



## LA LITERATURA HISPANOAMERICANA NO ES UNA LITERATURA COMPROMETIDA SINO INVADIDA

Entrevista a MIGUEL ANGEL ASTURIAS, en París,  
por ESTHER MARIA OSSES

- \* *Buscar dentro del español la expresión puramente indoamericana, he ahí un problema de forma.*
- \* *América está reinventando un mundo, reinventando un idioma, esta es la nueva vanguardia.*
- \* *Es difícil que una novela no sea siempre algo de autobiografía, sin excluir las más grandes obras.*
- \* *El nouveau roman nos puede ayudar a resolver el problema de la simultaneidad.*
- \* *La traducción de poesía, un gran problema actual. Una solución novedosa.*
- \* *Maladrón, próxima novela, ya saliendo, en varios idiomas.*

*E.M.O.* — Siendo tan importante la opinión de los grandes creadores para dilucidar los problemas del arte, en este caso de la literatura en particular, podemos iniciar esta conversación tratando de estos mismos, para conocer su criterio. Tenemos por ejemplo, el problema de la intención en el artista. La llamada crítica nueva está de acuerdo en considerar como elemento de interés dentro de la estructura de la obra, la intención que llaman consciente, al lado de la intención inconsciente del autor. La intención inconsciente es algo que debe descubrir el mismo crítico, la intención consciente en cambio, cuando ésta existe, es solamente el autor el que puede conocerla, al menos conocerla mejor, y revelarla sin equivocarse. Queremos oír su opinión, puesto que suponemos que este es un aspecto que Ud. ha contemplado ya en algunas de sus experiencias, de su vida intelectual.

*Asturias* — A mí me parece que este problema de las intenciones consciente e inconsciente, yo puedo contestarlo analizando la forma de mi trabajo. Cuando escribo una novela, generalmente empiezo por ocuparme de escribir la novela entera. Hay, pues, una labor que podríamos llamar de inconsciente, casi labor mecánica; en la primera versión de mi novela yo voy poniendo todo lo que se me pasa por la cabeza, procuro que la inteligencia hasta donde es posible, no vigile, procuro no criticar lo que voy poniendo. No leo lo que voy escribiendo sino lo voy dejando, es decir, hasta que termino la novela. Más o menos, digamos, de una novela de trecientas cuartillas, pues yo hago generalmente unas docientas cuarenta y dejo sesenta para terminarlas después. Ahora bien, una vez que he hecho esta labor, que podríamos llamar, la primera parte de esta pregunta, en la que la intención es inconsciente, entonces dejo pasar unos dos o tres meses. Tomo mi manuscrito, lo leo con ojos bastante sorprendidos, porque uno dice muchas cosas que son verdaderamente monstruosas, a veces, y otras

veces me sorprende muy agradablemente porque encuentro adjetivos y sustantivos que jamás se me había ocurrido unir conscientemente, inconscientemente atados, y matrimonios de verbos y matrimonios de letras, y todo ese mundo que se le va apareciendo a uno cuando la conciencia empieza a estar ya vigilante. En esta segunda etapa, pues, procuro dejar lo más posible de mi parte espontánea, de mi parte inconsciente, si se quiere, y voy corrigiendo para ir poniendo a tono con una lógica, con una manera inconsciente de ver las cosas. Me ha pasado muchas veces lo siguiente: Hago por ejemplo una corrección muy consciente, muy a conciencia, de algo que espontáneamente había puesto. Dejo pasar el tiempo, y cuando ya voy a pasar por última vez el manuscrito, me doy cuenta de que la primera versión, la espontánea, era la que más me gustaba, la que más cuadra con el libro, la que más me complace, y entonces la retomo de nuevo, ya uso ese sistema de escribir con mis obras. Antes pasaba las páginas en limpio, pero ahora ya me canso, y entonces uso tijeras y cola; lo que voy haciendo es hasta una palabra o una frase la voy encolando una encima de otra. Ya mis manuscritos parecen como corsés o como cosas muy duras, a fuerza de tener pegado encima y encima muchos textos. Es decir, el problema para mí se presenta pues, en que no hay, podríamos decir, una contradicción profunda, si no hay una colaboración entre los elementos, lo de la conciencia del autor y los de su profundo inconsciente, que acaso haya sido el surrealismo el que nos haya revelado esta posibilidad honda del espíritu humano.

*E.M.O.* — Me parece, querido poeta, que Ud. nos ha hablado al mismo tiempo del método empleado, lo cual es quizá más interesante que hablar de la intención de la obra, y también nos ha hablado de la intención en cuanto a la estética, de la creación, pero queda por aclarar lo que concierne a otra clase de intención, la que se refiere a la finalidad, al objetivo mismo del escritor. Personalmente yo creo que aquel que se dedica a escribir con una intención determinada, extraña a la obra literaria, ya va mal encaminado. ¿Puede, pues, ampliar algo más, acercarse más a esta pregunta?

*Asturias* — Desde luego. Yo lo que creo es que en esa otra intención de la que Ud. me habla, en esa intención considero yo que cuando un autor no va guiado por lo puramente creativo (porque la creación es uno de los fenómenos más difíciles y más complejos, y que se ha estudiado tanto, y a medida que se estudia y se penetra, cada vez se confunde uno más, pero yo lo que creo es que, llevado de la experiencia mía, yo jamás llevo una intención, digamos, social o política o sexual, o de escándalo religioso. No me propongo pues determinado fin, crear para determinada cosa. La obra de creación es la creación misma, es el placer, es el gusto de crear un texto, un texto que tiene que tener por sobre todas las cosas virtudes literarias, elementos literarios, es pues lanzarse a una obra literaria, y yo creo que en esto, es donde está la dimensión misma por ejemplo de la novela. Cuando uno hace una novela con intención ésta queda reducida al tamaño de esa intención, de la ideología que la inspiró, de los fines que persigue, pero no alcanza el clima, no alcanza el elemento que le da, precisamente la independencia de intención, la libertad de intención. Yo creo que no debe uno ponerse a escribir con intención de una cosa sino escribir; si después el crítico en eso encuentra intenciones, ya esas son cosas que no dependen de uno.

*E.M.O.* — Así me parece que ello sí coincide con lo que yo pienso acerca de la intención. Ahora, la obra social, probablemente o sin probabilidad, sí cumple con seguridad una función. El artista, yo digo, que a medida de su sensibilidad

capta todas las preocupaciones de su tiempo, todas las palpitaciones del mundo externo, y en esa misma medida las va reflejando en su obra, sin intención. Esto está explicado ya implícitamente dentro de lo que Ud. acaba de expresar. Hay otro aspecto muy interesante. Se ha dicho de diferentes modos que la obra creadora es un esfuerzo por mantener un equilibrio entre las estructuras mentales y el mundo exterior, o sea, que sin este equilibrio que no es otra cosa que la relación entre la obra y el mundo, entre autor y lector, no hay creación en última instancia. Siendo así, ¿es que Ud. al escribir, piensa alguna vez en los que van a leerlo, por ejemplo?

*Asturias* — A este respecto también yo podría dar un poco de mi experiencia. Habla mi experiencia. Yo creo por ejemplo que cuando escribí *El señor presidente*, jamás tuve la más mínima idea acerca de que pudiera ser publicado, era más bien un ejercicio que yo hacía, era más bien una conversación, y yo era muy joven, tenía veinticuatro años (yo comencé a escribir a los veinticuatro, a los treinta años) quiere decir que era desconocido totalmente y yo me conformaba con tener mi manuscrito, leerlo, y nunca tuve, pues, una idea preconcebida de que una de mis obras iba a ser publicada. Entonces yo decía ya que, por ejemplo, en el caso de *El señor presidente*, no pensé jamás en el lector. Ahora, por ejemplo, cuando escribí *Hombres de maíz*, me propuse escribir una obra puramente indoamericana, que quedara dentro del ambiente de lo indígena, sin hacer ninguna concesión al lector europeo, al lector que no fuera indígena o que no conociera nuestras tradiciones, nuestros mitos y nuestra existencia pasada, quiere decir que en *Hombres de maíz*, sí hay, sí puedo decirlo, una intencionalidad: escribir una obra cerrada, una obra que sólo puede ser y podía ser captada por aquellos que tengan algunas nociones o que conozcan todo lo que se refiere a la gran civilización y cultura de los mayas. En cuanto a mis otras novelas, debo decir que yo generalmente en mis momentos de creación (ya expliqué cómo las hago) pues si no me queda tiempo para pensar en lo que voy diciendo, menos tiempo me queda para pensar en los lectores y menos en sus reacciones. Yo creo que por eso es que yo nunca he escrito ni escribiría guiones para cine, salvo una vez que lo hice, ni para teatro, porque cuando se escribe para cine o para teatro, hay que estar pensando en la taquilla, hay que estar pensando en la primera estrella, hay que estar pensando en una serie de detalles que son extraliterarios y que no conciben con la obra de creación que debe tener un alto vuelo, libertad e independencia.

*E. M. O.* — Este tema parece marcha paralelo a la relación entre su creación individual y el pensamiento colectivo. ¿Cuál sería esta relación? Le interesa en forma concreta la proyección social de su obra? Es decir, una vez lanzada al público, porque ya nos ha explicado su posición en cuanto al momento de creación. Se ha dicho, por ejemplo de *El señor presidente* que es el arma de un hombre libre para pelear con los tiranos, así entre comillas. ¿Es ello cierto?

*Asturias* — Me parece que en lo de la intencionalidad, repitiendo esta palabra, de la obra, ya una vez publicada, en lo que ésta obra va a servir a intereses de grupo, en asuntos sociales, en movimientos universitarios, en luchas políticas, ya no depende del autor. A mí mismo me pasa, por ejemplo, como dice Ud. muy bien, con *El señor presidente* que puede ser usada como un arma contra los tiranos, pues siempre se dice que en los países en que la tiranía empieza a echar sus garras, *El señor presidente* va desapareciendo de las vidrieras, de los librerías, las van escondiendo, hasta que terminan vendiéndolo clandestinamente. Pero yo creo que en esto, ya uno, de autor, no puede hacer absolu-

tamente nada. Por ejemplo me ha pasado en algunos textos míos que han sido aprovechados por los estudiantes, o en otra clase de revistas, sobre los cuales yo no tengo mando ni acción, pues una vez que son publicados, cada cual hace uso de la obra publicada tal y como le parece. Ahora, por eso creo yo que la misión social de la obra de uno, muchas veces depende también de la hora y del momento. Por ejemplo mi *Weekend en Guatemala*, está claro que en los países en que se empieza a luchar contra ciertos sistemas, publican uno o dos cuentos de este libro en las revistas estudiantiles, y ellos se aprovechan de estos elementos que no hicieron más que recoger aquel momento terrible de la caída del presidente Arbenz en 1954.

*E.M.O.* — Es así como le decía anteriormente, que el destino y la función de las grandes obras, es casi siempre, ajena a la voluntad de los creadores. Aunque en su caso particular y en otros similares, tratándose de quien sí ha vivido y ha padecido con pasión el drama de América, el saber que su obra va más allá de su propia acción, fortaleciendo el temple de los combatientes, no dejará de ser una gran satisfacción. Pasemos a otro tema, aunque no desvinculado totalmente de los otros. Como escritor, ¿cómo podría Ud. ayudarnos a comprender ese fenómeno tan complejo, tan discutido en congresos y asambleas literarias, sobre el cual, además, parece nunca llegarse a un acuerdo, o sea la integración realidad-creación, obra literaria en el más alto sentido, y verdad de una realidad social denunciabile?

*Asturias.* — Parece que esto nos trae a lo que se discute tanto, como Ud. bien dice, en las asambleas literarias, con el nombre de literatura comprometida, o la literatura *engagée*, para decir la palabra que ha sido empleada en francés por Jean Paul Sartre. Yo lo que creo en este sentido, es que la literatura hispano-americana, ya lo he dicho, que, en nuestro caso, en mi caso, no es una literatura comprometida, sino que es una literatura invadida. Es decir, la vida de nuestros países es tan fuerte, es tan espontánea, es tan terrible, que invade nuestros textos. Y entonces, al invadir nuestros textos, podría decir, nos corta las posibilidades de evitar que aparezcan en ellos ciertos aspectos de nuestra realidad sumamente dolorosa, y de aquí, que muchas veces, en esta posibilidad de integración de la realidad a nuestros textos, hay algunas obras en las que la vida se ha impuesto más, la vida ambiental, la vida alrededor de uno, y otros en los que uno ha podido librar su literatura de esa fuerza vital que tiene nuestro paisaje, que tiene nuestro mundo, porque yo lo que creo es que un escritor es un artista expuesto a todas las sugerencias, a todas las sugerencias, a todas las pinchaduras, para decirlo así, del exterior, de lo que le rodea, y, naturalmente, él va reaccionando a estas cosas y en su obra va quedando parte de esta reacción. Además, de eso, hay que considerarlo un ser humano, con odios, con envidias, con amores, con todos estos aspectos, que indudablemente, aunque él no quisiera van apareciendo en la obra de texto, van apareciendo en la novela, porque es increíble, pero en la novela se van cerniendo todos los sentimientos del autor. Es muy difícil que una novela no sea siempre, aún en las grandes novelas, algo de autobiografía.

*E.M.O.* — Hay otra cosa de gran interés. En *Viento Fuerte* no encontramos la misma consistencia, el mismo vigor y profundidad que en *El señor presidente*. Al menos, a mí me parece así. ¿Por qué?

*Asturias.* — Pues, en *Viento Fuerte* lo que hace que parezca débil la novela, en primer lugar es el esfuerzo de una especie de retratismo, de costumbrismo sobre los personajes menores que viven alrededor de la capital, que se han empobrecido

y que se ven por ello obligados a ir a trabajar en la gran compañía bananera. Creo yo que aquí también había una especie de control de la misma realidad porque muchos de estos personajes yo los conocía y no hice más que copiar sus vidas, que ver cómo vivían, cómo se desenvolvían y esto, naturalmente quita vuelo a una obra literaria. Sin embargo, en contra de este aspecto, yo creo que es una novela en la que la realidad guatemalteca se halla más viva en lo que toca a estos pequeños problemas y a estas pequeñas gentes. Pero creo otra cosa: que *Viento Fuerte* también como es parte de una trilogía, debe juzgarse con relación también a su complemento que es el resto de la trilogía, *El papa verde* y *Los ojos de los enterrados*.

*E.M.O.* — Ud. nos decía cuando hablábamos de la intención, que a veces algún fragmento de su obra o alguna poesía se reproduce con motivo de alguna situación social en Latinoamérica, en tiempos de dictadura, de revolución, etc. Eso ya es una manera de proyectarse, de influir en las juventudes americanas, pero aparte de eso, me gustaría que nos ampliara, si tiene alguna experiencia sobre su influencia en la creación literaria de los jóvenes, y también en la actitud social, ya como escritor o como hombre americano.

*Asturias* — A ese respecto yo creo que no puedo hablar de una influencia, al menos que yo conozca, pero sí debo decir, para un autor es muy satisfactorio, que en casi todas las Universidades latinoamericanas y ahora en muchas ciudades de Europa y de los Estados Unidos, se están haciendo estudios sobre mi obra, quiere decir que tanto *El señor presidente* como *Leyendas de Guatemala*, todos estos textos están siendo expurgados, por así decirlo, por muchos estudiantes. Si esto es ejercer una influencia en el sentido de que se están analizando los textos, las palabras, se están analizando la intencionalidad, volvámoslo a decir, los momentos de creación, etc., entonces creo que ya mi obra sí está ejerciendo una gran influencia. En este mismo momento yo creo en América Latina se hacen más de treinta tesis sobre mis libros.

*E.M.O.* — Ha habido alguna vez alguien dentro de la crítica latinoamericana que llamó indegenismo, peyorativamente, a la literatura que mira hacia lo autóctono, sobre todo al empleo de nombres indígenas, diciendo que es resucitar artificialmente un pasado muerto. Por mi parte siempre pensé que era un error, pues lo indígena está vivo en la América Latina. Lo está no solamente en su tradición, en sus monumentos, en sus obras escritas, en su lengua, la lengua está viva, sino también en persona, los seres están allí en carne y hueso. Se habla todavía guaraní en Paraguay, es la lengua nacional oficialmente. Esto se sabe. No tengo que extenderme en cuanto a la vitalidad de lo indígena en México, Guatemala, etc. Creo que en esto estamos de acuerdo.

*Asturias* — Lo estamos absolutamente. Aquí, cuando presentamos en París la exposición de arte Maya, hicimos ver que no era un arte de museo, que no traíamos una cosa arqueológica en lo que significa algo extraído de la tierra sin vitalidad ya ni relación con el medio ambiente actual. Explicábamos que el arte maya, literatura, pintura, arquitectura, está tan vivos que ahora casi todos nuestros artistas se inspiran en muchos de estos motivos. En ese sentido no creo yo que el indegenismo pueda llamarse así peyorativamente porque el indigenismo lo tomamos nosotros como un punto de partida para lo que llamamos novela de protesta, novela de testimonio, novela social, si se quiere, pero al mismo tiempo vemos que el indigenismo ha dado sus frutos magníficos, no sólo en la época actual, sino en la época del romanticismo, como *Ave sin nido*, de la Turner, en el Perú

(es una novela romántica pero está bellamente presentada y son problemas indigenistas) Desde luego tenemos *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, ya más actual, más modernista, y es indigenismo. Todo esto hace pensar, como Ud. ha dicho muy bien, que el indigenismo es una cosa viva. Allí están millones y millones de indígenas en América que no pueden ser cosas muertas y que efectivamente debemos estudiar para poderlos presentar en todo lo que ellos tienen de la vida misma de su antigua estirpe y de su vida actual.

*E.M.O.* — Cree Ud., como es lo más difundido, que el surrealismo, en sus aspectos formales, en cuanto a la llamada “ruptura de las normas”, etc. puede seguir siendo elemento para determinar una obra como de vanguardia? Me parece, que ya todo esto se puede ir catalogando también como tradición, que las últimas producciones de la América joven, por lo menos, están más bien expresando un nuevo rótulo, salvo si se limita el significado de vanguardia a todo lo que va delante. ¿Qué piensa de esto?

*Asturias* — En un congreso que hubo en Roma recientemente se discutió este asunto de la vanguardia y opinaron todos los grandes escritores. Oí la opinión de Jean Paul Sartre diciendo que, efectivamente, lo que se entiende por vanguardia en Europa, ya es una cosa caduca, terminada, ya pasó, tuvo su momento, el surrealismo, la vanguardia, y todo aquello, pero en la actualidad los pueblos, decía Sartre, los pueblos que están haciendo vanguardia son aquellos, como los de la América Latina o del Africa, que están reinventando un idioma, reinventando las cosas, y por lo mismo no tienen rótulo todavía. Porque estamos inventando un idioma, inventando nuestro mundo, y haciendo lo que hace una vanguardia, en el sentido de avanzada.

*E.M.O.* — Problema que preocupa mucho a los críticos, a los estudiosos y también a los creadores, es el asunto de la forma. ¿Se podrá decir que la calidad de la obra literaria está en relación directa con la forma? O sea ¿que aquélla podría depender de ésta?

*Asturias* — A mi me parece que en este sentido, mi opinión, yo soy muy apasionado de la forma (pero no hay que tomarlo más que por ese lado, por mi pasión por la obra cincelada, si se quiere. Yo creo que la obra literaria debe tener una forma, y esta forma le va a dar perdurabilidad, estabilidad, profundidad, porque la aísla de todos los demás contactos, la hace permanente. Y creo que la parte difícil en la forma, para nosotros, al menos para mí y aquí doy también mi experiencia, es lo que se relaciona con el buscar dentro de nuestro idioma español, la expresión puramente indoamericana. Nuestro problema, el de nuestros escritores es el decir en sus libros, con el idioma español lo que corresponde decir a los que somos hispano o indoamericanos, o latinoamericanos, como se nos quiera llamar. Yo creo que por eso mismo, yo empecé escribiendo poemas, no escribiendo prosa, pero después me di cuenta (hasta los veinte años escribía sólo poemas, no escribía en prosa) me di cuenta de que escribiendo poemas tenía que caer en el corsé de la lengua española. Tenía que seguir si es soneto tales normas, si era un verso de tales otras normas, y entonces me dije que era más fácil liberarse y buscar la expresión americana en la prosa. Y yo creo que este es el problema para nosotros. Lograr la expresión americana. Cuando la logramos nuestra obra tiene mucha posibilidad de perdurabilidad.

*E.M.O.* — Sin embargo, en las obras suyas, en poesía, recordando de momento *Clarivigilia primaveral*, por ejemplo, tiene una gran libertad y no es como Ud. dice que el poema lo encerraba dentro de las normas españolas.

*Asturias* — En *Clarivigilia primaveral* ha ocurrido un fenómeno. Ya habían pasado muchísimos años, ya es una obra de mi madurez, y ya aquí yo era dueño de una posibilidad de liberación. Y entonces, hice uso del verso libre para escribir la *Clarivigilia*, en donde efectivamente, hay ya una posibilidad de libertad empleando el español, pero no con las normas castellanas o españolas.

*E.M.O.* — O sea que Ud. dice libertad, pero no empleando las normas españolas. En realidad en esa obra se emplea en gran parte lo que Ud. ha señalado como expresión indoamericana, no ya un lenguaje castizo totalmente. Por otro lado, esto de libertad, nos lleva a rozar otro de los puntos polémicos del arte, en lo cual no creo que podríamos adentrarnos en el breve lapso de una sola entrevista. Sin embargo, en lo que concierne al menos a uno de sus aspectos, ya que viene a propósito de lo dicho sobre *Clarivigilia*. ¿Es que Ud. cree en eso que se ha llamado verso libre?

*Asturias* — Yo no creo que exista verso libre completamente porque, es lógico que cuando se dice tal, lo vemos en la misma *Clarivigilia*, lleva un ritmo interno, hay un ritmo interno, hay un ritmo en la prosa también, y es el ritmo de la sangre, de la vida, del mar, de las constelaciones, es el ritmo nuestro.

*E.M.O.* — Esto es interesante que sea comprendido por los jóvenes. Es bueno hacer notar, por otra parte que hay quienes hablan de versolibrismo como de una novedad, cuando es una forma corriente de la más remota antigüedad en la historia de la poesía. Viene ahora la pregunta obligada de hoy día, a la cual ya seguramente ha debido Ud. responder muchas veces: Su posición frente al *nouveau roman*.

*Asturias* — El *nouveau roman* me parece que es un acontecimiento literario sumamente importante, y aun cuando para muchos no ha pasado de ser una cosa de laboratorio, de ser una cosa elaborada, a mi me parece que el *nouveau roman* va a plantearnos problemas de transposición de situaciones que son bastante trascendentales en el campo de la novela y del novelista. No es así fácilmente como muchos lo definen diciendo que es el olvido del hombre y el empleo de los objetos.

*E.M.O.* — Creo que es así como lo plantea el mismo líder del *nouveau roman*, Robe Grillet.

*Asturias* — Esto puede ser así, pero más bien hay otras situaciones en las que el *nouveau roman* nos va encontrando una relación distinta entre las personas y las cosas, las cosas y las cosas mismas, dándonos una dimensión nueva, haciéndonos ver esas posibilidades de simultaneidad. Porque uno de los problemas que tenemos los novelistas es el de la simultaneidad que vemos en el cine: al mismo tiempo que dos personas se besan, atrás pueden estarse matando otras, nosotros para describir eso en páginas necesitaríamos diez páginas y no llegaría nunca a dar al lector la sensación de simultaneidad. Los del *nouveau roman* están empleando muchas veces sistemas que permiten esta impresión de simultaneidad. Hay muchos aspectos de la novela nueva, frente a esta vida nueva también que el *nouveau roman*, si se le toma en un término más amplio, no reducido, nos va a ayudar a resolver.

*E.M.O.* — Una de las cosas de mayor interés para todos es su obra en preparación, en proyecto o en prensa.

*Asturias* — Tengo terminada una novela que estaba ahora poniendo en limpio, que se titula *Maladrón*, y que será publicada en Mayo, en Buenos Aires, y al

mismo tiempo va a aparecer en francés, italiano y alemán. Es una novela que me parece que puede ejercer una influencia más bien en los escritores, en los estudiosos, porque es un alarde de revivir, dentro del término moderno, un poco el español del siglo XVI y con personajes del siglo XVI y es en el ambiente guatemalteco y es ese mundo que se ha ido olvidando y que yo trato de reanudar, en el sentido de volver a anudar, a las realidades actuales.

*E.M.O.* — Ahora, querido poeta, una opinión orientadora para sus lectores extranjeros sobre las traducciones hechas a su obra. ¿Cuáles son las mejores? Díganos sus experiencias al respecto. Es interesante también para nosotros.

*Asturias* — A mí me parece que la traducción es un problema. Hace poco escribí yo un artículo que se llamaba "Coexistencia pacífica", dado que hay una discusión enorme actualmente en Europa, entre los traductores y los poetas. Los poetas se quejan con mucha razón de que cuando se hace la traducción de sus obras, no pasa ni el setenta por ciento, y muchas veces se desfiguran, se caricaturizan las obras de los grandes poetas. Y es por esto que se está luchando ahora, estudiando cómo se puede hacer para traducir poesía. Se emplean muchísimos medios. Se ha llegado a este caso, se busca un grupo de poetas que no conocen el idioma del poeta original y entonces se les dan versiones palabra por palabra para que ellos las estudien y después escriban el poema. Cuando ya diez poetas lo han reescrito, vienen otros, lo toman y empiezan a escoger cuáles son los que han dado más en el clavo, en el asunto, y al fin, ya se han logrado algunas traducciones que dicen que están bastante buenas.

*E.M.O.* — En cuanto a la máquina de traducir parece que no ha dado resultado. Dado que el robot necesita un "programa", un código para trabajar, al parecer palabras de sentido ambiguo, homógrafos, o parónimos, por ejemplo, ya la máquina no sabe cómo actuar ante esta situación compleja.

*Asturias* — Yo dudo de este sistema, porque así es, precisamente. La máquina trabaja con lo que se le dé, muy difícil para la traducción. Ahora en lo que respecta a mis traducciones, las mejores que he tenido son al francés y fueron las de Francis de Miomandre, que tradujo *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de maíz*, *El papa verde*, tres libros luminosamente traducidos al francés. Y luego, después tuve como traductor a George Spillman que tradujo *Viento Fuerte*, *Weekend en Guatemala*, y últimamente a Buffon, que es otro de los magníficos traductores. Son todos hispanistas, conocen bastante mi literatura y se han ido habituando, porque mis libros como ellos dicen, son demasiado barrocos y cuesta mucho poderlos traducir. Sin embargo, yo no puedo quejarme de las traducciones. Ahora, en francés es como puedo decir cómo quedan o en italiano, donde también he tenido muy buenos traductores, Bellini y otros. Pero creo que, aunque no me puedo quejar, la traducción siempre es un problema, sobre todo para nosotros, y vuelvo a lo de la expresión americana. Es fácil traducir una cosa europea a otra europea, pero cuando se trata de traducirnos a nosotros hay problemas que son insuperables porque se necesitaría que el traductor fuera a América, que conociera y estuviera allá cerca de nuestras realidades.

*E.M.O.* — Y ¿qué se puede decir de la máquina de hacer poemas?

*Asturias* — Ya actualmente aquí se ha publicado un libro. Por ejemplo, hay un libro en el cual sacando las hojas y colocándolas de distinta manera, uno puede llegar a hacer mil poemas. Pero todo eso es mecánico. No hay más que un solo sistema que es trabajar, trabajar y trabajar.







