



Eva Pereira

La realidad no cabe en la literatura

Entrevista con el escritor y guionista Paulo Lins

En agosto de 2005, el escritor y guionista Paulo Lins, autor de la aclamada novela *Ciudad de Dios*, traducida a más de doce idiomas, visitó por primera vez el Perú con ocasión de la presentación de su película *Casi dos hermanos* en el festival *Elciney* como parte de sus acostumbrados viajes a países de Latinoamérica. Siempre con una mirada crítica sobre la realidad sociocultural del Brasil, el autor nos habla aquí de cine, racismo,

pobreza, crimen y literatura. Agradecemos a Maria Luiza dos Santos de Derteano por la traducción de la entrevista.

Estás en Lima para la presentación de la película *Casi dos hermanos*, donde eres uno de los guionistas. ¿Hoy en día eres más guionista que escritor? ¿El guionista es un escritor?

No, para mí el guion no es un arte, sino una simple preparación para la película. Toda la concepción de la película se da cuando se inicia el comando del director. Hasta ahí todo puede cambiar. El guion es tan solo una línea conductora de aquello que el director quiere mostrar, lo que desea decir con la película. El guion es solamente una pequeña parte de la película: en primer lugar está el argumento, la película versará sobre tal asunto; luego viene la escaleta, y solo después, el guion. Muchas cosas están involucradas en el proceso de creación: si será una película para mayores de 14, 18 años, cuánto se pretende

«Un libro en el Brasil sale con tres mil ejemplares, de escritor nuevo, libro de lanzamiento de escritor. Ciudad de Dios iba a salir con tres mil, fue para diez mil, fue para cuarenta, fue para cincuenta, fue para sesenta mil».

gastar en la producción... La novela es algo muy distinto. Como decía Baudelaire, la novela es algo donde el escritor, frente a una hoja en blanco, tiene la mirada en el futuro, y el pensamiento en el pasado. Entonces, uno no sabe de antemano lo que va a escribir. Uno tiene una idea, «voy a presentarla de tal o cual modo», pero solamente cuando se está frente a la hoja es que saldrá la historia.

O sea, la creación literaria es más individual...

Más individual. Es mucho más libre, sin censura, se puede ir hacia donde a uno le da la gana. En el guion esto es imposible. No deseo ser guionista. Es como volver a la primaria. Pero actualmente hay una falta notoria de escritores y de textos literarios en el Brasil. Tenemos la Academia, que es un discurso más cerrado, sin elasticidad, y que solo llega al público después de mucho tiempo, lo que es algo normal en todo el mundo: los especialistas escriben para los especialistas, sus textos no tienen alcance mayor. Lo que estoy diciendo es que no hay producción de textos fuera de la Academia. El texto periodístico, por ejemplo, es muy decadente. Las crónicas ya perdieron también su época áurea en el Brasil: basta recordar a Paulo Mendes Campos, al Drummond cronista; Machado de Assis escribía en el periódico. Paulo Mendes Campos escribía en el periódico. Hoy, como ves, los cronistas... La crónica no tiene la fuerza que tenía. Hace treinta años todo era muy diferente. Entonces, falta el escritor que escriba para el cine, no hay guionista profesional, no hay guionistas profesionales.

Ahora es que está surgiendo. Entonces, me dediqué al cine porque yo sabía escribir, solo por eso. Es esto lo que falta en el Brasil. Por ejemplo, en Argentina, las personas escriben: Miguel Bonasso, quien es un gran escritor, escribe para el periódico. Hay una práctica de texto. Ahora no. Lo que se tornó el periódico en el Brasil: lanzamiento; si alguien lanza un libro, ahí se escribe sobre él. Yo quería leer en el periódico, por ejemplo, un gran artículo sobre Machado de Assis.

Como eran los suplementos literarios...

Hoy solo encuentras en los periódicos aquello que se está lanzando, y de lo que se habla mal o no, no es una crítica... Yo me dediqué al cine un poco por no tener ese espacio.

¿Padeces del síndrome del gran escritor de un solo libro famoso? ¿El hecho de haber sido presentado por Roberto Schwartz y Alba Zaluar y de haber sido traducido a más de doce idiomas te aleja, de alguna forma, de la producción literaria en lo cotidiano?

El impacto de *Ciudad de Dios* fue realmente muy grande. Ese miedo del segundo libro realmente existe, claro. Yo quiero que el éxito sea igual... Quiero que tenga la misma repercusión. Es difícil. Roberto [Schwartz] dice lo siguiente: «Un libro así aparece uno por década». Yo tengo un cierto miedo. Pero ahora estoy perdiendo el miedo, porque hay que perderlo. Pero es difícil. Un libro en el Brasil sale con tres mil ejemplares, de escritor nuevo, libro de lanzamiento de escritor.

Ciudad de Dios iba a salir con tres mil, fue para diez mil, fue para cuarenta, fue para cincuenta, fue para sesenta mil. Esa negociación duró un año y fue aumentando el tiraje durante el proceso de negociación. Eso porque ya se hablaba mucho dentro de la Academia del libro que iba a salir, que era un libro diferente. Yo ya estaba en la Academia, ya estaba dictando clases, ya era profesor, pero el libro iba ser de un negro de favela.

Tenía ese «encanto» adicional...

Lo tenía. Yo ya no tenía nada que ver con la favela, ya había salido, ya estaba en otra situación, pero todavía era visto como negro de favela. Entonces, hubo un *frisson* en la Academia. Y yo, incluso antes de ser publicado, ya era conocido dentro de la Academia, ya era conocido en el medio, ya conocía a Paulo Leminski, ya conocía la poesía de João Cabral...

Ya circulaba...

Ya circulaba, ya daba clases, ya vivía para la literatura, como vivo para la literatura hasta hoy.

En el prólogo a *Ciudad de Dios* afirmas que, habiéndote iniciado como poeta, tu literatura iba a enfrentar otro género literario. Tus guiones cinematográficos, con la marca fuerte del diálogo y de las situaciones de conflicto, ¿es tu contribución para el género dramático?

No, eso pasó más naturalmente... Tengo una gran facilidad para construir diálogos, cosa que falta a muchos escritores, porque puede parecer poco verosímil, aún más cuando intentan elaborar un diálogo muy «profundo» o filosófico, queda un poco falso. Yo tengo gran facilidad con el diálogo. Jamás he pensado en el cine, en dramaturgia, y

el teatro es un género artístico-literario que no me interesa tanto. No soy fanático del teatro. Me gustan los buenos guiones teatrales, de los buenos dramaturgos, pero no me encanta ir al teatro. Prefiero mucho más el cine. Así que jamás he pensado en hacer dramaturgia, aunque esto ocurra naturalmente en la novela.

¿Has abandonado la poesía?

No.

¿Qué otras formas literarias has intentado?

Poesía, cuento y novela.



¿En qué medida el género lírico aún participa en tu producción artística, sea literaria o cinematográfica? Las imágenes de la naturaleza en *Ciudad de Dios* y la participación de la música en *Casi dos hermanos*, por ejemplo, revelan un poco de ese lirismo...

Un crítico de Minas, cuyo nombre olvidé, me dijo algo muy interesante.

A veces, los críticos revelan algo que tú sabes que tienes, pero que no te habías dado cuenta. Según ese crítico, la parte lírica de *Ciudad de Dios* se daba en el plano de la nostalgia, de los recuerdos. Cuando estoy escribiendo un romance leo muchos poemas. Y como para mí la poesía es la verdad (lo que se habla sobre la filosofía —el poema para ser un poema tiende a expresar una verdad universal, de trascendencia de tiempo y espacio), yo reverencio estas afirmaciones de la poesía. Como, por ejemplo, en los dichos «Leve hombre y buey al matadero: el que grita más alto en la hora del peligro es el hombre», «Todos tenemos dos vidas: una que soñamos, otra que vivimos» (Fernando Pessoa). Son ejemplos de verdades.

Otra: «Cabe al técnico producir comodidades; cabe al poeta producir emociones porque los corazones también son motores» (Maiakovski en el «Poeta operario»). Me gusta poner esas afirmaciones en el habla de mis personajes, o del propio narrador. Utilizo la poesía y la filosofía para hacer prosa. A veces recorro a una afirmación contundente de la filosofía y la coloco en boca de un niño, y queda mucho más bonito. Las personas no saben que aquello es de Aristóteles, Platón, Kant o Hegel. Me gusta mucho ese juego de poner afirmaciones poéticas y filosóficas en la novela.

Ese recurso retira el realismo estricto típico de la prosa.

Sí, alivia mucho, y confiere mucha más ficcionalidad a la obra.

En tus entrevistas citas mucho a los escritores del ciclo nordestino de la novela modernista, especialmente *Fuego muerto*, de José Lins do Rego. En el caso de escritores cariocas, ¿cuáles citarías como lecturas tuyas?

Los clásicos: Lima Barreto, João do Rio y Machado de Assis, los tres grandes escritores cariocas. Estoy leyendo a Bernardo de Carvalho, que está viviendo en São Paulo; me gusta mucho Carlos Sussekind, que escribe sobre la aristocracia en el inicio del siglo XX. Tenemos mucho sobre el siglo XIX, como Machado de Assis, pero muy poco sobre la elite del siglo XX. Pasé un tiempo alejado de los cariocas, leyendo mucha literatura africana, latinoamericana, pero acabé retornando

a Machado de Assis. Pero prometo que no leeré Guimarães Rosa en la fase de mi nuevo libro...

Hablas de Guimarães Rosa, de los del nordeste, sobre esa tradición de cierto regionalismo brasileño vinculado al sertón nordestino; pero tu novela es marcadamente urbana. ¿Cómo es posible esa reunión de lo regional y de lo urbano, el campo y Río de Janeiro?

Yo quería decir algo más sobre el regionalismo, categoría inventada por Antonio Candido, así como el premodernismo fue inventado por Bosi. Para mí no existe premodernismo: Lima Barreto, por ejemplo, no fue premodernista. Tal cosa no existe. Lo mismo ocurre con el regionalismo. No entiendo la utilidad de esa categoría de análisis, no concuerdo con eso. Mira, por ejemplo, la construcción de *Fuego muerto*, que es la cuestión clásica y universal de *Don Quijote*, con el caballero andante, o Sancho Panza, que es Zeferino Carneiro de la Cunha en José Lins... La historia es tripartida... Son todas cuestiones europeas, universales. Podemos perfectamente comparar a Graciliano Ramos con Dostoievski, en *Angustia*, por ejemplo. Por eso, no estoy de acuerdo con la categoría «regionalismo» en la literatura brasileña. Esa cuestión no es tan fundamental. Veamos *Ciudad de Dios*, que sí es una novela urbana, una historia que solo se podría dar en la ciudad. Pero las composiciones de *Ciudad de Dios* y *Fuego muerto* son muy parecidas: relación de poder entre los bandoleros, en una, y entre los jefes de los tráfico, en la otra. El sueño, la división de

«A veces recorro a una afirmación contundente de la filosofía y la coloco en boca de un niño, y queda mucho más bonito. Las personas no saben que aquello es de Aristóteles, Platón, Kant o Hegel. Me gusta mucho ese juego».



clases, es el microcosmo dentro de una hacienda, de una sociedad aparte que es la hacienda Santa Fe, y de una favela como Ciudad de Dios. En *San Bernardo*, de Graciliano Ramos, es la misma cosa. Tiene todo para ser regionalista, pero no lo es. Al final, lo que cuenta son las pasiones, los deseos, las frustraciones humanas.

¿Y cómo queda la cuestión del lenguaje?

Ahí sí que tenemos una marca local, es el gran argumento de los defensores de la tesis regionalista.

¿Ciudad de Dios podría ser utilizada para describir otras ciudades de América Latina?

Voy a hablar de América del Sur. Hay que considerar las peculiaridades de cada país, la cuestión del tiempo de formación nacional, de las dictaduras, la influencia de la Iglesia Católica, la forma de la colonización (que no es tan diferente entre españoles y portugueses), la cuestión del idioma, de la cultura y otras cosas así. El contexto cabría en diversas metrópolis sudamericanas.

Entonces, ¿qué hay de particular en la realidad brasileña?

Sobre *Ciudad de Dios* no sé, pero, ahora, si fuese a escribir otra obra ambientada en la periferia y en las favelas cariocas, como de cierta forma está en *Casi dos hermanos*, hay una particularidad que es preciso destacar y es la cuestión de los comandos y la forma en que se dio la lucha armada en América del Sur. En el Brasil fue muy diferente de como se dio en otros países de la región. Hay que tomar en cuenta también la realidad política de cada país. Aquí en el Perú, por ejemplo, escuché lo del fenómeno del terrorismo, con Sendero Luminoso, lo que nunca fue una realidad brasileña. Venezuela, por ejemplo, es muy parecida con el Brasil...

Inclusive visualmente, la cuestión de los favelas, también evidentes...

En Argentina estuve recientemente en una favela, es muy parecida a la que tenemos en el Brasil. Además, cuando viajo hay siempre alguien que me lleva a una favela. Aquí eso no sucedió todavía... Pero hay una semejanza muy grande entre las favelas de América del Sur, por lo menos hasta el final de los años ochenta. Ahora no: con la llegada del Comando Rojo y de las facciones queda evidente una diferencia entre el Brasil y Colombia, por ejemplo. No hay registro de ningún otro país donde haya surgido una facción desde adentro de la cárcel durante un régimen militar en América del Sur. Ni en Argentina ni en Perú, solo en el Brasil.

Un tema que es tocado marginalmente en *Ciudad de Dios* y que en *Casi dos hermanos* va a tener una importancia mayor es la participación de la guerrilla política en la formación de los criminales de las favelas. En el caso de *Casi dos hermanos*, la base

del guion es la relación entre la guerrilla urbana y la criminalidad. El tema es uno de los ejes de *Amores perros*, del guionista y escritor mexicano Guillermo Arriaga, donde el ex guerrillero pasa a ser un asesino profesional. ¿En qué medida *Ciudad de Dios* y *Amores perros* pueden ser aproximados en términos comparativos? ¿Se puede comparar la ciudad de México con otras ciudades latinoamericanas?

México es una cosa totalmente diferente. La propia formación de la cultura mexicana, por lo menos moderna, de ahora, de la arquitectura... México está mucho más inclinado a las artes plásticas que cualquier otro país de América Latina. Yo fui para México a buscar a Octavio Paz y no conseguí encontrar a Octavio Paz como una figura como lo es Borges en Argentina o como es la figura de Mário de Andrade en São Paulo, como Dostoievski en Rusia. Yo no encontré a Octavio Paz, yo encontré a Frida Kahlo y a Diego Rivera. Encontré a los muralistas. A todos los lugares donde vas encuentras aquellos murales. Ahora es una ciudad que se parece mucho a São Paulo, y con mucha favela, muchas divisiones de clases, como en el Brasil. Pero ocurre lo siguiente: el Brasil tiene una especificidad: la presencia del negro en el Brasil va a determinar las diferencias del país en relación con lo que ocurre en América del Sur. La presencia del negro en el Brasil cambia todo. Es, además de una cuestión social, una cuestión racial. En el Perú, por ejemplo, no hay tanto negro como en el Brasil. En el Brasil, prácticamente el 45% de la población es negra. Entonces, el rey no es de la misma raza de su

pueblo y hay una diferencia muy grande entre gobernar a tu pueblo y gobernar a otro pueblo. La elite brasileña es otro país, no son exactamente brasileños. Es una elite que puede estar en cualquier lugar del mundo. Cuando la elite de tu país no es de tu raza, cuando sientes discriminación (y la mayoría de las personas que están envueltas en el crimen son negras o son del nordeste) y estás lejos del poder, la vida es un poco más complicada. De ahí la diferencia entre *Amores*

perros y *Ciudad de Dios*, en esa concepción. Ahora, la producción de la violencia es igual, por los problemas sociales, económicos... Pero esa diferencia es saltante. Además de eso sucede lo siguiente: ¿qué era la izquierda en el Brasil, o qué sería la izquierda? Esa izquierda tenía una ideología basada en la teoría marxista. Pero no hubo ningún gobierno marxista en el mundo, hubo comunista, que no es lo mismo que marxista. Entonces, era una utopía muy grande. Lo que hay de común es el combate

a la dictadura. Hoy es que supe realmente cómo actuaba Sendero Luminoso, pero en el Brasil no cabe un tipo de guerrillero así. El guerrillero en el Brasil fue específico. El asunto era colocar el Partido Comunista en el Brasil, las ideas marxistas, las ideas comunistas, no era una cuestión de lucha contra el poder. El enfrentamiento era más ideológico que real, que dio en la izquierda festiva del PT y del PSDB.

Uno de los problemas abordados en *Ciudad de Dios* y, de cierta forma, también en *Casi*



dos hermanos es la migración, sea de espacios más amplios, como la presencia de los del nordeste en la favela de Río, el trasplante de una «favela entera» a un espacio aún por ser habitado, o la descripción de un guerrillero, proveniente de la clase media, conviviendo con el preso común en el espacio de la prisión. En términos de identidad, qué se gana y qué se pierde en el enfrentamiento a una realidad diferente, inclusive en términos geográficos. ¿Qué se gana y qué se pierde en ese encuentro?

Mira, de cierta forma es una cosa desoladora, porque no hay encuentro. El encuentro sirve para afirmar «somos diferentes». El encuentro no fue dado, fue una falencia. En los dos, tanto en *Casi dos hermanos* como en *Ciudad de Dios*, donde la migración es algo forzado, donde hay un «desenraizamiento», como se estudia hoy en la Sociología... Entonces, por ejemplo, cuando sales del nordeste y caes en una cultura carioca ocurre ese desplazamiento de tus raíces. Es cosa que no sucede tanto en São Paulo, donde no hubo un intercambio cultural. No hubo un intercambio cultural tan fuerte. El nordestino en São Paulo vino como nordestino, come comida nordestina, baila el *forró*... Viven en São Paulo igual que en el nordeste. En Río eso no sucede. En Río, los nordestinos tuvieron que adaptarse a la vida carioca, a la cultura de la favela carioca, y quedan desplazados, son discriminados. Dentro de la sociedad, el negro está mejor que el nordestino, que es descendiente de indio. Y eso continúa. Todavía no hay nordestinos en la televisión. Está comenzando a aparecer el indio ahora. El problema del indio puede presentarse ahora para que sea discutida la cuestión de la identidad en la formación de la cultura. Pero el encuentro sirve para mostrar el desencuentro, sirve para decir «No podemos convivir: tú eres de una

raza, yo soy de otra; tú eres blanquito, yo soy negro; tú eres rico, yo soy pobre». Lo mismo ocurre en la favela, no hay matrimonio entre una negra y un nordestino; ellos se casan entre sí. En la clase media intelectual blanca de Río de Janeiro ya hay algunos matrimonios entre blancos y negros, pero no entre blancos y nordestinos, por lo menos entre blancos y aquellos nordestinos con los rasgos físicos típicos de los nordestinos.

El lenguaje de tus textos, en muchos aspectos documental, está basado en el lenguaje mismo del habitante de la favela de Río de Janeiro. ¿Estás acompañando las traducciones de los textos? ¿Los traductores consiguen aproximarse al tipo de lenguaje que utilizas?

Mira, yo solamente acompañé la traducción al inglés. Al japonés, por ejemplo, no voy a poderla acompañar nunca, o en sueco, en ruso... Ruso, hasta estudié un poco por causa de Maiakovski, porque me gustan mucho sus textos. Yo quería aprender ruso para recitar poemas en el original ruso. Pero eso era una locura de adolescente. Ahora ¿para qué voy a aprender ruso? Yo acompañé la traducción al francés, al inglés, al español no la acompañé mucho, no. Lo que sucede es que hay traducciones que realmente no fueron buenas, algunas personas ya me dijeron eso. Queda una disputa muy grande, es un desafío muy grande. Todo el mundo quiere traducir, pero no sé cómo quedó en sueco, por ejemplo, no tengo la más mínima idea.

¿Cuándo se encuentran y se separan la antropología y la literatura en tu producción artística?

No, yo no soy antropólogo. La única especialidad que me sirvió de la antropología fue la etnografía. Pero la etnografía no me servía para muchas

cosas, porque no daba para colocar la realidad en la literatura. La realidad no cabe en la literatura. No cabe. La realidad es muy extraña, es muy descontinuada; hoy ocurre algo, mañana algo totalmente distinto, no hay la previsión que hay en la literatura. Si no hay un poco de previsión en la literatura, no se tiene cómo atraer el interés del lector. Tienes que hacer algo que capte la atención. Y si te quedas yendo para muchos lugares, como es la realidad, como las cosas suceden de verdad, no vas a llegar al lector. Entonces, cogí más las entrevistas, esa parte de la antropología, de la etnografía, para tener una idea más o menos de cómo era el universo. Pero nada como hacer una novela etnográfica, como Alba Zaluar quiere afirmar. Solamente Darcy Ribeiro, que es un antropólogo completo, pudo hacer eso. Pero *Maira*, por ejemplo, no es una novela. Yo estoy mucho más ligado a los filósofos-historiadores, que es el caso de Michelet, que es el caso de Foucault, que es el caso de Roland Barthes, con quien tengo más afinidad... Tengo mucha más afinidad con los historiadores que con los antropólogos. No hay necesidad de ser realista. Por ejemplo, la muerte del niño en *Ciudad de Dios* es algo que fui a buscar allá en Dostoievski. Hay pasajes en que me inspiré en Proust, en Balzac. No existe esa relación tan directa y completa con la realidad.

¿Continúas siendo profesor e intelectual o estás escribiendo actualmente?

Ahora solo estoy escribiendo, ya no soy profesor. Mi última experiencia como profesor no fue en el Brasil, fue en San Francisco, en los Estados Unidos, como escritor visitante. Fue una experiencia

interesante, rica en la relación con los alumnos del posgrado, que ya conocían mucho de la literatura brasileña, y complicada con los alumnos de grado, jóvenes que sabían muy poco del Brasil y menos aún de la literatura brasileña. Pero en el Brasil ya no soy profesor. Lo que no quiere decir que me alejé de la Academia, ya que los críticos son profesores universitarios y, en la realidad, quien se interesa más sobre la literatura y sobre la discusión literaria es la Academia. Me han invitado muchas veces a visitar las universidades, dar cursos

de extensión, palestras... Creo que voy a continuar totalmente ligado a la Academia, por la propia naturaleza de la literatura. Estoy ligado, porque literatura es una disciplina de la Academia... Portugués y literatura los tienes desde la primaria hasta la universidad. Todos están obligado a estudiar literatura. Pero trabajar como profesor universitario vinculado a una institución no está en mis planes. Ya no. Ni me gustaría trabajar en periódico. No tengo disciplina para eso.

«La realidad no cabe en la literatura. No cabe. La realidad es muy extraña, es muy descontinuada; hoy ocurre algo, mañana algo totalmente distinto, no hay la previsión que hay en la literatura».

En *Ciudad de Dios* hay un foco, un punto de vista, que es el del personaje Busca-pé, que en la película es más evidente, pero que en la novela ya aparecía como alguien que circula en las tres décadas, un fotógrafo que registra como artista, ese que tiene el poder de entender las relaciones de una manera en la que las emociones participan mucho, y de organizar esa realidad caótica que tú describiste. En *Casi dos hermanos*, la música tiene un poco ese papel.

En *Casi dos hermanos*, eso fue hecho por la directora y no por mí. Fue ella quien decidió colocar la música con ese papel narrativo.



En *Ciudad de Dios*, la música también tiene un poco esa función.

En la película *Ciudad de Dios*, ese asunto de la música fui yo que lo coloqué; en la novela ya aparecía: Paulo Sérgio, Tim Maia, Raul Seixas... Hay una escena en *Ciudad de Dios* que creo muy interesante y que fue verdadera, que es la siguiente: Zé Pequeno estaba pasando, ahí encontró a un muchacho que era un dueño de cuadrilla, un traficante que estaba comenzando en la guerra, que no era ni bandido peligroso, nada, y dijo: «Te voy a matar» y después pregunta: «¿Sabes cantar?». El otro dice: «Sí». «Entonces canta "Maluco Beleza"». El muchacho canta y el bandido dice: «No te voy a matar, no, te voy a liberar». Eso que cabe en la literatura no cabe en el cine, queda muy falso. Mira, hay otra escena que filmamos para *Ciudad de Dios* que es muy reveladora de

eso: Zé Pequeno libera a un chico y le dice que debe ir caminando sin mirar hacia atrás. El chico camina y cuando está un poco lejos vuelve los ojos hacia atrás; en este momento, Zé Pequeno lo mata. Eso no funciona bien en el cine, pero en la literatura cabe.

¿En la literatura cabe?

Cabe más o menos. Si yo hiciera en la literatura o en el cine lo que se da en la realidad, no funcionaría. La realidad, así como es, no puede ser... Cuando no hay creación, cambia a periodismo o documento. ■