

CONTRA LOS ESTEREOTIPOS: RENATO RODRÍGUEZ Y LA ENTREVISTA LITERARIA

Against Stereotypes: Renato Rodríguez and the Literary Interview

María del Carmen Porras

Departamento de Lengua y Literatura
Universidad Simón Bolívar - USB
Edf. Estudios Generales, piso 3
Valle de Sartenejas, Baruta, Edo. Miranda, Venezuela
Apartado postal 89000
Telf.: (58 212) 906 38 80 / 38 81
porrasgarcia@cantv.net

RESUMEN

A pesar de su condición de *outsider* —o quizás por eso mismo— la crítica literaria ha considerado que la obra y trayectoria de Renato Rodríguez son representativas de lo que sería una auténtica vocación literaria. Ajeno a los imperativos que el mercado impone actualmente sobre los autores y, a la vez, leído y respetado por la institución crítica, son pocas las entrevistas que este autor ha concedido. Por ello es que en este trabajo nos preguntamos: ¿cómo ha asumido Rodríguez ese diálogo, obligado ritual contemporáneo de consagración para los escritores?, ¿podrían estas entrevistas considerarse material secundario o apoyo para comprender su escritura? Desde nuestra perspectiva, y apoyados en las ideas de Ángel Rama, Néstor García Canclini y Leonor Arfuch sobre el género, las entrevistas son utilizadas por Rodríguez para precisar y aclarar ciertos estereotipos, ideas preconcebidas sobre él como autor y su obra. El autor, así, las maneja como un espacio de intervención desde donde hacerse oír; quizás no tanto por el público, sino por la crítica literaria.

Palabras clave: Renato Rodríguez, literatura venezolana, entrevista literaria.

ABSTRACT

In spite of his condition as an outsider —or perhaps because of that condition—, literary criticism has considered that the work and the trajectory of Renato Rodríguez are representative of an authentic literary vocation. Indifferent to the imperatives of the market on authors, while, at the same time, read and respected by the critics, this author has granted very few interviews. Thus, we ask here: how has Rodríguez assumed this dialogue, an obligatory contemporary consecration ritual for writers?; could these interviews occupy a designated place within the author's work?; could they be considered just secondary or supporting material to understand his writing? From our perspective and based on the ideas of Ángel Rama, Néstor García Canclini and Leonor Arfuch, the interviews are used by Rodríguez in order to specify and clarify certain preconceived ideas about himself and his work. Thus, he participates in them as a space from which he can make himself heard, perhaps not so much by the public, but more by the literary critics.

Key words: Renato Rodríguez, literary interview, Venezuelan literature.

Contre les stéréotypes : Renato Rodríguez et l'interview littéraire**RÉSUMÉ**

Malgré sa condition d'*outsider* —ou peut-être juste à cause de cela—, la critique littéraire a considéré que l'œuvre et la carrière de Renato Rodríguez sont représentatives de ce qui serait une véritable vocation littéraire. Étranger à ce que le marché impose actuellement aux auteurs et, en même temps, lu et respecté par l'institution critique, cet auteur a accordé très peu d'interviews. C'est pourquoi dans ce travail l'on se pose ces questions : Rodríguez, comment a-t-il assumé ce dialogue, ce rituel contemporain obligatoire de consécration pour les écrivains ?, et ces interviews, pourraient-elles être considérées comme du matériel secondaire ou d'appui pour comprendre son écriture ? Depuis notre perspective, et sur la base des idées d'Ángel Rama, de Néstor García Canclini et de Leonor Arfuch par rapport au genre, les interviews sont employées par Rodríguez pour préciser et clarifier

certains stéréotypes : des idées préconçues sur lui comme auteur et sur son œuvre. Alors, l'auteur les emploie comme un espace d'intervention pour se faire écouter du public, mais surtout de la critique littéraire.

Mots clés : Renato Rodríguez, littérature vénézuélienne, l'interview littéraire.

Contra os estereótipos: Renato Rodríguez e a entrevista literária

RESUMO

Apesar de sua condição de *outsider* —ou talvez por isso mesmo— a crítica literária tem considerado a obra e trajetória de Renato Rodríguez como representativas do que poderia ser uma autêntica vocação literária. Sendo contrário às imposições atuais feitas pelo mercado aos escritores e, ao mesmo tempo, lido e respeitado pela instituição crítica, são poucas as entrevistas ministradas por este autor. Por isso neste trabalho nos perguntamos: como assumiu Rodríguez esse diálogo, ritual contemporâneo atual e obrigatório para consagrar os escritores?, poderiam estas entrevistas ser consideradas como material secundário ou de apoio para compreender sua escritura? Do nosso ponto de vista, e também sustentados nas idéias de Ángel Rama, Néstor García Canclini e Leonor Arfuch sobre o gênero, as entrevistas são utilizadas por Rodríguez para determinar e esclarecer alguns estereótipos, idéias preconcebidas sobre ele como autor e sobre sua obra. Desta forma o autor controla um espaço de intervenção a partir do qual se faz ouvir; talvez nem muito pelo público, mas sim pela crítica literária.

Palavras chave: Renato Rodríguez, literatura venezuelana, entrevista literária.

Recibido: 01/12/08

Aceptado: 22/04/09

CONTRA LOS ESTEREOTIPOS: RENATO RODRÍGUEZ Y LA ENTREVISTA LITERARIA

Quizás Renato Rodríguez es uno de los autores venezolanos más reconocidos por la actual crítica literaria del país. Varias de sus novelas han sido reeditadas por la editorial estatal Monte Ávila y una serie de artículos y *dossiers* en diversas publicaciones dan cuenta del interés por la obra de este escritor en los círculos académicos. Interés, por otro lado, que Rodríguez, en general, siempre ha despertado pero que en los últimos años parece haberse intensificado¹.

De esta manera, uno de los valores más destacados por el discurso cultural con respecto a este autor es la autenticidad. Autenticidad que no solo se refiere a su estilo desenfadado de escritura, en el que el descuido es principal arma de expresión, sino a la forma de asumir el propio oficio de escritor:

Hay una historia de un prisionero que hizo un túnel, se asomó al exterior, regresó a su celda y se acostó. Pasa cierto tiempo, la cosa se descubre y lo llevan donde el director de la prisión. Éste le preguntó si él hizo el túnel y el tipo dice que sí. [...] ¿Y qué está esperando usted para fugarse? Y el prisionero le dice: Pero si yo no tenía ninguna intención de fugarme. ¿Y entonces podría decirme qué era lo que pretendía usted? Lo único que yo quería era hacer un túnel. Yo siempre pienso en eso porque el país y el mundo están llenos de personas que quieren ser escritores, pero hay muy pocos que quieran escribir. La gente se declara escritora porque piensa que alguna vez va a escribir, cuando lo lógico sería que los demás te llamen escritor porque has escrito (Rodríguez en Dagnino, 1997: 10).

¹ Algunos textos recientes sobre la obra de Renato Rodríguez se mencionan a continuación: María del Carmen Porras (2001), "Una lectura de la tendencia autobiográfica en *Al sur del equanil* (1963) de Renato Rodríguez"; Iraida Casique (2003), "El discurso marginal en Venezuela: la narrativa de Renato Rodríguez como negación de un proyecto nacional"; de esta misma autora, (2006a), "Modelos de la intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta"; y también (2006b), "Narrar el sinsentido de la escritura: el caso venezolano". Por último, la revista *Ateneo* dedicó un *dossier* al autor en su número 25, del año 2005, en el que encontramos materiales de la ya mencionada Iraida Casique, así como de Carlos Sandoval, Marta Moreira, Florence Montero y Carlos Noguera.

Gran parte de la autenticidad, pues, parece residir en que Rodríguez es un autor que, como el prisionero del anterior relato, se ha mostrado ajeno a lo que hoy en día acompaña el ejercicio profesional de la escritura: charlas, firmas de ejemplares, encuentros con la prensa, en fin, todo lo relacionado con la promoción de los libros y que constituyen obligaciones ineludibles del mercado. Una de estas obligaciones, probablemente de las más importantes, es la entrevista. En este sentido, en su conocido estudio "El boom en perspectiva" (1985), ya Ángel Rama había analizado cómo la dinámica de trabajo de los escritores había cambiado una vez alcanzado el logro de la profesionalización del oficio entre los años sesenta y setenta. Dependientes ya no del Estado, sino del mercado, los autores tuvieron que asumir como parte de sus labores la publicidad de su propia obra, lo que para el crítico uruguayo supuso restar tiempo a la escritura, a la reflexión, al análisis, para dedicárselo al muy superficial mundo de los medios de comunicación. Esta perspectiva, digamos que pesimista con respecto a algunas de las consecuencias de la culminación del proceso de profesionalización del escritor, se contrapone a otra, quizás más optimista, que ofrece Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1990), para quien el roce continuo con la frivolidad tradicional de los agentes mediáticos no conllevó necesariamente la entrega del autor a los dictámenes del mercado. Así, si para Rama, Jorge Luis Borges se constituyó en el paradigma de un escritor dominado por las obligaciones del mercado², para García Canclini el autor argentino más bien es ejemplo de cómo un intelectual puede enfrentarse a los medios de una manera inteligente y lúdica (1990: 95 y ss.). Pero hay algo que comparten las reflexiones de Rama y García Canclini sobre el fenómeno de la entrevista y es que, más allá de sus diferencias, ambos perciben que es necesario prestar atención a esta particular textualidad. García Canclini incluso llega a esbozar, así sea tímidamente, que "estas entrevistas y declaraciones ocasionales de Borges [...] de modo oblicuo, *son parte de su obra*" (*op. cit.*: 104; destacado mío), es decir, les asigna un espacio dentro de la totalidad de una de las escrituras más emblemáticas de la literatura latinoamericana contemporánea. Leonor Arfuch, quien ha estudiado con precisión y detalle el género de la entrevista, planteará años después que:

² Rama, así, afirma que "Su capacidad [de Borges] para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario [...] lo han transformado en la presa codiciable de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos, siempre como a un teatro que le propone la época y en el cual representa, sin sentirse contaminado" (1985: 305).

La posibilidad de franquear el umbral de lo público hacia el mundo privado, quizá en un travesía inversa a la del surgimiento de los géneros autobiográficos [...] hace que esta forma dialógica [la entrevista] pueda ser considerada, con pleno derecho, como la más moderna dentro de la constelación autobiográfica consagrada (2002: 118).

En este sentido, dedica todo un capítulo de su libro más ambicioso con respecto al género a las entrevistas de los escritores y allí establece el lugar que, desde su perspectiva, deberían ocupar dentro de la obra de un autor:

La conversación con escritores deviene así en un ejercicio tan práctico como especializado, cuyo resultado no se agota en la primera publicación, más bien se integra a las palabras dichas en el universo atribuible al autor; con el mismo estatus que cartas, diarios íntimos, cuadernos de notas, borradores, susceptible de ser citada como testimonio, de ser compilada en forma de libro, de convertirse en lectura teórica y, por supuesto, en material para una biografía (*op. cit.*: 160).

Por mi parte, en un trabajo anterior³ he sostenido que las entrevistas no deben considerarse un material secundario, de simple referencia pues, en realidad, tienen una función específica dentro de la obra de cada autor; función que variará dependiendo de la forma de asumir esta particular textualidad por parte de cada escritor. Y es que, ciertamente, las palabras dichas en una entrevista; las respuestas que se dan por escrito a la contestación de un cuestionario, no son, no pueden ser producto, pienso, del azar de un momento, pues los autores han ido asumiendo una conciencia cada vez mayor con respecto al valor que esas palabras y respuestas tienen. Los autores han comprendido que no solo el público en general, sino también los especialistas, hacen uso de estos materiales para comprender una obra y, de hecho, muchas veces las entrevistas constituyen el camino a través del que adentrarse en el conocimiento de una escritura.

En este trabajo, pues, quiero preguntarme cuál puede ser la función que cumplen las entrevistas en el caso de la obra de Renato Rodríguez, un autor que si bien, como ya se ha señalado, se ha mantenido alejado de los rituales propios del

³ En el libro *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*, publicado por la editorial Equinoccio en el 2006, dedico todo un capítulo al análisis de las entrevistas de este autor colombiano.

mercado editorial, no ha sido completamente ajeno a las entrevistas. Para realizar este análisis he utilizado tres ofrecidas por Renato Rodríguez a diferentes publicaciones en diversas épocas. En orden cronológico, la primera es un diálogo que el autor establece con algunos miembros del taller literario “Calicanto” —entre ellos, Antonia Palacios, Armando Rojas Guardia, Igor Barreto, Miguel Márquez, el crítico uruguayo Hugo Achugar— y que fue publicado con el título de “Cita con Renato Rodríguez: la temática del autobús” en el número nueve de su revista, *Hojas de calicanto*⁴, en el año 1980. La segunda la realiza Maruja Dagnino para la revista *Imagen* en 1997, bajo el nombre de “Las islas de RR”. Y la más reciente, “Viaje a Renato Rodríguez: ‘Lo único que tengo es esta angustia’”, es llevada a cabo por Boris Muñoz y aparece en *Ateneo* en el año 2005. Hasta donde sabemos, estas tres estarían entre las más importantes entrevistas dadas por Rodríguez, por su extensión y complejidad. Y por eso es que, a través de ellas, es posible indagar en el sentido que tiene la participación en una entrevista para Rodríguez, en el objetivo que cumpliría esta textualidad dentro de la obra de un autor que siempre ha rehuido la atención pública.

I. DE LOS ESTEREOTIPOS SOBRE RENATO RODRÍGUEZ

En un comentario que abre la entrevista que se encuentra en *HdC*, el crítico uruguayo Hugo Achugar relata lo sucedido tras su primer acercamiento a la obra de Rodríguez: “Conocí a Renato Rodríguez a través de *El bonche*, y quedé muy entusiasmado. Y, como uno de los personajes de *Al Sur del Ecuaniil* [sic] dice, me pasó lo que a muchos: prometí escribir una reseña sobre *El bonche* que nunca escribí” (VVA, 1980: 20). Y es que, ciertamente, no es sencillo acercarse desde la crítica a la escritura de Rodríguez, no al menos si uno quiere evitar caer en planteamientos muy obvios o simplistas. Así como Achugar la aceptó en su momento, tal dificultad también ha sido reconocida por otros también interesados en esta obra:

[Frente a Rodríguez] Sería tal vez demasiado convencional esgrimir la manida tesis del artista incomprendido, cuya obra apenas comienza a ser entendida cuarenta años después. Igualmente resulta presuntuoso alegar que Rodríguez ha sido un escritor visionario. *Sin que ninguna de la dos cosas sea falsa, se trata solo de verdades a medias* (Muñoz, 2005: 21; destacado mío).

⁴ De ahora en adelante *HdC*

Destaco la última oración porque creo que Muñoz acierta al señalar que lo que muchas veces se ha repetido en torno a Rodríguez no puede considerarse incoherente o falso, sino parcial: hay una complejidad en esta escritura y en este autor que trasciende su aparente sencillez y que la crítica pareciera no poder asir. En este sentido prosigue el texto de Achugar que he mencionado antes:

Después, poco a poco, he ido armando una especie de rompecabezas con respecto a Renato Rodríguez. Me enteré, por ejemplo, de que aparte de la informalidad todo él estaba nutrido de esa libertad y de esa juventud, más allá de la escritura. Cuando uno lee el curriculum —presuntamente escrito por él mismo— [...] ya va teniendo una imagen de quién es o quién puede ser Renato Rodríguez. Creo que ese curriculum, o esa imagen, es un poco la obra de Renato Rodríguez (VVAA, 1980: 20).

Achugar da rápidamente con el que quizás sea el problema más importante para poder escribir sobre este autor: la articulación entre su vida y su obra. Un poco al pasar, este mismo crítico da la clave para hacer una lectura enriquecedora de esta relación: lo que se debe poner en contacto con la obra no es tanto la vida del autor, sino el relato, la imagen que el propio Rodríguez ha construido de ella —ese increíble curriculum en el que el autor ha incluido las ocupaciones más dispares e inauditas⁵. Hacer esto, sin embargo, resulta una ardua tarea, dado que las circunstancias reales de la vida de Rodríguez —sus viajes, su perspectiva para acercarse a la escritura, la relación con otros escritores, su aislamiento— parecen corresponderse a las circunstancias que, en general, rodean a los personajes más característicos del autor. De esta manera, incluso quienes se han colocado en guardia ante los lugares comunes en torno a Rodríguez caen en otro lugar común que es tratar a este autor como si fuera un personaje de ficción:

Valdría la pena considerar los avatares de su existencia [la de Rodríguez] —que tanto recuerdan el despojamiento y la profundidad vivencial de un Maqroll el gaviero, el antihéroe de Álvaro Mutis—

⁵ Según Achugar, con palabras del propio Rodríguez: “agente de seguros de vida, ganadero en Aragua, productor de papelón en Miranda, vendedor de cerveza en el Zulia, vendedor de productos fotográficos, empleado de oficina, fotógrafo free-land [sic] para El Nacional en Europa, nochero de hotel, obrero metalúrgico, estibador, estudiante en la Sorbona” (*Ibid.*).

como la cifra o expresión de una obra que es [...] una crónica de su época (Muñoz, 2005: 21).

Es así como en la comprensión de la obra de Rodríguez ha prevalecido esa lectura que tamiza de forma más o menos mecánica la escritura a través de la vida del autor; de ahí que los rasgos que se dan por característicos de sus narraciones sean la marginalidad, la originalidad, la extrañeza, como términos que pueden expresar lo que ha sido la vida y la obra de un autor; por lo general, aislado, como ya lo hemos señalado, del mundo cultural-literario nacional. De ahí, entonces, parece natural que Rodríguez sea considerado el más paradigmático escritor *outsider* del país y que desde esta condición sea leída su obra, como si el ser *outsider* fuera su mayor —si no único— valor.

Por esta razón, quizás sería lógico esperar que en sus entrevistas Rodríguez justamente respondiera a esta imagen, a esta figura de *outsider*. Es decir, que respondiera a la idea que sobre él ha construido la crítica venezolana:

Este temperamento retraído lo ha convertido en un personaje casi legendario de la literatura venezolana, creando alrededor suyo una aureola de ser huraño y poco dado al trato con la especie humana. Al menos eso era lo que esperaba cuando con José Moreno, viejo amigo suyo y conocedor profundo de su vida y obra, llegamos un sábado por la mañana a las puertas del terreno donde vive (*op. cit.*: 20).

A este respecto, Leonor Arfuch ha señalado que, ciertamente, la entrevista, como “ritual de consagración” en nuestra sociedad, crea lo que ella considera “mitos”, que en el caso del campo literario serían los siguientes:

el escritor ‘difícil’, poco proclive a los encuentros, la celebridad que habla por todas partes, el ‘resignado’, que soporta por enésima vez las mismas preguntas, el ‘mediático’, que maneja tan bien su imagen pública que termina haciendo de su vida su obra (Arfuch, 2002: 163).

Y quizás, de estos mitos que esboza Arfuch, Rodríguez podría ser clasificado dentro del de “autor difícil”, con el añadido de un cierto matiz: no sería sólo el que da pocas entrevistas, sino el que en sus entrevistas, como esperaba Muñoz, se muestra reacio a compartir sus vivencias e ideas. Este periodista quien, como vimos, advierte de sus aprehensiones ante el inminente encuentro con el autor; luego no hace mención

explícita a si sus temores se hicieron realidad, aunque por el desarrollo del reportaje pareciera que el Rodríguez con el que se topó no fue el espécimen huraño que esperaba y, más bien, le entregó un recuento bastante completo de su vida. Lo cierto es que en las tres entrevistas que hemos trabajado, Rodríguez no solo no se muestra arisco. Más bien, llama la atención, dada su escasa relación con esta textualidad, que el autor se presenta abierto y receptivo a las preguntas y las ideas que con respecto a él como creador y a su obra le son planteadas. Lo que no quiere decir que adopte una actitud dócil o conformista con todos los planteamientos que le hacen sus entrevistadores. De manera más o menos sutil pero precisa, en cada entrevista Rodríguez hace uso del género con un fin que se percibe bien claro: confrontar los estereotipos que, como vimos, se han creado en torno a su persona a partir de ciertos conceptos alrededor de los cuales, por lo general, se ha leído su obra: la marginalidad, la originalidad, la autenticidad, la extrañeza.

2. RENATO RODRÍGUEZ Y SUS ENTREVISTAS

Educado y colaborador es como se presenta Rodríguez en las entrevistas, muy diferente, como señala Muñoz, de lo que se podría esperar a partir de los lugares comunes construidos para comprenderlo. De esta manera, si Rodríguez no es precisamente un "autor mediático", en términos de Arfuch, al menos en estas tres entrevistas es posible percibir su interés por sostener un diálogo fluido con sus interlocutores, lo que quizás apunte a que el autor considera que estos encuentros tienen un sentido, tienen un objetivo que va más allá de la promoción de su figura como escritor o de su obra. Si muchas de las entrevistas que ofrecen los escritores tienen como marco la publicación de un libro que hay que dar a conocer o la obtención de un premio, ninguna de las tres que hemos trabajado de Rodríguez tiene este contexto. Y eso, ciertamente, permite que el diálogo no gire de manera particular alrededor de un texto o un aspecto en específico de la vida del autor, sino que en las tres se van tocando diversos puntos de interés, que, en el caso de Rodríguez, parecen ser reiterativos: cómo se inició en la escritura, cómo se mantiene en el oficio, por qué tiene tan poco contacto con el medio cultural nacional.

Cada entrevista, como ya esboqué antes, tiene unas características particulares. La de *HdC* es realizada en grupo y mantiene en su publicación la estructura tradicional de pregunta-respuesta; la que se lee en *Imagen* también mantiene la estructura anterior pero solo hay una persona como interlocutora de Rodríguez; en el caso de Muñoz, las respuestas del escritor son retrabajadas por él y en contadas ocasiones son transcritas las palabras textuales del autor. Cada una de estas entrevistas, por otro

lado, fue realizada en una década distinta —recordemos, la primera es de 1980; la segunda de 1997 y la tercera de 2005— y, sin embargo, creo que en las tres Rodríguez hace uso de esta textualidad con un mismo fin: luchar contra los estereotipos que han surgido alrededor de él y de su obra y tratar de abrir nuevas líneas de comprensión para su escritura. En el caso de Rodríguez, pues, las entrevistas funcionan como el canal de comunicación que permite al escritor intervenir en el debate sobre su obra y su persona; es su forma de dialogar con un discurso crítico que, como planteaba al comienzo de este texto, se ha hecho cada vez más abundante.

De esta manera, en las tres entrevistas que aquí se trabajarán, más que limitarse a contestar a las preguntas de sus interlocutores o responder siguiendo los lineamientos que le marcan sus entrevistadores, Rodríguez se esfuerza por definir, conceptualizar, así sea de manera sencilla, lo que para la crítica es una actitud instintiva del autor frente a la literatura. En este sentido se podría decir que el autor trata de minimizar la importancia que tendrían dentro de su obra las ideas de la autenticidad, la originalidad y la marginalidad e intenta presentar otras posibles perspectivas de lectura con respecto a su obra.

Es así como en dos de las entrevistas, la de *HdC* y la de *Imagen*, es el autor quien introduce un punto de análisis poco común con respecto a su escritura: la posible influencia que en ella han podido tener ciertos autores venezolanos. Las respuestas de Rodríguez son consistentes en ambas entrevistas, lo que demuestra que no han sido producto del azar; sino que las relaciones que él mismo establece con algunos escritores han sido reflexionadas, pensadas, analizadas:

A mí me han llamado el Henry Miller margariteño, pero yo he leído un solo libro de Henry Miller, *Trópico de cáncer* [...]. Sin embargo, nadie se dio cuenta que uno de los autores que más me ha gustado en mi vida, más me ha divertido y estimulado, fue Tosta García. Tosta García es un personaje muy importante en este país, porque fue general, político, abogado, autor de tres libros: *Don Secundino en París* con un prólogo de Vargas Vila [...], *Memorias de un vividor* y *La patria boba* (VVAA, 1980: 22).

¿Es verdad que a ti te llamaban el Henry Miller margariteño? De Henry Miller sólo conocía *Trópico de cáncer*. Pero hay una cosa que yo digo, y creo que no me equivoco, y es que mis estímulos fueron más venezolanos. Quien me dio el empujón fue Tosta García, el autor de

Don Secundino en París. Ésa es, probablemente, la primera obra que se puede incluir en esa corriente del desenfado, aunque muchas personas la desprecian porque la califican de costumbrista. Después Antonio Arráiz con *Puros hombres* me estimuló en el lenguaje escatológico; Enrique Bernardo Núñez con *Cubagua* me dio la noción de la fractura del tiempo y, a nadie se le ha ocurrido relacionarme con estos autores (Dagnino, 1997: 8-9)⁶.

En las dos ocasiones, pero quizás con más precisión en la segunda, Rodríguez, por lo general considerado un poco una isla dentro de la literatura venezolana, crea para sí una suerte de propia genealogía nacional, en la que la selección de los nombres abarca no solo distintas épocas, sino estilos de escritura que van desde el de un autor costumbrista, ciertamente poco conocido y valorado, hasta el de un novelista como Núñez, cuya influencia en la generación de los sesenta, a la que pertenece Rodríguez, fue fundamental. Las repuestas de Rodríguez, pues, apuntan al hecho de que su escritura no surgiría de un simple impulso instintivo o ingenuo: habría lectura, conocimiento, reflexión; habría una disciplina que, ciertamente, parecería ser contradictoria en alguien que ha negado siempre considerar la escritura como una actividad semejante a cualquier otra remunerada en la sociedad. Por otro lado, es claro también cómo Rodríguez, en sus respuestas, cuestiona no solo la forma en que la crítica literaria ha leído su obra —más como un producto extraño y derivado de influencias externas que producto de una tendencia nacional— sino que su planteamiento abarca al medio intelectual nacional en general: al exponer cómo se le relaciona antes con autores foráneos que con escritores venezolanos que Rodríguez considera importantes antecedentes, quedaría al descubierto la poca preocupación que tendría la intelectualidad venezolana por el estudio y conocimiento de su propia literatura. En este sentido, es curioso que, tras la respuesta de Rodríguez, Dagnino insista en su vinculación con autores de otras latitudes, como si lo señalado por el autor no la hubiera convencido del todo:

Pero, ¿cómo te influyó Juan Rulfo? —Yo no sé hasta qué punto me influyó esa forma tan sabrosa de narrar; que tal vez sin proponérmelo, me acerqué a ella. También hay algunas identificaciones con Mario de

⁶ Tanto en la entrevista de Dagnino como en la que realizan los miembros de HdC, las preguntas se destacan en negritas. He querido respetar ese uso tipográfico en las citas.

Andrade y *Amar*, verbo intransitivo [...] Pero yo leí a Andrade después [de escribir *Al sur del equanil*] cuando me lo regaló Eugenio Montejo, porque pensó que me iba a interesar (Dagnino, 1997: 9; destacados míos).

Ese adversativo que inicia la repregunta de Dagnino parece marcar el desconcierto de la entrevistadora con la respuesta dada y vemos, efectivamente, que su nueva pregunta, lejos de seguir la idea que ha propuesto Rodríguez con respecto a la necesidad de que la crítica reconozca y profundice en sus nexos con autores nacionales, retoma la perspectiva de análisis que él mismo está cuestionando, pero en la que ella, como se ve, insiste. Rodríguez, por su parte, sin romper con la cordialidad del diálogo, con el mismo adversativo que ha usado Dagnino, insiste a su vez en su planteamiento inicial: si bien reconoce el valor de Rulfo y de Andrade, serían otros, esos autores venezolanos que ha mencionado, los que la crítica debería reconocer como antecesores de su discurso. Para la entrevistadora queda entonces claro que la idea de Rodríguez no va a ser matizada por el autor, lo que la lleva a cambiar a otro tema en su siguiente pregunta.

La autenticidad, decía al comienzo de este trabajo, es un valor que la crítica literaria ha reconocido en Rodríguez. Una autenticidad que se relaciona con la cierta "pureza instintiva" con la que el autor asumiría la escritura: un ejercicio que no se relacionaría con algo consciente, racional, sino con un impulso natural que nacería en lo más profundo de una persona. En este sentido, hablar del oficio parecería ser hasta cierto punto inútil. Sin embargo, en sus entrevistas Rodríguez también se esfuerza por definirlo. De esta forma, el autor puede, a través de esta textualidad y más allá de la ficción, dar cuenta del porqué del oficio de la escritura, de explicar y encontrar las razones que llevan a ese acto. La entrevista con *HdC* se abre, así, con la siguiente afirmación de Rodríguez, relacionada con su necesidad de expresión:

Yo no tengo mucha habilidad para hablar; en realidad, si alguien me lo preguntara, yo diría que no soy escritor; lo que soy es un conversador [...] y como raras veces tengo interlocutor, en vez de decir las cosas las escribo (VVAA, 1980: 21).

El primer impulso de la escritura, pues, no sería únicamente una necesidad individualista de expresión, sino la necesidad de compartir y discutir lo que se quiere decir. Lejos de ser un oficio aislante, la escritura tendría como origen el deseo de establecer nexos, conexiones, de establecer diálogos, lo que parecería extraño en un escritor que, habiendo surgido en una época de fundación de representativos e

importantes grupos literarios nacionales, siempre se mostró ajeno a ellos. Pero es que en tal planteamiento habría que comprender la crítica más o menos abierta que se esboza con respecto al medio cultural venezolano: uno en donde la discusión y el diálogo serían escasos y donde la propia estructura de grupo literario no habría favorecido los intercambios; así, ante la pregunta de Dagnino sobre su problemática relación con el mundo literario nacional, Rodríguez responde:

No es que yo no tenga nada que ver con el mundo literario, lo que pasa es que nunca he pertenecido a grupos, pero en aquella época [los años sesenta] yo tenía relaciones cordiales con todo el mundo, incluso con algunos de los integrantes del Techo de la Ballena, *que eran tan excluyentes* (Dagnino, 1997: 10; destacado mío).

El grupo literario se percibe, más que como un espacio para establecer relaciones y construir un diálogo, como uno más bien cerrado, de manera tal que el mundo literario venezolano parece estar constituido por una suerte de parcelas sin conexión entre ellas. De ahí que ese primer impulso para la escritura haya pasado en algún momento a un segundo plano y prive simplemente la necesidad de narrar, sin importar si ello provoca o no repercusiones en los demás:

En contacto con muchísimas personas allá en Chile y en el Perú descubro que escribir podría ser mucho más avasallador, dominar mucho más la existencia de una persona; es decir, no tenía que ser necesariamente el segundo oficio, sino ser el primero y cualquier otro que uno ejerciera ser la profesión secundaria [...]. El hecho que me mueve a escribir *Al Sur del Ecuánil* [sic], es, en fin de cuentas, la literatura, o simplemente [que] el escribir puede ser algo que llene la totalidad de la vida de una persona (VVAA, 1980: 21).

Rodríguez, en este sentido, parecería estar hablando de la posibilidad de hacer del oficio de escritor una profesión, lo que, como vimos, se logró en América Latina en las décadas de los sesenta y setenta. Sin embargo, no es así, y la idea de hacer de la escritura el eje de la vida no va a suponer, en su caso, convertirla en la profesión de la cual vivir, pues hacerlo significaría someter el oficio a los dictámenes de quienes controlan el mercado literario. Por ello Rodríguez relata lo sucedido cuando, tras la publicación de su primera novela, un famoso editor argentino se pone en contacto

con él para solicitarle algún material para su publicación y le dice que si no tiene nada listo, que lo prepare. La conclusión la cuenta Rodríguez de esta manera, en la entrevista de *HdC*:

Entonces este fue el plan que yo tuve durante varios meses: venía del trabajo a las once, me bañaba, me tomaba un breve reposo, comía y me ponía con mi máquina a escribir; escribiendo como loco, páginas y páginas y páginas [...] Pero un día me puse a pensar en mi situación, así como a veces hace uno, y me di cuenta de que yo estaba escribiendo para Jorge Álvarez [el editor]. Mi única preocupación mientras yo escribía era que lo que yo estaba haciendo le gustara a Jorge Álvarez, [...] entonces paré y pasé muchos años sin escribir ni una letra (*op. cit.*: 23).

Para Rodríguez, pues, la escritura no puede hacer concesiones al mercado literario; de ahí que, aunque oficio principal para quien quiera llamarse escritor, un autor no pueda, no deba convertirla en una profesión. Por ello la reiteración de Rodríguez, en las tres entrevistas, con respecto a los numerosos e inauditos trabajos que ha ejercido es una forma de apuntar al valor que tiene para él el ejercicio de la escritura y no tanto, como ha sido leído, destacar su originalidad o extrañeza como autor. Por no someter a la escritura a la dinámica propia de las actividades productivas habituales en la sociedad se hace lo que sea, es lo que parece querer decir Rodríguez, para de esta manera convertirse en el testimonio de “una resistencia a las convenciones que expresa genuinamente su relación con la escritura como un fin en sí mismo, un fin resueltamente alejado del prestigio social que brinda el sistema del mercado editorial y la crítica literaria” (Muñoz, 2005: 21).

Surge entonces el que quizás sea considerado otro gran rasgo definidor de la obra y la figura de este autor: la marginalidad. Porque asumir el oficio de la escritura como la actividad fundamental de la vida, pero “protegiéndola” de los avatares de propios de cualquier tipo de un trabajo remunerado, supone, ciertamente, “marginarse” del mercado editorial y las actividades que este impone a los autores. Sobre su marginalidad también habla Rodríguez en sus entrevistas, pues es una constante también en las preguntas de sus interlocutores. Así, en *HdC* le comentan que *Al sur del equanil* es considerado un texto un tanto desconocido, olvidado por la crítica literaria nacional. En su respuesta Rodríguez niega tal condición, pues, apunta “de [esta novela] se han vendido, que yo tenga noticias, siete mil ejemplares. Por eso, desde el punto de vista del lector, que es el que más me interesa, no creo que ha

sido un libro olvidado” (VVAA, 1980: 22). En este sentido, vamos a percibir un desencuentro permanente entre Rodríguez y sus interlocutores en torno a la marginalidad. Pues, para el autor, lo que otros califican de “marginalidad” es simplemente ese no hacer que la escritura dependa de las fuerzas del mercado, lo que constituye una clara crítica a la dinámica contemporánea del campo literario que, como vamos a ver, no va a resultar fácil de aceptar o comprender para los interlocutores de Rodríguez, en parte porque, en realidad, tal cuestionamiento encierra una contradicción imposible de resolver. En la misma entrevista de *HdC*, tras haber planteado que su libro había tenido un buen tiraje y que por lo tanto no podía considerarse un libro olvidado, se le vuelve a insistir a Rodríguez en la idea de la marginalidad:

En cierto modo, *Al Sur del Ecuánil* [sic] —si bien tiene siete mil lectores o quizás muchos más— ha sido relegado dentro del proceso de la literatura venezolana; y Renato Rodríguez, que yo tenga noticias, carece de un espacio constante dentro de los reportajes, las entrevistas, las consultas, etc. [...], en algún modo hay una cierta marginalidad de Renato Rodríguez dentro de lo que podía ser el cogollito intelectual venezolano (*ibid.*)

A lo que Rodríguez replica:

En cuanto a [...] la cuestión de la marginalidad, hay una cosa que leí también hace tiempo, [...] fue una cosa de Bolcioni [sic]⁷, el escultor italiano, creo que era de los futuristas; hay una parte donde él dice lo siguiente: “desgraciada la época donde el autor es más importante que su obra”. Yo nunca me he querido promover. Cuando estoy en un lugar y están tomando fotos y cosas de esas, me aparto [...] *Porque a mí me ha pegado mucho eso de que mi obra en algún momento no tenga absolutamente ningún valor, [...] y que yo en cambio sea un personaje (*ibid.*; destacado mío).*

He destacado las últimas palabras en la cita de Rodríguez porque creo que en su caso ese temor que plantea tiene unas bases bien reales: **“De ti se habla como de**

⁷ Rodríguez se refiere Umberto Boccioni (1882-1916), pintor y escultor italiano, exponente del futurismo.

un personaje legendario, que nunca se sabe dónde está, como si en verdad no existieras" (1997: 10), le dice en su entrevista Dagnino. Rodríguez simplemente afirma: "No sé a qué se debe eso. Nada de eso me he propuesto" (*ibid.*). Pero es que, ciertamente, al intentar aislarse él y su obra de los avatares del mercado, Rodríguez no ha hecho sino atraer la atención de la crítica y del público hacia su tan única figura de autor; convirtiéndose, seguramente, como dice, sin proponérselo, en un personaje más de su novelística. De ahí la repregunta de *HdC* ante su anterior respuesta: "**O sea que Ud. es un marginado a propósito**" (VVAA, 1980: 22), como si el extrañamiento de Rodríguez respondiera a una suerte de militancia planificada. Ante la evidencia de que su planteamiento no parece calar en sus interlocutores, el autor intenta explicarse una vez más, resistiéndose al uso del término "marginalidad":

Bueno, no tanto como marginal. En el plano personal quiero valer como individuo, pero desde el punto de vista literario, quiero que mi obra corra por su cuenta [...] *Yo no quiero que se vaya a vender mi libro, que vaya a tener éxito, buena acogida, porque yo me he convertido en alguien*" (*ibid.*; destacado mío).

Lo que Rodríguez parece desconocer es que esta situación con respecto a los escritores, esto de que sus vidas pudieran llegar a ser, frente al mercado editorial, tan o más importantes que sus libros, no es una condición exclusiva del medio cultural venezolano. Así, en las últimas décadas,

cada vez interesa más la (típica) biografía de notables y famosos o su "vivencia" atrapada en el instante; *hay un indudable retorno del autor, que incluye no sólo un ansia de detalles de su vida sino la "trastienda" de su creación* (Arfuch, 2002: 51; destacado mío).

Pero este "retorno del autor", este interés por la figura del que escribe —cómo lo hace, qué dificultades ha tenido, cuáles son sus motivos para llevar a cabo su trabajo y cuáles son sus obsesiones— tiene que comprenderse en el contexto actual de predominio e influencia que los medios de comunicación de masas mantienen sobre el propio campo literario. Es así como García Canclini ha planteado que "una tendencia de la cultura masiva al tratar con el arte culto [es] sustituir la obra por anécdotas, inducir el goce que consiste menos en la fruición de los textos que en el consumo de la imagen pública" (1990: 3). Y es por eso que hay que reconocer que el interés que despierta hoy en día un autor no se distingue demasiado del que

genera cualquier otro tipo de figura pública: es un interés que podríamos calificar de frívolo, superficial, fugaz. Rodríguez, quizás sin ser muy consciente de esta nueva dinámica cultural, ha tratado de escapar de ella sin conseguirlo, pues, como decíamos, la estrategia de sustraerse del interés público ha tenido como consecuencia inmediata el crecimiento de dicho interés. Es una contradicción que ha resultado insalvable para el autor y también para algunos intelectuales y críticos que han trabajado con la obra de Rodríguez⁸.

3. CONCLUSIONES

Hasta ahora no he hecho mayores referencias al reportaje de Muñoz. Quizás demasiado centrado en la vida de Rodríguez, este texto abunda en anécdotas ya conocidas sobre el autor (cómo se originó el título de su primera novela; su amistad parisina con el escritor peruano Julio Ramón Ribeyro; su afán de escribir y de alejarse de los círculos habituales del medio cultural nacional). Poco parece hablar —o quizás fue poco lo que le preguntó Muñoz— sobre el oficio de la escritura. Por otro lado, si en la entrevista que le realiza Dagnino se dibuja un Rodríguez que vive con cierta precariedad, en la que hace Muñoz diez años después se nos presenta a un autor que está ya sufriendo los estragos de la edad y del aislamiento:

Rodríguez perdió un ojo a causa del glaucoma y su oído no es muy bueno. De modo que al llegar a la puerta, renqueando a causa de la artritis, le tomó un rato reconocernos. Nos invitó a sentarnos afuera

⁸ Véase el siguiente ejemplo en el que es claro cómo, al tratar de destacar la actitud cuestionadora de Rodríguez con respecto al medio cultural, se termina por hacer crecer aún más esa imagen de marginalidad contra la que el autor tanto ha luchado: "Renato es la auténtica encarnación del antidevettismo [sic] de las letras nacionales: no hace 'vida cultural capitalina', no dicta conferencias ni talleres literarios como gran parte de la intelectualidad venezolana inserta en los abigarrados dispositivos burocráticos de los circuitos literaturosos de la movida vernácula. Más que un *outsider* de la letras venezolanas, Renato Rodríguez es un proscrito del imaginario literario nacional; podría decirse que este admirable narrador es el arquetipo paradigmático del creador autoexiliado del bodrio oficial posmoderno, no gusta conceder entrevista a los artífices de las páginas literarias ni se atreve a asistir a programas radiales ni televisivos; en ese sentido Renato es *underground* o, si usted lo prefiere, un escritor de la sombra como gustaría denominarlo Eugenio Trías. No te me niegues, Renato, pero eres un 'dios maldito' en el sentido lautremontiano [sic] de la expresión; alguien que detesta el Parnaso local de las fatuas reverencias que desde cierto tiempo instauró el mandarínaje de las 'letras patrias'" (Rattia, 1998: s.p.)

de la casita donde se aloja. Al fondo se podía ver un catre y una pila de revistas de crucigramas y dameros que llena sin cesar para engañar sus horas muertas (Muñoz, 2005: 20).

En este sentido, resulta natural que no pueda encontrarse en el texto de Muñoz algún rastro de ese Rodríguez, amable pero enérgico que, a través del género de la entrevista intervino en el debate sobre su persona y su obra para intentar contraponerse a los estereotipos que parecían —quizás todavía hoy en día— dominar el discurso sobre su figura como autor y sobre su obra. Sin embargo, esta impresión sobre un Rodríguez ya cansado que no hace sino reiterar ante su interlocutor las mismas historias de siempre desaparece de forma repentina en el último párrafo del reportaje. Y es que, en su cierre, Muñoz entrega la que quizás sea la única declaración inédita de Rodríguez dentro de su texto:

En esta etapa de su vida, medio ciego, medio sordo y medio rencoso, Rodríguez pued[e] sorprender a sus interlocutores afirmando sin remilgos que ha dejado de escribir, que ya no le interesa. La búsqueda ha cesado, no es necesario que nadie pronuncie la sentencia 'Tú eres escritor', y como saldo a favor deja una serie de libros (*op. cit.*: 21).

Como afirma Muñoz, asombran las palabras de Rodríguez, un autor que ha insistido en la escritura —no en la publicación, ni en la aceptación de público o crítica, o en los beneficios derivados del mantener una carrera literaria activa— como la actividad esencial de su vida (recordemos su cuento del prisionero y el túnel que cité al inicio de este trabajo). ¿Por qué esta declaración que parece romper con las que ha dado el autor en las dos anteriores entrevistas y que se reiteran también en el reportaje de Muñoz? Quizás la respuesta está, justamente, en lo que esperamos haber demostrado en este trabajo, en cuanto a la función que tienen y el lugar que ocuparían las entrevistas dentro de la obra de Rodríguez. A través de esta textualidad, este autor, poco dado a la conferencia, a la charla, a la declaración pública, encuentra la posibilidad de poder intervenir en y discutir con el medio cultural nacional. La afirmación que le ofrece a Muñoz sobre su abandono del oficio que lo ocupó la mayor parte de su vida creo que puede leerse como una forma de seguir negando, de contrariar la imagen de autor que la crítica literaria le ha construido. Así, si como expresa Muñoz al inicio de su reportaje,

Renato Rodríguez [...] siempre ha desconfiado de la palabra escritor. La idea de ser escritor como una condición social, algo que eleva el estatus independientemente de la calidad de la escritura, siempre le ha causado vértigo e inspirado desdén. No deja entonces de ser una sugerente ironía que hoy se le reivindique como escritor 'verdadero' (*op. cit.*: 20).

mayor es la ironía que produce la última afirmación de Rodríguez en el reportaje de Muñoz, pues este escritor que el medio cultural nacional considera modelo de una relación auténtica, verdadera con la literatura, ya ni siquiera escribe: prefiere el silencio. Sin embargo, su palabra pudo llegar hasta nosotros —y aún puede, en la medida en que acepte los diálogos que se le propongan— a través de un género, el de la entrevista. Esos diálogos, como estos tres que he analizado en este trabajo, formarían parte de una obra literaria que ciertamente debe ser comprendida más allá de la aparente simplicidad de sus planteamientos. Pienso que en sus entrevistas, Rodríguez nos permite encontrar las claves para adentrarnos en un mundo ficcional del que todavía queda mucho por leer y analizar.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casique, I. (2003). *El discurso marginal en Venezuela: La narrativa de Renato Rodríguez como negación de un proyecto nacional*. Tesis doctoral, Rutgers University, New Jersey.
- Casique, I. (2006a). Modelos de la intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta. En C. Pacheco, L. Barrera Linares y B. González Stephan (Comps.), *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 605-624). Caracas: Fundación Bigott.
- Casique, I. (2006b). Narrar el sinsentido de la escritura: El caso venezolano. *Hispanamérica*, 104, 39-48.
- Dagnino, M. (1997). Las islas de RR. *Imagen*, 100-120, 6-10.

- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Muñoz, B. (2005). Viaje a Renato Rodríguez: "Lo único que tengo es esta angustia". *Ateneo*, 25, 20-21.
- Porras, M. del C. (2001). Una lectura de la tendencia autobiográfica en *Al sur del equanil* (1963) de Renato Rodríguez. *Argos*, 35, 159-188.
- Porras, M. del C. (2006). *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Rama, Á. (1985). El boom en perspectiva. En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 266-306). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rattia, R. (1998, 20 de marzo). Los quantos de Renato Rodríguez. *Verbigracia. El Universal* (Caracas).
- VVAA. (1980). Cita con Renato Rodríguez: La temática del autobús. *Hojas de calicanto*, 9, 20-24.

MARÍA DEL CARMEN PORRAS

Es Licenciada en Letras (UCV, 1993), Magíster en Letras (UASB- Universidad Andina Simón Bolívar; 1995) y Doctora en Letras (USB, 2005). Actualmente es Profesora Asociada de la Universidad Simón Bolívar donde trabaja en el Departamento de Lengua y Literatura. Su área de especialización es la literatura latinoamericana contemporánea. Artículos suyos han aparecido en revistas nacionales e internacionales. Ha publicado dos libros: *Aproximación a la intelectualidad latinoamericana. El caso de Ecuador y Venezuela* (2000) y *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis* (2006).