

LEONARDO PADURA: o romance é o reino da liberdade

Ruben Daniel Méndez Castiglioni¹
José Vicente Ballester²
Luiz Gonzaga Lopes³

Leonardo Padura nasceu em Havana, Cuba, em outubro de 1955. O autor de *O homem que amava os cachorros*, e de obras em que se destaca sua querida personagem “machista leninista”, Mario Conde, é consagrado mundialmente. Ganhador de importantes prêmios, foi homenageado com um título que define sua importância: “o detetive da alma cubana”. É também um escritor muito requisitado. Afirma que é entrevistado 250 vezes por ano, e estando em Porto Alegre para participar de um evento da Coordenação do Livro da Prefeitura dessa cidade, não pode escapar às perguntas de José Vicente Ballester, diretor do Instituto Cervantes, de Luiz Gonzaga Lopes, do jornal *Correio do Povo* e às do Prof. Ruben Daniel Méndez Castiglioni, da UFRGS. Padura falou de muitas coisas; algumas estão aqui. Entre elas, do seu novo romance lançado no Brasil, do seu processo de escritura, de seu país, de suas leituras e de seus autores preferidos.

¹ Professor do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq

² Diretor do Instituto Cervantes de Porto Alegre

³ Jornalista do *Correio do Povo*

R/J/L: Como inicia seu processo de criação? De onde surgem as ideias? Quanto tempo dura esse processo?

LP: Olha, acredito que o grande mistério do romance é como algumas das ideias que passam por nossa cabeça, algumas das histórias que nos contam, algumas das leituras que fazemos e alguns dos filmes que assistimos se transformam em um provável embrião de um romance a ser trabalhado. Vivemos rodeados de relatos de todos os tipos que ou assimilamos ou esquecemos. Há uma densidade de informações ao nosso redor e, de alguma forma muito misteriosa, algo se transforma em uma possível ideia para escrever um romance. Quando isso me ocorre, começo a pensar nessa ideia, começo a pensar em termos dramáticos, até que chega o momento que começo a escrever, geralmente não sei onde vou chegar. Nos casos em que tenho personagens reais, personagens históricos, isso de alguma forma cria uma pauta, porque, vamos supor, em um romance como *O homem que amava os cachorros*, Ramón Mercader e Leon Trótski iam se encontrar em um determinado ponto e Mercader mataria Trótski. No entanto, em outros romances vou fabricando essa construção à medida que vou escrevendo o livro. Quando construo uma história inédita, como, por exemplo, nos romances policiais, muitas coisas me ocorrem e eu não sei quem é o assassino até chegar o momento certo. Começo a construir a história e há um assassinato, uma investigação e, dos personagens que tenho, algum será o assassino. O que me obriga, mais tarde, a voltar e reescrever todo o romance. Trabalho assim, trabalho com versões que vou completando. A partir dessa primeira versão, em que conto a história, já começo a trabalhar com distintas versões. Há romances em que o próprio desenvolvimento da argumentação te leva a um desenlace e isso acontece, sobretudo, em romances que possuem um caráter mais policial. No romance policial, mesmo que a sua estrutura seja violada, sempre tem que haver um crime, uma investigação e um desfecho e isso, de alguma forma, organiza o argumento.

Entretanto, o romance em que estou trabalhando no momento (*Los fragmentos del Imán*), que tem a ver com a diáspora cubana da minha geração, dos anos 1990 até agora, é um romance em que constantemente avanço até um ponto em que me deparo com um vazio e tenho que começar a pensar no que vai acontecer a partir desse momento. Tem sido uma construção muito angustiante nesse sentido,

porque eu não tinha nenhum plano, não sabia aonde aquilo iria dar e sabia menos ainda se uma pessoa, muito importante para o enredo, tinha se suicidado ou se a haviam matado, não sabia quem ia ficar em Cuba, quem ia sair, aonde iam viver e porquê, como iriam se relacionar... uma construção por vezes um tanto angustiante.

Eu não tenho um só método de escrita, o que tenho é disciplina. Uma disciplina que me faz trabalhar entre cinco e seis horas por dia quando estou em Cuba, todos os dias, de segunda a domingo. As minhas manhãs são para escrever. Levanto entre seis e meia, quinze para às sete, e às sete e meia estou na frente do computador até uma da tarde e, às vezes, uso as tardes para ler. Sigo o conselho de Ernest Hemingway de que temos que deixar um pouco de água no fundo do poço para que no dia seguinte a água tenha subido e você possa voltar a pegá-la. Então, às vezes, pela tarde, me dedico a pensar, e uma das melhores formas para pensar é quando estou fazendo meu exercício de caminhada, pois estou sozinho comigo mesmo. Cheguei à conclusão de que devia comprar uma esteira para poder caminhar em casa, porque quando saía para a rua as pessoas não me deixavam caminhar, ficavam me perguntando coisas, qualquer tipo de coisa, como estava minha mãe, como estava meu pai, o que eu achava do campeonato de beisebol, pois moro em um bairro onde todo mundo me conhece e eu conheço todo mundo. Então tive que procurar um método para poder fazer exercícios e também para utilizar esse tempo em um exercício que seja, de alguma maneira, produtivo para a escrita.

R/J/L: A técnica do “caminhante” anônimo, provavelmente.

LP: Sim. É incrível, pois quando estou me exercitando não tenho nada mais para fazer do que caminhar. Os esportes de que mais gosto são os que envolvem jogos. Os esportes que sempre pratiquei foram o beisebol, o basquete e o voleibol. Sempre fui muito ruim no basquete e no voleibol, mas no beisebol eu era um pouco melhor. Eu gostava desses esportes, de assistir aos jogos, assim como gostava também de “pelota basca”. Esportes que sempre eram jogos, portanto, o exercício físico da caminhada é quase um castigo para mim, então o único incentivo é usá-lo da forma mais produtiva possível. Tenho que fazer esta caminhada, pois se passo seis horas sentado trabalhando, necessito fazer exercícios. Acredito que o escritor é um pouco como um

jogador de xadrez, também precisa estar em boa forma física para poder fazer seu trabalho intelectual, e com o passar dos anos, isso fica cada vez mais evidente.

R/J/L: Poderia nos falar acerca de seu novo romance publicado no Brasil e sobre as adaptações para as séries de televisão?

LP: Com relação às séries de televisão, posso dizer que quando escrevo um romance não penso em termos cinematográficos. Quando minha esposa Lucía López Coll e eu escrevemos a série *As quatro estações*, todo mundo nos dizia “esses romances são muito cinematográficos”, mas quando tentamos transformá-los em um roteiro percebemos que não eram nada cinematográficos, eram muito “escritos”. Tudo acontece na mente da personagem Mario Conde, o que ele observa, o que ele pensa, o que ele sente. E isso, ao ser transferido para o cinema, necessita de um exercício de visualização, de todo um conteúdo que está expresso somente em palavras. Portanto, foi muito complicado escrever esses roteiros. No momento de escrever para o cinema, ocorre algo que é terrível para o autor de ficção: perde-se a liberdade! O romance é o reino da liberdade. No romance somos os únicos responsáveis por todas as grandes decisões. Essas decisões podem ser posteriormente consultadas por determinados leitores que te ajudam, como o editor, mas, em suma, somos nós, os escritores, que tomamos as decisões.

No caso do cinema, o roteiro é o maior responsável pela qualidade de um filme, se não houver um bom roteiro não se pode ter um bom filme. No entanto, os últimos responsáveis por essa qualidade, ou pelo resultado deste produto, são o produtor e o diretor. É dessa forma que se começa a perder a liberdade, quando o produtor pondera. Por exemplo, quando fomos fazer uma adaptação do episódio “Passado Perfeito”, a produtora nos disse: “todas as partes que se referem ao passado devem ser eliminadas, não podemos assinar, não temos orçamento para fazer essa reconstrução do passado”, foi algo que nos condicionou no momento de escrever. E, no sentido propriamente criativo, Raymond Chandler dizia que o escritor de romances quando vai escrever para o cinema deve usar seu segundo melhor terno. O primeiro melhor terno é para escrever romances e o segundo, para escrever roteiros. Por que? Porque deve-se escrever de uma maneira, dentro de uma estrutura técnica muito definida, de forma a expressar o que se quer dizer utilizando a menor

quantidade de palavras possíveis e a maior quantidade de imagens possíveis, já que o cinema é fundamentalmente visual. Então, o escritor tem que ter capacidade técnica para isso. Eu acredito que, no momento de transferir os romances de Mario Conde para a série *Quatro estações em Havana*, o que fizemos foi tentar preservar a essência deles e preservar o caráter das personagens. No entanto, se realizou uma construção distinta, uma construção que se apoiou muito mais na imagem do que na palavra, onde os diálogos foram funcionais, pois não podiam ter ambiguidade. Poderia haver diálogos ambíguos, porém a ambiguidade, no cinema, tem que ser muito controlada, ao contrário da literatura, onde essa ambiguidade possui um espaço muito maior.

Meu novo romance publicado no Brasil, *A transparência do tempo* é um romance em que volto a tentar forçar a estrutura tradicional do romance policial. Escrever uma história de investigação criminal não me satisfaz, pois não me permite mergulhar em uma série de reflexões, de olhares e de possíveis movimentos na história e na vida das personagens, então busco formas de romper essa estrutura tradicional deste tipo de romance. Comecei a praticar isso há muitos anos, em *A neblina do passado*, onde, desde o início, sabemos que estamos lendo um romance policial, mas não há nenhum cadáver, o corpo aparecerá somente na metade da história. Assim, tratei de violar a estrutura básica do romance policial.

Para escrever meu livro *A transparência do tempo*, eu disse: bom, há um tema que sempre me interessou, que é a relação do homem com a história, e me interessou ao viver uma relação com a história em um país onde aconteceu uma revolução quando eu tinha 4 anos. Eu presenciei todo esse processo revolucionário e, ainda, vivi nesse lugar, onde as pessoas dizem, constantemente, que estamos passando por um momento histórico. A história é algo que nos rodeia, portanto, necessito da minha personagem Mario Conde no presente, para poder falar dessa relação do homem com a história, para me mover de alguma maneira no tempo. Então, decidi utilizar como objeto uma peça que contém toda a história possível. Escolhi a Virgem Maria Negra por várias razões de caráter estético, histórico e religioso. São obras muito especiais que criaram uma profunda mudança histórica no cristianismo, quando surge o culto mariano. No norte da África, onde os escultores estavam adiantados em habilidades

técnicas, foram criadas essas virgens negras. Eu as utilizo no sentido da fé, dos mitos, das lendas, das crenças no sul da França e no norte da Espanha, sobretudo na Catalunha e no País Basco. Está documentado que elas provêm do norte da África, pois há uma crônica francesa do século XI ou XII, que diz que o rei da França voltou da África com várias destas virgens. Há um processo histórico, pois a trama acompanha o homem dessa parte do mundo, onde houve grandes convulsões históricas, durante oito séculos. Construo um argumento absolutamente literário. O homem da história chega a este local, a este ponto perdido dos Pirineus catalães. Creio que o feito de viver o presente tenha um olhar mais universal e mais abarcador, e ocorrem acontecimentos que o interessam, como uma guerra civil no século XX, outra guerra civil no século XV, as Cruzadas... São momentos de grande significado histórico, nos quais um homem comum se vê arrastado pela História, assim como tanta gente comum se interessa pela história em Cuba.

R/J/L: Poderia nos falar um pouco sobre as relações entre Cuba e a Catalunha?

L.P: Ultimamente, na Espanha, tenho sido acusado de ser *catalanista* porque vários dos meus livros passam pelo mundo catalão. O livro *O homem que amava os cachorros* possui uma série de episódios que ocorrem, fundamentalmente, em Barcelona, durante a Guerra Civil. É que este mundo catalão tem sido muito importante para o desenvolvimento de Cuba e Cuba tem sido muito importante para o desenvolvimento catalão e isto, às vezes, os catalães esquecem e eu tenho o dever de recordá-los, porque me parece um ato de justiça histórica. Os imigrantes catalães que chegam a Cuba, sobretudo nos fins do século XVIII e princípios do século XIX, trazem um espírito comercial, financeiro e mercantil muito mais moderno. Ontem falávamos que um agricultor estremenho e um comerciante catalão, vivendo na mesma Espanha, eram como duas pessoas que viviam em dois universos completamente distintos, porque são dois universos com características históricas diferentes. E esses catalães trazem para Cuba toda a modernidade comercial em um momento em que Cuba passa a ter condições para se transformar no território mais rico do Império – do que resta do Império colonial espanhol na América. E muitas dessas riquezas que são produzidas em Cuba chegam à Catalunha com aqueles que, no resto da Espanha, eram chamados de “indianos” e, na Catalunha, eram chamados

de “americanos”. Esses “americanos” regressaram à Espanha, onde construíram seus palácios em diferentes regiões da Catalunha, nos quais sempre havia uma palmeira no jardim, como um sinal identitário que significava que haviam voltado de Cuba. E há também sobrenomes que soam familiares: Bacardí, Güell... Todo o apoio que recebeu Gaudí para fazer suas obras veio a partir da fortuna criada em Cuba.

Além disso, havia o fato de eu já ter estudado, durante muitos anos, para escrever um documentário sobre a presença catalã em Cuba. O local onde mais havia virgens negras era na Catalunha. Ou seja, eu não estava forçando a história a meu favor, mas, sim, estava utilizando uma história que já existia. E, a propósito, “a Moreneta”, a virgem que é símbolo e padroeira da Catalunha, não é negra, é da cor “albayalde”, uma palavra que eu descobri, e não sei se existe em português, que é um branco arenoso. A escala cromática que os pintores utilizam tem toda uma série de nomes que dependem dos produtos que são utilizados. Há, por exemplo, um tom de preto, por cujo nome sou apaixonado, e que se chama “betun de judea”. Então, há muitas cores com nomes muito específicos. Além disso, a virgem “Moreneta” escureceu com o tempo e com a umidade. No entanto, não é preta, mas há outras muitas que são. Outras muitas se deterioraram, perderam-se ou estão em coleções particulares. Muitas foram roubadas ou destruídas durante as guerras.

R/J/L: O que você lê? Alguma preferência entre os escritores brasileiros?

LP: Dos escritores brasileiros mais contemporâneos, li muito pouco. Li pouco por diversas razões: não larguei meus livros e também não encontrei um romancista brasileiro que me atraísse. O último escritor brasileiro importante que li muito foi Ruben Fonseca. Li, obviamente, os clássicos brasileiros. Ontem mesmo falávamos de Machado de Assis, de Jorge Amado, mas não sou um grande conhecedor de literatura brasileira, tampouco portuguesa, pois dedico grande parte do meu tempo para ler autores de língua espanhola. Eu sempre digo que a melhor escola literária é ler os que escrevem bem em seu idioma, então eu leio e às vezes releio determinados autores. Não sei quantas vezes já li *Conversa na Catedral*, de Mario Vargas Llosa, *O século das luzes*, de Alejo Carpentier, *Palinuro do México*, de Fernando del Paso, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e, é claro, autores

como Manuel Vázquez Montalbán e toda uma série de autores contemporâneos com os quais sinto que tenho laços comunicativos.

Autores como Antonio Muñoz Molina ou como Javier Cercas, Juan Gabriel Vázquez, Héctor Abad são escritores com os quais, inclusive, tenho uma relação pessoal e nos lemos uns aos outros, porque, acredito que possuímos, de alguma forma, conceitos parecidos sobre a literatura, a responsabilidade do escritor, a relação da literatura com a história.

Um livro que me ajudou muito a delinear o que estou escrevendo foi *Patria*, de Fernando Aramburu, pois acredito que o romance que estou escrevendo é, de alguma forma, *Patria* de cabeça para baixo. Fernando Aramburu está tentando mostrar o conflito que a pátria basca viveu durante 30 anos de violência muito descontrolada, e eu estou tentando construir uma pátria a partir da nostalgia, do afastamento, e então existem conceitos que nos unem, certo? Além disso, sempre leio muita literatura norte-americana porque sempre me pareceu a mais capacitada para contar histórias.

São muitos os autores de língua espanhola que vamos lendo. Tem vezes que olhamos para trás, para os clássicos, pensando neste fenômeno que nos tornamos e de onde viemos e, por meio da leitura, acredito que possamos tentar entender. Eu fiz meu trabalho de graduação universitária sobre Inca Garcilaso de la Vega. Acredito que foi uma predestinação que, aos 23 anos, decidi me converter em um *garcilista*, algo que ninguém era. Eu fui buscar as origens. Essa busca pelas origens me levou a uma constante procura pelas origens literárias, históricas e sociais que, de alguma forma, caracterizam o que produzi. O estudo que fiz de Alejo Carpentier tem a ver com isso, meu jornalismo teve muito a ver com isso. A história do bairro chinês de Havana, de onde surgiu o rum Bacardi, a história da *Virgen de la Caridad del Cobre*, que é a padroeira de Cuba... sempre estou buscando... E isso te leva a ler literatura de determinadas épocas. Por exemplo, do *Século de Ouro* espanhol, os cronistas da conquista da América me interessam, por serem episódios da história absolutamente bizarros que somente os lendo e voltando a lê-los se consegue entender o que passou na cabeça desta gente, que estava descobrindo, realmente descobrindo, um mundo completamente mágico e maravilhoso.

Miguel de Unamuno dizia: “Temos que encontrar o universal nas entranhas do local, e no circunscrito e limitado, o eterno”. E é o que eu fiz em Cuba. Mas, às vezes, sinto que é inevitável encontrar outros espaços. Como em meu livro *O homem que amava os cachorros*, pois Moscou, México, Espanha, Turquia, Noruega e Paris eram cenários pelos quais passavam suas personagens. Eu me lembro que um dia fomos procurar a casa onde Trótski havia se escondido em Paris, uma ruazinha pequena. Cheguei a esse lugar porque, para mim, é muito importante reconhecer o espaço físico na hora de escrever. Moscou foi muito importante porque eu tinha uma imagem da cidade que tinha a ver com a literatura e com o cinema, mas, quando cheguei, me dei conta de que havia confundido suas proporções; o que eu pensava que era do tamanho deste edifício, era cinco vezes maior, tudo era muito mais exagerado. Consegui perceber essas proporções, estando lá. Quando fui a Amsterdã, para visitar a casa de Rembrandt, havia feito toda uma pesquisa sobre a cidade porque, apesar de já ter viajado muito, nunca tinha ido para a Holanda, então eu e minha esposa decidimos ir para lá. Isso implica muitas coisas que são importantes para a literatura: por exemplo, o conhecimento físico de um lugar.

R/J/L: Como se chega a esse conhecimento físico?

L.P: Eu sempre digo se o ofício permite ao escritor ganhar dinheiro suficiente para seguir escrevendo, é a quantidade perfeita de dinheiro. E essa quantidade de dinheiro pode lhe proporcionar, em um determinado momento, comprar uma passagem de avião, hospedar-se em algum hotel e conhecer um lugar. E depois surgem os lugares que vamos conhecendo ao longo das viagens. Escrever sobre Madri ou Barcelona, no sentido físico, me custaria muito trabalho, criar uma personagem madrilenha, catalã de verdade, seria muito difícil; posso pôr um cubano vivendo em Madri ou em Barcelona porque conheço o ambiente e conheço as reações dos cubanos de lá. Respeito muito o conhecimento das pessoas que vivem em um lugar e que são desse lugar porque é muito difícil, se não se conviveu profundamente com ele, poder ter esse conhecimento. Minha literatura teve a necessidade de encontrar esse “universal” cubano que está no circunscrito limitado e também conectá-lo com outras geografias, outros momentos históricos, e faço todos esses apanhados. A capa de *A transparência*

do tempo é uma foto tirada por Lucía durante o passeio que fizemos pelo Pireneu catalão, buscando o pequeno povoado onde Isabel poderia estar.

R/J/L: Você inventa o vale...

L.P: Invento o vale e todo o resto, mas é inspirado em um vale real... bom, mas o que é real?

R/J/L: No livro *O homem que amava os cachorros* impressionou muito a descrição que você faz da Lubianka e a rua vazia, onde ninguém se aproximava, isso é muito difícil de descrever.

L.P: É muito difícil. Tentei realizar a pesquisa da forma mais profunda possível no sentido histórico, mas se posso completá-la com a apropriação física do lugar, isso é muito importante para mim. E Amsterdã foi muito fácil porque sua estrutura segue sendo a mesma do século XVII, ao mesmo tempo em que foram construídos os três anéis dos três grandes canais, o canal do Príncipe, do Rei e da Rainha, Amsterdã ficou mais ou menos igual. Amsterdã é perfeita.

R/J/L: Muitos escritores latino-americanos se exilaram durante o século XX por diversos motivos, principalmente para se afastar de ferozes ditaduras, e escreveram na Espanha, na França... Atualmente alguns optam por viajar e se mudar para a Europa e outros por ficar em seus países de origem, realizando seu trabalho literário, como você, por exemplo...

LP: Existem casos em que a necessidade te obriga à mudança e há casos em que é uma decisão pessoal. Às vezes um pouco obrigado. Roberto Bolaño, por exemplo, terminou morando no norte da Catalunha e Juan Gabriel Vásquez mora em Barcelona há algum tempo. No entanto, a maioria dos escritores prefere estar nas proximidades do seu lugar de origem e de sua cultura porque é onde se tem a melhor compreensão do mundo em que você vive e da pessoa que você é, inclusive, tem a melhor compreensão da língua que você fala. Eu passo dois meses em Madrid – e é inevitável

– e termino respondendo para as pessoas “vale”. É a forma de sair rapidamente de alguma situação. E eu nunca digo “vale”, em Cuba dizemos “ok”, é um anglicismo ao qual aderimos, mas é a solução cubana ao “vale” espanhol. É muito complicado. O exílio sempre é dramático e para o escritor pode ser, inclusive, castrador.

R/J/L: Teria sido mais fácil para Gabriel García Márquez escrever na Colômbia seu *Cem Anos de Solidão*?

LP: Não sei. Gabo foi uma espécie de andarilho, preferia se mudar para distintos lugares. Alejo Carpentier viveu na França e na Venezuela, terminou de escrever na Venezuela *O reino deste mundo*, *Os passos perdidos*, *O cerco*, e quase completou *O século das luzes*. Foi um escritor que escreveu praticamente fora de Cuba e, depois, os livros que escreve, os escreve enquanto morava em Paris. Como adido cultural, podia fazê-lo, além disso, sua literatura não participava da realidade cotidiana de forma direta como a minha ou como os romances de Pepe Carballo sobre Barcelona. Vázquez Montalbán dizia que pretendia ser enterrado no Camp Nou, porque: “sou de Barcelona, não sou espanhol, sou catalão”.

R/J/L: E isso nos leva novamente à frase de Unamuno...

LP: Exatamente isso. “Temos que encontrar o universal nas entranhas do local, e no circunscrito e limitado, o eterno”. O circunscrito e limitado é a condição humana e na condição humana está o eterno. Milan Kundera diz que a razão de ser do romance é o “desvelamento” da condição humana. E Flaubert, quando lhe caíram em cima, em todos os lugares, porque publicou *Madame Bovary*, em uma carta que trata de sua defesa, diz: “a única coisa que eu queria era chegar na alma das coisas”. E é assim.

R/J/L: Para algumas obras, o exílio ter existido foi uma condição necessária. Por exemplo, não entendemos *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, se não pensarmos no exílio. Quando Cortázar escreve sobre Buenos Aires, de forma nostálgica, nota-se que ele está em Paris, em sua Paris física, expatriado, e sua Buenos Aires é distante. Nessa obra se vê muito bem a relação do autor “transterrado”.

LP: Eu acredito que não podemos generalizar. Jorge Luís Borges poderia ter escrito sua poesia em qualquer parte do mundo. Para Cortázar, a experiência de Paris lhe permitiu escrever *O jogo da amarelinha*, e é assim. Quantos anos Vargas Llosa está vivendo fora do Peru? Tem sido um turista no Peru.

R/J/L: Mas seus romances sempre voltam ao Peru.

LP: Seus romances sempre voltam ao Peru, seu último romance *Cinco esquinas*, é um romance muito peruano.

R/J/L: Mas seus grandes romances foram escritos na Europa... digamos que necessitou mudar-se para escrevê-los.

LP: Sim e, no entanto, eu necessito me aproximar do meu lugar de origem. Muñoz Molina vive a metade do ano em Nova York e a outra metade na Espanha, e quando mais escreve é quando está em Nova York, pois é quando está mais tranquilo. No entanto, houve um momento, nos anos 70, em que se cria uma literatura do exílio na América Latina.

R/J/L: Muitos exílios são voluntários...

LP: Carlos Fuentes permaneceu no México e ia dar seus cursos nos Estados Unidos, estava nas proximidades do México. Já Juan Rulfo nem saiu de lá. Existem todas as possibilidades.

R/J/L: Então, para alguns escritores, o exílio é um empecilho para escrever, para outros, o exílio é estimulante.

LP: A cubanidade da obra de José Lezama Lima, por exemplo. Como entender a Lezama quando fala de Dafne? Lezama foi unicamente um mês para Jamaica, nunca saiu da ilha. E Maria Zambrano dizia, “Lezama é de Cuba, como São Tomás é de

Aquino e Sófocles é de Atenas.” Lezama possui uma cubanidade complicada. Maria Zambrano o entendeu, mas ela também é muito complicada.

Tradução de Vitória Roso, Joise A. Corrent e Ruben Daniel Méndez
Castiglioni