



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Carini, Sara; Foppa Pedretti, Clara
La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos
Moya
Revista Caracol, núm. 4, julio-diciembre, 2012
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766512006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos Moya

Sara Carini y Clara Foppa

Pedretti

Sara Carini es Ph.D. en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica de Milán con una tesis sobre la narrativa de Augusto Roa Bastos. Actualmente es becaria de investigación en la misma Universidad. Sus intereses de investigación abarcan la narrativa centroamericana y latinoamericana contemporánea. Ha publicado varios artículos en revistas literarias especializadas. Contato: sara.carini@unicatt.it

Clara Foppa Pedretti es doctoranda en Literatura Hispanoamericana y colabora en la Cátedra de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad Católica de Milán. Está trabajando en la redacción de su tesis sobre la Novela de Dictadores, se dedica con particular interés al análisis de la figura de Rafael Trujillo. Publicó artículos y traducciones en revistas científicas italianas e internacionales.

Contato: pcrisrocha@gmail.com

Horacio Castellanos Moya, nacido en Honduras en 1957 pero en concreto salvadoreño en su formación intelectual (vivió en El Salvador desde su infancia) es una de las personalidades literarias más en evidencia en el panorama literario centro y latinoamericano actual. Su estilo y su voz literaria ahondan en la historia de El Salvador, y de ahí construyen una mirada autocrítica hacia los acontecimientos que caracterizaron las últimas décadas de política del país, gracias a un estilo eficaz que consigue que los protagonistas de sus novelas capturen a los lectores a través de su voz.

No obstante su estilo original las novelas de Castellanos Moya se conocen sobre todo por la lectura política que puede darse de ellas¹, sin embargo la representación de la realidad tal y como se concibe en las novelas históricas no es el objetivo del autor² pero resulta inevitable representar en el texto literario los acontecimientos de la vida real ya que son parte del bagaje de cada uno.

Hasta el día de hoy ha publicado varias novelas caracterizadas por un estilo tan original cuanto eficaz que la crítica ha definido ‘estética del cinismo’ por la descripción cruda y violenta de la realidad que se encuentra en ellas³. Su novela más conocida internacionalmente es sin duda *El asco*⁴, ejercicio de estilo que Castellanos Moya escribió sobre el modelo de la novela de Thomas Bernhard. Las fuertes críticas a los elementos de la tradición salvadoreña le valieron el exilio y duras críticas en su país como para exigirle alejarse de él.

- 1 Entre las novelas publicadas por el autor *El asco* provocó una profunda ola de polémicas en El Salvador como para exigirle al escritor que se alejara del país.
- 2 Castellanos Moya, Horacio. “Apuntes sobre lo político en la novela latinoamericana”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 694, 2008, 9-17.
- 3 Véanse los estudios de Pastor, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana del posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2010 y Aguilar Ciciliano, Mauricio. “Horacio Castellanos Moya o la estética del cinismo”. En: *Sololiteratura*, <http://sololiteratura.com/hor/horlaestetica.htm>
- 4 *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador*, Tusquets, Barcelona, 2000. Publicada por primera vez en 1997 por la editorial Arcoiris.

En esta entrevista⁵ Castellanos Moya expresa su visión de la literatura hispanoamericana sobre todo en relación a los cambios que se están dando en la literatura hispanoamericana llegando a tocar temas de ‘tradición’ de los estudios sobre la literatura del subcontinente con resultados que no tienen que darse por descontados.

Castellanos Moya subraya en cierto modo la necesidad por el autor de ser ante todo un autor. De escribir literatura según las pautas que se refieren al acto literario en sí como hecho artístico. De este modo se viene anulando en cierto modo la idea de escritor comprometido por su propia voluntad y se hace más evidente la situación de escritor comprometido con su propia realidad porque en ella vive y de ella habla.

Actualmente Castellanos Moya vive en los Estados Unidos donde imparte clases en el taller literario de la Universidad de Iowa.

E: *¿Cómo, en su opinión, ha cambiado la forma de describir la realidad centroamericana en la novela contemporánea?*

HCM: Yo creo que ha habido fundamentalmente dos cambios, quizás haya más, pero dos que puedo mencionar. Uno es que la novela que se escribe ahora en Centroamérica está lejana de los, digamos, tópicos que se habían venido manejando durante muchos años, y que tienen que ver sobre todo con el mundo rural; y dos que se ha alejado del enfoque social en términos de lo utópico. Es decir, esos dos cambios son los fundamentales. Hay un cambio de escenario: es una novela que ahora es esencialmente urbana. Y es una novela que no necesariamente se ubica en el ámbito de lo político y lo social. Algunos novelistas, como yo, que somos de una generación más vieja todavía tenemos obsesiones con temas históricos, políticos, sociales, como trasfondo. Pero hay nuevas

5 La entrevista tuvo lugar el 9 de mayo 2012 en la ciudad de Milán.

generaciones en las que la temática puede ser gay, o de otro tipo y no más desde una perspectiva de denuncia. Temáticas más contemporáneas también. Entonces digamos que la realidad se describe con mayor complejidad, fuera de los tópicos de buenos y malos, fuera de los tópicos de lo que es lo positivo o negativo en términos históricos, más bien en realidad, como debe ser la literatura, determinada por las pasiones, por los comportamientos complejos del ser humano, por las contradicciones implícitas en cada ser humano; esa complejidad tremenda que es cuando nos toca enfrentar lo que somos y lo que queremos ser o lo que creemos ser, que es un tema permanente de la literatura. Sí, en ese sentido diría que la narrativa en Centroamérica corre con los tiempos actuales.

E: *¿La reconstrucción de la identidad ya no pasa por la identidad colectiva sino por temas individuales?*

HCM: Sí. Y en ese sentido lo que hace la literatura centroamericana, o lo que refleja, es lo que pasa con toda la literatura latinoamericana. Es un momento muy especial porque es difícil definir qué tipo de literatura se escribe en Latinoamérica. Antes era muy fácil porque se decía 'el boom' o se decía 'el realismo mágico', o se decía 'la literatura regionalista'. Había tópicos, ahora no. Ahora hay tanto tipo de temáticas, hay tantas formas distintas de narrar, hay tantos tipos de preocupaciones diversas entre los autores que cuando uno habla de la literatura latinoamericana al igual que la centroamericana está hablando de un universo muy diverso.

E: *No obstante, los críticos siguen buscando etiquetas para definir la literatura en un conjunto homogéneo.*

HCM: Un crítico que no busque etiquetas se queda sin trabajo. Tiene que buscar etiquetas para entender y por eso se habla pues de la literatura de la

posguerra en Centroamérica, de la literatura del narcotráfico en México y en Colombia. Se habla de la literatura de la post-dictadura en el Cono Sur y se habla de otros tipos de literatura: de la experimentación, como se da mucho en Uruguay. Pero hay diversidad. Cuando uno habla de la literatura de la posguerra ahí cabe de todo, porque lo que uno hace es aplicar un concepto histórico a creaciones literaria muy diversas.

E: *¿Usted cree que el hecho de que la literatura latinoamericana se haya dado a conocer a través del boom haya sido una desventaja?*

HCM: La literatura latinoamericana vivió su época dorada, su Siglo de Oro en el siglo XX que no fue sólo el boom. El boom fue un aspecto minoritario del siglo de oro de la literatura latinoamericana. Es decir, en el Siglo XX la literatura latinoamericana se impuso como la literatura más importante junto a la literatura americana en distintos momentos a nivel planetario. Se llegó a tener autores vivos como... sólo en argentina estaban Borges, Cortázar, Sábato, Leopoldo Marechal, Bioy Casares, al mismo tiempo vivos, de la misma generación. Sin contar Chile, sin contar México, sin contar Cuba etc. Desde Carpentier hasta Cabrera Infante son de estilos totalmente distintos que no se pueden meter en el mismo saco pero que vivieron al mismo tiempo, casi, y publicaron al mismo tiempo. Entonces el momento culminante no es el boom. De lo que estamos hablando es del segundo Siglo de Oro de la literatura escrita en lengua castellana. Primero sucedió en España, a principios del siglo XVII, y ahora a mediados del siglo XX, entre los años '50 y '80, se produce todo ese gran momento de auge que viene desde *Ficciones* de Borges que es del '55, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, siempre en el '55; las grandes novelas de Carpentier son de los '50, las grandes novelas de Miguel Ángel Asturias se publican en los '50, viene García Márquez en los '60, viene Vargas Llosa en los '60,

viene Donoso en los '60, viene Carlos Fuentes en los '60/'70: es un montón de narradores precedidos por un movimiento poético tremendo donde están Neruda, Vallejo, Lezama Lima, Nicolás Guillén. Entonces hay que ver que la literatura latinoamericana lo que tuvo a mediados del siglo XX fue su momento de máximo esplendor, pero no fue el momento de máximo esplendor sólo de la literatura hispanoamericana, fue el máximo esplendor que tuvo la novela escrita en lengua castellana en tres siglos. Ese máximo esplendor en tres siglos por supuesto tiene que ser seguido por un reflujo. ¿Por qué? Porque en ese movimiento todos los novelistas eran novelistas totales, todos querían escribir la novela total, todos hicieron obras con ambiciones que uno se cansa de solo pensar que va a escribir eso. Cada uno de ellos: José Donoso con *El obsceno pájaro de la noche*, Sábato con *Sobre héroes y tumbas* y luego los grandes novelones, Vargas Llosa y las novelas que escribe, unos tabiques así. Pero es a nivel planetario, porque eso ya había sucedido antes con otras lenguas. Cuando la lengua francesa se impone a principios del siglo XIX en Francia tiene seguiditos a Balzac, Stendhal y Flaubert, tres narradores de esas dimensiones en una lengua con tan pocos hablantes; de igual manera, a finales del siglo XIX, los rusos que tienen a Dostoievski y Tolstoi escribiendo al mismo tiempo son momentos de explosión. Lo mismo pasa en Estados Unidos, aunque un poquito antes que en Latinoamérica, al tener a Hemingway, a Faulkner, a Dos Passos, Fitzgerald, toda esta gente escribiendo en el mismo periodo, luego sigue Latinoamérica. Después de eso no sé quien ha seguido, el de Latinoamérica es el último movimiento a nivel planetario que produce una literatura muy fuerte. Los que seguimos evidentemente somos el reflujo. Ya no hay que demostrar nada, todo está demostrado, ya no hay que escribir la gran novela fundacional, esa gran novela está escrita. Entonces, ¿cuáles son las búsquedas? Otras. ¿Cuáles son las ansiedades? Otras. Lo que antes quería ser integral y totalizador ahora es

fragmentario y pequeño. Lo que antes quería ser un fresco de época, ahora es un poco más íntimo, ahora son retratos más de situaciones precisas, de períodos precisos. Yo creo que ahí es donde hay que enfocar lo que está sucediendo en Latinoamérica y en Centroamérica. Porque Centroamérica tuvo su narrador de la época en ese gran movimiento, que fue Miguel Ángel Asturias, el primer narrador latinoamericano que obtuvo el Premio Nobel, que no es poca cosa, pero con un tópico indígena, con un tópico maya. La gente esperaba el tópico maya. Con los narradores que vienen es otra cosa: es lo pequeño, lo disperso, lo fragmentario, lo breve, y eso sucede en todo el continente.

E: *En 2003, en una entrevista, usted dijo que ‘cuando se le presenta a un público acostumbrado a la novela de testimonio una novela que hace críticas fuertes es difícil que el público perciba la textura literaria del texto’ ¿Usted cree que esto ha cambiado o que la novela hispano/centroamericana ha acostumbrado sus lectores a una crítica perpetua y que la lectura pasa por alto la calidad literaria de los textos?*

HCM: Yo creo que la literatura de testimonio no tuvo peso en Latinoamérica, solo tuvo peso en los países más atrasados, que son los de Centroamérica, y el peso de la literatura de testimonio está en razón directa al nivel de opresión y de ignorancia que había en esos países. En un país como Argentina la literatura de testimonio no interesó tanto ni influyó en tal magnitud. O un país como México, con grandes tradiciones, o Colombia, ¿cuál es el narrador testimonial de Colombia? Ni se les ocurre ¿verdad? Eso tenía que pasar en Nicaragua, Guatemala, El Salvador, donde el 60% de la población es analfabeta, ni el uno por ciento de la población consume libros, entonces es muy fácil que un montón de académicos estadounidenses decidan: ‘aquí es y ésta es la moda, agarremos a los más tontos y hagámosles creer que son los más listos’. Entonces esto es lo que pasó realmente. El problema no es tanto que la gente no pueda leer los

libros de ficción como ficción porque está intoxicada con los libros de testimonio. El problema es que la gente no lee ficción, no sabe lo que es eso. La gente lee los libros de testimonio no porque es un género, lo leen porque es político, y porque anda buscando respuestas políticas a una realidad inmediata. Entonces no hay lectura literaria, ni del testimonio, ni de la ficción, ni de nada. Esa es la verdad, es la tragedia de algunos países centroamericanos, que no es la tragedia de Cuba, que no es la tragedia de una literatura como la peruana, por ejemplo, muy vital en términos de narrativa. Se dice que el testimonio se inventó al calor de la revolución cubana, pero yo creo que el testimonio o la novela de *non fiction* son muy viejos: el testimonio político como género es tan viejo como la humanidad. El primer libro en el que alguien deja un testimonio político es el *Anabasis* de Jenofonte, o la retirada de los diez mil⁶, es el primer real testimonio, es un libro ‘testimónico’, pero es un libro político, su valor es ese, como cuenta una aventura.

E: ¿Usted cree que esto es lo que le pasó también a América Latina cuando se exportó el realismo mágico, todos leían la novela con el realismo mágico para encontrar la utopía de América Latina?

HCM: Yo creo que no, en el realismo mágico también hubo una operación ideológica por parte de cierta academia, sobretodo en Estados Unidos y en los países europeos, ése era el tópico de cómo querían ver a los latinoamericanos. Los latinoamericanos no son modernos, son de estos que viven en el campo y ven cómo vuelan las mariposas y eso. Y lo más trágico es que el único realista mágico es García Márquez, de veinte narradores de primer nivel, tan buenos o mejores que él, Juan Carlos Onetti o Sábato o Cortázar, tan buenos

6 Castellanos Moya se refiere a la crónica histórica *Anábasis* (*o La retirada de los diez mil*).

o mejores narradores que García Márquez, pero él es el único realista mágico y un poco Carpentier. Vargas Llosa no es realista mágico, José Donoso no es, Carlos Fuentes no es, pues entonces ¿de dónde sacaron eso? Sacaron eso de un par de libros de García Márquez y él se prestó a toda la operación porque vendió muchísimo y eso permitió desfigurar totalmente un movimiento narrativo latinoamericano, etiquetarlo.

E: *Usted dijo que nunca se había propuesto escribir una “novela política”, ‘sino que la política era parte del aire que me tocó respirar en mis años formativos’. Haciendo hincapié en esto, le quisiera preguntar ¿en su opinión, la literatura tiene que ser una literatura ética y en qué modo puede serlo?*

HCM: La literatura no tiene que ser ética, la literatura cuenta historias y en las historias hay la ética de los personajes. La literatura lo que tiene que ser es auténtica y si un personaje es un canalla, en la literatura va a ser un canalla, un canalla auténtico y si ese canalla se sale con las suyas se sale con las suyas. No puede haber un criterio ético, el escritor podrá tener un criterio ético él, pero si lo mete en su novela seguramente la va a arruinar.

E: *¿No importa entonces la vinculación con la realidad social e histórica de su propio País?*

HCM: Si él la quiere tener y le sirve ¡qué bueno! Y quien no la quiere tener pues así es, no la necesita, es decir no hay una fórmula, la literatura no funciona en el ámbito del deber ser, no hay nada que deba ser la literatura porque la literatura es libertad y ‘deber ser’ es exactamente lo contrario.

E: *Hablando de Baile con serpientes⁷ y de El asco usted afirmó que fueron novelas escritas con rapidez. ¿Cuánto ayuda la impulsividad en la escritura?*

HCM: Lo que un escritor hace es aprovechar esos momentos, porque no se dan muchos. Sí los momentos de gran espontaneidad y de fuerza, así, irracional, creativa, potente. ¡Qué haría yo por volver a escribir una novela como *Baile con serpiente!* Que ahorita se acaba de reeditar y ya pasaron 16 años, la escribí hace 17 años.

E: *Baile con serpiente surgió de un sueño, ¿verdad?*

HCM: *Baile con serpientes* surgió de dos cosas: una, de un carro real que estaba allí estacionado en México cerca de la casa de mis hijos y además, de un sueño. Yo lo comencé como un cuento, tal cual es, y allí se quedó trabado y cuando tuve el sueño, vino y fue una escritura de posesión, yo no hice nada, no hubo tiempo de planear nada, es como si hubiera tenido en mi mente un disco duro con ella y se hubiera abierto el disco duro y saliera así. Son experiencias que ojalá me volvieran a suceder.

E: *Hablando de su primera pasión por la música dijo que era ‘sordo’ ‘en el sentido de que no podía convertir mis emociones, mis pensamientos en música’.* ¿Cuál es el recurso que en sus textos le permite acercarse más a las emociones que quiere describir?

HCM: Paradójicamente es el oído, soy sordo para la música pero no para la literatura. El recurso básicamente es la voz.

E: *¿Por eso en su novela utiliza mucho la oralidad, el monólogo interior y la profundización como si se tratara casi de un disfrasismo?*

⁷ *Baile con serpientes*, Tusquets, Barcelona, 1996.

HCM: Incluso cuando están en tercera persona y son de acción, como mencionaba ahora en *La sirvienta y el luchador*, que es una tercera persona muy de acción, o en *Baile con serpientes* allí hay primeras y terceras. Y me tiene que sonar hasta la voz del narrador, porque nunca es la mía. Y es muy extraño porque hay narradores que sí tienen un estilo muy definido y saben la que es su voz. Yo cada vez que comienzo un libro no sé quién nos va a contar. No soy yo, no existo. Una voz que se diga ‘es la voz de Horacio’ que tú la reconozcas en cada libro, no. Tengo que encontrar una voz, y hasta que no me suena la voz no importa que sea oralidad, no importa que se trate de una novela escrita como monólogo, que sea en tercera persona, pero me tiene que sonar. Tiene que comenzar como a moverme, tiene que comenzar a correr en las sienes. Incluso cuando son novelas planeadas, novelas largas en que he hecho investigación, por ejemplo la novela *Tirana memoria*, que es una novela larga, histórica, con investigación y todo, yo tenía todo hecho para que la contara un personaje. Lo que me motivó a buscar ese tema y a escribir la novela fue contar a ese personaje, pero resulta que al tratar de hacerlo, una vez que tenía todo el esquema de la novela, toda la estructura en el sentido de los hechos históricos en los que estaba basada, no me salía la voz del personaje y no me salía la voz del personaje porque el personaje no tenía voz, porque era un doble agente. Siempre fue un hombre que escondía su vida, era un hombre callado, misterioso, porque en el fondo era un espía ruso, un espía soviético en El Salvador, entonces nunca me salió la voz y al final la novela la termina contando su esposa a través de un diario. Cuando yo me di cuenta de que ella era la persona, aun así, teniendo ya todo lo histórico, necesité que me sonara la voz de ella y que realmente yo sintiera que ella escribía el diario. Hasta que no sentí que ya estaba posesionado de la voz de ella, hasta entonces la novela no pudo arrancar, si no, hubiera sido un fracaso.

E: *Es el mismo recurso que aparece en El asco, es el escritor que transcribe lo dictado por un amigo...*

HCM: Aquí es un diario tradicional, es una señora que tiene un diario porque su esposo está en la cárcel y a través de ella se ve una coyuntura histórica, de un golpe de Estado a una huelga general, en la que ella se ha involucrado porque su marido está preso; aunque ella es una mujer de clase alta, sin alguna conciencia política, una católica, una mujer sin idea política del mundo, lo que ha hecho es seguir a su marido. Y tuve que construir a esa voz, una voz totalmente ajena a mí. El recurso es el oído. Es que la prosa comience a sonar, si la prosa no me suena, no escribo.

E: *¿Y en la poesía y el ensayo?*

HCM: Ya no escribo poesía. Hace 30 años dejé de escribir poesía. En el ensayo es distinto, también el periodismo es otra cosa.

E: *Traducir es traicionar. ¿Cuál característica de su estilo deben absolutamente mantener sus textos en traducción?*

HCM: Es la intensidad de la prosa, es decir, la literatura es una construcción verbal y como construcción verbal está hecha en la sintaxis y en la sintaxis está concentrada la emoción, entonces lo importante es que el traductor se apropie de esa intensidad. Quizás para ventaja mía, como mis libros no se venden mucho, los traductores que se interesan en mi obra se interesan por motivos literarios. Yo no tengo traductores por encomienda. Los míos funcionan muy bien porque si traducen un libro es porque les apasiona, porque les gusta y porque están entonces muy compenetrados con el sentido del libro. Hay problemas. Por ejemplo, cuando se estaba traduciendo *Insensatez*⁸ al inglés yo me

8 *Insensatez*, Tusquets, Barcelona, 2004.

reuní en varias ocasiones con la traductora. Yo no me metía en la traducción, pero ella me hacía muchas preguntas y entonces una de las preguntas fundamentales que me hacía era hasta dónde la alteración nerviosa y la paranoia del personaje que afecta la sintaxis en español era ascendente. Entonces yo le dije que no, que no era ascendente, es decir, que el personaje sube y baja como todo los paranoicos, si no, llegaría a un clímax y explotaría. Pues ella me dijo que el gran problema que enfrentaba es que el español es una lengua muy flexible en términos sintácticos y el inglés no es flexible en términos sintácticos, la posición verbal sobretodo es muy fija en el inglés y la posición verbal en el español, como hay tantas conjugaciones, es muy flexible. Y a veces la posición verbal es lo que le da velocidad a la prosa, está construida a partir de un quiebre en la oración, es decir se quiebra la oración y se hace de ese quiebre una música. Entonces ella me decía ¿cómo hacer esto de tal manera que al quebrar la oración y al modificar la posición verbal la gente no piense que se trata de una mala traducción? Para ella fue un reto, yo creo que lo resolvió bien muy bien.

E: *En Insensatez es muy evidente esto de las repeticiones. Al comienzo, por ejemplo, cuando el protagonista presenta su labor de investigación...*

HCM: Aquí es una repetición muy distinta a la de *El asco*. En *El asco*, la repetición tiene un criterio de fuga, esto significa que está basada en la repetición de un motivo de manera creciente. En *Insensatez* no funciona así.

E: *¿Cuáles son sus escritores latinoamericanos preferidos?*

HCM: Entre mis escritores favoritos en Latinoamérica está Juan Carlos Onetti, toda su obra. Creo que *Pedro Páramo*, de Rulfo, seguirá siendo una novela eterna. Es como leer a México ahora. Y hay otro escritor peruano que para mí es muy importante, un gran cuentista cuyos diarios son de una intensidad

semejante o mayor que los de Pavese. Se llama Julio Ramón Ribeyro. Es un escritor que murió de un cáncer en el esófago y que duro 20 o 30 años con ese cáncer, y nunca dejó de fumar, murió fumando. Uno de sus mejores cuentos se llama *Sólo para fumadores*, que es la historia de cómo lo van operando, le van quitando pedazos de esófago y él sigue fumando aunque internado en el hospital. Sus diarios y sus cuentos son muy hermosos, es un escritor muy desconocido, de la edad de García Márquez, de Carlos Fuentes. Un escritor que vivió la mayor parte de su vida en París, conocido en algunos círculos latinoamericanos porque nunca escribió una gran novela, sólo cuentos, escribió novelas fallidas, no importa. Sus cuentos completos son hermosísimos, pero sus diarios... son cinco tomos de diarios. Es un diarista francés escribiendo en español, es excelente. Además hay dos escritores cubanos estupendos que casi nadie recuerda, uno es Virgilio Piñera, que es más conocido, sus cuentos son hermosos, sus novelas, sus obras de teatro, y el otro es Lino Novás Calvo, tremendo cuentista, el primer traductor de Faulkner. Pero son autores que se conocen muy poco. En cada país uno encuentra siempre dos o tres escritores muy fuertes...

E: *Julio Ramón Ribeyro es el 'escritor de los escritores'*, ¿verdad?

HCM: ¡Sí!, está poco traducido, pero sus cuentos no son para escritores, son cuentos excelentes para cualquier lector, el problema es que como no escribió la gran novela que escribieron los escritores de su época, entonces no fue incluido en la categoría de la novela. El mismo caso Felisberto Hernández, cuentista excelente, un pianista que murió conocido solo en el Río de la Plata.

