

# El arduo lugar de la palabra

(Entrevista a Pedro  
Badrán Padauí)\*



Pedro Badrán, 2005. Foto: Fred Solís.

*Hay un barrio frente al mar. A sus puertas la arena se amontona y entonces, casi como en otra vida, vamos presenciando cómo sus hombres y sus mujeres se pierden bajo el polvo. Es esta la imagen más persistente de uno de los relatos escritos por el hombre que ahora, mientras la tarde declina sobre los muros, se encuentra frente a nosotros. Ha llegado puntual, como lo acordamos por intermedio de Gina Ruz, directora de la revista Noventa y nueve, y nos ha dado un fuerte apretón de manos. La voz que ha acudido a nosotros, construida a base de vigorosos metales, parece no haber conocido la duda. Es decidida y –como habremos de confirmarlo más tarde– tiene una secreta*

*intención de abarcar todas las cosas. También guarda poco, en verdad, de lo que su hermano nos ha prevenido con una divertida sentencia, al tanto que caminamos por uno de los pasillos del claustro de San Agustín: “Es un hombre un tanto huraño”. Lo que persiste en su rostro, y en la solidez de sus facciones, es una avidez de mundo. Avidez que podríamos comprobar en sus libros: El lugar difícil (1985), Simulacros de amor (1996), Hotel Bellavista y otros cuentos del mar (2002) o en una novela tan imprescindible como El día de la mudanza (2000). Mientras esperamos los últimos preparativos, el hombre nos cuenta por qué está en Cartagena. Nos habla de su última novela que, en este animoso diciembre y dentro de un par de días, presentará en la Casa Bolívar... nos habla de algunos amigos en común. En ese momento, el camarógrafo, un muchacho de mirada silenciosa, nos indica que podemos comenzar. Entonces, abrimos la página de unos de sus libros.*

\* La entrevista que presentamos a continuación, realizada por el Grupo de Estudios y Representaciones Literarias del Caribe (Gerlcar), ha sido transmitida originalmente por el canal de televisión de la Universidad de Cartagena en su programa *Charlas con los escritores del Caribe colombiano*. Para esta edición, el cuidado editorial ha estado a cargo de la revista cultural *Epígrafe*.

## The Arduous Place of Word (An Interview to Pedro Badrán Padauí)

*There is a neighborhood before the sea. At its borders the sand mounts up, and then, as if in another life, we observe how men and women get lost under the dust. This is the most persistent image of one of the stories written by the man that now, while the afternoon fades over the walls, sits before us. He has punctually arrived, as we agreed thanks to Gina Ruz, Director of magazine Noventaynueve, and has given us a strong shake of hands. The voice that has approached to us, built upon strong metals, seems to have never met any hesitation. It is certain and –as we will have confirmed later–, has a secret intention to cover every single thing. He also keeps little to himself, truly, contrary to what we were funnily prevented by his brother, when he said: «He is sort of a shy man», while we walked through one of the halls of the cloister of San Agustín. What prevails in his face and in the strength of his facial features is an eagerness of world. Eagerness that we might confirm in his books: El lugar difícil (The Difficult World), 1985; Simulacros de amor (Love Parodies), 1996; Hotel Bellavista y otros cuentos del mar (Bellavista Hotel and Other Sea Stories), 2002; or in such a necessary novel like El día de la mudanza (Moving Day), 2000. While we wait for the final preparations, the man tells us the reason why he is in Cartagena. He tells us about his last novel that, in this joyful December and in a couple of days, he will present before Casa Bolívar... he tells us about some common friends. In this moment, the cameraman, a young man with a silent look, informs us we can begin. Then, we open the page on one of his books.*

### Los años de aprendizaje

– “El arte no existe en realidad, existe solamente la onda necesidad de expresar algo que llevamos dentro y que nos persigue desde niños”. Es esto lo que leemos en un cuento como *Retrato del pintor y su dama*. Hermoso pasaje que nos hace pensar en el poder de la infancia... ¿Cómo transcurrió en Pedro Badrán este universo?

Uno de los grandes mitos, probablemente de la modernidad, sea la idea de la obra de arte. A eso me refería en este pasaje y decía que lo único que en realidad existe es la onda necesidad de expresar algo que uno lleva dentro. Ahora bien, me preguntan por la infancia. Yo tuve una infancia bastante feliz, como la de todos los hombres de pueblo. No de patio, en el caso mío, porque soy un hombre más de terraza que de patio. Yo crecí en Magangué, en medio de una ciudad con un calor infernal, aunque a la vez con mucha riqueza, con mucho grito, con mucha vivacidad, y tuve a muy temprana edad algo que para

mí fue fundamental y decisivo: el descubrimiento del cine. Recuerdo que veía cine desde mi casa. Desde la terraza de mi casa se veía el Teatro Magangué. Allí presentaban una cantidad de películas mejicanas, de vaqueros –grandes películas también–. Todo eso fue definitivo en mi formación como escritor.

**– En este mismo cuento, una imagen persigue al pintor Guillermo Rosas: una mujer desnuda planchando su vestido. Rosas piensa que toda la vida se ha apartado de esa ensoñación de la infancia. ¿Hay en usted una pregunta fundamental que, con la misma fuerza de una ensoñación, recorra su escritura?**

La hay, aunque no la he podido descubrir. No podría formularla en términos precisos, porque un escritor no trabaja tanto con racionalidades como con intuiciones y, a veces, las intuiciones son muy difíciles de formular y verbalizar. En mi caso, la escritura ha sido una forma de recuperar la infancia y, si se quiere, también un modo de negarme a crecer. Un tanto como ocurre con Oskar, el personaje de *El tambor de hojalata*. Para mí la escritura es eso. Es recuperar la infancia.

**– Usted nació en Magangué, en un pueblo de Bolívar, y luego su familia se trasladó a Cartagena. ¿Cómo fue ese primer encuentro con la ciudad?**

En los años setenta mis padres decidieron viajar con el intento de buscar una mejor educación para sus hijos. Por sus colegios y sus estándares de vida, Cartagena podía ser el mejor lugar para que nosotros nos educáramos (en Magangué no existían en ese momento grandes colegios de secundaria). Cartagena fue para mí un hallazgo maravilloso, porque empecé a descubrir algo que en Magangué no había sentido, o había sentido de otra manera. Lo primero que recuerdo de Cartagena es el olor. Los olores salitrosos del malecón de El Cabrero, cuando todavía no se había construido la Avenida Santander. Ese olor del mar –ese olor del salitre de las rocas bañadas por el mar de los cangrejos–, es algo que todavía no olvido. Vi una dimensión distinta en el mar y en la condición de puerto que siempre ha tenido Cartagena. Cuando estuve viviendo en El Cabrero y conocí el Hotel Bellavista –que sobre todo en los años setenta fue un centro de mucho intercambio y de mucha vitalidad– pude abrirme al mundo, precisamente, a través del mar.

**– Por esa misma época hay un encuentro providencial... la figura del padre Mario Restrepo.**

El padre Mario Restrepo, a quien tuve la fortuna de seguir como estudiante durante tres años continuos, es, sin duda alguna, la persona que más me ha enseñado sobre literatura. Fue el único profesor con quien leímos en un curso,

por lo menos, siete libros. Toda la literatura española la viví en un solo año y, más tarde, la hispanoamericana. De modo que cuando comencé a leer a otros autores, siempre tuve como referencia el Siglo de Oro español y, como punto de partida, la literatura hispanoamericana. Fue un hombre fundamental, no sólo para mí, sino para muchos jóvenes de la época.

**– En una entrevista aún inédita, ha hablado sobre la influencia decisiva de su hermano mayor en su formación artística.**

Debo confesar que mi hermano es mucho mejor lector que yo. Es, junto con Emery Barrios –cuando ambos formaron su Comité de Cine en la Universidad de Cartagena– la persona que más me enseñó a ver cine. Representa una influencia tan importante como la que viví con los amigos de la revista *En tono menor*: Jorge García Usta, Rómulo Bustos, Alfonso Múnera, Pantaleón Narváez y Manuel Burgos. Yo diría que, en el transcurso de mi carrera como escritor, ha sido más importante esa formación cinematográfica que la literaria.

**– A propósito de *En tono menor*, y a la luz del tiempo reposado, ¿cuál considera que fue la importancia de esta revista en el contexto de la producción cultural regional y nacional?**

Después del Grupo de Cartagena –conformado por Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez y Gustavo Ibarra Merlano, entre otros– *En tono menor* es el grupo más importante que ha existido en Cartagena. Ha sido el grupo con mayor proyección. Con una mayor visión en cuanto al modo de trabajar la literatura y el periodismo. Los frutos están allí. En nombres como Alfonso Múnera, Rómulo Bustos, Jorge García Usta. Personas que se nutrieron del trabajo que llevamos a cabo en torno a la revista. Y, aunque es muy pronto para juzgarlo, podría decir que fuimos nosotros quienes asumimos con bastante profesionalismo y profundidad el estudio de la literatura y el estudio del periodismo en una ciudad que, en ese momento, tenía una visión excesivamente acartonada. Nosotros incorporamos y trabajamos elementos del periodismo norteamericano, elementos de la literatura universal. Durante tardes enteras, estudiábamos intentando desentrañar estructuras y modelos para aplicarlos a nuestra formación y a la producción de la revista, por supuesto.

**– Si observamos los siete números de *En tono menor* –hoy prácticamente inconseguibles–, si se sigue su colección editorial de poesía y narrativa, se hace evidente que estamos ante un grupo de significación inmediata. Un grupo que, a pesar de ello, no ha sido integrado en un panorama mayor de las letras regionales y nacionales y que no ha sido lo suficientemente estudiado.**

Nuestra historia literaria, como nuestra historia en general, es una historia fragmentada y centralizada que se nutre de los enfoques capitalinos y de una cortés benevolencia en cuanto a lo que se produce en ciudades como Cartagena, Barranquilla, Manizales... Pero en algunos momentos –y esta ha sido una constante en la historia literaria de Colombia– los grupos que se forman en las ciudades de provincia pueden estar mucho más avanzados en visiones estéticas y literarias con respecto a lo que se está trabajando en ciudades como Bogotá, por ejemplo.

**– Es evidente que comparte una empatía temporal con otros escritores. En Cartagena, por ejemplo, con Raymundo Gomezcásseres, Roberto Burgos Cantor y Alberto Sierra: influencias como la del cine, una misma educación, la brusca entrada de la modernidad e, incluso, la influencia de diversos momentos políticos en Colombia. Usted ha hablado de que no ve con patriotismo estos elementos, pero la presencia de elementos comunes es innegable. ¿Hay también empatía en cuanto a la manera como los escritores caribeños sienten estos cambios y reflexionan sobre ellos?**

En el caso de escritores como Raymundo Gomezcásseres y Roberto Burgos Cantor –escritores que pertenecen a una generación anterior– hay elementos comunes. Es una condición de la literatura del Caribe. Héctor Rojas Herazo decía que él “vivía en atrasos”. Es una frase maravillosa. Creo que el escritor del Caribe está yendo hacia atrás. Todo escritor es, en el fondo, muy conservador. Es decir, para ser escritor se necesita tener cierta idea de conservadurismo independiente de sus posiciones ideológicas o políticas. Pero sí. Hay algo en común con escritores como Raymundo Gomezcásseres y como Roberto Burgos.

### ***El día de la mudanza, Hotel Bellavista... y otros mundos literarios***

**– A los diecinueve años de edad, gana el concurso literario convocado por el programa radial *Voces*, con un cuento titulado *Los nuevos juegos*. De algún modo hoy, con esta primera incursión, no dejamos de sentir prefigurada una novela como *El día de la mudanza*.**

Sí. Están allí todas las claves de la novela. En *Los nuevos juegos* hay una preocupación por los desplazamientos, por las mutaciones, por las mudanzas. Por ese temor que pueden llegar a sentir mis personajes ante *algo* que deja de ser, que comienza a dislocarse, que comienza a transformarse. En ese cuento están las claves.

**– Y también a lo que se regresa, no sólo en *El día de la mudanza*, sino en relatos como *La tierra que nos rodea*, *La puerta sigue abierta* o *Maribel Delgado*.**

Existe en ellos, es cierto, una constante preocupación por personas que están en un lugar y siempre se ven sacadas, desplazadas o arrinconadas. Está presente, incluso, en una novela que no han mencionado: *Lecciones de vértigo*, y que es mi primera novela. En *Lecciones de vértigo* está el tema del desplazamiento, de la pérdida de los espacios, de la complicación del ser humano frente a los espacios.

**– Además de estas recurrencias, en *El día de la mudanza* se tejen diversas mutaciones de la realidad narrada y de sus objetos. ¿Cómo explicarlo?**

Siempre tuve la idea de que esta novela era mucho más ambiciosa. En ella se pretendía, entre otras cosas, realizar un inventario de los objetos –como ocurre en la primera parte–, un poco con el ánimo de narrar historias, no a partir de los personajes, sino a partir de lo que los objetos puedan representar para los personajes. El escritor francés George Perec ya había hecho algo en ese sentido. El texto inicial de la novela es el que aparece en el segundo capítulo, ese es el texto inicial. Luego comencé a escribir los textos para construir ese inventario, tanto de los objetos como de los retratos que hay en el libro. Es una novela fragmentada, evidentemente. Yo tendría que decir que es el fruto de un espléndido fracaso, porque era mucho más ambiciosa. Tuve que recortar todo lo que había dentro de esa saga familiar, y me pareció que lo que había allí, en esas ochenta y dos páginas, era lo que tenía que decir. Por lo regular, algunos lectores me comentan que debería continuar, pero creo que lo que debo decir sobre ese episodio y sobre esta novela es eso.

**– Sorprende en la novela una suerte de atavismo material. Hay una preponderancia –que ya hemos anotado– de objetos, y de estos, por ejemplo, en el mundo femenino. ¿Cómo lograr que esta actitud no quede en un exclusivo inventario de elementos y de sombras?**

En el personaje femenino de la novela, por ejemplo, hay una idea de buscar en los objetos. De construir –digámoslo así– una relación permanente con los objetos que, de alguna manera, es una especie de gramática. Gramática que este personaje, y los otros personajes de la novela, no pueden ver alterada, porque guarda parte de su vida. Por supuesto, cuando sucede la mudanza –que a mi modo de ver no es, simplemente, un traslado de cosas, ni es un cambio de locaciones, sino algo que tiene que ver con la historia de este país en los últimos años– desaparece esa gramática y surge esta nueva revolución objetual. Los personajes no están preparados para esta pérdida del paraíso. Tampoco para ver cómo todos los objetos comienzan a subsumirse en cajas de cartón, cómo escapan sumiéndolos en la angustia.

**– Encontramos entonces desplazamientos de los objetos. Mutaciones diversas. Cambios del ser, del espacio, de la familia. Incluso de estilo...**

Eso lo descubrí después, cuando vi la novela ya impresa. Existen esas mutaciones, pero, aun así, yo me quedaría con la mutación de lo que ha vivido el país, y lo que ha vivido toda una generación en estos veinte o treinta años, que han sido de una celeridad violenta; no sólo en cuanto a lo que podría llamarse una mudanza hacia atrás en valores y en muchas otras cosas.

**– Es el mismo tópico que se reitera tanto en *El día de la mudanza* como en la destrucción de un personaje del talante de Yadira Valverde. Es como si el autor se ubicara en un momento determinado de la fragmentación del ser.**

Sí, pero cuidándome mucho –porque siempre existe el peligro– de caer en el patetismo de los paraísos perdidos. Algo que, por supuesto, siempre se está bordeando al interior de la novela, dentro de los cuentos, pero es el peligro que se corre al trabajar una época que se va y unos mundos que comienzan a desaparecer.

**– En *El día de la mudanza* hay un personaje, Agustín. En las primeras páginas se perfila como un héroe, un personaje exento de la mudanza. Como escritor, ¿qué siente cuando le coloca el arma en la mano?**

Siento una profunda tristeza. Un escritor no puede hacer nada para evitar el destino que su mismo personaje busca. Agustín se entusiasma de una manera adolescente por las armas, renunciando a muchas cosas. Es una consecuencia natural que tiene que ver con las mudanzas que se están viviendo, con todo lo que está pasando en la novela. Un escritor debe ser conciente de eso. No me gusta intervenir en el destino de los personajes. Debo decir, con el riesgo de sonar anacrónico, que el momento de mi escritura es absolutamente irracional y más intuitivo que cualquier otra cosa. No razono a los personajes. La misma disposición los busca y define sus perfiles y sus destinos.

**– Hablemos de *Hotel Bellavista* y otros cuentos del mar, obra que podría leerse como un homenaje maduro a su primer libro, *El lugar difícil*. ¿Es este un intento de devolver a escena, ya enriquecidos, nombramientos fundacionales de su escritura?**

Un escritor solamente escribe sobre dos o tres temas. Lo que hace es darle vueltas a un mismo tema, madurarlo, devolverse, penetrarlo de otra forma. Lo que ocurre es que el escritor de *El lugar difícil* es un escritor, evidentemente-

te, mucho más ingenuo que el de *Hotel Bellavista...*, siendo la ingenuidad una fuerza poderosísima. La pérdida de la inocencia para un escritor puede representar la pérdida de la ingenuidad, porque se razona más. Pero hay que balancear un tanto ese conocimiento que uno puede llegar a tener con los años de trabajo literario, con el descubrimiento de algunos secretos y con unas fuerzas poderosísimas que son la inocencia o la ingenuidad.

**– Podríamos afirmar que uno de los ejes centrales de *El lugar difícil* y de *Hotel Bellavista...*, es el arribo de lo oral popular. ¿De qué forma se vinculan en estos dos libros los registros populares?**

Debo reconocer que, además de mi influencia cinematográfica, tengo otras influencias y otras fuerzas. Una de ellas –que ustedes no han mencionado y que no es muy evidente– es la idea de trabajar textos a partir de los comics o de los dibujos animados. Pero, a propósito de la pregunta sobre lo oral, yo fui y soy un fanático de la radio colombiana. Fui, de hecho, un fanático de la radio cartagenera. Y creo que en *Hotel Bellavista...* lo que hay es una recuperación, más que de la oralidad popular, de la oralidad radial, porque la oralidad popular, la oralidad directa, plantea unos problemas para el escritor en cuanto al traspaso hacia lo escrito, hacia lo escritural. En cambio, la radio permite unos traslados mucho más elementales, si se quiere, pero también más eficaces. Por eso, como influencia fundamental dentro de mi escritura, yo sitúo a Napoleón Perea y a Melanio Porto Ariza en el mismo lugar que Cortazar y Fonseca, o cualquier otro escritor. Para mí esa es una influencia importantísima: la influencia de la radio cartagenera. De los giros y las maneras... Y nombro a estos dos, a Perea y a Porto Ariza, sin excluir a otros, por supuesto.

**– Tal vez los cita porque es usted un confeso amante del béisbol.**

Puede ser. Pero hay otras voces que también están ahí. A mí me parece que, entre otras cosas, la cultura radial es la menos estudiada dentro de los análisis culturales, siendo una de las más ricas en Colombia. Es una memoria que hay que recuperar y de la que, lamentablemente, no hay registros. Yo me nutrí, principalmente, de una radionovela que fue fundamental en mi adolescencia: *Kalimán*.

**– Al leer su obra, hay un viraje. Sobre todo en *Lecciones de Vértigo* y *Simulacros de amor*. Hay un tránsito hacia una literatura más artificiosa, más universal.**

No sé hasta qué punto, en algunos cuentos de *Simulacros de amor*, se note lo artificial. Es una búsqueda de determinadas formas universales, de deter-

minadas formas de narrar que están presentes en *Lecciones de vértigo* y que también se encuentran en mi última novela, *Un cadáver en la mesa es mala educación*. Siempre he creído que el proceso de aprendizaje de un escritor es muy largo. No podríamos decir que uno termina aprendiéndolo todo... Ahora bien, no sé hasta qué punto podría aceptar lo de artificial. Me gustaría más la palabra “experimentación” o “artificioso”. Probablemente lo sea. Sin embargo, en algunos casos uno tiene que hacer este tipo de ejercicios para volcarse a trabajar otros temas. Cambio de lenguaje, cambio de temática. Improvisar sobre la temática, sobre ritmos narrativos...

**– Ahora que alude a *Un cadáver en la mesa es mala educación*, se percibe bastante en sus páginas esta preocupación de formas universales. Encontramos inclusive un registro de tipo género policíaco. ¿Qué antecedentes podríamos encontrar en sus lecturas?**

Definitivamente en el cine, en lo que se conoce como el *thriller*. Ahora, dentro de la narrativa, me planteé el desafío de escribir una novela policíaca o una novela negra para hablar de Colombia. Este género permite profundizar en la situación nacional. Allí encuentro la posibilidad de manifestar esa preocupación que siempre he sentido por lo que sucede en este país. Es como la botella de naufrago que lanzo para que la literatura se enfrente a la barbarie.

**– Al leer algunos de sus cuentos y novelas, tropezamos con una pregunta de la cual no hemos logrado sustraernos. Pedro Badrán es un confeso lector de poesía. ¿Cómo se da esa relación?**

La poesía es algo subyacente dentro de algunos de mis trabajos. *El día de la mudanza* tiene un hondo tono poético. La lectura de la poesía me hace inmensamente feliz, me produce paz, y una sensación de bienestar que no logra ninguna otra ocupación. He disfrutado el Siglo de Oro español. Releo permanentemente a Quevedo, a San Juan de la Cruz, a Fray Luis de León. Para mí el poeta es un ser privilegiado. Me considero un narrador bastante cercano a la poesía. Lo poético puede englobar cualquier producción, sea narrativa, novelesca o, incluso, ensayística.

**– Apartándonos de su producción narrativa y de estas lecturas, una cuestión no deja de ser inquietante: ¿cómo concibe usted la relación en Colombia entre producción y crítica literaria?**

Roland Barthes decía que el género del siglo XX fue la crítica. En el caso de Colombia, la crítica es completamente inexistente. No hay una discusión

profunda sobre literatura, sobre la crítica cultural. Un crítico tiene que mirar procesos, obras y autores. Es la única forma de trazar un mapa que dé cuenta de la producción literaria en este país. Creo que eso no lo está haciendo nadie. Algunas universidades lo hacen, pero su campo de proyección no es fácil de mediatizar. Es un gran desafío llevar su producción a un formato más compatible con ciertas clientelas del consumo cultural.

– **Nos gustaría, finalmente, que nos respondiera con toda sinceridad: ¿Se confiesa usted un hombre feo y que esa condición le permite ver el rostro de Dios? (Pedro Badrán sonrío: ha reconocido en la pregunta el cuento de Simulacros de amor, la historia de aquel pintor grotesco que ha alcanzado la iluminación estética).**

No. El hombre del libro era un hombre verdaderamente feo. Yo lo conocí. Pero, a pesar de que disfruto mucho de la belleza, no puedo decir eso de mí. Sí. Corro el riesgo de responder con un alto tono de narcisismo, pero yo no soy de ninguna manera el personaje del cuento.

*Reímos ante su defensa. Pronto serán las siete y cuarenta de la noche y nosotros estamos aquí, adentrándonos en un mundo donde la palabra ha cobrado un sentido casi abismal y compromete la vida y los sentidos. El hombre se afirma en el asiento y observa los libros sobre la mesa. Libros que ha escrito en poco más de dos décadas y que, de algún modo, encierran lo que él más de una vez ha temido explicar, en ese afán por devolver al inconsciente el poder de la literatura. No obstante, y de improviso –o así no los ha hecho creer–, se muestra inquieto:*

–Una última cosa...

– ¿Sí?

–Han sido las tuyas unas preguntas peligrosas. Salgo semidesnudo.

– **Puede ser, Pedro. Pero para disculparnos sólo es lícito apelar a sus propias palabras: son estos los riesgos que se corren cuando hablamos de épocas ya idas. Cuando jugamos con homenajes a la verdad.**