

Entrevista a Mario Benedetti

MARTHA L. CANFIELD
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

Recibido: 13 de julio de 2015

Aceptado: 25 de agosto de 2015

En casa de Mario Benedetti

M.C. Mi primera pregunta se refiere a tu primer libro, *Sólo mientras tanto*, que recoge poemas que van de 1948 a 1950. Aunque me imagino que habrá poemas anteriores, ¿o no?

M.B. Hay un libro anterior, pero que es muy malo, se llama *La víspera indeleble*, y nunca lo recogí en *Inventario*.

M.C. Tu primer libro conocido, entonces, *Sólo mientras tanto*, recoge poemas de honda indagación existencial, en los que a menudo se pone de manifiesto una relación conflictiva con Dios y el concepto o la percepción de lo divino. Después hubo un viraje hacia lo social y enseguida hacia lo político y hacia la poesía comprometida. Esta cifra te ha caracterizado y te ha dado gran popularidad y fama mundial. Sin embargo, esa vena existencial-metafísica regresa en tus libros más recientes con una gran fuerza poética y comunicativa. ¿Cómo juzgas estos primeros pasos de tu poesía y este regreso a aquellas inquietudes?

M.B. Yo creo que va también con la edad, con los problemas de la edad. Están también los poemas de amor, cerca de éstos, los poemas de otros. Yo siempre digo que la mayor influencia que he tenido en mi literatura, no sólo en la poesía, ha sido la realidad. Más que autores determinados en poesía... tuve algunas influencias, sobre todo en los primeros tiempos, Baldomero Fernández Moreno, por ejemplo, cosa que yo explico de este modo. Resulta que en esa época, en el Río de la Plata, tanto en el Uruguay como en la Argentina, la poesía que se escribía era una poesía muy misteriosa, muy enigmática. Era muy difícil

captar su sentido profundo. Yo disfrutaba esa poesía como lector, pero yo, que sabía que iba a ser poeta, sabía que no iba a escribir de ese modo...

M.C. Ya. Supiste siempre que ibas a ser poeta.

M.B. Sí, sí, lo supe siempre. Tanto que lo primero que escribí fueron poemas y en alemán. En el Colegio Alemán nos ponían a veces unas tareas que consistían en temas para desarrollar en verso, con determinados metros y rimas, y en alemán. Mi padre tuvo que ir una vez para decir que sí los había hecho yo, que no los había copiado.

M.C. Y en tu juventud, me decías, predominaba una poesía con la que no te identificabas. ¿En quién pensabas, en Carlos Sabat Ercasty, por ejemplo?

M.B. Sí, en general, en la poesía que se escribía en ese momento. Y una vez, en Buenos Aires, en uno de esos tablones llenos de libros que se ponían en la calle, empecé a hojear una antología que había publicado Espasa Calpe, en la Colección Austral, del viejo Fernández Moreno, de Baldomero. La compré y me la leí toda. Me acuerdo que me fui a la Plaza San Martín y me la leí toda. Y me dije: “Éste es un tipo de poesía que yo puedo hacer; que es clara, que es sencilla y que es poesía”. Después me encontré todavía mejor representado en Antonio Machado. También tuvo bastante influencia sobre mí Vallejo, que no era nada fácil. Pero él tuvo otro tipo de influencia: él cuando no encontraba en el diccionario el tipo de palabra que precisaba, la inventaba; y entonces yo empecé a inventar palabras. Por ejemplo, *El cumpleaños de Juan Ángel*, esa novela en verso, está llena de palabras inventadas. Después, claro, uno va adquiriendo su propio lenguaje, ¿no?, su identidad, y ahí es donde empieza a influir la realidad. La realidad que es lo político, es el amor, lo social... Pero también de a poco uno va volviendo adentro de uno mismo, y ahí es donde va apareciendo la poesía más existencial, los problemas con Dios, la sobrevivencia, todo ese tipo de cosas, que están bien representados en mi último libro, *El mundo que respiro*.

M.C. Tal vez podríamos decir que en tus últimos tres libros, dejando de lado los haikus, que son algo especial, o sea en *El olvido está lleno de memoria*, *La vida ese paréntesis* y *El mundo que respiro*. Mi segunda pregunta era: ¿cuándo empezaste a escribir? Pero de alguna manera ya está contestada.

M.B. Bueno, a los once años escribí una novela de capa y espada, tratando de imitar a Dumas.

M.C. ¿Todavía existe esa novela?

M.B. No, creo que la tiré. Era una novela gordota. Y ésa la escribí en español, no en alemán.

M.C. ¿Te gustaba escribir en alemán?

M.B. Bueno, me gustaba escribir en verso. Y tenía una profesora que se asombraba de que un chico de esa edad, yo tenía unos diez años, le llevara la tarea en verso y en alemán.

M.C. Me imagino. O sea que ya sabías que querías ser escritor.

M.B. Sí, sí, eso ya estaba definido. Tanto lo sabía que mis primeros siete libros me los pagué yo. No encontré editor hasta el octavo libro.

M.C. Como Neruda, que hizo su primer libro, *Crepusculario*, en edición privada y tuvo que pagarlo. Fue el crítico Alone que lo ayudó con el dinero, porque él no tenía un centavo. Y el segundo libro, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, también fue publicado con dificultad porque el editor, Nascimento, sólo aceptó hacerlo con un contrato en el que Neruda le cedía todos sus derechos.

M.B. Ah, no lo sabía. Pero yo pagué los siete. El Banco República tenía en esa época un crédito para escritores —mirá qué tiempos, ahora no tiene nada de eso— con una cuota muy pequeña, ya no me acuerdo por cuánto tiempo, y cobrando sólo el 3% de interés. Y yo publiqué todos mis primeros libros usando el crédito del Banco República.

M.C. En esa época, además de poesía, ¿escribías también en prosa? ¿Cultivaste los dos géneros contemporáneamente?

M.B. Empecé con la poesía pero casi en seguida escribí los cuentos de *Esta mañana*, no los de *Montevideanos*.

M.C. *Esta mañana* salió en 1949, mientras que tu primer poemario, *Sólo mientras tanto*, salió en 1950.

M.B. Sí, pero fueron escritos en la misma época.

M.C. Hay un haiku tuyo que dice “La poesía / dice honduras que a veces / la prosa calla”, que me parece una definición de poética y tu posición ante los dos géneros. ¿Quisieras agregar algo a esa definición tan condensada?

M.B. Mirá, yo creo que si algo tiene que ver la literatura como reflejo de la historia, de las distintas etapas de la humanidad, se da más por la poesía que por la prosa. ¿Y por qué? Porque en la prosa, por algo ahí está el género de la ficción, se inventa. Entonces ahí está la realidad, pero el autor la modifica, de acuerdo a sus exigencias y preferencias. La poesía, en cambio, es un género mucho más personal, donde el poeta pone mucho más de sí mismo, y de su mundo y de su alrededor. Además, como hay muchas menos exigencias de parte del mundo editorial para publicar poesía que para publicar prosa, el poeta

actúa con más independencia. Eso puede ser una desventaja por otras razones, pero efectivamente tiene más libertad: no tiene que pensar en lo que le va a agrandar al editor, ni al público, ni al crítico. Escribe lo que le salga. Y entonces, a través de la poesía, si uno empieza a mirar hacia atrás, ves cómo a través de la poesía se dan pocas cosas, mismo en Italia, más que la Divina Comedia hay pocos libros en prosa que retraten más de esa época. En cambio la Divina Comedia es... Y con los griegos pasaba lo mismo. O en España... O sea que los poetas están más libres para decir qué está pasando en el mundo en el momento de su vida.

M.C. La prosa está más condicionada por el mercado editorial.

M.B. Y por la imaginación. Eso no quiere decir que en la poesía no entre a jugar la imaginación, lógicamente. Pero lo principal, la espina dorsal de la poesía, es lo que el tipo siente dentro de sí.

M.C. ¿Te considerarías más un poeta o un narrador?

M.B. Un poeta, sin duda.

M.C. Al punto que hay personajes de tus novelas que entran en tu poesía. Se vuelven personas poéticas, como Laura Avellaneda, por ejemplo.

M.B. Sí, sí, cierto, y además viste que en casi todos los libros de cuentos hay algún poema. Hasta en *Gracias por el fuego* está "Corazón coraza".

M.C. Y en *Buzón de tiempo* están los cuatro poemas que abren cada sección.

M.B. Parece que la poesía lo fuera invadiendo todo en mis otros libros.

M.C. En tu larga producción se muestra una notable capacidad técnica y una gran ductilidad en el uso de las formas métricas, los juegos rítmicos, las homofonías. En tu poesía hay muchísimos sonetos, alguna vez contruidos sólo con esdrújulas, o sólo con nombres propios, pero también tercetos, silvas, etc. ¿Cómo nació este gusto lúdico del lenguaje, que en la poesía uruguaya no es nada frecuente?

M.B. Me gusta experimentar con las formas. Es una inclinación lúdica, algo que me atrae. Pero no la empleo siempre. No todos los temas admiten el juego. Pero a veces sí.

M.C. ¿Ese gusto está vinculado al placer de inventar palabras que me decías que descubriste leyendo a Vallejo?

M.B. Sin duda. Ahora la creación de los haikus es algo distinto y lo explico en el prólogo del libro, *Rincón de haikus*.

M.C. Ahí explicás el impacto que te produjo el haiku del poeta japonés del siglo XVII Matsuo Bashoo: “Este camino / ya nadie lo recorre / salvo el crepúsculo”.

M.B. Sí, que dio título al último libro de Cortázar, un libro precisamente de poemas, *Salvo el crepúsculo*. Yo empecé jugando con la forma del haiku, y después se transformó en un desafío. Además cada haiku no es una estrofa, es un poema. Entonces, que esa cosa tan pequeña y tan rigurosa, esas diecisiete sílabas divididas necesariamente en tres versos de cinco, siete y cinco respectivamente —y si no es así no es un haiku—, que allí pueda caber todo, es impresionante. Ahí cabe un poema de amor, de odio, de guerra, de paz, un paisaje, un chiste, todo... Para mí fue un desafío. Estuve como un año trabajando en eso. Y quedaron como cien haikus más, que los eliminé.

M.C. Sí, fue como un desafío, me doy cuenta, porque además quisiste mantenerte dentro de la forma rigurosa, cosa que no todos han hecho. José Juan Tablada, por ejemplo, es más bien irregular; lo mismo Octavio Paz.

M.B. En el idioma español, yo creo que el que más se atuvo a la forma fue Borges. En el penúltimo, o antepenúltimo libro de poemas, el que está dedicado a María Kodama, ¿te acordás?

M.C. Sí, *La cifra*.

M.B. Exacto, *La cifra*; bueno, allí hay diecisiete haikus absolutamente fieles a la norma. Y son muy buenos.

M.C. Volviendo a la última parte de mi pregunta sobre tu gusto y tu habilidad para la experimentación en poesía, tu destreza para pasar de una forma a otra, ¿no te parece más bien excepcional en el panorama uruguayo?

M.B. Sí, tal vez. Me ha ganado enemigos también. Me han dado duro en este país. Eso de que “nadie es profeta en su tierra” te aseguro que yo lo he vivido personalmente. Éste es el país que me ha tratado peor. Pero, bueno, ya está. Entonces esa cosa lúdica fue interpretada como falta de profundidad, yo qué sé. Qué le vas a hacer...

M.C. Respecto a escritores uruguayos maltratados, creo que estás en buena compañía: Quiroga terminó pidiendo la ciudadanía argentina y renegando del gobierno uruguayo que como cónsul en la Argentina lo hizo padecer bastante. Y luego Rodó, cuántas desilusiones sufrió y cuánto lo criticaron y no supieron apreciarlo las generaciones sucesivas.

M.B. El propio Onetti, que no quiso volver nunca más.

M.C. Hay una larga tradición, parece, de incapacidad para reconocer los valores nacionales.

M.B. Una vez me hicieron un reportaje en *Búsqueda*, cuando todavía yo le daba reportajes a *Búsqueda*, y como título pusieron esto: “Hay dos cosas que los colegas no le perdonan a un escritor: una es el fracaso y otra el éxito”.

M.C. Terrible pero cierto.

M.B. Si escribe mal le dan como en bolsa, pero si tiene éxito peor.

M.C. En tu caso hoy día ya no es así. Después que ha habido una aclamación internacional, también aquí te consideran en tu valor. Creo que tenés muchísimos lectores, ¿no?

M.B. Los lectores, en realidad, siempre me respondieron. Aun cuando la crítica me relajaba, los lectores me respondieron. Siempre mis libros se vendieron muy bien acá.

M.C. Yo me acuerdo que en los años 60 tus libros se vendían muchísimo, se pasaban de mano en mano.

M.B. A pesar de que la crítica no me trataba nada bien.

M.C. A mí siempre me impresionó mucho tu ductilidad para las formas poéticas porque en el Uruguay es excepcional. Tu capacidad para pasar de un género a otro, los juegos con el lenguaje, aquí son cosas más bien raras. La pericia en el uso del soneto la tenía, tal vez, solamente Juan Cunha.

M.B. Sí, cómo no. Acaban de aparecer tres tomos con poemas inéditos de Juan Cunha, que publicó la Academia de Letras. Era un sonetista muy bueno.

M.C. Sí, los vi. Pero en cambio no escribía en prosa.

M.B. Exactamente. No sé si te conté mi anécdota con Juan Cunha. Cuando yo publiqué *La víspera indeleble*, ese espantoso libro, Juan Cunha era cobrador de *Marcha*. Yo todavía no había asociado que el Juan Cunha que cobraba las suscripciones era el poeta Juan Cunha, que yo leía. Bueno, después me enteré. Entonces cuando salió el libro —ese librito horrible—, se lo mandé. Y un día me lo encuentro frente a la Caja de Jubilaciones. “¿Cómo le va?”, le digo, yo lo trataba de usted. Y me dice: “Recibí el librito que me mandaste, si tenés tiempo tomamos un café”. “Bueno, sí, cómo no”. “Mirá, dice, yo te voy a ser sincero: ese libro tuyo es un libro malo de un buen poeta”.

M.C. ¡Qué ojo clínico!

M.B. Vos sabés que eso me sirvió muchísimo. Me sirvió de estímulo. Me estaba diciendo que era un libro malo y sin embargo me conmovió y me estimuló. Y muchas veces lo he contado.

M.C. Un mal libro de un buen poeta.

M.B. Es lindo, ¿no?

M.C. Muy lindo. Mi próxima pregunta se refiere a tu segundo libro de poemas, o mejor dicho, segundo de los que hoy día reconocés, que es *Poemas de la oficina*. ¿Cuál es el entorno de ese libro? Quisiera que me dijeras si trabajabas cuando lo escribiste y dónde trabajabas. Y también en qué relación ponés estos poemas con tu segunda novela *La tregua*.

M.B. Trabajaba entonces en la Industrial Francisco Piria, los dueños de Piriápolis. Ahí entré como pinche de contaduría, después fui oficial de contaduría, después fui jefe de contaduría, después fui subgerente, después fui gerente, después fui secretario del directorio.

M.C. Hiciste toda la carrera administrativa.

M.B. Hasta que llegó un momento que me aburrí y me pasé al periodismo. *Los poemas de la oficina* son el resultado de esa experiencia.

M.C. Ahí está la realidad que entra en tu poesía.

M.B. Sí. Y te cuento que *Los poemas de la oficina* fue la primera cosa mía que tuvo repercusión. Siempre cuento esto porque Quijano era un tipo que antes de elogiarte capaz que se herniaba. Entonces antes de que apareciera el libro yo publiqué en *Marcha* una página entera con varios de los *Poemas de la oficina*. De pronto suena el teléfono en mi escritorio y oigo que me dicen: “¿Habla Benedetti? Quijano”. “Ah, ¿qué dice Quijano?”. “Lo quería felicitar por los poemas. Son excelentes”. Yo me quedé que casi me desmayo [*se ríe muy complacido*]. Entonces apareció el libro y se vendió enseguida. De mis siete libros anteriores no se vendía ni uno, y ése se vendió enseguida. Claro que era una edición chica, de mil ejemplares.

M.C. Yo tengo la segunda edición, la del 69. Y en esa época tus libros circulaban mucho. Nos los pasábamos. Entre los estudiantes tenías muchos lectores. Creo que *Poemas de la oficina* fue lo primero que leí de tu obra.

M.B. ¡Mirá! Además ese libro después fue tomado por los actores. Me acuerdo que Taco Larreta hizo un espectáculo en Club de Teatro. Y más adelante, en otra obra de teatro que después fue llevada al cine, recitaba el poema “A la izquierda del roble”, que es posterior, está en *Noción de patria*. Taco siempre puso mucha atención a mis poemas.

M.C. ¿Y qué relación ves entre esos poemas y tu novela *La tregua*?

M.B. Y bueno, porque ésa es la misma época. Más o menos. Son *Montevideanos*, *Poemas de la oficina* y *La tregua*.

M.C. Los cuentos, los poemas y la novela tratan el mismo ambiente y fueron escritos más o menos en la misma época.

M.B. Sí. Y con *Montevideanos* fue con el primer libro que encontré un editor real. Y a la vez fui para Alfa su primer autor.

M.C. ¿Quién era el responsable de Alfa? ¿Benito Milla?

M.B. Exacto, el catalán. Y a partir de ese momento él publicó todos mis libros en el Uruguay.

M.C. ¿Cuándo sentiste la necesidad de usar la poesía como un arma de protesta y aun de lucha política? ¿Hay algún hecho que desencadena tu poesía militante?

M.B. Sí, hay un hecho importante que es la Revolución Cubana. Para los intelectuales uruguayos, que habíamos estado siempre mirando hacia Europa y contando solamente con influencias europeas, casi todos los narradores escribían a la manera de... André Gide, Cocteau, Beckett, Sartre, ¿no? Antes de todo eso yo era el único que escribía sobre temas nacionales. Los cuentos de *Montevideanos* son todos con personajes de la clase media uruguaya. Lo mismo los *Poemas de la oficina*. Los demás autores uruguayos escribían a la manera de Proust o de otros. Yo que escribí sobre Proust, un ensayo largo, no escribí nunca a la manera de Proust.

M.C. Ahora quisiera hacerte una pregunta que puede ser muy complicada o tener una respuesta muy larga. En fin, manejala como quieras. Yo quisiera saber tu versión de lo que pasaba en el Uruguay en los años 60. Y también, obviamente, cuándo conociste a Raúl Sendic y cuándo supiste de la existencia del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro.

M.B. Bueno, antes de que existieran los tupamaros, ya Sendic estaba medio clandestino, porque había venido a Montevideo con los cañeros, después de la famosa huelga que habían ganado sólo en parte.

M.C. Era el año 1962, ¿cierto?

M.B. Sí, creo que sí. Entonces los amigos de Sendic, que fueron los que después constituyeron los tupamaros, me pidieron si no podía tener escondido a Sendic. Yo tenía en ese entonces un apartamentito —aunque vivíamos en Malvín—, que habíamos comprado, chiquito, de un solo ambiente, en 18 entre Andes y Convención. Ahí lo escondí a Sendic. Y estuvo como veinte días. Yo iba a verlo de vez en cuando, hablaba un poco con él y un día me dijo: “Mirá, Mario, me voy a ir”.

“¿Y por qué te vas? ¿No te encontrarás seguro?”. “No, me estoy aburguesando. Me paso mirando televisión, revisando tu biblioteca”. Bueno... Y me acuerdo que el día que se fue yo le di una chaqueta mía. Cuando bajó, yo bajé con él en el ascensor, vino un médico amigo que tenía, vino con su auto y él subió al auto, ahí en la puerta, en 18 entre Andes y Convención, y estaban pasando los policías a caballo, por ahí a pocos pasos de nosotros. Son esas cosas increíbles, un momento que no olvidaré nunca.

M.C. Un recuerdo muy emocionante, me doy cuenta. ¿Quisieras agregar algo más de esta historia?

M.B. Bueno, sí, que después cuando salió de la cárcel, también lo vi. Estaba en la casa del hermano. Estuve varias veces con él.

M.C. ¿Cuándo fue eso? ¿Después de la caída de la dictadura?

M.B. Sí, claro. Ya había pasado todo. Fue cuando yo pude volver también. Yo estuve doce años fuera del país. Después él se tuvo que ir. Se fue a Francia y allí murió. Murió a consecuencia de los daños que le dejó la tortura.

M.C. ¿Qué tipo era Sendic?

M.B. Era un tipo estupendo. No tenía condiciones de orador, callejero. Eso no. No era un tipo como Michelini, que tenía ese carisma. Pero era un tipo medido, riguroso, inteligente, muy solidario. A mí me impresionó siempre muy bien. Y dentro del tipo de tupamaros que fui conociendo después, siempre me pareció un tipo más equilibrado. Y en el fondo más revolucionario, en el mejor sentido.

M.C. ¿Cómo nació el Movimiento 26 de Marzo?

M.B. El Movimiento 26 de Marzo fue un movimiento legal, dentro del Frente Amplio, aunque la idea nació desde adentro mismo del Movimiento Tupamaro. Y ahí fue cuando me hablaron a mí para que yo dirigiera el Movimiento. Y cometí el error de aceptar.

M.C. ¿Hoy lo considerarás un error?

M.B. Sí, porque no tengo la menor vocación de dirigente político. Y bueno, ahí tuve que hacer de orador callejero. No tenía vocación para eso. Y además si tú estás en un movimiento y además eres el representante del movimiento en el propio Frente Amplio —porque yo integraba la directiva del Frente Amplio— y el movimiento resuelve determinadas cosas, tú aunque estés en desacuerdo con esas cosas tienes que asumirlas y defenderlas públicamente. Eso para mí fue muy angustiante. Si yo hubiera sido un político, seguramente hubiera sabido que eso es normal dentro de la política, pero para mí no lo era. Entonces me angustiaba mucho. Y si hubieran sido épocas normales, yo hubiera

renunciado y me hubiera ido. Pero en ese momento renunciar, hubiera sido un gesto de cobardía; la cosa estaba tan dura, que renunciar así no más no se podía. Llegué hasta el final, hasta que me tuve que ir porque si no caía preso. Después, cuando las cosas se normalizaron, me quisieron volver a llamar, no sólo de ese movimiento, sino de otros, a que otra vez ocupara cargos de dirigencia política. Pero no quise, nunca más. Le corté la coleta a eso. Además yo creo, con sinceridad, que puedo hacer más por la política desde mi trabajos literarios, o periodísticos, que como dirigente de un movimiento. Porque en esos trabajos, o lo que sea, en los artículos o cuentos o poemas, yo digo lo que yo pienso y no tengo que someterme a lo que ha resuelto un movimiento o un partido.

M.C. Y de todas maneras hay, a través de tu poesía, un mensaje, un enfoque de las situaciones, de lo que está pasando, que los que leen reciben. Y eso probablemente tiene más efecto que un discurso político.

M.B. Claro, por ejemplo sobre el tema de los desaparecidos yo he escrito muchísimo, en prosa y en poemas, y en canciones. O sea que yo no tengo malestar de conciencia por no haber vuelto a esa cosa, porque también está la vocación que uno tiene, las condiciones, la sensibilidad. Y para mí hubiera sido muy duro, volver otra vez.

M.C. Hubiera sido en parte una violencia contra ti mismo, ¿no?

M.B. Claro.

M.C. Bueno. Tus poemas se vuelven canciones en los años 70 y sobre todo por afinidad con algunos cantantes populares, muy comprometidos en la oposición, como Daniel Viglietti, Numa Moraes, etc. ¿Qué dirías de este proceso?

M.B. En realidad, los primeros textos míos que tomaron forma de canción fueron con la música de Favero para Nacha Guevara. Yo no los conocía a ellos y una vez vinieron al Galpón de Montevideo, con un recital con poemas míos. Se llamaba *Canciones de la oficina*. Yo no los había visto antes y quería ver qué habían hecho. Y me gustó lo que habían hecho. Me pareció un poco increíble, porque poemas en rima, y sin embargo... Favero es un genio...

M.C. En esa época se usaba tomar los poemas de un poeta sin pedirle permiso, y sin derechos de autor.

M.B. Absolutamente. Después los fui a saludar, les dije que me había gustado y a partir de ese momento empecé a trabajar con ellos. Después Nacha se separó de Favero y de algún modo también se distanció de mí. Pero yo he seguido trabajando con Favero. Favero

es un tipo leal, honesto, muy buen artista. Además es un estudioso, tiene un doctorado en ópera y ha tocado en orquestas sinfónicas. Es un músico con todas las de la ley.

M.C. ¿Te acordás qué año era el de Canciones de la Oficina en el Galpón?

M.B. Eso después lo podemos ver. Después empecé a trabajar con otros cantantes, con Numa Moraes. Con Viglietti la cosa es distinta. Con él un día descubrimos, en el exilio, que había como siete u ocho temas, sobre los cuales Viglietti había escrito canciones y yo poemas, y entonces dijimos que teníamos que hacer algo por esta casualidad, ¿no? Y así, por primera vez, dimos el recital, porque era corto todavía, en México, en el teatro de Nezahualcóyotl. Y junto con la Camerata de Punta del Este. Nosotros ocupábamos la mitad del tiempo establecido, porque lo nuestro no nos daba para un recital completo. La otra mitad la tenía la Camerata. Y de ahí en adelante ya fuimos, ahora sí deliberadamente, conectando poemas con canciones y, efectivamente, en las últimas versiones ocupan todo un recital.

M.C. ¿Trabajaste también con Numa Moraes?

M.B. No exactamente. Con los primeros que trabajé fue con Favero y Nacha y eran todas letras mías. Numa le puso música a cosas mías y las cantaba. Actualmente tengo un librito que se llama *Canciones del más acá*, que son sesenta textos míos que les han puesto música cuarenta cantantes. Así que imaginate. Sí, son muchos...

M.C. ¿Cómo ves hoy esa etapa de los años 60 y 70 y qué te parece lo que ocurrió después de la transformación del Movimiento de Liberación Nacional en partido político?

M.B. Me parece mejor que se hayan transformado en partido político. Era una de las diferencias que yo tenía con ellos, me parecía que había cosas que ellos postulaban que se podían alcanzar por la vía democrática, sin necesidad de recurrir a las armas. Es mejor ahora, que están ahí dentro del Frente, tienen senadores, ¿no? Tienen a Mujica, que es un tipo formidable... Es fantástico Mujica, yo lo admiro muchísimo, era uno de los principales de los Tupamaros. Además un tipo culto, como senador tiene un arrastre increíble. ¡Ya ves, es senador!

M.C. ¿Te parece que se obtiene más así?

M.B. ¡Pero sí! ¡Cómo no!

M.C. Varios libros tuyos hablan del exilio, de la nostalgia de la patria y del descubrimiento de un área geográfica y cultural más vasta, latinoamericana, y de todos modos de un esfuerzo para integrarte en esa

realidad más allá de lo uruguayo. Ese contexto, creo, lo descubriste en Cuba. Luego conociste México, y luego muchos otros países. ¿Podrías decirme cuándo fue que llegaste a Cuba la primera vez y cómo fue el impacto con ese otro mundo?

M.B. Las fechas las tengo que verificar, porque son un problema para mí. A ver, la Revolución fue en el 59 y la primera vez que yo fui a Cuba fue cuando organizaron el Congreso Cultural Latinoamericano, que debió ser por el 60, por ahí. Creo, tengo que confirmarlo... Después volví cuando se cumplió el centenario de Darío, que se celebró en Varadero. Y en una de esas estadías, yo creo que fue la del Congreso Cultural, me ofrecieron que me quedara a trabajar en Casa de las Américas. Acepté; me quedé allí y organicé, o sea creé y organicé el Centro de Investigaciones Literarias, en Casa de las Américas. Y estuve un tiempo dirigiendo eso. Pero después llegó un momento en que yo quería volver a Uruguay. Y volví a Uruguay... Pero eso fue anterior a la dictadura... Yo volví y gané un cargo, a concurso, en la Facultad de Humanidades. Y justo hubo una elección interna para nombrar a dos de la Facultad de Humanidades que ocuparan dos vacantes en el Claustro universitario. Y fuimos elegidos Ardao y yo, y ninguno de los dos llegamos a ocupar nuestro lugar en el Claustro porque vino la dictadura. ¡Yo digo que la dictadura tenía claustrofobia! (*risas*) Eliminó el claustro y todo y nos tuvimos que ir. Bueno, yo me tuve que ir, forzosamente. Y ésa fue mi segunda estada en Cuba, ya no como visita voluntaria, sino porque me ofrecieron estar ahí como un lugar de refugio. Y ahí estuve un par de años, siempre trabajando en Casa de las Américas. Pero llegó un momento en que estaba tan incomunicado, con mis padres, que vivían, con mi hermano...

M.C. ¿Luz estaba contigo en Cuba?

M.B. Luz vino después que se jubiló. Mientras yo estuve en Buenos Aires, donde fue mi primer exilio, ella venía una vez por mes. Luego, cuando me tuve que ir para Lima, fue una vez también a verme, pero cuando me fui para Cuba ya no era posible estar yendo a cada rato, es muy lejos Cuba. Entonces se jubiló y ya ahí sí se vino. Pero yo no me podía seguir quedando en esas condiciones. Y me fui para España. Estando en Cuba, para comunicarme con amigos o familiares, tenía que escribir a algún amigo en España, que mandaba después la carta al Uruguay. Yo mandaba una pregunta a Uruguay y tardaba a veces cuatro meses en obtener la respuesta. No podía ser. Estuve por un momento pensando ir a México, pero después resolví mejor ir a España. Y al principio la pasé media amarga, porque no tenía plata.

Menos mal que del diario *El País* de Madrid me hablaron para ver si yo quería hacer una nota semanal los lunes, y lo pagaban bastante bien. Y vivimos un tiempo nada más que de mis notas semanales en *El País*. Y alquilábamos un apartamentito en Palma. Pero justo ahí hicieron una versión para la televisión en Colombia de mis novelas, primero *La tregua* y luego *Gracias por el fuego*, y me pagaron una cantidad más o menos importante. Era una serie de televisión, mala... Entonces compramos un apartamentito en Palma, chico, un ambiente, pero por lo menos... Yo estaba muy contento de estar ahí, pero me atacó mucho el asma, como hay tanta humedad siempre, y además la cercanía del mar, que es fatal. Entonces por consejo de un médico argentino, que me atendió, empecé a tratar de irme a Madrid. Pero no era fácil, tenía que vender el apartamento, comprar otro, que en Madrid, obviamente, era más caro. Pero ahí salió alguna otra cosa, que ahora no me acuerdo, que me proporcionó algún dinero... Pero no fue fácil, el apartamento no se vendía y no se vendía y al fin, justo antes de que se vencieran unos compromisos, dos o tres días antes. Quedé con un agotamiento... Bueno, y a partir de eso me instalé en Madrid... El exilio mío duró once o doce años...

M.C. Sí, doce años. ¿Y a Fidel cuándo lo conociste?

M.B. Creo que fue en mi primer viaje a Cuba. Recibió a toda la gente y ahí lo vi. Después, con el correr del tiempo, una vez fui a hablar personalmente con él, y me permití aconsejarle que eliminara la pena de muerte. Le dije, “Mire, Comandante, Cuba y Estados Unidos son los dos únicos países que tienen pena de muerte. Si usted la elimina, los deja solos”. Pero no hubo caso.

M.C. El argumento podía haber sido convincente.

M.B. Sí, pero en ese momento ellos estaban muy traumatizados por la invasión. Pero él es un tipo con un carisma tremendo. Y le interesaban mil cosas. Me acuerdo que una vez me había invitado a cenar el ministro de Cultura, Armando Hart. Después que cenamos, estábamos tomando el café y apareció Fidel, que venía de quince días de vacaciones. Y ahí estaba también Raúl Castro y otros cuatro o cinco. No éramos más. Estuvo muy lindo... Uno de ellos le preguntó: “Fidel, ¿leíste todos los materiales, los informes que te llevé para que leyeras?”. “No —dijo él—, si estaba de vacaciones; estuve leyendo literatura”. Y mencionó una novela de un norteamericano, que yo no conocía, en inglés era *Elisa's choice*, no me acuerdo muy bien, pero parecía una novela buenísima, y se pasó como media hora comentándola y cada tanto repetía “se las recomiendo”.

M.C. Dicen que es un lector apasionado. García Márquez cuenta que cuando se ve con Fidel hablan de novelas.

M.B. Sí, es un lector tremendo. Bueno, después lo vi otras veces y siempre fue muy agradable. Es una persona que impresiona muy bien. Es muy cálido, muy afectuoso, muy respetuoso de la opinión del otro... ¡Menos de la pena de muerte!

M.C. Mario, tu fama en el Uruguay empezó pronto entre los lectores, pero tu gran popularidad empezó, de alguna manera, afuera del Uruguay. ¿Estás de acuerdo?

M.B. Sí, claro, es así.

M.C. ¿Y cómo has vivido esta progresiva identificación tuya con un ídolo popular, con “el poeta de todos”?

M.B. Esto ocurre más con los lectores. Ahora las críticas han cambiado un poco, a partir del Premio Reina Sofía.

M.C. Ahí fue cuando se decidieron a darte el Premio Nacional de Literatura en el Uruguay. ¿O fue antes?

M.B. No, no, en el Uruguay me lo dieron después; compartido además.

M.C. Eso es una verdadera vergüenza, doble vergüenza. Bueno, corramos un velo de pudor sobre el asunto.

M.B. Y algunos de los críticos que me habían castigado realmente, declararon que ahora se arrepentían, que habían estado mal..., pero después del Premio Reina Sofía. En fin... Lo que pasa que en eso había un criterio que no era el literario.

M.C. ¿En la actitud de esa gente?

M.B. En la actitud de esa gente. Hubo incluso uno que escribió un cuento, Elvio Gandolfo, que dice que estaba en la Argentina y lo llamaron de un ministerio para decirle que lo mandaban aquí a Uruguay para averiguar por qué Mario Benedetti era un escritor tan difundido. Entonces —es un cuento—, el señor ese vino a Uruguay y empezó a hacer investigaciones. Y preguntaba: “¿Y qué tal, usted conoce a Benedetti?”. “Ah, sí, el de *Inventario*”, le contestaban. Y así estuvo preguntando a varias personas y dice que todos le decían “Es muy buena gente, Benedetti es muy buena gente”. Entonces en el informe dice: “Yo aquí transcribo, hay siete u ocho poemas que son buenos, pero lo que sí es seguro es que es muy buena gente”. Ése era el informe que el detective hacía a sus superiores.

M.C. ¡Qué guaranguería! Es increíble.

M.B. Qué le vas a hacer.

M.C. Lo encuentro horrible. Pero en todo caso tu relación con el público uruguayo es buena, cálida.

M.B. Sí, siempre ha sido muy cálida. Y en general con los distintos públicos ha sido siempre así. En México, por ejemplo, la última vez que estuve había 4000 personas.

M.C. Y en España pasa lo mismo.

M.B. También. Tanto que me agobia un poco. Cuando cumplí los setenta y cinco años en Buenos Aires fue tremendo. Hicieron un acto en el teatro Avenida, me tomaron de sorpresa, yo no sabía que estaban organizando eso. En el teatro Avenida, en la Avenida de Mayo, cobraron entrada y con todo se llenó tanto que tuvieron que poner pantallas afuera y parar el tráfico en la Avenida. Eso me agobió. Una cantidad de figuras que hablaron, dijeron poemas míos y cantaron... Favero se pasó tocando el piano. Estaba China Zorrilla. Yo no sé cuánta gente. Y Nacha no quiso ir. Ya andaba mal con Favero y mal conmigo también. La invitaron pero no quiso ir... Entonces ahora cuando los ochenta huí despavorido.

M.C. ¿Te reclinaste en Palma?

M.B. No en Palma, en Mallorca sí, pero no en Palma, en Puerto Pollensa, que es más tranquilo.

M.C. ¿Ahí fue donde escribiste tu último libro, no? *El mundo que respiro*.

M.B. Sí, en parte. Y todos los haikus.

M.C. Quisiera que volviéramos sobre el tema del paisaje. Hay un poema tuyo en el que declarás que has descubierto una nueva comunicación con el paisaje; pero en realidad en tu poesía hay más o menos siempre una decidida atención a los árboles, a los pájaros, a las nubes, los lagos, el mar, esa presencia imponente en Montevideo. Muchas veces nombrás incluso uno por uno muchos tipos de árboles y muchas especies de pájaros, no solamente los canonizados por la poesía tradicional, el ruiseñor y la calandria o la golondrina, sino esos otros considerados menos "poéticos", como el búho, el tordo...

M.B. Sí, sí, los pájaros ninguneados.

M.C. Exacto. O sea, quiero decir, que hay un momento en que parece que tomaras conciencia de esta relación con el paisaje, pero la idea ya estaba. Tal vez lo que pasa en tu última poesía es que esa atención que era espontánea se vuelve consciente e incluso ideologizada. Pienso en el poema "Naturalmente" (de *La vida ese paréntesis*) y en "Una gaviota en el lago Lemán" (de *El olvido está lleno de memoria*); pero también

podríamos referirnos a *La poesía no es* (siempre de *El olvido...*) donde el paisaje es modificado por el poeta.

M.B. La gaviota del Lago Lemán no es inventada, ¡es una gaviota verdadera que estaba ahí!

M.C. O también, por ejemplo, en el poema *La poesía no es*, donde el paisaje aparece modificado por el poeta. El poeta introduce una relación entre lo que es el mundo de la poesía y el mundo de la realidad que aparece modificada por la poesía. Bueno, entonces quisiera saber qué dirías de eso, cómo ves tu relación con el paisaje, cómo ves ese motivo en tu poesía y también en el contexto de la poesía uruguaya, donde de nuevo veo lo tuyo como excepcional ¿Qué dirías de eso? ¿Cómo te ves en ese sentido en la poesía uruguaya? Se me ocurre pensar en *Idea*, por ejemplo, cuya poesía es completamente abstracta.

M.B. Efectivamente, el paisaje no es un elemento muy frecuente en la poesía uruguaya. Una excepción podría ser Juan Cunha, en él aparece algo del paisaje... y otro podría ser Líber Falco...

M.C. Cunha y Falco, que son dos poetas que te interesan, por otra parte, ¿no?

M.B. Sí. Líber Falco a mí me gustaba mucho. Y sobre Cunha he escrito también. Son poetas de los que me he ocupado. Y también en algunos cuentistas como Morosoli, o Espínola, ahí aparece el paisaje y más que el paisaje los pueblos del interior. Y eso me interesaba mucho, la vida de los pueblos del interior, con todas sus limitaciones, pero también con algunas inspiraciones.

M.C. Y así como encontrás afinidad entre esta relación con el paisaje y los escritores que mencionaste en el mundo uruguayo, ¿en el mundo latinoamericano, con quién te pondrías en relación?

M.B. Los argentinos no son muy del paisaje tampoco, ¿no? Fernández Moreno, a veces, tiene cosas... pero es más urbano que campestre, aunque también se refiere al campo. El mismo Borges tiene paisaje urbano.

M.C. Otro motivo recurrente en tu poesía es el del silencio, centro de imágenes poéticas y de reflexiones existenciales. La pregunta es: ¿qué significa para ti el silencio? Y algo más: ¿dirías que hay un silencio de Dios?

M.B. Para mí el silencio es una instancia reveladora. Yo creo que en el silencio uno está solo también, uno está solo consigo mismo, lo cual tiene su aspecto de revelación, de auto-revelación. En el silencio todo está tallado y está uno consigo mismo, no más; entonces el silencio te ayuda a escucharte a ti mismo, a leer los mensajes de tu conciencia.

Durante el silencio la voz que se escucha es la de la conciencia, casi la única voz que se escucha... Sobre eso voy a escribir un cuento.

M.C. La voz de la conciencia, que se escucha muy poco en medio del ruido del día, de las calles...

M.B. Sí, de la invasión de la publicidad, de los macdonald...

M.C. ¿Dirías que hay un silencio de Dios?

M.B. Para que hubiera un silencio de Dios tendría que pensar que hay Dios, y no creo que haya Dios. Así que no.

M.C. Hay un hermoso poema que incluiste en *El olvido está lleno de memoria*, que se llama "Poeta menor" y está dedicado a Borges, a quien mencionas muchas otras veces en tu obra. ¿Lo conociste?

M.B. Lo conocí a Borges, sí, cómo no. Él venía a menudo a Montevideo y se quedaba en un hotel que se llamaba Cervantes, en la calle Soriano y Andes. Y ahí íbamos muchas veces los de la revista *Número*, el distribuidor era Emir Rodríguez Monegal; para Emir, Borges era un mito, un dios. En esa época no habían surgido las diferencias que surgieron después con Borges, para la gente de izquierda. Incluso en Buenos Aires estuve en su casa, conocí a la madre, que me invitó a tomar el té, como se estilaba. Ahora después, claro, Borges empezó a ponerse tan reaccionario, y yo no lo vi más.

M.C. ¿Ya no se podía hablar con él?

M.B. No, no, no lo vi más.

M.C. ¿Pero no te parece que él estaba como aislado de lo que pasaba por su ceguera, que no podía juzgar bien lo que pasaba por el hecho de que no leía los periódicos?

M.B. Mirá, el problema es que su ceguera no fue solo de la vista. Ésa tuvo influencia en otra ceguera espiritual. Que lo llevó a ir a ver al dictador, a aceptar una medalla de Pinochet, y eso ya no se justifica. En medio de todo tenía sus cosas de humor, cuando decía que el gran error de los norteamericanos era haber alfabetizado a los negros. (Risas) ¡Qué horrible, no! Y cuando el asunto de las Malvinas, él dijo que creía que Argentina y Gran Bretaña tenían que ponerse de acuerdo sobre ese asunto y donarle las Malvinas a Bolivia, así Bolivia dejaba de joder con la salida al mar (*grandes risas*).

M.C. La otra cosa que te quería preguntar...

M.B. Sí, pero antes de terminar con Borges, la parte de su obra que aprecio más es la poesía, que no es la más apreciada por la crítica, que es la prosa, ¿no? Pero en la poesía es donde Borges aparece más indefenso, más él mismo. A mí me interesa mucho la poesía de Borges.

Por cierto que le reconozco el talento en todo el resto de su obra, pero lo que a mí me toca de Borges es la poesía.

M.C. Por lo que decías antes, de que en la poesía es donde uno expresa más su intimidad. Y entonces es donde está más él.

M.B. Claro, claro.

M.C. Bueno, este poema, “Poeta menor”, plantea un problema de teoría poética: qué es un poeta, más allá de lo que ahí llamás “poeta menor”.

M.B. Es una cosa irónica, ¿no?

M.C. Sí, claro, porque ése no es un poeta menor. Es un poeta llamado menor, pero que en realidad es, simplemente, el poeta.

M.B. Claro, claro.

M.C. Mi pregunta es si te identificarías tú mismo con esa manera de presentar al poeta y con esa definición del “poeta menor”.

M.B. Yo creo que sí. Está hecho un poco de manera autobiográfica.

M.C. O sea que ese poeta es Borges, pero podría ser también Mario Benedetti.

M.B. Claro, claro.

M.C. ¿Cómo te ves en relación con otros poetas uruguayos, digamos, por ejemplo, Idea Vilariño? Ella también es muy popular, por lo menos aquí en Uruguay y en Argentina, también con sus poemas se han hecho canciones, cantadas por cantantes muy populares, ella también está vinculada a la militancia política, pero es a la vez tan distinta.

M.B. También a Idea le costó adquirir cierta difusión. Le costó. No fue tan fácil. Y es en estos últimos años que la crítica la reconoció por lo que vale, que es mucho, ¿no? La suya es una excelente poesía... Pero ese modo de escribir de ella, que es una poesía muy medida, porque casi todos son endecasílabos cortados, sin rima...

M.C. Por supuesto, son falsas poesías libres.

M.B. Falsas poesías libres, exactamente. No es verso libre. Pero entonces esa forma de presentarse así, de versos cortados, sin rima, le costó a la gente entrar.

M.C. Yo creía que ella había sido siempre muy reconocida, o por lo menos desde hace mucho tiempo.

M.B. Muy reconocida sí, pero en el mundo cultural, no popular. Después, cuando vino Bergamín, o Juan Ramón Jiménez, en esa época el grupo de los poetas —yo no figuraba— estaba más unido, ¿no? Tenían la revista *Clinamen*, donde estaban Idea, Rodríguez Monegal,

Ángel Rama, Amanda Berenguer. Pero después se dividieron... Un poco fue *Número*, por otro lado *Asir*, aunque muchos de los otros poetas que no eran *Número* no se metieron en *Asir*. Estaba *Escritura. Clinamen* un poco se dividió en dos: los que llamaban los “entrañabilistas”, que había muchos poetas del interior, que hablaban de las cosas del interior, como Líber Falco; y los otros, que decían que eran los que tenían la vista puesta en Europa y yo qué sé qué más, bueno. Hubo esa especie de ruptura de la Generación del 45. Ésa fue la Generación del 45.

M.C. Ésa fue la Generación del 45 y ése fue el momento de la ruptura, ¿no?, de la división.

M.B. Claro, y por ejemplo *Marcha* durante un tiempo la dirigía Rodríguez Monegal, durante otro tiempo la dirigía Ángel Rama. Estuvo más bien dirimida, porque Ángel Rama era un poco el líder anti *Número*. Era muy inteligente Rama... Y yo con él tuve una buena relación... Yo, como llegué tarde a esa batalla, me llevaba bien también con los del otro grupo. Me sentía literariamente más cerca de los de *Número*, pero tuve una buena relación con Ángel, con José Pedro y Amanda Berenguer. No nos peléabamos así... [ríe]

M.C. ¿Y tu relación con otros poetas latinoamericanos? Pienso en Gonzalo Rojas, en Jorge Enrique Adoum, en los poetas cubanos...

M.B. Bueno, es bastante positiva, con Eliseo Diego, el viejo, ¿no?, no Alberto Eliseo, el hijo. Yo fui muy amigo de Eliseo, y escribí sobre él. También con Roberto Fernández Retamar somos muy amigos. Con Adoum. Con Gonzalo Rojas nos hemos visto menos, pero tengo buena relación también con él. Con Adoum estuvimos un tiempo viviendo en París, los dos, y entonces nos veíamos a menudo, también con otros amigos. De los argentinos, fui muy amigo del hijo de Fernández Moreno, de César. Y él fue el que me dio... La historia es así: Amos Segala me encargó un libro sobre Baldomero Fernández Moreno y entonces César me dijo: “Mirá, acá yo te doy una cosa que le va a dar un valor especial a ese libro”. Parece que antes de morir el viejo, todavía vivía la madre de César, Chichita, el viejo lo llamó a César, que era el hijo mayor, y le dijo “Yo aquí te doy toda esta obra, que son poemas que yo le escribí a dos mujeres, ninguna de las dos era tu madre. Yo te los doy para que alguna vez los publiques, pero nunca mientras esté viva tu madre”. Entonces cuando César me llama, ya había muerto también la madre y me dice: “Mirá, está todo esto, es un material enorme, tendrías que hacer una selección para incluirlo en el libro de Amos Segala”. Yo trabajé un año con esos materiales. Había además una serie de ensayos; yo era el coordinador de la edición. Le hablé a Idea,

que hizo un artículo; otro lo hizo este crítico chileno, Osorio, que está en Caracas; otro fue Pedro Orgambide, creo, y alguno más. Todos me cumplieron. Pero ni les pagaban ni publicaban el libro. Entonces yo le preguntaba a Segala: “qué pasó con esto”, y nada. Después de siete años decidí considerarme libre. Además yo le dije que no cobraba mi parte hasta que no lo publicaran. Un poco chantajeándolo al hombre, a ver si se decidía. Por fin salieron los libros inéditos de Fernández Moreno con el prólogo mío, largo. Yo ya me vi libre de ese compromiso, qué iba a hacer...

M.C. ¿Te puedo hacer otra pregunta? Ya para terminar...

M.B. Sí.

M.C. ¿Cómo ves el futuro de la poesía? ¿Y el futuro de la lectura poética, con esta invasión de Internet y de los libros virtuales?

M.B. Mirá, yo creo que... Tú sabés que yo tengo computadora, Internet, todo eso, pero nunca la manejo para leer cosas ahí; pero me dicen que hay mucha poesía metida en Internet. Y bueno, no sé. A lo mejor es más apto para la poesía que para la prosa, porque meter una novela ahí es bravo...

M.C. ¿Lo ves como algo positivo de todos modos?

M.B. Sí, si la gente no se fanatiza, si no está veinticuatro horas delante de la computadora. Yo, por ejemplo, la uso. Sigo escribiendo en mis libretitas, pero lo paso a la computadora. Antes lo pasaba a la Olivetti. Un cuento yo lo pasaba siete ocho veces en la Olivetti, mientras corregía. No te digo los poemas. En cambio ahora corrijo en la copia que imprimo. Es mucho más cómodo. Ahora, de todos modos, no creo que elimine el libro. Siempre que aparece un medio nuevo se dice que el anterior desaparece. Cuando apareció el cine, decían que el teatro desaparecía; cuando apareció la televisión, decían que desaparecía el cine; cuando aparece esto de ahora, que van a desaparecer los libros. No. El libro no desaparece. Además, fijate, yo digo, yo y tanta gente, para dormir te llevás un libro a la cama, pero no podés llevarte la computadora a la cama. Muchísima gente lee de noche, ¿no?

M.C. Bueno, ahora sí, última pregunta. Además de la poesía, el cuento, la novela, etc., en tu obra hay una importante parte crítica, de la que no te pregunté nada. Sólo te voy a preguntar una cosa: de todos tus trabajos críticos, ¿cuál es el que más te gusta, o cuál es el que más disfrutaste haciéndolo?

M.B. Tal vez el trabajo que hice sobre Proust, que fue de las primeras cosas que escribí de crítica. Sacó un premio del Ministerio. Bueno, a mí Proust me impresionó tanto, yo aprendí francés para leer

a Proust. Primero leí los primeros volúmenes que había traducido Pedro Salinas, que era una traducción maravillosa; después venía un volumen que había hecho Quiroga Plat, que era una traducción correcta. Pero todos los últimos los tradujo Marcelo Menaché, que los hizo con una mecanógrafa, él le iba dictando la traducción a la mecanógrafa, ¡imagínate! Entonces yo vi que descendía la obra en una forma espantosa y digo...

[Ruidos, Mario dice “se está complicando”. Se levanta, agrega: “debe ser que la comida ya está”. Y yo: “Ah, seguro”. Entra Luz.]

M.C. Me decías que aprendiste francés para leer a Proust.

M.B. Sí. Exacto. Y después lo leí todo.

M.C. ¿Volviste a leer lo que ya conocías en la traducción de Salinas?

M.B. Sí, sí.

M.C. Era una verdadera pasión.

M.B. Sí, me asombró Proust. Es que es un mundo fascinante, ¿no? Y otro que me gustó, por ejemplo, en el cuento, fue Maupassant; también Chejov, Hemingway y Quiroga... Pero Hemingway, sobre todo en los cuentos, me impresionaba mucho. Sobre todo en un tipo de cuentos: hay uno que se llama *Domingo con elefantes blancos*, o algo así, no me acuerdo. Es una pareja que está en la cafetería de una estación de ferrocarril, que va a tomar ella, y hay un problema entre ellos; es una pareja que se separa, y se deja entrever que hay un problema de aborto. En el cuento no se dice nada que no esté en el diálogo de los personajes, que además hablan de cosas sabidas por ellos, así que el narrador no tiene por qué darle al lector los datos de lo que les pasó. No, hablan de las cosas que ya saben. Me impresionó hasta tal punto que yo hice un cuento usando esa técnica...

M.C. ¿Qué es cuál?

M.B. A ver, esperá, que no me acuerdo cómo se llama, que es la despedida de un tipo y se sabe lo que pasa por la conversación con otro, que le está lustrando los zapatos en un café. Bueno, esos son los autores que me influyeron, sobre todo en el cuento. En la novela fueron otros. Y si lo hubiera leído antes también Italo Svevo me hubiera influido, porque lo encontré como un pariente narrativo. Pero cuando escribí *La tregua* no lo conocía. Lo conocí después de haber escrito la mayor parte de mis libros. Es un tipo que admiro mucho; *La conciencia de Zeno* es una gran novela; los otros libros no están a la altura de ése, pero esa novela es estupenda.

M.C. Alcanza con ésa, ¿no?

M.B. Sí, por supuesto; es como Rulfo, con dos libros ya está. Bueno, Rulfo, con los cuentos, es otro que me influyó mucho. Y ahí está el paisaje, ¿ves? En los cuentos de Rulfo está el paisaje. Es uno de los escritores latinoamericanos donde el paisaje tiene mucha importancia.

M.C. ¿Y no te parece que Rulfo ha influido un poco sobre todos en Latinoamérica?

M.B. Sí, sin duda. Esa influencia cuenta mucho y también la de Faulkner. Pero, por ejemplo, a Onetti lo de Faulkner le viene en parte a través de Rulfo. Onetti admiraba a Faulkner muchísimo.

M.C. A propósito de la difusión de tus trabajos críticos en el Uruguay, yo tengo la impresión de que obras como *Letras del continente mestizo*, o *Los poetas comunicantes*, se leyeron muchísimo en el Uruguay.

M.B. Puede ser. Ahora está todo en el tomo que reúne toda la crítica, y ahora no me acuerdo cómo se llama.

M.C. Me parece que cuando salieron en el Uruguay, individualmente, se leyeron mucho y tal vez también a nivel latinoamericano, ¿o no?

M.B. No tanto. A nivel latinoamericano influyó más el volumen donde se recogió todo.

M.C. Claro, porque ya eras más conocido a nivel continental.

M.B. Sí, ya era mucho más conocido.

M.C. Bueno, Mario, nada más. ¿Querés agregar algo más? ¿Un saludo a la familia o a los amigos que están lejos? [grandes risas que aumentan cuando entra Luz protestando porque los hacemos esperar, a ella a Raúl y a Ariel para el almuerzo].

Montevideo, 4 de enero de 2001

OPEN SECTION

