

MARÍA ESTHER GILIO

Algunas confesiones

ENTREVISTA A MANUEL PUIG

Cada vez que pasé por Río de Janeiro, desde hace tres años, llamé a Manuel Puig para hacerle una entrevista. La respuesta fue siempre la misma. "No me siento bien, estoy muy resfriado". "Estoy con angina y fiebre". Esta vez encontré el argumento definitivo: "Yo me quedo hasta que se le pase". "Mire que a veces me dura 10 o 15 días". "No importa, yo espero".

Tres días más tarde estaba subiendo las escaleras hacia su piso en Leblon, a dos cuadras de la playa, en una calle ciega sombreada de viejas manguieras. "Si le toca un periodista testarudo su argumento puede resultar peligroso", le dije.

—¿Y si yo no me hubiera mejorado en un año?— dijo con aire paciente.

Le miro la cara y sé que no habría podido vivir de la culpa. "Fíjese que apenas aguantó tres días".

—¿Qué le parece si empezamos con su infancia, en esa lejana provincia que para muchos es La Pampa?

—No, no. No quiero hablar de mi infancia. Ya hablé mucho.

—Resulta difícil hacer una entrevista a un escritor sin hablar un poco de su infancia.

—Sí, yo entiendo. Pero es que no quiero, no quiero ir para atrás, tan lejos. No quiero.

—Lo único que me puede convencer de no insistir, es que ir para atrás lo ponga triste.

—No sé, no sé si es eso. No sé.— dijo con una voz tan melancólica que para mí fue evidente que era eso. Luego supe que ese tono, que usa muy a menudo, nada tiene que ver con el dolor, sino con una especie de cansancio y desinterés en hablar sobre sí mismo.

—Está bien, dejemos su infancia. ¿Cuándo descubrió que quería escribir?

—Después que tenía empezada la primer novela.

—Eso es muy extraño. ¿Y cómo empezó?

—Yo quería hacer cine. Hacía guiones con temas muy escapistas en general que, además, copiaban películas de Hollywood, y que sobre todo no gustaban a nadie.

—Salvo a usted

—No, a mí tampoco. Menos que a nadie.

—¿Y por qué los hacía?

—No sé. Mientras los hacía me gustaban. Pero cuando los terminaba me daba cuenta de que había algo que no funcionaba.

—Esto le ocurría siempre... ¿Por qué insistía?

—Porque yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer.

—Y el placer se repetía. De allí venía la confusión.

—Tal vez.

—¿Cuáles eran las películas?

—Aquellos grandes dramones de fines de los treinta y principios de los cuarenta. *Rebeca*, por ejemplo.

—¿Algunas francesas?

—No, esas no llegaban allá.

—La mujer pantera, claro.

—Esa es posterior. Con aquella actriz que tenía cara de gata. Simone Simón. En esa época alguien me aconsejó escribir sobre experiencias más personales. Ahí pensé en una historia de mi adolescencia y también de mi infancia; los amores de un primo mío.

—¿Qué edad tenía en ese momento?

—Ya era grande. Estaba por cumplir 30 años y tenía que resolver mi situación económica. Vivía en Roma y estaba muy cansado de lo que hacía.

—¿Traducía?

—Hacía traducciones de subtítulos, que no es fácil. Hay que acertar los diálogos guardando la esencia, adaptar el humor de un país al otro y otras cosas. Toda mi actividad estaba vinculada al cine, pero nada de lo que hacía en cine era lo que yo realmente hubiera querido.

—¿Qué pasó cuando se enfrentó a un material real como los amores de su primo?

—No me ubicaba. Decidí entonces hacer una especie de bosquejo previo de cada personaje a fin de aclarármelo. Ese bosquejo tampoco sabía cómo hacerlo. Lo que sí tenía claro en la memoria era la voz de los personajes. No sabía si quería hablar de los personajes en tercera persona.

—No sabía

—No. Hablar en tercera persona significaba juzgarlos y esto me resultaba antipático. Lo que sí me pareció posible fue comenzar a registrar la voz de cada uno de ellos.

—Quiere decir el habla, las palabras.

—Sí, sí, las palabras y los pensamientos. Para empezar pensé escribir una hojita con las cosas que decía una tía mía, pero esa voz empezó a dictarme y ya no pude parar. Escribí de un tirón 30 páginas.

—¿Y qué cosas decía la voz de esa tía?

—Cosas de entre casa, banalidades, cosas cotidianas. ¿Qué hacer con esto?, pensé. Extractar algo, tal vez. Sin embargo, no. Lo que resultaba expresivo era la suma de las banalidades. La acumulación. Y eso no era un material cinematográfico. Eso era literatura. Así seguí haciendo hablar a algunos personajes hasta que pasé a otras formas de expresión.

—Siempre evitando la tercera persona.

—Sí, decididamente me chocaba la tercera persona.

—¿Por la razón que me dijo, únicamente?

—También era algo que tenía que ver con la pérdida del idioma español.

—¿La pérdida en qué sentido?

—En el sentido del español castizo. Se me planteaba el problema de cómo pasaría un lenguaje argentino al español castizo.

—¿Usted piensa que debía hacer ese pase, que debía abandonar su lengua?

—No, no sé, creo que en el fondo eran pretextos. Creo que la verdadera razón era una resistencia a juzgar a los personajes colocándome en el lugar de la autoridad. — Dijo, y se detuvo prestando atención a unas voces que gritaban su nombre desde afuera: “Manuel, Manuel”. Manuel se asomó a la ventana. Y gritó en portugués que estaba ocupado y no podía salir. La voz protestó: “¡O, como vocé a chato!”

Manuel volvió a sentarse. Sonreía con su media sonrisa. Una pequeña, vaga sonrisa que baña todo su rostro de melancolía.

—Decía que no quería juzgar a los personajes.

—Sí, no quería colocarme en el lugar de la autoridad.

—Más que un dios creador quería ser un testigo.

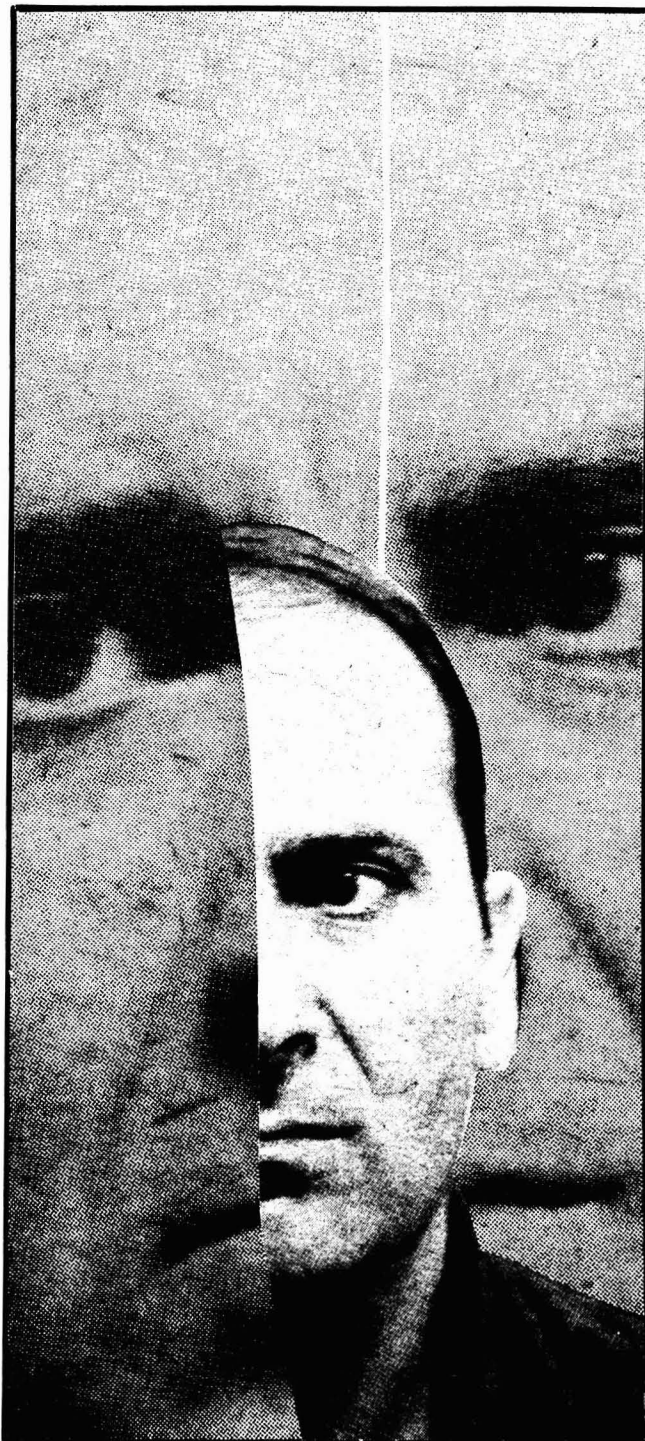
—Sí, yo quería saber por qué habían sucedido ciertas cosas en mi infancia.

—Y la manera de saber era relatarlas.

—Sí.

—Es decir que registra la historia a fin de entenderla. Entonces lo que llega primero es la historia.

—Más que la historia, los personajes. La anécdota se deriva del carácter de los personajes. Si se colocan varios personajes juntos y se los conoce bien, uno sabe qué hará cada uno de ellos.



-¿Qué leía de chico?

-Las grandes novelas en versión para niños. Pero mi intención al leer era siempre la de ver esa historia transformada en cine. Mi pasión era el cine.

-Su pasión se realizó. *Boquitas pintadas* llegó al cine. Y *Pubis angelical*.

-*Pubis angelical* no la he visto todavía.

-Creo que *Sangre de amor correspondido* es muy cinematográfica. Alguien va a querer hacerla.

-Están por hacer *El beso de la mujer araña*.

-¿Cómo trabaja, con regularidad, con horarios, sólo cuando tiene ganas?

-Con regularidad. Y no puede ser de otro modo. Cuando uno hace novela tiene que ser así. Yo trabajo todos los días. Y todos los días tengo la misma resistencia a sentarme y seguir.

-Quiere decir que para usted escribir es un trabajo.

-Por lo menos me demanda un enorme esfuerzo. Creo que hay allí, en esa resistencia a empezar, cada día, el terror a la página en blanco, el terror de equivocarme. La cuestión es que hay, antes de sentarme, una hora o dos, en que doy vueltas y vueltas y vueltas. Todos los días es lo mismo, desde hace 20 años. Más, hace 21 años que escribo y esto no cambia. Al contrario, cada vez se hace más difícil.

-Esas razones que me dio de "la página en blanco", "el temor de equivocarme", no me resultan convincentes. Tratemos de buscar otras razones.

-Se necesita un grado de concentración muy profunda para toda la zona que uno quiere. Entonces hay que hacer un gran esfuerzo para no escuchar la primera voz que se oye.

-Esa no sirve.

-En general, la primera voz es la de las influencias, la del conformismo. Hay que tratar de llegar a otros sustratos.

-Debe ser muy difícil eso, saber cuándo la voz que se escucha es la verdadera.

-No, no es difícil. Cuando la escucho la reconozco, sé que es esa. Con todo, hay veces en que caigo en la facilidad. Es tiempo perdido.

-¿Muchas cosas van a dar a la basura?

-Sí, para qué guardarlas.

-Pero todo no puede ser esfuerzo. Tiene que haber también el momento del placer.

-Cuando logro establecer un contacto con la zona que me interesa, ahí, ahí...

-Está el placer.

-Sí, porque llegué a la verdad, llegué a las esencias. A lo que para mí son la verdad y las esencias. Ese momento es muy remunerativo.

-García Márquez dice que él nunca deja de trabajar hasta que no llega al momento en que sabe perfectamente cómo va a seguir. Allí deja. Ese sistema me parece que le haría ganar tiempo.

-Yo tengo bastante poca resistencia. Me canso muy rápido. Si estoy cansado tengo que dejar esté donde esté. A la mañana corrijo. A veces corrijo traducciones. A la tarde entre cuatro y ocho escribo.

-La traducción al portugués de *Sangre de amor correspondido* me pareció fantástica.

-Lo que ocurre es que largos párrafos fueron tomados directamente de la cinta que yo grabé.

-Quiere decir que el protagonista está tomado de alguien que conoce de aquí, de Brasil.

-Sí, se trata de un obrero brasileño. Alguien con quien tuve una enorme empatía. A pesar de ser tan diferentes.

-Cuénteme

-Se trata de un albañil. Lo primero que me llamó la atención en él, fue su forma de hablar. Despertó muchísimo mi curiosidad. Siempre había en su lenguaje, un desvío, un trabajo metafórico.

-Sí, yo recuerdo que en un momento le dice a la mujer a la que había pasado un tiempo sin ver: "Las flores de mi jardín te están precisando", o algo parecido.

-Sí, eso me llamó la atención y quise registrar su habla, tratar de captar su lenguaje, sin pensar que además había en ese hombre una historia. Y menos aún que esa historia podía transformarse en una novela.

-¿Es un tipo de qué edad?

-Es joven. En ese momento tendría 31 años. Pasaron ya tres años.

-Él encontró natural que usted lo grabara.

-Sí, porque estaba pasando un momento de tremenda angustia.

-Le hacía bien hablar.

-Sí, en todo sentido le vino bien. Él me contó cómo estaba perdiendo su casa, la casa de su madre. Entonces yo le propuse un contrato; él, a cambio de las sesiones de conversación, recibiría una parte de los derechos del libro. Pero con el problema de la casa yo terminé dándole el dinero para comprar otra. Él la buscó, yo la vi, me pareció buen precio y así le pagué. Es decir que para él fue como un cuento de hadas.

-Qué dijo cuando leyó el libro.

-No lo leyó, no sabe leer. Lee sólo algunas palabras separándolas en sílabas.

-Este debe haber sido uno de los libros que le dio más satisfacciones mientras lo hacía.

-Sí, pero ahora me está trayendo problemas. La novela, aquí, no fue bien recibida.

-Pienso que puede resultar un poco difícil.

-¿Sí? Bueno, es una novela que aquí pasó con cierta indiferencia de la crítica y que no tuvo buena venta. Aunque el público brasileño no se deja llevar mucho por la crítica. Lo que funciona en el público es el boca a boca. En este caso no lo hubo.

-Es una novela que se diferencia bastante del resto de su obra. Usted se maneja en general con estructuras bastante rígidas. En ésta uno tiene la sensación de que hay puertas abiertas hacia todos lados. Quién sabe si eso no molesta al lector.

-Yo pienso otra cosa. Pienso que el lector de clase media puede sentir que esas voces no le conciernen. Me equivoqué. Yo pensé que este libro, por tratarse de una historia de aquí, interesaría más que los otros. Fue el que interesó menos. Hay algo que los críticos no han visto: el deseo indiscutible de desentrañar una verdad. Esa sinceridad de mi parte no fue valorada; al contrario, chocó mucho a cierta crítica española.

-¿En qué sentido chocó, qué dicen?

-Encuentran el libro muy procaz.

-¿Procáz? Qué raro.

-Yo creo que es tan ingenuo. Sin embargo los españoles lo encuentran hasta grosero. No soportan la aspereza del lenguaje de los personajes.

-Puede ser que en español resulte más áspero que en portugués.

-No sé. Hasta ahora ha salido sólo en estos dos idiomas. En este momento está por salir en inglés y habrá que ver qué pasa.

-¿Cómo imagina su vida sin la literatura? ¿La imagina como algo posible, se ve haciendo otra cosa?

-No soy un lector ni un devorador de libros. Tengo un problema muy serio con la ficción, con la novela.

-Usted está hablando de usted mismo como consumidor de literatura, no como productor.

-Sí. Tal vez, debido al hecho de que trabajo en ficción, me cuesta muchísimo leer. Llega la noche, estoy cansado, busco una novela y la leo como si estuviera revisando un texto.

-Es decir que novela no lee jamás.

-Se me ha hipertrofiado el gusto por la ficción. No sé cómo explicarle, pero mi lectura es siempre crítica. No puedo acercarme a un texto con actitud inocente. Siempre me implica.

-Una lectura así es un martirio.

-Me agota. A las tres o cuatro páginas caigo muerto de cansado. En cambio puedo leer biografías. Yo tomo una biografía y de pronto me doy cuenta que son las tres de la mañana y me cuesta parar.

-Esto le debe traer algunos problemas con sus amigos escritores.

-¡Pero sí! Porque ellos leen mis cosas y yo tengo que hacer juegos malabares para leerlos.

-En el caso de sus amigos, creo que su sentido crítico seguramente los beneficia.

-Pero es que a veces se trata de gente consagrada. Mi opinión no importa.

-Esto le ha cerrado toda un área de placer.

-Sí, yo recuerdo con nostalgia la época en que leía novelas y me gustaba.

-¿Lo angustia que sus libros no sean bien recibidos?

-Me angustia cuando siento que en la crítica hay mala intención.

-Siempre se habla de ser uno mismo. Esta parece ser una búsqueda constante en los seres humanos. Pienso que esta búsqueda debe ser más intensa o desesperada en el caso de un escritor. Porque cuando más adentro de sí mismo llegue, más rico será lo que haga. Usted hablaba hace un rato de "llegar al centro".

-Sí, aquello que no está contaminado por las influencias y las ideas fáciles.

-¿Cómo sería el proceso por el que llega a lo más auténtico de usted mismo? Le voy a decir por qué se me ocurrió esta pregunta. Fue a partir de algo que dice Céline: "Tal vez la razón de vivir sea sufrir lo más intensamente posible para llegar a ser uno mismo antes de morir". Como si el sufrimiento nos acercara a la esencia de nosotros mismos. ¿Comparte eso?

-Sí. Creo que sí, porque el sufrimiento nos acerca a la muerte. Para apartarnos de ese abismo buscamos lo que hace posible la vida. Nos defendemos de la muerte recurriendo a las fuentes del deseo de vivir. En cuanto a su pregunta sobre el proceso por el que se llega a uno mismo... veamos. Cuando yo empiezo a trabajar en una novela es porque he encontrado un personaje con el que siento una afinidad especial.

-Sería a través de ese personaje que usted intenta el análisis.

—Es a través de ese personaje que yo planteo cosas que no podría plantearme a mí mismo directamente. A través de él me planteó problemas míos no resueltos.

—Deme un ejemplo.

—Pensemos en un caso extremo, el del albañil de *Sangre de amor correspondido*. Aparentemente nadie más alejado de mi realidad. Se trata de un muchacho mucho más joven, con una salud rebosante, muy físico, la menor educación, muy imbuido de machismo, de otra clase social y de otra raza.

—¿Qué raza?

—Él tiene mucha sangre india. Yo soy europeo por todos lados. Parecería que no había nada que pudiera acercarme a él. Sin embargo, cuando lo conocí yo sentí esa necesidad que tenía de transformar las cosas, de envolverlas en poesía.

—Eso lo acercó.

—Me acercó y me provocó una inmensa curiosidad. Deseos de conocerlo a fondo haciéndole hablar.

—Lo atraía esa gran semejanza en medio de tantas diferencias. Vamos a suponer que conoce a un ser muy perverso. ¿También sentiría curiosidad?

—No, porque no he desarrollado mi perversidad para nada.

—Es decir que realmente no se interesa por los que son, en esencia, totalmente diferentes a usted.

—No, no me intereso porque alrededor de un ser así no puedo construir nada. ¿Sabe por qué? Porque no consigo entenderlo. Un torturador, por ejemplo, nunca podría ser un personaje mío, porque lo rechazo de tal manera que no consigo penetrar ni sus razones ni sus sinrazones.

—Yo recuerdo un diálogo de *El beso de la mujer araña*, una discusión entre los dos personajes (me refiero al teatro, no a la novela). Yo sentí allí, muy claramente, que usted era cada uno de ellos, y no porque fueran muy parecidos ya que eran muy diferentes.

—Yo puedo ser los dos personajes, ambos son posibilidades mías.

—¿Cuál es, según usted, la razón que mueve al revolucionario a acostarse con el homosexual en esta pieza? Es evidente para mí que la obra de teatro resulta más importante que la novela. ¿Piensa que es el deseo?

—No, en su comienzo no. Lo que lo mueve, para mí, es la necesidad de dar algo a cambio o en pago de lo mucho recibido. Se siente muy pobre, no tiene otra forma de corresponder a toda la bondad del otro. El factor inicial es la piedad. Luego, claro, juegan otros factores. Pero es la piedad la que lo hace superar los prejuicios.

—En el beso final (siempre hablo del teatro), uno siente muy claramente el afecto. La intención de cada uno en ese beso es bien diferente, pero la base es el amor tomado en su sentido amplio. Como dicen los psi-

coanalistas: “el amor es uno”. Pienso que es por eso que la obra no resulta chocante sino que inspira ternura y piedad.

—Sí, estoy de acuerdo, el amor es uno.

—Me gustaría que recordara las experiencias que marcaron en su vida un cambio, un viraje.

—Un momento muy importante me lo marcó la entrada como interno a un colegio de Buenos Aires, a los 12 años. Allí conocí a un chico de 13 años, del primero del Nacional, que ya leía y vivía en un mundo de fantasías literarias, así como yo vivía en un mundo de fantasías cinematográficas. Él me reveló *La sinfonía pastoral*, que fue un hito en mi vida. Antes y después de *La sinfonía pastoral*. Yo hasta ese momento había creído que tenía que esperar mucho más para empezar a leer, me parecía una cosa de grandes, casi de viejos, leer. Con este chico se me abrieron las puertas de un mundo totalmente nuevo. Justamente en un momento en que el cine me empezaba a decepcionar. Era el año 46, 47, plena crisis de Hollywood, comienzo del neorrealismo italiano y del cine francés, más intelectual. Mientras, Hollywood intentaba repetir fórmulas, pero sin acertar. Lo que habían hecho en los 30 y en los 40 ya no tenía cabida. Todo eso me perturbaba, era un mundo que se venía abajo.

—La literatura era un buen sustituto.

—Sí... este chico, que me metió en ese mundo, se reía de las películas de Hollywood, las encontraba tontas. Y yo, en algunos casos, quería defenderlas, pero no tenía instrumentos para hacerlo. Luego, más tarde, en Roma, un amigo al que aún veo me llamó la atención sobre la falta de realismo de las cosas que yo escribía.

—Él quería que usted hiciera realismo partiendo de la realidad.

—No, él entendía que yo procuraba hacer una cosa de otro orden, algo vinculado con lo poético. Pero para eso yo debía partir de mis propias experiencias, no de experiencias prestadas.

—Y usted lo escuchó.

—Sí, lo escuché. Encontré razón en lo que decía. Y es allí que empezó, también, una nueva etapa.

—Fíjese que las etapas en su vida están más vinculadas al trabajo que al amor.

—¿Sí? No lo había pensado.

—Usted tuvo mucho éxito ya con su primer libro, *La traición de Rita Hayworth*. ¿No habrá allí otra etapa? Debe haber sido importante para usted el sentimiento de que podía vivir de escribir, ¿o ese sentimiento lo tuvo más tarde, con *Boquitas pintadas*?

—*Boquitas pintadas* fue el libro que me hizo conocido. Pero esa primera etapa no es tan satisfactoria. Hay cierta amargura. Cuando entré al mundo de la literatura yo venía del mundo del cine, tan difícil. Donde expresarse implicaba la movilización de medios fenomenales. El cine era de pesadi-

lla en oposición a la libertad que me daba la literatura. Durante los años de escritura del primer libro yo me sentía en un terreno muy especial.

-¿Que luego perdió?

-Sí, que luego perdí. Yo sentía que eso que yo escribía iba dirigido a un lector especial. Que mi palabra llegaría directamente, sin transferencias a la gente. Pero luego, al intentar publicar, y al publicar, descubrí todo ese mundo de interferencias que existe en la literatura.

-No sé a qué se refiere, ¿tal vez a la crítica?

-Sí, a la crítica, a la prensa mal intencionada, al lector mal predispuesto.

-Es decir que con esa primera publicación usted se sintió como arrojado a un mundo enemigo.

-No sé si tanto, pero a la primera sensación de haber encontrado un medio noble de expresión que me permitía corregir, revisar y que, a diferencia del cine, no tenía cortes ni censura, se sobrepuso la realidad. Yo no podía, como lo había creído, comunicarme directamente con mi lector.

-Había algo que se metía en el medio.

-Muchas cosas, por ejemplo cierta izquierda que me exigía panfletos en lugar de novelas.

-Habla de *Buenos Aires affair*, por ejemplo.

-Sí, era la hora del endiosamiento de Perón, no se admitía una actitud crítica. Fue dolorosa esa primera etapa.

-¿Cómo ve ahora sus primeros libros?

-Me parecen escritos por otro. Hay cosas que no entiendo de dónde pueden haberme salido.

-Para algo está el inconsciente. Tal vez sólo para sorprendernos.

-Y... ése es el punto. Cuando digo que siento haber tocado una verdad, es que logré contacto con algo mío muy profundo y en relación con un inconsciente colectivo. Ahí, si consigo deslindar mi inconsciente del plano del inconsciente colectivo, lograré una visión de la realidad que será mía, única.

-Respecto a *El beso* me gustaría saber la razón de esas largas explicaciones, en letra chica, sobre la homosexualidad. Me parece que hace salir al lector del clima de la historia para meterlo en otra cosa, de carácter científico.

-Cuando el libro salió en España, en el año 76, sentí que había que darle al lector todo ese conocimiento. Sentí que el lector tenía que colocarse entre mis dos personajes con esa información.

-¿No podía incorporarlo de otra manera, a través de los mismos personajes, por ejemplo?

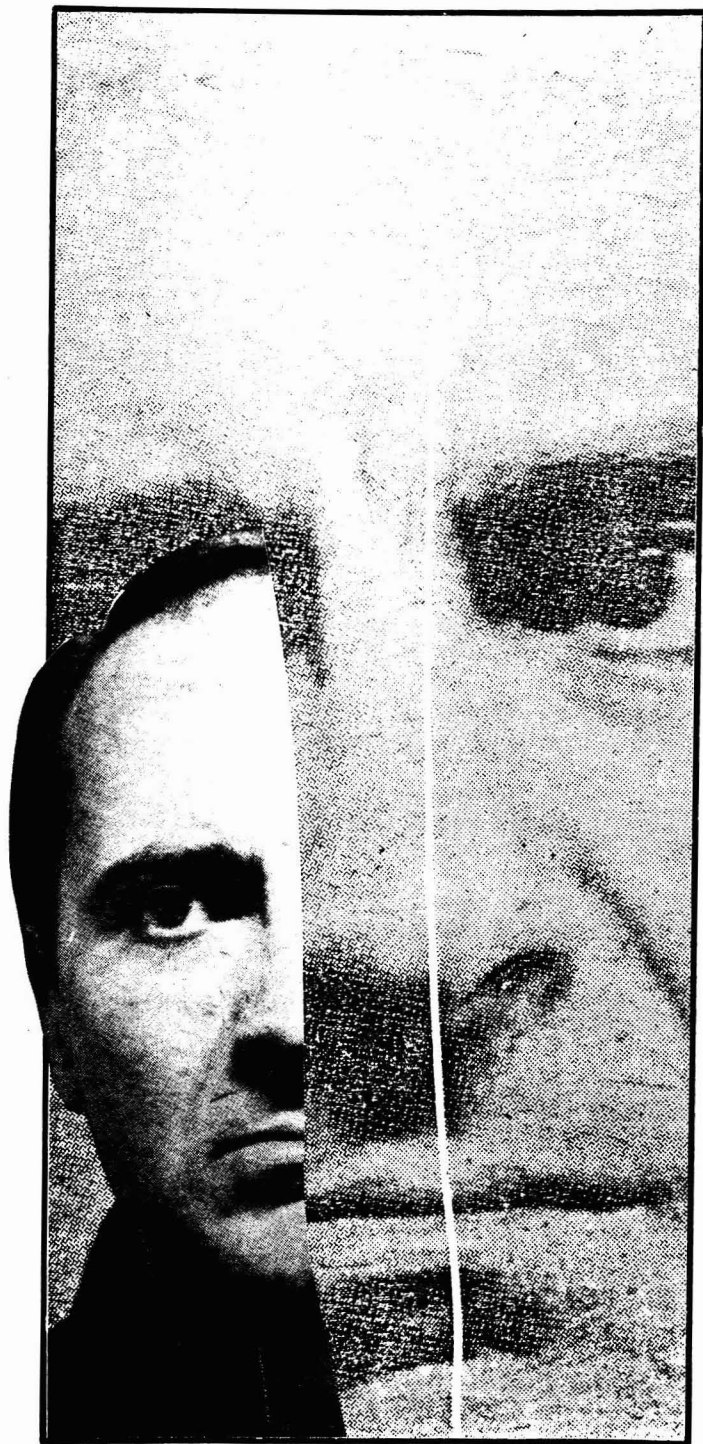
-Era imposible porque mis personajes no tenían esa información.

-¿Usted piensa que esa relación que se da entre los dos personajes podía haberse dado en una situación diferente?

-No. Se necesitaba una cohesión del medio, muy fuerte, para que cada uno saliera de su esquema.

-¿En qué sentido el homosexual salió de su esquema?

-El homosexual tiene una total aversión a lo político. Es como una señora de los años 40, como su madre. Se resiste a salir del esquema femenino de su madre.



-Usted piensa que todos tenemos esa dificultad para salir de los esquemas que nos hemos creado.

-En la vida real nos es tremendamente difícil, a todos, salir de nuestro personaje. Al público le impresiona mucho el cambio. Le gusta ser testigo de cambios. Ese es un gran alivio. Pensar que podemos salir de nuestras celdas interiores, que son nuestros esquemas de vida, y volvernos otras cosa.

-Creo que tiene razón en lo que dice. ¿Por qué piensa que es tanto mayor el número de homosexuales hombres que de mujeres?

-Por la mayor libertad sexual que tiene el hombre. Aun las sociedades más represivas dan libertad sexual al hombre. El hombre va al prostíbulo y tiene relaciones fuera de matrimonio como algo permitido. La mujer no. Aunque yo creo que la homosexualidad no existe.

-No entiendo.

-Existen personas que llevan a cabo actos homosexuales. Pero como considero las actividades sexuales totalmente intrascendentes, no admito que la identidad pase por la sexualidad.

-¿Cómo habrá el hombre conseguido esa mayor disponibilidad de su sexo en comparación con la mujer?

-Lo que yo supongo es que en el patriarcado pasó a dar peso a la sexualidad.

-A la sexualidad femenina.

-Sí, a la femenina, claro. Se le dio un peso negativo para que el hombre pudiera tener a su disposición a la santa en la casa y a la puta en la calle. Si la sexualidad no hubiera tenido ese peso, la mujer también se hubiera liberado. Así fue que la sexualidad fue perdiendo su carácter inocente, inicial, con lo cual pasaron a crearse los roles del explotador y del explotado. El orificio pasa a identificarse con el terreno del ser explotado, y el falo con el instrumento de la explotación. Se crean entonces los buenos explotados y los malos explotadores. Y no hay para los seres humanos, o no había, otra posibilidad de elección.

-¿Qué opina sobre los movimientos de liberación de la mujer, de los homosexuales?

-Admiro los movimientos de liberación que han conseguido igualdad en terrenos laborales. Pero esos mismos movimientos han ayudado a crear ese otro *ghetto*: el *ghetto gay*.

-Es decir que el movimiento gay habría errado el objetivo.

-El error está en no ver que la especie humana no es ni heterosexual ni homosexual. La homosexualidad no es inquestionablemente diferenciable de la heterosexualidad. Ambas actitudes no son irreconciliables como aceite y vinagre.

-Cree que son actitudes que tienen más que ver con lo cultural, por ejemplo.

-Tienen que ver con las presiones que las sociedades represivas vienen ejerciendo desde hace siglos. Si la elección del rol sexual no fuera coercitiva en nuestra sociedad, si la sexualidad gozase de toda la libertad que su carácter de juego presupone, no habrían existido los personajes caricaturescos que hasta hace pocos años resultaban ser el macho, la hembra y el homosexual o la homosexual, típicos de nuestra sociedad.

-¿Cómo vivió la experiencia de ver una de sus obras en teatro o, como dice Vargas Llosa, en posición vertical?

-Frente al texto de la obra de teatro yo tenía una sensación de mutilación y empobrecimiento. Pero no había contado con el aporte de la presencia física de los actores y con el director.

-¿Cómo es la relación con sus personajes, semejante a la que tiene con la gente real?

-Es una relación totalmente paternal, me siento sobreprotector.

-¿Le duele hacerlos hacer cosas que los hagan sufrir?

-Yo siento que no decido nada, siento que *les jeux sont faits*. Tal tipo de personaje, frente a tal otro, en determinada sociedad, desencadenarán una acción que yo, desgraciadamente, no puedo modificar.

-Mientras escribe, ¿cómo inciden en su obra los hechos de la vida? ¿Llega a ser más importante lo que escribe que lo que vive?

-Mis novelas surgen siempre de personajes reales que me las sugieren, de modo que mi ficción nunca está aislada de la realidad.

Hacia rato que se había hecho de noche y la entrevista había terminado. Le pedí dejar la grabadora en su casa hasta el día siguiente por temor a que me lo arrancaran de las manos, cosa que puede ocurrir en las calles de Río. Al día siguiente pasé a buscarla. Por la ventana me gritó que no subiera, que él me la bajaba. Bajó los cuatro pisos corriendo. Su expresión era más alegre que la del día anterior. Vestía *short y camisa blanca* y no representaba más de 40 años. "Venga, sentémonos un poco, dijo sentándose en el muro del jardín, quiero decirle algo más sobre la sexualidad. Tome nota: La sexualidad, como le dije anoche, es algo intrascendente. Algo opuesto a la efectividad, que sí es trascendente. Lo que ocurre es que se confunden esos dos planos cuando no se deberían confundir. Por eso, para mí, el concepto de hombre es un concepto reaccionario".

Comenzó a prestar atención a algo que ocurría lejos de nosotros en la esquina.

-¿Qué pasa?

-Nada. Que deben ser las 11 porque allí llega el cartero. Este es uno de los mejores momentos de mi día, las cartas.

-Entonces usted dice que "el concepto de hombre es un concepto reaccionario".

-Sí -dijo dirigiéndose ya al encuentro del cartero.