

56

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2013Vicente  
LeñeroENTREVISTA  
PORCHRISTOPHER  
DOMÍNGUEZ  
MICHAELVicente  
LeñeroEL REALISTA  
EN EL MUNDO

*C*umplirá Vicente Leñero (Guadalajara, Jalisco, 1933) ochenta años el próximo 9 de junio, en plena forma, querido y admirado como novelista, cuentista, periodista, dramaturgo. Entrevistarlo, en su casa eterna de San Pedro de los Pinos, es cosa que da gusto: es uno de nuestros grandes conversadores. Ingeniero, hombre de teatro, organiza la plática con don de mando, como quien afronta problemas y los resuelve, recordándome las primeras veces que lo vi en acción, tras entregar yo mis reseñas, en el cuarto de máquinas de la revista Proceso, a principios de los años ochenta.

Es franco sin maledicencia y es autocrítico, rareza entre los escritores. Así, da información nueva sobre el Premio Biblioteca Breve que ganó en 1963 con *Los albañiles*, ahonda en su mala relación con sus contemporáneos de La Mafia, construyendo la narración de su propia vida con el ánimo veraz del autoconocimiento. En ese orden, rechaza el teatro de Rodolfo Usigli y también el de Jorge Ibarguengoitia, de quien acabó por ser, a su manera, biógrafo; descrea de la mitad de las páginas que él mismo ha escrito, se dibuja abandonando la Acción Católica, en la juventud, y cuestionándose su propio apego por la teología de la liberación en la madurez. Toma distancia de “las muinas, los odios y el sentido de marginación” que sufrió en los principios de su carrera, mismos que desaparecieron cuando se fue la emoción y “pude ver las cosas con naturalidad”, según me dice Leñero mientras prende otro cigarro, él, uno de los últimos fumadores impenitentes que quedan en nuestra República de las Letras.

Habla, también, de sus novelas más eficaces (de la forma a la denuncia, ida y vuelta; de *Estudio Q* a *Los periodistas* y *Asesinato*) y de sus dramas decisivos: *Pueblo rechazado*, *El juicio*, *Martirio de Morelos...* Realista sin ficción y novelista geométrico, es de aquellos escritores que los críticos literarios preferimos siempre: se le puede criticar y responde con afecto, con respeto, con severidad si es necesario pero sin hacer concesiones ni fingir escándalo. Es un hombre que busca la verdad. A veces la ha encontrado y a veces no. Pero al compartir su búsqueda, ética y metódica, Vicente Leñero apela al sentido de la verdad que cada uno de sus lectores posee.



### ¿Cómo era tu vida antes de tu primera novela?

Estudié ingeniería y estaba muy alejado del mundo literario. Había empezado a leer desde muy pequeño por contagio de mi padre, que no era escritor pero entonces era un gran lector que tenía la costumbre de leerlo todo: Julio Verne, Salgari, Mark Twain. Lecturas muy desordenadas. Yo tenía cierta inclinación a leer pero no había estudiado letras y no quería ser un investigador ni un escritor literario, yo simplemente quería escribir cuentos.

Además de ingeniería, comencé a estudiar periodismo en la escuela Carlos Septién García porque pensé que en periodismo me enseñarían a escribir —me costaba un gran esfuerzo escribir, siempre me ha costado, no soy un escritor: aunque he escrito muchas cosas, la mitad debí no haberlas escrito—, y sí, aprendí a escribir porque había clases de redacción y fui autodidacta, me esforcé por aprender los secretos del lenguaje escrito.

Entre que terminaba ingeniería y periodismo —que me iba a dar luego un camino para sostenerme en la vida— escribí un libro de cuentos que mandé a un concurso en donde el jurado era Juan Rulfo, Juan José Arreola, Guadalupe Dueñas y Enrique González Casanova. Mandé dos cuentos, uno escrito con una máquina de escribir y otro con otra y con diferentes seudónimos, a ver cuál pegaba. Me dieron el primer y el segundo lugar. Henrique me dijo que como

el primero y el segundo lugar era la misma persona me darían solamente el primero.

Jesús Arellano se levantó desde el fondo de la sala Manuel M. Ponce, en donde fue la premiación, y dijo: “¡Esa es una injusticia!” Eran cuentos malos; uno de ellos era rulfiano, el impacto de Rulfo era grande —solíamos hacer la broma de que Tomás Mojarro había publicado *Bramadero* porque Rulfo lo había olvidado en un camión.

Cuando salí de la premiación me detuvo Rubén Salazar Mallén y me dijo: “Yo le voy a dar el premio”, sacó su chequera e hizo un cheque; entonces yo no sabía quién era él, pero posteriormente me atrajo mucho. En el Café Palermo tenía una tertulia a la que iban él, Jesús Arellano, Efraín Huerta y Juan Rulfo.

Cuando terminé unos cuentos se los llevé a Rulfo y me dijo: “Yo no voté por usted, yo no le di el premio.” Fueron Arreola y Salazar Mallén los que me orientaron: qué debería de leer mientras yo trataba de superar mi retraso, aunque nunca lo superé del todo, soy, después de todo, un lector muy desordenado.

José Emilio Pacheco, José de la Colina, Eduardo Lizalde, entre otros, estuvimos en un taller con Arreola: él leía los trabajos y los iba corrigiendo, cambiaba un adjetivo, lo quitaba, lo ponía. Una vez llevé un cuento que fue capital en mi vida, lo leyó y preguntó: “¿De quién podría ser este cuento?” Todos respondieron: “¡De Rulfo!” Fue un golpe brutal.

Esa etapa fue muy importante. Los jueves nos reuníamos en su casa para jugar ajedrez. No había nada de literatura, cuando le llevé mis cuentos me dijo: “No vamos a leer, vamos a jugar.”

Arreola era un tipo muy alentador, un encaminador de almas: siempre me impresionó mucho, era un crítico muy exacto en los talleres, muy preciso en lo que pensaba que deberíamos escribir. Todos nos formamos de alguna manera con él... o por lo menos ese fue en mi caso. Este fue mi inicio.

### ¿Cómo fue que publicaste *La voz adolorida* en 1961?

En algún momento renegué de los cuentos y pensé que ya no escribiría más, entonces me lancé a escribir una novela, mi primera novela, *La voz adolorida*. La corregí, la volví a escribir, le cambié el nombre... En esos años parecía que uno pasaba por la editorial Ficción, de la Universidad Veracruzana y a cargo de Sergio Galindo, para tener derecho a acceder a Letras Mexicanas en el Fondo de Cultura Económica, era algo así como el escalón necesario. Entonces fui a Jalapa. Sergio Galindo se portó con generosidad y me invitó a comer unos chiles rellenos que picaban tremendamente y que, por quedar bien, me comí. Galindo me pidió que le dejara la novela mientras mi boca ardía y tiempo después me habló: “Ya leí tu novela. Siento que le falta un poco de sexo. Es ñoña pero te la voy a publicar.” La pasé en limpio y no me gustó o no la consideré muy atinada y la volví a escribir y ahí se quedó perdida durante mucho tiempo.

**Tu segunda novela, *Los albañiles*, ganadora del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, te consagró. ¿Cómo la concebiste?**



Vicente  
Leñero

Pedí la beca del Centro Mexicano de Escritores; me rechazaron. Ramón Xirau me animó para volverla a pedir y finalmente me la dieron por dos años. En la primera generación escribí *Los albañiles* con muchos trabajos, iba a la mitad de la beca y me ponían unas tundas espantosas porque estaba impregnada de nuevas corrientes —el *nouveau roman* y la búsqueda de la forma y la estructura era una inquietud muy grande—. Entonces tenía un batidillo de ideas y de teorías para escribir mi novela y no me salía *Los albañiles*. En realidad yo había pedido la beca para cuento y me la dieron para novela. Recuerdo haber ido con Xirau, que me dijo: “No digas nada. Ya te lo dieron para novela, ahora escribe una.” Pensé entonces: “Voy a acumular cuentos de albañiles” que recogían mi experiencia en mi servicio social en ingeniería sanitaria. Entré a una compañía de instalaciones sanitarias y me fue mal, sufrí la aspereza de los albañiles, que son duros, y como me veían como un ingeniero inexperto, me ponían unas sanjuaneadas terribles. De esos recuerdos quería hacer pequeños cuentos, tenía ya varios temas y los empezaba a reunir, pero la novela no crecía. Y un día, después de una ardua sesión en donde me pusieron una sanjuaneada brutal, le dije a Xirau: “En cada sesión me va muy mal y ya estoy muy desorientado.” Llevaba escritas cien cuartillas y me faltaba la mitad para terminar la beca, era muy metódico, ingeniero no solamente para escribir mis libros sino para planearlos, y tenía un método muy exacto para escribir. “Empiécela de nuevo”, me dijo tomándome del hombro. “¡Pero cómo!” “Sí, empiece de nuevo. Empiece de nuevo.” El Centro Mexicano de Escritores estaba en la calle de Volga y me fui caminando de ahí hasta mi casa pensando, conturbado. Llegué a la casa y rompí las cien cuartillas; era la única manera. “No los voy a dejar. Tengo que empezar de nuevo.” Y se me abrió el mundo. Xirau me dijo que empezara con “El velador”, uno de los cuentos, y así lo hice y corrió. Escribí en seis meses lo que iba a hacer en un año.

Terminé de escribir los últimos dos capítulos entre cantos gregorianos en el monasterio de los benedictinos de Gregorio Lemercier. En el convento, sin pagar nada, te daban una celda y vivías ahí y hacías lo que querías: meditar, leer, rezar, escribir o lo que fuera.

Cuando terminé, Xirau leyó la novela y me llevó al FCE para presentarme con Alí Chumacero, entonces el director editorial. Alí me dijo: “Con esa recomendación dé por seguro que vamos a publicar su novela.” Salí feliz como nunca. Pasó un año en que decidían si se publicaba o no y al final me habló Alí y me dijo lo que se le dice siempre a un escritor incipiente: “Estamos muy cargados de libros.” Me estaba diciendo “No”, pero con toda la finura.

Gustavo Sainz y José Agustín, más jóvenes que yo, trabajaban conmigo en la revista *Claudia* —fui un poco su tutor—. Sainz conocía a la secretaria de Joaquín Díez-Canedo, que había salido del Fondo y empezaba en ese entonces con su editorial que, además, distribuía los libros de Seix Barral en México. La secretaria nos vendía los libros al 40% de descuento y yo veía el figurón de Joaquín Díez-Canedo llegar y subir mientras nosotros comerciábamos con su empleada. Entonces pensé que podría llevársela a Díez-Canedo, y lo

hice. No le dije que me la habían rechazado en el Fondo, pero Joaquín lo supo de inmediato. Tres días después me habló: “No tenía trabajo y me puse a leer su novela, y me pareció bien.” Él no era un tipo elogioso, era muy seco: “Su novela está bien. Se la voy a publicar, pero ¿qué le parece que la metamos al concurso de Biblioteca Breve de Seix Barral?”

### Vargas Llosa ganó el premio antes que tú con *La ciudad y los perros*.

Sí, fue un gran acontecimiento. Y para el premio de 1963 Joaquín Díez-Canedo mandó *Los albañiles* a concursar a un jurado del que él era miembro. Él mismo me avisó que la novela había ganado. Andando el tiempo me contó la verdad de por qué había ganado. Después Díez-Canedo me publicó *Los periodistas* y tuvo éxito. El golpe a *Excelsior* había armado un escándalo y cuando la novela iba en la doceava edición me dijo que ya no se seguiría publicando: “Ya la leyeron todos los que la tenían que leer.” Entonces le menté la madre y me salí. Cuando llegué a casa mi esposa me dijo: “¿Pero cómo le mentaste la madre a Joaquín? Le debes todo. Él fue el primero que te reconoció y que te publicó una novela.” Regresé al día siguiente a pedirle disculpas y fue entonces que me contó cómo había ganado el Premio Biblioteca Breve: “No se crea tanto. Ese premio se lo di yo, su novela es aceptable, pero había una disputa.” Seix Barral quería expandirse y después de Vargas Llosa la editorial quería publicar latinoamericanos. Había dos candidatos: Benedetti y yo. “Lo que peleábamos en la reunión era si Uruguay era más fuerte para publicar libros que México y yo les gané, por eso no se lo dieron a Benedetti, las oportunidades de edición eran mejores en México.” Me puso en mi lugar, de pronto uno se siente muy crecido por ganar un premio. Al final hice una larguísima amistad con él.

### ¿Cómo era la vida literaria de un escritor independiente como tú, en conflicto con La Mafia?

Era muy ríspida, me sentía marginado y automarginado. No me gustaba el grupo. Había sido compañero de beca de Juan García Ponce y Salvador Elizondo. Conocía a todos en el grupo pero no me reconocían. Fernando Benítez, que dirigía *México en la Cultura*, hablaba mal de mí y rechazaba mis textos; el único cordial conmigo era José Emilio Pacheco. Cuando me dieron el premio Seix Barral salió una nota en *México en la Cultura*, un parrafito como para desahogar el caso escrito por Pacheco. Elena Poniatowska, entonces la joven periodista consentida de Benítez, me pidió una entrevista. Fue a la casa y me hizo una parte de la entrevista, la suspendió y después me citaba con desdén: parecía que yo estaba persiguiendo a la entrevistadora. Fue una entrevista larga, cinco horas en las que fuimos de un lado a otro, y yo esperaba ansioso su publicación: aparecer en una entrevista de Poniatowska, a cuatro páginas, en *México en la Cultura*, era casi la consagración. Elena no me volvió a hablar hasta que me la encontré en el aeropuerto y me dijo: “Benítez dice que no tienes el tamaño para aparecer en *México en la Cultura*. Pero no te preocupes, la voy a publicar en *El Día*.” Apareció al final una versión resumida en el periódico.

No sé por qué me marginaban, quizá porque no frecuentaba las fiestas de Carlos Fuentes, o porque no me rozaba con cierta gente. No sé si fue culpa mía o fue culpa de La Mafia. Con Salvador Elizondo me llevaba un poco mejor, hasta que se molestó conmigo porque, cuando él escribía *Farabeuf* y yo escribía *Estudio Q*, le dije: “Tú que odias el *nouveau roman* estás escribiendo uno.” Nunca me lo perdonó. Hay algo de Robbe-Grillet en su novela, pero, en fin, fui injusto.

A García Ponce, cuando estábamos en el Centro Mexicano de Escritores, le señalaba los acentos faltantes y le ponía comas, cosa que le irritaba mucho. Después, cuando corrieron a Xirau, García Ponce dijo que todos debíamos renunciar a la beca en solidaridad con Ramón: “Nos vamos todos con él.” Yo le dije que no renunciaría y Elizondo tampoco quiso hacerlo. Después me sentí obligado a ver a Xirau para decirle que no renunciaría y de inmediato dijo: “No, ¡no importa!”

Así se iniciaron las disputas con el llamado grupo de La Mafia: yo hablaba mal de ellos y ellos de mí, no públicamente sino en el chismerío del mundillo cultural. Era un grupo muy pesado y uno ambicionaba pertenecer a él, era de algún modo la consagración. A mí no me gustaba ese mundo literario increíblemente efervescente. Por eso me sentía bien con Díez-Canedo, que era un editor que no pertenecía a nada. Era ecuménico.

**Publicaste *Estudio Q* (1965) y *El garabato* (1967) en una época de mucha agitación social y personal por el Concilio Vaticano II. ¿Cómo era en ese entonces ser un escritor católico?**

Lo católico me viene desde siempre y entré a Acción Católica por unos amigos de ingeniería, aunque fui descubriendo que era casi un instrumento fascista. Conocí a mi mujer en sus filas y juntos evolucionamos: lo primero que hicimos cuando novios fue romper con Acción Católica.

Salvador Abascal, de la editorial Jus, había rechazado mi novela *La voz adolorida* porque era “muy impropia”. “Yo se la publico, pero como imprenta. Usted me la paga y yo se la publico”, me dijo. Todavía conservo lo que me escribió Salvador, de quien me hice muy amigo.

El mundo literario, un medio por entonces jacobino, me rechazaba por ser católico. Pensaban que era buen escritor pero por jacobinos me hacían a un lado. Como católico fui evolucionando a la teología de la liberación, en la década de los setenta y ochenta era incapaz de hacerle cualquier crítica —una crítica más frontal, como la hacía, por ejemplo, Javier Sicilia, al que luego conocí—, pero finalmente me fui ubicando. Ya después el mundo cultural dejó de ser jacobino, o por lo menos a ostentarse como tal, y ya a nadie le importa si uno cree en una cosa y otro cree en otra.

Sin duda más daño me hizo mi deslumbramiento con el *nouveau roman*, que fue una carga muy pesada. Mi preocupación por la forma, por las estructuras, por el cómo escribir más que por el qué escribir me perturbó mucho; todavía *Los periodistas* se contagiaron de esa inquietud. El escándalo político hacía que la novela funcionara bien pero no por lo literario, porque estaba muy impregnada de mi

preocupación por cambiar el punto de vista, por esa preocupación formal que me parecía tan importante en la escritura. Llegué a imbuirme totalmente del *nouveau roman*, que contagiaba a más de los que decían ser contagiados. *La casa verde* de Vargas Llosa, por ejemplo.

Nathalie Sarraute, la reina del *nouveau roman*, vino a la ciudad de México para una mesa redonda en donde participaron García Ponce, Elizondo, Margo Glantz, Inés Arredondo, Julieta Campos y yo. Una mesa muy rara e igualmente desastrosa. Nathalie Sarraute hablaba en un francés tranquilo y le traducían. Julieta Campos, en cambio, fue la única que siguió ortodoxamente el *nouveau roman*. Margo Glantz era la más interesada y García Ponce y Elizondo la insultaron. El episodio terminó con Elizondo y García Ponce abandonando la mesa.

**Pueblo rechazado es tu primera obra de teatro, se estrena en 1968 y de alguna manera el tema de la renovación católica se adueña de tu obra.**

Ya me había desprendido de las telenovelas y las radionovelas y uno de mis intereses era escribir teatro, siempre tuve ese cosquilleo. Mi padre era muy de teatro y nos llevaba a ver *Don Juan Tenorio*, de la que me sabía el primer acto de memoria. En el monasterio benedictino —en donde terminé *Los albañiles*— conocí a Lemerrier, el prior del convento, en donde se llevaba a cabo esa conocida renovación litúrgica. Lemerrier y las lecturas de Iván Illich me influyeron mucho. Había visto un montaje de *Asesinato en la catedral* de Eliot que me había impresionado y la revista *Life* me mandó a hacer un reportaje sobre Lemerrier que finalmente no publicó y muy pronto me di cuenta de que ahí había una obra de teatro. Escribí *Pueblo rechazado*, inicio un poco titubeante de mi carrera teatral, pensando en hacer algo así como un auto sacramental. Al final es una obra fallida, de estructura indecisa. La estrenamos el 12 de octubre, poco después de Tlatelolco, cuando había un hervidero muy grande. Armó mucho escándalo: el papa, la autoridad eclesiástica, imponiéndose y prohibiendo el psicoanálisis. Fue una obra que creció, hicimos muchas representaciones, a teatro lleno. Con esa obra dije: “Voy a olvidarme un poco de la literatura.” Estaba ya muy atribulado por el *nouveau roman* del que me iba deshaciendo poco a poco y dedicarme durante algún tiempo al teatro me dio otra salida. Mi preocupación formal la pasé al teatro, a hacer teatro documental. Para *El juicio*, sobre León Toral, me basé en el juicio recogido taquígraficamente —compilado en dos tomos que conseguí con mucho trabajo— que les hicieron a él y a la madre Conchita. De este modo encontré una forma de hacer teatro documental. *Martirio de Morelos*, por ejemplo, era puro periodismo. Este teatro lo hacían los alemanes en ese entonces, había una corriente que Peter Weiss cultivaba y de la que me influí. Ese fue mi camino en el teatro.

**Eso tenía tu generación, un escritor hacía novela, cuento, pero también teatro. Después la dramaturgia pasó a segundo plano...**



Vicente  
Leñero

En los años sesenta se creó la figura del director-creador, el director como el dueño del espectáculo y las obras convertidas en espectáculo. Los que éramos defensores del texto luchamos contra eso. Batallé, por ejemplo, con Luis de Tavira: le di *Martirio de Morelos*, que era una obra documental, y cuando me hizo una propuesta en donde, en la segunda escena, aparecía un caballo relinchando, le dije que esa no era mi obra, que pusiera que era una versión suya. Al final no la firmé. Los dramaturgos luchábamos por conservar el texto como clave y los directores por hacerlo a su manera. Luego hice otra obra sobre Hernán Cortés en donde la puesta en escena no tenía mucha relación con mi texto. Finalmente terminamos separándonos, aunque hice varias obras con él, una sobre Ibarguengoitia. El caso de Ibarguengoitia, por ejemplo, es interesante, él empezó en el teatro pero cortó y se dedicó a la novela; sus obras no las ponía nadie y le iba muy mal.

### ¿Qué piensas a la distancia de las obras de teatro de Ibarguengoitia?

Eran malas, pobre. Tenían un dejo de costumbrismo. Rodolfo Usigli le decía que no podía escribir diálogos tan cortitos porque el actor se los comía. Luego le demostró que con diálogos cortos, casi monosilábicos, se puede hacer buen teatro. Pero le fue mal. Para mí su mejor obra es *El atentado*, donde encontró su camino, pero no es comparable con sus novelas. Ahí está su gracia, su estilo.

### ¿Y tu relación con Rodolfo Usigli?

La relación fuerte era con Ibarguengoitia, que fue su discípulo predilecto. Él tenía un grupo de discípulos —Luisa Josefina Hernández, Ibarguengoitia, Héctor Mendoza—, que rompió con él porque era muy autoritario. Yo lo conocí cuando se estrenó *Pueblo rechazado* y lo invité a la función. Cuando salí me dijo: “Ese es teatro como el de los alemanes. Rompe con la tradición del teatro aristotélico.” Fuimos por unos tragos y lo repetió: “El teatro alemán ha traicionado el realismo.” Lo decía por Brecht y sus sucesores... Él escribió *¡Buenos días, señor Presidente!*, una manera de defender a Díaz Ordaz por el 68, y yo le hice una crítica en *Diorama de la Cultura*: “Buenas noches, señor Usigli”. Él lo tomó maravillosamente, me mandó una tarjetita en la que se leía: “Tenemos puntos de vista diferentes pero seguimos siendo amigos.”

Después de estrenar *Pueblo rechazado*, él escribió una nota muy elogiosa en la que me decía “Bienvenido al infierno del teatro”, que no correspondía a lo que me había dicho. Más que su teatro, me interesan sus epílogos, que son una lección de historia de México. Para cada obra, como Bernard Shaw, escribía epílogos —él que era un admirador incondicional de Shaw—, pequeños ensayos sobre México. *El gesticulador* políticamente fue importante, desenmascaraba a la familia revolucionaria, pero tiene una estructura que no se sostiene por seguir las leyes del realismo, las leyes aristotélicas... Usigli es muy malo, y no solo literariamente, sino teatralmente, es muy malo: llega de pronto a un pueblo extraño un investigador... Es inverosímil *El gesticulador*.

### Tras escribir *Los periodistas* (1978) y *Asesinato* (1985), ¿qué tanto te identificas con la famosa novela sin ficción?

Después de dejar el *nouveau roman* me acerqué al periodismo y entré en eso de la novela sin ficción. Quedé fascinado con Mailer y *La canción del verdugo*, y Truman Capote me entusiasmó mucho. Traté de empezar con *Los periodistas* pero todavía tenía ciertos resabios de la forma: quería cambiar puntos de vista y terminé haciendo entrevistas que no contaban bien las cosas, ni siquiera periodísticamente. Siempre quedé muy insatisfecho literariamente con *Los periodistas*, lo notable era el disparador político que produjo pero no el sustento literario.

El caso de los Flores Muñoz me fascinó y me dije: “Voy a hacer una novela con esto.” Para escribir *Asesinato* tuve una facilidad enorme: conocía a uno de los defensores de Gilberto Flores Alavez, a Aguilar y Quevedo, y le dije que quería hacer una novela del caso. “No le voy a decir absolutamente nada, soy abogado defensor, pero sí puedo hacer algo por usted: le voy a dar todo el archivo que tengo”, me dijo. Entonces me dio toda la documentación, que era fascinante, muy laboriosa, tuve que espulgarla. Traté de ser lo más riguroso posible para no contaminar la novela en ningún momento con influencias externas y sabía que quería entrevistar a Flores Alavez hasta el final y reservarlo para el último capítulo del libro. Ahí surgieron anécdotas interesantes. A la semana de que salió la novela, una de mis hijas me dijo que me hablaba Flores Alavez, contesté y se oyó al otro lado: “Habla Gilberto Flores Alavez, estoy en la cárcel. Vi su libro, no lo he leído completamente, solamente lo hojeé y aunque no estoy de acuerdo le agradezco el respeto con que me trata.” Y luego lo volví a ver en *Proceso*, cuando estaba por ser liberado y fue a saludarme y a entregarme su libro *El beso negro*. Lo liberaron con una trampa que yo ya no la alcancé a poner en el libro y que puse en el epílogo de alguna reedición: le dieron cuarenta años de cárcel por reconocer, dice que a instancias de su abogado, dos asesinatos, que en realidad fue un solo acto criminal —mata al abuelo y mata a la abuela, pero en un solo acto—; entonces, si le dieron cuarenta por dos, se lo redujeron a la mitad: veinte, y por buena conducta salió después de trece años.

En *Asesinato* ya encontré ese modo periodístico de no contaminar la obra con ninguna obsesión formal, y eso me gusta, esa corriente que ahora ya no se practica tanto.

### Cualquier novela sobre un hecho real o novelización pasa actualmente como una novela. ¿No es así?

Norman Mailer y Truman Capote lo hacen muy bien porque son rigurosos, aunque Capote se contamina un poco por su cercanía. Mailer tiene una pequeña novela, *El combate*, donde conversa con Cassius Clay en Central Park. Es una novela pequeña pero maravillosa en su rigor periodístico. Los reportajes periodísticos o las novelas como reportaje suelen estar mal escritas porque no hay cuidado por hacer literatura. A los periodistas les suele fallar lo literario, se van de bruces sobre los acontecimientos y entonces no se arma una historia sólida, ese es el problema... —