

a estos personajes. Si lo hubiésemos dado a la luz, Gould lo habría conocido mediante una fuente secundaria moderna. La culpa es nuestra.

C.Ch.: Después de leer tu libro, uno no piensa que esto sea el siglo XIX. Podría escribirse una historia de la ciencia en México que nada o casi nada tendría que ver con la historia que conocemos.

E.T.: La verdad es que entrar en esa parte de nuestra historia es un poco alucinante; pero es una suerte que podamos vindicar la ciencia mexicana a través de un pintor célebre, popular incluso. Tal vez de esa manera los Mociño, Cal y Bracho, Arriaga, Montes de Oca, Echeverría, Saldivar aparezcan en el firmamento como una cola de cometa. □

en un ideal de escritura, de creación de una realidad literaria. Porque creo que Simenon está entre los escritores que han ido más lejos para crear un mundo absolutamente completo y autónomo, con su propia respiración y su propia circulación de sustancia vital. Yo nunca lo haré, ni me interesa hacerlo, pero muchas veces cuando estoy escribiendo y describo una situación, en un barco por ejemplo, como en mi última novela que se llama *Abdul Bashur*, pienso: ¿cómo lo hubiera narrado Simenon? ¡Qué bien lo hubiera hecho! Claro, él va hasta las últimas consecuencias: esto es lo maravilloso de Simenon. Y yo me quedo generalmente, después de dar unos cuantos detalles, en un ambiente poético, lírico. Es mi manera de hacerlo, no lo sé hacer de otra forma.

F.B.: Pero podría ser ir hasta las últimas consecuencias de una manera distinta...

A.M.: Claro, pero en Simenon es admirable la exactitud de detalles, la vida que cobran los objetos, los ambientes, las ciudades, las calles. Esto no lo encuentro sino en ciertas páginas de otros escritores. La lectura de Simenon podría provocar en mí la exigencia de cierta precisión en la atmósfera, como también me lo sugieren otros escritores como Céline o Proust, aunque con elementos totalmente distintos.

F.B.: Se le ha reprochado a Simenon no ser un escritor ortodoxo de novelas policíacas y la reivindicación de su obra parecería deberse ahora a su capacidad de crear mundos literarios. ¿Esta sería la parte que más le interesa en Simenon?

A.M.: Primero, nunca he leído a Simenon como un autor de novela policíaca. Jamás. Y creo que éste es el inmenso error de los críticos y de los lectores que han leído a Simenon en esta forma. Soy un gran lector de novelas policíacas en lengua inglesa. En las novelas policíacas, se plantea un enigma que se tratará de resolver, pero éste no es para nada el caso de Simenon. En sus novelas, el criminal o el crimen no es lo más importante: es un pretexto para mostrar otras cosas, la dimensión de un ambiente determinado que el crimen permite madurar y ver más de cerca. Pero nunca interesa en un libro de Simenon quién es el criminal, o generalmente se sabe. Por esto, los que leen las novelas de Simenon como novelas policíacas cometen un grave error.

Georges Simenon, el inclasificable

Entrevista de Fabienne Bradu con Álvaro Mutis

Fabienne Bradu: Quisiera empezar por las circunstancias: por el cómo y el cuándo se encontró con Simenon y lo empezó a leer.

Álvaro Mutis: Lo primero que leí de Simenon fue *Le locataire*. Estoy tratando de recordar en qué año pudo ser: hacia 1941, 1942. Era un libro que estaba leyendo mi madre, una gran lectora en francés, de la gente de su generación: Bourget, Bordeaux, y naturalmente Maurice de Coblentz, un escritor un poco escandaloso. No sé por qué tenía ella ese libro de Simenon. Lo leí en la hacienda y me dejó deslumbrado. Me encantó. Desde entonces, mis lecturas de Simenon vienen por épocas, por oleadas. Después de un tiempo lo dejo, no porque me aburra, al contrario, me da como placer saber que me quedan más Simenon que leer. Suspendo la lectura, pero siempre en el año leo algunos libros de Simenon. Desde entonces, no he dejado de leerlo.

F.B.: No sabía lo que iba a encontrar en Simenon...

A.M.: No, sólo sabía que era un escritor belga, me lo dijo mi madre. Y añadió: "Esto le va a gustar a usted". Desde entonces es una compañía continua.

F.B.: ¿Hay ciertos momentos para leer a Simenon?

A.M.: Cuando me canso de leer literatura, porque llego a la saturación, paso inmediatamente a la historia: puros ladri-

llos como éste sobre Bizancio. Y después de los ladrillos, generalmente, como se puede tomar la soda con el whisky, me pongo a leer a Simenon. Me gráfico con, me regalo un Simenon que, invariablemente, no se queda en uno, sino que se van dos o tres. Y siempre me sucede lo mismo: me doy cuenta de que la supuesta gratificación se vuelve para mí lectura de literatura de primerísima clase. No es nunca la lectura de una novela policíaca, ni una lectura de *détente*. Es una lectura gratificante, sí, pero que me envuelve en problemas de escritura y de creación literaria muy serios siempre.

F.B.: La obra de Simenon y la obra de Mutis no tienen nada en común...

A.M.: Nada. Puede haber algunos ambientes comunes y un cierto conocimiento de la vida al margen de la ley, cierta familiaridad con los que transgreden la ley.

F.B.: ¿En qué términos se plantea la influencia que puede ejercer la lectura constante de un autor en un escritor cuya obra es tan distinta?

A.M.: En la poesía no se plantea el caso para nada. En cuanto a la narrativa que he trabajado más estos últimos seis años, siempre que leo una historia de Simenon, pienso lo siguiente: así tendría que narrar yo. Ahora, yo sé que no puede ser —existe una carga lírica en lo que escribo— pero pienso en Simenon como

F.B.: Borges, por ejemplo, le reprochaba no ser un escritor de novelas policíacas...

A.M.: Borges no tenía razón. Podríamos citar ahora 20 o 30 títulos de Simenon donde no hay la menor intención de narrar un crimen o de descubrir un criminal que se esconde habilidosamente entre los personajes de la novela. El delito, para Simenon, es una especie de hecho que pone a madurar una serie de situaciones. Lo que interesa saber no es quién es el homicida, sino por qué lo hizo, y conocer todas las fuerzas que movieron a ese ser para llegar hasta esa situación. En eso Simenon es un maestro y esto es lo que Gide admira en él.

F.B.: Tampoco se queda en una novela psicológica...

A.M.: En absoluto. Tampoco le interesa.

F.B.: ...Y tampoco es determinista, en el sentido en que un cierto entorno pudiera llevar a alguien a cometer un crimen. Entonces, ¿en qué frontera se sitúa la novela de Simenon?

A.M.: Vamos a pensar en un autor radicalmente distante de Simenon: en Zola, y así podemos ver que Simenon no es realista ni naturalista. Simenon es un hombre con una imaginación poderosísima para lo esencialmente real. Ahí está el gran milagro de Simenon: no tiene parecido, ni tiene familiares, ni tiene antecedentes, ni tiene seguidores. No los puede tener. Me asombra cada vez más que esto no se vea. Sin embargo, esto fue lo que vio Gide, un gran conocedor de literatura y, para mí, una persona profundamente desagradable por otras razones que su homosexualidad —hay algo en Gide que a mí me irrita profundamente: una especie de rico protestante, en fin...— Gide fue el primero en descubrir el valor original y único de Simenon, y lo anotó en su *Diario, en passant* casi. Cuando leí las pocas menciones de Gide acerca de Simenon en el *Diario*, esto fue lo que a mí me salvó a Gide.

Ahora, aplicar un sistema de clasificación literaria a Simenon, es perder el tiempo. No es un escritor de novelas policíacas; no es un escritor interesado en grandes problemas psicológicos o morales como Mauriac, porque se podría pensar a veces en algunas semejanzas entre Simenon y Mauriac: en esos ambientes sórdidos, por ejemplo de *Thérèse Desqueyroux*, una novela muy simeno-

niana; no tiene nada que ver con el torrente que sale de la obra de Proust; no tiene nada que ver con la maravillosa alquimia verbal de Céline, que crea un idioma al servicio de lo que va a narrar, que no es el idioma conversado como se dice tan fácilmente de Céline, porque nadie conversa como los personajes de Céline. ¿Dónde está entonces Simenon? No se puede clasificar y por esto, se queda flotando como una especie de autor de novelas "policíacas".

F.B.: Empecé diciendo que la obra de Simenon y la obra de Mutis no tenían nada en común. Sin embargo, quisiera ahondar en esto: Simenon crea a un Maigret que encarna su método de indagar la realidad, que es una especie de alter ego, y Mutis crea a un Maqroll. ¿Los dos irían en el mismo sentido: para explorar un mundo o explorar el deseo o el imaginario del escritor, se necesita este paso intermedio de crearse un alter ego?

A.M.: Evidentemente, para mí Maqroll ha sido de una utilidad inmensa. Yo no podría escribir sin Maqroll. Por esto lo tuve también en la poesía: es un hombre cuya carga de experiencia y de fracasos en la vida, y cuya visión del mundo, creada por mí naturalmente, me sirve enormemente para desarrollar lo que quiero contar. Creo que también Maigret le ha sido de gran utilidad a Simenon, aunque con casi total seguridad diría que las mejores novelas de Simenon son aquellas en que Maigret no está. Hay algunas con Maigret que son admirables, pero el auténtico Simenon está en "las novelas duras", del tipo *Trois chambres à Manhattan*. Por ejemplo, hay *Maigret en New York* y *Trois chambres à Manhattan*, donde no está Maigret y que es mucho más lograda que la otra. Maigret se parece en esto a Maqroll: es un hombre que ya no cree en el género humano, ni tiene ilusión de ninguna especie, sobre nadie, sin llegar a una posición de escepticismo cruel o de amargura. Sencillamente prescinde de contar con la bondad humana o la supuesta bondad humana. Maqroll tampoco cree en ella. Maqroll es el personaje que realiza lo que yo no fui capaz de realizar, o no supe vivir. Él va hasta las últimas consecuencias en un camino que a mí me hubiera interesado recorrer. Para mí entonces es fascinante verlo hacer cosas que sé que no hubiera podido hacer, pero que he estado tentado de hacer y

hasta cuyo límite, en ciertos momentos de mi vida, he llegado.

F.B.: ¿Y Maigret mete las narices donde Simenon hubiera querido meterlas?

A.M.: Podría ser.

F.B.: Ahora, hablemos de una relación más precisa entre Maqroll y Maigret. En *Amirbar*, usted escribe al final de la novela que Maqroll lleva consigo un libro de Simenon: *L'écluse no. 1*. ¿Por qué esta novela es la favorita de Maqroll? ¿Cómo Simenon se compagina con un ladrillo de historia, la otra lectura favorita de Maqroll? ¿Esta novela es también la favorita de Mutis?

A.M.: No es mi novela favorita pero considero que puede ser la de Maqroll, que es un hombre que ha vivido mucho este ambiente de los ríos y las esclusas, de cargueros, y ese medio un poco *louche* de transporte de mercancías. Puede ser *L'écluse no. 1* el libro más cercano a él. Creo que, en esta novela, Maigret está retirado o está a punto de retirarse, cosa que a Maqroll le es muy atractiva.

Mi novela favorita, que puede no ser la más completa ni la más lograda, es *Le clan des Ostendaïs*. Me parece una obra maestra. Cuando entran los alemanes a Bélgica, hay un grupo de Ostendaïs, con sus barcos de pesca, que se van y llegan a un pequeño puerto francés. Los habitantes los acogen pero, al mismo tiempo, se empieza a desarrollar un odio terrible contra ellos, los extranjeros. Y se trata de cómo va madurando una situación de violencia en esta pequeña aldea de pescadores, hacia esos hombres que han huido del ejército alemán. Al principio, se da una solidaridad que es la capa más débil frente al resurgimiento de cosas más viejas, tribales y de pequeños ambientes sórdidos que llegan a límites absolutamente aterradores. Lo que admiro mucho es la nitidez del trazo de la novela: es tal vez la más directa, la línea más simple para narrar. No hay ninguna complicación, ninguna historia que venga a unirse, a enriquecer, es nada más este problema. Pero creo que le convenía más a Maqroll, a la hora de subirse a un tren, llevar consigo *L'écluse no. 1*, que compró allí, en un puesto de periódicos.

F.B.: ¿Cuáles son los libros que lee Maqroll?

A.M.: Lee libros que son espléndidos testimonios personales de grandes escritores: *Las memorias de ultratumba*. Los recuerdos del príncipe de Niña, *Las memorias del Cardenal de Retz*, el libro de

Gabori sobre las guerras de la Vendée, que fueron guerras de una violencia aterradoras en las que la personalidad humana y los caracteres llegaron al máximo de tensión y de ignición de ellos mismos. Esto le interesa muchísimo, así como Simenon, porque también es un gran aficionado a mostrar caracteres y personajes que están ya en el cero absoluto, que han llegado al máximo de tensión posible en sus problemas con el mundo.

F.B.: ¿Le dio cierta satisfacción meter a Simenon en una de sus novelas?

A.M.: Fue una felicidad. Era un pequeño homenaje que hace tiempo quería rendirle a Simenon. Casi diría que hice ese epílogo para citar a Simenon, sólo para hacerle decir a Maqroll dos o tres cosas sobre Simenon.

F.B.: ¿Le interesa el personaje Simenon?

A.M.: Para nada. No he leído sus memorias. No he querido leerlas.

F.B.: ¿Le da envidia el profesionalismo de Simenon como escritor, que escribe sus cuartillas diarias con esa prolijidad que fue la suya?

A.M.: No, cuarenta años de escribir poesía me han alejado completamente de este tipo de personaje. Curiosamente, ahora es mi manera de trabajar: sentarme todos los días frente a la máquina, aunque esté cansado, aunque me repugne, aunque no sepa qué escribir. Esto no me sucedía antes. Pero no me interesa el personaje Simenon, cosa curiosa porque, al contrario, la persona de Proust me ha interesado enormemente: tengo no sé cuántos libros sobre la vida de Proust, y sobre la vida de Céline aún más. Porque Céline es otro fenómeno extrañísimo: un médico que a los cuarenta y tantos años escribe esta obra maestra indudable que es *Le voyage au bout de la nuit*.

Simenon viene a tumbar el mito del intelectual, del *clerc*. Es un escritor que trabajó como un obrero. No sé, por ejemplo, cuáles fueron las lecturas de Simenon, no se transmiten en sus libros. A la tercera página de Proust, uno sabe perfectamente qué ha leído Proust y qué le interesa: uno sabe que ese hombre se leyó a Saint-Simon, a Georges Sand, Chateaubriand desde luego, Sainte-Beuve, en fin. En Simenon, en todo lo que he leído de él, no recuerdo una sola alusión literaria, ni una sola actitud o frase de intelectual.

F.B.: ¿Sería un escritor fuera de la ley?

A.M.: Me parece natural. Para hacer una obra de esa densidad y de esa cantidad, tenía que trabajar así, sin jamás mezclarse en los juegos del mundo literario, sino vendiendo su obra como un industrial vende sus productos. Se me ocurre que Simenon debía estar muy seguro de la calidad de lo que escribía y del interés que iba a despertar en el lector en cada uno de sus libros.

En una obra como la de Mauriac o de Céline, el hombre, el ser está tan presente, tan entremezclado, tan comprometido, sus entrañas mismas están tan metidas en la narración, que lo mueven a uno a conocer al escritor. En Simenon, no. Nunca hay un rasgo personal en su obra. No hay una sola apreciación personal de Georges Simenon hacia un mundo, una ciudad, una persona, un carácter humano, no la hay nunca. Estoy seguro de que Simenon escribe siempre sobre algo que conoce muy bien. Por ejemplo, el mundo de los negocios, de las transacciones financieras, cómo se vive con un sueldo pequeño y con mucho dinero ese mundo, Simenon lo debió de conocer perfectamente. No me consta, pero estoy absolutamente seguro. El mundo de los puertos, de los comerciantes en los puertos, es algo que él conoce perfectamente. Estamos metidos, en esta entrevista, en un fenómeno atípico, sin antecedente, sin semejanza, de un hombre que, sin tener ninguna de las condiciones exteriores convencionales de escritor - intelectual, escribe una obra literaria de un valor excepcional. Es un novelista de mundos distintos, de emociones radicalmente variadas. No hay una constante en Simenon. En el caso de la relación que se crea en la pareja de *Trois chambres à Manhattan*, es una obra maestra de descripción de todo ese proceso de enamoramiento que Stendhal analizó. Después, en otras novelas, saltamos a unas descripciones de solteronas amargadas absolutamente geniales.

F.B.: Al empezar una novela de Mutis, sabemos que entramos al mundo de Mutis, pero en Simenon nunca sabemos qué puerta estamos empujando...

A.M.: Lo que sí sabemos, desde la primera página, es que ese hombre nos está hablando de algo que él sabe y conoce como nadie. Si hay efectivamente una parte de documentación en su trabajo de novelista, qué bien esconde sus instrumentos, porque no hay un solo ins-

tante en que uno dude que esto no está directamente vivido.

F.B.: Otro punto en que pudieran acercarse Mutis y Simenon es en la escritura de los tiempos vacíos, de espera...

A.M.: Sí, lo estoy viendo por primera vez y me gusta la idea. Recuerdo esta novela de Simenon: *Le client le plus obstiné du monde*, ambientada en los cafés de Saint-Germain, y que es una acumulación de tiempos muertos, de espera. En mi caso, esa manera de retrasar el relato, la trama, los hechos, como en *La última escala del Tramp Steamer*, no es algo buscado o deliberado. Yo mismo estoy lleno de dudas sobre lo que va a pasar después, porque escribo sin tomar apuntes de nada. Me llevo unas sorpresas enormes. Ahora, esos tiempos muertos tienen para mí una gran poesía. También esos tiempos son necesarios para preparar los hechos y darles relieve. La vida está hecha así: hay años enteros que parecen totalmente vacíos de hechos, aunque por dentro viene preparándose una crisis o una situación crítica. Son también los instantes en que se toca la realidad, en que se le dice al lector: mire, esto es tan real que no pasa nada.

F.B.: ¿Cómo se conjugan sus alientos líricos con la admiración por un escritor tan atareado en las cosas más tangibles?

A.M.: La fascinación que me provoca la capacidad de Simenon de darles concreción a los objetos, a las ciudades, a las calles, a los climas, al tiempo mismo, se explica porque para mí está cargado de poesía. Por ejemplo, en *El hombre que miraba pasar los trenes*, hay un manejo tan preciso de las estaciones de trenes que encierra, para mí, una poesía inmensa. En la poesía de los grandes expresos de Valéry Larbaud, está ya poetizada la presencia de los trenes y de las estaciones. En Simenon, no está poetizada: está presentada, con un perfil tan neto, con unas líneas tan precisas, que también, para mí al menos, tiene un valor poético inmenso. Es como si Simenon se detuviera un poco antes y no sacara consecuencias, no empezara a jugar con la nostalgia, con el olvido, con el deseo de haber estado allí, sino sencillamente, presentara ese momento. Es un hombre de instantes extraordinarios, de instantes vestidos totalmente de cosas. Otra condición fundamental de las obras de Simenon: nunca falta nada y nunca sobra nada.

He buscado inútilmente en Simenon

un instante de literatura por la literatura.

F.B.: Para terminar, una anécdota. Se hizo una estatua de Maigret, en el lugar donde nació el personaje hacia 1925, y Simenon no estuvo descontento de la cara que le habían dado. En su caso, ¿le causarían horror que alguien le diera una cara a Maqroll?

A.M.: No sabe lo que estoy sufriendo porque una productora de televisión de Colombia compró los derechos de las tres primeras novelas para una miniserie de ocho o diez episodios. Maqroll nunca ha tenido edad, ni cara, a lo sumo,

le he dado gestos. Me negué terminantemente a escoger a los actores. Lo único que sé de Maqroll es que tiene el pelo entrecano y los ojos desorbitados, *bagards*.

Un día, en un viaje que hice el verano pasado a Barcelona, fuimos con Carmen a ver bailar la sardana, que es un baile que a mí me fascina, un baile solar. Y de pronto, le dije a Carmen: "¡Mire: Maqroll!" Estaba un hombre danzando la sardana, con su pelo entrecano, una cara dura, pero no agresiva. No lo puedo explicar, pero Carmen me dijo: "Ese es". □

Carta de Madrid Que Boulez-vous?

Blas Matamoro

La Residencia de Estudiantes recibió al músico francés Pierre Boulez, en diálogo con su colega nativo Tomás Marco. Hacía tiempo que no tomaba contacto con la palabra de Boulez, desde la recolección de artículos, conferencias y explicaciones previas a sesiones de música, *Points de repère* (1981). La palabra, no la música. La palabra que, en los hoy remotos días de la neovanguardia (la década del sesenta), propuso, tardíamente, al mundo musical francés, una entrada brusca pero elegante en los espacios de la experimentación.

Quizá, mirando hacia aquellos "puntos de referencia", se advierte que Boulez no ha sido nunca un músico experimental sino que, muy a la francesa, con mentalidad clasificatoria y cartesiana, trató la experimentación como un género. Comprendió que, tras las experiencias extremas de la música atonal, la microtonal, la concreta y la acústica, ya era hora de reflexionar. En esto, seguramente, interviene la particular derrota (en ambos sentidos de la palabra) de la música contemporánea en Francia.

Boulez dio algunos ejemplos para refrescar la memoria. Por caso que él no

estudió composición, sino sólo armonía, con Olivier Messiaen (y no es poco) y que, de allí, de la armonía, partió libremente hacia el otro campo. Le faltó —confiesa siempre— unir a ese aprendizaje el paralelo de la dirección orquestal. "Aprender a componer sin saber dirigir una orquesta es como aprender a nadar en una silla".

En otro sentido, en el del público, Boulez se evoca como un muchacho de posguerra que, hacia 1945–1946, intenta zambullirse en la Escuela de Viena y choca contra la mezquindad de los programas de conciertos parisienses. Sólo se admitía, de aquel complejo vienés, a Alban Berg, porque era "romántico". O sea: que se admitía al músico moderno por lo que tenía de antiguo, por algo que lo ligaba con el pasado.

Sea por lo que fuere, por elección personal o por imposición de un medio (por otra parte, bastante deficitario en cuanto a intérpretes), Boulez se quedó con Berg y éste se fue transformando en su destino dentro de la música del siglo.

¿Qué hay/había en Berg que seducía al joven y seduce al no tan joven Boulez entre 1945 y 1992? Diría que el pun-

to de partida: la obra es un laberinto de origen matemático, una estructura de combinaciones. Pero este "artefacto" no se queda en su pura inmanencia, sino que marcha hacia la expresión. Lo que empieza siendo una investigación del lenguaje musical dentro de sí mismo, un juego de espejos sonoros, se convierte en un medio expresivo. Medio: instrumento y ambiente. Schönberg se paraliza, hechizado por la rigidez formal, en su interior austero y desolado. Webern deriva hacia el puro (¿mero?) formalismo. En cambio, Berg obtiene del lenguaje sometido a dura autocritica, una expresividad que puede alcanzar la violencia del *Wozzeck*. Y en esto, a pesar de Boulez, cabe pensar en su romanticismo, en una tradición expresionista alemana que viene de ciertos románticos. Berg opta por el desarrollo, es una suerte de disperso novelista del sonido. Resulta expresivo porque narra. Recupera para la música la potencia épica que se ha paralizado en la mera impresión o en las obediencias del formalismo. De algún modo, lo que ocurre con la poesía cuando se pasa de la estupefacción simbolista o el lamento lírico posromántico, a la poesía narrativa que, no casualmente, es contemporánea de Alban Berg: Pound, T. S. Eliot, Edgar Lee Masters.

De Berg partió Boulez hacia su fuente inmediata, Mahler. De allí, al maestro, Wagner. Cierta vez de los sesenta, Boulez sorprendió a la opinión musical dirigiendo un *Parsifal* en el Festival de Bayreuth. Aún hoy, en Madrid, necesita justificarse: "Existe el derecho a contradecirse", argumenta invocando a Baudelaire.

Pienso que, por el contrario, ir de Berg a Wagner es cerrar el ciclo de la vanguardia, una actitud estética del siglo XIX y uno de cuyos protagonistas es, justamente, Wagner. Los otros: el primer romanticismo alemán y Mallarmé (poeta tan frecuentado por Boulez y tan wagneriano él mismo). Wagner no quería ser contemporáneo, quería habitar el futuro y allí situaba su obra de arte. El artista, dueño del futuro, a destiempo de sus coetáneos, pero no hacia atrás, como la Academia, sino hacia adelante, como la Vanguardia.

Se podrá decir que Boulez ha sido prematuramente, prudentemente, reflexivo. Opino que no. En 1960, asumir una posición de vanguardia era ya asumir la historia de las vanguardias. Ignorarlo