

NATURALEZA POÉTICA DEL LENGUAJE EN LA NOVELA *DESPUÉS DE TODO*: ENTREVISTA CON PIEDAD BONNETT*

Óscar Enrique Alfonso

Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá

oscarenriquea@hotmail.com

LA OBRA DE PIEDAD BONNETT encuentra en *Después de todo* un momento decisivo; en esa novela se efectúa la transición de su escritura entre la poesía y la forma narrativa por excelencia. Consideramos pertinente conversar con la autora a propósito de aquellos rasgos comunes de las dos facetas. De tal manera encontramos principios estilísticos definidos, temas que persisten y un rico entramado de influencias que la escritora ofrece a nuestras posibilidades de conocimiento. Además, por momentos, la conversación se acercó a asuntos aledaños a lo estrictamente literario como lo empresarial, la pintura y la vocación del escritor.

ÓSCAR ENRIQUE ALFONSO

Gracias por aceptar la invitación a conversar sobre tu primera novela. Empecemos con una cuestión externa; en el oficio del artista se pueden considerar dos aspectos: el creativo y el empresarial; ¿confías a alguien este segundo aspecto o lo realizas por ti misma?

PIEDAD BONNETT

Las editoriales con las cuales trabajo asumen todo lo que tiene que ver con la divulgación. Hoy por hoy la mayoría de los escritores colombianos, incluso los jóvenes, trabajan con agente. Yo hasta ahora no he querido trabajar así, primero, porque no me he sentido

* Entrevista realizada el 26 de noviembre de 2007. Agradezco a Piedad Bonnett por conceder la entrevista, a Alejandra Jaramillo por proponerme que la realizara y establecer el contacto con la escritora, y a Helver Lesmes por compartir conmigo aspectos importantes del proceso técnico que hay entre la conversación y el texto final.

defraudada con lo que me ofrece la industria editorial; tal vez si bajara con un agente los resultados serían mejores pero con lo que recibo me siento bien pagada y sobre todo bien promovida. La otra razón es que me da miedo sentirme empujada a hacer cosas que no quiero; estar en las manos de una persona que quiere tener dividendos económicos puede resultar tensionante, pues puede invitarme a cambiar de editorial o proponerme escribir novelas pagadas con anticipación. Es posible que tenga un agente en el futuro. Las cosas se están haciendo difíciles, la cantidad de trabajo es cada vez mayor y puede aparecer la necesidad de alguien que me facilite ciertas cosas en ese sentido, pero hasta el día de hoy yo he manejado ese aspecto.

Ó. E. A.

¿Cómo descubriste tu vocación poética?

P. B.

Pronto supe que me gustaba leer poesía. Empecé a escribirla en la adolescencia, haciendo, como los adolescentes, poemas de amor. Pero considero que esa primera etapa de comercio con la poesía no afirma con seguridad una vocación poética. Esta vocación se reafirma cuando hay un conocimiento de la poesía y se asume como una tarea con las responsabilidades del caso. En la universidad entré en contacto con las formas más hondas de la poesía e inicié un proceso de reflexión, es decir, comencé a pensar en qué significaba este o aquel poeta, en qué implicaban esos lenguajes. Entré en relación con las vanguardias y entendí que cada época hace unas exigencias de lenguaje a la poesía que se escribe en ella. Empecé a escribir, pero sin ninguna fe en que eso fuera a trascender, a llegar a publicarse. En consecuencia, mi primer libro se desentiende de esas posibilidades; en ese sentido, es un libro en que actuó muy libremente, sin sentirme obligada con nada.¹ Eso tiene de bueno y de malo porque lo hace espontáneo. En él impera un sentimiento romántico. De ahí nace su frescura pero también, puede ser, su inmadurez. Durante

1 *De círculo y ceniza* recibió mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz (1985).

la ejecución de ese libro, me sentí satisfecha escribiendo todos esos poemas y decidí que la poesía era un lugar donde me sentía bien. Creo que entonces descubrí, en realidad, mi vocación poética.

Ó. E. A.

¿Cuáles autores o movimientos recomiendas estudiar para articular tu poesía a una tradición?

P. B.

Yo la encuentro vinculada sobre todo con la poesía latinoamericana, pero podría decir que he sentido influencia de distintos autores en etapas diferentes porque, por ejemplo, de la poesía de César Vallejo aprendí mucho, pero su influencia cesó rápidamente; Borges influyó mucho en mis temáticas pero no me interesa hacer ese estilo de poesía. *De círculo y ceniza* creo que tiene algo de ambos y también de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

Mi segundo libro² explora cosas distintas. Su detonante fue un poema que escribió la uruguaya Amanda Berenguer; retomé su título, “Tarea doméstica”, en un poema mío. También leí en esa época a Rosario Castellanos; entré en contacto con una poesía de tono coloquial, interesada en lo cotidiano, pero que no cae en eso que llaman la antipoesía, que nunca me ha interesado. Los llamados antipoetas, que tienen tono prosaico, no me motivan. Mi interés era abordar la cotidianidad con un lenguaje coloquial pero imprimiéndole matices de lirismo.

Para el tercer libro,³ tuve una clara influencia del poeta cubano Eliseo Diego, quien vino a cambiar mi idea de la poesía. La narrativa aporta ciertos gustos literarios que siempre he tenido; hay una gran influencia de Proust, por su capacidad de sugerencia, su contención, su exquisitez, su finura. Cuando leí *Lejos del África* me enamoré de la prosa de Isak Dinesen. Muy rápido entendí que en narrativa me interesan los escritores algo morosos, con poder de ambigüedad,

2 *Nadie en casa*. 1994. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek.

3 *El hilo de los días* ganó el Premio Nacional de Poesía otorgado por Colcultura en 1994 y fue publicado en 1995.

con sensibilidades muy finas, dirigidas hacia la naturaleza poética del lenguaje. Esas cualidades tomaron forma en Eliseo Diego.

Siempre quise ser narradora, antes que cualquier cosa. Cuando entré a la universidad quería ser cuentista y más tarde, como a los veinticinco años, quería ser novelista; pero en realidad escribí poemas, pues se me daba el lenguaje de la poesía. El del cuento me interesó, pero cuando me sumergí en la poesía, por muchos años, me olvidé de la prosa.

Antonio Machado es otro escritor que me gustó siempre. En *El hilo de los días* hay un afán de depuración, una búsqueda de transparencia que después encontré en poetas que me gustan; en el venezolano Eugenio Montejo, por ejemplo. También Alejandra Pizarnik fue impactante. Ella me puso en contacto con el tema del cuerpo (no tanto con el de la muerte porque, de alguna manera, siempre he estado unida a ese tema). No sé por qué, yo la asocio a ella con mi deseo de escribir sobre el cuerpo, que fue el tema de *Ese animal triste*.

Juan Gelman es un escritor que en cierto momento me influyó en el libro de poemas de amor que se llama *Todos los amantes son guerreros*. En adelante el panorama de lecturas se desdibuja, aumenta.

La literatura norteamericana ha influido en mi narrativa pero no tanto en mi poesía; de los poetas de habla anglosajona he aprendido, pero no siento que sean una influencia definitiva; Philip Larkin y Mark Strand son poetas que quiero mucho. Los poetas que he leído en traducción —rusos, alemanes, etcétera— me dejan a veces cierta insatisfacción debido a que casi siempre desconfío de las traducciones. Entonces sólo puedo manifestar mi gusto por algunos —por ejemplo, me gusta la poesía de Wisława Szymborska— pero no me es posible reconocer influencia de ellos.

Ó. E. A.

La poesía tiende a ser universal. No obstante, ese ideal presenta diversos caminos posibles de desarrollo. Por ejemplo, hay poetas que se consideran hispanoamericanos o latinoamericanos. Debe haber infinitas maneras de plantear este sentimiento de pertenencia, pero me parece interesante esa bifurcación hacia lo hispanoamericano o lo latinoamericano; creo

que en ese primer movimiento sobre el desarrollo, la elección que se tome tiene implicaciones serias para la obra. ¿Tienes una posición definida al respecto o no estás de acuerdo con que sea un asunto significativo?

P. B.

Me siento básicamente una poeta en lengua castellana y es esa la tradición que más me interesa. Tuve una formación muy enfática en la literatura española y maestros que me hicieron recorrerla a profundidad. Ahí empezaron a crecer mis fantasmas literarios. Después afirmé, amplié y di prelación a lo latinoamericano; amo más la literatura latinoamericana que la española, pero no puedo decir dónde está la fisura. Creo que cuando escribo poesía, en mi imaginación mis referentes son básicamente de la literatura en lengua castellana. En la narrativa no me pasa lo mismo; ahí mis referentes son de otras latitudes, mis influencias son más universales: checos, ingleses, creo que también hay influencia de la literatura francesa; la leí, aprendí la lengua y fui educada con una cercanía especial hacia esa literatura.

Ó. E. A.

¿Cómo aparece la dramaturgia en tu obra?

P. B.

No aparece; hasta cierto punto me la imponen. En mis años de estudiante, el teatro era beligerante e importante; parte de mi formación política y estética tiene que ver con el teatro porque yo asistía al teatro y bebí de sus aguas. Nunca me involucré directamente con la cuestión teatral, pero ahí, en el ámbito universitario, apareció el Teatro Libre. Ricardo Camacho es mi compañero de generación. Años después, Ricardo me pidió, porque yo era poeta, que versificara *Noche de epifanía*, la tragedia de Shakespeare. Era un acto de una audacia tremenda. Ellos acababan de comprar, estaban adecuando y pronto iban a inaugurar el teatro de la calle sesenta y tres. Yo me dediqué a la tarea e hice la versión de *Noche de epifanía* en verso, la obra con la que se inauguró esa sala. Me gustó mucho hacer eso. Luego Ricardo me pidió un segundo trabajo: hacer una versión de una obra de un alemán que se llama algo así como *Saco por pantalón*

y tradujimos como *Gato por liebre*.⁴ Trabajé con una traducción, pues yo no estudié alemán. Acepté la propuesta pero cuando empecé, le dije a Ricardo: “Nadie va a entender todas estas alusiones a la guerra, a canciones, a películas y referencias particulares de los años cuarenta en Europa. Por qué no me dejas eso y lo colombianizamos”. Él aceptó. “Haga lo que quiera”, me dijo. Yo me inventé una historia que era nacional. El personaje era de aquí y se iba para Estados Unidos. Mejor dicho, hice una versión libre del antecedente y la titulé *Gato por liebre*; Laura García actuó ese monólogo. Así empezamos. Después Ricardo me pidió otra cosa, que presenté para una beca de Colcultura, trabajando con los actores.

De ahí en adelante, a lo largo de estos años, hemos trabajado a partir de los actores, con unos métodos de Ricardo, muy particulares. Él cree mucho en la dramaturgia de autor y no tanto en el trabajo colectivo, pero ha inventado formas para que no sea únicamente el dramaturgo quien aporta sus fantasmas. De alguna manera, los temas nacen de las necesidades de los actores. Ellos trabajan durante meses y luego veo lo que están trabajando, me imagino la obra dramática y la escribo. Después ponemos a prueba el resultado con los actores, en relación con las acciones que ya he visto.

Digamos que es una labor enjundiosa, pesada e ingrata; porque sí, es muy bonito verlo en escena, pero —como son las temporadas del Teatro Libre, que se mueve con parámetros no comerciales— el grupo está un mes o dos en cartelera, cuando hemos trabajado dos años para montar la obra. Es un trabajo muy pesado y difícil. Tuve un proceso de aprendizaje con Ricardo, pero si me piden que ponga la dramaturgia en algún lugar, le doy el último entre mis intereses espontáneos.

Ó. E. A.

Entremos en el tema principal de nuestra conversación: tu primera novela, que apareció en las librerías hacia las primeras semanas de 2001, con el título Después de todo. Durante la primera lectura que hice de la novela, cuando arribé al capítulo siete de la primera parte,

4 Bonnett, Piedad. 1991. *Gato por liebre*. Diseñada por Lorenzo Jaramillo y dirigida por Ricardo Camacho. Bogotá: Teatro Libre.

sentí que me encontraba ante algo esencial de tu poética. ¿Puedes recordar alguna curiosidad asociada a esa sección de la novela?

P. B.

Hay un antecedente libresco, Milán Kundera. *La insoportable levedad del ser* es un texto que trabajo en mi curso de literatura checa. En esa novela me gusta el tema del cuerpo, pues se une con un interés personal. Ese tema me ha llamado la atención toda la vida, pero no en el sentido erótico. Muchas escritoras han abusado y trajinado con el tema en ese sentido. En mi poesía es posible rastrearlo. De hecho, le he dedicado todo un libro: *Ese animal triste*. Me interesaba llevarlo a la narrativa porque me permitía incorporarme en el personaje y, de esa manera, tocar cosas personales. Pienso que la relación con el cuerpo es conflictiva para todos; hasta la gente bella, me imagino, tiene que enfrentar la cuestión de la imagen que proyectamos; y también pesan los tabúes del cuerpo en la educación cristiana: liberar el cuerpo es más complicado para las mujeres que para los hombres. Nosotras estamos sometidas a una educación que nos impone más prohibiciones. Los hombres están autorizados, por una cultura ancestral, a explorar la sexualidad más temprano. Ana, la protagonista de esa historia, tiene cuarenta y siete años, es una mujer de otra generación que perdió la virginidad a los diecisiete. Yo necesitaba mostrar su relación con la sexualidad, con el cuerpo. Ella lo ve como herencia de la madre, como un legado, como venido de otra parte, es una experiencia dura para ella. Pero también está el hecho de que Ana ha perdido un amor. Yo quería hablar de las huellas que los amores profundos dejan en la memoria del cuerpo; en uno de mis libros de poemas tengo un epígrafe de Alejandra Pizarnik que dice: “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver / a mis huesos en duelo, he de comprender lo que / dice mi voz”. Esta memoria es la más profunda, no se puede refrenar, viene espontáneamente y manifiesta con dolor la enorme soledad de Ana: ella está con un marido que no ama, con la hija tiene una relación difícil, se le ha ido el hombre que quiere, está muy sola; es en ese momento de reconocimiento que ella se mira en el espejo.

Ó. E. A.

Dos referentes venían a mi memoria mientras leía esa sección: el capítulo siete de Rayuela, en donde también mediante una narración poética se aborda lo corporal desde lo amoroso más que en el sentido erótico. Y aquel capítulo final del primer viaje del Quijote, en donde Cervantes comprendió que esa novela corta, realizada sobre un plan previsto, se convertía en otra cosa, cuando el texto sobre el cual tenía un alto grado de control se transformó y generó una tensión entre el autor y su obra. ¿Hay algo de eso en Después de todo?

P. B.

En *Después de todo* las cosas van apareciendo. Sólo hay premeditación a grandes rasgos. En lo específico, las cosas surgen de las necesidades que aparecen en los personajes. Ellos se van moviendo y según ese ritmo se escribe. En esa novela yo seguía el curso de una vida, en un período concreto; escribía según lo que iba sucediendo. Así lo hago en general. En las novelas que he publicado, los capítulos conservan el orden en que los escribí. Sólo una vez me pasó que un capítulo no me funcionó de segundo, resultó más adecuado para ser primero; tuve que rehacer el primero como segundo, pero fue un caso raro. Siempre voy siguiendo la historia. No es que busque un argumento secuencial, por supuesto, porque ahí aparecen alteraciones temporales, pero supeditadas al orden en que voy imaginando.

Ó. E. A.

El aquí y el ahora son recursos que señalan la modernidad de tu poesía; en cambio Después de todo es la narración de una serie de sucesos ya ocurridos, que se quedan en el pasado. ¿Qué tan importante es esa variación?

P. B.

Me parece que se trata de un asunto técnico; hay muchas maneras posibles de contar y seleccioné esa para mi primera novela. En la tercera, toda la historia está narrada en presente.⁵

5 *Siempre fue invierno*. 2007. Bogotá: Alfaguara. La segunda novela de Piedad Bonnett se titula *Para otros es el cielo* (2004. Bogotá: Alfaguara).

Ó. E. A.

Estos focos narrativos conformados por la lectura del tarot (que hace Gabriela) y la lectura de piedras (casi al final) dejan ver una relación con aquellos conocimientos que podemos llamar previos al pensamiento moderno. ¿Te gustaría contar algo sobre esa relación? ¿Cómo fue la decisión de darle a esos asuntos una función tan significativa en la composición de Después de todo?

P. B.

Aunque no soy una racionalista a ultranza, soy muy escéptica y crítica frente a estas cosas. Creo que cuando pongo a mis personajes a recurrir a lo esotérico, a lo mágico, trato de mostrar su desesperación. Y también es una constatación: es increíble cómo es de frecuente encontrar personas preparadas que acuden a explicaciones o ayudas sobrenaturales en momentos de crisis. En *Después de todo*, la lectura de las cartas quiere enmarcar a Gabriela en un mundo que limita muchas veces con lo no racional. La lectura de las piedras, por otra parte, acerca a Ana a un territorio de absurdos.

Ó. E. A.

¿A qué se debe el conocimiento de las artes plásticas que se puede ver en la novela? ¿Ana, la protagonista, es una consecuencia de ese conocimiento? ¿Te exigió algo de investigación en ese sentido?

P. B.

En las tres novelas que he escrito, los personajes se relacionan con las artes plásticas. Por una parte, siempre me gustó dibujar y pintar. Tuve que elegir entre ser artista o escritora; elegí la literatura y olvidé las artes como ejecución, pero no dejaron de interesarme. Durante años he visitado museos, he visto mucha obra plástica, he leído sobre arte y he incorporado algo de lo aprendido en los temas que trabajo en mis clases. Hice la Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura en la Universidad Nacional, y en mi tesis trabajé sobre la relación entre Alejo Carpentier y Wilfredo Lam. Tengo afición al arte y algunas cosas he estudiado, pero no me siento una conocedora; en esa novela usé los elementos básicos que tenía en la construcción de un personaje que sabe de artes plásticas.

Pero pienso, además, que con Ana encaré el tema de la creación: sólo que es pintora en vez de escritora. El personaje no podría ser músico porque no he estudiado la música como para hacer, a partir de ese tema, un personaje verosímil; me quedaba más fácil entender la sensibilidad del artista. Ana es una mujer frustrada, que quería ser pintora y terminó siendo galerista de arte; sólo cuando le llega verdaderamente el amor, siente la necesidad de expresarse otra vez a través del arte. Estoy hablando de esa necesidad que tiene el amor de expresar algún gesto de pasión, sobre todo cuando es un amor impotente; por eso la pongo a pintar, en un proceso entre maravilloso y doloroso. Ella no piensa en el éxito mientras pinta; su deseo, y el mío también, justifican el epígrafe de Luis Caballero: “Lo que quisiera es hacer gente, hacer esa persona que quisiera tener y no tengo”. O sea que la pintora sustituye a la escritora, de alguna manera soy Ana. De las tres novelas que he escrito, Ana es el personaje con el que más me identifico. Si tuviera poderes divinos, buscaría recuperar esa persona que quisiera tener y no tengo. A través del epígrafe, y en general del argumento, interpreto la literatura como un intento fallido de recuperar lo perdido; busco hacer esa persona. En un poema tengo otro epígrafe, de James Clifford, que dice: “Le tomo fotografías a lo que no puedo poseer”. El arte a veces es un recurso desesperado para recuperar lo inalcanzable; y por eso incluyo el otro epígrafe, tomado de Henry Miller: “Fuera del cuerpo sólo hay desesperación y desilusión”.

Ó. E. A.

¿Cuál fue la primera pintura que te emocionó?

P. B.

Cuando era muy chiquita, tenía por ahí cinco años, la mayoría de las ilustraciones de los libros venían en blanco y negro. Esas imágenes me fascinaban, pero puedo decir que, aunque no son pinturas, lo primero que me emocionó fueron las gráficas en color que hay en la enciclopedia *El tesoro de la juventud*. De niña, miraba esas ilustraciones y me trasportaba a unos mundos lejanísimos. De repente me acuerdo de una: hay como unas hadas alrededor de algo como un fuego, con unos gnomos o una cosa así; esa manifestación gráfica

del mundo me llenó de fascinación. Otro momento que recuerdo mucho es la primera vez que pisé el Museo del Prado. Recuerdo que vi un bodegón de Zurbarán (me gustan mucho los bodegones, las naturalezas muertas). Ese momento, parada frente a ese bodegón, fue emocionante. Creo que el primer período artístico que me conmovió fue el barroco. La pintura en general me encanta. Lamento el día en que a los artistas se les ocurrió que la pintura debía desaparecer. Me enfurece la gente que dice que la pintura ya desapareció.

Ó. E. A.

¿Crees que es posible educar la sensibilidad a partir de una decisión o por el contrario, que en general obedece a una serie de circunstancias que antes de una decisión la prefiguran?

P. B.

Nadie dice “quiero saber de arte” en abstracto, sin lo circunstancial que se atraviesa como por azar y lleva a la determinación. El deseo de aprender se concreta por un evento conmovedor. Una persona que no ha tenido contacto con el arte no puede decir que quiere saber de música, pintura o literatura; sólo alguien que lee un cuento y se fascina, puede decidir que quiere saber sobre los cuentos.

Por otra parte, una persona que ha tenido un contacto mínimo puede llegar a ser un conocedor, basta con la pasión y la dedicación. Pero, aunque nunca es tarde para experimentar ese momento inicial de fascinación, mientras más temprano se defina la inclinación hacia una sensibilidad estética determinada los resultados serán mejores. Lo digo por mis estudiantes que son fáciles de conquistar para el arte, mientras que las personas mayores tienen unas maneras definidas de mirar y es difícil alterar sus prejuicios. La gente adulta es poco moldeable, la sensibilidad tiende a anquilosarse y se muestra dispuesta en direcciones definidas. Es en un joven, incluso un niño, donde las vocaciones surgen con verdadera fuerza, y donde el talento puede encauzarse más fácilmente.

Ó. E. A.

El conjunto de los personajes de Después de todo constituye una compacta simbolización de los tipos sociales de Bogotá. ¿Tu selección

obedece a cierta familiaridad en general, o hay un ejercicio de investigación que te llevó a incorporar algún tipo del cual no tenías mayores noticias?

P. B.

Es imposible no tener noticia de las personas; pese a que me muevo en un círculo relativamente restringido, por fortuna la vida no me ha encajonado de manera que no pueda ver otras cosas. Me gusta sostener diálogos con gente de toda índole; siempre me han interesado el portero, la empleada; por muchos años trabajé con niñas de estratos sociales muy bajos, fui a sus casas, vi cómo vivían. No he escrito sobre algo que desconozca; he estado en casas como la de Gabriela. De alguna manera, he visto el ciego que aparece ahí. Sin ser una exploradora voluntaria de la ciudad, conozco calles como esas y lugares como esos. Cuando escribo, elementos como la casa de Ana o los lugares que frecuenta Gabriela no son referencias reales y no los conozco en ese sentido, ni sé el camino exacto para llegar a ellos. Pero sé que están en el norte, los imagino como yendo por Zipaquirá o por Tabio, no porque haya estado en un contacto sensorial con tal casa o tal camino, sino porque muchas veces he ido, fuera de Bogotá, a lugares como esos. También he ido a lugares como los que Gabriela frecuenta, he visitado barrios como ese por el que Ana la busca y he estado en ciertas zonas de Chapinero que me permiten saber cómo son esas discotecas. Lo que aparece en lo que he escrito no me es ajeno. En cambio, por ejemplo, escribir sobre el mundo campesino sí me exigiría hacer una mayor investigación.

Ó. E. A.

Una idea de Bogotá que desborda el sentido del distrito para transfigurarse en región aparece en Después de todo. ¿Qué opinión tienes de esa transición que parece inevitable para la ciudad?

P. B.

Es imposible que no sea así; todas las ciudades tienden a extenderse, a invadir la periferia. A mí me gustan las ciudades grandes y caóticas, pero definitivamente no me gusta vivir en las periferias; me parecen tristes y desoladas, sean de pobres o de ricos. Me gusta

vivir cerca al centro o a los centros (porque ahora son varios) pero me fascina saber que a veinte minutos o una hora hay un mundo completamente diferente, o sea que la región se diferencia del distrito; así lo mostré en la novela. No me gusta que la ciudad se haga extensa y se una con otras a través de paisajes semiurbanos; esto me parece un poco catastrófico. Es maravilloso que la ciudad tenga un límite, que no se extienda sin control, que uno salga y encuentre campo, silencio y refugio. Esta es una visión burguesa, Ana es burguesa, casi todos mis personajes lo son. Ese, además, es el mundo al que pertenezco, quíeralo o no; no asumo esa condición de manera vergonzante porque en muchas cosas mi mentalidad no es aburguesada. Considero simple pensar que si eres o vives como burgués entonces tienes una mentalidad marchita; esos prejuicios me resultan obsoletos, es un tema sobre el que habría que tener una larga discusión. El caso es que las protagonistas, sobre todo de la primera y la tercera novelas, son burguesas y pertenecen a un mundo que yo conozco bien.

Ó. E. A.

¿La presencia de la relación que establece un personaje con sus padres y, a través de ellos, con la idiosincrasia de su país en Después de todo sólo obedece a necesidades técnicas en la composición de personajes, o tiene trascendencia como postura ideológica de autora frente a la realidad de nuestra sociedad?

P. B.

En mis tres novelas, todos los personajes están contruidos sobre ese principio, porque creo que para conocer un personaje es indispensable saber de su filiación y de las señales que deja en él. Aunque, remontándome a ese destino en mí (ese legado de mis padres, de mi familia), también planteo una especie de rebeldía. Hay intentos por liberarse de esa herencia, como los procesos de liberación generacional, por ejemplo; cada generación se libera de las convicciones de sus padres de unas formas precisas. El tema de la familia me interesa, tengo una idea particular al respecto; odio sus apologías. La familia encierra una paradoja: es necesaria, pero oculta algo opresivo.

Entonces uno debe conquistar cierta liberación de la familia. En mi narrativa cumple las dos funciones: la técnica, como recurso que necesito para configurar mis personajes, y la ideológica, en cuanto creo que es necesario salirse de sus formas opresivas.

Ó. E. A.

En las comunidades místicas, la “redacción de culpas” constituye un género de escritura; por ejemplo, Newton o Sor Juana Inés de la Cruz dejaron importantes testimonios de él entre sus obras. Elias Canetti, en sus escritos autobiográficos, pareciera conocerlo y darle un lugar en la literatura.⁶ ¿Se puede asumir que dicho género tiene una función determinante en la composición de Después de todo?

P. B.

Bueno, en general, las culpas han dado mucho material al arte y la literatura. ¡Hay tanto allí, en las culpas! No obstante, si en la novela se encuentra una relación con las culpas, es indirecta. Creo que la literatura es catártica, sanadora, que escribir sirve para decantar, transfigurar e incluso, a veces, para sublimar experiencias. En este sentido, puede equivaler, en ciertos momentos, a eso que llaman hacer un duelo. Porque como dice Mutis en un poema: la palabra sustituye. Dijo también García Márquez en *Cien años de soledad* que la literatura nos sirve para conocernos mejor. Esto suele pasar a posteriori: al cabo del tiempo, el escritor repasa su obra y descubre cosas de sí y de su escritura que no pudo ver claramente en su momento.

6 Canetti, Elias. 1980. *La lengua absuelta*. Madrid: Alianza. *La antorcha al oído*. 1982. Madrid: Muchnik.