



Emmanuel  
Carballo

---

Diálogo  
con  
Leopoldo  
Marechal

---

a Julio y Aurora



Quizá la primera noticia que tuve de Leopoldo Marechal como prosista se la debo a Elena Garro. (Años atrás, en Guadalajara, lo conocí como poeta.) Acababa de aparecer *La región más transparente* de Carlos Fuentes, y Elena, que nunca pierde oportunidad para decir lo que piensa en voz alta, me dijo que una de las influencias más visibles y menos mecánicas en la obra de Carlos era la novela del argentino Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*. No pude opinar porque no la había leído. Cuando pude leerla, poco tiempo después, le di la razón a Elena y aumenté con un nombre la lista de mis autores predilectos. A partir de entonces procuro seguir los avances de su bibliografía en prosa y en verso —desconozco sus numerosas piezas de teatro.

Casi diez años después, y por casualidad, lo he conocido en esta ciudad de México: en compañía de su esposa pasaba por aquí rumbo a La Habana. El Marechal de 1967 había superado la cortina de silencio que en torno suyo quisieron levantar escritores que confunden la militancia política (Marechal tuvo la osadía de militar en el peronismo) con los valores estéticos. La juventud de Argentina y los grupos estratégicos de América Latina habían reconocido ya en él a uno de los creadores de la nueva novela en lengua española. Autor de dos novelas (*Adán Buenosayres*, 1948, y *El banquete de Severo Arcángelo*, 1965) radicalmente distintas y afortunadamente visionarias, comenzaba a conocer, él que es tan retraído, las servidumbres de la fama: la notoriedad, el asalto a la vida privada y algo que es peor, la conversión de los enemigos de ayer en rabiosos entusiastas que siguen puntualmente la moda, que si ayer hizo que se le silenciara, hoy procura que se le exalte sin orden y sin rigor.

A los 69 años, Leopoldo Marechal, contemporáneo de Borges, Bernárdez, González Lanuza, Mastronardi, Barbieri, entre los poetas, y de Mallea y Arlt en la prosa narrativa, no es un escritor al margen de la guerra de guerrillas que constituye el presente de toda literatura: no está como sus compañeros en la edad de los honores académicos, de las obras completas, de los doctorados y las condecoraciones, está entre los francotiradores de la vanguardia, entre los jóvenes que no se resignan a dar por terminada la juventud y en cada nueva obra experimentan con materiales que aún no son de uso corriente y que lo mismo pueden darles el descrédito que la aceptación irrestricta. Personaje de ocho columnas para la juventud literaria de su país y herida que no cicatriza para los escritores de su edad y un poco menos viejos, Marechal es en este momento uno de los escritores de lengua española que ha impuesto las excelencias de su obra mediante métodos tan heterodoxos como increíbles; a fuerza de renegar del presente en todos sentidos y de nutrirse en la antigüedad grecolatina, en la Edad Media y en algunos autores que no se les puede catalogar como modernos porque son del Renacimiento o un poco posteriores, ha logrado tras-



poner la barrera del tiempo, la barrera de su generación, la de Martín Fierro, y ser contemporáneo de los escritores recién llegados, que lo ven como un compañero de más edad y mayor experiencia.

Este diálogo, grabado en cinta magnetofónica, se propone en primer término respetar la sintaxis oral del autor de *El banquete de Severo Arcángelo* y ofrecer a los lectores una imagen suya de primera intención.

EC: ¿De qué estímulos surge *Adán Buenosayres* y en qué momento de su vida?

LM: Llegó un momento en que yo había realizado una cantidad de experiencias vitales que no podía traducir en poemas y, entonces, vi la necesidad de recurrir a otro género literario, y me pareció que ese género era el de la novela, porque yo siempre he creído que la novela, que es un género relativamente moderno, es el sucedáneo de la antigua epopeya. Ya no contamos las cosas en hexámetros, las contamos en prosa. La novela sucede a la antigua epopeya, y muy bien puede guiarse por los antiguos cánones de la épica, que codifica Aristóteles en su *Poética*.

EC: Ya que hablamos de Aristóteles y de su *Poética*, ¿hasta qué punto respeta usted en *Adán Buenosayres* el universo aristotélico? ¿Qué acepta y qué rechaza?

LM: Yo acepto el concepto que Aristóteles tiene de la epopeya, y sobre todo el conocimiento que tiene de ella y que después se perdió. Para mí la epopeya es el relato simbólico de una realización espiritual. Cuando usted ve, por ejemplo, a Ulises que vuelve de Troya y realiza ese largo peregrinaje y esa serie de aventuras, está realizando experiencias espirituales con sus mortificaciones, sus iluminaciones, incluso con su descenso al infierno. Esto se ve mucho más claro en la *Eneida* de Virgilio: aquí en la bajada a los infiernos se advierte mejor la realización metafísica del viaje, la realización espiritual conseguida mediante el uso de los símbolos del viaje.

EC: Insisto, ¿qué usa y qué desecha de la *Poética* de Aristóteles?

LM: He aprovechado algunas nociones, por ejemplo el sentido de la utilización del tiempo en el relato y la continuidad de los acontecimientos.

EC: ¿La ley de las tres unidades está más o menos respetada?

LM: La respeto, pero desde luego me tomo algunas libertades. Le diré, ahora, que en *Adán Buenosayres* se nota claramente la influencia de las epopeyas clásicas. Le daré varios ejemplos. El quimono extraordinario que usa Samuel Tesler mientras duerme es una réplica del escudo de Aquiles. En el viaje de ida que emprende Adán Buenosayres por la calle Gurruchaga se encuentra en este orden con las siguientes personas: el ciego Polifemo, que es un asaltante de almas, Ruth, la cigarrera de "La Hormiga de Oro", cuyo parecido con Circe es evidente y, por último, las muchachas del zaguán, especie de bacantes ten-

tadoras, de sirenas, que volverán a aparecer en otro momento de la novela. La filiación homérica de estas personas es evidente. También aprovecho el descenso a los infiernos de la *Odisea* y la *Eneida* en el viaje que Adán y Schultze hacen a la ciudad de Cacodelphia.

EC: ¿Qué significa este viaje?

LM: El primer recorrido de la calle Gurruchaga es un movimiento de expansión centrífuga. El personaje sale de su centro, del cuarto en que ha despertado, y en ese momento se produce un movimiento centrífugo de expansión al lanzarse Adán a todas las experiencias exteriores. Aquella noche de lluvia en que se produce el retorno, en la que Adán regresa solo por esa calle, responde a un movimiento centrípeto, a una vía penitencial, en el que el protagonista sufre mortificaciones que afectan su vista, su oído, su olfato y llegan a dañarle, en un proceso que va de fuera a dentro, el entendimiento y la voluntad. En la iglesia de San Bernardo (así se llama la iglesia de mi barrio) se enfrenta al Cristo de la Mano Rota, le habla y no obtiene respuesta. Adán se dirige a su casa, y en la puerta se encuentra con un linyera (nosotros llamamos linyeras a esos hombres que recorren los campos con un atado de ropa a la espalda, que viven de limosna y que hacen su comida en un pequeño tarro de conserva), se compadece de él, y como la noche está lluviosa lo lleva a dormir a su cuarto. En la figura del linyera, Adán reconoce a Cristo, a Cristo vivo, quien siempre está esperando en el umbral para que le abran la puerta. Poco después se duerme, y en ese momento se consuma la realización.

EC: ¿Simbólicamente qué representa *Adán Buenosayres*?

LM: Una realización espiritual, como sucede con todas las epopeyas.

EC: ¿La realidad argentina está presente en esta novela?

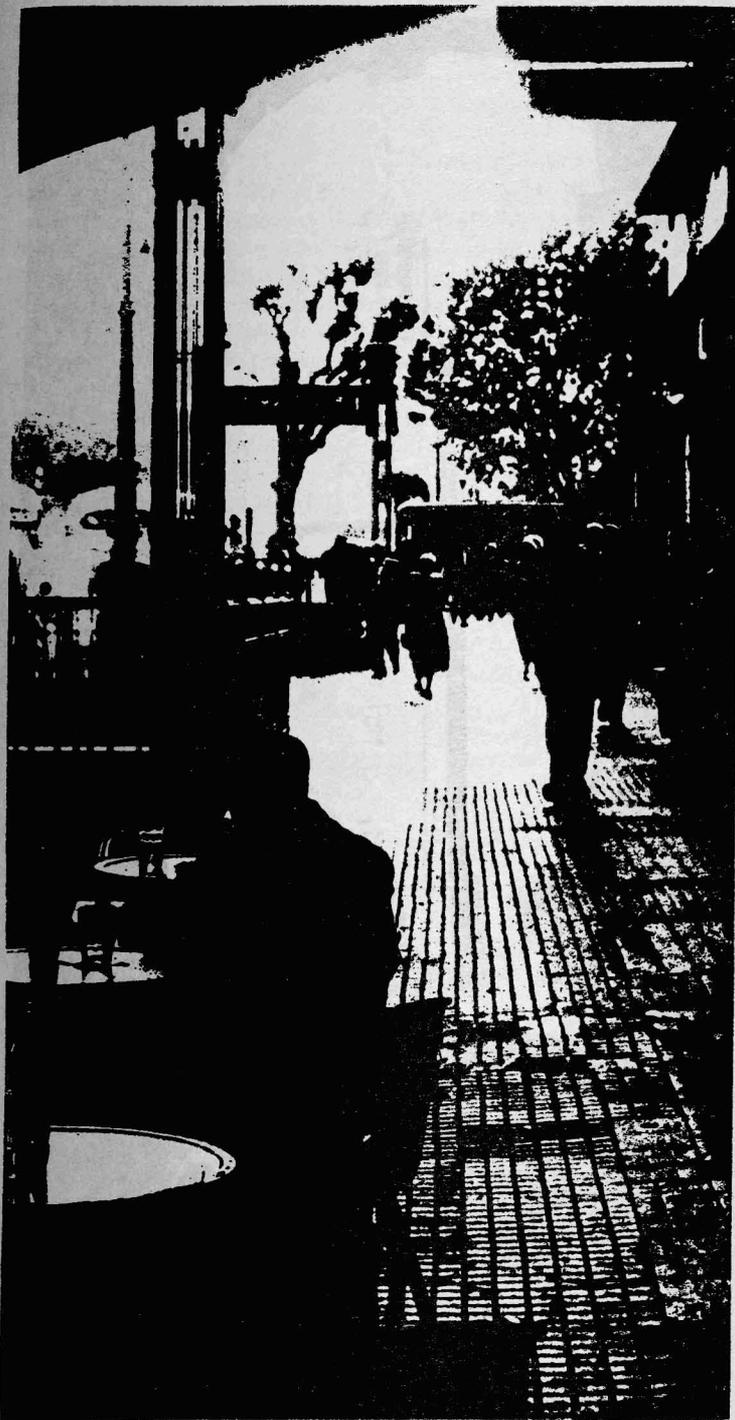
LM: Los elementos que utilizo tanto en el movimiento de expansión del personaje como en el movimiento de concentración están hechos con elementos argentinos, con tipos argentinos y sobre todo con un nombre argentino que es el del personaje que lo realiza.

EC: ¿En qué momento de su vida siente la necesidad de escribir *Adán Buenosayres*?

LM: La siento cuando se produce en mí una verdadera crisis espiritual que me llevó a buscar de nuevo las verdades eternas. Por evolución natural llegó el momento en que tuve frente a mí toda una problemática metafísica y problemas relacionados con mi ser y mi existencia. Tal era mi estado de ánimo cuando comencé a escribir *Adán Buenosayres*.

EC: A casi veinte años de publicada, ¿cómo juzga usted el estilo?

LM: Yo creo que está escrita con una gran economía de recursos y de lenguaje, en un lenguaje poético, humorístico, muy concentrado y preciso en la parte metafísica, en la que empleo



palabras que a veces he tenido que pesar en balanza de droguería para darles una exactitud absoluta. Si en ella se notan trucos y recursos técnicos ello no se debe a un alarde de poderío sino a las dificultades y arideces de la propia materia narrativa. Al escribir una novela uno encuentra placer cuando redacta ciertas partes porque son brillantes y poéticas; otras, en cambio, son feas y pesadas, y es necesario alivianarlas mediante el uso de determinados recursos literarios.

*EC:* ¿Qué recursos empleó usted?

*LM:* Me referiré a uno solo, el combate a la usanza homérica que se desarrolla en la calle Gurruchaga. Si yo hubiese pintado una pelea vulgar entre gente vulgar, sólo habría obtenido una cosa, el aburrimiento del público lector.

*EC:* ¿Cómo califica estilísticamente ese combate?

*LM:* En cierto sentido es una parodia en la que se mezclan el humor, el gusto por la gigantomaquia y una falta de temor a las palabras gruesas.

*EC:* ¿Qué opina de las malas palabras?

*LM:* Las malas palabras deben utilizarse cuando son necesarias, cuando hacen más enérgico y afirmativo un texto. Emplearlas porque sí, me parece de mal gusto.

*EC:* ¿Cuando usted escribe *Adán Buenosayres* posee una cultura novelística?

*LM:* Una cultura literaria sí, sobre todo en lo que toca a los clásicos, pero no una cultura novelística.

*EC:* Es curioso que su novela, basada en textos clásicos, sea en el momento de su publicación una obra novedosa.

*LM:* Yo me basé en los últimos cantos de la *Odisea*, como por ejemplo aquél que relata la batalla de Ulises con los pretendientes de Penélope. Hay que ver qué lección narrativa se encuentra allí: usted lo ve todo, cómo se derrumban las mesas, se caen los vasos, ruedan las frutas. El novelista tiene que hacer eso, tiene que darle al lector las imágenes, y si es posible los olores y los sabores.

*EC:* Cuando los novelistas carecen de talento y también de cultura llegan a la modernidad usando elementos modernos; por lo que usted me cuenta y lo que yo he leído, puedo decir que usted llega a la vanguardia apoyándose en ejemplos clásicos. Resulta interesante comprobar que el clasicismo puede ser más nuevo que el periódico de hoy.

*LM:* Claro, porque yo creo que las grandes vanguardias se apoyan siempre en las grandes retaguardias.

*EC:* ¿No hay ningún autor moderno colado de contrabando en *Adán Buenosayres*, francés, norteamericano, inglés?

*LM:* Que yo haya leído, no.

*EC:* Cuando Julio Cortázar se entusiasma con *Adán Buenosayres*, usted se coloca en la vanguardia. El año de publicación de esta novela es una fecha histórica, no en la literatura argentina, ni en la hispanoamericana, sino en la de lengua española. De allí parte algo nuevo.



**LM:** Quiero contarle una anécdota infantil que le va a causar gracia y un poco de pena. Yo era un niño endeble, de 8 o 9 años, que conocía la literatura universal a través de un pequeño diccionario que nos obligaban a tener como libro de consulta en la escuela primaria y en el que venían pequeñas biografías de los grandes escritores. Yo sabía, por ejemplo, que Shakespeare era un gran dramaturgo inglés que había escrito *Hamlet*, pero no soñaba por esos días ni siquiera en la posibilidad de leerlo. Pero como todo llega, llegó el momento en que pude leer *Hamlet* en la biblioteca de la Escuela Normal donde hice mis estudios. Leyendo a los autores argentinos y a los autores universales llegué a decirme: "Con mi cultura voy a crearle a la gente de mi país un complejo de inferioridad. Yo soy argentino, pero también soy un hombre, y si un hombre de Inglaterra, de Francia, de Italia ha podido escribir grandes obras, por qué yo no puedo hacerlo". Y así empezó a trabajar en mí el deseo de escribir una gran obra. Esta anécdota es rigurosamente verdadera. Puede ser que *Adán Buenosayres* pro venga de esa voluntad de ser igual como argentino a los demás hombres del mundo.

**EC:** ¿La tradición literaria argentina se puede advinar como telón de fondo en *Adán Buenosayres*?

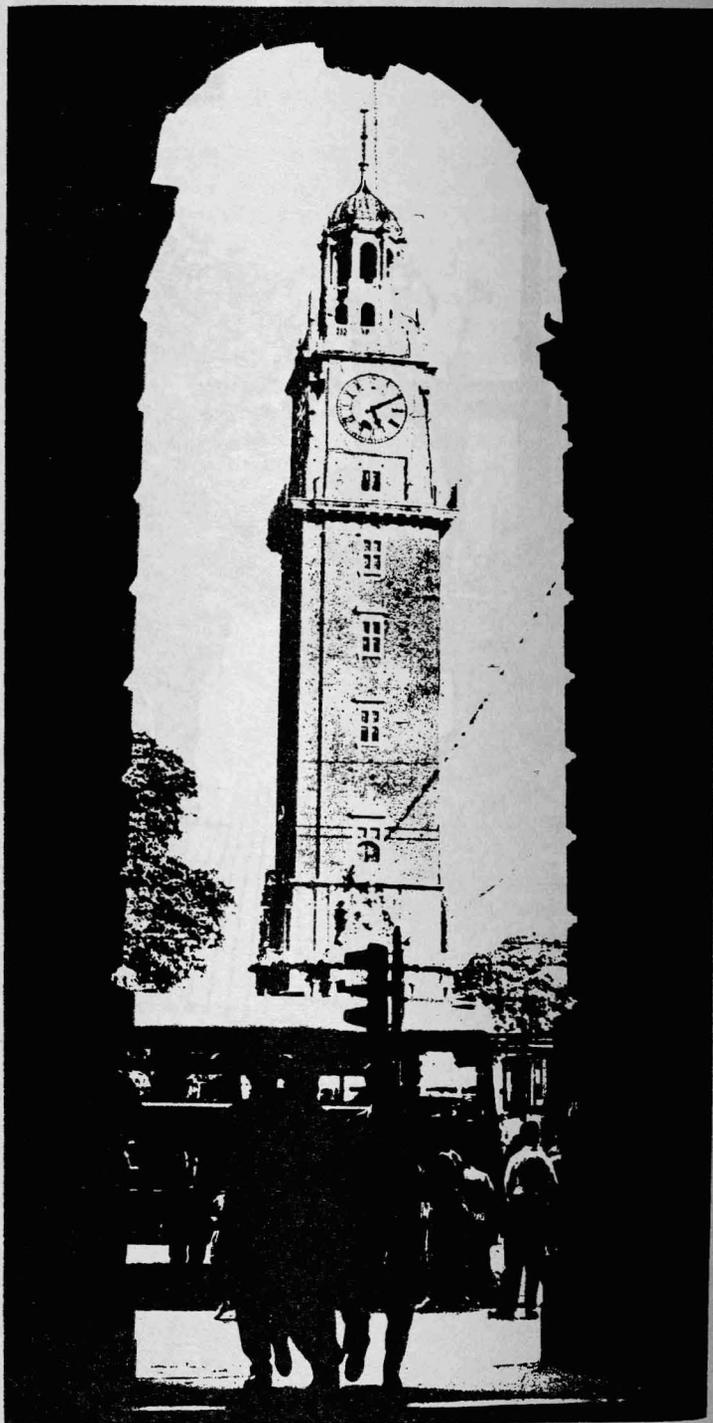
**LM:** Yo creo que sí. Algunos clásicos argentinos me gustaron mucho cuando muchacho y me siguen gustando ahora. Me gusta enormemente la prosa de Sarmiento, la del *Facundo*, y también me gusta mucho el coronel Mancilla: cada dos años releo *Una excursión a los indios ranqueles* porque me causa un inmenso placer. Asimismo gusto de la prosa de algunos escritores argentinos que fueron auténticos, que fueron grandes cuando fueron auténticos. Es éste el caso de Miguel Cané, quien fue un señor que se dedicó a escribir libros aburridos por mimetismo e imitación de las literaturas europeas, pero que un día, en París, nostálgico, se acuerda de sus años de juventud pasados en el Colegio Nacional y escribe *Juvenilia* con absoluta sinceridad y frescura. Lo único que queda de Miguel Cané es *Juvenilia*, todo lo demás ha muerto.

**EC:** Vista desde cierta perspectiva, *Adán Buenosayres* es además de una novela, un poema.

**LM:** La considero una epopeya. Yo creo que todos los géneros literarios siguen siendo parcelas de la poesía. Como ve, aún no abandonamos a Aristóteles, y por eso se puede seguir hablando de lo épico, lo lírico y lo dramático. Por ese motivo cuando un autor de teatro no es al mismo tiempo poeta, muere a los cinco años. A los novelistas que no son líricos les pasa lo mismo.

**EC:** ¿A qué causas se debe que la novela se llame *Adán Buenosayres*?

**LM:** Déjeme que me acuerde. Primero le diré que es una novela autobiográfica. Al personaje lo llamé Adán porque Adán es el nombre del hombre, del primer hombre, y le puse Buenosayres no porque fuera porteño sino porque cuando yo era





niño viajaba por los campos de Buenos Aires con mi tío Francisco, un vasco que se dedicaba al comercio de lo que se llamaban frutos del país: cueros, lanas, aves, plumas de avestruz, todas esas cosas que en aquel tiempo se compraban y se vendían. Viajábamos durante quince o veinte días en un viejo carro tirado por cuatro caballos. Dormíamos donde nos tomaba la noche, lo mismo podía ser en una estancia que en un humilde puesto de pastores, rancho de techo de paja y muros de barro. Los chicos cuando veían que se aproximaba nuestro carro, y como no sabían mi nombre y sí que yo era de Buenos Aires, empezaban a gritar: "Ahí viene Buenos Aires". Por eso le puse *Adán Buenosayres*. Me preguntará que por qué todo junto. De regreso de un viaje a Europa, encontré que estaban cargando en el barco un cajón que venía de Inglaterra con destino a Buenosayres, así junto y con y griega. Gráficamente, la palabra me pareció linda. En este nombre no se oculta ningún simbolismo.

EC: ¿Cómo está construida la novela?

LM: La novela está construida de acuerdo con un método muy especial, el método que el destino empleó con mi propia vida. La novela fue creciendo a medida que yo crecía y fue sufriendo a medida que yo sufría y se demoró a medida que la vida hizo que se demoraran mis asuntos, porque durante esos años padecí muchas desgracias personales: pasé por periodos de cuatro a cinco años en que no puede escribir una sola palabra. Después la retomaba y volvía a dejarla. Durante dos años, de día y de noche cada dos horas, tuve que aplicarle inyecciones de morfina a mi primera mujer, que murió de cáncer. Al terminar esta tragedia, volví a la novela y por fin pude concluirla.

EC: Se publicó en 1948, ¿cuándo la empezó a escribir?

LM: La comencé a escribir en París, el año de 1929.

EC: ¿Cuáles son las partes fundamentales de la novela?

LM: Son dos, el "Cuaderno de tapas azules", que es el corazón de la novela, y los círculos infernales del "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". A propósito del "Cuaderno", Cortázar en la crítica que publicó recién salida la novela no lo entendió en toda su amplitud. (A Cortázar le estoy muy agradecido porque fue, con su enorme talento, el primero que se ocupó en Buenos Aires de la novela.) El "Cuaderno de tapas azules" indica el itinerario metafísico, es decir la destrucción de una venus terrestre y su conversión alquímica en una venus celeste, ya que la mujer simbólica de los "Fieles de Amor" no es otra cosa que la *Amorosa Madonna Intelligenza*, como decían ellos, es decir el intelecto trascendente que lo conduce a uno a las etapas superiores, a las realizaciones máximas del ser. El segundo es el descenso infernal implicado necesariamente en toda epopeya, descenso concebido no sólo como una vía de purificación en el sentido moral de la palabra sino como una

vía de realización de ciertas posibilidades de tipo inferior que el hombre tiene que realizar necesariamente porque no hay experiencia negativa, todas las experiencias son positivas por aceptación o rechazo. Una vez que las ha realizado, se produce la catarsis de Aristóteles. La novela está planeada como si yo hubiera sido amigo del héroe, al cual entiero en el prólogo. La acción empieza con el entierro de mi amigo del alma, mi primo amigo como dice Dante, quien me ha legado los dos manuscritos: el "Cuaderno de tapas azules" y el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". Como me pareció que publicarlo así, sin preparar previamente al lector, podía parecer un tanto extraño, me propuse presentar la vida de Adán Buenosayres. La novela sigue más o menos este plan.

EC: ¿Qué me cuenta de la segunda novela, *El banquete de Severo Arcángelo*, dada a conocer diecisiete años después de la fecha en que aparece *Adán Buenosayres*?

LM: Las grandes cosas siempre se han dicho alrededor de la mesa, en un banquete. Piense usted en el banquete de Platón y en la última cena de Cristo. La novela cuenta la historia de Severo Arcángelo, un industrial que se dedica a la metalurgia. Usted sabe que los metalúrgicos desde siempre han tenido fama de endemoniados. Es gente vinculada con el mundo subterráneo, de la magia negra, mundo que de algún modo tiene que ver con el mito de Vulcano. Severo Arcángelo, que tiene una fundición en Buenos Aires y que incluso en cierta huelga ha mandado ametrallar a los obreros, sufre un accidente automovilístico, y como tiene que estar enyesado por un tiempo se dedica a leer y meditar. Esa tarea inmóvil le permite descubrir el absurdo total de la vida que ha llevado hasta entonces y decide seguir, desde ese momento, una vía penitencial que él vuelve paradójica y ridícula. Se hace azotar por su criado y practica una serie de autocastigos que parecen tan extraños como aberrados. Después, pareciéndole indigna la posición vertical del hombre se echa en cuatro patas y se arrastra hasta la pocilga de los cerdos. Cuando unta su cara con el barro de los cerdos se le aparece un personaje misterioso, Pablo Inaudi, y le hace la proposición del banquete. La novela gira alrededor de la organización del banquete, el cual no se describe nunca y se lo advierto porque algunos lectores se han sentido defraudados. Yo creo que son más interesantes las vísperas de las fiestas que las fiestas mismas. Este banquete realmente no es un banquete ya que no se organiza como una fiesta sino como un acto que va a convocar a una determinada cantidad de comensales, muy bien seleccionados, con el fin de someterlos a una prueba de iniciación, los que salgan triunfantes irán a refugiarse a un lugar que se llama la "Cuesta del Agua", lugar concebido como una tebaida, un arca misteriosa que está situada en alguna vaga provincia argentina del Norte, entre montañas (Salta). Para preparar el banquete se organizan dos concilios y los futuros comensales pasan por numerosas pruebas extraordinarias. Entre



los preparativos figura la construcción de la mesa del banquete, que es una complicada obra de ingeniería, la que en determinado momento tiene que comenzar a girar como un planeta; a su vez, y en su propio asiento, los invitados empezarán a girar para ofrecer una idea de la inestabilidad del hombre en el espacio. Al final se organiza una orquesta, infernal como todo aquello relacionado con el banquete, que se propone atormentar y crear incomodidades a los comensales. Para asistir a esta última cena, cada invitado será vestido con un traje de fiesta diseñado por un psiquiatra, quien previamente al diseño someterá al invitado a un riguroso análisis, y el traje será así el espejo del alma. En otras palabras, los invitados van a asistir prácticamente desnudos al banquete. Otro acto importante que termina en batalla es la "Operación Cybeles": sobre la mesa destinada al ensayo aparece una mujer, la viuda Thelma Foussat, convertida en una especie de diosa que representa a todas las mujeres que desean los allí presentes y al mismo tiempo a ninguna. Los comensales ven en ella el sueño de la mujer ideal, la sustancia femenina depurada hasta el máximo, y caen en la trampa, es decir en el erotismo, que los obliga a comportarse tal como son, sin máscaras y sin disfraces.

EC: ¿Cómo termina la novela, a dónde conducen estos actos a primera vista extraños y absurdos?

LM: Llega un momento en que se echa a andar el mecanismo de la cuenta retrospectiva, a la manera de la que se usa en el lanzamiento de los cohetes. No sé si son doce horas antes cuando empieza a funcionar el reloj. A punto de llegar la hora indicada, en los últimos segundos, los convidados entran a la sala del banquete, deslumbrante de luz, de música, de estruendo, y de repente se dice: "Y el banquete fue." Luego viene la muerte del protagonista, Lisandro Farías, que es quien narra la novela.

EC: ¿No termina la novela?

LM: No. Se supone que los que pasaron la prueba han sido trasladados a la "Cuesta del Agua", especie de paraíso no se sabe si prometido o perdido definitivamente. Las noticias que se dan son tan vagas que no permiten conocer cuál es realmente el sentido del desenlace.

EC: ¿Qué significa *El banquete*?

LM: Significa, en primer lugar, que todos nosotros y en rigor todas las religiones consideran la vida como la preparación de un gigantesco banquete final. Y es necesario prepararse para asistir a él con mucha anticipación.

EC: ¿Qué afinidades y qué diferencias existen entre *Adán Buenosayres* y *El banquete de Severo Arcángelo*?

LM: Las afinidades proceden de la mano que las escribió: ambas están realizadas con los mismos elementos, con mis tres cuerdas: la poética, la humorística y la metafísica. Desde luego, se parecen mucho en el estilo.

EC: Desde un punto de vista cristiano, ¿usted está más pró-

ximo a la ortodoxia o a la heterodoxia? ¿Padece la angustia de un cristiano que vive en un mundo contradictorio?

LM: Desde luego le diré que no vivo en la angustia. El cristiano auténtico no tiene angustia, llega a ser muy alegre, como yo. El que consigue creer en la simplicidad del evangelio no tiene conflictos. Desconoce la tristeza.

EC: Al no tener conflictos, ¿usted puede presentar realmente conflictos en sus novelas?

LM: Yo no tengo conflictos metafísicos, pero sí he padecido conflictos humanos, los que narro en mis novelas.

EC: Si *Adán Buenosayres* tiene mucho de autobiográfico, ¿se puede decir lo mismo de *El banquete*?

LM: En *El banquete* no hay elementos autobiográficos. Considero esta novela como una especie de interludio entre *Adán Buenosayres* y la obra que empecé a escribir hace unas cuantas semanas.

EC: ¿Cómo recibió el público y la crítica argentinos *El banquete de Severo Arcángelo*?

LM: El recibimiento fue clamoroso. Se han hecho tres ediciones. La primera se agotó en un mes.

EC: ¿De cuántos ejemplares?

LM: De diez mil. Hubo un momento que en Buenos Aires no se hablaba de otra cosa más que de *El banquete*, en la calle, en los hoteles, en las escuelas, en los cafés.

EC: ¿De qué trata su tercera novela?

LM: Sólo le puedo adelantar una cosa, que en lugar de estar hecha con el simbolismo del viaje, la estoy escribiendo con el simbolismo de la guerra. En ella describo las guerras que necesitamos hacer nosotros en nuestro país y en los de ustedes. Al escribirla me estoy divirtiendo mucho. Yo creo que ningún novelista puede divertir a sus lectores si él mismo no se ha divertido al escribir. Se ve la felicidad del autor que ha sido feliz al escribir una página, asimismo se nota cuando ha sufrido: el autor trasmite su estado de ánimo a los lectores.

EC: ¿Cuál es la historia que cuenta en la nueva novela?

LM: La historia se reduce a dos batallas, una terrestre y otra celeste, la pequeña guerra y la gran guerra de Mahoma. También aparecen las ideas de los "Fieles de Amor".

EC: Con toda sinceridad, y prescindiendo del pudor, ¿qué lugar ocupa usted en la prosa argentina?

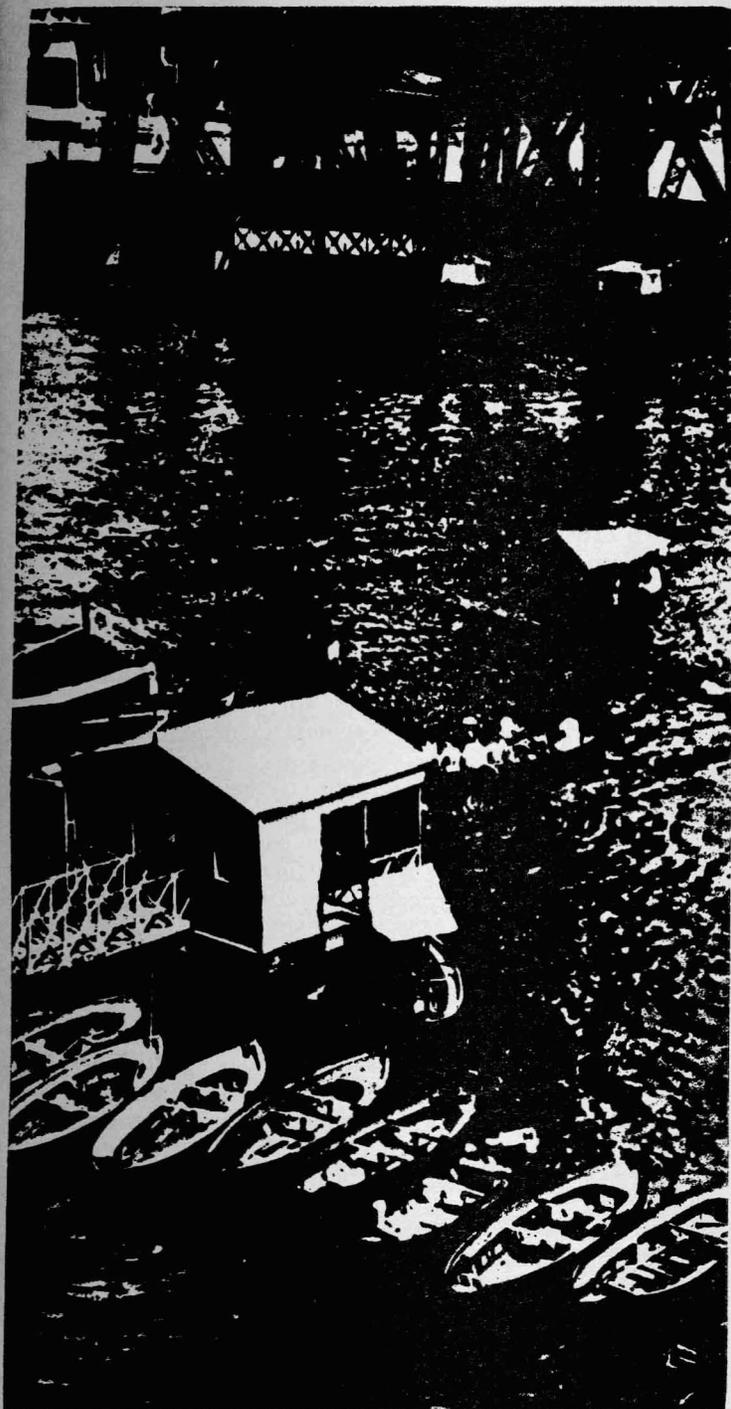
LM: Estoy esperando que lo digan los críticos.

EC: A mí me parece más importante que lo diga usted.

LM: Me siento bien ubicado.

EC: ¿Hacia dónde, hacia arriba, hacia abajo, a la derecha, a la izquierda?

LM: A mí nunca me ha gustado la tendencia que clasifica numeralmente a los escritores: primer escritor, segundo escritor, tercer escritor; primer poeta, segundo poeta. Me parece menos desacertada la clasificación que los divide en grandes y pequeños escritores.



*EC:* ¿Usted es un gran escritor?

*LM:* Yo me creo un gran escritor, pero no me creo el primero.

*EC:* Frente a su obra, ¿cómo reacciona el público lector?

*LM:* Desde mis inicios, tengo admiradores fanáticos y enemigos fanáticos. Nunca términos medios, grandes admiradores o grandes detractores.

*EC:* ¿Quiénes son unos y quiénes son otros?

*LM:* Mis grandes admiradores son anónimos, es decir no tienen visibilidad. De repente se comunican conmigo y me dan interpretaciones de mis novelas que me dejan asombrado.

*EC:* Y los escritores, ¿qué piensan de sus libros?

*LM:* Los escritores no tienen opiniones. Cuando juzgan las obras se basan en factores extraliterarios.

*EC:* ¿Usted supuso, cuando apareció *Adán Buenosayres*, cómo iba a ser recibido?

*LM:* A decir verdad no tenía una idea exacta de la impresión que iba a causar en el público. Esta novela, en el momento de su aparición, no causó ningún entusiasmo, salvo en una minoría de intelectuales entre los que figuraba, en primer plano, Julio Cortázar. Fue precisamente Julio quien escribió en la revista *Realidad* (número 14), pocos meses después de publicada la novela, el primer trabajo serio e inteligente, trabajo que me alentó enormemente. Después, alguien dijo que la primera edición de *Adán Buenosayres* había aparecido prematuramente, que en 1948 no había un clima favorable que le permitiera ser entendida y gozada. Ese clima aparece dieciocho años más tarde. Durante ese tiempo se formó un pequeño grupo de iniciados, de exégetas de *Adán Buenosayres*, lectores que cuando sale la segunda edición se molestaron porque creyeron que mi libro nunca abandonaría su esfera esotérica. El éxito que hoy acompaña a la novela se debe a la gente joven.

*EC:* ¿Quiénes fueron en Argentina sus grandes enemigos?

*LM:* El grupo que se opuso fue fundamentalmente el que tuvo y tiene como centro a Jorge Luis Borges.

*EC:* ¿Murena qué piensa de usted, de su obra?

*LM:* Murena es un hombre al cual yo debo mucho, porque sin conocerlo en persona, desde hace muchos años, se ocupa con cierta frecuencia de *Adán Buenosayres*. Por indicación suya, una editorial de Nueva York me solicitó los derechos de traducción del *Adán*. En el diario *La Nación* publicó un artículo bastante violento contra Rodríguez Monegal, quien en su libro dedicado a la narrativa incluye un juicio bastante negativo sobre *Adán Buenosayres*. En el artículo, Murena califica el juicio de injusto y afirma que se debe a factores absolutamente extraliterarios. Allí mismo dice que mi militancia peronista fue la causa de que se me haya excluido por varios años de la intelectualidad argentina. Murena es uno de esos hombres que poseen eso que yo llamo coraje intelectual.



EC: Recuerdo otro juicio injusto y quizá de origen "extraliterario", el que Anderson Imbert publica en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, edición de 1954. Dice así: "Su novela *Adán Buenosayres*, con intenciones simbólicas, fue una caída: bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarían de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce." En la edición de 1957 es más sobrio y en la de 1964, cuando las condiciones objetivas comienzan a ser distintas, se vuelve más cauto, usa la cirugía plástica y modera su opinión. "Publicó también una novela —escribe—: *Adán Buenosayres*, con intenciones simbólicas: a pesar de sus fealdades, es importante como mitificación de su generación martinferrista."

Si estéticamente conozco su posición, me gustaría saber cuál es su actitud política. Imagino cuál es si pienso que usted fue peronista y que en este momento está de paso por México rumbo a Cuba.

LM: Se la voy a decir con gran claridad porque últimamente he meditado mucho en ella. Yo creo que todos los movimientos actuales de tipo marxista son movimientos que responden a la necesidad de aplicar una doctrina teórica a un orden contingente, humano, y que todos los desajustes que se producen en una revolución a través de los años (pienso en la rusa que va a cumplir cincuenta) se deben a las alternativas e incidentes de ese ajuste del orden contingente a una doctrina actual, y que cuando se produzca la armonía entre los dos factores, todos esos movimientos van a terminar en movimientos de tercera posición. Así pasará en Rusia, en China, en Cuba.

EC: No acabo de entender

LM: Está claro. Una doctrina en su planteamiento teórico lógicamente es perfecta. Pienso en la doctrina del cristianismo que es perfecta. Pero han pasado casi dos mil años desde que su creador la formuló, y sin embargo no se ha podido aplicar a la realidad porque es una doctrina tan sublime que rebasa con mucho al orden falible, humano.

EC: ¿Y con el marxismo pasará igual? ¿Se necesitarán dos mil años para convencernos de que es una doctrina imperfecta?

LM: No, porque el tiempo se está acelerando en tal forma que se necesitará bastante menos tiempo. Se puede hacer, incluso, una progresión geométrica. Dentro de ochenta y tantos años, serán más o menos, llegará el mundo a la armonía, al reajuste perfecto y todo será estabilidad de tercera posición, es decir alcanzaremos la unión de los contrarios.

EC: Usted cree que es posible el diálogo entre marxistas y cristianos.

LM: Por supuesto que sí.

EC: ¿Qué los separa y qué los une?

LM: Hace muchos años, no me acuerdo cuantos, estaba en París cuando se intentó un diálogo entre católicos y marxistas.

A este diálogo asistió por el campo católico Jacques Maritain y por el campo contrario André Gide (este encuentro ocurrió, por supuesto, antes del viaje de Gide a Rusia). Maritain, del que nunca he sido simpatizante, dijo algo que se me quedó grabado, dijo que el marxismo es una materialización del evangelio. Pensé para mis adentros: es preferible una materialización del evangelio a no tener ninguna forma de evangelio.

EC: No ha contestado una de mis preguntas. ¿Cuál es políticamente su posición en el mundo en que estamos viviendo?

LM: La tercera posición, es decir la concepción del hombre como un compositum que reúne al individuo y a la persona. Para mí lo que el hombre tiene de individuo se debe a todas aquellas instancias que vuelven corporales su naturaleza y sus necesidades. Lo que tiene de persona se localiza en los elementos que espiritualizan su naturaleza. Cuando un estado satisfaga las necesidades integrales del hombre. . .

EC: Pero según usted ningún estado puede lograrlo.

LM: Sí puede. Por ejemplo, un estado de tercera posición.

EC: Si el catolicismo en casi dos mil años no ha podido. . .

LM: Pero yo no pienso en el catolicismo.

EC: ¿Y el marxismo podrá?

LM: Tampoco. Para mí el marxismo se reduce a tres cosas: una filosofía general, una filosofía del hombre, que es una parte de la anterior, y un sistema de distribución económica. De estos tres elementos no vacilaría en afiliarme al tercero.

EC: ¿En el terreno de la economía es usted un hombre de izquierda?

LM: Desde luego, y desde luego cristiano, porque ya en los *Hechos de los apóstoles* se dice que las sociedades cristianas de la primera época todo lo poseían en común. La filosofía marxista, que se basa en una concepción materialista de la historia, implica una mutilación en el compositum del hombre, ya que pone su atención en el aspecto individual y olvida el aspecto personal.

EC: ¿A qué se debe el triunfo de las revoluciones de tipo marxista?

LM: A que el hombre tiene y siempre ha tenido una dignidad espiritual tan grande e indestructible que las revoluciones de este tipo aprovechan con magníficos resultados. Cuando un hombre se siente asistido en su dignidad humana apoya decididamente a una revolución, aun a costa de sacrificios corporales. Y lo hace porque se siente dignificado en su naturaleza de persona trascendente.

EC: ¿Qué piensa de la revolución cubana?

LM: No la conozco, por eso voy a Cuba. Los que queremos conocer la verdad debemos independizarnos de las leyendas negras y de las leyendas blancas. Si yo encuentro que en Cuba el pueblo está contento, trabaja con alegría, se siente libre de la sujeción en que vivió, me parece que la revolución cubana está justificada.