



Entrevue 4 | mars 2022

Entrevue avec Luis Eduardo Rivera

Camilo BOGOYA
Univ. Artois, EA 4028, Textes & Cultures, F-62000 Arras, France

Présentation de Luis Eduardo Rivera

Portrait d'un auteur facétieux par Camilo Bogoya

L'œuvre de Luis Eduardo Rivera est aussi vaste que difficile à classer. Elle établit un dialogue, mais aussi une distance vis-à-vis d'un style d'époque ou de toute tentative d'appartenance à une génération. D'origine guatémaltèque, Rivera commence à publier dans les années 70, au moment où engagement politique rime avec littérature. Cependant, ses premiers textes ne sont pas ancrés dans une préoccupation sociale. Rivera penche plutôt pour l'expérimentation, le rire et l'autonomie de la littérature. Ses contemporains feront de lui un portrait de lecteur invétéré, puis de poète sans tribu, voire de critique iconoclaste qui était musicien, peintre et collectionneur d'épigrammes, d'aphorismes et de traits d'esprit. Marquée par l'expérience d'un double exil volontaire, d'abord au Mexique et puis en France, la jeunesse de Rivera sera remplie de nombreux travaux alimentaires qui serviront de toile de fond aux écrits autobiographiques de cette première époque. Il devient ensuite professeur d'espagnol dans un lycée international à Paris, où il trouve une certaine stabilité.

Écrivain, critique et traducteur, il garde tout au long de son œuvre un intérêt pour les auteurs oubliés ou méconnus, ou écrasés par l'*establishment* littéraire, un penchant pour ce que Rubén Darío appelait *los raros*. De ce fait, Rivera traduit des inédits en espagnol d'Antoine de Rivarol, de Joseph Joubert, de Remy de Gourmont, de Georges Hyvernaud. Dans sa passion pour la traduction il parcourt tous les genres, des poèmes de Georges Perros aux textes théoriques de Roger Caillois. Cette diversité se retrouve également dans son travail comme critique littéraire. Rivera disserte aussi bien sur Adorno, Schopenhauer, Lichtenberg, Savater ou Cioran, que sur Milosz, Kundera ou Seféris. Dans sa lecture des œuvres et des auteurs, il mélange la critique journalistique à l'essai littéraire, le compte rendu au portrait, la sociologie à l'histoire. Dans sa quête pour faire émerger des écrivains délaissés par les institutions et par les pouvoirs culturels, Rivera consacre plusieurs écrits aux figures oubliées de la littérature guatémaltèque, telles que César Brañas, faisant de lui un précurseur de l'écriture des journaux intimes en Amérique latine.

Avec un seul roman à ce jour, plusieurs recueils de poèmes et de nouvelles, Rivera est le maître incontestable des formes brèves dans la littérature guatémaltèque contemporaine. Il s'inscrit dans la lignée d'Augusto Monterroso, fait de l'humour son arme et des formes aphoristiques son style. En 2019, il se voit décerner le Prix National de Littérature Miguel Ángel Asturias, le plus important du Guatemala, une reconnaissance pour une œuvre aussi riche qu'exigeante. Les trois entretiens publiés ici nous permettront de parcourir les différentes étapes de l'œuvre de Rivera.

Bibliographie

Œuvres de Luis Eduardo Rivera en français

Veilleur de nuit rêveur de jour, traduit par Michel Sérizier, Paris, Ed. del Correcaminos, 1988.

« Poèmes », traduit par Claude Couffon, Poésie guatémaltèque du XX^e siècle, Genève, Patiño, 1999.

En espagnol

Poésie

Servicios ejemplares, México, La máquina eléctrica, 1978.

Salida de emergencia, Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1984.

Las voces y los días, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, 1991.

Movimientos, Guatemala, Óscar De León Palacios / Ediciones La Ermita, 1999.

Poesía prepóstuma, Guatemala, Tipografía nacional, 2008.

Palimpsestos, Guatemala, Ediciones del Pensativo, 2021.

Essais

Oficio de lector, Guatemala, Editorial Cultura, 1994.

Voces comunicantes, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 1999.

El lector ideal, Gijón, Libros del Peixe, 2004.

Tierra adentro, Guatemala, Editorial Cultura, 2018.

Entretiempos, Guatemala, Editorial Cultura, 2019.

Roman et narrations

Velador de noche / soñador de día, Paris, ediciones del Correcaminos, 1988 ; Guatemala, Editorial Cultura, 1990 ; Óscar de León Palacios, 2002.

Tatologías, Guatemala, Ediciones del Cadejo, 2009.

Fechas inciertas, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2007.

Pasado en blanco, Guatemala, Editorial Cultura, 2019.

Traductions

Pensamientos de Joseph Joubert, México, Editorial Aldus, 1996.

Papeles pegados de Georges Perros, México, Editorial Aldus, 1999.

Pensamientos y rivarolianas de Antoine de Rivarol, Cáceres, Periférica, 2006.

Pasos en la arena de Remy de Gourmont, Cáceres, Periférica, 2006.

El testamento de un bromista de Jules Vallès, Cáceres, Periférica, 2006.

Sobre arte y literatura de Joseph Joubert, Cáceres, Periférica, 2007.

Sin flores ni coronas de Odette Elina, Cáceres, Periférica, 2008.

Cuentos populares antillanos, Madrid, Ciruela, 2018.

Bibliographie sur l'auteur

Sur Servicios Ejemplares

Huberto BATIS, « El mundo de los libros », *Uno más Uno*, México, D.F., 3 de marzo de 1979.

Manuel BLANCO, « Agujas y Camellos », *El Nacional*, México, 21 de diciembre de 1978.

Miguel DONOSO PAREJA, « Servicios Ejemplares », *Bitácora Latinoamericana*, El Día, México, D.F., 21 de diciembre de 1978.

Henrique GONZÁLEZ CASANOVA, « Sábado, domingo y feria », *Uno más Uno*, 6 de enero de 1979.

Efraín HUERTA, « Servicios Ejemplares », *Libros y Antilibros*, El Gallo Ilustrado, México, 21 de enero de 1979.

Olga MARTÍNEZ AGUAYO, « Servicios Ejemplares, de Luis Eduardo Rivera », *El Sol de México*, 28 de enero de 1979.

Yolanda SIERRA, « Luis Eduardo Rivera y los Servicios Ejemplares », *Ovaciones*, 14 de enero de 1979.

Sur Salida de Emergencia

Dante LIANO, *Rassagna iberistica*, Milan, diciembre 1986, p. 59.

Sur Velador de Noche / Soñador de Día

Anabella ACEVEDO, « Velador de Noche, Soñador de Día », *Revista de la Universidad de Guatemala*, n° julio/septiembre, 2002.

Ángel BRIONES BARCO, « Velador de noche, Soñador de día, de Luis Eduardo Rivera, narrador sancho-quijotesco y guatemalteco en el París de Rayuela », *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Matías Barchino Pérez (coord.), 2007.

Rafael GUTIÉRREZ, « París bajo la ironía chapina », *Revista de la Universidad de San Carlos*, n°11, Guatemala, septiembre 1990.

Juan Carlos LEMUS, « Velador, sutil, lúdico, irónico », *Prensa Libre*, Guatemala, 9 de agosto de 2002.

Dante LIANO, « En mangas de camisa », *Crónica*, n°106, Guatemala, diciembre 1989.

Jaime MARTÍNEZ, « Velador de Noche, Soñador de día », *Cuaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericana*, n°9/10, Universidad de Milán, 1989.

Silvia SERAFIN, « L'estilo parigino di un guatemalteco d'ogi », *Centroamericana*, Bulzoni Editore, Roma, 1998.

Aída TOLEDO, « *Velador de Noche / Soñador de día*, de Luis Eduardo Rivera: parodia y carnavalización del sueño del escritor latinoamericano en la Ciudad Luz », *Vocación de Herejes*, Academia Editores, Editorial Cultura, Guatemala, 2002, p. 73-89.

Ramón URZÚA NAVAS, « Vigilias parisinas, picardías guatemalensis », *Revista dominical Magazine*, 21 de septiembre de 2002.

Méndez VIDES, « Rivera: el Velador de Noche », *El Periódico*, Guatemala, 15 de julio de 1997.

Marina VIVES HERNÁNDEZ, *Análisis crítico de la obra « Velador de Noche / Soñador de Día »*, Tesis de licenciatura, Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras, 1993.

Roberto WONG, « Velador de Noche / Soñador de día », *blog El Anaquel*, 30 de octubre de 2012.

Sur Vasos Comunicantes

Luis ACEITUNO, « La literatura como regocijo », *Revista La Ermita*, año 5, Guatemala, 6 de junio de 2001.

Sur Oficio de Lector

Luis ACEITUNO, « Oficios Pasionales », *Suplemento dominical Magazín 21*, Siglo XXI, Guatemala, 20 de noviembre de 1994.

Dante LIANO, « Un hombre sin oficio », *Suplemento Cultura, La Hora*, 5 de noviembre de 1994.

Francisco MORALES SANTOS, « Luis Eduardo Rivera, Vasos comunicantes de lectura », *Revista Crónica*, Guatemala, 10 de septiembre de 1994.

Sur El Lector Ideal

Juan Ángel JURISTO, « Mi semejante, mi hermano », *Blanco y Negro Cultural*, n°655, Madrid, 14 de agosto de 2004.

Marta SANDOVAL, « En busca de *El Lector Ideal* », *El Periódico de Guatemala*, 16 de enero de 2005.

Tomás STEFANIVICS, « Luis Eduardo Rivera: *El lector ideal* », *Revista Hispanorama*, n°108, mayo 2005.

Méndez VIDES, « El Lector ideal », *El Periódico de Guatemala*, 25 de octubre de 2004.

Sur Poesía Prepóstuma

Alfonso CHASE, « Poesía Prepóstuma », **Prensa Libre**, San José, 17 de septiembre de 2009.

Aída TOLEDO, « Acerca de la Generación del Setenta: *Poesía prepóstuma* de Luis Eduardo Rivera », *Diario de Centroamérica*, Guatemala, 19 de enero de 2011

Sur Tatologías

Eddy ROMA, « Papeles de Tato », *Suplemento dominical Magazín 21, Siglo XXI*, Guatemala, 11 de octubre de 2009.

Sur Fechas Inciertas

Virgilio ÁLVAREZ, « Fechas Inciertas », *Gazeta*, 22 de marzo de 2020.

Roberto WONG, « Fechas Inciertas », [blog El Anaquel](#), 13 de junio de 2013.

Sur Pasado en Blanco

José Roberto LEONARDO, « Cuentos con Ironía, el zoom a la memoria de Luis Eduardo Rivera », *Prensa Libre, revista D*, 16 de febrero de 2020.

Sur Entretiempos

Ana María RODAS, « ¿Entretiempos? No, ensayos », *Suplemento El Acordeón, El Periódico de Guatemala*, 26 de mayo de 2019.

Sur Le Prix National de Littérature Miguel Ángel Asturias, 2019

Luis ACEITUNO, « Encomio del escritor Luis Eduardo Rivera, Premio Nacional de Literatura 2019 », *Gazeta*.

—, « Pelear en contra », *El Periódico de Guatemala*, 29 de octubre de 2019.

Jaime BARRIOS CARRILLO, « Luis Eduardo Rivera, profeta en su tierra », *El Periódico de Guatemala*, 2 de junio de 2019.

Raúl DE LA HORRA, « La pasión de la lectura », *El Periódico de Guatemala*, 19 de octubre de 2019.

Ángel ELÍAS, « El crítico, el poeta, el guatemalteco », *Prensa Libre*, 13 de octubre de 2019.

Dante LIANO, « El premio postergado », *El Acordeón, Periódico de Guatemala*, 20 de octubre de 2019.

Enán MORENO, « Luis Eduardo Rivera, Premio Nacional de Literatura 2019 », *Suplemento Cultural, La Hora*, 25 de octubre de 2019.

Ana María RODAS, « Luis Eduardo », *La Telenovela*, 6 de octubre de 2019.

Méndez VIDES, « Luis Eduardo Rivera », *Viaje al centro de los libros*, 22 de octubre de 2019.

L'entrevue

Tres jornadas con Luis Eduardo Rivera

Primera jornada: sobre la novela y los diarios

- 1. Camilo Bogoya: En tus libros se percibe un culto de las formas breves. Incluso tu novela, *Velador de noche / Soñador de día*, se puede leer como una negación de la novela...**

Luis Eduardo Rivera: Puede ser que sea una cuestión de tradición. En la literatura guatemalteca sobresale la narrativa corta tanto en la calidad como en la frecuencia de su empleo, particularmente a partir del siglo XX. Casi todos los narradores de mi país han frecuentado este género, y a lo largo de su obra alternan el cuento con la novela. Empecé leyendo a los cuentistas, así que no es extraño que tenga preferencias por la brevedad. Además, escribo poesía que es un género que se expresa en un lenguaje sintético. Un narrador que influyó mucho entre los escritores de mi generación fue Augusto Monterroso, el padre de la narrativa breve latinoamericana; otra influencia incontestable es tanto el Cortázar cuentista y el autor de *Rayuela*, que introduce la técnica del fragmento. Así que la estructura de *Velador de noche* no la veo como una negación o un rompimiento con la novela, sino como una continuación de un género híbrido por naturaleza. Y Cortázar lo demuestra ampliamente.

- 2. CB: *Velador de noche* es una novela de la experiencia parisina.**

LER: Sin duda. El libro fue escrito en París y trata de las experiencias de su protagonista que vive en esa ciudad. El espacio narrativo, para decirlo de alguna manera, es París, y su contenido hace constante referencia a la vida cotidiana y cultural parisina.

- 3. CB: En *Velador* hay una crítica mordaz de *Rayuela*, pues al margen de reconocer su maestría, el narrador dice que allí “no tiene cabida la vulgaridad de la vida corriente”.**

LER: Como decía más arriba, la estructura de *Rayuela* influyó mucho en el proceso de construcción de *Velador*. Solo que su propósito vital va por otro camino. Los personajes de *Rayuela* son diletantes, una especie de marginados cultos y cosmopolitas. Pero Cortázar no hace referencias concretas a las particularidades de su marginalidad, no sabemos cómo viven o cómo sobreviven en un medio tan difícil como es París. Tato, por el contrario, es velador de noche de un hotel parisino y su protagonista femenina es una azafata del TGV. La afirmación a la que haces alusión

se encuentra en uno de los capítulos del libro, titulado “Vivir en Ítaca”, pero no creo que sea una crítica, es más bien una manera de mostrar el reverso de la moneda, digamos que yo le añado un poco de la fealdad cotidiana al cuadro.

4. CB: *Velador*, como *Rayuela*, es una novela experimental.

LER: Es una propuesta narrativa, que cae en el momento en que los narradores franceses descubren lo que luego se conoce como la autoficción, que se volverá una forma narrativa a partir de los años noventa. Pero ya el mismo Cortázar, con su antinovela, había puesto una bomba a la novela tradicional durante los cincuenta, proponiendo tres maneras de lectura de un mismo texto y empleando la técnica del collage. En su larga conversación con Omar Prego, él confiesa que descubrió este procedimiento casi de manera casual. Yo también procedí de la misma manera. Convertí parte de mi diario en un proveedor de contenidos para el libro.

5. CB: En *Velador* hay una burla del lenguaje de los críticos, por ejemplo, Julio Ortega hablando de Cortázar. Me parece que la novela defiende al escritor como crítico, pues hay una carga ensayística importante, y para ello debe mostrar las limitaciones de la crítica universitaria.

LER: Más bien hay una burla de la crítica pomposa, que utiliza un lenguaje grandilocuente para no decir gran cosa. En los años setenta y parte de los ochenta, este tipo de crítica era muy frecuente, practicada sobre todo por algunos críticos académicos estructuralistas, como Julio Ortega o Saúl Yurkievich. Más tarde, ambos rectificaron y escribieron en un lenguaje más comprensible, tal vez gracias a mis puyas, je, je. Yo detesto la oscuridad, tanto en la creación como en la crítica. ¿Por qué expresarse en un lenguaje alambicado, pretendidamente de “élite intelectual”, cuando las cosas se pueden expresar con claridad, con sencillez, de manera comprensible?

6. CB: En *Velador* hay una lengua híbrida, el francés atraviesa constantemente la escritura. Pero estamos hablando de tres décadas atrás. ¿Cómo ha evolucionado tu lenguaje en los textos de ficción?

LER: El lenguaje se renueva constantemente, es su manera de sobrevivir, de permanecer. Por ejemplo, antes de internet no existían muchísimos términos que hoy son parte del lenguaje corriente. Y recientemente, el término “desconfinamiento” tampoco existía hasta que llegó la pandemia, y con ella, confinamiento. En *Velador* hay una intención más bien lúdica que echa mano del francés, generalmente con propósitos humorísticos. Pero como el libro fue escrito en Francia, es comprensible que haya préstamos del francés. En cuanto a los neologismos, son justificados cuando en tu lengua materna no existe un término para denominar con precisión un hecho desconocido hasta el momento. Son parte de la evolución de las lenguas, sobre todo en nuestra época, dominada por la tecnología. En poesía, este no es el caso, o no tanto como en narrativa. Yo fui muy influenciado por el movimiento contracultural mexicano de los años setenta, sobre todo por la literatura de La Onda, un fenómeno literario mexicano llamado “juvenilismo”, cuyo principal autor es José Agustín, que es un superdotado en el juego de palabras y en la hibridez lingüística. Otro autor que leí mucho en mis años de formación es Cabrera Infante, que, en lo que respecta al juego de palabras y las amalgamas lingüísticas es un auténtico maestro.

7. CB: Hablaste anteriormente de tu diario. ¿Sigues manteniendo este tipo de escritura?

LER: Cada vez menos. Al principio era realmente un diario. Escribía en mi cuaderno de notas de manera permanente, dos o tres veces al día. Luego la frecuencia se fue distanciando, hasta volverse un semanario, luego un mensual, y ahora podría decirse que es más bien un anuario. Tengo un Moleskine de pequeño formato, de 200 páginas, que me regaló mi esposa en la navidad de 2009 que pasé con mi familia en Bruselas. Si cuento las entradas en este cuaderno, no llegan a las setenta páginas. El impulso se fue perdiendo con mis años, es vergonzoso.

8. CB: Tal vez *Los diarios de Emilio Renzi* sean el ejemplo más visible, complejo y contemporáneo del género.

LER: El empleo del diario prácticamente no cuenta con una tradición en nuestra lengua. En otras, como el francés, el italiano, el alemán, sí. En estas tres lenguas que te menciono hay obras maestras del género, o subgénero. Pero en español, hasta bien entrado el siglo XX no había, uno no podría nombrar un solo diario importante, tanto en España como en Latinoamérica. Lo que más se puede acercar a un diario literario son los cuadernos de *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, que es más bien una especie de ideario, o cuaderno de notas y reflexiones. Ya, en los años ochenta, empezó a surgir, tímidamente, el empleo de este tipo de expresión escrita. Hay sí ejemplos aislados, de valor muy desigual, por ejemplo, *Los diarios* de Vargas Vila, en Colombia; o los de Federico Gamboa, en México. Nada comparable a los *Diarios* de Jules Renard, los *Cuadernos* de Joubert, de Lichtenberg, o el *Zibaldone*, de Leopardi. *Los diarios de Emilio Renzi*, por su valor literario y la resonancia que han tenido a ambos lados del océano, pueden tomarse como textos fundadores, pioneros del género en nuestra lengua. Su influencia ha sido muy benéfica en la literatura actual. En Guatemala se publicaron, en 2009, los *Diarios de aprendices*, recopilación de unos libritos escritos entre 1939 a 1976 por César Brañas, poeta, ensayista y narrador. Se trata de una recuperación de todos sus diarios, que publicaba esporádicamente y él titulaba de ese modo (*Diario de un aprendiz de cínico*, *Diario de un aprendiz de tímido*, *Diario de un aprendiz de viejo*, *Diario de un aprendiz de ausente*, *Diario de un aprendiz de recalcitrante*). Es todo un evento en la literatura centroamericana, y probablemente latinoamericana. Es un texto muy valioso, tanto en su calidad literaria como en su carácter de iniciador de un género inédito. Brañas fue un gran solitario, que sin embargo ha dejado una impronta muy marcada en la prensa cultural y en la literatura nacional. Durante más de medio siglo dirigió la página cultural del cotidiano *El Imparcial*, que acogió la producción de varias generaciones de escritores. Nunca se comprometió políticamente, y es por eso, creo, que su nivel de reflexión es desapasionado, una mirada sin rabia ni rencores, pero de una gran agudeza.

9. CB: El diario hace pensar en varios problemas para el escritor: la sinceridad, la construcción de un personaje que es al mismo tiempo el autor, la inmediatez de la escritura.

LER: Recordemos el desdén que antes se le tenía al diario, cuando no era considerado como un género literario. Para los estudiosos, se trataba de una especie de documento aleatorio, de consulta, generalmente prescindible, un apéndice de la obra

acabada del autor. Sin ir muy atrás, los *Diarios* de Musil eran tomados de ese modo, pero hoy son leídos de una manera distinta; ocurre lo mismo con los *Cuadernos* de Valéry. Son una especie de compendio teórico-literario, donde lo que menos interesa es el aspecto anecdótico, la construcción del yo narrativo. Son obras literarias a carta cabal dentro de su género, la sinceridad en ellas es muy relativa. El egotismo casi inevitable, porque el personaje central es el mismo autor. Los *Diarios* de Gombrowicz, por ejemplo, están escritos en primera persona, pero tratan sobre una infinidad de temas que concierne principalmente a la vida literaria y al mundo de las ideas. Yo lo pongo a la cabeza de toda su obra. El diario de Léautaud igualmente, es una especie de fresco sobre la vida literaria de finales del siglo XIX, semejante al de los hermanos Goncourt. Como género, es muy variable, de acuerdo a las intenciones del mismo autor. La confesión, en el diario, pasa siempre por un filtro estético-literario. El que semeja a una agenda cotidiana y que por lo tanto es egotista por excelencia, no me interesa en absoluto, sigue siendo una especie de auxiliar de la obra; verbigracia, el *Diario* del gran Alfonso Reyes.

- 10. CB: Desde que Kundera publicó *Les testaments trahis*, se ha vuelto a la polémica sobre el carácter privado de los diarios, y de otros textos, que no se destinaban al público y de repente fueron editados. ¿Cuál es tu posición al respecto, pensando sobre todo en tus propios diarios?**

LER: La confesión, en tanto que tal, se queda ya sea en el oído del cura, en el confesionario, si se es católico, guardada a cuatro llaves por el secreto sagrado de confesión; si no, se queda en el consultorio del psicoanalista, protegida por el secreto profesional. Elías Canetti, cuando habla del diario íntimo que escribe, nos informa que este no será leído realmente sino hasta no sé cuántas décadas más tarde después de su muerte, cuando lo que nos dice ya no resulte chocante para algunos. Y para conservar esta secretividad, él inventó una especie de lenguaje cifrado que solo él conocía. Es como entrar en un cuarto totalmente a oscuras en el que solo tú sabes dónde está escondido el interruptor de la luz. Max Brod sabía perfectamente el valor que Kafka concedía a su obra. Por eso traicionó su orden. En lo que a mi trabajo concierne, prefiero traicionarme yo mismo, es decir convertir mi intimidad en literatura. Si quisiera sobrepasar los límites de la literatura, haría lo mismo que Canetti, me inventaría un lenguaje en clave.

Segunda jornada: sobre poesía y poetas

- 1. Camilo Bogoya: Al inicio de “Escenas de un matrimonio”, poema de tu libro *Servicios ejemplares* (1978), podemos leer:**

es entonces cuando te cito a cardenal:

*yo podré amar a otras como te amaba a ti
pero a ti no te amarán como te amaba yo.*

Luego de la cita, viene este verso:

y enseguida me avergüenzo de repetir tanta cursilería junta

Me parece que este inicio condensa la poética del libro. Por un lado la cita, es decir, el homenaje, el diálogo lúdico y humorístico con la tradición, la presencia de la lectura; y por el otro, la búsqueda de una voz personal, y en esa voz, el problema de unir la experiencia sexual con la experiencia letrada. Digo problema, pues a lo largo del libro está presente la pugna entre el erotismo y la poesía, entre la carne y la palabra, queriendo darle al cuerpo un lugar fundamental, y a la poesía un lugar desmitificado, incluso accesorio.

Luis Eduardo Rivera: Tu pregunta toca varios aspectos del poema que intentaré condensar. Empezaré por el título, extraído de la película homónima de Ingmar Bergman que vi en México, en 1975. Se trata de una especie de obra de teatro filmada, un *huis clos*, que expone la intimidad cotidiana de una pareja a lo largo del tiempo. Me impresionó mucho la intensidad de los diálogos y la manera como la historia se va desarrollando hasta su apoteosis final. En este poema hay una propuesta formal: transtextualidad entre cine y literatura, por un parte; el empleo del collage, por otra y, por último, circularidad en la estructura del texto, que empieza y termina exactamente igual. Hay ludismo, humor autoirrisorio, catártico y autodestructivo. El poema evoca el conflicto de la pareja de hoy. La crisis existencial de la relación amorosa que nos expone también la obra de Bergman.

Es cierto que el poema podría resumir tanto temática como formalmente este primer libro, como también lo vemos en la ironía expresada desde el título de todo el libro, que parafrasea una obra de Cervantes. ¿Puede surgir grandeza en este conflicto de la pareja, que se da en la intimidad, y sobre todo en la intimidad de las sábanas? No lo creo, porque no hay tragedia, lo que sí puede surgir de ahí es algo tragicómico, porque es algo humano, demasiado humano.

Tengo que confesarte que la temática del libro fue impuesta por motivos editoriales. En principio, iba a aparecer en una colección dedicada exclusivamente a obras de literatura erótica que había lanzado una nueva editorial. Así que reuní todos mis poemas que se apegaban a esta modalidad; el proyecto se frustró por razones que no vienen al caso mencionar, pero el libro estaba ya concluido. Un día fui a visitar a un célebre poeta guatemalteco que vivía exiliado en México, Luis Cardoza y Aragón, y dio la casualidad que en su casa estaba también de visita Raúl Renán, editor de “La Máquina de Escribir”. Simpatizamos rápidamente, le hablé de mi libro, y él entonces me propuso publicarlo en su editorial.

2. CB: *Salida de emergencia* (1985) es quizá un libro más diverso que *Servicios ejemplares*, un libro más meditativo, incluso de balance o de ajuste de cuentas con el pasado.

LER: En cuanto al segundo libro (*Salida de Emergencia*), no solo hay cinco años de distancia, sino además un cambio geográfico y cultural bien marcado. Los poemas que escribí en esta nueva etapa llevan un sello existencial mucho más evidente. En su mayoría están cargados de escepticismo, resultado de este nuevo expatriamiento, parisino en su casi totalidad. “Un árbol muerto junto al río” y “Un hombre en el espejo” resumen muy bien este período.

3. CB: Me gustaría que habláramos un poco de “Antigua”, uno los textos más complejos de *Salida de emergencia*. En este poema dedicado a la ciudad, en la tradición de Kavafis, me parece, tratas de los vestigios de la historia nacional y de la experiencia propia. Y

lo haces a partir de un recuerdo de la infancia y de la adolescencia, recuerdo teñido de nostalgia y de ironía.

LER: Con respecto a “Antigua”, es un texto muy autobiográfico, muy íntimo, donde intento resumir mis años de aprendizaje, la infancia y la adolescencia vividas en esa ciudad colonial. Y me alegra que menciones a Kafavis, porque aparte de admirar su gran poesía intimista, y la nitidez de su lenguaje, estoy de acuerdo con él en cuanto a su elección por la historia menor frente a los grandes acontecimientos de lo que podría llamarse la historia mayor. En este poema hay frecuentes alusiones a lo religioso, porque, como sabemos, Antigua es una ciudad hipócritamente devota, heredera del catolicismo español, refugio y bastión también de la mentalidad colonial.

- 4. CB: *Las voces y los días* (1991) es un poemario que reúne varias de tus tendencias. Una de ellas consiste en hacer de la poesía el tema del poema. En este sentido “Propuestas pretenciosas a la posteridad” evoca el poema como vacío, el poema que sustituye al universo, el poema espejo en el que cada lector ve su historia, el poema como revelador de una identidad inédita. Es un poema en el que se oyen los ecos de Borges, de Jorge Guillén, de Pedro Salinas.**

LER: Toda la primera parte de *Las voces y los días* está dedicada a la experiencia de la escritura del poema. El poeta es ante todo un artesano de la palabra, porque la poesía es artesanía del lenguaje. El poema sugiere, no explica, tienes que decir mucho con el mínimo de elementos. En ese sentido soy poundiano, pero poundiano de sus primeros libros, *Personae*, *Ripostes*, *Lustra*. Los largos poemas de *Cantos* no me conmueven. Me quedo con sus pinceladas geniales. La claridad ante todo, pero también la síntesis. He leído a Guillén y a Salinas, pero el poeta que más me ha influenciado de la Generación del 27 ha sido sobre todo Cernuda, y luego Aleixandre. Pero mis preferencias van más por los poetas de la vanguardia norteamericana, Eliot, Cummings, Williams, Stevens. La *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, la leo y la releo y siempre me deslumbra. A otro que releo es a Pessoa, es inagotable. Borges me impresiona en algunos poemas, como por ejemplo, el “Poema de los dones”, y en sus bellísimos sonetos, que resumen su mundo metafísico.

- 5. CB: ¿Y cuál es tu relación con los poetas, digamos, menores?**

LER: En mi personal manera de hacer poesía, la diferencia entre poeta mayor y poeta menor es un asunto de tono, de registro, y no es una cuestión de calidad. Hay poetas que escriben en ambos registros, como Ernesto Cardenal, por ejemplo. En “El Estrecho Dudoso”, emplea el tono mayor, formalmente, el verso largo y un seguimiento temático que se acerca más a la épica; en los “Epigramas”, emplea el registro menor, el verso corto, sintético. Roque Dalton es, por lo general un poeta de tono menor, pero en su poema “Taberna”, que es el mejor poema social de la poesía latinoamericana del siglo XX, emplea el tono mayor. Pessoa también se maneja en ambos registros y tonos. Álvaro de Campos es un poeta mayor; Caeiro y Reis son poetas menores, en tono y en extensión. De manera que, para mí, la diferencia entre poeta mayor y menor se halla en lo formal y en el impulso temático. Un poeta mayor emplea generalmente un verso de largo aliento, y su tono se acerca a lo narrativo o a lo épico. Un poeta de tono menor prefiere la brevedad, la síntesis verbal y temática, y las formas cortas.

6. CB: Recordemos la última estrofa de “Propuestas pretenciosas a la posteridad”:

Un estornudo de Dios
lloviendo
sobre un espacio
en blanco

LER: En ese texto está prácticamente definida lo que, bastante pretenciosamente, podría llamar mi poética. Es decir: la economía de medios para alcanzar lo esencial. Es una propuesta pretenciosa por ambiciosa, por lo utópica, por inalcanzable. Pero esta definición abarca todos los poemas reunidos en la primera sección “Al calor de los signos”.

7. CB: El tono de “Propuestas pretenciosas a la posteridad” contrasta con la bufonada de “Poema de la relatividad” o incluso de “Innombrable” (*Últimos poemas, 1992-2007*), poemas que desarticulan el edificio de la metafísica. El humor, la carcajada y la ocurrencia son elementos que identifican una buena parte de tu obra.

LER: Bueno, pienso que la poesía es eso: movimiento, claroscuro, ambicionas la expresión profunda valiéndote de lo cotidiano, del humor, de lo aparentemente insignificante. Esa lección nos la ha dado Nicanor Parra y ha prendido en toda la poesía hispanoamericana a partir de los años sesenta.

8. CB: Quisiera recordar un poema que es como una crónica o un relato de la vida doméstica de un padre que pasa el día leyendo de 9h a 4h30, mientras sus hijas van a la escuela. Me refiero a “Poemas de un desempleado”, escrito en la línea experimental y autoficcional de *Velador de noche*. La obra se estructura a partir de cinco días en un diario.

LER: La poesía puede engrandecer hasta lo más banal. Con esto no quiero decir que este conjunto de poemas, que forma parte de los últimos textos que he escrito, sea gran poesía; lo que trato de explicar es que con las situaciones y elementos más ordinarios se puede llegar a transmitir algo trascendente. Cuando has llegado a tensar bien las cuerdas de tu instrumento y te has ejercitado durante mucho tiempo, hasta las canciones más banales pueden llegar a conmover.

9. CB: Tu obra poética está reunida bajo el título de *Poesía prepóstuma...*

LER: El título es, por supuesto, una broma, pero una broma que tiene un doble sentido. El primero, es obvio. Todavía no he estirado los tenis, así que puedo seguir dándole al asunto, pues tengo ya un nuevo libro concluido. Poner “Poesía Completa” sería entonces inexacto. El segundo sentido es que, en mi país la obra completa te la publican cuando ya no eres de este mundo. Si es que te la publican.

Tercera jornada: sobre cuentos y cuentistas

- 1. Camilo Bogoya: Además de la poesía y el ensayo has cultivado el cuento. Me parece que es el género central de los narradores hispanoamericanos.**

Luis Eduardo Rivera: A diferencia de la tradición literaria europea, en la cual un novelista es un novelista y un cuentista es un cuentista, los narradores latinoamericanos generalmente se sienten cómodos en ambos géneros. Y la literatura guatemalteca no es una excepción. Hay grandes cuentistas entre nosotros, sobre todo a partir del siglo XX. E incluso podríamos ir más atrás, a mediados del siglo XIX, con José Batres Montúfar, genial cuentista en verso; escribió tres narraciones que sientan las bases de la literatura moderna en las letras nacionales. Las *Tradiciones de Guatemala* (“El Reloj”, “Don Pablo” y “Las falsas apariencias”). Estas tres historias están contadas con un humor juguetón y una gracia que tuvo mucha influencia entre los narradores posteriores, sobre todo en Augusto Monterroso, que se consideraba su discípulo directo. Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Francisco Méndez, Alfredo Ballesteros Rivera, José María López Valdizón, son algunos de estos nombres; en la actualidad podría citar a Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa, Eduardo Halfon, Adolfo Méndez Vides, Franz Galich, todos novelistas y cuentistas. Luis Aceituno es tal vez el único que solo ha escrito libros de cuentos, hasta el momento.

- 2. CB: Hablábamos antes de la huella de la poesía norteamericana en tu obra. ¿Podríamos decir lo mismo si pensamos en Cheever, Salinger o Carver?**

LER: A Cheever lo descubrí muy temprano, cuando estudiaba la secundaria. En una antología de sus narraciones, donde figuraba el famoso cuento “El Nadador”, que después se llevó al cine. Años más tarde, en España, a principios de los ochenta conseguí sus *Cuentos Completos*. Salinger fue una influencia un poco más tardía, aunque, creo, determinante para mí, y por supuesto, Carver. Y podría añadir a Bukowski. Estos tres los descubrí cuando ya vivía en Francia, y los leí en ambas lenguas.

- 3. CB: Desde García Márquez hasta Piglia hay una pléyade de cuentistas que evocan con fervor a Hemingway y Faulkner.**

LER: En mi caso, Hemingway es más bien aleatorio, intermitente, sobre todo como novelista. Como cuentista lo leí algo tardíamente. A Chéjov lo descubrí desde mi adolescencia. Faulkner sí es una de mis influencias más queridas también desde mi adolescencia, tanto en sus novelas como en sus cuentos. Para mí como para muchos escritores, es una especie de conciencia literaria, una referencia que hay que tener delante cuando se narra, un estilo, por definición. Hay en él un ritmo, una musicalidad y una manera única de emplear el tiempo narrativo y la acción que no tienen parangón, incluso si lo leemos en traducción.

- 4. CB: Hay en tu último libro de cuentos, *Pasado en claro*, una línea que podríamos llamar meditativa, conjetural. Me refiero a un diálogo con temas muy intelectuales, como el hecho de no escribir. El primer cuento, que da el título al libro, aborda esta idea de una escritura sobre la imposibilidad de escribir.**

LER: Creo que algo que puede observarse en mi manera de narrar, es el empleo del humor, en sus distintas variantes y tono. Así como el juego con el lenguaje, que, en lo que a mí respecta, se deriva del lenguaje oral guatemalteco y citadino. Este gusto de jugar con el lenguaje me viene, pienso, directamente de Batres Montúfar, de Asturias, de Monterroso y de Cabrera Infante. A través de la ligereza que nos presta el recurso del humor se pueden abordar temas más, digamos, serios, como el problema de la esterilidad, el miedo a enfrentarse a la página en blanco, o el de su contrario, el desborde narrativo, o bien el de la veleidad de la crítica. El juego con la forma y con las técnicas narrativas está igualmente presente. Toda la obra de Monterroso descansa en el humor y, paradójicamente, es uno de los escritores más serios y más intelectuales de nuestra lengua.

- 5. CB: Algunos de los títulos de los cuentos de este libro están acompañados por un subtítulo que condensa la historia y a la vez ofrece un comentario irónico. Es el caso de “Pasado en claro (una historia ligeramente estéril)”, “Palillos chinos (una historia levemente nacionalista)”, “Sisí (una historia pantuflesca)”.**

LER: Los paréntesis hacen las veces de subtítulos, y explican de una manera sintética el contenido de la historia sin develarlo, más bien lo sugieren. Son parte también del juego humorístico.

- 6. CB: Hay en el libro, incluso, una veta experimental. Pienso en “El día del signo final”, relato de la guerra entre vocales y consonantes.**

LER: El aspecto lúdico es algo fundamental en la nueva narrativa, pienso. Cortázar no dejaba de señalarlo. Y aquí vuelvo a mis influencias ya mencionadas. La narrativa de Cabrera Infante descansa en lo lúdico, la de Monterroso igualmente, desde su primer libro. Nabokov es el maestro incontestable. *Pálido fuego* es un juego formal perfectamente montado, se desarrolla en base al comentario académico de un poema de casi mil versos, en el que se narra la vida del autor antes de su asesinato. Es una novela en clave, en la que las notas al pie de página son igualmente indicios importantes. “El día del signo final” es un humilde ejemplo de esta modalidad, así como “Vidas Paralelas”, en donde el contenido brilla por su ausencia: solo encontramos el título, un epígrafe y una nota al pie de página que se revela ser la misma narración.

- 7. CB: En este libro abordan la vida universitaria desde una perspectiva paródica y francamente demoleadora. Es el caso de “In vino veritas (instantáneas de un coloquio)”.**

LER: Los congresos académicos de literatura son eventos en donde los especialistas van a leer sus aburridas ponencias delante de un público de colegas que solo espera el final de la sesión para correr a juntarse con sus demás colegas a saborear una buena comida y empinarse unos buenos vinos. El cuento narra una divertida jornada de lecturas de poesía hechas por los propios autores dentro de un marco académico. Se trata de dos bandos distintos, por un lado los creadores; por el otro los exégetas. En estos eventos los propósitos son sin duda muy loables, pero los resultados nunca llevan a ningún lado, solo a unas cuantas comilonas entre compinches. Pero eso ya es algo.

8. CB: *Pasado en blanco* también recoge una dimensión intimista, ¿acaso autobiográfica? Tengo en mente “El cascarazo”, por ejemplo.

LER: Casi todo lo que escribo tiene una base autobiográfica; digo “casi”, porque también hay momentos de pura invención. “El cascarazo” es un ejemplo de lo primero, que recrea un incidente de mi infancia. Pero como se trata de literatura, la ficción y la realidad se mezclan. En algunos textos la verdad histórica sirve más bien de soporte para la invención, como es el caso de “Vidas Paralelas”, que da como resultado un pastiche, una parodia.

9. CB: *Pasado en blanco* es el libro que publicas luego de recibir el Premio Nacional de Literatura “Miguel Ángel Asturias”. ¿Cuál es la proyección internacional de este reconocimiento?

LER: Tengo entendido que, hasta hoy, es el único reconocimiento que concede el Estado a un creador. Como tal tiene una repercusión importante a nivel nacional. Te da respetabilidad dentro de la élite cultural local. Por esta razón es muy codiciado por los escritores del país. Y supuestamente, un reconocimiento de esa índole debería abrirle las puertas a tu obra para acceder a un público más amplio, internacionalmente hablando. Pero yo no me hago muchas ilusiones por el momento. Ya veremos.

Trois journées avec Luis Eduardo Rivera

Première journée : sur le roman et les journaux intimes

1. Camilo Bogoya : Dans tes livres, on perçoit un culte des formes brèves. Même ton roman *Veilleur de nuit/ Rêveur de jour*, peut être lu comme une négation du roman...

Luis Eduardo Rivera : Il se peut que cela soit une question de tradition. Dans la littérature guatémaltèque, particulièrement à partir du XX^e siècle, les formes narratives courtes se distinguent tant par leur qualité que par la fréquence de leur emploi. Presque tous les conteurs de mon pays ont eu recours à ce genre, et tout au long de leur œuvre, ils alternent nouvelle et roman. J’ai débuté en lisant les nouvellistes, il n’est donc pas étrange que j’aie une préférence pour la brièveté. En outre, j’écris de la poésie, genre qui s’exprime à travers un langage synthétique. L’un des conteurs qui a beaucoup influencé les écrivains de ma génération est Augusto Monterroso, le père de la prose brève latino-américaine ; une autre influence incontestable est, par ailleurs, le Cortázar nouvelliste, auteur de *Marelle*, qui introduit la technique du fragment. La structure de *Veilleur de nuit* ne me semble donc pas une négation ou une rupture avec le roman, mais le prolongement d’un genre hybride par nature. Et Cortázar le démontre amplement.

2. CB : *Veilleur de nuit* es un roman de l’expérience parisienne.

LER : Sans aucun doute. Le livre a été écrit à Paris et aborde les expériences d'un protagoniste qui vit dans cette ville. L'espace narratif, si l'on peut dire, est Paris, et son contenu fait constamment référence à la vie quotidienne et culturelle parisienne.

3. CB : *Veilleur* présente une critique caustique de *Marelle*, car bien qu'il reconnaisse sa valeur, le narrateur dit que dans celle-ci "il n'y a pas de place pour la vulgarité de la vie de tous les jours".

LER : Comme je le disais plus haut, la structure de *Marelle* a eu une grande influence sur le processus de construction de *Veilleur*. Par contre, il en va autrement de la représentation de l'expérience vitale. Les personnages de *Marelle* sont des dilettantes, des sortes de marginaux cultivés et cosmopolites. Toutefois, Cortázar ne fait pas de référence concrète aux particularités de leur marginalité, nous ne savons pas comment ils vivent ni comment ils survivent dans un milieu aussi difficile que Paris. Tato, au contraire, est veilleur de nuit dans un hôtel parisien. Le protagoniste féminin du roman est une hôtesse du TGV. L'affirmation à laquelle tu fais allusion se trouve dans l'un des chapitres du livre, intitulé « Vivre à Ithaque », mais je ne pense pas que cela soit une critique, il s'agit plutôt d'une manière de montrer le revers de la médaille, disons que j'ajoute un peu de laideur quotidienne au tableau.

4. CB : *Veilleur*, comme *Marelle*, est un roman expérimental.

LER : C'est une proposition narrative, qui survient au moment où les conteurs français découvrent ce que l'on nommera par la suite autofiction, et qui deviendra une forme narrative à partir des années quatre-vingt-dix. Cependant, Cortázar lui-même, avec son anti-roman, avait déjà fait exploser le roman traditionnel dans les années cinquante, en proposant trois façons de lire un même texte et en utilisant la technique du collage. Au cours de sa longue conversation avec Omar Prego, il avoue qu'il a découvert ce procédé presque par hasard. J'ai fait la même chose en utilisant une partie de mon journal intime pour alimenter le contenu du livre.

5. CB : Dans *Veilleur*, tu tournes le langage des critiques en dérision, comme par exemple celui de Julio Ortega lorsqu'il parle de Cortázar. Il me semble que le roman défend l'écrivain en tant que critique, car l'essai ayant un poids important, l'écrivain doit poser les limites de la critique universitaire.

LER : Je me moque plutôt de la critique pompeuse, qui utilise un langage grandiloquent pour ne pas dire grand-chose. Dans les années soixante-dix et une partie des années quatre-vingt, ce type de critique était très fréquent et était surtout pratiqué par certains critiques académiques structuralistes comme Julio Ortega ou Saúl Yurkievich. Par la suite, ils ont changé et ont écrit dans une langue plus compréhensible, peut-être grâce à mes quolibets, ha ! ha ! Je déteste l'obscurité, autant dans la création que dans la critique. Pourquoi s'exprimer dans une langue alambiquée, soi-disant propre à une "élite intellectuelle", alors qu'on peut exprimer les choses avec clarté, avec simplicité, et d'une manière compréhensible ?

6. CB : La langue de *Veilleur* est hybride, le français étant constamment présent dans le récit. Toutefois, on parle d'un texte qui a près de trente ans. Comment la langue a-t-elle évolué dans tes œuvres de fiction ?

LER : La langue se renouvelle constamment, c'est sa façon de survivre, de subsister. Par exemple, avant l'existence d'Internet, grand nombre de termes qui aujourd'hui font partie du langage courant n'existaient pas. Il y a quelque temps, le terme « déconfinement » n'existait pas non plus jusqu'à ce que la pandémie arrive, et avec celle-ci, le confinement. Dans *Veilleur*, le français est plutôt utilisé dans une intention ludique, la plupart du temps à des fins humoristiques. Mais, étant donné que le livre a été écrit en France, il est compréhensible qu'il y ait des emprunts du français. Quant aux néologismes, ils s'imposent lorsque dans ta langue maternelle il n'existe pas de terme pour désigner avec précision un fait jusqu'à lors inconnu. Ils font partie de l'évolution des langues, particulièrement à notre époque, dominée par la technologie. En poésie, ce n'est pas le cas, ou pas autant que dans la littérature en prose. J'ai été très influencé par le mouvement de contre-culture mexicain des années soixante-dix, en particulier par la littérature de *La Onda*, un phénomène littéraire mexicain appelé le « juvénilisme », dont le représentant principal est José Agustín, un surdoué en matière de jeux de mots et d'hybridité linguistique. Un autre auteur que j'ai beaucoup lu durant mes années de formation est Cabrera Infante, qui est un véritable maître du jeu de mots et des amalgames linguistiques.

7. CB : Tu parlais tout à l'heure de ton journal. Continues-tu à cultiver ce genre d'écriture ?

LER : De moins en moins. Au début, c'était vraiment un journal. J'écrivais dans mon carnet de notes de façon assidue, deux ou trois fois par jour. Ensuite, la fréquence a commencé à s'étirer peu à peu pour devenir hebdomadaire, puis mensuelle, et désormais, on pourrait plutôt parler de fréquence annuelle. J'ai un Moleskine de petit format, de 200 pages, que mon épouse m'a offert en 2009, un jour de Noël passé avec ma famille à Bruxelles. Si je compte les entrées de ce cahier, elles n'atteignent pas les soixante-dix pages. J'ai perdu l'envie avec les années, c'est honteux.

8. CB : Sans doute les *Journaux d'Emilio Renzi* constituent-ils l'exemple le plus visible, complexe et contemporain de ce genre.

LER : Dans notre langue, l'emploi du journal ne relève pas d'une tradition. Dans d'autres, comme le français, l'italien, l'allemand, c'est le cas. Dans ces trois langues que je te cite, il y a des chefs d'œuvre de ce genre, ou sous-genre. Or en espagnol, jusqu'au milieu du XX^e siècle, il n'en existait aucun, on ne pourrait pas nommer un seul journal important, ni en Espagne ni en Amérique latine. Ce qui peut s'apparenter le plus à un journal littéraire ce sont les cahiers de *Juan de Mairena*, d'Antonio Machado, qui constituent plutôt une sorte de fondement de son idéologie, ou un carnet de notes et de réflexions. Ce n'est que plus tard, dans les années quatre-vingt, que le recours à ce type de forme écrite commence à apparaître timidement. Il existe, bien évidemment, des exemples isolés, d'une valeur fort inégale, comme par exemple, *Les journaux* de Vargas Vila, en Colombie ou ceux de Federico Gamboa, au Mexique, mais rien de comparable avec les *Journaux* de Jules Renard, les *Journaux* de Joubert, de Lichtenberg, ou le *Zibaldone*, de Leopardi. *Les journaux d'Emilio Renzi*, en raison de leur valeur littéraire et de la résonance qu'ils ont eue des deux côtés de l'océan, peuvent être considérés comme des textes fondateurs, des pionniers du genre dans notre langue. Leur influence a été tout à fait bénéfique sur la littérature actuelle. Au Guatemala, en 2009, ont été publiés les *Journaux des apprentis*, un recueil des petits livres écrits entre 1939 et 1976 par César Brañas, poète, essayiste et narrateur.

Il s'agit d'une récupération de tous ses journaux, qu'il publiait de temps à autre et qu'il intitulait ainsi (*Journal d'un apprenti cynique, Journal d'un apprenti timide, Journal d'un vieil apprenti, Journal d'un apprenti absent, Journal d'un apprenti récalcitrant*). Ça a été un véritable événement dans la littérature centraméricaine, et probablement latino-américaine. C'est un texte d'une grande valeur, tant pour sa qualité littéraire que pour son caractère d'initiateur d'un genre inédit. Brañas était un grand solitaire, qui a toutefois laissé une forte empreinte dans la presse culturelle et la littérature nationale. Pendant plus d'un demi-siècle, il a dirigé la page culturelle du journal quotidien *El Imparcial*, qui a recueilli la production de plusieurs générations d'écrivains. Il ne s'est jamais engagé en politique, et c'est pour cette raison, me semble-t-il, que son niveau de réflexion manque de passion ; un regard sans rage ni rancœurs, mais d'une grande perspicacité.

9. CB : Le journal renvoie à plusieurs problèmes qui se posent à l'écrivain : la sincérité, la construction d'un personnage, qui est en même temps l'auteur, l'immédiateté de l'écriture.

LER : Il faut se rappeler le dédain qu'on vouait jadis au journal, lorsqu'il n'était pas considéré comme un genre littéraire. Pour les spécialistes, il était question d'une sorte de document aléatoire, de consultation, généralement non indispensable, une annexe de l'œuvre finie de l'auteur. Sans trop remonter dans le temps, les *Journaux* de Musil, étaient ainsi considérés, alors qu'aujourd'hui ils sont lus différemment, de même que pour les *Cahiers* de Valéry. Ils constituent une sorte de résumé théorico-littéraire, où ce qui intéresse le moins est l'aspect anecdotique, la construction du je narratif. Ce sont des œuvres littéraires à part entière dans leur genre, leur sincérité est bien relative. L'égotisme est quasiment inévitable, puisque le personnage central est l'auteur lui-même. Les *Journaux* de Gombrowicz, par exemple, sont écrits à la première personne, mais ils portent sur une infinité de sujets qui concernent principalement la vie littéraire et le monde des idées. Je les place à la tête de toute son œuvre. Le journal de Léautaud est également une sorte de fresque de la vie littéraire de la fin du XIX^e siècle, semblable à celui des frères Goncourt. En tant que genre, il reste très changeant, en fonction des intentions de l'auteur lui-même. La confession, dans le journal, passe toujours par un filtre esthétique et littéraire. Celui qui ressemble à un agenda quotidien et qui, pour cette même raison, est égotiste par excellence, ne m'intéresse pas du tout, car il ne dépasse pas le stade d'œuvre auxiliaire comme c'est notamment le cas du *Journal* du grand Alfonso Reyes.

10. CB : Depuis que Kundera a publié *Les testaments trahis*, la polémique autour du caractère privé des journaux et d'autres textes qui n'étaient pas destinés au grand public et qui ont soudainement été édités a resurgi. Quel est ton point de vue à ce sujet, surtout par rapport à tes propres journaux ?

LER : La confession, en tant que telle, reste soit dans l'oreille du curé, dans le confessionnal, si l'on est catholique, enfermée à double tour dans le secret sacré de la confession ; soit dans le cabinet du psychanalyste, protégée par le secret professionnel. Lorsqu'il parle du journal intime qu'il écrit, Elias Canetti précise que celui-ci ne sera véritablement lu que plusieurs décennies plus tard, après sa mort, quand ce qu'il nous dit ne s'avèrera plus du tout choquant pour certains. Et pour garder cette nature secrète, il invente une sorte de langage chiffré que lui seul connaît. C'est comme entrer dans une pièce plongée complètement dans le noir, dans

laquelle toi seul sais où est caché l'interrupteur. Max Brod connaissait parfaitement la valeur que Kafka accordait à son œuvre. C'est pour cela qu'il en a trahi l'ordre. En ce qui concerne mon travail, je préfère me trahir moi-même, c'est-à-dire, convertir mon intimité en littérature. Si je voulais dépasser les limites de la littérature, je ferais la même chose que Canetti, je m'inventerais un langage codé.

Traduction : Lilian Aviles Sarmiento

Deuxième journée : sur la poésie et les poètes

1. Camilo Bogoya : Au début d'« Escenas de un matrimonio »¹, poème de ton livre *Servicios ejemplares* (1978), on peut lire :

C'est à ce moment-là que je te cite Cardinal :
Je pourrai en aimer d'autres comme je t'aimais toi
mais toi personne ne t'aimera comme je t'aimais moi.

Après la citation, vient ce vers :

et j'ai immédiatement honte de répéter d'un coup autant de choses de mauvais goût

J'ai l'impression que ce début résume toute la poétique du livre. D'un côté la citation, c'est-à-dire, l'hommage, le dialogue ludique et humoristique à l'égard de la tradition, la présence de la lecture ; et de l'autre, la recherche d'une voix personnelle, et dans cette voix, le problème d'unir l'expérience sexuelle et l'expérience lettrée. Je parle de problème puisque le livre nous présente dans son intégralité la lutte entre l'érotisme et la poésie, entre la chaire et les mots, en voulant donner au corps un rôle majeur et à la poésie un rôle démythifié, voire accessoire.

Luis Eduardo Rivera : Ta question renvoie à plusieurs aspects du poème que j'essaierai de résumer. Je commencerai par le titre, extrait du film homonyme de Ingmar Bergman que j'ai vu au Mexique en 1975. Il s'agit d'une sorte d'œuvre de théâtre filmée, un *huis clos*, qui expose l'intimité quotidienne d'un couple au fil du temps. L'intensité des dialogues et la manière dont l'histoire se déroule jusqu'à son apothéose finale m'ont beaucoup impressionnées. Dans ce poème, il y a une proposition formelle : d'une part, une transtextualité entre cinéma et littérature, d'autre part, l'usage du collage, et enfin la circularité de la structure du texte, qui commence et se termine exactement de la même manière. Il y a du ludisme, de l'autodérision, de l'humour cathartique et autodestructeur. Le poème évoque le conflit du couple d'aujourd'hui, la crise existentielle de la relation amoureuse qui nous est également présentée dans l'œuvre de Bergman.

Il est vrai que le poème pourrait résumer ce premier livre aussi bien par sa thématique que par sa forme, comme on le voit également à travers l'ironie exprimée dès le titre qui paraphrase une œuvre de Cervantès. Y a-t-il une certaine grandeur dans le conflit du couple, qui s'exprime dans l'intimité, en particulier celle de la

¹ Scènes d'un couple marié.

chambre à coucher ? Je ne pense pas, parce qu'il n'y a pas de tragédie, par contre il peut naître une forme de tragi-comédie, car c'est quelque chose d'humain, de trop humain.

Je dois te confier que la thématique du livre m'a été imposée pour des raisons éditoriales. Au début, mon livre devait paraître dans une collection exclusivement réservée à des œuvres littéraires érotiques créée par une nouvelle maison d'édition. J'ai donc réuni l'intégralité de mes poèmes qui se rattachaient à cette catégorie ; le projet ne s'est finalement pas concrétisé pour des raisons qu'il est inutile de préciser, mais le livre était déjà achevé. Un jour, j'ai rendu visite à un célèbre poète guatémaltèque qui vivait exilé au Mexique, Luis Cardoza y Aragón, et il se trouve que Raúl Renán, éditeur de « La Máquina de Escribir », était également venu lui rendre visite. Nous avons rapidement sympathisé, je lui ai parlé de mon livre, et il m'a proposé de le publier dans sa maison d'édition.

2. CB : *Salida de emergencia*² (1985) est peut-être un livre plus varié et méditatif que *Servicios ejemplares*, mais aussi un bilan ou un règlement de comptes avec le passé.

LER : En ce qui concerne le deuxième livre (*Salida de Emergencia*), il y a non seulement cinq ans qui le séparent du premier mais aussi un net changement géographique et culturel. Les poèmes que j'ai écrits dans cette nouvelle étape sont marqués d'une empreinte existentielle bien plus évidente. Dans la plupart des cas, ils sont chargés de scepticisme, fruit d'une nouvelle expatriation, presque exclusivement parisienne. « Un árbol muerto junto al río »³ et « Un hombre en el espejo »⁴ résument très bien cette période.

3. CB : J'aimerais que nous parlions un peu d'« Antigua », un des textes les plus complexes de *Salida de emergencia*. Dans ce poème consacré à la ville, suivant la tradition de Kafavis me semble-t-il, tu parles des vestiges de l'histoire nationale et de ta propre expérience. Et tu le fais à partir d'un souvenir de ton enfance et de ton adolescence, souvenir à la fois chargé de nostalgie et d'ironie.

LER : En ce qui concerne « Antigua », c'est un texte très autobiographique, très intime, dans lequel j'essaie de résumer mes années d'apprentissage, mon enfance et mon adolescence passées dans cette ville coloniale. Et je me réjouis que tu mentionnes Kafavis, car outre l'admiration que j'ai pour sa grande poésie intimiste et la clarté de son langage, je souscris également au choix de privilégier la petite histoire face aux grands événements que l'on pourrait associer à la grande histoire. Dans ce poème, il y a de multiples allusions à la religion, parce que, comme nous le savons, Antigua est une ville hypocritement pieuse, héritière du catholicisme espagnol, refuge et bastion de la mentalité coloniale.

4. CB : *Las voces y los días*⁵ (1991) est un recueil de poèmes réunissant plusieurs orientations de ta poésie. L'une d'elles consiste à faire de la poésie le thème du poème. En ce sens,

² *Sortie de secours*.

³ « Un arbre mort près de la rivière ».

⁴ « Un homme dans le miroir ».

⁵ *Les voix et les jours*.

« Propuestas pretenciosas a la posteridad »⁶ évoque le poème comme vide, comme substitut de l'univers, comme miroir dans lequel le lecteur voit son histoire, mais aussi comme révélateur d'une identité inédite. C'est un poème dans lequel on entend les échos de Borges, de Jorge Guillén, de Pedro Salinas.

LER : Toute la première partie de *Las voces y los días* est consacrée à l'expérience de l'écriture du poème. Le poète est avant tout un artisan du mot, parce que la poésie est un artisanat du langage. Le poème suggère, il n'explique pas, il doit en dire beaucoup avec un minimum d'éléments. À cet égard, je suis un Poundien, mais un Poundien de ses premiers livres, *Personae*, *Ripostes*, *Lustra*. Les longs poèmes de *Cantos* ne m'émeuvent pas. Je ne retiens que les traits de génie. La clarté avant tout, mais aussi la synthèse. J'ai lu Guillén et Salinas, mais le poète de la Génération de 1927 qui m'a le plus influencé a été Cernuda, et ensuite Aleixandre. Mais je préfère les poètes de l'avant-garde nord-américaine, Eliot, Cummings, Williams, Stevens. Je lis et relis l'*Anthologie de Spoon River*, de Edgar Lee Masters et à chaque fois elle m'éblouit. Je relis également Pessoa et je ne m'en lasse pas. Je suis également impressionné par Borges dans certains de ses poèmes, par exemple « Poema de los dones », et dans ses très beaux sonnets, qui résument son monde métaphysique.

5. CB : Et quelle relation entretiens-tu avec les poètes, disons mineurs ?

LER : Dans ma manière de faire de la poésie, la différence entre poète majeur et mineur est une affaire de ton, de registre, et non pas une question de qualité. Il y a des poètes qui écrivent dans les deux registres. Par exemple, Ernesto Cardenal emploie, dans « El Estrecho Dudoso », un ton majeur, d'un point de vue formel, le vers long et une thématique qui se rapproche davantage de l'épique alors que dans « Epigramas » il utilise le registre mineur, le vers court et synthétique. Roque Dalton est, de manière générale, un poète de ton mineur, mais dans son poème « Taberna », qui est le meilleur poème social de toute la poésie latino-américaine du XX^e siècle, il emploie un ton majeur. Pessoa aussi a recours aux deux registres et aux deux tons. Alvaro de Campos est un poète majeur ; Caeiro et Reis sont des poètes mineurs, en matière de ton et d'extension. Pour moi, la différence entre poète mineur et poète majeur se trouve donc dans la forme et dans la dynamique thématique. Le poète majeur emploie généralement un vers long, et son ton se rapproche de la narration, de l'épique. Un poète qui emploie un ton mineur préfère la brièveté, la synthèse verbale et thématique et les formes courtes.

6. CB : Rappelons la dernière strophe de « Propuestas pretenciosas a la posteridad » :

Un éternuement de Dieu
qui pleut
sur un espace
blanc

LER : Ce texte renferme pratiquement la définition de ce que je pourrais appeler, de façon assez prétentieuse, ma poésie, c'est-à-dire l'économie des moyens pour

⁶ « Réponses prétentieuses à la postérité ».

atteindre l'essentiel. C'est une proposition prétentieuse par son ambition, par son caractère utopique et inatteignable. Mais cette définition s'applique à tous les poèmes réunis dans la première section « Al calor de los signos »⁷.

- 7. CB : Le ton de « Propuestas pretenciosas a la posteridad » contraste avec la bouffonnerie de « Poema de la relatividad » mais aussi de « Innombrable » (*Últimos poemas*, 1992-2007), poèmes qui disloquent l'édifice de la métaphysique. L'humour, l'éclat de rire et tes idées farfelues sont des éléments qui caractérisent une bonne partie de ton œuvre.**

LER : Eh bien, je pense que la poésie c'est ça : du mouvement, un clair-obscur, la recherche de l'expression profonde à partir du quotidien, de l'humour, des choses insignifiantes en apparence. Cette leçon nous a été donnée par Nicanor Parra et s'est étendue à toute la poésie hispano-américaine à partir des années soixante.

- 8. CB : Je voudrais rappeler un poème qui est comme une chronique ou un récit de vie domestique d'un père qui passe sa journée à lire de 9h à 16h30, pendant que ses filles sont à l'école. Je fais référence à « Poemas de un desempleado »⁸, écrit dans le droit fil de la forme expérimentale et autofictionnelle de *Velador de noche*. L'œuvre est structurée à partir de cinq jours dans un journal.**

LER : La poésie a le pouvoir de magnifier même les choses les plus banales. En disant ça je ne veux pas dire que cet ensemble de poèmes, qui fait partie des derniers textes que j'ai écrits, est de la grande poésie ; ce que j'essaie d'expliquer c'est qu'avec les situations et les éléments les plus ordinaires on peut arriver à transmettre quelque chose de transcendant. Quand tu es parvenu à tendre correctement les cordes de ton instrument et que tu t'es exercé pendant longtemps, même les chansons les plus banales peuvent émouvoir.

- 9. CB : Ton œuvre poétique est rassemblée sous le nom de *Poésie pré-posthume*...**

LER : Le titre est, bien-sûr, une plaisanterie, mais une plaisanterie qui a un double sens. Le premier est évident : je n'ai pas encore passé l'arme à gauche, je peux donc encore en rajouter une couche car j'ai d'ailleurs un nouveau livre terminé. Mettre « Poésie Complète » serait donc inexact. Le deuxième sens est que, dans mon pays, on publie les œuvres complètes quand tu n'es plus de ce monde. Si on les publie.

Traduction : Léa Delangue

Troisième journée : sur la nouvelle et les nouvellistes

⁷ « À la chaleur des signes ».

⁸ « Poèmes d'un chômeur ».

1. Camilo Bogoya : En plus de la poésie et de l'essai tu as cultivé la nouvelle. Il me semble que c'est le genre principal des conteurs hispanophones.

LER : Contrairement à la tradition littéraire européenne, dans laquelle un romancier est un romancier et un nouvelliste un nouvelliste, les conteurs latino-américains se sentent généralement à l'aise dans les deux genres. Et la littérature guatémaltèque n'est pas une exception. Il y a de grands nouvellistes parmi nous, surtout à partir du XX^e siècle. Et nous pourrions même aller plus loin, en remontant au milieu du XIX^e siècle, avec José Batres Montúfar, grand nouvelliste en vers ; il a écrit trois récits qui ont posé les bases de la littérature moderne des lettres nationales. Les *Traditions du Guatemala* (« La pendule », « Don Pablo » et « Les fausses apparences »). Ces trois histoires sont racontées avec un humour joueur et une grâce qui ont eu une grande influence parmi sur les conteurs postérieurs, surtout sur Augusto Monterroso, qui se considérait comme son disciple attitré. Rafael Arévalo Martínez, Miguel Ángel Asturias, Francisco Méndez, Alfredo Balsells Rivera, José María López Valdizón en sont d'autres exemples ; pour la littérature actuelle, je pourrais citer Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa, Eduardo Halfon, Adolfo Méndez Vides, Franz Galich qui sont tous romanciers et nouvellistes. Luis Aceituno est peut-être à ce jour le seul à avoir uniquement écrit des recueils de nouvelles.

2. CB : Nous parlions tout à l'heure de l'influence de la poésie nord-américaine sur ton œuvre. Pourrait-on dire la même chose de Cheever, Salinger ou Carver ?

LER : J'ai découvert Cheever très tôt, quand j'étais au lycée, dans une anthologie de ses récits où figurait la célèbre nouvelle « Le Nageur », qui a ensuite été adaptée au cinéma. Quelques années plus tard, en Espagne, au début des années quatre-vingt, j'ai découvert son recueil de *Nouvelles complètes*. L'influence de Salinger a été un peu plus tardive, bien qu'elle ait été, me semble-t-il, déterminante pour moi, et il y a eu aussi Carver, évidemment. Je pourrais également citer Bukowski. J'ai découvert ces trois écrivains quand je vivais déjà en France, et je les ai lus dans les deux langues.

3. CB : De García Márquez à Piglia, toute une pléiade de nouvellistes évoquent avec ferveur Hemingway et Faulkner.

LER : Dans mon cas, Hemingway est plutôt aléatoire, intermittent, surtout comme romancier. En tant que nouvelliste, j'ai l'ai lu tardivement. J'ai découvert Tchekhov dès l'adolescence. Faulkner oui, c'est aussi l'une de mes influences les plus chères depuis mon adolescence, aussi bien dans ses romans que dans ses nouvelles. Pour moi comme pour beaucoup d'écrivains, c'est une espèce de conscience littéraire, une référence à avoir à l'esprit quand on raconte une histoire, c'est un style, par définition. Il y a chez lui un rythme, une musicalité et une manière unique d'employer le temps narratif et l'action qui n'ont pas d'équivalent, même quand on lit son œuvre traduite.

4. CB : Il y a dans ton dernier livre de nouvelles, *Pasado en blanco*, un axe qu'on pourrait qualifier de méditatif, de conjectural. Je fais référence à un dialogue avec des thèmes très intellectuels, tels que le fait de ne pas écrire. La première nouvelle, qui donne son titre au livre, aborde cette idée d'une écriture sur l'impossibilité d'écrire.

LER : Je crois que ce que l'on peut observer dans ma façon de raconter, c'est l'emploi de l'humour, dans ses différentes variantes et tonalités. Tout comme le jeu avec le langage qui, en ce qui me concerne, provient de la langue orale guatémaltèque et citadine. Je pense que ce goût pour le jeu avec le langage me vient directement de Batres Montúfar, d'Asturias, de Monterroso et de Cabrera Infante. À travers la légèreté que permet le recours à l'humour, on peut aborder des thèmes, disons, plus sérieux, comme le problème de la stérilité, la peur d'affronter la page blanche, ou celui de son contraire, le débordement narratif, ou bien celui de la velléité de la critique. Le jeu avec la forme et les techniques narratives est tout aussi présent. Toute l'œuvre de Monterroso repose sur l'humour et, paradoxalement, c'est l'un des écrivains les plus sérieux et les plus intellectuels de notre langue.

- 5. CB : Quelques-uns des titres des nouvelles de ce livre sont accompagnés d'un sous-titre qui résume l'histoire tout en offrant un commentaire ironique. C'est le cas de « Mise au net (une histoire légèrement stérile) », « Baguettes (une histoire légèrement nationaliste) », « Sisí (une histoire comique) ».**

LER : Les parenthèses servent de sous-titres, et expliquent d'une manière synthétique le contenu de l'histoire sans le dévoiler, mais plutôt en le suggérant. Ils font aussi partie du jeu humoristique.

- 6. CB : Dans le livre, il y a aussi une ligne expérimentale. Je pense à « Le jour du signe final »⁹, récit de la guerre entre voyelles et consonnes.**

LER : Je pense que l'aspect ludique est une chose fondamentale dans la nouvelle littérature. Cortázar ne cessait de le signaler. J'en reviens aux influences que j'ai déjà évoquées. L'écriture de Cabrera Infante repose sur ce qui est ludique, celle de Monterroso également, dès son premier livre. Nabokov en est le maître incontestable. *Feu pâle* est un jeu formel parfaitement bien ficelé qui se déploie à partir du commentaire académique d'un poème de presque mille vers, dans lequel on raconte la vie de l'auteur avant son assassinat. C'est un roman codé, où les notes de bas de page sont également des indices importants. « Le jour du signe final » est un petit exemple de cette modalité, de même que « Vies parallèles », livre dans lequel le contenu brille par son absence : on trouve seulement le titre, une épigraphe et une note de bas de page qui s'avère être le récit lui-même.

- 7. CB : Dans ce livre, tu abordes la vie universitaire depuis une perspective parodique et franchement dévastatrice. C'est le cas de « *In vino veritas* (petits moments d'un colloque) ».**

LER : Les congrès académiques de littérature sont des événements au cours desquels les spécialistes viennent présenter une communication ennuyeuse devant un public de collègues qui espèrent seulement la fin de la session pour se rassembler avec leurs autres collègues et savourer un bon repas et se boire de bons vins. La nouvelle raconte une journée divertissante de lectures de poèmes faites par les auteurs eux-mêmes dans un cadre académique. Il y a deux camps distincts, d'un côté les

⁹ « El día del signo final ».

créateurs, de l'autre les exégètes. Dans ces événements, les intentions sont certainement très louables, mais les résultats ne mènent jamais nulle part, seulement à quelques bouffes entre potes. Mais bon, c'est déjà ça.

8. CB : *Pasado en blanco* possède aussi une dimension intimiste, peut-être autobiographique ? J'ai à l'esprit « El cascarazo »¹⁰, par exemple.

LER : Presque tous mes écrits ont un fondement autobiographique, je dis « presque », car il y a aussi des moments de pure invention. « El cascarazo », qui reprend un incident de mon enfance, est un exemple du premier cas. Mais comme il s'agit de littérature, la fiction et la réalité se mêlent. Dans quelques textes, la vérité historique sert plutôt de support à l'invention, comme c'est le cas de « Vies parallèles », qui aboutit à un pastiche, une parodie.

9. CB : *Pasado en blanco* est le livre que tu publies après avoir reçu le Prix National de Littérature « Miguel Ángel Asturias ». Quelle est la répercussion internationale de ce prix ?

LER : Je crois comprendre que, jusqu'à présent, c'est le seul prix que l'État a accordé à un créateur. En tant que tel, il a une répercussion importante au niveau national. C'est un gage de respectabilité au sein de l'élite culturelle locale. Pour cette raison, il est très convoité par les écrivains du pays. Et une reconnaissance de ce genre est supposée ouvrir des portes, en donnant accès à ton œuvre à un public plus large, internationalement parlant. Mais je ne me fais pas beaucoup d'illusion pour le moment. On verra bien.

Traduction : Eva Roussel

¹⁰ « Le coup d'épluchure ».