

DIÁLOGO

Panorama de la literatura actual

Diego Otero y Jeremías Gamboa

La cita fue en la vieja casa de adobe, el último sábado de mayo. Me dio tanto gusto recibirlos. Con ambos había trabajado años atrás en la Universidad de Lima y ahora eran dos escritores importantes, muy apreciados, sin duda entre lo más representativo de las nuevas generaciones. Como hacía poco más de una década, cuando fueron mis jefes de Práctica —un verdadero lujo—, ninguno de ellos había variado sus costumbres: Diego llegó minutos antes de la hora y cuadró su carro con toda calma. Me estrechó la mano, siempre circunspecto y desgarbado; ahora con algunas canas en la barba y ha dejado de fumar. Jeremías tocó el timbre quince minutos más tarde, agitado y sonriente. Es evidente que viste ropa más juvenil y lleva el cabello bastante más largo que antes.

Los dos bordean los cuarenta años, son limeños y pasaron los años noventa por las aulas de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Diego es ligeramente mayor, tiene publicados los poemarios *Cinema Fulgor* (1998), *Temporal* (2005) y *Nocturama* (2009). Además del singular proyecto artístico colectivo *La Grabadora* (2006). Jeremías estudió un máster en Literatura Hispanoamericana.

na por la Universidad de Colorado (Estados Unidos); en el 2007 publicó el libro de cuentos *Punto de fuga* y en el 2013 su novela *Contarlo todo*, un acontecimiento literario iberoamericano. Ambos se dedican a la enseñanza universitaria y al periodismo cultural (J. E.).

La vocación literaria

Jeremías Gamboa: No tenía vocación literaria cuando ingresé a la universidad. No manifiesta, digamos. De hecho, las primeras personas con las que empecé a ver lo que podía ser una vocación literaria fueron mis amigos de la universidad, entre ellos Diego. Yo había pensado estudiar Literatura antes de entrar a la de Lima, sí, pero a mi viejo le parecía que no tenía sentido y me ofreció Periodismo. Recuerdo que pensé en Derecho, pero él me dijo que no. Esa es una curiosidad de él. No quería que estudiara Derecho porque su visión del abogado era la de un tipo que acababa en el Poder Judicial. Un burócrata. Lo que sí es claro es que él no conocía que el Derecho era rentable. No tenía idea de eso. Él quería que yo estuviera en la tele. Entonces la de Lima fue como una forma de lograrlo y me decidí por Comunicación porque vi los cursos que se dictaban ahí y me interesó la variedad.

Diego Otero: La tele era seguramente por ese aspecto histriónico que tú ya habías desarrollado. [Ríe]. Porque Jeremías era el imitador de la promoción en la universidad; remedaba muy bien a los profesores...

J. G.: Me imagino que en eso ya había algo de ficcionador, de quien quiere tomar las voces de otros. Yo ingresé a San Marcos, pero postulé a Historia porque tuve miedo de no ingresar a Literatura. En la Universidad de Lima conocí a Diego, que estudiaba además Literatura en San Marcos. Ahí ambos empezamos a hablar de literatura.

D. O.: Con Rodolfo Rojas también, ¿no?

J. G.: Claro. Diego era el lector de poesía y Rodolfo, de narrativa. Yo aprendí mucho de ambos. También creo que fueron importantes los Juegos Florales de la Universidad.

D. O.: Te aproximan al hecho literario de una manera social.

J. G.: Exacto y en algunos casos puede darle un empuje a lo que en un inicio son solo fantasías. En 1995 recuerdo que presenté un primer cuento, que obtuvo la última mención honrosa entre doce menciones honoríficas. Eso fue para mí algo así como “escribes, eh”. Ganar el siguiente año me hizo pensar que quizá algún día me podría dedicar a eso. Era una época en que yo recién me planteaba las preguntas de la vocación que creo Diego tenía más desarrollada en ese momento.

D. O.: En realidad, te diría que nunca tuve una vocación literaria demasiado específica, y te diría que todavía no la tengo tan definida. Mi vocación es más artística, más abierta, más vinculada a lo plástico. Empecé a materializarla en forma de literatura porque era la forma de plasmar la vocación artística sin ninguna inversión de capital ni producción de ninguna clase. Lo único que necesitaba era lápiz y papel. De hecho, cuando estuve en la universidad, entré al taller de poesía porque... Es curioso, pero el arte de la palabra es la actividad artística más económica, y la poesía es la más “sencilla” (aparentemente, claro), la que no requiere un hilo argumental, la que no requiere una esquematización de trabajo sino más bien un trabajo espasmódico, ¿no es cierto? Entonces me fui por ese lado.

En el taller de poesía conocí a Jeremías, Jaime Rodríguez, Martín Rodríguez-Gaona. En fin, a una serie de personas que han sido importantes para mi formación. En esa época estudiaba Derecho en la de Lima, pero la verdad es que el Derecho era como chino para mí, así que postulé e ingresé a Literatura en San Marcos, pero lo hice sin demasiada convicción, básicamente por una contingencia: no me habían aceptado el traslado de Derecho a Comunicaciones [ríe] en la de Lima, porque le había dicho al jurado que me gustaba leer y ellos consideraron que en ese caso mejor era

que estudiase Literatura. Después de un tiempo volví a intentar el traslado porque me fue interesando cada vez más el cine y la carrera ofrecía esa especialidad. Me aceptaron y me fui directamente a estudiar la especialidad de Cine y Medios Audiovisuales. Creo que, paradójicamente, eso ha sido un hecho fundamental en mi formación como escritor.

J. G.: Yo me acuerdo que en esos años Diego estaba entre el cine y la poesía, como yo iba entre el periodismo y la narrativa de ficción. Y en esa época también empezamos a ver artes plásticas, ¿no?

D. O.: Sí. Cosa que me interesa mucho hasta ahora.

J. G.: Empezamos a mirar artes plásticas, algo que no hemos dejado de hacer. Nos interesaba mucho Jorge Eduardo Eielson, por ejemplo. Era como una figura central y eso es lo que daba Comunicaciones. Te ofrecía una visión que, por un lado, insertaba la literatura como una práctica más, dentro de un espectro mucho más amplio del quehacer artístico.

Las otras artes

D. O.: ¿Qué motivó que no me dedicara al cine? Es una pregunta interesante que yo también me hago. [Ríe]. Supongo que hacer cine en esa época era muy distinto que hacerlo hoy en día. La tecnología no te permitía hacer cine al estilo “do it yourself”, como lo hacen muchos cineastas ahora, con muy pocos recursos. Era muy difícil, había menos incentivos.

J. G.: La tecnología no te ayudaba.

D. O.: El cine era muy caro. Aunque sospecho que también hubo razones de índole personal: un carácter más introvertido, no tan cómodo con la socialización a la que te obliga el rodaje de una película... de modo que yo encontré en la poesía una forma de canalizar mi vocación artística. Algún día me gustaría hacer algo

audiovisual, sin duda. No sé si escribir o dirigir cine, o ambas cosas. Pero una de las evidencias de que mi vocación no es solamente la poesía es que después hice el proyecto colectivo *La Grabadora*, con Goster y Santiago Pillado. Un proyecto de libro híbrido, que pone la palabra a disposición de fines artísticos, pero no ofrece un género literario definido. Aquí la palabra está sostenida por una trama que pone en juego múltiples lenguajes, como el diseño y la música. Ese tipo de cosas me interesa, trabajar en los intersticios. Me interesa, como a muchos escritores, la música, sobre todo el rock. Del cine me gusta mucho Jarmusch, también David Lynch; Kaurismäki es uno de mis cineastas favoritos. Ellos, me parece, forman una especie de familia en el sentido de que tienen intereses en común, aunque trabajan de distintas maneras; todos recurren a lo onírico, al sentido de humor, y todos tienen mucha influencia del pop y juegan con el cruce de géneros.

J. G.: Recuerdo que en esa época universitaria Diego estaba muy metido con Vicente Huidobro, poeta que todo el tiempo está pensando en imágenes fílmicas y tiene incluso escrita *Cagliostro*, una novela film. Era un poco el patrón de todo, pero es interesante ver las divergencias, ver cómo cada escritor desde el lugar del que viene proyecta su camino porque mientras Diego estaba en esto yo estaba empezando a leer novelas de Vargas Llosa.

D. O.: Que iba en un carril muy distinto.

J. G.: Es verdad, lo interesante de la escena de la Universidad de Lima es que yo no estaba tanto con los narradores que leían a Vargas Llosa sino con los poetas. Lo agradezco profundamente porque lo que tenía del otro lado era una alteridad; eran personas que siempre estaban discutiendo de poesía o que realizaban productos cinematográficos. La narrativa fue para mí una carrera personal. Yo sí, en ese sentido, me he concentrado más en una sola área. A mí, por ejemplo, no me ocurre lo que le pasa a Diego o a Jorge Castro, un gran amigo nuestro. Ellos tienen ganas de probar diferentes soportes... Es verdad que partimos de un lugar similar, pero ambos encontramos nuestra especificidad y nuestros referentes.

D. O.: Desde muy chicos, esto es muy interesante.

J. G.: Sí, desde muy chicos yo era un posible narrador y Diego, un espíritu inquieto entre la poesía, el cine y otras formas narrativas.

D. O.: Pero digamos que no solamente se trata de la vocación en términos de géneros, sino también en términos de universo referencial. Desde muy chico, el interés de Jeremías estuvo circunscrito a un tipo de narrativa específica, que es esta narrativa realista, social, con Vargas Llosa como modelo. En cambio, para mí los referentes eran muy distintos. Era Fellini, por ejemplo, cuando era muy chico. Fellini, que es este cineasta que trabaja de una manera bastante experimental, sobre todo en su cine de la segunda etapa, desde *La dolce vita*, digamos, bastante vinculado con la cultura pop, vinculado con la indagación en mundo de los sueños.

J. G.: La atención de Diego creo que era más flotante e incorporó siempre el elemento onírico o surreal o fantástico. ¿Y el componente ideológico? Yo creo que ahí sí quizá haya un parecido entre el trabajo de Diego y el mío. Porque creo que desde temprano nos dimos cuenta de que queríamos hacer un trabajo no asociado a una agenda ideológica. En eso sí me siento bastante autor de la Universidad de Lima. Creo que *Contarlo todo* tiene un fuerte componente político, en el sentido que intenta insertarse en un diálogo de políticas de representación, pero no ideológico...

D. O.: Sabes qué cosa creo: que es indispensable que un escritor, un artista, tenga una mirada política de las cosas porque uno de los elementos consustanciales del arte, al menos del arte como lo concebimos hoy, es una mirada crítica sobre la realidad, y una mirada crítica sobre la realidad implica una mirada política.

J. G.: Totalmente de acuerdo.

D. O.: En eso coincidimos. Creo que alguna crítica ha mirado la novela de Jeremías con suspicacia porque ha visto que el tema es político y no ha encontrado este compromiso ideológico, que es lo

que le reclaman. En realidad, la novela está ahí para mostrar la realidad y observarla con ojo crítico.

J. G.: En todo esto hay un asunto clave: cómo leemos literatura en el Perú o cómo la lee un sector crítico. Creo que en mi novela hay una interpelación al lector que lo obliga a ponerse en un lugar e implica lo moral. Me ha ocurrido que varios lectores me han confesado que se han sentido avergonzados de haber discriminado alguna vez a una persona mestiza. Mi novela no prescribe modelos de conducta éticos ni tampoco dictamina.

D. O.: Exactamente.

J. G.: Me sucedió algo curioso con la lectura de *La educación sentimental*, la última novela de Flaubert. La mitad de la novela, abocada a los asuntos políticos de la Francia del siglo XIX, me parecía que había perdido vigencia frente al crecimiento personal del personaje, de su acercamiento al erotismo y al asunto sentimental. Leí la novela mientras escribía *Contarlo todo* y me reafirmo en el lente que usé: no iba especular sobre la dictadura fujimorista o de la corrupción del Estado peruano. Fue como telón de fondo del asunto sentimental y del crecimiento de Gabriel Lisboa.

D. O.: Hay toda una tradición de arte comprometido, que viene de hace varias décadas, y que ha desembocado en una suerte de arte abiertamente activista, para el cual el compromiso ideológico es el motor principal. A mí me da esa impresión. Y creo que está muy bien que un artista sea también un activista político, pero hay que tener mucho cuidado de que el arte o la literatura se vuelvan panfletarios, predecibles o meros instrumentos para otros fines.

J. G.: Yo he sido acusado de ser un escritor que no representa al grupo social del que proviene. De ser un arribista o un aculturado, un tipo que se ha “blanqueado”. He escuchado comentarios como los de Oswaldo Reynoso, que señala que hay una literatura burguesa y otra proletaria. Creo que la literatura existe para romper precisamente esos linderos, para liberar al ser humano de esas

categorías que lo reducen. No creo que haya una novela proletaria que atienda temas de proletarios y se dirige a proletarios como tampoco creo en la novela burguesa que atienda asuntos de burgueses y esté escrita para burgueses. Si eso fuese cierto, mis alumnos de una universidad privada no se conmoverían con *Los inocentes*, de Reynoso, y personas supuestamente proletarias no podrían sintonizar con la soledad del adolescente en *Un mundo para Julius*. *Los inocentes* conmueve porque toca categorías universales: la idea de la collera, la indefinición sexual, el liderazgo, el primer acercamiento al erotismo. La literatura es buena o mala en relación con conceptos universales.

Los modelos literarios

D. O.: No creo que nuestra generación tenga figuras que inclinen la balanza. La sociedad peruana es una sociedad muy conservadora y creo que la literatura peruana refleja ese conservadurismo. Se suele hablar de Javier Heraud como figura referencial, pero Heraud es un autor, para mí, que ofrecía una gran promesa: no es un autor que haya consolidado una obra; lo suyo más bien es una semilla de obra y también es el símbolo de una utopía cruelmente apagada. Lucho Hernández, otra de las figuras visibles, es un caso interesantísimo porque es, más bien, alguien que está socavando la noción de obra. Es un problematizador de la idea del arte y de la literatura. Pero tampoco creo que Hernández sea un referente importante para las generaciones actuales, porque tengo la impresión de que no estamos tan interesados en pescar su apuesta, que es una apuesta muy anárquica, muy *punk* en un sentido... Entonces, leemos sus versos sueltos, pero no su propuesta ante el arte y la sociedad...

D. O.: Hernández tiene una dimensión con muchas aristas y su trabajo posee un sentido performático. Es un *performer* de la palabra y del gesto. Me parece que en general, en nuestra literatura, hay una mirada muy suspicaz y sesgada, prejuiciosa frente a no-

ciones como exploración o experimentación, o prejuiciosa frente a cualquier contaminación de lo popular y de los medios masivos en las propias obras. Hay muchas reticencias frente a eso y creo que tiene que ver con el conservadurismo de la sociedad y con el conservadurismo, por ende, de la propia literatura. Me parece que nuestra literatura, nuestra tradición, sobre todo en narrativa, es ultracanónica, no sale de unos márgenes muy estrechos, de unos mismos referentes que se repiten.

J. G.: Lo hemos experimentado de maneras diferentes. Este asunto del temor a la “contaminación” siento que en artes plásticas hay más permeabilidad a ese contagio. Mi trabajo, por ejemplo, ha sido acusado de acercarse al folletín o incluso a la “autoayuda”. Cuando ha salido mi novela, me han ligado a Bryce y no me parece un despropósito, porque una novela es muchas cosas y entre esas cosas mi libro es una exploración sentimental. Allí estoy más cerca de Bryce que de Vargas Llosa.

D. O.: Aunque tu novela es más política, ¿no?

J. G.: Mucho más política. Y, en muchos sentidos, es política contra Bryce. Lo que pasa es que mucha literatura sentimental también proviene de Vargas Llosa. Incluso la literatura de Bayly o de Roncagliolo se rastrea desde *La tía Julia y el escribidor*. No dejan de ser Vargas Llosa y Ribeyro los referentes. Son dos modelos claros de tipo de escritor, como cuentista y novelista.

Invisibilidad o presencia social

D. O.: Para mí ya es difícil hacerme un tiempo mental y un clima que me permita poder desarrollar mi vocación artística, de modo que no me queda mucho tiempo para la autopromoción, cosa que por cierto tampoco me gusta demasiado. Por otro lado, no soy quién para juzgar a quienes sí les gusta. Finalmente, si tú quieres ser famoso o conocido, está bien. Es decir, todos queremos tener lectores...

La pregunta que se impone es: qué estás dispuesto a hacer para ganar esos lectores. El caso de la novela de Jeremías es interesante porque el libro se “contaminó” a priori con el aparato mediático de una editorial que, además, es casi una editorial monopólica.

J. G.: Y más monopólica ahora que han comprado...

D. O.: El sello Alfaguara. Y claro, el aparato mediático de la editorial vendió unas expectativas muy altas o muy extrañas en relación con el libro. Eso contaminó el libro e introdujo lecturas que, si lo hubiera publicado en Estruendomudo o en Peisa, por mencionar otras editoriales, no hubiera tenido. Obviamente, en los procesos de circulación y en la consolidación de un canon contemporáneo en el “género novela” se siente la presencia enturbiadora del mercado; en la poesía no pasa eso... En ella pasan otras cosas.

J. G.: Si hay una cosa bien interesante que noto en mi generación es este asunto de la obsesión del autor por publicar en una editorial grande. Pero quizá viene de antes y sobre la base de los propios cambios de la industria cultural y su relación con el mercado. Lo que he visto es un trabajo muy fuerte a partir de las redes sociales, más potencia de la autopromoción. En muchos casos uno se pregunta: ¿tendrán tiempo de escribir estas personas?

D. O.: Pero tú has vivido en carne propia toda esta turbulencia de popularidad.

J. G.: Sí, simplemente con atención al proceso como fuente de conocimiento. Ahora, para mí, todo el asunto del mercado y demás ya no es literatura. La literatura termina cuando le pones el punto final a tu novela y la mandas. Lo que ocurre después ya no es literatura, ya forma parte del sistema literario.

D. O.: Creo que salvar el concepto original del arte es una cuestión de vocaciones. Ahora es muy difícil porque la sociedad está regida por el mercado y es el único sistema en el que nos movemos. No hay contrapesos, no hay balances: todo es cultura del consumo y cultura del éxito...

J. G.: Y es una ideología también.

D. O.: También, y nos marca a todos. Creo que la literatura tiene que tener una postura crítica. En mi forma de vivir el arte, al menos, me interesa tener una actitud crítica no solo dentro de mi obra sino también fuera, alrededor de mi obra. Es decir, ¿qué hago con mi obra? Me interesa tener cierta autonomía para ver: ¿Cómo muevo mi obra? ¿Qué hago con mis libros? ¿Con qué criterios se publican y se venden? ¿Cómo se promocionan o no? Por ejemplo, el tema de Facebook, tan importante en el sentido de que muchos aspectos de la sociedad se están construyendo un poco guiados o moldeados por las redes sociales... Tengo una postura crítica frente al *marketing* de la vida privada. Eso me desagrada, más allá de que la herramienta puede ser usada de maneras más interesantes... Y ojo que tengo una cuenta en Twitter, pero trato de usarla sobre todo como una herramienta de exploración, de juego y de aprendizaje...

J. G.: Lo que pasa es que Facebook ha potenciado algo. Por ejemplo, tengo una cuenta privada y no posteo nada. Pero tengo una cuenta pública donde anuncio los actos culturales: presentación de tal libro, charla de tal cosa, mis talleres y mis columnas de opinión. Veo el uso que hacen del Facebook escritores de generaciones anteriores y me parece un modelo atinado. Como Alonso Cueto, quien postea solo cuando tiene una nueva portada de un libro o la columna que ha escrito. Lo que ocurre es que en generaciones más jóvenes hay gente que parece escribir en Facebook antes que escribir sus libros. Ahí está la crítica y es una crítica en muchos sentidos irresponsable. Aunque hay comentarios muy valiosos, pero Facebook lo equipara todo.

Un canon etéreo

J. G.: Yo no sé dónde se construye el canon.

D. O.: No hay crítica que pueda construir un canon, ¿no?

J. G.: Si una buena prensa construye el canon, supongo que se está construyendo entre las publicaciones *Hueso Húmero*, *Buensalvaje*, *El Hablador* y las universidades, ¿no? Me imagino que las universidades son las que construyen. Hay movimientos de entrada y salida, pero más en función de medios masivos que de instituciones.

D. O.: De acuerdo. El problema es que ahora en el Perú las redes y la prensa de espectáculos construyen un canon volátil. Absolutamente gaseoso. Y como hablábamos con un amigo artista plástico, este canon lo que hace es que aparezcan dinosaurios prematuros, que envejecen fugazmente. Como en el Perú no hay crítica ni una prensa cultural, como no hay un sistema literario ni una industria editorial, la cosa es complicada, tanto para los autores como para el público.

J. G.: Como ahora hay marquesinas antes de que empieces a escribir, supongo que eso altera mucho más a los escritores. Agradezco haber sido de la generación que fui. En la época en que empezaba a escribir no había marquesinas: lo que había era un páramo.

D. O.: Te ibas al desierto.

J. G.: No había Alfaguara ni Planeta. No había plan lector para compren libros en los colegios. No había editoriales independientes...

D. O.: Escribir poesía y escribir narrativa era casi lo mismo.

J. G.: Escribir poesía se mantiene, tiene sus desventajas para los poetas y también sus ventajas. Y es que mantiene la práctica de una escritura con más probabilidades de pureza porque no está amenazada por el mercado... Sin embargo, hay un grupo de narradores que escribe con solvencia. Escritores nacidos entre el 70 y el 82. Tienes a Daniel Alarcón, Gabriela Wiener, Carlos Yushimito, Santiago Roncagliolo, Alexis Iparraguirre, Sergio Galarza, Diego Trelles... Todos ellos no solo con una calidad clara sino que además con publicaciones en el extranjero. Cuando yo era joven, veía gente

en sus treinta que no escribía cosas solventes; acaso algunas más excéntricas, otras con más riesgo, pero no ese estándar.

D. O.: En poesía sucede algo similar: hay un puñado de nombres que han demostrado solvencia artística. Están Victoria Guerrero, Rafael Espinosa, Martín Rodríguez-Gaona, Jerónimo Pimentel, Jaime Rodríguez, José Carlos Yrigoyen, Miguel Ildefonso, Manuel Fernández, entre algunos otros... Pero son gente que viene publicando hace diez o quince años, y en algunos casos bastante más. Si hablamos de propuestas nuevas, veo en general que el panorama es más bien complicado porque no hay crítica... Es muy difícil que un chico que quiera escribir poesía sepa qué referentes son interesantes, cómo construirse un repertorio técnico y referencial que le permita tener influencias adecuadas a su temperamento, además de herramientas creativas.

Cartografía local

D. O.: Internet te permite hacer una investigación personal e intuitiva sobre las cosas que te pueden servir de referencias, como nutrientes para hacer literatura. Pero al mismo tiempo también es fácil perderse en internet... Por otro lado, a mí me da la impresión de que internet y la lectura digital reconfigurarán el sistema literario, como lo han hecho con la música... Aunque, claro, no sé exactamente cómo se producirá esa reconfiguración.

J. G.: Soy optimista, siempre lo he sido, y siento que esa generación nacida en los 70 y 80 ya ha dado algunos libros. No digo obras consolidadas, pero sí algunas manifestaciones que me parecen relevantes. Es la generación que ha dado *Nocturama*, de Diego Otero; *Al norte de los ríos del futuro*, de Jerónimo Pimentel, un libro que está en un lugar también intermedio entre géneros. En poesía está el trabajo de José Carlos Yrigoyen. Ha dado un libro de cuentos como *Las islas*, de Carlos Yushimito, o cuentos como "El inventario de las naves", de Alexis Iparraguirre, o "Ciudad de

payasos”, de Daniel Alarcón; que ha dado una obra de no ficción personal como *Nueve lunas*, de Gabriela Wiener, y en dramaturgia *El sistema solar*, de Mariana de Althaus. Creo que sí ha producido textos de enorme valor.

D. O.: Pero hoy ¿cuáles son los referentes locales para esta generación de la que hablamos? En narrativa, no lo sé, pero en poesía existe alguien como Mario Montalbetti, escritor referencial en el sentido de que es un poeta al que se le siente muy contemporáneo y que está buscando quebrarse a sí mismo, reinventarse, no acomodarse a una retórica sino quebrar esa propia retórica. Es un poeta audaz, que arriesga y que ofrece una mirada crítica de la realidad y, al mismo tiempo, tiene sentido del humor, apela a imágenes concretas, un poco en la línea de lo que decía Ezra Pound: “Hay que temerle a la abstracción”.

J. G.: Y hay poetas jóvenes que lo siguen.

D. O.: Claro, se le lee, se sigue su obra. Otro caso interesantísimo es el de Rafael Espinosa, probablemente uno de los mejores poetas de los últimos años. Un autor de perfil muy bajo, pero sus últimos tres o cuatro libros están entre los mejores libros de poesía que he leído últimamente en el Perú. Acaba de publicar *Hoyo 13. Novela barrial*, que al parecer es un libro híbrido, experimental.

J. G.: Cada vez es mayor la cantidad de gente que transita ese intergénero o ese espacio intermedio, híbrido. No es mi caso; yo soy un narrador.

D. O.: Pero sí el mío, por ejemplo.

J. G.: Sí, es el de Diego. Incluso te diré que hasta soy un narrador nato, soy un *storyteller*. Y esa figura se asocia, desde una mirada prejuiciosa, con lo banal, la literatura comercial. Soy un narrador nato, pero veo con muy buenos ojos a los escritores que intentan estar en un lugar intermedio. Me siento cómodo en el cuento y en la novela, pero la novela de largo aliento me da algo específico.

Cuando corres una maratón, el kilómetro treinta debe tener un sabor especial que no te dan los primeros diez kilómetros. Me he sentido muy cómodo en ese kilómetro. La narrativa de largo aliento te permite habitar un “estar”, un estado que el cuento no te permite. El cuento es como diseñar una situación narrativa en favor de un símbolo que adviene. Una relojería donde todo va hacia una revelación.

D. O.: Me interesa ese espacio intermedio entre los géneros, y de hecho mi último libro, *Nocturama*, es un libro en el que ya hay, espontáneamente, una escritura que por momentos toma la forma de diario... Es un libro en el que hay personajes, hay una sección narrativa con monólogos, con una situación dramática claramente planteada, pero al mismo tiempo no deja de ser un poemario... *La grabadora*, mi libro anterior, es un texto en prosa más híbrido, en el que se cuenta una historia fragmentaria con personajes y que apela paródicamente a recursos del periodismo, pero que no llega a ser una novela, aunque “coquetea” con la novela...

J. G.: *La grabadora* es interesante porque es un texto que si le pones un marco distinto puede ser diferentes cosas. Me parece una crónica de ficción, un texto artístico; incluso se puede inscribir dentro de una exposición. De hecho, puede ser el texto de una instalación.

D. O.: En el Perú, hay algunos que han intentado estos experimentos, de hecho está Rafael Espinosa con este texto nuevo que parece un híbrido vibrando entre narración y poesía. Está Jerónimo Pimentel con *Al norte de los ríos del futuro*, libro que está latiendo entre géneros. No son muchos, la verdad. Me interesa incidir cada vez más en eso. De hecho, ahora estoy escribiendo una novela más bien convencional, al menos aparentemente, que tiene un tono entre paródico e introspectivo, pero me gustaría que mi siguiente libro sea algo absolutamente híbrido, que mezcle diario con poema, y eso con narración. Me interesa explorar eso y tener libertad de hacer lo que me provoque. Creo que eso es una cosa interesante de los tiempos.

Narradores y poetas extranjeros

J. G.: Si yo dijese que en mi generación de narradores hay algunos puntos en común uno de ellos es Bolaño. Para la generación un poco anterior y un poco posterior, Bolaño es un claro referente. A mí particularmente me encanta Fuguet. *Missing* es un libro hermoso, *Las películas de mi vida* es un excelente libro, *Mala onda* es un libro potente. Fuguet es un artista más cercano, por ejemplo, al trabajo de Diego. Pero como novelista me encanta. Además, hace algo que yo no sé si pueda hacer, creo que no podré hacer, poner en juego la estructura de la novela misma en cada novela. O sea, utiliza elementos muy variados para componer una novela. Puede hacerte una novela a base de cartas nada más o hacer una novela a base de partes meteorológicos. Tiene la capacidad para resetear la forma de la novela en el texto que escribe. Me gusta sobre todo que su literatura se dirija hacia una zona de iluminación y de conocimiento. Otro escritor que entiendo gusta mucho a los escritores es Philip Roth. Y hay un grupo de gente que está, por ejemplo, muy ligada a Sebald, Piglia o Magris, propuestas más relacionadas con el poder de las ideas.

D. O.: Más experimental, también.

J. G.: También más experimental. Levrero, por ejemplo, que a Diego le gusta mucho.

D. O.: Es verdad. Levrero es un escritor que se maneja en la experimentación, pero de una manera al mismo tiempo muy desafiante y muy fresca. También me interesa Magris, igualmente audaz, aunque en otro sentido... Magris o Sebald me gustan porque saben experimentar con el límite entre el ensayo y la novela, trabajan en una zona de ambigüedad atractiva. Son escritores densos, bastante "intelectuales". En nuestro idioma, al menos en el universo de lo narrativo, uno de los referentes más poderosos y nuevos entre los escritores jóvenes me parece Mario Levrero; es un caso muy singular porque es un escritor con la visión experimental de un César

Aira o de un Mario Bellatin, pero cuyos libros tienen siempre mucha calidez, mucha emoción o, dicho de otro modo, una especie de voluntad de diálogo horizontal con el lector.

J. G.: Siempre hay referentes de los extramuros y del centro. Por ejemplo, Bellatin y Aira son autores bien leídos por la generación nuestra y admirados, pero no necesariamente seguidos. También hay escritores del centro que son como Roth o la dicotomía Franzen-Foster Wallace.

D. O.: Es cierto... Me interesan esos escritores que están en el experimento o recurriendo a un género para socavarlo o para darle otra dimensión; un ejemplo bastante conocido de eso es Philip K. Dick..., pero también hay otros menos conocidos, como Richard Brautigan, por ejemplo, que es brillante y que, si no me equivoco, no ha sido traducido todavía al castellano. Siempre es bueno que uno indague o busque lecturas no solo en el ámbito de lo canónico, sino también en autores un poco del margen, que pueden resultar más frescos, más vivos.

J. G.: Cada vez es más difícil hablar sobre las sensibilidades de una generación. Por ejemplo, Diego me dice: "Estoy con Levrero" y cuando Diego está con Levrero, yo estoy con Naipaul. O sea, ¿qué joven de mi generación lee a Naipaul? Porque creo que ahora ya tenemos la libertad... Uno a cierta edad empieza a buscar los escritores específicos que más le interesan. Por ejemplo, Dick está tan lejos de Alex Haley, autor de *Raíces*, a quien no lee nadie en el Perú y que me ha alumbrado el camino para una posible novela. Más bien, es un autor considerado populachero. Yo te diría que podríamos hablar de ciertos nombres para un mercado de lectores y sensibilidades. Lo veo en mis alumnos, todos leen a Murakami; Cortázar se mantiene absolutamente vigente en las universidades, mis alumnos son *fans* de Cortázar. También de García Márquez en un sentido; de Paul Auster, sin duda.

D. O.: Pero fíjate que en algunos de esos casos es una lectura orientada por el mercado.

J. G.: A mí no me ha influido Auster, por ejemplo. El Auster que más me interesa es el autobiográfico, el de *La invención de la soledad* o de *A salto de mata*. Si me refiero Bukowski, *La senda del perdedor* me ha dado más que todo lo que leí de Auster. Se trata de un asunto muy particular.

D. O.: Un asunto de temperamento...

J. G.: Sí, hay otros escritores que están muy influidos por esa ala de Auster o Piglia, una literatura más de ideas, más borgeana, más académica. La mía es un poco más emocional, ahí estaría más cerca de Jorge Amado. Es bien difícil hablar de una sola fuente. A veces creo que cuando uno está en su propio camino, está leyendo a contracorriente de lo que lee tu generación. Lees un poco tu tradición o buscas referentes.

D. O.: Tu árbol genealógico... Bukowski, por ejemplo, es un escritor muy popular, pero es un escritor que, me parece, no se lee bien. Está en la senda de Fante, por esa cosa vitalista; son buenos escritores, pero no es el tipo de escritura que me interese.

J. G.: Sin duda, estoy mucho más cerca de Bukowski y Fante que Diego.

D. O.: En poesía me gusta mucho la tradición en lengua inglesa. Me interesan Yeats, Auden, Frank O'Hara o Jack Spicer, quien hasta hace menos de diez años era un poeta de culto. Hace poco le hicieron una edición de la poesía completa y fue consagrado por la crítica estadounidense de una manera casi automática; un caso muy singular e interesante. En general, podría decir que me gusta nutrirme de ese tipo de escritores que están entre la experimentación y la claridad del discurso, que recurren al sentido del humor, al guiño a la cultura popular, a los medios masivos, etcétera. Esa doble vuelta me interesa, siempre que haya calidez, que no sea una experimentación fría o puramente intelectual.

J. G.: Hay una cosa bien bacán en función de la experiencia que ha sido, por lo menos para mí, seguir el trayecto creativo de Diego todos estos años. Siento que hacemos dos viajes diferentes realmente cruzados. Diego trabaja desde una noción de política que pasa por erosionar, recrear o reorganizar las formas de los géneros. Yo no soy un escritor que piense reformular la forma novela y llevarla a otros lugares. Para nada. En ese sentido, mi juego pasa por respetar el continente para modificar los contenidos. Lo que quiero es nombrar con la novela realidades diferentes o aspectos no agendados de la narrativa nacional, tópicos que no se aguantan. Lo que quisiera es resaltar las rutas diferentes que un escritor puede transitar en un momento como este.

Vargas Llosa y el Premio Nobel

D. O.: Es el gran referente de nuestra literatura. Creo que es previo al Nobel y al sistema democrático..., aunque fuera un apestado por algunos escritores que le tenían envidia básicamente. Y también por un régimen dictatorial.

J. G.: Es verdad, pero aun hoy para muchos sectores sigue siendo una mala palabra.

D. O.: Vargas Llosa primero en 1990 era el enemigo de la izquierda y a esa enemistad con la izquierda se le sumó después la enemistad con el fujimorismo...

J. G.: Y también la derecha que se volvió antidemocrática. La pregunta es entonces qué derecha democrática queda.

D. O.: Pero Vargas Llosa siempre ha sido importante. Es más, te diría que él y Fernando de Szyszlo son los grandes referentes culturales del Perú, los más populares, los más mediáticos, y ambos poseen un discurso bastante conservador. Vargas Llosa y Szyszlo miran con ojos suspicaces el arte contemporáneo, por ejemplo,

como si el arte contemporáneo fuera malo en sí mismo. Eso me parece alarmante; me parece un síntoma del conservadurismo de la sociedad peruana.

J. G.: Para mí, el asunto es de contrapesos. Escritores o creadores como Szyszlo y Vargas Llosa tienen derecho a tener los gustos que tienen. Así ocurre en cualquier lugar del mundo. El problema es que no hay figuras de ese poder que aglutinen otras visiones del arte. No hay contrapesos porque, por ejemplo, un amigo nuestro entrevista a Vargas Llosa para una revista española y le pregunta: “¿Lees novelas gráficas?”. Y él responde: “No, no leo novelas gráficas”. Y claro, no las lee. Pero el problema es que no hay otro escritor de ese peso que traiga esos referentes a la agenda. Es el lugar que podría ocupar un escritor como Mario Bellatin, por ejemplo.

D. O.: ¿Y el caso de Szyszlo?

J. G.: No sé cuánto poder tenga, por ejemplo, sobre los artistas visuales peruanos.

D. O.: Es que no es sobre los artistas peruanos. Es sobre el sistema artístico del Perú, sobre la mirada del público.

J. G.: Pero ocurre en casi todo orden de cosas cuando hay una o dos figuras que resaltan. Tiene un impacto seguramente sobre la visión que la gente sobre el arte o la literatura, pero es que no hay fuerzas que equilibren eso. Por ejemplo, en México tenías a Octavio Paz. Como cualquier intelectual, llegó a leer hasta un cierto punto y no estaba al tanto de otras manifestaciones culturales más recientes.

D. O.: Era un conservador también.

J. G.: Ahí voy, pero en México tenías un Carlos Monsiváis.

D. O.: Había contrapeso. Pero en todo caso el hecho de que en el Perú no haya contrapesos es bastante elocuente. Creo que, en ge-

neral, un artista, un escritor, tiene que ser alguien que está contra el poder. Esa es mi percepción, que quizá podrá sonar ingenua. El artista que no está contra el poder para mí resulta sospechoso. Ahora bien, me parece que el modelo de escritor de Vargas Llosa —más allá de su calidad literaria— es el único modelo de escritor en el Perú y esa también es una cosa problemática.

J. G.: La figura interpeladora de Vargas Llosa probablemente sea Ribeyro.

D. O.: Y fíjate qué interesante... Ribeyro cada vez se constituye más como un modelo vigente para escritores latinoamericanos o hispanoamericanos nuevos.

J. G.: Es verdad. Puede ser saludable para muchos escritores tener un modelo como Ribeyro porque, para empezar, es un modelo menos castrador. Recuerdo que, de broma, en mi generación solíamos decir: "A tu edad Vargas Llosa ya había escrito *La ciudad y los perros*" o "a tu edad Vargas Llosa ya había escrito *Conversación en La Catedral*". Entonces, claro, es un modelo de escritor que motiva en un sentido y que puede desmotivar en otro. Es un modelo de padre que opaca. Ahora, lo he sentido como un abuelo y los escritores más jóvenes tienen menos problemas con él. Eso no niega que su obra y su figura hayan instalado una imagen innegable de escritor, una imagen que toca a poetas y narradores. Es una imagen ante la que te tienes que parar, a la que debes interpelar, a la que debes dar la espalda o a la que quieres emular: la imagen de un escritor canónico y con numerosos lectores.

D. O.: Un escritor profesional.

J. G.: Ante esa imagen está la de Ribeyro, una figura mucho más accesible, mucho más cercana. Porque si te planteas Vargas Llosa como norte, te instalas en un imposible.

D. O.: Vargas Llosa es, además, un tipo de escritor que corresponde a una época que ya no es la nuestra.

J. G.: En eso estoy de acuerdo. Representa un tipo de escritor que pertenece a una época en el que la literatura también ocupaba otro lugar en la sociedad, un papel mucho más importante. Ahora a un escritor no le preguntan necesariamente por el panorama político. A Vargas Llosa se le sigue preguntando, a Günter Grass se le sigue preguntando. Pero a Jaime Bayly ya no.

D. O.: Por eso creo que la prosa de Ribeyro y su universo narrativo son muy vigentes ahora. Me da la impresión de que a los escritores jóvenes de Hispanoamérica les interesa Ribeyro. Hay una cosa ahí de tono menor que es muy cercana.

J. G.: Sobre todo donde la escritura está pensando su lugar. En ese sentido, prefiero al Ribeyro de los diarios.

D. O.: Para mí, el mejor Ribeyro es el de *Solo para fumadores*, porque me parece que es un libro muy contemporáneo, que no ha envejecido y que resulta muy fresco, muy auténtico.

J. G.: *Prosas apátridas* me encantó. De adolescente, era mi libro favorito; luego ya me deslumbró menos, pero es profundamente influyente. Para volver a Vargas Llosa, creo que sus libros más influyentes no son los de la primera etapa heroica, salvo *La ciudad y los perros*. Creo que *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* y *El pez en el agua* son libros posteriores que han generado cosas que *Conversación en La Catedral* o *La Casa Verde* no consiguieron en los jóvenes escritores. Bayly o Roncagliolo provienen de la línea de *La tía Julia...*, por ejemplo.

D. O.: Ahora, más allá de estos nombres de los que hablamos, no me parece bueno quedarse en literaturas nacionales. Son importantes en un momento inicial, formativo, pero ya no me interesa ese tipo de lectura. Busco a los escritores según el tipo de obra que están construyendo, no de acuerdo con su nacionalidad.

J. G.: En eso estoy de acuerdo contigo. Hay un primer momento en el que sí te apoyas en esos referentes nacionales para empezar tu discusión.

D. O.: Claro, de hecho en un momento de formación me apoyé en la tradición poética peruana, pero lo que he hecho después es traicionar esa formación. [Ríe].

J. G.: Sales de ahí precisamente para vincularte con otras tradiciones. Creo que esa experiencia nacional te prepara para un segundo momento en el que ya estás trabajando con otro panorama.