

Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez

Pauline Berlage (Université de Tours/Universitat Autònoma de Barcelona)

En el ámbito de la literatura y migración hispánica, panorama que se está ampliando desde hace algunos años en España, el escritor de origen venezolano, Juan Carlos Méndez Guédez, ocupa un lugar privilegiado al tratar estas cuestiones desde su primer libro de cuentos publicado en 1994. Originario de Barquisimeto, Venezuela, el escritor madrileño de adopción llegó a España en 1996, momento en el que empezó una tesis de doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Paralelamente a su investigación, J. C. Méndez Guédez siguió desarrollando su actividad creativa, ya iniciada en Caracas a principios de los 90. Actualmente, vive en Madrid y ya ha publicado más de 15 libros a día de hoy, principalmente libros de cuentos y novelas.

La obra de Juan Carlos Méndez Guédez es un ejemplo paradigmático del movimiento pendular entre un aquí y allá visto que la temática de sus novelas y cuentos siempre están vinculados al viaje, al (auto) exilio y a la migración, ya sea en Venezuela o en España. En cada libro, el venezolano español innova con un estilo diferente a pesar de que en todas sus obras, tanto sus personajes como su escritura cruzan el Atlántico en busca de una felicidad que dialoga entre dos o más países.

Si bien su obra es muy variada, vuelven a aparecer temas como el de la infancia (tema evocado, por ejemplo, en los cuentos de *Tan nítido en el recuerdo* o de *Una tarde con campanas*), el de la dificultad de la hermandad (en el libro de cuentos *Ideogramas*) y la amistad (en las novelas *Árbol de luna* y *Tal vez la lluvia*) o las rupturas de parejas y familias (presentes en dos otras novelas, *El libro de Esther* y *Retrato de Abel*). Así pues, nos encontramos con unos personajes que viven desarraigos personales y familiares, pero también encuentros y desencuentros culturales que pueden llegar a ser logros o pérdidas. Estas peripecias de los personajes son tratadas por J.C. Méndez Guédez con cierta ternura y gracia y a través de este tono humorístico, el escritor hace volcar, con suma sutileza, todos los estereotipos de raza, de nacionalidad o de género.

Este encuentro, que tuvo lugar en Madrid en otoño de 2012, se abre con una reflexión sobre el estatus del escritor entre las dos orillas y sigue con los temas de escritura y lectura transatlántica, así como el de la labor de plasmación escrita en géneros literarios variados.

Pauline Berlage: Me interesa mucho tu novela *Árbol de luna* por reflexionar hábilmente sobre la vida cotidiana de unos inmigrantes venezolanos en España. Por lo tanto, me preguntaba cómo ves tú este concepto de “literatura de la migración/inmigración” ya que eres escritor y vives aquí desde hace varios años. ¿Cómo crees que te considera la gente? ¿Cómo un escritor venezolano? ¿Madrileño? ¿O hispánico en general?

Juan Carlos Méndez Guédez: Mira, hay como distintas respuestas posibles, me considero un escritor venezolano y cuando la gente se refiere a mí, lo hace en esos términos. Pero en la antología que publicó Páginas de Espuma en el 2000, *Pequeñas Resistencias*, yo estoy ubicado en la parte de los escritores españoles, junto con Fernando Iwasaki, Rodrigo Fresán y Andrés Neuman; y por otro lado, el crítico José María Pozuelo Yvancos, al realizar una reseña sobre Andrés Neuman, se refería a nosotros como personas ubicadas en dos lugares, y me citaba como un escritor venezolano-madrileño; lo que me resulta una designación geográfica entrañable.

Luego, a nivel vital, la gente en Venezuela ha sido muy receptiva y generosa con mi trabajo, pero algunos ya empiezan a verme como una persona que ha vivido mucho tiempo fuera. Entonces, de manera coloquial pueden hablar contigo y decirte “ustedes los españoles” con lo cual te identifican con un espacio externo. Así que el movimiento es curioso porque, por un lado, eres incorporado a ambos mundos y por el otro eres excluido de ambos mundos. Quedamos en una suerte de territorio intermedio. Fernando Iwasaki tiene un término muy bonito para hablar de nosotros, él nos llama los “garcilasos”, por el Inca Garcilaso de la Vega, el escritor del siglo XVI que vivió esa duplicidad.

Lo cierto, es que no sé hasta qué punto tengan futuro lo que hoy entendemos como literaturas “nacionales”, y en mi caso particular me considero en primer lugar un escritor de lengua española. Otro tema es que vitalmente me siento venezolano-español o hispano-venezolano; para mí son importantes ambos países, los disfruto, los padezco a ambos por igual. Formo parte de ambos sistemas culturales e intento que mi literatura se alimente de todas esas mezclas, esas contradicciones y esas combinaciones posibles que ellas me generan.

P. B.: Como escritor que ha viajado, supongo que tuviste que enfrentarte con la “duda” de la lengua. Entre ambos países el punto común es la lengua pero también hay varios tipos de lengua. Por ejemplo, el español de España puede tener un vocabulario y expresiones diferentes al español Venezolano. En tu obra, saltas de un tipo de español a otro ¿Es algo que piensas mucho o surge de manera natural en función del relato que estás escribiendo?

J. C. M. G.: Es un tema que atormenta a muchos escritores que se han mudado a países en los que se habla el mismo idioma. Hay escritores que reflexionan mucho sobre el tema y sobre cómo deben enfocar sus historias. Yo escogí escribir con absoluta naturalidad, hablo un español propio, una mezcla que me representa emocionalmente aunque en ocasiones a algunos pueda sonarles disonante, y entonces trato de escribir en ese español y mezclo constantemente el léxico de Venezuela con el léxico de aquí, o intercalo la sintaxis de uno y otro sitio. Es algo que no percibo de manera consciente. Ya ahora no sé muy bien si una expresión pertenece a uno u otro sitio... no tengo conciencia absoluta de cuando estoy usando una expresión española o venezolana; pero intento que mi prosa exprese en cada momento lo que deseo de la manera más jugosa y lúdica posible.

P. B.: Luego supongo que depende de los personajes, si hay un personaje típico madrileño, ya usarás un tipo de español preciso.

J. C. M. G.: Claro, en la parte de los diálogos, se ve mucho, y en eso pueden ayudarte los correctores de las editoriales que te advierten si has utilizado un giro extraño al personaje español. Y en el caso de los personajes venezolanos, te confieso que casi todos son sujetos que han cambiado de país o son jóvenes de los años ochenta; una época que me regala historias de manera muy natural. Porque sucede que el tema del léxico se mueve muchísimo y alguien me comentaba que muchos de mis personajes hablan un español venezolano de los años ochenta; que hay expresiones que yo utilizo que fueron olvidadas. Entonces mis personajes, se mueven en ese mundo lingüístico que en cierto modo es también una forma de la invención y de la memoria.

No es algo que me preocupe más de la cuenta. Imagino que el español argentino que utilizaba Cortázar, después de treinta años en París, era ya una parte de su sello personal y de su estilo; y hoy lo leemos con inmensa dicha, sin percatarnos de la posible extrañeza de algunas marcas lexicales. Pero volviendo al punto del que hablábamos, ahora va a salir *Arena negra*, mi novela, que trata de una mujer nacida en Canarias que vive en Madrid y tiene 47 años. Allí estuve atento a ese tema. No sé si lo logré del todo, pero estuve atento. No hay demasiados diálogos, por ejemplo y, luego, investigué el universo de las islas Canarias de los 70 y el universo madrileño de los 80. Para mí lo importante en este caso es que su voz sonara con naturalidad, sonara verosímil; no que fuese un documento lingüístico fidedigno, pero que sí sonara razonable.

P. B.: Entonces, hiciste toda una investigación para conocer estos mundos y hablar de ellos...

J. C. M. G.: Sí, hablé con alguna amiga que conoció esos tiempos, para saber qué veía en la tele, qué hacían, qué música les gustaba, cómo olía Madrid en estos años 80; y también investigué y conversé mucho sobre

las Canarias de los años cincuenta, sobre la de los años setenta. Hay todo un aspecto muy sutil en esa novela, por ejemplo, mi personaje en sus años iniciales utiliza expresiones canarias, como algún verbo que me encanta y que sólo he escuchado allí: “alongar”, que significa alargarte en una ventana o en un balcón. Para mí era la posibilidad de apropiarme, de convivir con una palabra hermosa que no venía incorporada a mi infancia.

P. B.: ¿Es la primera vez que escribes desde esta perspectiva de un yo femenino?

J. C. M. G.: No. Hay algunos cuentos, y claro, está *Árbol de luna* en el que aparece Estela, un personaje por el que sigo teniendo un inmenso cariño. Lo diferente esta vez es que se trata de una mujer española. Es un reto que puede ser bonito. Porque escribir para mí es la posibilidad y la necesidad de desdoblarme infinitamente, poseer la vida y la conciencia de otros y mezclarla con la mía. Un maravilloso juego de máscaras; como las que desarrollan los actores que son otros sin nunca dejar de ser ellos.

Pero escribí *Arena negra* porque había algo que me resultaba apasionante en esta mujer. Una mujer triunfadora, inteligente, pero que vive una escisión dolorosa: ella no termina de sentirse completamente ajena a las cargas culturales, a los estereotipos y a las limitaciones de su madre; y al mismo tiempo odia profundamente todo ese mundo.

Toma algo en cuenta, la madre de mi protagonista, es lo que en una novela de Carlos Pinto llamaban una “viuda de Venezuela”, una de esas mujeres cuyos maridos escaparon de España y desarrollaron otra vida en el Caribe. Entonces estas mujeres quedaban abandonadas en sus pueblos españoles de posguerra, vigiladas por el entorno, incompletas, limitadas, porque la legislación española del franquismo era feroz con las mujeres: no existía el divorcio, no podían heredar, no eran consideradas plenamente adultas. Y mi personaje siente que algo de esa herencia mental se le ha transmitido a ella, que el mundo la considera un ser no realizado porque lo que ella experimenta como libertad, es interpretado como fracaso, y ella no es capaz de rechazar del todo esa mirada.

P. B.: Ya que hace varios años que vives aquí, ¿Crees que tus influencias literarias han evolucionado a causa de la migración? ¿Aquí se leen otros libros? ¿En qué medida ha cambiado?

J. C. M. G.: Sí, cambia muchísimo, se te amplía el panorama, porque cuando estaba en Venezuela, tenía las influencias que este universo literario me generaba de manera automática ¿no? Sus autores, sus libros e incluso los autores internacionales que allí se traducían. Y te digo algo, era un mundo muy jugoso, muy rico, el que existía en aquella Venezuela. Un mundo de mucha información, de mucha calidad. Pero es obvio que cuando te mueves a un ámbito editorial poderoso como es el español – creo

que la industria editorial española es la industria más fuerte de España después del turismo – la oferta se diversifica. De igual manera, como es lógico, también te interesas por lo que es la literatura contemporánea de tu nuevo país. Entonces, comienzas a leer todos esos autores que no habías leído, que no conocías, como Manuel Longares, José María Merino; Muñoz Molina; Ana María Matute; Carmen Laforet; Vila Matas...en fin, tantos y tantos. Comienzas a entender cuáles son las líneas temáticas de otro país. Cuáles son sus obsesiones, sus grupos literarios. Sí, eso amplía y cambia muchísimo tu perspectiva. No digo que eso signifique necesariamente un progreso, pero sí desde luego una transformación de rumbo.

P. B: Volviendo a tu obra y a tu escritura, en la novela *Árbol de luna*, se nota que el tono es mucho más mordaz, más cursi y también hay más humor en comparación con tus previos cuentos. ¿Es algo que surgió poco a poco o fue una decisión firme desde el principio?

J. C. M. G.: Intento que cada libro sea muy distinto del anterior, en cada novela quiero que haya un cambio de registro. Con *Árbol de luna*, sucedió que estaba de vacaciones en Tenerife y había leído un libro de Anita Loos que se llama *Los caballeros las prefieren rubias*: un libro maravilloso. Una mujer de inteligencia profunda que se hace pasar por tonta. Me gustó mucho ese tono y entonces empecé a escuchar la voz de una mujer venezolana que contaba la historia reciente de Venezuela desde su perspectiva, y así surgió Estela, una mujer aparentemente boba pero en realidad muy lista. Una mujer que ha estado muy cerca del poder y ha controlado muchísimos negocios fingiendo ser un objeto en manos de los hombres que la rodean.

Hay quienes asocian esta figura con un personaje famoso que hubo en Venezuela que se llamaba Blanca Ibáñez. Fue la amante de un presidente llamado Jaime Lusinchi. Él la presentaba como su secretaria privada, pero esa mujer tenía muchísima influencia, hizo muchísimos negocios, y nunca pagó por sus manejos. Entonces, yo quería inventar una figura de ese estilo pero menos destacada, con un poder más doméstico pero igualmente corrosivo.

En el caso de mi personaje, me interesaba su manera de defenderse ante la vida; y también me interesaba reflejar cómo el poder construye figuras a las que les concede cierta relevancia para luego poder descargar sobre ellas todas las culpas. Así que el libro nació con ese tono burlón, porque hay temas muy serios que sólo se pueden abordar desde la risa. Y por otro lado, yo deseaba dialogar con una novela maravillosa de Teresa de la Parra: *Ifigenia*; un libro espléndido, técnicamente impecable, una aguda mirada sobre lo femenino, y que posee ciertos toques de humor sutil. A mí me interesaba arrancar desde allí y hacer un retrato más descarnado, de un humor más áspero.

P. B.: En esta novela aparece también el tema del “entre dos”, son personajes que están en busca de algo, están entre dos sitios. Estela quiere volver a Venezuela pero no puede y Tulio no quiere estar en Venezuela pero no sabe adónde ir. Siempre están en búsqueda de espacio nuevo. ¿Cómo lo ves?

J. C. M. G.: Sí, siempre hay esta necesidad de creer que existe un espacio mejor pero que no habitamos en él. Es la idea que sostiene el discurso del deseo: hay un lugar superior y distinto donde los sueños y los anhelos pueden cumplirse.

En la narrativa en general, en las novelas, en los cuentos, el tema del espacio es muy importante. Los personajes están en un lugar y quieren llegar a otro. Para mí es una opción narrativa muy jugosa. Un personaje que piensa: “nunca me encuentro del todo a gusto en el lugar donde me encuentro; por lo tanto debo moverme”; y así se hizo *La Iliada*, y *El Quijote*, y todo lo que vino después. Narrar es el proyecto de cruzar una frontera.

P. B.: Claro, pero lo que pasa con Tulio es que parece que nunca sabe adónde quiere ir.

J. C. M. G.: Sí, él tiene una complejidad mayor, porque su tormento, su dolor se encuentra dentro de él, viajan con él. En el caso de Estela/Marycruz probablemente ella sí consigue resolver sus problemas al desplazarse, pero Tulio siempre va a llevar el dolor consigo mismo. Es como en aquel poema maravilloso de Cavafis: “Así como tu vida la arruinaste aquí/ en este rincón pequeño/ en toda la tierra la destruiste”. Tulio, donde vaya tendrá que llevar sus heridas.

P. B.: La deslocalización implica siempre un cuestionamiento de tu *performance* de género es decir tu manera de performar tu ser mujer/hombre en función de normas nacionales, de raza, de clase etc. Esto implica que los personajes migrantes siempre tengan que redefinirse frente a imaginarios que se tiene de ellos. ¿Cómo te enfrentaste a esta cuestión en tu última novela?

J. C. M. G.: En mi caso, nunca hay planteamientos teóricos previos a la escritura del libro. La historia se despliega como una larga intuición, y es posible que ella despliegue sus teorías, sus imaginarios; que yo en las correcciones descubro y trato de potenciar de manera intuitiva.

Quizás, sólo quizás, en mis libros la manera de redefinirse frente al imaginario que el otro construye sobre mis personajes, se desarrolla a través del efecto humorístico de exagerar esa mirada al punto de alcanzar los territorios de lo paródico. Pero en el caso específico de *Arena negra*, el personaje que emigra, es decir, el padre de la protagonista, es como una

gran sombra que cubre la novela entera. Digamos que aquí no me centré en quienes viajan, sino en quienes se quedan, en quienes esperan, en quienes permanecen y no tienen ni siquiera la gloria efímera del viaje. Y creo que parte del drama subyacente de esta novela es que las dos mujeres que aparecen en sus páginas no saben, no quieren, no pueden encajar dentro de esa figura pasiva que encarna la Penélope del poema homérico; mis personajes no saben o no les interesa esperar a un hombre; aunque tampoco tienen mucha conciencia de cómo pueden huir de esa espera.

P. B.: En este ámbito, el mismo cuerpo es una creación cultural ¿cómo retratas estos cuerpo en duplicidad, es decir entre dos países y dos culturas?

J. C. M. G.: Mira, es algo en lo que no había pensado demasiado, pero ciertamente ese cambio corporal es muy importante por varias razones. Barthes hablaba de que al ir a Marruecos lo tomaba un cierto tipo de opacidad; y él mismo insistía en que tenía varios cuerpos; el cuerpo de París, el cuerpo de su casa de campo, el cuerpo de su literatura. En efecto, los lugares y su situación social y cultural cambian la relación con lo corporal. Pienso por ejemplo que parte del fracaso de Estela en *Árbol de luna*, es que al mudarse a España, su forma de “ser mujer”, de caminar, de moverse, no le funciona con la misma efectividad que en Venezuela. Ella tarda un tiempo en redefinir los códigos de la seducción, de la administración de su inteligencia. Y el mismo Tulio, descubre que sus facciones de mulato, que crean indiferencia en Venezuela, le podrían permitir en España un ejercicio profesional de lo étnico, de lo exótico; por eso termina trabajando para un político racista que lo utiliza como demostración de su amplitud de pensamiento.

Y es cierto que la relación con el cuerpo cambia al cambiar el escenario. Adolfo, el personaje de *Tal vez la lluvia*, trabaja como payaso de obras infantiles en España para sobrevivir; es muy posible que en Venezuela él no habría disfrazado su cuerpo de esa manera. España le otorga la humillación de enmascararse bufonescamente, pero también, la libertad de hacerlo sin que eso lo destruya del todo.

Todo esto es para decirte que, en efecto, el que migra muda su cuerpo y su relación con lo corporal. Por un lado, los años caen sobre la persona, por lo que ya sólo en su pensamiento y en su recuerdo del país que quedó atrás, permanece una flexibilidad y un vigor juvenil; y por el otro, la mirada de los otros en su nuevo país, le causa trastornos y también le permite nuevas libertades. Los que migran viven una suerte de resurrección; son otros, más ligeros de equipaje, más frágiles y más leves. Y algunos sucumben por ese cambio, y otros se renuevan.

P. B. Tus novelas, como *Chulapos Mambos*, rebosan de estereotipos, de nacionalidad y de género, tratados siempre con muchísimo humor. ¿Qué papel pueden tener los estereotipos? ¿Sigue siendo importante para un autor jugar con estereotipos en la España actual?

J. C. M. G.: El estereotipo siempre hay que mirarlo con humor precisamente para desdibujarlo y descomponerlo. El estereotipo empobrece la realidad y si te ríes del estereotipo estás en camino de hacer más compleja la visión del mundo. Por otro lado, el humor me parece una herramienta fundamental para afrontar la existencia. Creo que el humor, aparte de producir felicidad, es un discurso que procura acercarse a la inteligencia. Desde la risa es más complicado el odio y el prejuicio. La risa nos une, nos vincula. Por eso me interesa mucho el discurso del humor. Creo que hay temas que si los tratas en serio, no logras profundizar demasiado en ello.

Por supuesto, la España actual se sostiene sobre muchos estereotipos que la empobrecen. Ya sabes: sudacas violentos; caribeñas sexualmente explosivas; catalanes usureros; andaluces divertidos y frívolos; gallegos tristes; madrileños antipáticos y bruscos. Eso sólo por mencionarte unos pocos; sin entrar en los que configuran la imagen de lo español fuera de la península: toros, panderetas, sevillanas.

Pues ese es un material divertidísimo para narrar desde la burla, desde la ironía, desde el descreimiento, desde la distancia que estableces con esos discursos tan rígidos. Es como una manera de recontar el mundo; de intervenir la pobreza de ciertos discursos y ponerlos de revés.

P. B.: La novela *Árbol de luna* la publicaste en el año 2000, pero ya se sabe que un texto evoluciona, que entre tu manuscrito y la publicación siempre hay cambios. ¿Qué pasó con esta novela y cómo fue? Me interesaría conocer la manera en que concebiste la obra y tu manera de verla ahora.

J. C. M. G.: Sí, hubo muchos cambios importantes gracias a Javier Azpeitia, excelente escritor y editor que trabajaba en ese momento en Lengua de Trapo. Yo les envié un manuscrito, lo presenté a un premio y ni siquiera quedé finalista. El asunto me deprimió bastante, no soy de esos autores que se dicen indemnes al infortunio, que son como budistas que nunca experimental el placer y el dolor. El caso es que hablé con Azpeitia y él me dijo que quedásemos para comer, y cuando un editor te invita a una comida es exactamente igual que cuando una mujer te dice: tenemos que hablar. Eso es crónica de un rechazo anunciado. Con suerte el editor te dice: quedemos como amigos.

Pero por suerte Azpeitia me hizo comentarios muy positivos de la novela, y dijo “me encanta el personaje de Estela, es maravilloso, pero cuando leo a Tulio casi tengo que saltarme las páginas porque Tulio no me interesa”. Entonces le pregunté por qué y respondió: “Tulio es un personaje muy plano; es como si fuera la última conciencia moral de América latina”.

Lo que me dijo me pareció muy oportuno, muy pertinente, ya que a mí me daba mucho miedo el personaje de Estela porque estaba fascinado con ella, al tiempo que me producía un profundo rechazo ético. Yo era joven en esa época, ahora la ficción para mí es un espacio de libertad absoluta donde difícilmente un caso así me despertaría la más mínima contradicción.

El caso es que en aquel momento yo trataba de contraponer a la oscuridad de Estela las lecciones morales de Tulio. Y me di cuenta de que me había cargado la novela. Tenía que dejar de tener miedo de mi personaje manipulador, perverso, retorcido y seductor; Estela era así y estaba muy bien que se comportase del modo que ella quisiese. Por lo tanto, Tulio no debía cargar con ninguna misión de equilibrio ético. Así que en la segunda versión, Tulio dejó de ser la conciencia moral de América latina, y se convierte en un hombre apocado, disminuido; un hombre con un ego excesivo en lo físico y en lo intelectual.

Yo sigo muy agradecido de la firmeza con que Azpeitia hizo que yo reflexionase sobre esa novela; y creo que aprendí mucho sobre la libertad con la que debemos enfrentarnos en la creación a aquello que nos repele, nos repugna, o nos rechaza.

P. B.: Comparando tus novelas *Chulapos Mambo* y *Árbol de luna*, vemos que aparecen temas de viaje, de picaresca y de paseo por España en ambas obras. ¿Querías repetir dichos temas? ¿Explorar de otro modo un giro grupal y atrevido por España?

J. C. M. G.: Claro, como te decía, *Árbol de luna* es una novela picaresca, porque estoy convencido de que en muchos momentos, la mejor manera de que la creación literaria se mueva hacia adelante es moviéndose hacia atrás.

Hay gente que dice también que *Chulapos mambo* también tiene esto, porque son tres pícaros buscándose la vida en la Madrid del siglo XXI, pero yo creo que son obras con espíritus distintos por varias razones. En *Chulapos...* tuve más presente la novela cómica inglesa, gente como Tom Sharpe, David Lodge, Nick Hornby, incluso Waugh; autores que me encantan. De allí que este libro posea un humor mucho más feroz, más cruel, porque pienso, y algunos comentarios sobre el libro así lo han dicho, que aquí también tuve más presente cierto trabajo en la órbita del esperpento valleinclanesco, o del humorismo un poco salvaje de Jardiel Poncela, o de Mihura, o incluso de un director como Berlanga.

Por otro lado, *Árbol de luna* tiene un cierto fondo de ternura al ser la historia de una amistad, la amistad entre un hombre y una mujer, una amistad que intenté tratar sin caer en el estereotipo de los culebrones o las películas, donde los amigos siempre terminan enrollados. Aquí quería contar la historia de personas que pueden ser amigos sin sentirse atraídos físicamente.

En *Chulapos mambo* los personajes desconocen el concepto de amistad, y mucho menos les interesa el concepto del amor. Hay una parte de la obra en la que, usando un fragmento de Vargas Llosa, alguien dice “el amor es un problema digestivo que se cura con un purgante”. Como ves, se trata de una visión mucho más cínica que en *Árbol de luna*.

P. B.: También es muy distinta de tus últimos cuentos, del libro *Ideogramas*, en él, percibimos un tono muy tierno, el análisis psicológico de cada personaje es refinado además de que tratas muchos temas diferentes.

J. C. M. G.: Sí, es que además en el caso de la novela cómica, el trabajo sobre los personajes es distinto, los personajes no pueden ser complejos, porque el peso de la novela se coloca en otro lugar; en ese tejido de anécdotas disparatadas que intentan lograr la risa del lector. Cada libro te exige una estrategia diferente; si intentas acercarte a historias diferentes con una idéntica estrategia, seguro fracasarás. Y en el caso de *Ideogramas* intenté que cada cuento fuese un estado distinto de la conciencia, de la afectividad y de la expresión.

P. B.: Para terminar, quería tener tu opinión sobre una reflexión mía. S. Roncagliolo dijo que eras innovador porque fuiste uno de los primeros en tratar del tema de la inmigración latinoamericana en la literatura hispánica contemporánea (o sea de la inmigración como motivo literario). Por otra parte, A. Neuman reconoce que muy pocos escritores contemporáneos, escritores hombres, tratan de la temática del género y le prestan poca importancia. Así que tú, en tus novelas como *Árbol de luna* o *Arena Negra*, al tratar de esas dos temáticas, eres muy innovador y singular ¿Es algo que sientes también?

J. C. M. G.: Bueno, no lo pienso de manera explícita. Aunque es cierto que siempre piensas que vas a escribir un libro que no existe, luego, eso es mentira, porque todos los libros existen, y los escribieron entre Homero, Shakespeare y Cervantes. Pero como algo se les puede haber escapado y un escritor es alguien temerario que al ruido del mundo quiere incorporar la interrupción de un sonido propio, un día te dices: “déjame escribir un libro desde la voz de una mujer” o “déjame escribir lo que pasa aquí en España con la inmigración que es una historia muy reciente”.

Yo no puedo teorizarte por qué escribo ciertos libros ni escojo ciertos temas. No tengo otra razón que mis propias obsesiones, mi propia experiencia de vida. Creí rodeado por un mundo de mujeres entrañables: protectoras, feroces, exigentes, angustiosas, tradicionales, entrañables. Para mí fue muy habitual ser el único hombre en sus conversaciones, en sus momentos de euforia, en sus momentos de fracaso o triunfo, en sus momentos de debilidad. El mundo en el que viví era un mundo donde los hombres abandonaban a sus hijos como parte de su exhibición viril, y entonces yo era la presencia masculina, aunque fuese un niño muy pequeño, en aquel mundo de mujeres abandonadas o en vías de ser abandonadas por hombres mezquinos y mediocres. Quizás esa sea la razón de que me guste aproximarme a la voz de la mujer. Reinventar lo que escuché; reinventar todo lo que aprendí en ese momento y que probablemente he olvidado.

En fin, te repito, uno intenta escribir el libro que uno siente que todavía no existe. Por ejemplo, las relaciones entre Canarias y Venezuela fueron importantísimas entre los años 50 hasta los 90. La cantidad de canarios que emigraron a Venezuela fue muchísima, nos mezclamos unos y otros, y yo sentía que no había libros de ficción en Venezuela que hablaran de ese intercambio, y de sus cruces anecdóticos, culturales, humanos, y lo cierto es que allí reposaban historias increíbles, épicas, como la de los veleros ilegales que se escapaban desde las islas hacia Venezuela (temática sí muy frecuentada por los escritores canarios, pero que ni siquiera en la península se conoce demasiado). Entonces, intenté contar esa historia que yo siento no se encontraba presente en el imaginario de mi país caribeño, y que los lectores de lengua española tampoco conocían demasiado.

Pero te insisto, la originalidad no es algo que yo busque; perseguirla no me parece un camino acertado; sólo los adolescentes y los adolescentes tardíos sienten la originalidad como una obligación. A pesar de eso recuerdo que alguien dijo “el escritor es un lector que escribe un libro que no consigue en su biblioteca”. Pues esa es una reflexión muy linda que comparto. Quizás eso sí pueda ser cierto. Escribo libros para llenar los agujeros de mi propia biblioteca¹.

¹ La presente entrevista fue realizada en noviembre de 2012 en Madrid.