
Dossier 53

Llinás, Cristoff,
Gabás, Martínez,
Navarro, Cárdenas,
Cerdá, Roche,
Negroni, Sosa,
Silva, Quintana,
Solà, Cãrtãrescu,
Halfon, Lanero,
Barba, Nieva, Sarr.

Cátedra Abierta UDP en
homenaje a Roberto Bolaño 2023

Revista Dossier N°53
Mayo de 2024

Facultad de Comunicación y Letras

Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 226762300
comunicacionyletras@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

**Directora ejecutiva Cátedra Abierta
en homenaje a Roberto Bolaño**

Marcela Aguilar

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Fotografías

Página 4: archivo cátedra

Página 22: archivo de la autora

Página 28: Diego Rivas

Página 60: Aniol Resclosa

Página 67: Carlos Zárrate

Página 81: Alex García

Página 86: Cosmin Bumbut

Página 105: Kwac Studio

Página 119: Agustina Battezzati

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546



EN HOMENAJE A ROBERTO BOLAÑO

CÁTEDRA ABIERTA udp

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LETRAS

Cátedra Abierta

UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2023

<i>Conversación con Álvaro Ceppi</i>		<i>Al borde del abismo. Alejandra Costamagna</i>	67
<i>Un dios dentro</i>	4	<i>El lado oscuro</i>	71
Mariano Llinás		Pilar Quintana	
<i>La Agente 99. Andrea Palet</i>	10	<i>Conversación con Victoria Ramírez</i>	
<i>La educación universitaria de la señorita Sonia</i>	15	<i>La casa, el tiempo y el espacio</i>	81
María Sonia Cristoff		Irene Solà	
<i>Conversación con Marcela Aguilar</i>		<i>Un hacha que rompa el mar helado. Kurt Folch</i>	86
<i>Mil voces para contar una historia</i>	22	<i>El edificio de la literatura</i>	91
Luz Gabás		Mircea Cărtărescu	
<i>Conversación con Patricia Poblete Alday</i>		<i>Es medio lo que hago. Felipe Gana</i>	96
<i>Crónicas urgentes desde Centroamérica</i>	28	<i>El caso J.</i>	98
Oscar Martínez		Mercedes Halfon	
<i>Conversación con Marcela Aguilar</i>		<i>Conversación con Mauricio Electorat</i>	
<i>Historias en los márgenes</i>	35	<i>Historia y fantasía</i>	105
Brenda Navarro		Katia Lanero	
<i>Conversación con Javier Serena</i>		<i>Conversación con Rafael Gumucio</i>	
<i>Segunda vuelta: la genealogía oculta.</i>		<i>El arte de reír en el momento adecuado</i>	110
<i>Autoras y autores de todos los tiempos leídos hoy</i>	40	Andrés Barba	
Juan Cárdenas, Paco Cerdá,		<i>Metáforas extremas. Álvaro Bisama</i>	119
Brenda Navarro y Michelle Roche		<i>El espíritu de la ciencia «-» ficción</i>	121
<i>Conversación con Álvaro Bisama</i>		Michel Nieva	
<i>Escribir para comprender</i>	48	<i>Conversación con Mauricio Electorat</i>	
María Negroni		<i>El eco distante de Bolaño</i>	127
<i>Conversación con Óscar Contardo</i>		Mohamed Mbougar Sarr	
<i>Literatura para un mundo sin remedio</i>	54		
Camila Sosa			
<i>Conversación con Marcela Aguilar</i>			
<i>Novela negra hispana</i>	60		
Lorenzo Silva			



Llinás

Un dios dentro Mariano Llinás

Conversación con
Álvaro Ceppi

Álvaro Ceppi: Buenas tardes, hoy tenemos a un invitado de lujo. Mariano Llinás es el director de *Balnearios*, de *Historias extraordinarias* y de *La flor*, una película de catorce horas que tal vez algunos de ustedes ya han visto. También es guionista de películas como *El estudiante*, *La cordillera* y, la más reciente, *Argentina 1985*, un fenómeno de público, especialmente en su país de origen, pero también en muchas otras partes del mundo, como en Chile. Películas como *Argentina 1985* se acercan a un público muy diverso que uno no recordaba en las salas de cine: unido en el rito común, en el rito público de compartir dos horas de silencio, oscuridad y emoción. La primera vez que lo viví después de la pandemia fue con esta película. ¿Qué sientes cuando una obra, más allá de tu rol como director o guionista, tiene un impacto así en el público?

Mariano Llinás: En Buenos Aires pasó algo muy raro, un episodio que no sé si se replicó en otros países, creo que no, pero que fue una forma de protesta frente al hecho de que la película estuviese producida por Amazon y que Amazon

hubiera reservado solamente tres semanas de cartel. Las grandes cadenas de exhibición decidieron no mostrar la película y se tuvo que dar en cines más pequeños, que en muchos casos eran los cines tradicionales, como los de la calle Corrientes. Verla así fue como una especie de viaje en el tiempo, porque había colas como en la década del 80 en Corrientes, en los viejos cines de Lavalle. Y para completar eso pasó un poco lo que vos decís, es decir, se dio una experiencia que yo tampoco veía desde aquella época, desde los años 80: la idea de una película que al mismo tiempo era un acontecimiento, un tema de conversación, un lugar que hasta la década del 80 estuvo reservado para el cine y que en algún momento se perdió. El cine dejó de ser esa especie de actividad aglutinante, convocante, de la cual todo el mundo hablaba. Con esta película ese fenómeno volvió a pasar, entonces fue una experiencia muy anómala, que permitió recordar cuando el cine era eso.

AC: Mi experiencia fue así como tú comentas. Fui a un pequeño cine que está en el barrio Lastarria, El Biógrafo. Llegaba gente un poco atrasada y abría la puerta y el público gritaba. Yo también reclamaba y al mismo tiempo disfrutaba que todos estuvieran tan comprometidos con lo que pasaba en la pantalla. Eso se sintió como un evento particular.

MLI: La película en Buenos Aires fue un fenómeno muy particular, porque pese a estar disponible en el *streaming* superó la barrera del millón de espectadores en cine. En otro marco, con la película *La flor*, que vos mencionaste, por ser una película de catorce horas se veía, al menos en Buenos Aires, en tres partes. La gente iba desde las ocho hasta las doce y al día siguiente volvía y reconocía a las personas con las cuales habían vuelto. Me interesa mucho eso, la posibilidad de que el cine no se haya terminado como hecho social. Otra cosa que pasó, por ejemplo, durante la pandemia con *La flor* es que la vimos por *streaming*. Pero se daba un capítulo a las siete de la tarde, entonces las personas que la estaban viendo lo hacían al mismo tiempo. Era como volver a la televisión, es decir, se largaba y la gente empezaba a verla y entonces iban comentando. Es interesante la manera en que esos formatos antiguos sobreviven.

AC: De hecho, en el *streaming* se han dado cuenta de que no les conviene subir todos los capítulos de una serie de una vez, porque pierden

la oportunidad de que la gente dialogue sobre la serie entre capítulo y capítulo, especialmente en redes sociales, y han vuelto a un formato semanal como era la televisión tradicional. También hay algo que el cine tiene que permite esas experiencias comunes. Es su dimensión popular, un arte de masas.

MLI: ¿Quién decide si una película es popular o no? O sea, ¿se puede hacer una película deliberadamente popular? Es una gran discusión. Desde luego, tiene que ver con el tema, tiene que ver con el resultado, entonces ¿en qué medida, dentro de lo que podríamos llamar lo popular, aparece el tema del mercado? Todo el mundo tiene muy claro qué es, por ejemplo, la literatura popular del siglo XVII. Pero el arte popular del siglo XX no queda tan claro, ¿es el cine, no es el cine? Bueno, es complicado llamarlo así, pero uno podría decir que un cine popular es uno que no renuncia a la pelea por el espectador. Pero tampoco renuncia a otras cosas, a darle al espectador la posibilidad de pensar, por ejemplo. Quiero decir que las películas de John Ford eran obras populares, a nadie le cabe duda, o las de Frank Capra o de Ernst Lubitsch. Eran objetos populares y a la vez eran objetos muy sofisticados. Nadie podría dudar de que los Beatles son populares y a la vez nadie podría dudar de la sofisticación de los Beatles. Cuando funciona, es una pregunta que no existe. Uno se hace la pregunta cuando algo está un poco quebrado, lo cual vuelve válida la pregunta también.

AC: En una entrevista que diste hace un tiempo decías que uno de los objetivos que tenían con el equipo de la película era convertirla en un acontecimiento político, que influyera más allá del cine.

MLI: No sé si decíamos que teníamos ese objetivo, creo que sentíamos que la película podía hacer eso. No es lo mismo. Todos teníamos la intuición de que la película podría convertirse en eso, pero parte de nuestro respeto por el cine tiene que ver con la idea de que uno no sabe cómo va a funcionar un objeto cinematográfico. Por ejemplo, con Santiago Mitre hicimos nuestra primera película con un actor que es una gran estrella: Ricardo Darín. Y esa película, *La cordillera*, era una película de gran presupuesto; era la primera vez que los dos nos veíamos enfrentados a ese tipo de proyecto. Bueno, y ahí un poco entre los dos —yo puedo hablar de lo que me pasaba a mí—, decidimos hacer una jugada

audaz, un cambio de género en la mitad de la película. Es decir, una película que se mostraba como un *thriller* político donde Darín hacía de presidente, en donde todo parecía indicar que era una película sobre los manejos del poder, en el medio viraba abruptamente hacia el fantástico. Y yo me acuerdo de la sensación de vértigo que tenía cuando escribimos esas escenas, las cuales de alguna manera parecían llevar la trama de una película de Sidney Lumet, por ejemplo, de la década del 70, a una película como *El bebé de Rosemary*, o sea, una película casi satánica. Y decía «esto es muy audaz» y como la película de alguna manera dialogaba con el cine argentino, yo decía, «si esto sale bien, si al público le gusta esto, si el público acepta este giro, este volantazo, nosotros habremos cambiado el cine argentino». Yo me acuerdo de que lo pensaba con ese nivel de ambición. Y no pasó. A nadie le gustó. No solo la película, sino que nadie admitió que la película fuera capaz de hacer ese giro y la gente decía: «pero ¿qué pasa?». Así como si hubiera funcionado, hubiéramos cambiado el cine argentino, el hecho de que no pasara implicó que no cambiamos el cine argentino, es decir, que el público votó que no, que no quería que el cine argentino fuera otra cosa. Entonces uno como cineasta, como persona que piensa las películas, que piensa el cine, está muy a ciegas con respecto a cómo son las cosas, lo cual es fantástico. Imagínate qué desagradable sería si el cine fuera una ciencia exacta. No es así; el público decide que es lo popular, no los autores ni los cineastas.

AC: ¿Has tratado de entender la química?

MLI: Toda la vida trato de entenderla, pero parto de la base de que es un ejercicio inútil, que nunca la voy a entender del todo. Por ejemplo, hay muchas veces en que los productores —que son las personas que menos saben de cine entre todos los círculos del infierno cinematográfico, con el agravante de que son los que más creen saber— quieren descifrar cuáles son los gustos del público, por qué sí y por qué no. Pero la gente no te puede decir de antemano lo que quiere, sino que lo descubre una vez que las cosas están ahí. Nadie puede encontrar la fórmula, no hay fórmula. Uno está a tientas y eso es muy bonito como forma de que el arte cinematográfico se mantenga vivo.

AC: En esa relación con el público que tiene *Argentina 1985* uno ve que en el tratamiento de la historia no se evaden los temas dramáticos,

pero también se integran elementos de humor. También se siente que hay un respeto por el proceso real que se dio en el momento del juicio a las juntas y también hay una cercanía y empatía con los personajes, una generosidad, digamos.

MLI: Hace poco escribí un artículo sobre el hecho de que las compañías de cine o de televisión hayan sido rebautizadas como de «contenidos»; es abominable, parecería que finalmente hubiese triunfado el contenido sobre la forma y se mofara de la forma. Parecería que la forma no le importase a nadie. Pero importa. Te agradezco y tomo esa idea de generosidad que mencionaste. Un cine que está cerrado sobre sí mismo, al que no le importa el espectador, un cine que parecería saber todo sobre sí mismo, eso es mezquindad. La generosidad es abrirse precisamente a aquello que necesita del espectador para existir, para completarse. Creo que la generosidad, en definitiva, es la posibilidad de que el espectador también sea generoso, de que el espectador participe del juego.

AC: *Argentina 1985* es una película sobre un momento histórico y a la vez está centrada en personajes. ¿Cómo se te ocurrió esa relación?

MLI: La idea de que para contar un episodio histórico hay que concentrarse en un personaje con el cual el espectador se identifica y que ese personaje tiene su vida privada al mismo tiempo que está llevando adelante una situación histórica y que las situaciones personales dialogan con las situaciones externas y que el espectador se identifica con ambas y que ese personaje dotado de su aspecto exterior y de su aspecto íntimo son a la vez un país, por ejemplo, o son un momento histórico, eso es algo que es más viejo que no sé qué. La idea de que un personaje es mejor si tiene a su lado a otro que es, de alguna manera, su reverso perfecto, también es una idea viejísima. La idea de que un personaje tiene una misión, pero no es la persona indicada para eso, sino que es una persona poco indicada en quien nadie confía, es otro mecanismo viejísimo. Uno no hace nada más que aplicarlos allí donde habitualmente no se aplican.

AC: Es una dinámica que se da también con el personaje de Darín con su hijo, con todos los dispositivos de humor que se generan. Eso también convoca a un público que no es tan político, sino que apela a una dimensión más humana.

MLI: Sí, el cine funcionó siempre a partir de lo particular. Es decir, mostrando imágenes y

«Imagínate qué desagradable sería si el cine fuera una ciencia exacta. No es así; el público decide qué es lo popular, no los autores ni los cineastas».

situaciones particulares. Cuando personas desde la izquierda nos dicen: «¿por qué no se muestra la lucha social?», la respuesta no muy grata de dar es que no se puede filmar la lucha social, salvo que uno muestre una serie de planos de multitudes, pero que en general son usados como situaciones de separador. El cine tiende a funcionar así.

AC: ¿Cómo fue el proceso de escribir este guion? Aquí hubo historia, recuerdos, ¿cómo transformar eso y mezclarlo con la propia escritura para llevarlo al cine?

MLI: Lo primero que hubo que hacer, que fue algo que duró muy poco en el proceso de selección, fue elegir un punto de vista. Esa fue una decisión que se tomó muy rápido, prácticamente en el mismo momento en el cual se decidió hacer esta película se decidió que iba a ser el punto de vista del equipo de la fiscalía. Muchos de los jueces se quejaron, salieron a decir: «¿Por qué no muestran el punto de vista de los jueces?». Bueno, una de las respuestas es que en el cine se muestra un punto de vista, lo cual implica dejar afuera a otros. La cámara filma una sola cosa a la vez y entonces se eligió mostrar eso. Tenemos de nuestro lado el género de películas de juicio, que usualmente se centran en la perspectiva del fiscal porque es el personaje que lleva adelante una narración, es decir, tiene que contarle el juicio a un auditorio, de alguna manera eso ya es un guion. A partir de ahí nuestro trabajo fue desentrañar el guion de la fiscalía. Lo más interesante, lo más inteligente de las personas que llevaron el juicio adelante, fue la manera en que lo pensaron narrativamente, porque nadie creía que los acusados fueran inocentes, nadie creía que no habían hecho lo que se decía que habían hecho, lo que mucha gente no pensaba era que tuvieran que ser condenados por eso, es decir, era la valoración sobre los hechos. Entonces, había que convencer a la sociedad, había que lograr que la sociedad dejara de pensar con un concepto particular, que era «errores y excesos», que era la manera en que la dictadura había juzgado sus crímenes: existieron, pero fueron errores y

excesos, por lo tanto, las cabezas no tenían nada que ver. Ese esquema tenía que ser cambiado dentro de la cabeza de la sociedad por otro que era: este fue un plan sistemático de desaparición, tortura y muerte. Lo que logró el equipo de fiscales fue hablarle a la sociedad y convencerla de que un relato era falso y de que el otro relato era cierto. La película trata de reproducir el mismo mecanismo, contando además que ese mismo mecanismo había sido pensado por un grupo de gente. ¿Por qué a la película le fue bien? Uno podría pensar que fue porque esa sociedad se descubrió, treinta años después, no tan segura de los argumentos y necesitaba convencerse de nuevo. Una de las cosas que tiene el pensamiento negacionista es que lentamente, a partir de su persistencia, termina corriendo un poquito la frontera y habilitando una especie de margen de duda. Bueno, me parece que la película funcionó porque devolvió ese margen de duda, en muchos casos, al lugar del cual el pensamiento negacionista lo había ido corriendo. Es decir, el mecanismo adoptado hace 30 años por los que llevaron adelante el juicio volvió a funcionar.

AC: ¿Sentiste una responsabilidad sobre el uso del material documental?

MLI: Te voy a hablar desde lo personal, no como un embajador de la película. Yo la responsabilidad que tenía era con el cine. Es decir, sabía que esta era una película sobre un hecho fundante de la democracia argentina, que no solo era desconocido para las nuevas generaciones, sino que había sido completamente olvidado por las viejas generaciones. Entonces había tantos elementos externos al cine, tantos elementos que podrían generar algún tipo de condicionante moral, político, social, que yo comprendí muy pronto que mi única responsabilidad tenía que ser con el cine. Es decir, tenía que funcionar como película, tenía que ser una película que hiciera lo que hacen las películas, que es básicamente suscitar en el espectador un tipo de emoción que solo el cine suscita y que no suscitan los comentarios bienpensantes sobre esto y lo otro y lo de más allá. Si funcionaba como

«Un cine que está cerrado sobre sí mismo, al que no le importa el espectador, un cine que parecería saber todo sobre sí mismo, eso es mezquindad. La generosidad es abrirse precisamente a aquello que necesita del espectador para existir, para completarse».

película, es decir, si tenía determinada autonomía en términos cinematográficos, iba a estar bien. El cine no es un instrumento de nada, el cine es el cine y se maneja con sus términos y se relaciona con los temas a partir de su propio lenguaje y de sus propios mecanismos. Ese fue el compromiso y la responsabilidad: nunca abandonar el territorio del cine para relacionarse con los temas, no hacer una propaganda, que era lo que mucha gente pensaba que debía ser.

AC: Y mirando el proceso con distancia, ¿hay un aprendizaje tuyo?

MLI: El hecho de que la película haya logrado determinado entusiasmo —creo que esa es la palabra, un entusiasmo, ustedes seguramente saben lo que significa entusiasmo en griego: que lleva un dios dentro— tiene que ver con la elección cinematográfica. Si hubiese sido una película propagandística, una película adocenada o una película sin audacia, es decir, algo que no tiene nada que ver con el cine, no hubiese pasado lo mismo. Si pasó, fue gracias al cine. Esa es mi convicción. O sea, más que aprendizaje, veo la confirmación de una sospecha: que el cine todavía tiene sus mecanismos para conmovir y que esos mecanismos no son fácilmente reemplazables por otros.

AC: Tu trabajo como director corre por un camino paralelo a tu labor como guionista, pero me imagino que no son dos caminos que corran sin cruzarse.

MLI: En la Argentina es fácil el paralelo, porque uno tiene a veces las grandes autopistas en las rutas nacionales y en el costado está la vieja ruta, donde se ven los viejos edificios, las viejas estaciones de servicio, los carteles. Bueno, cuando hago yo mis propias películas, en general, me gusta ir por las rutas laterales y filmar esos viejos edificios que quedaron ahí. Ya que hablas

de caminos paralelos, lo primero que me viene a la cabeza es eso. Por un lado, la autopista que sirve para ir más rápido, más cómodo para llegar o que es mejor, pero por otro lado también el viejo camino lateral que a mí me gusta más en lo personal. Tiene sus curvas y sus lindos lugares, también sus árboles, como en *La flor*.

AC: ¿Cómo manejas la relación con tus propias películas, a diferencia de las películas donde tu rol es ser guionista?

MLI: Me da la impresión de que se integran bastante bien, o sea, creo que no podría ser solo guionista. Si puedo ser guionista es gracias a que puedo hacer mis propias películas, a que tengo ese espacio que es mío. Por mi personalidad, hay un montón de cosas que necesito que se hagan, por decirlo de alguna manera, exactamente como a mí me gusta. Pero participar en películas más grandes que tienen una relación diferente con el cine, con su contemporaneidad, me enseña mucho también. Aprendo mucho de estas películas que hago con mi compañero Santiago Mitre, que tiene una voluntad de participar del cine contemporáneo, de no ser marginal, siendo que lo marginal es mi lugar, mi territorio. Mis pequeñas visitas a los grandes palacios me enseñan mucho para pensar dentro de mis pequeños territorios marginales. No reniego de nada, me sirve. Pienso en eso desde un montón de lugares diferentes. El hecho de conocer cómo funciona el cine con mayúsculas es una experiencia invaluable. Me viene bien, me ayuda a pensar y me ayuda a conocer cosas que de otra manera no podría conocer y me ayuda a descreer de ciertas cosas, a poner en duda a ciertas cosas que siempre pensé y afirmar otras. Me pasa también como espectador. Cuando veo, por ejemplo, las películas de Marvel, las disfruto mucho, me gusta sobre todo ver los oficios.

Veo la dirección de arte, veo cómo construyen los objetos, la manera en que aparecen los colores o en que eligen transponer los colores, los dialoguistas, no los guionistas, sino los que escriben los diálogos, los que escriben los chistes, los actores secundarios. La última película de Tarantino trata de eso, es una especie de oda a Hollywood, es decir, a una serie de oficios que van alimentándose a sí mismos. Que siguen aprendiendo de sí mismos. Hay un aprendizaje muy noble que se puede dar ahí.

AC: Para hablar también de tu proceso creativo, ¿de dónde vienen tus ideas? ¿Cuál es tu proceso para la creación de historias?

MLI: No es lo mismo cuando soy director que cuando soy guionista. Cuando soy director, lo que quiero es mostrar cosas, quiero producir ciertas imágenes que tienen que ver con determinados lugares, con determinadas personas y para eso, como conozco el cine, sé que es necesario inventar historias, pero la historia sirve para sostener las imágenes, para que yo pueda filmar determinadas cosas y que el espectador sienta que esas imágenes han llegado de manera natural. Básicamente, lo que se llama narración, en la cual las imágenes obedecen a una especie de lógica que el espectador acepta. Cuando soy guionista para otro director esas imágenes no me corresponden a mí, entonces simplemente aplico un oficio. Para decirlo de otra manera, en las películas que yo hago, los trucos los pruebo yo por primera vez, en cambio en las películas de otros, los trucos ya están probados, yo los administro nada más.

AC: Por lo tanto, el tipo de guion que haces para tu propia película es muy distinto al guion que haces cuando trabajas por encargo.

MLI: Casi te diría que no lo llamaría guion, en el caso de mis propias películas. Había una frase de Godard que decía: «Todas las películas tienen principio, desarrollo y final, pero no necesariamente en ese orden». A nosotros se nos enseña desde siempre que primero se piensan las películas, después se escribe el guion, después se filma y después se las edita. Bueno, yo no necesariamente trabajo de esa manera. Muy a menudo voy a filmar primero, empiezo a editar y ahí escribo. Te estoy hablando de las películas que hago ahora: filmo algunas cosas y voy entendiendo mientras filmo. Es más desordenado. La experiencia me volvió más caótico y no más ordenado.

AC: Nosotros estamos partiendo acá la carrera de cine y obviamente tenemos a estudiantes con su propia esperanza de contar historias. ¿Qué les recomendarías?

MLI: Bueno, hay que filmar. Yo creo que el cine se hizo así, el cine aprendió a hacerse de esa manera. Uno agarra una cámara y filma, pero eso no significa que vaya a ser una buena película inmediatamente. Entonces hay que filmar mucho. Me asfixia enormemente cuando oigo en todas partes, sobre todo en Argentina, pero también aquí en Chile, que se dice: «es una película que hay que hacerla bien». Es espantoso, es una cosa que me vuelve loco, porque además es insultante. Para esa gente, hacerla bien significa rodeado de desconocidos, con una cámara que te cuesta el alquiler de una casa en la playa por día. Para mí, en cambio, hacerla bien es hacerla con personas que conoces y hacerla a tus tiempos con una cámara que conoces al dedillo, para mí eso es hacer algo bien.

AC: Como estamos en esta cátedra voy a preguntar sobre literatura: ¿Hay algún sentido literario en tu cine que venga como un deseo inicial?

MLI: Te diría que vengo de ahí, o sea, es mi lugar de origen: mi padre fue poeta, crecí rodeado de libros. Leer es lo que me resulta más natural. No recuerdo un momento en que los libros no hayan formado parte de mi vida, una parte central. No recuerdo haber hecho otra cosa que estar rodeado de libros, pensando, imaginando. El cine es para mí una manera de hacer una literatura un poco más moderna. Y no hay ninguna película que haya hecho que no esté sostenida en libros. De hecho, mis referencias son tan literarias como cinematográficas y son muy cinematográficas también, pero no establezco una diferencia tan nítida. Para mí es un territorio común. Desde luego que me siento una persona de la literatura, no me cabe la menor duda.

AC: Una suerte de literatura visual.

MLI: Sí, una literatura perfectamente visual. Generar una división entre el cine y la literatura me parece un mecanismo reaccionario. Creo que la literatura es nuestro terreno común y las películas deberían siempre pensarse desde ahí. No existe una manera de pensar el cine en donde la literatura no importe, no se me ocurre. ●



Cristoff

La Agente 99.
Presentación de
Andrea Palet.

Hace una década ya, Alejandra Costamagna me dijo que había una escritora argentina extremadamente piola y extremadamente buena que me iba a gustar. Así fue, la publicamos, el público lector chileno obnubilado con ombligos y anagramas no la registró demasiado, luego re incidimos porque la señorita Sonia es un gusto adquirido, y ahora, a raíz de *Derroche*, su última novela, y de unos premios, de una claridad nueva quizás, paseando por el carnaval de espejos que es la prensa en internet, me entero de que *por fin* más gente está conociendo a María Sonia Cristoff, lo que me sitúa en la sólida y muy ridícula posición de fan de la primera hora.

Y, miren, he cumplido con mi deber de fan con las cuotas al día; cuando busqué en mi casa su estupenda novela *Inclúyanme afuera*, no la encontré porque la tengo prestada, como tampoco encontré *Falsa calma*, una de las mejores crónicas que he leído en mi vida, sobre cómo el exceso de paisaje puede hacerle mal a la gente si esta siente que su propia presencia, su identidad, dejó de tener sentido. Busqué también *La última gauchada*, excelente antología que publicó Alquimia donde hay un texto suyo y adivinen qué: libro prestado, ido de mí, difundida la palabra. Si fue a alguien que esté aquí hoy, sepan que las lagunas

argumentales que emerjan de esta presentación son exclusivamente culpa de ustedes.

Yo sé que «novela híbrida» o «amalgama de géneros» son expresiones recurrentes al hablar de sus obras de ficción, como *Derroche*, como *Inclúyame afuera*, como *Mal de época*, y, aunque pertinentes, no me siento capaz de usarlas porque, siendo latinoamericana y siendo este año del Señor el 2023, me parece que ese programa, que incluye investigación y consignación de fuentes, borrono de fronteras paratextuales, trabajo de archivo, comentario sin disfrazar, ese programa, digo, ya lleva su buen rato enteramente legitimado en la literatura contemporánea más interesante, es decir que ya es una estrategia del arte cuyos lectores acogemos y comprendemos. Para el resto, y aquí me conduelo por todas las entrevistas que Sonia ha tenido que dar en un país muy muy lejano, y como dicen que decía Levrero: novela es todo lo que vaya entre tapa y contratapa y dejémonos de joder.

Lo que celebramos hoy no es tanto la rareza o la novedad como una obra increíblemente atractiva, y tan consistente que podría hacernos creer que fue fríamente concebida como un plan quinquenal (no piensen mal: los primeros planes quinquenales soviéticos sí funcionaron). Tan consistente, tan redondo parece el plan Cristoff que en realidad ni pregunto ni me importa si estoy delante de una ficción o una no ficción escrita por ella, porque también estas últimas, en libros como *Desubicados*, como *Falsa calma*,

y en sus magníficos artículos en revistas, crónicas de viaje, prólogos y miniaturas, emiten un *bling bling* neuronal y tienen un fondo de alto voltaje que la distinguen de ciertos intentos vacuos de recurrencia literaria a lo real y al archivo solo porque está de moda.

¿Por qué es tan buena? No sé, quizás porque tiene clarísima la diferencia entre hacer ficción a partir de asuntos reales, cosa que le interesa cero, y en cambio prefiere, como se dice en *Mal de época*, «la operación contraria: contar como real lo que surgió de la más rotunda invención». Sus apuntes y artículos perfectamente podrían ser parte de sus novelas, tal como Coetzee metió en *Elizabeth Costello* sus conferencias en Princeton sobre la vida de los animales, y el ejemplo no es azaroso, por supuesto, pero, a diferencia de *Elizabeth Costello*, en las novelas de Sonia hay peripecia y es inesperada, original, a veces hasta feliz, casi siempre imposible y por eso libre. En *Derroche*, por ejemplo, dos veteranas de la provincia profunda coordinan la teatralización de un chantaje múltiple que ya se lo quisieran los guionistas de *Ocean's Eleven* (*La gran estafa*).

Y hay humor, muchísimo, humor del tipo que te hace sentir culpable de estar riéndote por dentro, porque, bueno, todo es muy serio; pero después no, después una sospecha rapidito que es parte sustancial del proyecto de Sonia el moverse la jaula a sí misma, el nunca quedar instalada, petrificada en la solemnidad de tener razón, una bacteria muy peligrosa que al parecer se contagia por

acumulación de reseñas que incluyan el concepto «lucidez», como en «una autora lúcida» y variantes.

Diría también, como todo el mundo, que en su obra son recurrentes los desplazamientos, el movimiento. Me hace pensar en escritoras que viajan para encontrarse, como Cynthia Rimsky, o autores que caminan para compenetrarse con su entorno, como el Federico Galende de *Historia de mis pies*. Pero no sé si esto del movimiento es una característica con mucha fuerza explicativa, a menos que calibremos su importancia en kilómetros. ¿No hay en toda literatura desplazamientos?

Sus tópicos, sus intereses. Uno, ¿por qué trabajamos tanto? Subtema uno punto uno: la inmensa y desesperante lata que es la adultez responsable a partir de cierta edad. Dos, los animales. Tres, la fuga. Cuatro, la resistencia, que es la variante política de la fuga.

Uno. Lo que el personaje de Lucrecia llama en *Derroche* «extractivismo vital», nuestra alienada o bien impotente rendición a una productividad laboral absurda, que será insostenible cuando por fin la miremos de frente, ojalá antes de haberse completado nuestra transformación en lemmings que hacen fila al borde del acantilado, está presente en todos los textos de Sonia que yo al menos conozco, y es central en la espectacular *Derroche*, de la que encantada daría más detalles sobre cómo contagia las ganas de dejarlo todo, sin embargo, dado que su personaje trabaja en una universidad privada editando cosas, apagando incendios

«¿Por qué es tan buena? No sé, quizás porque tiene clarísima la diferencia entre hacer ficción a partir de asuntos reales, cosa que le interesa cero, y en cambio prefiere, como se dice en *Mal de época*, "la operación contraria: contar como real lo que surgió de la más rotunda invención"».

comunicacionales, ayudando a difundir programas de estudio, y como igual necesito seguir teniendo trabajo dentro de 45 minutos, me abstendré de la perspectiva kamikaze y optaré por el misterio para que no crean que estoy mandando mensajitos.

Dos, los animales. No las mascotas que, por ejemplo, en los cuentos de *Animales domésticos* de Costamagna o los de Guadalupe Nettel en *El matrimonio de los peces rojos* funcionan como bastón, como ángel, como evidencia o como sustituto emocional, sino los animales como problema y como paradoja. En toda su obra Sonia realza nuestra ciega y finalmente trágica relación con ellos tras la grieta que abrió la Ilustración, subiéndolos al pedestal y dejándolos a ellos abajo, alejándonos del calor que irradiaba la cercanía taxonómica de los hermanos chanchos, los hermanos perros, los hermanos avícolas, cuyos nombres individuales hasta hace muy poco escribíamos en cursiva como los de las naves o las historias.

En *Desubicados*, que es de 2012, la protagonista encuentra una salida al agobio en la adopción no de un animal sino de

un zoológico completo como sí-lugar, como remanso de una extraña paz ruidosa, la que en todo caso no dura porque el hámster corre incansable en la ruedita que es su cabeza, y esos seres peludos le empiezan a importar, a preocupar. Ya está allí Pipo, el jabalí rescatado en Rosario, quizá inspirador del Bardo, el shakesperiano chanchito salvaje que en *Derroche* es la estrella de la banda de rock Más Chanchito Serás Vos.

Y ahí está Blanquita, la chancha que protagoniza un maravilloso artículo de Sonia en la revista *Santiago* llamado «¿Por qué se dice que una chancha no hace nada?». Blanquita, a quien los humanos del lugar envidian como si la vieran tomando sol en un resort con un cóctel con paraguayitas, y por eso picanean a su dueño: «Cómo puede ser que tenga esa chancha ahí tomando sol, le dicen, para cuándo el asadito, para cuándo los chorizos...». Un animal no útil: aberración. En la misma revista Sonia ha escrito también sobre ovejas y sobre perros, en su caso perros calmantes, perros protectores de la pampa, en un tono que me recordó el de la periodista chilena Claudia Urzúa cuando escribió para

Dossier sobre la belleza y el problema de los baguales, los perros asilvestrados en Magallanes. Extraño tanto leer cosas así en la prensa. ¿Esto se fue ya para no volver?

Pero ahí está Sandra, la orangutana, sobre la cual Sonia escribió un perfil a raíz de haber sido objeto —perdón, sujeto— de un hábeas corpus, y cuyo caso hizo historia al haber establecido un tribunal de casación que la orangutana era un sujeto no humano y, como tal, titular de derechos. Cuenta Sonia en ese perfil para *Dossier*: «Un cuidador dice que hay gente que la visita regularmente, a veces todos los días, como si fuera un pariente que los necesita, un familiar preso o enfermo, alguien a quien preferirían ver en otro lado aunque las cosas se hayan dado así».

Tanto *Mal de época* como *Derroche* cierran con animales de gran inteligencia y comprensión del momento histórico dando lecciones a sus compañeros humanos, optando por la acción política en el caso del guaicurú de *Mal de época*, que terminará como terrorista suicida aunque la gente lo confunda con un dron encubierto, y por la reflexión reposada en el caso del David Bowie porcino

de *Derroche*. Pero no crean que Sonia construye charadas o jueguitos simpáticos con animales antropomorfizados, no, esto es una exploración de posibilidades y escenarios, voces puestas en bocas no humanas perfectamente naturales: si hablan los muertos en las novelas, y su discurso nos parece verosímil, ¿por qué no podrían reflexionar humanamente los animales, que además nos conocen tan bien?

Tres: la fuga, la partida, el decir basta, y la excentricidad como decisión moral, no acotada al individuo pero partiendo del individuo, porque alguien tiene que dar el ejemplo. Una disrupción no existencialista sino con foco en las ganas, ese elemento tan poco frecuente en la literatura tristonera, algo que la obra de Sonia nunca pero nunca es. Y cuando aquí y allí habla de las ganas creo que se refiere a tener una propuesta en contra del pesimismo elegante y resabido (a ti te hablo, actitud nuestra hacia el actual proceso constituyente). «No hay futuro sin ganas», dice un personaje de *Derroche*, que sabotea el encefalograma plano que es la vida de oficina a base de volver a todo el mundo adicto a las facturitas.

Por eso —cuatro— hay siempre resistencia en los libros de Sonia, resistencia que puede ser racional o delirante pero siempre muy concreta, muy física, a veces literalmente muscular, como cuando sus personajes o personas o ella misma salen en estampida: los caminantes compulsivos en *Mal de época*, la huelga de hablar en *Inclúyanme afuera*, los sabotajes, o

en *Derroche* el profesor que se siente perseguido por los insultos y huye a otro país para vivir tranquilo, porque en otro idioma si lo insultan no se va a dar cuenta, hasta que empieza a entender y se tiene que cambiar a otro lugar, y luego a otro, porque en todas partes siente que lo insultan.

En sus personajes las estrategias son desesperadas, autoinmunes, involuntarias, pero nunca hay complicidad cómoda, pasividad. La protagonista de *Inclúyanme afuera*, una intérprete simultánea de Naciones Unidas que se harta de la palabrería del mundo y se arranca a un pueblo perdido para estar un año en silencio, decide impedir la restauración de dos exanimales, Mancha y Gato, caballos embalsamados que tienen su viñeta asegurada en el cómic heroico de la historia argentina, y, ojo al charqui, logra su cometido. En *Mal de época*, el paranoico y el guaicurú sin adjetivos planean, ya lo dije, un acto arriesgado que finalmente solo lleva a cabo el halcón, como ese militante descolgado que no llegó al punto y nunca supo del cambio en las instrucciones, pero que de todas formas actuó.

(Entre paréntesis, leí que uno de los libros favoritos de Sonia es *A contrapelo*, de Huysmans, que es puro exceso, casi pútrido exceso, un tipo de huida hacia adelante más bien exclusivo de los ricos pero que aun así es resistencia, en este caso a la eficiencia utilitaria, al burgués *comme il faut*, al orden y la tiranía del buen gusto.) Volviendo a donde estábamos, en su obra la resistencia no se vocea sino

que se encarna, a veces yéndose, a veces en forma de sabotaje incruento, de terrorismo blanco (o como entendía el terrorismo blanco *62, modelo para armar*, esa novela que leí demasiado joven para que me importe que hoy la consideren ingenua o fallida, y donde, ¿alguien se acuerda?, una célula activista dejaba cajas de fósforos ya usados en el supermercado para sembrar la incertidumbre sobre el orden del mundo).

Esto sí que es un invento dentro del invento que es hablar de literatura «aunque no soy literaria», como decía de ella misma mi parienta ficticia Rosa Araneada, pero creo que en esta última novela, donde en realidad hay material para tres novelas mínimo, por lo tanto un derroche, Sonia está bordando una filigrana, regalando o quemando ese plus de ideas geniales en lo que podría ser un fantástico atentado contra el cálculo, la justa medida y de paso cualquier planificación editorial.

Me refiero a dos secciones que disfruté especialmente pero que podrían no haber estado sin que sufriera demasiado la estructura moral de la novela, la sección de los rehenes de sus deseos y la sección de los flashes sobre gente que mandó todo a la mierda y dijo chao, yo aquí me bajo. Ahí veo libertad, veo resistencia: el despliegue del plan Cristoff en todo su esplendor.

Decisiones que se toman, cambios de eje, caballazos de la vida, salidas a tomar aire, no para volver más energizada sino para ir probando la libertad de no volver, la aspiración razonada de mandarse a cambiar, esa

«Hay siempre resistencia en los libros de Sonia, resistencia que puede ser racional o delirante pero siempre muy concreta, muy física, a veces literalmente muscular, como cuando sus personajes o personas o ella misma salen en estampida».

posibilidad que se corporizó fugazmente frente a nuestros ojos en la pandemia, para volverse bruma y nada tan rápido que ya volvió a su estado de sueño; todo eso es parte del diagrama de Venn que es la obra de María Sonia Cristoff, a quien le veo cada día más cara de Barbara Feldon, la Agente 99, pero trabajando para Kaos, no para Control.

Porque *Derroche* apareció el 2022 pero el plan Cristoff de intoxicación y develamiento es muy anterior y hoy parece anticipatorio: si hasta hace poco hablar de utopía o cambios radicales en el entramado social podía parecer fuera de onda, en pleno antropoceno y después de la pandemia, después de tantas muertes solitarias detrás de un vidrio, después del millón de bajas en el país más rico y poderoso del mundo, después de que increíblemente no se liberara la propiedad industrial de la vacuna para su producción rápida en el sur global, proponer ideas peligrosas como hace ella, proponer trabajar menos, soltar, soltar y no aguantar humillaciones ya no parece una locura jipi sino una idea de campaña francamente razonable.

No estoy dentro de su cabeza pero imagino esta posibilidad:

que la Agente 99 se haya propuesto actuar contra esa máxima que dice que el mayor triunfo del capitalismo moderno es impedirnos imaginar otras maneras de vivir, y entonces lo que leemos en toda su obra como reflexión inteligente o como delirio y derroche de las posibilidades gozosas de la literatura podría ser en realidad una táctica de infiltración en esta guerra sorda que estamos librando contra el futuro; infiltración de un programa que Sonia sí ha explicitado en otro lugar, diciendo «que puede tomar la forma de una renta universal, de trabajar nada más que cuatro horas por día y que haya menos trabajo para mayor cantidad de gente. Eso de generar vida, eso de tener tiempo para irte con tus amigos, con tus hijos al parque».

Por supuesto que exagero porque a eso vinimos, pero imagino que si algún día tenemos noticia de que la Agente 99 logró sortear todas las barreras de seguridad y se abrazó a la nariz de un cohete de Space X a punto de despegar, enarbolando una proclama anticapitalista absolutamente atendible, no podremos decir que María Sonia Cristoff no nos avisó. Y si eso ocurre será porque no entendimos la importancia de tener tiempo

para ir al parque, y de que ese parque siguiera siendo verde, y que se llamara La Idea, y que hubiese en él animales que consideremos nuestros hermanos. ●

La educación universitaria de la señorita Sonia María Sonia Cristoff

UNO. En los primeros años 2000, Ricardo Piglia dirigió una colección dentro del sello Fondo de Cultura Económica a la que llamó Serie del Recienvenido en la cual fue publicando, con prólogos suyos, una serie de títulos de la literatura argentina del siglo XX que por razones varias se habían vuelto esquivos, inhallables, y que, según él, tenían elementos para conversar con la producción literaria del presente. En esa colección aparecieron, entre otros, *El mal menor*, de C.E. Feiling; *Hombre en la orilla*, de Miguel Briante; *Oldsmobile 1962*, de Ana Basualdo; *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy; y *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante, una novela erótica de anacronía deliberada a la que, pensé inicialmente, cuando empecé este texto, solo traería a colación acá por el guiño autobiográfico del título, para señalar desde un principio que me propongo pensar la relación entre escritura literaria y vida universitaria no desde los estrados sino desde mi experiencia personal, es decir, también desde las hipótesis que vienen con esa experiencia plagada de lecturas, para señalar que, en suma, que lo que sigue es un ensayo narrativo de fuerte corte autobiográfico. Esto es, como decía, lo que pensé inicialmente: ya habrá tiempo para que cuente cómo otras cosas de ese libro, y de ese prólogo, retornaron después.

DOS. En el recorrido de mi sinuoso encuentro con la institución universitaria son claves al menos dos de esos momentos de la Historia con mayúscula que, distantes en el tiempo como parecen, sin embargo nos incumben en sus ramificaciones, constituyen nuestro presente. El primero está ligado al movimiento migratorio que llegó a la Argentina en las primeras décadas del siglo XX, porque uno entre los miles de desahuciados que desembarcaron en estas costas era mi abuelo paterno, un campesino búlgaro que no hubiese ni siquiera soñado con la universidad para él o para sus descendientes próximos si no fuera porque el hambre y el fascismo lo hicieron instalarse en un país que, por entonces, tenía con qué generar movilidad social.

El segundo de los momentos de la Historia parece obra de ficción, y ocurre antes, hacia fines del siglo XIX, cuando el poder central en la Argentina, con las reyertas internas de las décadas previas más o menos apaciguadas, decide avanzar sobre la Patagonia, es decir, sobre un territorio que todavía se percibía como desacoplado de la nación civilizada y blanca que se intentaba erigir desde Buenos Aires, es decir, sobre el mismo territorio en el cual no tanto tiempo después — cincuenta años específicamente hablando, lo cual es nada en tiempos históricos— fue a instalarse mi abuelo búlgaro. Pero vuelvo a ese convulso fin del XIX, más específicamente a una disputa en particular: la que sostuvieron Adolfo Alsina, ministro de Guerra del presidente Avellaneda, y Julio A. Roca, primero ministro de Guerra también y luego presidente de la república por más años de los recomendables para nadie, mucho menos para él. El eje de esa polémica Alsina versus Roca giraba alrededor de las formas posibles de combatir a los pueblos originarios que poblaban la Patagonia, y que amenazaban con sus malones la porosa línea de frontera delimitada desde Buenos Aires. Mientras Roca proponía una estrategia ofensiva —que finalmente encontró su forma concreta en esa campaña de aniquilamiento eufemísticamente llamada Campaña del Desierto—, Alsina proponía una estrategia de disuasión y de integración. «El plan del gobierno es contra el desierto para poblarlo y no contra los indios para destruirlos», afirmaba, comprensiblemente atrapado en metáforas de época que no vamos a analizar acá, mientras argumentaba a favor de un plan defensivo que parece prefigurar esa novela de Dino

«No es nada menor esa función de integración que cumple la universidad, sobre todo si es pública, no es nada menor en la vida de las personas provincianas. Te dibuja un mapa que se superpone al de la ciudad nueva, por lo general enorme, a la que te has mudado, y en ese mapa te da un lugar».

Buzzati que tanto le gustaba a Borges, *El desierto de los tártaros*, y que consistía en la construcción de una zanja, una larga zanja de 610 kilómetros que atravesaría el límite septentrional de la Patagonia argentina de Este a Oeste, desde el Atlántico hasta la Cordillera de los Andes. Los planos de los ingenieros precisaban que la profundidad de la zanja debía de ser de tres metros, que en la base podría medir entre medio metro y uno, y que debía rematarse con una empalizada. Tanto Alsina como sus detractores, que no fueron pocos, hacían comparaciones permanentes —de distinto signo, claro— con la Muralla China, que se había construido para detener el avance de los tártaros. Y Vanni Blengino, un historiador italiano que en 2003 publicó un libro documentadísimo sobre la zanja, la compara con el Muro de Adriano, que había sido pensado para detener a las hordas bárbaras. De lo que se trata, en cualquier caso, es de mantener a raya al que se considera Otro, y no a cualquiera, sino a un Otro despreciado, descalificado, inferior a la vez que temido, un Otro a ser dominado, aniquilado o —los relatos de viaje y los discursos parlamentarios de aquellos tiempos demuestran hasta qué punto la palabra siniestra está ya en nuestra Historia nacional— desaparecido. Pero el proyecto de la zanja, concuerdan los historiadores, fracasó. No solo quedó trunca cuando iba por los 370 kilómetros, sino también burlada: varias crónicas de época describen los métodos que pergeñaban los malones para saltarla, entre ellos uno que consistía en tirar ovejas dentro de la zanja en cantidad suficiente como para que, aplastadas, alcanzaran a rellenarla, y entonces, pisándolas, cruzar al otro lado no solo con los caballos sino con el resto del ganado que habían capturado en sus correrías. Y fracasó también por episodios mucho menos pintorescos, pero

tengo que frenar mi manía digresiva, porque acá lo que quiero remarcar es, hasta qué punto, digan lo que digan los historiadores, para mí, no es cierto que esa zanja fracasó. Cuando se trata de literatura, al día de hoy sigue intacta.

TRES. No puedo decir que quise ser escritora desde siempre, porque en mi infancia no había nada ni nadie a mi alrededor que me indicara que las personas que escriben podían estar vivas, ir al supermercado y preparar ensaladas pero, lectora voraz como fui desde los tres años, sí puedo decir que siempre quise una vida en la literatura, y aunque no sabía bien qué podía entenderse por eso, tenía bien claro que no se parecía en nada a la vida que llevaban mis profesoras de Literatura en el secundario, que no se parecía en nada a las vidas que me rodeaban en general. Esa vida, empecé a quedarme claro en la adolescencia, no estaba en el Sur en el que había nacido, sino en Buenos Aires, donde las personas que escribían no se lo tomaban como un pasatiempo de fin de semana, ni lo escondían bajo la almohada, sino que publicaban eso que escribían en forma de libros, y además hablaban de esos libros en los diarios, y en las radios, y en mesas redondas rodeadas de gente. La perspectiva de ser parte de ese mundo —es decir de tener palabra pública, aunque en ese momento no pudiera enunciarlo así— me resultaba tan atractiva como urgente, pero en el medio estaba la zanja, la zanja con su poder simbólico intacto.

Ese simbolismo, es decir esa distancia infinita, ese cúmulo de malentendidos que era y que, insisto, sigue siendo la zanja, se hizo muy presente, en aquellos años de mi primera juventud, de maneras muy distintas, y sintetizando diré que iban desde la resistencia paterna que encontraron mis planes de mudarme a la Gran Ciudad hasta

la desorientación y el abismo devastadores que sentí una vez que logré sortear esa resistencia e instalarme en Buenos Aires. Me pasaba los días caminando ida y vuelta desde el departamento que alquilaba hasta la institución terciaria en la que, por el pacto que a duras penas había logrado suscribir con mi familia, debía estudiar Traductorado de Inglés, una carrera que tenía lo que los augurios de época llamaban salida laboral, y que sobre todo tenía unas aulas plagadas de profesoras que se parecían a las mías de la secundaria, un lugar del que indefectiblemente salía preguntándome qué hago yo acá, salía caminando como autómatas, aturdida, preguntándome dónde estaba la punta del ovillo que podía conectarme con aquella vida literaria que ahora, en la gran ciudad, se me volvía paradójicamente cada vez más remota.

Pero en un momento de esas caminatas, lejos ya de las ráfagas patagónicas, ocurrió que las argumentaciones paternas en contra de la carrera de Letras y de sus sospechas de inutilidad empezaron a perder peso. Qué importaba no saber a qué me iba a dedicar después de recibirme cuando había dado con la punta del ovillo, me dije, o al menos con una punta del ovillo, y me inscribí en la carrera de Letras de la UBA. Fueron años dichosos. A pesar de las materias absurdas, a pesar de los dislates burocráticos, a pesar de las aulas heladas, a pesar de los baños clausurados, a pesar de las noches destempladas, por primera vez sentí que aquella vida literaria tomaba forma, por primera vez sentí que en la gran ciudad podía haber un hogar. No es nada menor esa función de integración que cumple la universidad, sobre todo si es pública, no es nada menor en la vida de las personas provincianas. Te dibuja un mapa que se superpone al de la ciudad nueva, por lo general enorme, a la que te has mudado, y en ese mapa te da un lugar. No es nada menor, insisto, es más bien crucial.

CUATRO. En la discusión acerca de la relevancia que para quienes escribimos tiene la universidad suelo disentir con mis colegas porteños, y creo que fundamentalmente eso ocurre porque ellos se enfocan en los planes de estudio a la hora de pensar el tema, nunca necesitaron una plataforma desde la cual rearmarse después de haber cruzado una zanja. Ahora, si por un momento me pusiera, como ellos, a mirar aquella experiencia universitaria específicamente desde

los programas, les daría la razón: de todas las materias que cursé, de las treinta y tres que transité en Puan —el nombre con el que se conoce, por la calle en la que está su sede, a la carrera de Letras de la UBA en la jerga porteña—, rescato solamente cinco o seis como fundamentales. Siete si me agarran en una tarde simpática. De hecho, en un momento de aquellos años de mi formación universitaria, más o menos en la mitad de la carrera, temí que todas esas materias descartables y perniciosas fueran a quedar en alguna parte de mi inconsciente literario, y estuve a punto de abandonar todo. Se me pasó cuando vi que las perspectivas que me esperaban en el mundo eran mucho peores y entonces, después de muchos insomnios, después de muchas caminatas afebradas, pergeñé una especie de plan de combate: dejé de cursar las materias que correspondían a las orientaciones en Literatura Argentina y en Literatura Latinoamericana, esos botines tan preciados de la carrera y justamente por eso tan proclives a ejercer sus influencias, y me pasé a la Orientación en Lingüística, cuya asepsia científica me aseguraba bastantes horas de tedio, sin duda, pero a la vez, me parecía, preservaba mi imaginario de escritora de ciertas mitologías, de ciertos consensos de canon, de ciertos subrayados. Y no solo eso, también me organicé con una amiga para hacer una especie de división del trabajo: mientras ella tomaba notas de las cosas que podían servirnos a la hora de rendir los parciales, yo tomaba notas de las frases que tenían algún destello, de las recomendaciones de lectura, de los núcleos narrativos que palpitaban en la bibliografía menos esperable.

Aun así, a pesar de ese plan de combate, de esas tácticas, confieso que llegué al final de mi experiencia universitaria agobiada, espantada ante la orientación académica que la carrera demostraba tener independientemente de la orientación en la que uno se instalara, por la soledad en la que finalmente me dejaba en tanto escritora. Como en tantos matrimonios, la segunda parte de mi carrera perdió el idilio que había tenido en la primera. Entonces, a partir de un reencuentro azaroso que, en una de mis caminatas febriles por la ciudad, me deparó la calle, o más bien la vida, terminé consiguiendo un primer trabajo de graduada en el medio de la Tierra del Fuego, es decir en lo más profundo de la Patagonia y lo más lejos de Buenos Aires que podía imaginarme. En mi aceptación de ese trabajo, que

tenía tanto de portazo, de rechazo no solo a la vida universitaria sino también urbana, no solo subyacía la frustración por lo que había demostrado ser una pura orientación académica de mi carrera sino también la rabia de haber empezado tres novelas bien distintas que sin embargo siempre me llevaban a un mismo punto muerto. Sin embargo, ese trabajo-portazo, un trabajo que consistía en traducir los Diarios inéditos de un inglés que se había asentado en territorio fueguino durante el siglo XIX y que, dicho sea de paso, implicaba una especie de retorno a la que había sido mi primera carrera, hizo un clic fundamental en mi escritura, que recién ahí encontró su cauce. Contra todos mis pronósticos, ocurrió que el encuentro con esa escritura no ficcional del Diario que yo traducía durante el día, y con una biblioteca plagada de relatos no ficcionales que jamás habían pasado por ninguno de mis programas y que yo leía durante la noche, me dieron una pista clave para empezar a hacer mi propia experimentación con la novela, con la narrativa a la cual desde entonces pienso como una imbricación de ficción y no ficción. Pero también sé, volviendo a lo que acá me ocupa, que ese clic no se hubiese dado, no se hubiese convertido en un proyecto narrativo sin la maquinaria conceptual que la vida literaria en Puan me había dado.

En Puan y su más allá, tendría que decir, porque esa maquinaria conceptual se había ido armando en base a ese puñado de cinco o siete materias de las que hablaba antes, sí, pero también en base a muchas de las conversaciones de pasillo, en las fiestas a las que íbamos, en las asambleas en las que nos revoleábamos epítetos, en los amantazgos en los que nos embarcábamos. Y también en base a algunas direcciones que desde Puan se irradiaban, porque lo cierto es que la universidad no se cerraba sobre sí misma sino que era un punto neurálgico desde el cual nos desplegábamos hacia ciertas librerías, ciertas funciones de cine, ciertas mesas, ciertas sobremesas, ciertas discusiones. Y también, fundamental, esa maquinaria conceptual se había armado en base a lo que odiábamos de Puan, algo que, al menos para mí, no era poco. El abordaje académico de la literatura, por ejemplo, ese que yo había intentado sortear anotándome en Lingüística; y la orientación académica de una vida, por ejemplo, esa que yo había intentado sortear consiguiéndome un trabajo en una estancia perdida en medio de la Tierra del Fuego.

CINCO. Esto de estar en una institución pero a la vez estar muy atenta a sortear, es decir a resistir, a diseñarme planes de combate, a gambetear —como diríamos en jerga rioplatense—, me lleva otra vez a *La educación sentimental de la señorita Sonia*, a algo que Piglia dice en ese prólogo, cito: «... la novela de Susana Constante se instala en el aura de dos instituciones despóticas (el Ejército y la Iglesia) pero está mucho más cerca de los pactos privados y los tratos prohibidos». ¿Y si precisamente, me pregunto, de eso se tratara, se hubiese tratado? ¿De apostar a los pactos privados y a los tratos prohibidos, es decir a las estrategias de resistencia, a los planes de combate, a las maniobras de gambeteo, cuando se trata de lidiar con una institución como la universitaria, que también, como el Ejército y la Iglesia, puede ser despótica? Cuando empecé a escribir este texto, como decía, saqué de mi biblioteca la novela solo por una cuestión fetichista, por tenerla cerca en honor a ese título que me había resultado inspirador; solamente releí el prólogo, y lo releí sin saber que ahora, unos días más tarde, en esta instancia del texto, iba a convertirse en una interlocución preciada, una de esas lecturas —una de esas presencias— que vienen con la frase justa en el momento justo.

SEIS. De aquella vida remota en la estancia fueguina volví a Buenos Aires, sí, pero volví con la promesa interna de nunca más pisar una universidad, ni siquiera de paso. La orientación académica de Puan me había convencido de que, si quería seguir armándome como escritora, necesitaba esa distancia, la necesitaba con creces. Y me mantuve en esa postura durante años, muchos, unos diez. En ese lapso, trabajé como traductora, editora y periodista, siempre en lugares rimbombantes que por fin ponían orgullosos a mis esforzados padres, pero que sin embargo yo iba abandonando pasados los dos o tres primeros años porque, me parecía, conspiraban contra mis horas de escritura —y de lectura, claro, porque para mí hablar de escritura es hablar a la vez de lectura—. Y me parecía bien, creo, porque de hecho conspiraban. Pero la necesidad de ganarme la vida no transigía, ya sabemos cómo es. En esos dilemas estaba cuando, volviendo a cómo nos afectan los sucesos de la Historia con mayúsculas de los que hablaba al principio, entra en escena esa combinación de estallido social, huelga general, fuga de capitales, saqueos, Estado de sitio, asambleas populares,

«Se trata de saber lidiar con los verdaderos peligros, y entiendo por tal cosa a todo aquello que le quite potencia expresiva a nuestra escritura, que le quite su rareza, su modo mula de empacarse, de hacer la suya».

lemas de potenciales revolucionarios, deuda pública, confiscación de créditos, confiscación de sueldos, pobreza rampante, cacerolazos, represión de la policía montada, crisis institucional, treinta y nueve muertos civiles, cinco presidentes en once días y fuga de presidente en helicóptero en la que en la Argentina se conoce como Crisis del 2001. Me dejó en la lona, como también decimos en la jerga rioplatense. No sé si alguna vez fui tan pobre. Tuve entonces que aceptar un trabajo que me volvió a conectar con un aspecto muy peculiar de la vida universitaria: pasé a ser redactora *full time* en el Departamento de Comunicación de una universidad privada de elite. No sé si alguna vez fui tan desgraciada. Para resumir, solo diré que mucho de esa experiencia me sirvió para armar uno de los personajes, el único atormentado, de mi última novela publicada, *Derroche*. Para resumir un poco más, solo agregaré que, de todos los trabajos que a lo largo de los años se habían confabulado para interrumpir la escritura que yo ansiaba, ninguno nunca llegó a ser tan eficaz. Y agregaré también que, en mis sesiones de análisis y en mis conversaciones con amigos, ese lugar de trabajo pasó a ser conocido como La Legión Extranjera, porque de hecho lo vivía así yo, tal como la Legión Extranjera se veía en las películas: un lugar áspero, furioso, una especie de último recurso al que iban a parar los que tenían un delito que pagar o un tormento que aplacar. Y yo de esto último sabía, atormentada como estaba no solo por las deudas sino porque mi derrotero insistía en apartarme de la escritura constante que yo ansiaba. Cualquier psicoanalista argentino se haría un festín con el nombre propio que ahora, en este momento del texto, me aparece otra vez, el de Susana Constante, porque sin haberla leído en aquella época yo sabía que la única Sana-ción para mi tormento era la de la escritura Constante.

Pero no estaba lográndolo, realmente no estaba lográndolo y mucho menos que nunca en ese

trabajo, en mi Legión Extranjera. Que tenía un solo rasgo a su favor, reconozcámoslo: quedaba cerca del río, así que al río me fugaba cada vez que podía, y cada vez que no podía también, y caminaba por esas orillas marrones, que me resultaban tan hospitalarias, no me quedaba claro si para despejarme o para ahogarme en ellas. Quién sabe si por esa proximidad del río, o por la proximidad de una docencia universitaria que, en mi nuevo rol de redactora, me había pasado a resultar apetecible, quién sabe por qué, entonces, en una de esas caminatas decidí que ahora, quince años después de haber terminado mi carrera universitaria, tal vez fuera dando clases en universidades donde finalmente pudiera encontrarme con el trabajo cómplice, es decir con aquel que sostuviera mi escritura en vez de conspirar contra ella.

No se equivocaron mis musas fluviales, porque así fue cómo, desde entonces, he logrado escribir en modo constante, en modo Susana Constante podría decir, ya, a esta altura del texto. Hay un detalle nada menor: volví a la universidad porque justo en ese momento, en Argentina, se estaban abriendo los primeros programas de Escritura Creativa, esos espacios que, con sus aciertos y sus desaciertos, no dejan nunca de ser hospitalarios para quienes escribimos, y eso precisamente porque nos habilitan a plantear nuestros cursos en tanto escritoras y escritores que somos, sin ese imperativo subyacente de camuflarnos en profesores. Y esto no lo digo teniendo en cuenta una comparación banal de prestigios, lo digo porque los lugares de enunciación en los dos casos son muy distintos: mientras hay mucho de transmisión de saberes en el caso de los profesores, en el caso de los escritores se trata más bien de abrir a discusión y análisis una práctica en común. Esta diferencia, que puede ser ínfima en los contratos laborales, es fundamental a la hora de pararse frente a un curso.

«Que escribir no consista en acumular una determinada cantidad de libros sino en ir construyendo un proyecto en el que se pongan en juego nuestras hipótesis de lectura, nuestras ansias, nuestras imaginaciones estéticas y políticas, donde se ponga en juego todo ese cúmulo magnético que se activa cuando realmente escribimos».

Son todos unos autocentrados. Finalmente a los escritores lo único que les importa es su escritura, no la docencia, dirán, como me consta que dicen algunos, cuando surge la discusión acerca de los programas de Escritura Creativa en universidades. A esas acusaciones tan faltas de imaginación tengo para decirles al menos dos cosas. Una: sí, a quienes escribimos nos importa la escritura más que cualquier cosa, y ahí radica la gracia —y la desgracia— de la cosa, la capacidad de decir desde un lugar de enunciación en el que se nos juega la vida. Dos: ¿y qué tal si los programas de Escritura, además de ser parte de una política de Estado o de un negocio para algunas instituciones, además de ser una forma de afirmar algún trabajo, además de una práctica que permite compartir lecturas y experiencias o, si algunos prefieren, de transmitir saberes, fuera también una forma del *crowdfunding*, una experiencia cooperativa de esas que tanta falta nos hacen, una forma de contribuir colectivamente a la existencia de esa entidad tan frágil, sobre todo tan frágil en América latina, llamada literatura contemporánea?

SIETE. Hablando de trabajo, y de experiencias colectivas, viene a mi mente un libro que fue crucial entre mis lecturas durante la preparación de mi última novela, la que mencionaba antes, y es un ensayo de David Graeber que se llama *Trabajos de mierda*, que no se enfoca, como podríamos automáticamente pensar, en los trabajos precarizados que el lenguaje coloquial podría dar a entender por ese sintagma —*Shit Jobs* en inglés— sino más bien en aquellos que no generan ningún valor social, que solamente se encargan de cimentar y propagar la marcha siniestra del mundo, una marcha en la que la productividad

es ley suprema, no importan cuantas vidas, entre ellas y muy fundamentalmente la vida planetaria, caigan en el medio. Los dardos de Graeber cuando define a qué se refiere con esos trabajos de mierda apuntan contra una serie que va desde el marketing hasta las relaciones públicas pasando por la abogacía corporativa. Pero, dice Graeber, afortunadamente también hay trabajos que están en las antípodas de esa maquinaria esclavizante, y son aquellos que generan lazos sociales, que potencian vida comunitaria, que conspiran contra las visiones mercantilistas de la existencia, y entre los ejemplos concretos de estos últimos enumera a las y los maestros, los enfermeros, los jardineros, los escritores de poesía y de canciones de rock. Aunque las y los escritores que damos clases en programas universitarios no estén en su enumeración, puedo decir, habiendo leído ese libro con fervor, que sin duda entran en su argumentación, o que el menos es desde ese lugar, el de conspirador contra los mandatos productivistas, el del generador de vida comunitaria, que pienso este trabajo de escritora-que-da-clases. No es que lo piense: lo habito así. O al menos lo intento. Por supuesto que me veo constantemente rodeada de cosas que amenazan con sacarme de ese lugar: las urgencias por obtener un título a toda costa, las demandas institucionales, los sueldos miserables, los mantos de sospecha que emiten las carreras supuestamente serias, el cinismo *à la page*, la malicia generalizada, la proliferación de egos en el curso —incluido el mío, claro—, y una serie de etcéteras. Pero vuelvo a ese lugar, vuelvo a intentarlo al menos. En ese punto, para mí, además de un trabajo con el que me gano la vida, dar clases es una práctica de resistencia micropolítica.

En cuanto lo digo viene también a mi mente *La invención de lo cotidiano*, esa obra extraordinaria en la que Michel de Certeau postula que, lejos de estar completamente constituidas y atravesadas por los poderes como sostenía Foucault, las personas estamos habitadas por tácticas silenciosas y sutiles para sortear algunas zonas de esos poderes, para evitarlos, para saltarlos, y a esas tácticas las llama ingeniosidades del débil, y entonces también viene a mi mente ese ensayo crucial de Josefina Ludmer llamado *Las tretas del débil* en el que analiza las estrategias discursivas de Sor Juana Inés de la Cruz en la carta que es su *Respuesta* al Obispo de Puebla, es decir en su respuesta a la institución religiosa. Se trata entonces de volver a pensar en formas de sortear, de gambetear, en diseñar estrategias para sacar ventaja del fuerte —ya sea este encarnado por los poderosos de siempre, o por las instituciones, por la enfermedad, o la muerte—, se trata de pergeñar tácticas ingeniosas que tengan la inmediatez y la nota furtiva de quien vive en movimiento constante para no ser atrapado, para no ser fagocitado. Esta capacidad de los seres humanos, dice De Certeau, está presente en nosotros desde tiempos inmemoriales, y nos emparenta con los ardidés y las simulaciones de supervivencia que han puesto siempre en práctica, desde el inicio de la vida en la Tierra, las plantas y los peces. Desde el fondo de los océanos a las calles de las megalópolis, afirma, esas tácticas tienen continuidades rastreables.

Desde el fondo de los océanos hasta las instituciones universitarias, parafrasearía yo, en mi instigación a poner en marcha estas tácticas y ardidés cuando se trata de lidiar con estas últimas, cuando se trata de pergeñar nuestros pactos privados y nuestros tratos prohibidos, ya sea desde el lugar de quien toma clases como de quien las da; una instigación a suscribir a esas simulaciones y ardidés y tretas y pactos y tratos siempre y en todo lugar, o al menos hasta que la mal llamada inteligencia artificial nos paralice el alma, pero no quiero irme de tema. Esa forma táctica de vivir la vida universitaria en los programas de Escritura me parece mucho más interesante que la que —inspirada en un Romanticismo no se sabe si inocente o cínico, un Romanticismo de mesa de bar— propone aniquilarla con el supuesto fin de defender así a las futuras generaciones de escritoras y escritores de peligros como la uniformidad en las estéticas

o de las garras del mercado que supuestamente esperan para abalanzarse en cuanto se aplaca el último aplauso de la ceremonia de graduación.

A esas futuras generaciones, en tanto señorita Sonia, permítanme decirles que esos peligros no existen: por un lado, el eclecticismo asegurado de los programas de Escritura, en los que indefectiblemente tienen que dar clases escritoras y profesores distintos, conspira por definición contra la supuesta uniformidad de estéticas. Por el otro, al menos en América Latina, lo más seguro es que a la ceremonia de graduación vayan un par amigos, incluso un par de tías, pero nada de posibles editores, como sí me consta que ocurre en programas de universidades del Primer Mundo. Cada quien con sus problemas, no nos carguemos los ajenos, no caigamos en la trampa cipaya. Y además, lamentablemente atravesados y constituidos como estamos por el mercado, si no lo encontramos al fin de una ceremonia lo encontraremos en la primera conversación con una editorial, en el primer premio al que nos presentemos, o en la primera beca a la que nos presentemos. No se trata de la quimera romántica de evitar lo inevitable, sino de inventar modos de estar alertas frente a lo inevitable. Se trata de saber lidiar con los verdaderos peligros, y entiendo por tal cosa a todo aquello que le quite potencia expresiva a nuestra escritura, que le quite su rareza, su modo mula de empacarse, de hacer la suya, y para eso es fundamental enfocarse en un proyecto propio, es decir, entablar conversaciones con nuestras lecturas más que con las supuestas estrellas que nos rodean o que nos encandilan, es decir, encarnar una práctica en la que escribir no consista en acumular una determinada cantidad de libros sino en ir construyendo un proyecto en el que se pongan en juego nuestras hipótesis de lectura, nuestras ansias, nuestras imaginaciones estéticas y políticas, donde se ponga en juego todo ese cúmulo magnético que se activa cuando realmente escribimos —y que me niego a detallar acá y en cualquier otro lado—. Asocio siempre esa actitud de focalizar un proyecto propio al *eye-on-the-object-look* del que habla Auden en uno de sus poemas, es decir, al estado de absorción provocado por un hacer, en este caso un hacer literario. Para mí ahí, en ese estado, hay una trinchera potentísima, la táctica o treta más potente de todas. ●



Gabás

Mil voces para contar una historia Luz Gabás

Conversación con
Marcela Aguilar

Marcela Aguilar: Tenemos hoy el honor de recibir a Luz Gabás, escritora española que el año pasado ganó el premio Planeta con su novela *Lejos de Luisiana*. Bienvenida, Luz.

Luz Gabás: Muchas gracias, un placer. Gracias por la invitación.

MA: Luz Gabás nació en Monzón, Huesca. ¿Eso es Aragón? ¿No?

LG: Así es, es en el norte de España, un lugar muy chiquito, cerca de los Pirineos.

MA: Bueno, Luz ha dicho que desde muy niña leía todo lo que le llegaba a sus manos. Además tiene dos hermanas mayores que parece que le pasaban novelas que no eran apropiadas para niñas pequeñas, pero ella igual se las leía. Novelas de terror, novelas de amor, todo tipo de novelas. Y después estudió Filología Inglesa en la Universidad de Zaragoza, dio clases en la universidad y estuvo a punto de terminar un doctorado, pero parece que no lo terminó porque, por ahí por los cuarenta años, decidió que tenía que hacer lo que se había prometido hacía mucho tiempo, que era escribir un libro ¿verdad?

LG: Ahí quedó la pila de libros, Marcela, de la tesis doctoral. Tenía la de la tesis doctoral o la de la novela que quería escribir y las miraba y me decía: ¿qué? tesis, novela, tesis, novela. Y al final dije novela.

MA: Ganó la novela, claro. Luz dejó la ciudad, dejó la universidad y se fue a un pueblito que está cerca de donde nació. Anciles, se llama. Se fue a una casita como la de las hermanas Bennet en *Orgullo y Prejuicio*. Ahí en el campo, con muchos animalitos y muy verde todo, se puso a escribir una novela que terminó y envió a unas editoriales. Se postuló a alcaldesa de Benasque, que es un pueblo ahí también en Huesca, y la eligieron alcaldesa. Asumió el 2011 y poco después le avisaron que su novela se iba a publicar. Fue una locura de trabajo, ¿no? En 2012 se publicó esta novela que se llama *Palmeras en la nieve*, que narra la experiencia de su padre en lo que en alguna época se llamó la Guinea española, que hoy es Guinea Ecuatorial. Y esta novela se convirtió de inmediato en un éxito de ventas, a tal punto que rápidamente la hicieron película, se estrenó en 2015 y fue muy premiada.

Luz se volvió así una escritora ya súper reconocida. Publicó en 2014 *Regreso a tu piel*, en 2017 *Como fuego en el hielo* y en 2019 *El latido de la tierra*. Y el año pasado ganó el concurso de Planeta, que es uno de los premios más importantes que hay en lengua hispana, con la novela *Lejos de Luisiana*, de la que vamos a hablar principalmente hoy. Como ustedes ven, es una novela gorda —tiene 765 páginas— y está centrada en una época poco conocida para nosotros, no sé si en España también...

LG: Muy desconocida.

MA: Que son los cuarenta años en que España administró el territorio de Luisiana, donde está Nueva Orleans, San Luis, que fue una región colonizada primero por los franceses. En algún momento Francia sale de ahí, le deja estos territorios a España, y luego España también los pierde, cuando Estados Unidos gana su conformación actual.

Tú has contado que investigaste dos años antes de sentarte a escribir esta novela y esta cátedra lleva el nombre de este proverbio que citas también en tu novela, uno que dice que se necesitan mil voces para contar una historia, que yo la entiendo de dos maneras. Por un lado, ninguna historia se cuenta sola, todas las historias necesitan dialogar con las historias anteriores,

pero también tiene que ver con tu proceso de investigación, con cuántas fuentes tú conociste, revisaste, qué tipo de fuentes fueron. Cuéntanos un poco de ese proceso de investigación.

LG: Buenos días, como sois estudiantes de Literatura en su mayoría, voy a intentar dar respuestas prácticas. *Lejos de Luisiana* es una novela histórica, por lo tanto, se ajusta a los cánones del género. Eso me obliga a mantener un difícil equilibrio, un doble compromiso con la Historia con mayúsculas y la literatura. Al ser novela histórica, yo recupero un contexto desconocido y tengo que recrearlo de una manera veraz. No me puedo inventar nada en cuanto a los hechos históricos que sucedieron. Si tuvo lugar tal batalla, tuvo lugar tal batalla; no puedo de repente inventarme una batalla. Por lo tanto, los escritores cuando afrontamos una novela histórica, tenemos el reto de que no somos historiadores y de que tenemos que empezar a estudiar como si fuese una tesis doctoral. Entonces, yo dediqué dos años a la preparación del material y esto quiere decir que tengo que estudiar toda la historia universal y la voy acotando hasta centrarme en el territorio de la Luisiana francesa, la Luisiana española, que ahora solo es un estado, pero para que nos hagamos una idea de la magnitud del territorio, la Luisiana de finales del siglo XVIII ocuparía unos diez o doce estados estadounidenses actuales. Bien, entonces, organizo la información histórica, como si fuese una historiadora. De momento me olvido de lo que es trabajar una novela y preparo carpetas de documentación: parte histórica, parte social, grupos sociales, comerciantes, religiosos, militares, africanos, nativos americanos, hombres, mujeres, bien, y qué personajes voy a ir creando de esos grupos sociales para luego armar la trama. Y de la parte histórica, cuarenta años de la vida de un territorio, me hago un *planning*, año por año, con qué sucesos ocurrieron. Porque una cosa es que el escritor tenga muy asimilada la información histórica y otra cosa es lo que no hay que hacer con una novela histórica, que es convertirla en una lección de historia. Esa información tiene que aparecer disuelta y va a ser el telón de fondo donde se mueven los personajes y ahí entra la literatura.

MA: Hay escritores que dicen que arman un mapa y otros que tienen una brújula ¿no? Tú eres una escritora que trabaja con un mapa, te armas un gran escenario y además te haces la línea de

tiempo, o sea, tus personajes se van moviendo entre o a lo largo de ciertos hitos históricos.

LG: Para escribir una novela histórica hay que trabajar en modo mapa, no puedes ir sobre la marcha a ver qué se te ocurre, eso no es posible. Si tengo los acontecimientos históricos que condicionan y modifican la vida de mis personajes, no puedo esperar a ver qué se me ocurre que pase en 1783. Por lo tanto, uso un mapa muy detallado e incluso una escaleta, que es lo que emplean en el mundo cinematográfico. Yo digo: esta novela va a tener cuatro partes, que se corresponden con la imagen del río Misisipi: curso alto, curso medio, curso bajo, mar. Cada parte va a tener prácticamente el mismo número de páginas. Yo en eso soy muy obsesiva. Cada parte va a tener tantos capítulos y en los capítulos va a suceder esto: empezamos la novela, la familia, los viajes, va hacia arriba, se conoce con este, se conoce con otro. Antes de sentarme a escribir, me preparo un índice de escenas. Todos los capítulos tienen tres escenas, cada escena técnicamente es introducción, desarrollo y conclusión, o sea muy, muy, muy preparado. Cuando me siento a escribir, al cabo de los dos años de preparación, voy siguiendo la escaleta y ahí puede aparecer la inspiración en momentos concretos. Y ya la última parte de la escritura de la novela, es lo que yo llamo pintar y colorear. Es decir, puedo tener una escena en la que está una familia comiendo y puedo ponerme entre paréntesis «menú» y ya pondré el menú, para no romper el hilo de la narración. Luego ya me documento y busco un menú que encaje en ese momento ¿no? O la terrible inundación o el incendio de tal año, puedo ir escribiendo y marcarme: «Aquí recuerda que es el momento del incendio». Bueno, estas cosas las puedes encajar después.

MA: Tú decías antes que además al investigar te vas imaginando, vas pensando cuáles van a ser tus personajes. ¿También les haces su carpeta? Porque sería una locura, me imagino, en la página setecientos, acordarte de lo que hizo este personaje en la página, no sé, cinco, diez. Entonces, ¿también te vas ayudando con ese archivo?

LG: Sí, sin duda. Un escritor toma decisiones continuamente. Narrador, ¿voy a escribir en primera persona o en tercera persona? Bueno, hay muchas novelas históricas escritas en primera persona. ¿Qué problema ofrece la primera persona? Ya lo sabéis: que solo conocemos el mundo a través de unos ojos, una focalización

única. Entonces, claro, yo tengo varias familias y quiero una representación más cinematográfica, es decir, las escenas con sus personajes, por lo tanto, tengo que ir a un narrador multiperspectiva, como se le llama ahora. Esto me permite meterme en la piel de cada personaje. Yo, en la documentación, lo primero que encuentro es que la sociedad de Luisiana de finales del siglo XVIII es multicultural, multiétnica. ¿Cómo no voy a reflejar el mundo nativo americano al mismo nivel que el mundo europeo? No puedo, porque entonces estaría haciendo una novela colonial. De alguien que fue allí y triunfó. No, yo quería un reflejo de la vida en ese momento. Entonces, de estos grupos sociales, incluyo a los nativos americanos. Tengo tribus, muchas. ¿Cuál elijo? Otra decisión. Entonces, me topé con la leyenda de un nativo americano de la tribu kaskaskia, hijo de un jefe que se enamora de una francesa. Huyen y al cabo de dos o tres días los capturan, a ella la encierran y a él lo atan a un tronco y lo mandan Misisipi abajo. Por supuesto muere y antes de morir lanza una maldición. Y dije, bien, voy a hacer uso narrativamente de esta leyenda, y además me sirve para decidir que la tribu protagonista va a ser la kaskaskia, que cumple además otros requisitos que yo buscaba. Y es que es una tribu educada por los jesuitas franceses, por lo tanto, conoce la cultura y la religión francesa, pero está ubicada en territorio inglés. Cuanto más te documentas, más ideas encuentras. Y tenía claro que quería que hubiese personajes importantes de cada grupo social. Aunque en la novela hay dos protagonistas, hay ocho personajes a los que el lector quiere seguir la pista. Está el esclavo que huye a los pantanos y se convierte en cimarrón. Tengo el grupo de los religiosos, porque también hay una transición religiosa, se expulsa a los jesuitas, es un momento histórico fascinante. Tengo el mundo de los comerciantes, el de los aventureros, el de las mujeres, mayores, de las más tradicionales, de las más avanzadas. Cada personaje tiene su ficha que contiene desde la descripción física —porque de repente estás en la página seiscientos y no te acuerdas de qué color tenían los ojos—, el carácter, sus frases posibles, en qué momentos va a aparecer o con quién se va a encontrar para que la acción avance.

MA: Un tema que recoges en tu novela es cómo en esa época las hijas eran casadas con fines muy concretos y estratégicos. Algunas de tus

«Hay muchas voces y cada escritor escribe lo que puede, lo que sabe, y el lector lee, juzga, se enamora o no de una historia o de otra, independientemente del género».

protagonistas son sumisas o pragmáticas frente a esto y otras son rebeldes. ¿Lo escribes así pensando en la actualidad? ¿Quieres plantear una mirada crítica de ciertas prácticas?

LG: Un error que puede ocurrir con la novela histórica es utilizar nuestra mirada del presente para crear personajes que no existieron o que resultan inverosímiles. Los personajes que yo creo son verosímiles. En aquel contexto las mujeres se casaban a los 14 años y a los 18 ya eras una solterona. El índice de mortandad era tan elevado que en cuanto una mujer ya podía tener hijos, pues debía cumplir con la obligación de tenerlos para poblar el territorio. Estamos hablando de que Nueva Orleans era una gran ciudad de dos mil quinientos habitantes. En ese contexto se puede entender el personaje de la hermana de la protagonista que se llama Margaux, que cumple con el objetivo de casarse con alguien que tenga dinero, porque entonces va a tener una vida más fácil. Es una mujer muy práctica. Si Margaux representa a la Ilustración, al siglo de la razón, su hermana Suzette es un personaje prerromántico, insatisfecho, al que le cuesta encontrar su camino. Lo que me gustó de la relación de las hermanas es que siendo tan diferentes, realizan el viaje de su vida juntas, aun en la distancia, y se aman a pesar de la diferencia. Si yo hubiese elegido como protagonista a un personaje secundario de la novela, que es Cecil, me hubiesen dicho que estaba escribiendo desde el presente y que me había inventado un personaje feminista. Pero resulta que Cecil existió en la realidad. Hubiese dado para una biografía. De hecho, pensé, ¿y si escribo la novela desde el punto de vista de Cecil?

MA: Cecil es extraordinaria, claro, porque ella abandona a un marido, se va con otro hombre y se va a colonizar, se hace comerciante.

LG: Es que yo no me lo invento. Es que es un personaje real y su vida está recogida, escrita ya por norteamericanos. A los quince años la casan con un señor mayor, tiene un hijo, el marido se va a Francia a sus cosas, a ver a su familia

pero, claro, un viaje de antes, tardaban en volver cuatro o cinco años. Cuando vuelve, su mujer ya se ha enamorado de otro, un hombre de los Pirineos que fue uno de los fundadores de San Luis de Misuri. Se enamoraron, sobre todo por la pasión por los libros y por el espíritu aventurero. Con este señor tiene cuatro hijos y como es muy práctica, y para que no tachen a sus hijos de bastardos, les pone el apellido del marido fugado en Francia. Y luego, cuando el marido viene de Francia, la reclama. Porque la ley obliga a que la mujer viva donde vive el marido. Y ella dice sí, que le manden soldados a buscarla, que no se va a mover de allí. No hace caso a los requerimientos legales y nunca vuelve con el marido. Se quedó con su amante, con el que nunca se casó y ayudó a sus hijos en el negocio de las pieles. Y fue conocida en la zona porque, bueno, su negocio era bastante grande. Y murió con ochenta y tantos años después de una vida intensa.

MA: Tú has tenido que responder también varias veces por el tema del romance en tus novelas y has dicho que cuando la novela la escribe una mujer es romántica y que cuando lo hace un hombre, es histórica. Has dicho también que la novela romántica ha cambiado, ha evolucionado. ¿Cómo crees que es hoy la novela romántica?

LG: Este es un tema muy, muy, muy amplio. Y es cuestión de etiquetas. Dentro del género histórico prácticamente todas las novelas que leo en la actualidad incluyen una historia de amor. Y fuera del género histórico, yo diría que en el noventa por ciento de la literatura que se escribe, sea del tipo que sea, hay una historia de amor también. Insisto, se pone la etiqueta de histórico/romántica cuando la escribe una mujer. Novelas con la etiqueta histórico/romántica, hay muchas en Latinoamérica. Vengo de Argentina donde hay muchísimas escritoras de histórico/románticas, quienes realizan una labor de documentación increíble, o sea, representan el momento histórico elegido con una minuciosidad admirable. Pero insisto en que a

mis amigos en España, colegas escritores con los que comparto encuentros, jornadas de novela histórica, yo les digo: a ninguno de vosotros os preguntan si escribís histórico/romántica. Y tienen historias de amor en sus novelas. Para mí *Lejos de Luisiana* es una novela histórica. Hay una historia de amor, sí, como en mucha novela contemporánea. Es que así lo veo yo. Y claro que ha evolucionado la novela romántica. Hay muchas autoras y autores también escribiendo para jóvenes, diferentes públicos, y hay otros que tampoco se consideran autores de novela romántica, aunque los cataloguen como tales, quizás como estrategia de marketing. Mi opinión es que mi concepto de la cultura y de la literatura es muy amplio. Hay muchas voces y cada escritor escribe lo que puede, lo que sabe, y el lector lee, juzga, se enamora o no de una historia o de otra, independientemente del género.

MA: Ahora, tener una historia de amor dentro de la novela ayuda, ¿no? Es un hilo conductor de muchas cosas que ocurren alrededor.

LG: Claro, porque yo no quiero dar una lección de historia. Yo quiero que el lector aprenda, se entretenga y se conmueva. No hay una historia de amor, hay varias. Hay varias porque ¿qué es la vida? Pues lo que está en una novela de estas características. Amor, deseo, política, el contexto social que te ha tocado vivir, las decisiones, la pelea entre la razón y la pasión, eso es la vida de cualquiera. Ahora, hace doscientos años, hace mil y dentro de doscientos años. Entonces, yo digo, son novelas sobre la vida. En mi caso, articularla a través de la relación entre Ishcate y Suzette me pareció fantástico, porque claro, vienen de dos mundos diferentes, muy diferentes. No son libres para decidir, pero aun así lo intentan y lo intentan.

MA: Sí, y es verdad que uno no sabe qué va a pasar.

LG: No sabe qué va a pasar, como la vida.

MA: Tú elegiste además este escenario porque estaba la comunidad de esta tribu a un lado del río y al otro lado estaba la ciudad o el asentamiento de los franceses. Entonces, era muy posible ese contacto.

LA: Había mucha relación entre los europeos y los nativos americanos. En el caso de Illinois, todos los censos de la época recogen que todos los franceses que llegaron por la parte alta del Misisipi trabajaban en el negocio de las pieles. Llegaban sin esposas, entonces se casaban con

las nativas americanas. Y en los censos, prácticamente desde el principio, quiero decir, principios y mediados del XVIII, aparecen nombres de nativos americanos con apellido francés, ya son mestizos. Por lo tanto, yo lo que percibo es que hay más interacción, más relación de lo que nos parece o de lo que reflejaban quizás las películas del Oeste de nuestra época, que han quedado ya superadas, creo yo. Lo que aprendimos nosotros de ese mundo era muy de Hollywood y creo que no aprendimos mucho.

MA: Ahora hemos tenido que desaprender algunas cosas.

LG: Sí, ha habido que desaprender efectivamente y quizás habría que volver a construir nuevos discursos cinematográficos sobre ese momento. Cuando te encuentras con algo tan interesante como las actas de las reuniones de los nativos americanos con los gobernadores y lees con atención sus palabras, aunque evidentemente son traducciones del intérprete español y francés del momento, te haces una idea de cuáles son sus preocupaciones, cuáles sus miedos. Se ve que eran conscientes de que en sus tribus cada vez había menos guerreros y que ese mundo nuevo que venía de fuera era imparable. Eran muy conscientes. Yo entendía a mi protagonista, Ishcate, que es el personaje más trágico para mí de la novela, porque es consciente de lo que le va a suceder a su país, a su tribu, la pérdida que van a vivir y la transformación imparable.

MA: Tú has contado que eliminaste muchas cosas de esta novela. Y debe ser terrible, me imagino, también para las personas que están acá hoy, tomar la decisión de tirar a la basura diez, veinte, treinta páginas que te costaron horas de trabajo. En tu caso, por ejemplo, escenas de batallas. Esa decisión fue difícil, ¿no?

LG: Es difícil, pero tiene que ser. Y un escritor tiene que estar dispuesto a cambiarlo todo, aunque lleve doscientas páginas, y volver a empezar, y a reescribirlo todo si algo no funciona. Hay una vocecita interior que no te engaña. E insisto en que estamos en un género muy concreto. Lo digo porque no es lo mismo escribir de un dolor, un trauma interior, que puedes dar mis vueltas, porque es otro tipo de reflexión. Esto es otra cosa. Claro, entonces, ¿qué me pasó? Yo me atascaba siempre en las batallas del famoso gobernador español de Luisiana que llegó a ser virrey de Nueva España con cuarenta años. Y entonces, claro, ya que estaba en ese contexto

de Luisiana y lo más importante que hizo él fue arrebatarle tres fuertes a los ingleses en el lado este del Misisipi y luego recuperar Florida para España, que la había perdido tras la Guerra de los Siete Años, por lo que es como un héroe nacional. Y yo creo que estaba un poco obsesionada con que se sepa cómo conquistó los tres fuertes ingleses y cómo ganó Luisiana cuando él no es un personaje principal en la novela. Entonces, claro, hay un momento en que dices, estoy cayendo en el error que critico, que no es una lección de historia: treinta páginas de cómo puso los cañones, de cómo no los ponía, de la estrategia, de lo hábil que fue. Y al final dices, esto no importa, no importa. En la novela aparecen dos momentos importantes de coaliciones nativas. Una inicialmente contra los ingleses y otra, liderada por Pontiac, contra los estadounidenses. Entonces me pareció que era mucho más interesante centrarme en esas batallas, porque implican al protagonista.

MA: Implican un avance en la historia.

LG: Efectivamente. Y pongo otro ejemplo, que a algunos puede resultar práctico. En la segunda novela que escribí, *Regreso a tu piel*, el rey de España, Felipe II, llega a una localidad y ahí se celebran cortes. Bueno, coincide que ese es el lugar donde yo nací. Entonces, claro, yo estoy escribiendo una novela sobre el siglo XVI y sucede algo en presencia del rey. Como yo soy de allí, me documenté tanto que escribo doce páginas de descripción de mi ciudad natal en el siglo XVI por la llegada del rey. Claro, oye, preciosas, doce páginas de verdad. Una descripción detallada. Yo leía y me atascaba, me atascaba. Y entonces pensaba: no, esto me ha pasado a mí porque soy de esta población. Si yo fuese de Australia, esto no lo hubiese escrito. Esto es un error, esto hay que eliminarlo. ¿Qué es lo importante en esta escena? Lo importante es lo enfadados que bajan unos de las montañas, cabreados contra el rey, que le van a recriminar algo. Eso es lo importante. El foco de la escena es eso. Lo demás es un adorno innecesario.

MA: ¿Cómo cierras una novela como esta? ¿Ya la has revisado mil veces, cortaste todo lo que pensaste que sobraba y al final llegas a estas 765 páginas y dices: ahora sí que está?

LG: Todas las historias que he escrito hasta ahora se cierran cuando una noche estás en la cama y ya no visualizas ese párrafo donde hay una palabra que no te gusta. Hay un día en que

de repente ya no te viene a la cabeza ni una palabra que esté mal. Entonces, llega una noche en que duermes bien. Cuando eso sucede, escribo la nota de la autora y si hay algo más que quiero aclarar. En el caso de *Lejos de Luisiana* añadí unos comentarios sobre personajes. Hay gente muy curiosa que quiere saber, ¿qué pasó con este personaje? ¿quiénes son reales? ¿quiénes son inventados?

MA: Tú reivindicas escribir en un género y bajo ciertas convenciones de ese género que a ti no parecen incomodarte, las tomas como unas reglas del juego ¿Es algo que puede cambiar en el futuro, te puedes ver por ahí experimentando con la hibridez de los géneros? ¿O crees que este género de la novela histórica se debe sostener?

LG: Que la novela histórica siga teniendo su público tiene una explicación exactamente igual que la tuvo cuando surgió en el siglo XIX con Walter Scott y *Ivanhoe*. La novela histórica lo que hace es permitir al lector una evasión en tiempos de incertidumbre: me voy a otra época y a otro lugar. En todo viaje al pasado, sobre todo los autores de novela histórica actual, aunque estén hablando de Roma, están encontrando similitudes con nuestro contexto. Y esto al lector le gusta. Dice «Mira, no somos tan originales, esto ya pasaba hace mil años, dos mil años, esto ya ha pasado, esto ya ha sucedido». Y de alguna manera produce cierto sosiego. Que yo haya escrito cinco novelas históricas creo que tiene que ver con mi gusto por aprender. Y del pasado se aprende. Pero además yo quiero hablar sobre la identidad, yo quiero hablar sobre el miedo a la muerte, yo quiero hablar... En cada una de mis novelas hay un titular. En esta yo quería hablar sobre el esfuerzo, en realidad era eso. Igual que ahora estoy pensando en mi siguiente novela y tengo ya el tema, me refiero al tema inicial, la palabra, el pálpito.

MA: ¿Ya estás investigando para tu próxima novela?

LG: Ya estoy preparando mis cositas, mis libretas y mis mapas, y cuando esté, estará. ●



Martínez

Crónicas urgentes desde Centroamérica Óscar Martínez

Conversación con Patricia
Poblete Alday

Patricia Poblete: Buenos días. Óscar Martínez es jefe de redacción de *El Faro* en El Salvador, donde coordinó el proyecto *En el camino*, que cubrió el paso de los indocumentados centroamericanos por México hasta Estados Unidos y que se tradujo en su primer libro, *Los migrantes que no importan*. Posteriormente publicó *Una historia de violencia: vivir y morir en Centroamérica*, *Los muertos y el periodista*, y *El Niño de Hollywood*, en coautoría con su hermano Juan José. También fue compilador de las antologías *Crónicas negras desde una región que no cuenta* y *Crónicas desde la región más violenta*, que reúnen textos escritos por periodistas del proyecto *Sala Negra* de *El Faro*, orientado a la cobertura de la violencia en Centroamérica. Este medio ha recibido una cantidad bastante impresionante de premios que vamos a resumir en tres, los más destacados: el Premio Internacional a la Libertad de Prensa en 2016, el Premio María Moors Cabot, que otorga la Universidad de Columbia, también en 2016, y el más reciente que se les otorgó hace apenas un par de semanas, el

Premio a la Libertad de Expresión de la Deutsche Welle.

Óscar, la última vez que conversamos, la administración de la violencia en El Salvador estaba en manos de las pandillas. Hoy en día, sobre todo después del estado de excepción en el que están ustedes desde el año pasado, esa administración de la violencia parece haber vuelto a las manos del Estado. ¿Cómo cambia eso el ejercicio del periodismo en general en El Salvador y en particular para ustedes en *El Faro*?

Óscar Martínez: El Salvador vive unos tiempos bien raros ahora mismo. Nosotros habíamos sido uno de los países más violentos de América Latina, es decir, habíamos tenido años con índices de 103 homicidios por casi 100.000 habitantes, eso es muy superior incluso a conflictos armados abiertos y desde marzo de 2022 las cosas cambiaron drásticamente. Nuestro presidente, Nayib Bukele, había pactado con grupos criminales que reúnen a cerca de 100.000 personas —en un país de apenas 6.5 millones de habitantes y 21.000 kilómetros cuadrados—, había pactado con ellos para reducir los homicidios, que ha sido la obsesión de todos los presidentes desde al menos 2012. Pero el pacto se acabó tras un fin de semana sangriento: en marzo de 2022 hubo 87 homicidios en tres días. El sábado 26 de marzo de 2022 ha sido el día más homicida de la historia del Salvador en toda la posguerra desde 1992. Solo en ese día las pandillas mataron a 62 salvadoreños y empezó un régimen de excepción que no termina nunca y que ya de excepción no tiene nada. Un régimen que nos quita derechos ante un policía o un militar, que permite que un policía o un militar nos capture por cualquier razón —porque le parezcamos sospechosos—, que nos lleve a una prisión durante 15 días sin derecho a ver un juez —podemos estar presos 20 años sin una condena si nos acusan de tener vínculos con pandillas—, que puedan intervenir nuestras comunicaciones sin permiso de un juez. En términos formales eso ha recalado en que 67 mil salvadoreños han sido encarcelados en un año, o sea, un poco más del 1% de la población del país encarcelada en solo un año. Las torturas en las cárceles son una expresión completamente sistemática, no lo decimos los periodistas, lo dicen los informes de Human Rights Watch y los informes de Amnistía Internacional. En términos periodísticos eso ha implicado un montón

de cosas bien complicadas. En primer lugar, como toda autocracia, el gobierno salvadoreño está obsesionado porque los periodistas sepamos poco y ellos controlan toda la información. Solo en *El Faro* fuimos intervenidas 22 personas durante diecisiete meses y todo tiene secreto. Ya no podemos entrar a las cárceles, incluso nos han impedido con militares la entrada a conferencias de prensa. Entonces es bien difícil saber. En segundo lugar, lo que ha cambiado todo es la persecución a las fuentes. Ahora con la excusa del régimen de excepción pueden encarcelar a quien les dé la gana con solo decir que tiene vínculos con pandillas y no tienen ni que armar un expediente. Entonces, la protección de las fuentes ha cambiado radicalmente, ya que para contar una historia hemos tenido que salir del país a reunirnos con fuentes. Lo que antes te costaba un café, que te tomabas con una persona que te contaba algo, hoy nos cuesta como mínimo alquilar un Airbnb a nombre de otra persona para quedar por una tarde de forma furtiva, para que no detecten que nos está hablando esa persona y no termine presa, quien sabe por cuántos años. Entonces contar historias, sabiendo que estás espiado y bajo la lógica de un régimen que te puede encarcelar por cualquier razón y con la espada de Damocles encima, de saber que van a por tus fuentes, es cada vez más complicado, sin duda alguna.

PP: ¿Cómo ha sido el trabajo del periodismo colaborativo en este contexto?

ÓM: Mira, yo aplaudo al periodismo colaborativo, lo necesitamos, porque esto que ha ocurrido en Centroamérica es como una epidemia de locura. Yo no sé qué diablos nos ha pasado, no aprendimos ninguna lección del pasado. Hay lecciones muy básicas que América Latina ya nos enseñó: no es buena idea darle todo el poder a un hombre. ¿Cuándo ha salido bien eso? Pero no lo hemos aprendido. En Nicaragua Daniel Ortega se tomó el poder y Daniel Ortega, a diferencia de Bukele, es detestado. Bukele es quizá el presidente más popular del mundo ahora mismo, con índices arriba del 80%. Por la persecución de Ortega, más de 140 colegas nicaragüenses están en el exilio ejerciendo el oficio. ¿Cómo reportear un lugar en el que no estás y al que no puedes acceder? Pero lo han hecho, lo han logrado. El periodismo colaborativo siempre ha sido necesario. Vos reportear en soledad, pero el publicar es un acto colectivo.

Quien publique solo va a cometer errores, quien no pase por procesos editoriales, quien no pase por procesos de edición, quien no pase por protocolos de seguridad cuando se mete a una selva en la frontera de Guatemala y México, va a acabar mal. Pero la necesidad de armar redes en Centroamérica ha surgido ahora de otra forma, para sostener medios, para seguir teniendo redes de información, ha sido una reacción alérgica más que una decisión. Es decir, los periodistas nicas se han tenido que juntar para contar su país, porque en soledad era muy difícil. A mí me gusta trabajar solo, pero ahora es muy difícil hacerlo. El Salvador es un país muy difícil de cubrir, pero antes era posible porque no tenías todo el peso del Estado intentando impedir que vos hagás lo que haces.

Entonces lo del periodismo colaborativo en Centroamérica es cada vez más evidente, no solo entre centroamericanos, sino con medios de afuera. Pero es una reacción a lo que está ocurriendo, no necesariamente fue un plan. Cuando el presidente te acusa en cadena nacional de lavado de dinero, terminas siendo quien cuenta la noticia y quien padece la noticia. Es algo para lo que no sé si estábamos plenamente listos, para estar en el *spotlight*. Ciertamente no es agradable.

PP: En *El Faro* siguen con la redacción en El Salvador y la parte administrativa la mudaron a Costa Rica, ¿cómo es trabajar en esas condiciones?

ÓM: *El Faro* empezó en el 98, pero se fue profesionalizando poco a poco. Ahora mismo ya no puedo decir que seamos un medio tan joven, la edad promedio de *El Faro* es 38 años. Éramos muy jóvenes cuando yo entré en el 2007 al periódico, a coordinar el proyecto de migración. Todos éramos periodistas jóvenes, entonces ya se imaginarán ustedes el desorden administrativo que aquello era. *El Faro* estaría cerrado si nosotros no hubiéramos aprendido allá por el 2013 una lección: teníamos que contratar personas en administración y teníamos que rodearnos de abogados que quisieran defenderlo. Si no lo hubiéramos hecho, creo que estaríamos encarcelados todos. No debería de ocupar tanto tiempo de mi agenda, ni de la agenda de la dirección del periódico, ni de la agenda de las otras jefaturas, para estar reunido con abogados o con administradores de empresas, porque el tiempo que vos ocupas en eso es un tiempo que ocupas no

haciendo periodismo y, en ese sentido mínimo, quienes quieren evitar que lo hagás han logrado un pequeño triunfo. Al menos durante ese día, durante esas cinco horas, durante esa reunión de emergencia que se alargó, han logrado tener éxito y hacer que vos hagás menos periodismo. En ese sentido es muy frustrante, pero también hay algo de satisfacción cada semana que logramos publicar otra investigación de corrupción y no nos logran cerrar.

PP: ¿Cómo se narra la complejidad de un país como el tuyo, donde tienen este gobierno autoritario, pero que goza de muchísima popularidad? Porque, al menos en la superficie, ha logrado reducir los índices de violencia. ¿Cómo se cuenta esa contradicción?

ÓM: Uno de los grandes retos es seguir aspirando a la imparcialidad, porque cuando vos sos acosado brutalmente por un régimen, cuando sos espiado durante diecisiete meses y cuando sos insultado a diario desde las cuentas oficiales de diputados que te acusan de ser líder de pandillas o un presidente que directamente te llama pandillero, es bien difícil mantener ciertas cotas de ecuanimidad necesarias para poder cubrir un tema. Pero en eso no ha habido tanto problema, porque los procesos desde hace años del periódico ya venían sometidos a eso, y aunque ahora nos haya tocado la parte más difícil, digamos que de alguna manera Bukele nos agarró ya preparados. Recuerden que en *El Faro* la primera vez que tuvimos escoltas armadas fue en el 2010, después de descubrir un cártel en el occidente del país. Tres periodistas de *El Faro* tuvimos que andar con gente armada detrás de nosotros. Después, en 2016 ya habíamos tenido que irnos del país porque intentaron matarnos en nuestras casas. Entonces ya veníamos preparándonos para algo como esto, para entender que esto no es un concurso de popularidad, que el periodismo no consiste en caerle bien a la gente. Cada vez más, como decía Caparrós, el periodismo consiste en decirle a un montón de gente lo que no quiere saber. Ya el presidente Mauricio Funes había sido muy popular y también pactó con las pandillas y la gente también nos detestó cuando lo contamos en el 2012. Decían que nos habíamos convertido en derechistas radicales y antes decían que éramos comunistas. Entonces, ya habíamos estado en la posición de no ser aplaudidos en las calles y de escribir para una sociedad que en gran medida nos detesta y eso

lo vivís vos en las calles, te lo recuerdan todos los días decenas de cuentas. Somos noticia un día sí, otro no, en el periódico financiado con fondos públicos *El Salvador*.

Entonces ya habíamos aprendido eso, porque como dijo alguna vez Carlos Dada, el fundador de *El Faro*, el periodismo no se debe a sus lectores, se debe a sus principios. En sociedades poco democráticas, poco entrenadas en el estado de derecho, porque no lo han vivido en carne propia, nadie defiende la democracia. Entonces, tampoco hay una defensa masiva de la prensa independiente. Eso es así, va a implicar cosas desagradables y eso ojalá lo estén enseñando en las facultades de periodismo, ojalá les recuerden a quienes se quieren dedicar a esto: que si lo hacen, su vida se va a complicar.

PP: La violencia que tenemos acá no es exactamente el mismo tipo de violencia que tienen en Centroamérica o en El Salvador. ¿cómo se enseña a reportear violencia?

ÓM: Las crónicas de largo aliento entre 1999 y 2005 tomaron mucho brío cuando el tema del narcotráfico en México estaba en boga y revistas como *Gatopardo* circulaban por toda América Latina como ejemplo para quienes querían ejercer el oficio y cubrir temas de violencia. Entonces empezó toda una oleada de periodistas que querían cubrir la violencia como una *performance*. Por ejemplo, uno de los principios de cubrir violencia es que tienes que tener una premisa ambiciosa. Roberto Valencia hizo una de las que yo considero las mejores crónicas de América Latina, «Yo violada», hace ya mucho tiempo. Roberto tenía una premisa ambiciosa: él creía que, a través de un caso concreto, a través de la experiencia de victimización de una persona, él podía describir el control que las pandillas ejercían como un súper Estado en los barrios que controlaban. Y encontró a una muchacha, Magaly, que había sido violada por los pandilleros. Lo terrible es que ella caminó a su violación, a ella le llamaron, le dijeron que era el regalo de cumpleaños de un pandillero y que debía asistir a su violación a cierta hora, limpia y bañada. Ella caminó a que la violaran y quién sabe cuántos la violaron, ni ella lo recuerda. Y Roberto a través de esa escena concreta, de esa mujer que sufrió eso en su cuerpo y que luego siguió habitando al lado de esos tipos, describió algo más importante. Entonces, la visita a la experiencia de ella tenía un sentido pleno. Todo el sufrimiento de esa

mujer vivido y luego relatado a Roberto voluntariamente —Roberto trabajó un año con ella, no es que la entrevistó en dos domingos—, tenía un sentido porque había una premisa: aquella lógica de intentar utilizar la partícula para mostrar un universo. Esa es la lógica del periodismo cubriendo violencia, porque o si no vos te vas a quedar en otro relato de balaceras sin avanzar hacia un objetivo que explique y desenraice algo. Porque yo sí creo una cosa: en Latinoamérica, si no entendemos la violencia, no entendemos Latinoamérica. Si algo tenemos que explicarnos en profundidad es por qué seguimos siendo sociedades tan violentas con sus diferencias, con sus matices y sus niveles. En el libro *El Niño de Hollywood*, hay un capítulo que empieza en 1890 porque sin él no podías entender a Miguel Ángel, el sicario sobre el que yo escribí.

PP: A propósito de *El Niño de Hollywood*, recuerdo que cuando explicabas la génesis de ese libro decías que la forma en la cual convenciste a Tobar de que compartiera contigo su historia, fue decirle que su historia era más valiosa que su vida ¿Sigues pensando en lo mismo?

ÓM: Sí, cada quien lo hace a su manera. Yo creo que nadie le cuenta su vida a una persona ingenua. Y cuando digo ingenua me refiero a que si vos llegas a donde los pandilleros y no conoces mínimamente los códigos de comunicación entre ellos y le llamas mara a un miembro del Barrio 18 no te va a contar nada. Entonces hay que hacer un trabajo previo, de conocimiento profundo, de a quiénes te vas a acercar, de lo que sea para no parecer un papanatas cuando llegas. Creo también que nadie le cuenta nada a una persona esencialmente deshonesto. La pregunta es qué es la honestidad. La honestidad, normalmente, es la pronunciación de una frase dolorosa para alguien.

Miguel Ángel Tobar había asesinado a 56 personas, era testigo protegido del Estado salvadoreño y había delatado a todo su grupo criminal, a un subgrupo interno de la Mara Salvatrucha llamado Hollywood. Miguel Ángel preguntó en un momento, ¿por qué quieren contar mi historia? Y yo le dije: porque tu historia es más importante que tu vida, porque vos estás muerto. Eso es la verdad: lo mataron en noviembre de 2014. Yo ya sabía que lo iban a matar, era imposible que no lo mataran y hubiera sido deshonesto no decirselo, esa era la razón por la que yo quería acercarme a su vida, porque me parecía

«Veníamos preparándonos para algo como esto, para entender que esto no es un concurso de popularidad, que el periodismo no consiste en caerle bien a la gente. Cada vez más, como decía Caparrós, el periodismo consiste en decirle a un montón de gente lo que no quiere saber».

que su relato era clave para explicar el relato de decenas de salvadoreños que habían terminado convirtiéndose en lo que Miguel Ángel se convirtió. Pero yo necesitaba que me lo contara antes de que lo mataran. Yo no iba a salvarle la vida, no me dedico a salvar vidas, nunca he logrado salvarle la vida a nadie y si lo hice no lo sé. Yo me dedico a contar historias que tienen sentido para explicar quiénes somos de alguna forma o eso es lo que intento y podía no habérselo dicho, pero gracias a que se lo dije, él creyó en lo que yo le propuse. Se dio cuenta de que no estaba ahí para edulcorarle lo que quería decirle, entendió que yo iba a ser honesto con él y me respondió con una honestidad igual de brutal a lo largo de dos años en los que conversamos antes de que le pegaran un tiro en noviembre del 2014. Y tras su asesinato nosotros continuamos dos años más investigando su historia para poder responder a la pregunta que era la premisa esencial: ¿cómo construimos a un ser humano así? Estábamos convencidos de que esa construcción había sido colectiva, es decir, que no es que nació con los genes y con el ADN alterado. Esa era la pregunta esencial del libro y eso es lo que exploramos a lo largo de los seis años que invertimos en hacerlo. Entonces eso: con las fuentes hay que ser brutalmente honesto. Con Miguel Ángel cuesta menos que con Bertila por ejemplo. Bertila era la madre de un migrante que fue asesinado en las masacres del norte de México, Charlie. A ella le devolvieron cruelmente las autoridades mexicanas solo sus cenizas en una urna, pero Bertila, en su profunda desilusión, estaba convencida de que esas cenizas no eran su hijo y yo tenía que entrevistarla a ella. Fuimos primero con la psicóloga de una organización hasta que a ella le pareció que yo podía continuar hablando con Bertila sola, pero Bertila insistía en que ese no

era su hijo. Pero yo iba a escribir que sí era su hijo, porque el protocolo de ADN lo había hecho la organización argentina de antropología forense. No había manera de que no fuera su hijo. Ahí, en ese bote, estaba su hijo y yo tuve que decirle eso: ese es tu hijo, al menos así lo voy a escribir. Yo no podía ser deshonesto con ella y decirle no, está bien, no es tu hijo. Yo iba a poner que era su hijo y si lo vas a hacer, debes tener la decencia de decírselo. Ella se alteró mucho, pero a los días me volvió a llamar y me pidió que volviera y me agradeció que se lo haya dicho. Así creo yo que se consiguen fuentes: con honestidad y con conocimiento.

PP: Estar constantemente en contacto con realidades muy terribles, muy violentas, pasa factura en algún momento, ¿no?

ÓM: Sí, para mantenerme caminando con un pie delante del otro, he optado por rodearme de gente que me entiende. Mis hermanos hacen lo mismo que yo. Yo siempre he caminado con un grupo de gente que hace cosas parecidas a las que yo hago y entienden no solo mis códigos sino hasta el humor, y he optado por no explorar partes de mi cabeza. Están cerradas y se van a morir cerradas. No sé si los psicólogos recomendarían eso, pero yo así lo voy a hacer. Hay puertas que no pienso abrir y hay preguntas que no le voy a hacer ni a un psicólogo, ni a un amigo, ni a mí mismo y así he decidido eso. Yo creo que está sobrevalorado conocerse tanto.

PP: *Los muertos y el periodista* es tu libro más reciente que llegó a Chile y tú te permites en él un mayor grado de reflexión, de participación, de contar tu experiencia profesional y también vital como periodista. ¿Cómo llegaste a ese libro? ¿Cómo decidiste abrir esta experiencia que has vivido y que, como tú decías, tiene muchas puertas cerradas como una manera de protegerte?

ÓM: Sí, fijate que es el libro más distinto que he escrito porque los demás son crónica o perfil croneado, pero aquí hay una crónica esencial en medio si vos querés leer la historia. Es de unos personajes que se mueven, les ocurren cosas, tienen tensión dramática y tal. Lo podés leer. Es la historia de tres de mis fuentes que fueron asesinadas en el 2016, tres hermanos jóvenes, pobres. Yo visité a uno de ellos que tenía 14, 15 o 16 años, él no lo sabía y su mamá tampoco lo sabía y era como conocer a lo más miserable en el fondo del fondo, pero yo venía de hacer el libro de Miguel Ángel Tobar, y la primera vez que yo conocí a Rudy en su casa, anoté en la libreta: «Hoy conocí a un muchacho que va a ser asesinado». Lo asesinaron, pero yo ya había hecho un libro sobre otro que también ya sabía que iban a asesinar, entonces, en aquel momento a Rudy solo lo utilicé como una escena pequeña en un artículo del *New York Times*, pero seguí en contacto con él a lo largo del tiempo. No lo mataron sólo a él, también mataron a sus hermanos. Una noche yo fui a intentar rescatar a Rudy porque le habían pegado un tiro en el estómago los policías. Lo querían matar porque él presencié una masacre policial, entonces nadie lo quería llevar al hospital y yo fui a tratar de sacarlo del monte para llevarlo a un hospital, pero los policías llegaron antes. Yo creo que mi presencia esa noche contribuyó a que mataran... A él no, él estaba muerto, a él lo iban a matar, pero a sus hermanos sí. Creo que el hecho de haber llegado... Pero qué iba a hacer. Me llamaron para que fuera a sacar a un hombre herido que era mi fuente, yo no podía no ir, pero creo que el que los policías nos hayan visto juntos terminó en que a Güito le arrancaran la cabeza y a Herbert lo mataran a machetazos. Estoy convencido de que fue así, entonces nunca hice nada con esa historia.

En pandemia ocurrieron un montón de cosas. Yo me convertí en jefe de investigaciones especiales del periódico. Antes era el jefe del equipo de cobertura de violencia. Terminaba para mí un ciclo de trece años en los que había cubierto exclusivamente violencia, primero viajando con los indocumentados a través de México durante tres años, que es una de las cosas más horripilantes que he visto en mi vida, y después cubriendo la violencia en el norte de Centroamérica durante diez. El cierre de ese ciclo me hizo ponerme a revisar las libretas y al revisar las libretas encontré la historia de Rudy que nunca conté, pero

que nunca abandoné. Incluso después de que lo mataran a él y a sus dos hermanos, seguía yendo a visitar a la hermana a la que no mataron, a Jessica, que por suerte sigue viva. Yo iba, cada cierto tiempo, viajaba dos horas para ir a verlos en el interior del país y continuaba anotando escenas, algo inconcluso había ahí y ocupó la libreta para anotar reflexiones periodísticas también, entonces el libro se insinuaba en las páginas de la libreta. Decidí empezar a estructurarlo alrededor de esa historia, que es una historia que sólo deja preguntas y muy pocas certezas, alrededor de esa historia empecé a hilvanarlo y decidí meter esa voz ensayística porque me pareció que era una forma de tener agencia de decisión sobre el libro y de dotar a la historia de una segunda línea narrativa que no fuera eminentemente descriptiva, sino que fuera vivencial o reflexiva. ¿Para qué cubrimos las historias de estas personas? ¿el periodismo en qué cambia la vida de la gente? ¿cómo nos ve esa gente a nosotros? ¿qué creen que vamos a hacer en sus vidas? ¿qué creía Rudy? ¿por qué me hablaba? Él nunca pensó que yo lo iba a salvar de nada, creo que ni siquiera entendía exactamente por qué estábamos hablando cuando yo llegaba. Entonces el libro es eso. Hay una historia, quizás de las más terribles historias que he contado, que no se abandona a lo largo de todo el libro, pero está hilvanada con recuerdos y esos recuerdos son pequeños ensayos que a su vez contienen en el centro otra pequeña historia o un mini relato con otros personajes que conocí a lo largo de estos años.

No sé si voy a volver a hacerlo, porque no sé si me saldría natural volver a hacerlo, pero yo le tengo muchísimo cariño a ese libro, aunque sea lo que es, que no es entrañable... Nunca he hecho un libro entrañable.

PP: Tienes un libro nuevo en carpeta, ¿nos puedes contar algo de eso? ¿en qué estás trabajando?

ÓM: Estoy explorando algunas ideas. He empezado a explorar el concepto de paz, ¿qué es paz y cómo se consigue en América Latina? El Paso y Ciudad Juárez son un ejemplo muy sencillo. El Paso, durante muchos años, fue la ciudad con menos índices delictivos de todo Estados Unidos y Ciudad Juárez fue la ciudad más violenta de toda América Latina, entonces convivían con el beso fronterizo que le llaman, con solo un muro de división. Señores que se retiraban de El Paso y que paseaban tranquilamente en la zona

de la ribera mientras al otro lado estaban sonando las balas. Cómo conviven el lugar menos violento de Estados Unidos y el más violento de México a sólo unos metros de distancia.

Las comunidades indígenas de Guatemala han logrado, por ejemplo, reducir todos los índices delictivos imponiendo una justicia tribal bien complicada. Por ejemplo, hace unos años ahorcaron a un turista japonés porque pensaron que le había robado el alma a alguien al tomarle una foto. No tienen índices delictivos porque matan a quien creen que es delincuente. Viven en paz, ahí nadie viola a nadie, nadie se roba absolutamente nada, ni siquiera la clásica gallina, pero se matan entre sí, imponen una ley y una paz con linchamiento.

O en San Nicolás de los Garza, en el norte de México, aquel alcalde que mandó a amurallar la zona más pudiente del municipio y salvó a los ricos de la violencia que rodeaba en el norte de México. Y los ricos lo aman, solo que esa era paz con dinero, para vivir ahí tenías que ser rico.

Entonces, me interesa explorar la paz en esos códigos. En El Salvador hay pueblos que nunca tuvieron asesinatos de pandillas ni pandillas, porque los comandantes guerrilleros después de la guerra se organizaron y pandillero visto, pandillero muerto. Crearon su modelo de paz, es decir, al no existir una estructura de paz institucional, hay gente que ha construido sus burbujas de paz en América Latina a su manera. Eso es lo que quiero entender, ya voy a ver si lo hago. He empezado la primera crónica y de momento no me va convenciendo mucho, de eso depende que haga la segunda, de que esta salga bien. Lo estoy haciendo con tiempo, no estoy corriendo tampoco.

PP: Hay una pregunta fácil de formular, pero la respuesta puede ser un cliché: ¿para qué haces periodismo?

ÓM: Sí, es una de las preguntas más complejas, yo en el libro la planteo. Primero te voy a decir para qué me gustaría que sirviera el periodismo. Me gustaría que el periodismo sirviera para cambiar el mundo, pero eso ocurre muy pocas veces y si ocurre lo cambia a un ritmo indecente. Nosotros durante años denunciábamos las violaciones sexuales en Huixtla, en México. En Huixtla violaban al 79% de las mujeres que cruzaban ahí. Era un municipio muy pequeño, con tres policías solucionabas eso, pero tardó años eso en cambiar. Tuvimos que hacer un libro, un

documental y otro libro de fotografía para que algo ocurriera con el tiempo. ¿Qué cambia rápidamente las realidades? El dinero, nada más. Yo creo que el periodismo aún tiene la posibilidad de cambiar cosas. Si no lo creyera, lo dejaría y quizás me dedicaría a hacer un libro cuando me dé la gana o algo así, pero yo creo que el periodismo sí tiene posibilidades concretas. Primero, hacer un poco más difícil la vida de los corruptos. Eso siempre lo ha logrado. Es un problema para un ministro que le descubran un acto de corrupción, es un problema con el que tiene que lidiar incluso en sociedades tan cínicas como la salvadoreña. En segundo lugar, dejar registro innegable. Esa es una opción muy insatisfactoria, pero bueno. Alma Guillermoprieto, por ejemplo, descubrió la masacre del Mozote en el Salvador en el año 81, la masacre más grande de la que se tenga recuerdo en al menos 50 años, mil personas asesinadas en unos caseríos rurales por un batallón especializado del ejército salvadoreño, gente desarmada. Cuando lo publicaron Alma Guillermoprieto, Raymond Bonner y Susan Meiselas, todo el mundo decía que era mentira, incluso los embajadores salvadoreños viajaron al Capitolio a decir que era falso y las autoridades estadounidenses desde el Senado acusaron a Alma de mentir y a otros periodistas de mentir y dijeron que eso era una barbaridad. Ahora mismo nadie con dos dedos de frente te va a decir en ningún país que la masacre del Mozote fue mentira, y hay varios juicios abiertos. Pero es insatisfactorio, porque eso es justicia para los viejos o justicia para los muertos, no es lo que a mí me gustaría, yo hubiera querido que en aquel momento a Alma Guillermoprieto le hicieran caso. No fue así, pero es algo, es una posibilidad de cambiar algo, porque cuando hablamos de cambiar las cosas siempre hablamos del Watergate, pero el Watergate es como aquel gorila albino: hay uno y habrá dos o tres en cada país que han cambiado algo las cosas, pero es innegable que el periodismo tiene la posibilidad de cambiar las cosas. ¿Qué otro oficio conoces que tenga a posibilidad de cambiar las estructuras sociales? Al menos tiene la posibilidad, continúa estando ahí y yo a eso me abrazo, a la posibilidad de incomodar o de joder la vida un poco de alguna gente y quizás algún día de obtener algún cambio puntual para otra gente. Con esos dos márgenes me quedo insatisfecho en el medio. Esa es mi respuesta. ●



Navarro

Historias en los márgenes

Brenda Navarro

Conversación con
Marcela Aguilar

Marcela Aguilar: Buenas tardes, muchas gracias por haber venido hoy. Esta es una cátedra especial porque es parte del Festival Cuadernos Hispanoamericanos, organizado por la revista Cuadernos Hispanoamericanos, el Centro Cultural de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Aecid), para celebrar los 75 años de esta publicación tan importante para la cultura de España y América Latina, la que ha hecho dialogar a escritores y escritoras de nuestros distintos países a lo largo de todos estos años. Hoy inauguramos el festival con Brenda Navarro, a quien le doy la bienvenida en su primera visita a Chile.

Brenda Navarro: Muchas gracias por la invitación, estoy muy feliz de estar aquí.

MA: Brenda nació en Ciudad de México y lleva ocho años viviendo en España. Estudió sociología y economía, ha trabajado en ONGs y desarrolló, por ejemplo, un proyecto muy interesante de visibilización de escrituras de mujeres, que se llama Enjambre Literario. Siempre estuve muy involucrada con el mundo editorial, sin

haber publicado un libro propio hasta hace unos pocos años, cuando Brenda editó en Caja Negra, un portal de periodismo, su primer libro en un formato digital, en PDF. A mí me lo envió alguna vez una amiga española que me dijo: «Lee esto, que está buenísimo». Ese libro, *Casas vacías*, ha tenido una vida muy interesante: empezó a circular y a ser comentado, al punto que finalmente una editorial ya consolidada, Sexto Piso, decidió publicarlo en formato físico y fue un éxito y ha sido muy premiado. Y ahora Brenda tiene un nuevo título que publicó el año pasado, que se llama *Ceniza en la boca*. Y es un libro que ya recibió algunos premios y que te ha tenido de gira por distintos lugares, ¿no es así, Brenda?

BN: Errante del mundo, sí.

MA: Y, bueno, vamos a conversar hoy sobre tus libros. Vamos a conversar sobre los temas de tu libro, pero también sobre la literatura de tus libros, porque tengo la impresión de que son tomados muy desde la perspectiva sociológica, o sea, sobre qué fenómeno representan. Se habla de la migración, se habla del tema de los cuidados, hay varios otros que podemos abordar, pero hay que decir que tus libros son, por sobre todo literatura. Conversemos primero de *Casas vacías*. Cuéntanos, ¿de dónde viene tu primera idea para escribir esa novela?

BN: Escribí *Casas vacías* justamente como un reto personal, de si era yo capaz de escribir una novela. Como ya has dicho, yo ya había trabajado mucho tiempo en el ámbito editorial, digamos, en el *backstage*, y tenía amigos escritores que me decían: «¿la novela para cuándo?». Yo decía, no tengo necesidad de escribir una novela, no me sentía con ganas de ser escritora. Hasta que un día dije: «bueno, ¿y por qué no? ¿soy capaz o no soy capaz?». Empecé en 2013 —y tendría que decirlo, porque tiene que ver con los temas sociológicos que me interesan un montón— cuando estaba desempleada. Fue un momento muy particular en México, que nos tenía como en un estado de shock respecto a las personas desaparecidas, respecto a la guerra contra el narcotráfico, que ahora mismo ya podemos decir tranquilamente que no era eso sino un posicionamiento entre los grupos de poder mismos. Y yo justo pensaba mucho en 2013 qué pasaba con las madres de las personas desaparecidas, porque había un movimiento muy fuerte liderado por Javier Sicilia, que es un poeta mexicano que tuvo la desfortuna de pasar por ese tipo de tragedia.

Me di cuenta de que era una necesidad casi que visceral de tratar de entenderlo yo como ciudadana. En ese momento en particular, yo decía, es incuestionable que un niño desaparezca y que no te conmocione y sabía que tenía que hablar de esto, no sabía cómo y lo que me inspiró fue una canción que se llama *Welcome home son*, de Arcade Fire. En ese álbum hay una persona como jalando un paraguas y esa imagen se me quedó mucho tiempo y luego me llegó esto de Milan Kundera, de *La insostenible levedad del ser*. Milan Kundera, cuando habla de Teresa, cuenta cuando ella va caminando por las calles de Praga con los paraguas y él describe cómo Teresa y todas las mujeres tienen una lucha de paraguas a la hora de avanzar. Cómo algo que te protege de la lluvia también puede ser un arma para ir defendiéndote y avanzar hacia donde tienes que ir. Pensé que había una buena metáfora: algo que te protege hace daño a otra persona. Pensé: la persona que porte esta sombrilla tiene que haber hecho un daño irreparable, ¿cuál será el daño irreparable? y entonces empecé a escribir «Daniel desapareció...» y entonces dije: «ah, esto es lo que ha hecho la mujer de la sombrilla», se ha llevado un niño y ha generado este daño y entonces ya dejé que la primera voz de *Casas vacías* nos contara la historia.

Luego esta historia, que para mí tenía que ver sobre desapariciones, sobre fantasmas, sobre mujeres que van desapareciendo mientras más adultas se vuelven, de pronto empecé a escuchar que todas las lectoras decían «esto va de maternidades, esto va de cuidar, esto va de culpa, esto va de ser mujer en México». Y eso fue, yo creo lo que hizo que muchas personas que se leían el PDF lo enviaran a grupos de *Whatsapp* para leerlo. Era impresionante y yo lo agradezco muchísimo y como tú dices, de pronto dijeron: «esto debe de comercializarse» y se empezó a comercializar. Me costó trabajo tomar esa decisión, de que esto fuera impreso, de que esto ya me convirtiera en una escritora pública, por decirlo de alguna manera. Fue mi proceso personal de decir «te estás aventando a algo desconocido» y es tan desconocido y gratificante como que hoy estoy aquí contigo conversando.

MA: En esta novela la madre lleva al hijo a jugar a una plaza, ella se distrae con el celular y de pronto levanta la vista y el hijo ya no está. Creo que es una de las peores pesadillas que uno se puede imaginar, porque además es su culpa:

está cansada, se ha pasado todo el día pendiente de este niño que necesita montones de cosas. Entonces hay en ese libro una reflexión sobre lo que implica ser madre que está lejos de la idealización. Ni en *Casas vacías* ni en *Ceniza en la boca* las madres son perfectas, están muy lejos de ser perfectas. ¿Hay una intención tuya de complejizar la manera en que se representa a las madres?

BN: A mí lo que me interesa de la literatura es la construcción de personajes. Más allá de sus conflictos me interesa que mis *personajes* parezcan lo más humanas posibles, que sean tan complejas como pueda ser mi amiga o la vecina o quien sea. Eso es lo que realmente me motiva a pelearme con el mundo para tener un poco de espacio para escribir. Estoy buscando siempre contar la historia que me gustaría encontrarme en las librerías y que me encuentre poco. Hay lectoras que me han dicho, especialmente con *Ceniza en la boca*, que no les ha gustado lo que ha hecho la protagonista y eso es justo lo que a mí me interesa, que las *personajes* te hagan sentir incómoda, que te hagan cuestionarte. Y en el tema de la maternidad, por ejemplo, claro que en *Casas vacías* me interesaba complejizar con lo que yo escuchaba de mis amigas que eran madres o de mi madre misma o de mis tías o lo que fuera. Yo no conozco a una madre real de carne y hueso que vaya por la vida romantizando su maternidad, en realidad, es el mercado el que nos hace creer que la maternidad es romántica. Hay madres que viven como pueden y además tienen la capacidad de entender que tienen una autonomía como personas y que no van a renunciar a ella y a mí me gusta pensar que estamos en un momento en el que las madres decimos «no voy a renunciar a mi individualidad». La madre en *Ceniza en la boca* dice: «esta es la madre que soy y no vas a tener otra». Eso me parecía importante complejizarlo, pero me gusta que sea a través del lenguaje, sin que yo diga literal «las madres tienen que ser esto», sino que la propia situación lo diga y que se pueda conversar entre lectoras.

MA: En *Ceniza en la boca* hay una madre mexicana que emigra a España y deja a su hija y a su hijo con los abuelos. La hermana tiene que transformarse en la madre de su hermano menor. Es una niña que debe asumir tareas de adulta y no está preparada y fracasa, o sea, no hace las cosas tan bien. Aun así, no hay una condena de la madre de ellos dos, esa madre no

es juzgada en el libro. Finalmente tú entiendes también por qué esa madre es como es.

BN: En México, la mayoría de las personas de la primera ola de migrantes hacia Estados Unidos eran hombres. Conozco muchísimas familias de hombres a los que no se les ha juzgado, incluso se les ha santificado, y me parece bien. Lo que me parece mal es que en esta segunda ola de migración económica son muchas mujeres las que están saliendo y no se les está recibiendo igual: «Están dejando a los hijos, están esclavizando a las abuelas», como si los hombres no hubieran esclavizado a las madres y a las abuelas y a las tías. Me parecía importante problematizarlo, entender cómo es la cadena de cuidados y, esto lo digo un poco en provocación porque no sé si yo lo haría como persona, pero usando el lenguaje, dinamitar la palabra maternidad y paternidad, hasta entender que esto tiene que ver irremediamente con la función del Estado. La función del Estado se basa en la familia tradicional, en la madre que hace trabajo reproductivo, en el padre que hace trabajo productivo. Si empezamos a dinamitar que las mujeres somos antes que nada madres cuidadoras, entonces ya tiene un valor económico incluso y cuando le empezamos a dar un valor económico empezamos a cuestionar otros espacios de la sociedad. Cuando les decimos a los hombres «no es que tengas que ser un buen padre o que tengas que estar lavando los trastes», lo que se tiene que entender es que tu paternidad sostiene la patria misma. Así vamos a empezar a tener otro tipo de conversaciones y para entender eso, para generar discusión, que es lo que a mí me gusta, hay que utilizar las palabras, problematizarlas. Mis *personajes* tienen que ser lo suficientemente complejas para no caer en este discurso que yo utilizo como persona, sino para que las personas que leen las historias digan: «Esto me mueve no racionalmente, sino incluso en la entraña, en las emociones», porque eso es lo que realmente nos mueve. Yo soy férrea defensora del dolor en el sentido de que no es la felicidad la que nos hace movernos como humanidad, es el dolor lo que nos hace sentir incómodos y lo que nos hace decir «quiero otra cosa» y eso es lo que hace que podamos volar, tener tecnología, cosas por el estilo, entonces por ahí va un poco la dinamitación de estas palabras.

MA: Tú hablabas recién del tema de los cuidados, que ha sido muy comentado en las

«Me interesa que mis *personajas* parezcan lo más humanas posibles, que sean tan complejas como pueda ser mi amiga o la vecina o quien sea. Eso es lo que realmente me motiva a pelearme con el mundo para tener un poco de espacio para escribir. Estoy buscando siempre contar la historia que me gustaría encontrarme en las librerías y que me encuentro poco».

entrevistas que te han hecho, junto con la migración y el racismo. El tema de la economía de los cuidados es muy polémico, porque efectivamente uno ve en tu libro cómo detrás de cada mujer que trabaja siempre hay otra mujer que está cuidando, entonces hay una cadena de mujeres asumiendo estas tareas. Y ahí también uno observa que hay una complejidad en esas relaciones. Hay un momento en que tu narradora se relaciona con una mujer mayor de una manera muy auténtica, o sea, hay un encuentro entre dos personas que están completamente marginadas, igualadas en esos márgenes. Tú decías en alguna entrevista que no habías investigado para armar este mundo ¿Es tu experiencia como latinoamericana lo que te ha permitido acercarte a estas historias?

BN: Sí, mi experiencia como migrante por supuesto tiene que ver con la novela en la forma en que la abordo. Esas relaciones entre la cuidadora y la persona a la que cuida implican un dolor, y en *Ceniza en la boca* lo que trato de hacer es igualar a dos personas que están justo en los márgenes, que no tienen autonomía, que no tienen la capacidad de decidir qué quieren hacer de su vida. Si yo fuera mayor, ¿querría meter a una persona desconocida en casa? No estoy segura. Y luego pensaba en que cuando tú tienes miedo, no entras en una relación transversal, sino que entras en una relación con mucho cuidado, mirando cómo se relaciona la otra persona, etcétera. Aun así, estas mujeres en mi novela terminan queriéndose. Eso realmente es lo que a mí me interesa seguir descubriendo de la humanidad: cómo algo que puede ser tan doloroso cuando lo vemos sociológica, económica y políticamente puede generar en la intimidad estas situaciones

de empatía, de cariño, de compañía. Eso es lo que me parece importante rescatar y cerraría diciendo, por ejemplo, que además yo no hice investigación, pero que a partir de mi primera novela me invitaban mucho a escuchar a trabajadoras domésticas o de cuidados y lo decían ellas: «Yo odiaba a esta mujer a la que cuidaba porque no me daba de comer, sino sus sobras y a la vez cuando murió sufrí muchísimo, porque era mi compañía y sentía que era mi amiga». Ese sentir que la persona que te está dominando es tu amiga y la quieres, me parece lo más complejo de entender en el mundo, pero es en donde hay que seguir insistiendo. Creo que la literatura en sí misma es justamente escudriñar en esas cosas.

MA: Bueno, todo el tema de la situación de los inmigrantes en España ha sido muy comentado a partir de este libro. Hay montón de ejemplos en *Ceniza en la boca*, experiencias muy violentas y que tú ves que van dañando a los personajes. ¿Crees que la literatura puede hacer algo contra el racismo, contra los discursos de odio contra los migrantes?

BN: Creo que son las artes, que es el lenguaje mismo, la forma en la que se narran las cosas, la forma en la que se construyen relatos, la forma en la que tratamos de generar una conversación con las personas que tenemos enfrente. Es lo que nos puede ayudar, no sé si a encontrar soluciones, pero sí a entender que el mundo es muchísimo más diverso e importante y muchísimo más inteligente que lo que nos hacen creer estas narrativas de odio que se han impuesto en Europa contra los migrantes. Y yo soy mucho de citar a Terry Eagleton, cuando él dice: «El lenguaje en las personas que tienen el poder es

representación, el lenguaje para quienes no tenemos esta representación es estrategia» y creo que la literatura, el uso de las palabras, permite que yo viva en Madrid y ahora esté en Santiago de Chile, hablando de cómo tenemos que seguir expresándonos y usando nuestra imaginación, que es algo que yo defiendo muchísimo: usar la imaginación como un arma política que se pueda ver en un libro o que se puede ver en un cuadro o se pueda ver en una performance, es lo que va a permitir que esas narrativas no sean la voz cantante, que ahora lo son.

MA: También hay un esfuerzo o una estrategia en tus libros de usar las palabras tal como se está hablando en España. *Ceniza en la boca* tiene palabras de muchos tipos de español de Latinoamérica. Tú recoges términos de Colombia, de Venezuela, de México y es bonita esa mezcla, porque se da de una manera muy natural, que me imagino es como lo escuchas a diario en la calle, en las conversaciones.

BN: Sí, muchas gracias por hacer esta pregunta, porque en realidad para mí de eso va *Ceniza en la boca*. Recuerdo que cuando la empecé a escribir yo decía: esto se parece a la segunda voz de tu primera novela de *Casas vacías* y decía, ¿qué tal si me repito? ¿y qué tal si esto me lo critican? Y después entendí que justamente esta apuesta por utilizar el lenguaje de una forma, digamos, mucho más diversa, de incluir un montón de palabras que una va recogiendo con el tiempo, que una va escuchando y que va entendiendo, era la propuesta estética. Para mí, la propuesta estética, más allá del suicidio de Diego, más allá de la migración, más allá de los cuidados, la propuesta de *Ceniza en la boca* es recoger esos tantos españoles, como tú dices, o esos castellanos o esos mexicanos o lo que sea, recogerlo en un libro y que tuviera la coherencia de saber que eso es lo que se está hablando en un Estado español que nos dice que debe de haber un español neutro. Nada más risible, porque eso no existe. Y justamente lo que yo trataba de poner cuando recojo lo colombiano, cuando recojo incluso frasecitas que no son características de Bolivia, pero que se las he escuchado a mujeres bolivianas, meto catalán, meto inglés, meto todo lo que se escucha en las calles, era justo para decir: esta es la España que se está viviendo y que se está hablando y se está conversando y no la estamos escuchando. Hay una especie de querer silenciar lo que no podemos dejar de escuchar en las calles y no sólo

en Madrid, en Zaragoza, en Sevilla, en Murcia. Es que yo ahora he ido a tantos lugares y lo escuchas en todos los lugares. Ya no hay esa pureza de lenguaje, ni esa pureza de personas y esto creo que viene encadenado a lo que tú me preguntabas. En España y en Europa lo que vamos a vivir, les guste o no, es justamente esta hibridación del lenguaje, de costumbres, de cosas que los ponen incómodos, pero que irremediablemente vamos a dejar ahí. Yo no me imagino ahora a un español madrileño diciendo que no va a comer tacos o que no se va a comer un ceviche peruano, es decir, es imposible negar la riqueza del lenguaje y de cultura que estamos llevando a todos los lugares a donde nos hemos desperdigado. No hay vuelta atrás, lo sentimos mucho. ●



Cárdenas, Cerdá, Navarro, Roche.

**Segunda vuelta: la genealogía
oculta. Autoras y autores de todos
los tiempos leídos hoy**

**Juan Cárdenas, Paco Cerdá,
Brenda Navarro y Michelle Roche**

Conversación con Javier Serena,
editor de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Javier Serena: Buenos días y gracias a la Universidad Diego Portales por este espacio y por esta cátedra que para mí era muy conocida, porque he visto un montón de videos de sus charlas, así que es un placer y un honor estar aquí. Me acompaña Brenda Navarro, autora mexicana, *Ceniza en la boca* es su último libro; Michelle Roche, autora venezolana, *Mala sangre* es su última novela publicada; Juan Cárdenas, autor colombiano, ha publicado *Los estratos*, *Elástico de sombra*, *Ornamento*, bueno, una amplia obra, y Paco Cerdá, autor español, de Valencia, recientemente ha ganado el premio de no ficción de Libros del asteroide con *14 de abril*, también es autor de *El peón* y de *Los últimos: voces de la Laponia española*.

Esta mesa, que tiene este nombre un poco complejo, es una mesa sobre la escritura hecha en los márgenes, la escritura de los raros, y también es una manera de poner en cuestión el canon, la idea de canon y el canon que ha existido, las dos cosas. Y es verdad que en este cuestionamiento del canon ha habido una relectura, por ejemplo, de muchísimas autoras, también de autores, pero me parece que de autoras en mayor medida. Y en *Cuadernos Hispanoamericanos* hicimos un dossier sobre eso que llamamos genealogía oculta, que es este cuestionamiento del itinerario lector con el que hemos crecido, de ver cómo autores que nos han puesto en primer lugar han ocultado otros que tienen igual o tanto valor. Podría ser una reescritura de nuestro particular recorrido o crecimiento lector. Puede ser también parecido a esta labor de contar la historia de cada país, de estos libros sobre la memoria colectiva que dan cuenta de un vacío en ciertos períodos históricos. En el caso español hemos hablado de libros como, por ejemplo, *El vano ayer*, que señala un vacío en el relato de nuestra historia y aquí, en Chile Nona Fernández, en sus libros creo que señala esos vacíos también. En el caso español a mí me parece muy significativo, por ejemplo, cómo se construyó esa especie de canon oficial en los 80 con la nueva narrativa, que fueron cuatro o cinco autores, mientras otros y otras fueron dejados de lado. Autoras como, por ejemplo, Esther Tusquets, Adelaida García Morales, que son escrituras muy raras y distintas. En el caso mexicano está Josefina Vicens, que es una autora muy original, muy distinta, muy talentosa, y que también escribió desde los lados. Y Marina Closs decía «tres huesos raros», hablando de

literatura argentina, y nombraba a Hebe Uhart, a Sara Gallardo y a Aurora Venturini, como tres autoras que están en las periferias de la literatura oficial. Entonces yo quería preguntaros sobre esta relectura de obras que ahora están apareciendo, que se reeditan, que nos ayudan a ver que había una literatura un poco oculta, y también que esas literaturas a veces son las que han tenido más originalidad. Que habléis sobre el valor de estar en los lados y también del valor de recobrar esto y de las razones por las que quedaron ladeadas estas autoras. ¿Quieres empezar, Brenda?

Brenda Navarro: Estaba yo pensando cómo podíamos entrar a esto que dice Javier, y ahora mientras hablaba se me ocurrió esto. Dice: «Curiosa es la persistencia del hueso/ su obstinación a luchar contra el polvo/ su resistencia a convertirse en ceniza». Esto es un poema de Óscar Hahn y está en el Museo de la Memoria, y me pareció una linda metáfora empezar con cómo el lenguaje en los márgenes ha sabido resistir. Hemos sido las mujeres, sin menospreciar otro tipo de esfuerzos, quienes hemos tenido que excavar dentro de los baúles estas historias que fueron muy potentes e importantes y que apenas ahora están empezando a tener relevancia. Me gusta esta idea de la reescritura tomada desde los huesos de la literatura misma, desde el hueso del lenguaje español, que es algo que nos une en América Latina.

Siempre pienso en Laura Méndez de Cuenca, a quien tuve la oportunidad de conocer gracias a una editorial en España que me pidió hacer un prólogo. Yo no la conocía, era mexicana y no la conocía, era una mujer que a inicios del siglo XX ya tenía toda una genealogía del terror y nadie se enteró, y era una feminista además que hacía revista de feminismo, o sea que hizo un movimiento y nadie en los estudios feministas de literatura en México la teníamos en cuenta, fue España quien me la descubrió. Y está el caso de Adelaida García Morales. Elvira Navarro recoge su historia en este libro que se llama *La vida de Adelaida*. Cómo una persona que ha generado un libro tan importante para la cultura española, *El sur*, que terminó siendo una de las películas más importantes y representativas de España, termina pidiéndole al ayuntamiento si le puede dar un poco de dinero para sobrevivir.

JS: Adelaida García Morales representa bien este tipo de autoras que tienen unas carreras

esporádicas y distintas, como una especie de no presencia.

BN: Y cuando pensamos en *El sur* pensamos más en el director de la película que en la autora de la novela.

Paco Cerdá: Hay un dato que leí hace poco que es escalofriante. Entre 1850 y 1950, en Estados Unidos, las personas negras que publicaron más de un libro fueron once. Sólo había once personas negras en esos cien años, y no estamos hablando del siglo XVII, sino hasta 1950, sólo once habían publicado más de un libro. Entonces, ya no es lo que se invisibiliza de lo publicado, sino lo que no se llega a publicar. Esa es la dimensión del canon más amarga quizá y la más importante. ¿Quién llega a publicar? ¿Qué voces de los márgenes llegan a ser? En España, en los últimos cinco años, dos de cada tres premios literarios de los grandes los han ganado mujeres. Una década antes era sólo una de cada tres, pero es que dos décadas antes, a partir de ahí, hasta los inicios de los premios, era prácticamente ninguna. Es decir, el canon se está resituando conforme los vectores ideológicos se están afortunadamente resituando. Queda mucho camino, evidentemente. Y para aterrizar ya con algunos ejemplos concretos que pedía Javier, empiezo por tres, conectados también con el lugar en el que estamos, Sudamérica.

Elena Fortún escribía literatura infantil, fue un auténtico fenómeno en los años 20 y 30 en España. Publicaba en el suplemento *Gente Menuda*, del diario *ABC*, un gran periódico de Madrid. Y se hizo famosísima y vendió miles de ejemplares de sus aventuras de una niña llamada Celia. Os invito a leerla porque son muy divertidas esas historias e hicieron una gran cantera de lectores y de lectoras. ¿Qué pasó? Pasó que estalló la guerra civil y Elena Fortún tuvo que exiliarse con su marido. Llegó a Buenos Aires y tuvo una vida difícilísima. Su marido terminó suicidándose, ella regresó a España, lo pasó francamente mal y su obra fue olvidada por completo. Bueno, pues ahora ha tenido una segunda juventud: Renacimiento, que es una editorial sevillana, está recuperando toda su obra. Y fíjate que ha recuperado una obra que quedó dentro de una maleta que llevaba ella durante todo su exilio y que su nuera guardó en el altillo de un armario y cuando llegó una investigadora le dijo «ahí hay una maleta de Elena, llévatela si quieres». Y era una joya la maleta, porque tenía una

novela inédita que se llama *Oculto sendero*, en la que Elena Fortún explica la historia de un lesbianismo —es una novela, pero realmente está hablando de ella—, que en la época no se pudo publicar porque ella no quería causar dolor en su familia y que ahora ha sido publicada y es el triple salto, para una autora olvidada, de un tema proscrito y para una nueva generación.

JS: Tengo que decir que el concepto Segunda Vuelta es precisamente una sección de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en la que los colaboradores hablan de libros sin necesidad de que sean una novedad editorial. Yo creo que esa es una manera de señalar que en esos libros que han quedado en los lados hay una grieta para encontrar novedad literaria real, originalidad y escrituras que pueden dialogar con lo que hacemos ahora o marcarnos un camino distinto. También ha salido el tema del canon y entonces me voy a permitir leer algunas palabras que escribió Marina Closs sobre el canon: «Es un poco vergonzoso hablar del canon porque implica aceptar que a uno le importa. El canon es una estantería de dioses vergonzosos a los que da un poco de pudor mirar». Y bueno, hace esa referencia sobre el canon, dando cuenta de que es una jerarquía un poco falsa, que todas las jerarquías en literatura son cuestionables, que además tiene esa voluntad de ser permanente y que genera quizá una incompreensión con muchos autores. Yo quería preguntarte, Juan, si en esta genealogía oculta crees que hay una fuente para buscar vanguardia, novedad, escrituras distintas.

Juan Cárdenas: Sí, bueno, una de las primeras cosas que hice o que intenté hacer en un momento, yo era muy joven y había estado en unos talleres con Sergio Pitol en Madrid y nos hicimos muy amigos, comenzamos una relación epistolar en la que una de las bases de esa amistad era precisamente estas zonas de la tradición que han quedado medio aisladas. Era una obsesión personal de Pitol y también del joven investigador y del joven lector que era yo entonces. Y justamente empezamos con Sergio un proyecto que era ver si alguien nos lo compraba, que era hacer una biblioteca de recuperación de raros latinoamericanos. Esto fue a comienzos de los años 2000. Teníamos un archivo, íbamos subiendo cosas, luego cada uno estaba en su vida y pasaban meses y nos olvidábamos. Finalmente, nunca cuajó, pero me quedó el trabajo. Ahora doy clases en Bogotá en el Instituto Caro y Cuervo y muchas

de mis clases están basadas en esa investigación, en ese intento de ampliar el canon. Pero una de las cosas que salían permanentemente en la conversación con Sergio eran las paradojas que tiene ese gesto de recuperar y de ampliar el canon. En el momento en que vos haces ese gesto de recuperación, inmediatamente te estás postulando en una especie de centro privilegiado y un espacio de poder donde se supone que vos encarnás el centro, vos encarnás el espacio del poder, donde el poder y la letra han generado esa especie de metonimia tan fuerte. Entonces lo que nos preguntábamos y años después se ha convertido en una indagación personal mía, es qué significa ese gesto. Y permítanme que haga una pequeña digresión autobiográfica. Soy un hombre de una familia mestiza, muy pobre, por los dos lados, gente muy humilde, trabajadores, gente con educación muy básica, hasta mis padres, que son la primera generación de profesionales. Y cuento todo esto porque claro, para mí habría sido fácil ese gesto arribista, porque en el fondo es un gesto arribista, decir, bueno, pues voy a copiar a Vargas Llosa, voy a copiar a lo que sea, voy a ser Juan Gabriel Vásquez o algo así, y eso habría podido ser el destino más fácil, te subes en ese tren y ya. Pero yo desde muy joven tenía esta vocación de rascar en el margen y de ver qué se nos estaba escapando. E iba a hacer esta pequeña digresión autográfica justamente porque todo esto tiene que ver con la figura de mi abuela. Cuando mi abuela llegó a tercero de primaria su madre la sacó del colegio para que se quedara ayudando en las labores de la casa. Y su hermano Hernando cuando volvía del colegio le enseñaba las lecciones a mi abuela para que mi abuela pudiera seguir escribiendo y era muy lindo porque Hernando y mi abuela tenían exactamente la misma letra, yo crecí viendo la letra de mi abuela en un costurero. Ella se dedicó muy pronto al oficio de costurera, un tío que era sastre le enseñó el oficio y ella se dedicó durante toda su vida a ser costurera y yo siempre la he recordado y además era una gran lectora, era una mujer curiosa, me atrevería a decir que era una intelectual, era una mujer tremendamente sabia, mis padres eran revolucionarios y como ellos estaban haciendo la revolución, a mí me crio mi abuela.

Entonces yo me crie con esa idea de que la letra es algo que se conquista desde abajo, la letra es una cosa que no está garantizada, la letra es una cosa que no te dieron por derecho de cuna,

no, la letra te la ganaste currándotelo como una bestia. Yo entendí muchos años después, en el curso de mis investigaciones, que esto formaba parte de una tradición latinoamericana, es decir que esos raros, esa gente que estuvo en el margen, esas mujeres, esos maricas, esos negros, esos indios que se tomaron la letra por asalto, formaban toda una genealogía que a mí ya no me gusta llamar oculta. Esa genealogía constituye ahora por derecho propio una vía troncal de la tradición latinoamericana, eso ya no es ningún margen, esas letras forman parte de nuestra tradición pero es una tradición que se ha remontado al siglo XIX, con todos estos sujetos plebeyos, subalternos. También estoy pensando, por ejemplo, en Soledad Acosta de Samper, una escritora colombiana del siglo XIX que me encanta, una gran novelista, una maestra absoluta y sin duda alguna un espacio central del canon de la novela en América Latina en el XIX. Ella era una pija, una señora de la alta sociedad, pero Carolina Alzate, que es una investigadora de la Universidad de los Andes que ha hecho un trabajo hermosísimo sobre Soledad Acosta de Samper, me mostró una vez toda su investigación sobre los libritos de recortes que hacía y para mí eso fue una ruta de acceso a cómo se imaginaba el mundo desde Bogotá, desde ese lugar ultraperiférico, una mujer, burguesa y todo, pero mujer y novelista.

JS: Quería preguntarte a ti, Michelle, tú que eres venezolana y vives en Madrid, si estar fuera de los centros ayuda a la creatividad, si estar en el centro te puede llegar a consumir.

Michelle Roche: A mí, como escritora, me interesa esa postura de no estar ni allá ni acá, por el tipo de trabajo que hago. Me interesa desmontar los lenguajes de la cultura de la que vengo, claro, porque es la que conocí durante la mayor parte de mi vida, pero también estoy extrañada dentro de la cultura que me acoge, entonces estoy siempre cuestionándome. Yo vengo de un sistema literario y cultural que, aunque hablemos el mismo idioma, es radicalmente distinto al español. Venezuela como cultura y como tradición letrada —ahora hablaré de algunos casos puntuales— es periférica. Yo apuesto aquí a que nadie puede nombrar a cinco escritores venezolanos de cualquier época, fuera del premio Rómulo Gallegos, que posicionó a escritores latinoamericanos, pero no venezolanos. Pero a mí me interesa muchísimo hablar de la noción

de canon, porque lo que conocemos hoy como canon apenas es una noción de los años 60, o sea no hace tanto tiempo que estamos hablando del canon. Dos y tres generaciones antes de nosotros lo que había eran tradiciones literarias diferentes. No quiere decir que no excluyeran, pero la noción de canon además viene de religión, entonces es esta lista de lecturas que tú tienes que leer no solo para pertenecer a una cultura, sino para ser una persona culta. El canon desde el principio está en entredicho, porque surge en los años 60 en las universidades anglosajonas y ya en el año 68, que fue la gran ruptura cultural de Occidente, ya comenzó a estar en entredicho. El canon realmente se creó en reacción a una periferia, y el ejemplo clásico de esto es Harold Bloom. Cuando yo leí *El canon occidental* en la traducción de Anagrama, pensé que Bloom lo había escrito hacía cuarenta, cincuenta años, pero resulta que la traducción al castellano fue muy rápida y él estaba reaccionando a lo que él llamaba las escuelas del resentimiento, y estas son lo que hoy llamamos estudios culturales, es decir, la poscolonialidad, el feminismo, la psicología, ciertos aspectos del marxismo que emergían dentro de las academias, entonces el canon siempre ha estado en cuestión, lo que pasa es que el canon siempre ha estado del lado de las personas que tienen poder, o sea, protege a la ideología del poder.

Me gusta muchísimo que Juan haya hablado de Soledad Acosta de Samper, que él la leyó como una pija, como una sifrina, se diría en venezolano típico, porque yo estudié a Soledad Acosta de Samper en el contexto también de otra autora venezolana, ya de principios del siglo XX, Teresa de la Parra, hice la tesis doctoral sobre ella e incluí textos de Soledad Acosta de Samper. Y vuelvo a lo que dice Juan, porque a nosotros nos enseñaron a leer a Soledad y a Teresa como pijas, porque los que hacían las revoluciones, los que construían las naciones, eran los hombres de letras, y ellas eran periféricas. Teresa de la Parra era especialmente incómoda porque ella decidió no casarse y es, yo creo, una de las pocas escritoras venezolanas, hasta que llega la revolución de los 60, que se dedica a escribir como tal. Luego le han puesto todas las etiquetas posibles, porque la producción de etiquetas es una cosa que nos gusta a todos mucho. Fue lesbiana en una época —creo que todavía hay críticos y críticas que sostienen que fue lesbiana—, fue una rara

en su momento, y sin embargo era una mujer muy leída. Hay una historia de ella cuando llega a Bogotá, que pasan veinte minutos entre que se baja del tren y llega a la puerta de la estación, en que ella nunca toca el piso, porque la cargan los lectores que fueron a recibirla. O sea, imagínense ustedes eso en los años 20, no existía televisión ni grandes estrellas de cine.

Y ahora entonces quiero entrar a la segunda parte, que es la genealogía oculta. A las mujeres se las educaba para que fueran compañeras de los hombres. Recientemente leí un ensayo, me parece, un artículo de prensa de otra autora venezolana, Gloria Stolk. Publicó mucho y hoy no se encuentra nada de lo que ella hizo, porque esto es lo que pasa con el canon. El canon lo que evita es que se reediten las obras que están en la periferia. Y entonces nos enseñan a leerla de alguna manera para que te digan «no importa, esa era una pobre pija, ahora somos todos iguales, ahora estamos en revolución, ¿para qué la vas a leer?». Me refiero a esta parte de la genealogía oculta como tal, porque esta Gloria Stolk, a la que me estoy refiriendo, dice que la mujer intelectual no necesita terminar la carrera universitaria, ella se debe posicionar en un lugar cercano a un hombre escritor, porque las mujeres tejen ideas, tejen las vidas alrededor de estos hombres, para evitar que los intelectuales varones —no usa la palabra varón, la pongo yo—, anden por la vida como espantapájaros. Entonces, tú te preguntas leyendo aquello, bueno, pero se está quejando de la manera como se vestían los escritores en los 40, o se está quejando, se está posicionando ella en el lugar en el que la pusieron, o sea, como algo externo, como algo periférico, como un ornato, un florero, una charretera que lleva un hombre escritor al lado.

Monte Ávila Editores, que es la editorial del Estado, en Venezuela, fue una editorial que en una época se leyó en toda América Latina y se leyó con mucha fuerza en España, porque cuando en España, durante el franquismo, no se podían publicar ciertas cosas, Monte Ávila Editores tuvo por lo menos estos pequeños atisbos. María Negroni en aquella época, en los 90, era una rarita, y esa rarita publica en Monte Ávila Editores porque había otra rarita que trabajaba en la mesa editorial, que se llama Silda Cordoliani. Ella es una escritora, debe tener ahora alrededor de 70 años, que comenzó a publicar ella misma a finales de los 90 y se dedicó en exclusiva a los

cuentos. Pero ella ha pasado toda la vida en la periferia, primero porque es cuentista y se supone que los cuentos no los lee nadie y no le interesan a nadie, entonces es algo que puede hacer una mujer, porque es algo menor, y luego porque ella se dedicó a ese lugar secundario, que es el del editor, el del periodista, el del crítico, o sea, las personas que estamos alrededor de escritores y escritoras mostrando su trabajo. Entonces, bueno, para que nosotros podamos sacar cosas de la periferia, como fue María Negroni, que hoy en día es la María Negroni que nosotros leemos en Random House, tenía que haber también raritas como Silda trabajando en editoriales.

BN: Cuando yo he presentado mis dos novelas, algunas de las afirmaciones que me han hecho es que hablo desde la periferia, y yo les respondo: «Momento, yo soy el centro, mis historias son el centro, no me vengan a decir que lo que estoy contando que podría asemejarse a un montón de vidas es la periferia, esto es lo que está pasando en el centro», pensándolo desde un punto de vista geográfico, porque la mayoría de los problemas que a mí me interesan tienen que ver con la urbanidad, que es una urbanidad que viene de lo que he comentado, que tiene que ver con cómo se construye una ciudad, cómo se construyen los medios respecto a esa ciudad, cómo se fragmentan las relaciones sociales humanas de ternura, de afectos en las ciudades, y cómo eso atraviesa lenguaje, cuerpo, etc. Entonces yo siempre les digo: «Momento, que el centro somos nosotros, que el centro somos todas las personas que estamos hablando de esto». La periferia son justamente esas personas que están en las afueras de la ciudad, que viven en lugares a los que no puedes llegar caminando porque necesitas tener auto, esa es la verdadera periferia. Cambiar un poco esta concepción de que somos la periferia cuando somos el centro y lo estamos habitando un montón de personas. Me parece que ya basta de estar diciendo que ellos son el centro cuando no es cierto.

Y luego retomo el tema del resentimiento y voy a citar por supuesto a Diego Zúñiga con su «Viva el resentimiento»: «El resentimiento implica sobre todo memoria, ya lo sabía por ejemplo Pedro Lemebel. En Lemebel el resentimiento era una estrategia política, el impulso necesario para movilizarse y mantenerse alerta, la fuerza innegable que él convertiría en una suma de textos brillantes, necesarios, urgentes

e insolentes». Ese resentimiento lo que exige a través de las ideas, a través de las palabras, a través del lenguaje, también tiene que ver con la reparación del daño, que es un tema que a mí me interesa muchísimo. La reparación del daño que hemos ido construyendo justamente en América Latina para decir, necesitamos empezar a cuestionar cómo estamos usando el lenguaje. No somos periferia, somos un montón, tenemos un montón de cosas que podemos expresar artísticamente, tenemos que apropiarnos literalmente de nuestro lenguaje, tenemos que apropiarnos de las experiencias que nos interpelan, que tiene que ver un poco con lo que decía: ya basta del yo burgués que sufre porque no encuentra el sentido de la vida, hablemos de estas otras historias que seguimos diciendo que están en los márgenes cuando estamos conviviendo todo el tiempo con ellas, y reparación del daño en tanto lenguaje, porque hemos estado dañando un montón de historias, de experiencias, de realidades como las que contaba Juan, que de pronto te das cuenta que claro, tú traes ahí un resentimiento y una búsqueda de reparación del daño justamente porque dices «a mí no me tocó» y también lo dice Zúñiga en este excelentísimo texto en el que dice claro, cuando el mercado editorial decide publicar nuestras historias, lo que quieren es tenernos cerca para sentirse igual de brillantes e inteligentes que lo que leyeron en nuestros textos. Cómo hemos permitido que en México, en Argentina, por decir los que tienen mayor fuerza en la industria editorial en América Latina, estemos hablando todo el tiempo de cómo no pertenecemos al canon cuando somos la industria editorial más importante en América Latina y nos olvidamos de fomentar los diálogos con Centroamérica que lo necesita tanto en todos los sentidos. Yo no conozco a nadie de la Guayana Francesa, no conozco escritores de estos lugares que seguimos diciendo que son periféricos, pero que en realidad son su centro. A mí me gustaría conocer ese centro.

MR: Lo que pasa es que yo sí reivindico ser periférica, como sabes a mí sí me parece importante escribir desde la periferia y yo entro con la pregunta que tenía Javier: todos los escritores y escritoras deberíamos escribir desde la periferia, tenemos que rescatar a lectores y lectoras que también lean lo que el canon ha convertido en periferia, el lector es mucho más democrático que el escritor al final.

BN: Bueno, pero yo no puedo decirme que soy periférica en tanto escritora, y a mí me lo preguntan un montón, «bueno tú porque latinoamericana, mexicana, racializada», que yo tengo un micrófono, me están dando un micrófono, ¿cómo demonios voy a ser periférica si ustedes me están queriendo escuchar a mí? En ese sentido yo no soy periférica.

PC: Otra cosa es la mirada que proyectas. Tú no eres, pero otra cosa es en qué te fijas, cuál es el objetivo de tu trabajo.

BN: Sí, exacto, y justamente porque sé y retomo lo que dice Michi sobre la responsabilidad y sobre la ética que tenemos cuando tenemos un micrófono y decimos, sí, yo escribo sobre periferia porque qué bonito cuando nos dicen: te estamos incluyendo dentro del canon, te estamos leyendo, estamos leyendo las personas que tú recomiendas, etc. No reivindico la periferia porque me parece que ya basta de que el poder nos siga metiendo las etiquetas.

PC: ¿Y si romper el canon, os pregunto, se está convirtiendo en lo canónico hoy en día?

JC: Bueno, es que eso es justamente lo que yo estaba tratando de decir hace un rato.

PC: Eso es bueno, pero tiene unas implicaciones peligrosas. Es un tema controvertido y es un tema interesante de tratar. No es tanto el tema ni el sujeto, sino de cómo se aborda, desde qué prisma se escribe ese libro y al final cuál es el objetivo de ese discurso literario. Es un paso sin duda que el 51% de libros publicados en España el año pasado esté escrito por mujeres, es un paso enorme, necesario. ¿Va a cambiar la mirada de lo escrito o se van a reproducir antiguas miradas que ya son caducas? Eso es lo interesante, eso es lo difícil de mensurar, de medir.

Segundo: genealogía. Tuvimos una generación del 27, extraordinaria, espectacular, García Lorca y muchos más, pero hubo una generación de plata, de mujeres, en aquella misma generación, completamente olvidada, orillada, obviada y creo que es obligación de las administraciones públicas el recuperarlas, es decir, pagar a editoriales la edición para que las podamos conocer, porque su calidad y además la dignidad de ocupar ese espacio del que en su día carecieron lo justificaría. María Teresa de León era una gran escritora, además todoterreno, con muchos géneros o con mucha voz en distintos géneros. Elena Fortún también, como he comentado al principio, era fantástica, pertenecía a esa generación. Se las

conoce como las «sin sombrero» porque en Madrid en aquel momento llevar sombrero era lo canónico, era lo adecuado y ellas se rebelaron y un día se quitaron el sombrero en la Puerta del Sol y a partir de entonces no se las llamó mucho así, pero sí que ahora han emergido con fuerza a partir de dos libros que se han escrito sobre ellas que se titulan *Las sinsombrero* como gesto desafiante y como gesto de rebeldía. Hay una de ellas, Lucía Sánchez Saornil, muy poco conocida, anarquista, que es poeta, es una voz impresionante, tiene un poema que se llama «soñar, siempre soñar» que es extraordinario.

JS: Además eran reconocidas muchas veces no por escritoras sino por otra cosa, en el caso de María Teresa León como la mujer de Alberti, a María Casares se le conoce más como actriz.

PC: María de la O Lejárraga también es importante.

MR: Rosa Chacel también.

PC: Rosa Chacel es una autora difícilísima, es una cumbre de exigencia lectora, a mí me cuesta muchísimo, me esfuerzo en leerla porque sé que estoy paladeando miel, aunque muchas veces sea incapaz de llegar a esas cimas de pensamiento, de estilo, es brutal Rosa Chacel. Pero sí, y fueron completamente no ya olvidadas sino casi no tenidas en cuenta en su momento.

JC: Ese es el contexto intelectual además donde surge la figura de María Zambrano y de una pintora como Maruja Mallo.

PC: Y Remedios Varo también. También había muchas periodistas en aquel momento, como Josefina Carabias, que ahora mismo se están recuperando sus textos por su valor literario.

JC: A mí me parece ridículo hablar de canon, me interesa más hablar de tradiciones, porque es una palabra que se traiciona a sí misma, y claro, el contexto en el que Bloom publica ese libro es bien interesante: está empezando a cocinarse el multiculturalismo, en medio de una construcción paralela de políticas neoliberales, en fin, qué les voy a contar en Chile, que se inventaron aquí la receta. Y entonces, es interesante pensar que ese libro sale en ese contexto histórico, precisamente porque ese es un momento donde ciertos académicos norteamericanos comienzan a decir: la literatura latinoamericana la han hecho hombres, y entonces uno se imagina un señor casoso, barrigón, blanco, Jorge Eduardo, una cosa así, y entonces, como la caricatura del macho blanco latinoamericano, entonces a

partir de esa caricatura comienza todo un trabajo que por supuesto tiene cosas valiosísimas, nadie va a decir que no, de recuperación de la idea de testimonio. Esto ocurre en la academia gringa, entonces estos paladines bienpensantes, estos académicos empiezan a decir, no, botemos a la basura a estos hombres blancos y realmente los textos que valen la pena de América Latina, son estos testimonios. Oh, vaya sorpresa que lo hacen en el momento en que están despedazando nuestros estados, imponiéndonos todo el consenso de Washington, recetas para hacer mierda el aparato estatal latinoamericano, todos los mínimos atisbos de desarrollismo estatal que pudimos obtener entre los años 30 y 70, eso en los 80 lo empezaron a desmontar.

Y este discurso anticanon desde la academia gringa, hay que situarlo en ese momento histórico, por eso me parece pertinente lo que está diciendo Brenda al cuestionar esta especie de fetichismo de la marginalidad. Creo que lo interesante es ver cómo todas estas nuevas escrituras que se van incorporando a la tradición infectan la tradición. Por ejemplo, hay un libro de Cristina Rivera Garza sobre Juan Rulfo, me encantó ese libro, me interesa este ejercicio de infección, la lectura que se hace desde la perspectiva de una Cristina Rivera Garza. Qué pasa si empezamos a leer a Borges desde Sara Gallardo, por ejemplo. María Moreno lo hace fantástico, ella viene haciendo estos ejercicios como pervertir, feminizar a Borges y hacer una especie de transformación interna. Hay que situar históricamente esos debates y hay que ver de qué políticas son cómplices determinadas actitudes reivindicativas, yo creo que el multiculturalismo y toda esta especie de ¡vivan los márgenes! son un invento de Satán.

PC: ¿Por qué?

JC: Porque esto se sitúa en unos determinados debates políticos y de economía política y hasta de geopolítica, es decir, ¿vamos a despojar a estos sudacas de su tradición literaria y vamos a decir que Rigoberta Menchú es más importante que Simón Rodríguez? Lo siento mucho pero no. ¿Quién está haciendo eso? Un hombre blanco en una academia del norte global, desde los centros de poder, entonces ahí es donde yo digo, lo siento, pero no. Desde nuestras academias latinoamericanas, desde las academias españolas, desde estos espacios de discusión intelectual, tendríamos que ser capaces de proponer una lectura de nuestra propia tradición,

lo más enriquecida posible y lo más compleja posible, pero sin reproducir la voz del amo, eso me parece fundamental. Todo es tema céntrico en las actuales discusiones, parece que el canon se enriquece porque incorporamos esos temas o esas voces que están silenciadas, esto es muy loable desde el punto de vista moral, pero yo creo que lo fundamental es pensar en términos de procedimientos y de formas, y con esto no estoy cayendo en una especie de formalismo abstracto, no, es que en el procedimiento y la forma está toda la discusión y el choque político, ahí está el fuego de la literatura.

MR: Me gusta muchísimo que hayas traído a colación el libro de Cristina Rivera Garza sobre Juan Rulfo, porque yo creo que es un gran ejercicio de permeabilidad. Lo que ella hace con ese libro, que es realmente rompedor, es que ella presenta a Rulfo no como un escritor, sino como un hombre que tenía que ganarse la vida y que en su trabajo y en su día a día practicaba cosas que iban en contra de esta especie de indigenismo que aparece en sus libros, esto molestó muchísimo a la Fundación Juan Rulfo y hubo intentos de censurar ese libro de alguna manera, pero lo que me interesa de esto es entonces la posibilidad que desde allí sí podemos pensar que todos los escritores y escritoras somos iguales, porque todos tenemos que ganarnos el dinero, o sea, si contaran nuestras historias o si aprendiéramos a ver a las personas que escriben como eso, como personas que necesitan ganarse el dinero, bajaría un poco esta idea del canon y del gran escritor o de la gran escritora, venga desde la periferia o desde donde venga.

Y puntualizaría algo más: no solo son los gringos los que están diciéndonos a los latinoamericanos como tenemos que pensar, yo estoy hasta aquí de españoles que me dicen cómo tengo que leer a colombianos o a venezolanos o a mexicanos, ¿sabes?, y eso tiene que ver con el trabajo de la crítica como tal. Paco hablaba de la recuperación de la genealogía y de la necesidad de que se destine dinero público para eso, y yo diría que también necesitamos destinar dinero para que haya un nuevo tipo de crítica literaria, un tipo de crítica literaria que incorpore elementos de diversos lugares y que no sea prescriptiva como tal. ●



Negroni

**Escribir para
comprender**

**María
Negroni**

**Conversación con
Álvaro Bisama**

Álvaro Bisama: En el marco del Festival Cuadernos Hispanoamericanos, estamos felices de tener nuevamente de visita a María Negroni, escritora, poeta y traductora argentina. María obtuvo su doctorado en literatura latinoamericana por la Universidad de Columbia. Es profesora visitante en la New York University. Actualmente, dirige la Maestría en Escritura Creativa en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, donde también es docente. Autora de novela, poesía, ensayo y todos los géneros híbridos imaginables, ha ganado numerosos premios, entre ellos el Cité International des Arts de París, en 2018; el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, en 2016; el Premio Internacional de Ensayo Siglo xxi de México, en 2009; el Segundo Premio Planeta por su novela *El sueño de Úrsula* en Buenos Aires, en 1997. Bienvenida, María.

Estas son notas de un lector, dudas o preguntas sobre la escritura de María. Y nada, son ocho notas que tomé. Ahí voy.

Uno. A veces pienso que María Negroni lee los textos como si fuesen paisajes y a los paisajes como si existieran como textos. Acercarse a su obra es seguir el diario de alguien que se interna en un territorio desconocido donde no hay división, no hay separación posible entre esas dos zonas. De hecho, diría que su literatura trata de ese viaje, que es muchas veces nocturno, como si esa biblioteca inmensa y dispersa que abraza e inventa, fuese habitada y recorrida por sus lectores en una exploración que es casi física, a través de un abanico inmenso de textos donde están *Islandia*, *Oratorio*, *Archivo Dickinson* y *El corazón del daño*, entre muchos. Eso, porque tal vez para María la distancia es también una excusa para inventar nuevas y extrañas cercanías o ideas de la intimidad, acaso un continente de palabras como cuerpos y cuerpos y voces como palabras.

Dos. «Me atraen las escenas ya filtradas por la duda, las cosas que alucinan con la diferencia. Me gustan los gestos de ataque, la demolición de rangos y escalafones, en el mundo del arte también», se pregunta la narradora de *El corazón del daño*, su última novela, aunque esa etiqueta (novela) pareciera que no alcanza a describir cómo el relato se expande y crece hacia dentro; como si se hundiese en el recuerdo para volver de ahí con respuestas contradictorias, tan difusas como precisas, fragmentos afilados en un estilo también afilado, pedazos de voces, *debris*.

Tres. Leer a María implica recordar la naturaleza fantasmagórica de toda literatura: los libros nos permiten hablar con los muertos y perdernos y encontrarnos en una biblioteca que muchas veces ni siquiera existe. Aquel lugar es una casa encantada o un castillo condenado, un lugar amenazante o acogedor, lleno de fetiches y objetos de poder rotos o alucinados y que, por lo tanto, no puede ser abordado desde otra forma que no sea el peligro; desde la posibilidad de que toda palabra pueda ser comprendida como un misterio, como un apunte que se abre a otros apuntes, al vértigo íntimo que a veces roza la amenaza o el goce del silencio. «Pensamientos como guijarros. Pensamientos como lava. Pensamientos como lluvia», escribió alguna vez Elías Canetti. «La visión del cielo de verano/ Es poesía/ Aunque ella nunca repose en un libro / Los verdaderos poemas huyen», había dicho Emily Dickinson mucho antes.

Cuatro. Todo es fuga. Todo es deriva. Todo es ectoplasma. La voz del lector que sigue la voz de María sigue también otras voces, se convierte en una pregunta que huye. Con eso construye su propio mapa del mundo; un lugar hecho del despliegue de objetos tan delicados como crueles, desgarradores casi siempre, porque su estilo existe desde una precisión desoladora. El deseo y la palabra son capaces de evocar el daño, el trauma, el extrañamiento, el *horror vacui* de habitar otra lengua, la tensión entre los cuerpos y la palabra y la memoria. «A la espera de algo / arrojamos al siglo/ nuestra voz inútil /las palabras caen/ piedras autistas /a ningún tiempo», escribe en *Oratorio*.

Cinco. Estamos ante una literatura que habita otras literaturas, que las lee para pensarlas o más bien descifrarlas en una mística privada y secreta, como una colección de pistas de despegue, como un horizonte posible. Leyendo a María, la poesía o la literatura pueden comprenderse como las lenguas del futuro o mejor, las señales de reconocimiento de esa lengua del futuro en nuestro presente. «Presiento que va a empezarme un dolor de cabeza. Es mi forma de evitar, por ahora, el cáncer de las cosas. Ese refugio es la antesala de la poesía. La poesía, lo entenderé después, no tiene interés en temas ni personajes. No cuenta historias. En inventa mundos. En el ruido de hoy, da a escuchar un silencio. Enseña preguntar (y a perderse). Reemplaza lo que no hay por la alegría, acaso incongruente, de intentar nombrarlo», anota también en *El corazón del daño*.

Seis. Leer a María es también entender el modo en que la escritura o la biblioteca o el mundo pueden llegar a definirse por el modo en el que un poema queda suspendido detrás de la lengua, mecido por la duda sobre cómo se puede huir o abrazar la fosforescencia de la noche y atrapar el esplendor de lo perdido, el mapa de las sombras. Esa voz funciona como un coro, fractalizada en modulaciones interminables, inevitables porque no puede pensarse como plural esa perfecta singularidad de su estilo: la de una lectora nocturna, la de alguien que entiende su infancia como un laberinto, la de una poeta que se arroja con la voz de otra poeta, la de una recolectora de epifanías negras. «El mismo mapa siempre/la misma guerra/ a los suburbios del poema donde el dolor se/ alitera sin alcanzar su exilio/ o tal vez un deseo/ de hallar un punto fijo

para la emigración / y la conciencia/ y después líneas pájaros absueltos/ de su mañana muerta/ esa música/ entre la nada y la cabeza», anota en *Cantar la nada*.

Siete. Esos tránsitos que van desde los continentes recordados o inventados de *Islandia* hasta cierto aspecto oracular que cruza *Archivo Dickinson* u *Objeto Satie*; y que resulta particularmente eficaz en su *Museo Negro*, como si su escritura tuviese por objetivo inventarse su propia tradición, buscar y desplegar precursores (como lo hace en relación a *El castillo* de Kafka, invitando a Walpole y a Beckett) para habitar la literatura como una búsqueda no exenta de asombro, pero también de dolor. «Tiempo de abrazar /y tiempo de abstenerse /de los reinos vivos /llenos de muertos /crecerán huesos en el vientre /narraciones no pocas /y una especie de nada /sin cauce y sin orillas», dice uno de los fragmentos de *Oratorio*.

Ocho. «¿Es propio de la literatura pulverizar el mundo?», anota la narradora de *El corazón del daño*, mientras, leyéndola, sus lectores la respondemos con otra pregunta, la de si somos fantasmas también y, como tales, si podemos ser capaces de soportar el peso de las máscaras y el enigma de la biblioteca, si podremos resistir el modo en que toda escritura se presenta también como un avatar del silencio que es lo mismo que decir olvido, extinción, los restos de toda fiesta, la nada.

María Negroni: Bueno, Álvaro, gracias ante todo. Para mí es una alegría estar otra vez acá, que es un poco, siento, una de mis casas en Santiago. Gracias también a todos ustedes por acompañarnos. Decidí leer unos fragmentos de un libro, *La Anunciación*. Como ustedes están conmemorando los cincuenta años del golpe de Estado, creo que es apropiado este texto.

«Perón ha muerto, dijo la radio. Ha partido hacia la historia el padre de la patria, el líder de la nacionalidad, el conductor estratégico del movimiento. Ese pueblo dijo que ha recogido sus banderas, volverá y será millones y llevará su nombre a la victoria. Íbamos en un auto azul bajo la lluvia. Una lluvia finita e insidiosa. El cielo es peronista, pensé. Qué viejo hijo de puta. El prócer entró en la muerte hoy lunes 1 de julio a las 13.15 hora local. Imposible medir las consecuencias de esta pérdida. Y vos, desde anoche,

con la vista fija en nada, toda esa pompa fúnebre, esa multitudinaria marcha que organizamos a Olivos, nuestras banderas negras, nuestro casi arrepentimiento, nuestra sospecha de haber abandonado demasiado pronto a un padre. Y ahora encima el récord mundial de la desgracia se nos muere, pensé. Y nos deja a merced de nosotros mismos, como un campo de refugiados, una armada de brancaleones pretendiendo reparar con alambres una nave espacial».

«He sido y soy muy afortunado, pensó Nadie. No cualquiera nace en un momento así, cuando la humanidad está en crisis, la crisis exige compromiso, el compromiso salva de un destino gris. En mi corazón solidario el amor no tiene límites, el odio tampoco. Ambos se alumbran en la hoguera de unos libros hermosos: *La condición humana*, *La náusea*, *El hombre rebelde*, *El anticristo*, *El lobo estepario*. Es tiempo de actuar, no de estudiar. ¿Acaso hay mejor educación que la acción misma? La posibilidad de modificar la realidad me excita. Nadie es mi nombre de guerra. Al cambiar de nombre me invento una persona, vivo en el disfraz de mi deseo. Para mí la fe en la revolución mueve montañas. No me interesa el hombre como es, sino como debe ser. Me repugna el término aceptar. Mi plan es vivir entre los pobres. Eso en sí es impactante, el olor a miseria. Sobre todo cuando ese olor se conjuga con los verbos cargar, descargar, apuntar, disparar, limpiar, me convierto en esa cosa íntegra, recta, indestructible, el revolucionario. La organización me absorbe por completo. Me exige en todas circunstancias que mis actos informen mis pensamientos, que sea consecuente con mis valores, que entre en la lucha de un modo irreversible. Haremos un hombre nuevo, una pareja nueva, una verdad nueva, una soledad nueva, una muerte nueva. Qué felicidad cuando se acaben los ricos, la metralla gorila, la burocracia negociadora. Qué bueno que el futuro esté tan cerca. Si llego a morir, cosa que dudo, podrán decir que me faltó comprensión, pero no el deseo de desear. Mi corta y hermosa vida habrá tenido sentido».

«Un militante dio un paso adelante. Nadie lo había visto antes y todos lo miraron con sorpresa y acaso con algo de envidia. El militante tenía a lo sumo 22 años, los ojos muy negros y el pelo un poco enrulado, como Humboldt. Era el 11 de marzo de 1976. No se movía una mosca. Estoy muy orgulloso de haber hecho lo que

«Lo que me pasa a mí con la escritura, que es lo más hermoso, el placer mayor es que cuando escribo pierdo la percepción del tiempo. O sea, puedo empezar a escribir al mediodía y de repente miro el reloj y digo, uy, son las diez de la noche. ¿Qué pasó? No registré, no tuve hambre, no interrumpí. Eso me pasa».

hice. Fue todo lo que dijo. La muerte recorrió el gatillo. El instante duró una eternidad. El militante alzó el brazo, hizo una V y dijo, hasta la victoria, mi general».

«No supe contar tu historia. Ahora es tarde, son las 8. Las 8 es una hora fatídica, sobre todo si es domingo y llueve. Los sueños son lentos para morir. Lo supe por mi voz, por el modo de quedarme erguida en medio de espectros vivos. Voy a dejarte en paz, Humboldt. Voy a dejar de cubrirte con un sobrio egoísmo. No recogeré tu nombre. No haré con él una bandera ni sembraré la agitación en ningún pecho. La palabra oprimidos se borrará de mi mente. Voy a aceptar que todo acabó. Nadie se dará cuenta de nada. Nadie que me viera pasearme por la vía del Corso con esta dignidad de víctima aplicada. Todavía puedo decir hermosas palabras. Los prodigios son pesadillas blancas. Todo ha de pasar, repito, y después dejo que vos, Humboldt, y cada uno de los sueños que fui, las ciudades que habité, las palabras que odié, se disuelvan en una enorme nada luminosa como la que anuncian los ángeles en las anunciaciones de Ema, tristes y vacíos y exageradamente bellos como los laureles que no supimos conseguir».

AB: Gracias, María. A la luz de estos fragmentos y de otras lecturas me queda la idea de que salvas cosas, preservas cosas que se están perdiendo o que nadie ha visto y que están, como si esas obras, ese texto, esa biblioteca, esa experiencia, en vez de ser una épica, una tragedia, se convirtiera en memoria.

MN: Bueno, la memoria puede ser una tragedia también. *La Anunciación*, por ejemplo, es un libro que a mí me parece intenta reflexionar desde adentro sobre la tragedia que vivimos y que

estamos viviendo de alguna manera todavía. Me parece muy valioso el aporte de los testimonios de lo que pasó en esa década. Pero yo no quería sumarme. No quería, digamos, sumar un nuevo discurso de la víctima. Yo quería cuestionar, porque hay zonas que son tabú. Que incluso desde la izquierda no se pueden pensar, no se pueden nombrar, no se pueden pensar. Por eso elegí el 11 de marzo de 1976, porque el golpe militar en Argentina es el 24 de marzo. Entonces, a propósito, elegí eso para dar a entender que las muertes, la represión, habían empezado con el gobierno constitucional, cuando apareció López Rega, que era el que organizaba las famosas triple A, que eran grupos parapoliciales que andaban por la ciudad y mataron al abogado Ortega Peña y tantos otros. Los muertos empezaron con el gobierno constitucional, del cual los militares fueron una continuación. Me interesaba ver, incluso, cómo se había gestado esa represión, ya desde antes, que son cosas que está prohibido pensar. ¿Qué pasó con el peronismo, cuál fue el rol de Perón, cómo actuaron las organizaciones de izquierda, qué pasó con la violencia, se justificó la violencia por parte de los grupos de montoneros y de LERP? En fin, hay un montón de cuestiones que son complejas y que no se pueden discutir. Es más fácil hacer una especie de pátina general ¿me entiendes? Es complicado, porque tampoco estoy sugiriendo que había dos grupos enfrentados. Nunca estuve de acuerdo con la teoría de los dos demonios, esto lo digo ya para evitar cualquier confusión. Primero, lo que pasaba con la violencia a la izquierda no es equiparable jamás a la violencia del Estado, al terror estatal. Entonces, dicho esto, sí creo que hay que abrir la reflexión, o yo quería hacerlo para mí misma. Yo me quería preguntar esas cosas, y creo que el libro es eso: el

intento de preguntarme las cosas que yo no entendía. No entendía, seguí sin entender, y todavía hoy me cuesta verbalizar.

AB: Escuchándote acá, leyendo *El corazón del daño*, pienso en cómo trabajas con los restos, con los fragmentos, con los pedazos de esos lenguajes que quedaron. Y muchas veces mirar esos fragmentos es complejo.

MN: Bueno, la escritura siempre tiene sus desafíos, ¿no? En este caso, yo quería evitar lo más posible el realismo, entonces lo que hice fue inventar esos personajes que aparecen: lo Desconocido, el Ansia, el Alma, la palabra Casa. Los llamaba *las invenciones*, que son como pensamientos dentro de la mente de la narradora. Esas invenciones tienen a cargo la jerga política. Es interesante saber hasta qué punto este libro puede ser entendido por alguien que no conoce la historia argentina. Había toda una cuestión que es política interna, pero ese no es el discurso de la narradora, es el discurso de esta especie de mini alegorías de su mente que se corporizan y empiezan a tener una presencia y una realidad propias.

AB: Cuando leo *El corazón del daño*, o leo *La Anunciación*, son textos de una dificultad que exige una suerte de inmersión. Cuando los escribes, ¿puedes salir y entrar de esto?

MN: Bueno, esto se escribió hace tiempo ya. Mientras escribía esto, escribía esto. Mientras escribía *El corazón del daño*, escribía *El corazón del daño*. A veces puedo trabajar con el ensayo y la poesía a la vez. Eso sí, puedo entrar y salir. Pero cuando tengo un libro más largo, de más proyección, se produce una especie de concentración y a la vez es como si hubiera un imán, todo lo que pasa alrededor se viene y va a caer al libro. No sé cómo sucede eso, pero todo se concentra.

AB: Tu percepción de la biblioteca, de los libros, de la ciudad, del entorno, ¿cambia cuando estás trabajando de este modo?

MN: Bueno, no sé contestar estas preguntas. Lo que me pasa con la escritura, lo más hermoso, el placer mayor, es que cuando escribo pierdo la percepción del tiempo. O sea, puedo empezar a escribir al mediodía y de repente miro el reloj y digo, uy, son las diez de la noche. ¿Qué pasó? No registré, no tuve hambre, no interrumpí. Eso me pasa. Y la otra cosa que me pasa —esto es una confesión así tipo como que habría que ver qué significa— es que cuando escribo, en general, no hablo con nadie. Obviamente en una situación

así digo, bueno, ya está, paro, voy a llamar a alguien por teléfono y no tengo voz. Perdí la voz. No sé, no me preguntes qué pasa, estoy como afónica. Después empiezo a hablar, me vuelve. Pero quiere decir que hay algo en la escritura que es raro, no sé qué pasa. Algún día tendría que preguntar.

AB: ¿Ha sido así siempre?

MN: Sí, casi siempre ha sido así. Ahora más, ahora más. Es raro, ¿no?

AB: Yo, en general, no puedo decir qué es raro para un escritor.

MN: Sí, es raro, me pasa eso. Y lo del tiempo también me pasa siempre, que es maravilloso, no tener la conciencia de que estás como en otro plano.

AB: ¿Y cuándo vuelve la voz?

MN: La voz vuelve al rato que empiezo a hablar. Pero mi pareja se ríe porque dice, uy, estuviste escribiendo. Porque sí, se nota.

AB: Volviendo a los fragmentos de *La Anunciación*, hablabas de tu intención de comprender, entonces me gustaría saber en qué ámbito está esa comprensión. ¿Está guiada por la razón? ¿Va en búsqueda de datos? ¿Dónde se sitúa?

MN: No, no tiene nada que ver con hacer una especie de balance o de clarificación histórica. Sería imposible, además. Esto es una cosa casi te diría, conmigo misma. Es la misma operación de *El corazón del daño*. Es una casi puesta en abismo. O sea, esto es una también, ¿no? La materia de la que surge este libro es una materia muy densa, porque tiene que ver con, no sé, diez años de mi vida. Con una práctica, con cosas que viví, yo pasé además la dictadura en una especie de exilio interior en Argentina. ¿Cómo me atravesó ese tiempo? Me atravesó biográficamente. Tengo muchos amigos desaparecidos, otros que se habían ido al exilio, otros presos. O sea, fue como, como digo yo, la noche blanca de la desgracia. Yo no sé bien cómo fue el proceso chileno. Me parece que ustedes tuvieron otras características, ¿no? Fue diferente. En Argentina, fue como una especie de irrupción de los grupos de izquierda armados y la idea de que la lucha era por el regreso de Perón. Y después regresó Perón y nos echó de la plaza. Hay como datos históricos ahí interesantes. Después fue la debacle y los errores y horrores también de las decisiones que tomaron las organizaciones, porque pasaron a la clandestinidad en un momento en que había muchísimos militantes de base que no podían

pasar a la clandestinidad y que perdieron. Fue una seguidilla de secuestros. Y después, cuando la conducción se fue al exilio, viene otra decisión muy compleja, que es la famosa contraofensiva estratégica: mandaron a los militantes que se habían exiliado afuera a volver al país con una interpretación de que se podía remontar y se murieron todos, exactamente todos, mataron a todos los que volvieron. Entonces, todo eso, visto desde la perspectiva de haber sido parte, es complicado, ¿no? Cómo se para uno. No sé, la política, además, es siempre tan difícil. Por ejemplo, para mostrarte la complejidad o el tamaño de la duda: cuando Galtieri, que fue uno de los últimos dictadores, inició la guerra de Malvinas, yo vivía en las afueras, en el conurbano de Buenos Aires, en un barrio muy modesto de trabajadores. Y yo vi, y también lo vi en el Mundial de Fútbol del año 78, que fue el pico de la represión, vi a la gente celebrando en las calles y vitoreando a la Argentina campeón. Videla le entregaba la copa. Y pasó lo mismo con Galtieri, cuando fue lo de Malvinas, yo vi salir con mis propios ojos todos los autobuses y los micros de ese lugar donde vivía a vitorear a Galtieri. Son experiencias que sacuden mucho, ¿no? Porque, obviamente, todo el compromiso político y la lucha por cambiar y por hacer una revolución estaba basada en algunas ideas, por ejemplo, este cliché que es el pueblo nunca se equivoca. Entonces, yo decía, ¿cómo puede ser que estén saliendo todos estos micros a vitorear a Galtieri? Veníamos como de ocho años o siete años de dictadura feroz. No sé si te contesto la pregunta, pero creo que no tiene que ver con una cuestión histórica. Ni se me ocurriría participar en eso.

AB: Me preguntaba si pudieras hablar acerca de los espacios literarios vinculados a la izquierda en la época en que sitúas tu novela, en los 70. Y quizás pensar en estas historias no sincronizadas, la argentina y la chilena.

MN: Bueno, lo primero es más fácil de responder porque esa escena literaria a la que te referes es de gente mayor que yo. Entonces, por ejemplo, yo cuento en *El corazón del daño* que yo escribía cuando estaba en la facultad, pero nunca había legitimado la idea de que quería escribir porque yo tenía 18 años, en ese momento había que hacer la revolución, no había que perder tiempo, escribir poemas en mi grupo se consideraba como una actividad burguesa. Alguien me ha dicho, ah, pero bueno, eso no es así porque Gelman

sí escribía. Sí, correcto, pero Gelman ya escribía de antes, o sea, Gelman era también mayor que yo, ya era poeta cuando empezó su militancia política. Yo ni sabía muy bien para qué lado quería ir, era chiquita. Empecé a pensar que quería escribir luego de una crisis existencial tremenda en el año 80. En ese momento digo, bueno, el proyecto político con el que estaba fracasó y no tiene sentido seguir viviendo. Entonces, ahí alguien me despertó, me dice pero cómo, ¿pero a vos no te gustaba escribir? y entonces ahí se abrió una especie de salida. Y cuando empecé a escribir, en los 80 cuando todavía estaba la dictadura, no había lecturas, no había revistas literarias, no había grupos y si los había, yo no tenía acceso. No sé, que yo supiera, no había. Todo lo que hay ahora de ciclos de lectura de poesía, todo eso no existía. Los Piglia, Sarlo, Gelman eran personas que ya estaban, ya tenían una militancia política desde antes, muchos de ellos venían de la izquierda, algunos hicieron el pase al peronismo como Gelman, otros no.

Sobre lo segundo, el peronismo es un fenómeno que es incomparable con cualquier cosa. Ustedes, me parece a mí, tienen una izquierda; nosotros tenemos el peronismo, que es una especie de gran enigma, donde conviven la izquierda y la derecha. ●



Sosa

Literatura para un mundo sin remedio

Camila Sosa

Conversación con
Óscar Contardo

Óscar Contardo: Bienvenidos y bienvenidas a esta cátedra, que esta tarde tiene como invitada estelar a Camila Sosa Villada, escritora, dramaturga y actriz argentina que nació en un pueblito de la provincia de Córdoba. Estudió cuatro años de comunicación social y otros tantos de licenciatura en teatro en la Universidad Nacional de Córdoba. En 2009 estrenó la obra teatral *Carnes tolendas, retrato escénico de un travesti*, donde encontró la síntesis entre la actuación, García Lorca, su condición de travesti y los textos de su blog *La novia de Sandro*. Esta obra fue muy premiada, elogiada, ganó varios premios y fue el inicio de la carrera estelar de Camila Sosa.

En 2015 publicó su primer libro, el poemario *La novia de Sandro*, y a este le siguió el ensayo autobiográfico *El viaje inútil* y luego su primera novela, *Las malas*. El mismo año, el 2019, publicó *Tesis sobre una domesticación*. El año pasado publicó su primer libro de cuentos: *Soy una tonta por quererte* en Tusquets, el mismo sello de *Las malas*, una novela que probablemente es la razón que les ha traído a este auditorio. Es una novela

que le ha permitido a Camila Sosa ser conocida en muchos países, una novela que ha sido traducida y que ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz. También la hizo ganar otros premios como el Gran Prix de Francia y el premio Finestres en España. Camila Sosa Villada es alguien cuyo talento y obra admiro muchísimo. Camila, yo no soy de lisonja ni zalamero, pero de verdad me emociona la posibilidad de entrevistarte, así que estoy muy nervioso, tenme paciencia.

Hay un personaje de tu biografía que a mí me llama la atención. Cuando ya habías leído todos los libros de tu casa, te llevan donde una mujer del pueblo donde vivías, porque todos sabían que ella tenía una biblioteca. ¿Cómo fue el vínculo con esa persona y qué significa para ti ese acercamiento a los libros a través de esa persona que no son tus papás?

Camila Sosa: Elba Merlo de Fuentes, era además hija de los fundadores de Mina Clavero, que era el pueblo donde nosotros vivíamos. Debía de tener unos 65 años cuando nos hicimos amigas.

ÓC: ¿Y tú qué edad tenías?

CS: Doce años. Y ella permitía que los chicos del barrio fueran a hacer los deberes de la escuela a su biblioteca. A mí era a la única a la que le prestaba los libros para que se los llevara a su casa. Era una amistad de las que ya no me quedan. Era una mujer que nunca me preguntó nada respecto a mi sexualidad, mi genitalidad, ni a mi género ni a nada de eso y, sin embargo, me refugiaba cuando mi papá me echaba de mi casa. Tenía un jardín con rosas violetas, era extrañísimo. No había visto nunca flores de ese color. Tenía un perro que se llamaba Cambá. Le gustaba mucho el whisky. Era muy elegante.

ÓC: Era perfecta.

CS: Era perfecta y siempre me alentó no solo a que escribiera, sino a que leyera. Entonces, en algún momento de su vida, comenzó a comprar libros que me gustaban a mí. Por más que los tenía ella en su biblioteca, eran libros que compraba para mí. Mi papá por supuesto la odiaba, porque decía que me llenaba la cabeza de ideas comunistas, ideas siempre malsanas.

Ella y Óscar de Rossi, que era mi profesor de literatura en la secundaria, fueron, no diría los únicos amigos, porque tuve otras amistades también, pero sí fue como el bautismo de esos vínculos que son inolvidables y que nunca más vuelven a repetirse, algo realmente inolvidable. Bueno, aparece un poco en *El viaje inútil*,

aparece un poco en una historia que estoy escribiendo ahora, pero me parece un personaje absolutamente literario.

ÓC: La relación es muy literaria.

CS: Sí, pero además ella, su casa, su paisaje, su perro... Ella se pintaba la boca de rojo, entonces las tazas estaban todas teñidas de ese rouge, también las copas, los vasos, todo, era increíble. Realmente una persona increíble y con mucho coraje, al punto de que ella fue la única que fue a mi graduación en la secundaria, ni mis padres fueron. Fue ella.

ÓC: ¿Y recuerdas alguna lectura en particular de esa época?

CS: Sí. Ella tenía una colección de *Las mil y una noches* con tapas de cuero rojo y con grabados que eran pornográficos, que eran de esa época. ¡Me los prestó con tanta irresponsabilidad! Los leí todos, se los devolví. Ese creo que fue el libro que más recuerdo de todos los que compartimos.

ÓC: ¿Y tu papá vio esos libros?

CS: No, no se preocupaba por eso. Ellos me dejaban, la verdad —a pesar de que parecen un poco castradores en los libros, sobre todo en *El viaje inútil*— ellos me dejaban consumir literatura que era para adultos, cine que era para adultos, televisión que era para adultos y eso fue un regalo para mí, fue fertilidad pura.

ÓC: ¿Y el cine era tan importante para ti como la literatura en ese minuto?

CS: Sí y sigue siéndolo. A pesar de lo mucho que lo odio. Bueno, ahora está el fenómeno de que Anthony Hopkins hace una película de Marvel, que Cate Blanchett actúa para Marvel, que las películas parece que no se pueden hacer si no hay una superestrella. Cada vez se cuenta menos. La narrativa está cada vez más influenciada por Netflix, por ese tipo de plataformas. Sigue siendo un ambiente terriblemente machista. Parece que el feminismo latinoamericano no pasó por el cine, no se enteraron de que existe. Las actrices siguen siendo abusadas, siguen siendo olvidadas, ya no las lobotomizan como a Frances Farmer, pero sí somos locas, sí, somos intensas. Son muy maltratadas en los sets por los directores.

ÓC: Y los guiones están hechos para que la mujer sea siempre un personaje reactivo a algo que le pasa.

CS: Sí e imagínate lo que es o lo que sería para una travesti, para una trans, su participación en el

cine. Es un problema de clase media total y absoluto. El problema del cine es que está siempre en las mismas manos y no puede escaparse de eso.

ÓC: Manos burguesas.

CS: Exactamente.

ÓC: Es que clase media acá significa otra cosa que en Argentina. Significa un poquito más abajo. Acá el cine está en otras manos, no de la clase media.

CS: Bueno, está en manos de nenes ricos con juguetes caros.

ÓC: Tú haces mucho hincapié en la importancia que el psicoanálisis tuvo para tu escritura. A alguien que no le resultó el psicoanálisis le parece sumamente curioso esto. Y quiero ver evidencia, porque digo: no puede ser que esta mujer escribiera muy, muy distinto antes del psicoanálisis que después del psicoanálisis ¿Cuánto tiempo te psicoanalizaste?, ¿cuándo empezó ese proceso?

CS: En el 2015. Y sigo hasta hoy. Tuve una breve alta, que me dio mi psicoanalista.

ÓC: ¿Y el psicoanalista es hombre o mujer?

CS: Es una mujer, es Claudia Huergo, le dedico *Las malas* a ella. Yo creo que lo que hizo el psicoanálisis fue sacarme de un pozo enorme que era la victimización, que era verme a mí solo como una víctima y no como una persona capaz de dañar también. Eso me hizo pensar en otras cosas también. Me hizo pensar en mi fuerza, en mi maldad. Me hizo pensar o reconocer la miseria de mi papá y de mi mamá, lo miserables que fueron conmigo y también el haberlos podido perdonar, el haberlos podido recuperar.

ÓC: Tú los rescatas mucho.

CS: Sí. Fue la relación, el vínculo en el que más tiempo y energía puse. Nunca dediqué ese tiempo a nadie en mi vida más que a mis padres.

ÓC: Yo todavía no los puedo rescatar.

CS: Son irrescatables a veces.

ÓC: Entonces todavía estás en ese psicoanálisis y le dedicaste *Las malas*. ¿Por eso es el título?

CS: Sí, *Las malas*. Mira, es más egoísta todavía el título. Yo tenía un dúo, tocaba y hacía canciones con un guitarrista, un niño rico también. Muy guapo, muy buen músico además y que, de un día para el otro, empezó a decirme que yo era mala, acusándome de maldad. Y nunca supe por qué. Porque después cruzó el océano, se escapó, se fue y nunca me explicó qué significaba eso y yo ya estaba escribiendo *Las malas* y me parecía algo muy familiar el ser mala. Mala vecina, mal vestida, mal hablada, mal cogida, mal aprendida,

maleducada, bueno, todas esas cosas que parecían que estaban mal las puse ahí en el libro y después resultó que todos esos personajes eran personajes entrañables, como los villanos de las novelas, como las villanas de las películas.

Pero no tuvo que ver tanto con el psicoanálisis, sino con esa especie de traición que me hizo Agustín.

ÓC: Agustín se llamaba. ¿Y Agustín habrá sabido de *Las malas*?

CS: Sí, porque en Barcelona soy un éxito también, así que tiene que saberlo.

ÓC: ¿Para vengarte de quién escribes tú?

CS: Bueno, una se supone que tiene algunas respuestas comodín. Yo a veces puedo decir que escribo para mí misma. Nunca voy a decir una barbaridad como que voy a vengar a las travestis o que escribo para las travestis, como he escuchado decir por ahí. Me parece que soy un poco más elemental y que escribo para mi papá y para mi mamá, que siguen teniendo muchísima importancia. Aunque ellos no sepan que están en esa relación, que es puramente literaria, son como una fuente de alimentación, de nutrición para mi imaginación y para mi narrativa.

Me parece que más que para vengarme de alguien, estoy tratando de hablarles a ellos todavía.

Mi mamá Graciela y mi papá Omar, Don Sosa.

ÓC: ¿De verdad tú te piensas a ti misma como alguien elemental?

CS: Sí, totalmente sí.

ÓC: ¿Y como mala escritora?

CS: Sí, también.

ÓC: ¿Qué piensas cuando lees a otros?

CS: Por ejemplo, cuando leo a Didion digo: «Esto es gramática, quiero escribir así, así quiero decir las cosas». Cuando leo a Lemebel, por ejemplo, digo: «Acá está el ritmo, esto es como andar a caballo, esto es como andar en bicicleta».

ÓC: ¿A Didion cuándo la descubriste?

CS: Hace muy poco, con el documental de Netflix.

ÓC: Bueno, hay que decir que Joan Didion no estaba publicada en castellano hasta los 90.

CS: Ah, pero yo no había nacido en los 90.

ÓC: Cierto, es cierto. Es una autora que se ha dado a conocer en castellano por los últimos tres ensayos.

CS: Sí. De todas maneras es bastante difícil de conseguir, al menos en Argentina. Te digo yo, los libros de ella me los traje todos de España, porque en Argentina casi no se publican.

ÓC: ¿Y a Lemebel cuando lo conociste?

CS: A Lemebel lo conocí en la facultad, en el año 2007, 2008. Nos daban algunas crónicas. La crónica de Miguel Ángel, el que veía a la Virgen y volvía travestido. Bueno, esas crónicas nos daban en teatro, ni siquiera en comunicación social.

ÓC: Bueno, él estudió diseño teatral un par de meses antes de estudiar pedagogía. ¿Y a Néstor Perlongher lo conocías de antes?

CS: A Perlongher lo conocí un poco después que a Lemebel, porque además me resulta un poco más complejo de leer. Es una escritura un poco más intelectual que la de Lemebel.

ÓC: Sí, bueno, y es argentino.

CS: ¿Por qué lo decís?

ÓC: Porque es más intelectual, pues.

CS: ¿Vos decís que los chilenos no son tan intelectuales?

ÓC: No.

CS: Porque a Lemebel lo estudian en Argentina.

ÓC: No, pero si eso no me cabe duda. No estoy diciendo eso.

CS: Cuando lo leo digo: «Este hombre estaba diciendo esto hace 30 años».

ÓC: Pero Perlongher lo decía hace 40.

CS: Sí puede ser, puede ser.

ÓC: Y cuando vino acá, como que se aburríó un poco. Otra persona que se aburríó un poco en Chile es alguien que tú conociste: Juan Forn. ¿Cómo conociste a Juan Forn?

CS: A Juan Forn lo conocí cuando yo cantaba en un dúo. Él fue a Córdoba, no me acuerdo a qué, y fueron en grupo todos los escritores machotes de Córdoba y le dijeron: «Vamos a ver a Camila cantar». Yo cantaba en un bar, así como un tugarío.

ÓC: ¿Qué cantabas?

CS: Jazz. Era toda música hecha por negros, y no solo jazz, había también algunos boleros, algunos tangos. Y me acuerdo de que estaba sentada en la vereda del estacionamiento, en el cordón de la vereda del estacionamiento, con un vestido así como todo lleno de flecos tipo charleston, muy corto y se me acerca un escritor muy machote de ahí de Córdoba y me dice «Camila, Juan Forn quiere conocerte». Qué sabía yo quién era Juan Forn y le digo, «bueno que me venga a saludar». Yo estaba fumándome un porro y tomándome un ron y viene él y me dice: «Camila, vi tu charla TED», que yo la odio, y sigue: «Me encantaría publicarla en *Página 12*». Bueno, me vio ahí cantar esa noche y no lo volví a ver.

En el año 2017 me proponen escribir dentro de una colección que se llamaba «Escribir en homenaje al libro de Marguerite Duras», donde ella habla sobre la escritura, para que cuente cómo me había acercado yo a la lectura, cómo me había convertido en escritora. Y estaba Leonardo Sanhueza de Chile y estaba Juan Forn de Buenos Aires. Él publicó un libro que se llama *Cómo me hice viernes* y yo publiqué *El viaje inútil*. Para la presentación de *El viaje inútil*, en el 2018 nos encontramos en un festival de literatura que se llama Filba, que hacen en Argentina, en La Cumbre, que es un pueblito de las sierras, muy cerca de donde yo nací, a diez kilómetros de La Falda. Y pegamos onda inmediatamente, pero porque él era un tipo elegante, un tipo de clase media, de clase alta, un tipo estudioso, galante y lindo, con cintura social. Sabía hablar con todo el mundo, pero tenía una cosa de querer acercarse a la mugre, a las cosas más tórridas de la sociedad cordobesa. Entonces se me pegó en ese festival, parecía enamorado, no me lo podía sacar de encima.

El último día salimos a dar una vuelta por el hotel donde estábamos y me dijo: «Me gustaría publicarte, yo dirijo una colección que se llama Rara Avis. Si quieres mandarme lo más raro que tengas, mandámelo y vemos si podemos hacer algo».

Yo el año anterior había estado haciendo una obra de teatro que se llamaba *El cabaret de la Difunta Correa*. Y al final de la obra de teatro aparecía la tía Encarna en un personaje teatral. Ella entraba y contaba cómo se había encontrado al bebé de la Difunta Correa. Entonces yo hacía la hipótesis de que se lo habían encontrado las travestis del parque Sarmiento y mientras estaba haciendo la obra, me parecía que esa historia era una historia para contar, que ahí había algo. Porque parezco tonta, pero tengo olfato para el drama, para la cosa narrativa.

Entonces, se juntaron el hambre y las ganas de comer, porque él era muy trabajador, muy severo, muy serio en sus devoluciones. Pero yo respondía a ese mismo ritmo cada vez que le mandaba algo. Él me mandaba sus devoluciones y yo le enviaba los textos corregidos y un capítulo más. Y así a finales del 2018 estuvo terminado el libro.

ÓC: Tan rápido. Qué fuerte.

CS: Sí y además que me pasó eso de que vas como con torpeza, pero tenés esa sensación de que ya sabes andar en bicicleta.

ÓC: Como un vértigo.

CS: Iba así escribiendo y escribía y escribía y escribía y escribía. Se borraron páginas, se borraron capítulos enteros que me decía, no esto no, esto no sirve. Algunos personajes los rescaté para algunos cuentos de *Soy una tonta por quererte*, así que fue una buena relación.

Forn a la vez tenía fama de intervenir mucho en los libros que él editaba. Con Fogwill tiene una pelea legendaria, Fogwill decía este libro no es de Fogwill, es de Fornwill. Un día me manda correcciones y yo empiezo a leer palabras que en mi vida escribiría, entonces agarro el archivo que yo le mandé, el archivo que me mandó él y empiezo a comparar y me doy cuenta de que él no solo editaba, sino que además se tomaba la libertad de escribir. Me senté y le mandé un mail y le dije: «Mira, yo no firmé ningún contrato todavía por este libro. O sea que si yo encuentro una palabra más que no haya escrito, dejo de escribirlo» y me dice: «Tenés razón. Perdóname, Camila, perdóname te pido perdón, no va a volver a ocurrir».

Me parece que fue una bonita relación. Que el tipo en el mundo editorial tenía una ética, tenía una manera de ser que raras veces se encuentra y eso que me hacía renegar, me hacía pasar rabia, me ponía rabiosa por momentos.

Su prólogo me enojó y no lo cambió. Porque me daba la sensación de que él orientaba la lectura hacia un lugar del que yo después me tuve que defender y del que me sigo defendiendo todavía, que es el de una escritora que se sienta a cronificar su terror, lo terrible que le pasó como prostituta, como travesti. Y no sé qué persona real, qué persona que existe en este mundo se puede encontrar en ese libro y decir «soy yo».

Es como si él me hubiera restado la capacidad para inventar. Y estoy enojada todavía. Está muerto, pero todavía estoy enojada.

ÓC: Leí lo que escribiste a propósito de eso. Y sobre cómo te habías enojado después, pero no por esto, sino porque le mostraste lo nuevo que tenías.

CS: Ah bueno, también, claro. Como con todo editor, se piensa que te descubrió. Entonces me dijo algo así como: «estoy como leyendo un *déjà vu* yo, esto ya lo viví». Me dijo una cosa así, y dije: «este pelotudo, ¿quién se cree que es?», Pero eso no me enojó tanto como el prólogo.

ÓC: ¿Cómo te has tenido que defender de ese prólogo?

CS: Bueno, diciendo que la novela no es autobiográfica, cada vez que me siento con un periodista. Cuando me gané el Sor Juana dije

algo al respecto, dije, «es más lo que no cuento que lo que cuento, lo que hace que el libro tenga valor. Lo que se silencia y no lo que dice». Es como una postura muy cómoda de la sociedad latinoamericana, decir «nosotros desconocíamos absolutamente el mundo de las travestis, no sabíamos que se prostituían y que la pasaban tan mal. No sabíamos que pasaban hambre y que les pegaba la policía y que los clientes les pegaban». ¿A quién le quieren hacer creer eso? Nadie cree eso, ni ellos se lo creen. Entonces, bueno, hasta el día de hoy estoy defendiéndome un poco.

ÓC: En *Las malas* hay algo conmovedor en la solidaridad.

CS: Leonor Silvestri, que es una filósofa argentina, dice algo muy interesante, ella dice: «las especies colaboran, menos los humanos». Los humanos no colaboran con otras especies. Los humanos podan, talan, asesinan, destruyen medioambientes que son vitales para otras especies. Las travestis en *Las malas* lo que hacen es colaborar como animales, es colaborar instintivamente con la otra. Más allá de su violencia, que es natural y que está ahí presente en el libro, tal vez un poco solapada por la idea de una familia elegida, la familia que se elige. Y solidarias son, pero son malas también entre ellas y se abandonan, se olvidan de la otra, se roban, se ignoran y también se van a visitar al hospital.

ÓC: Y algo que te han preguntado un montón de veces, que es esa esa cercanía entre esas emociones que parecen nobles y la violencia y el desamparo. ¿Cómo construiste esa posibilidad de que todo esté tan cerca? ¿O se dio así?

CS: No, no lo hice yo. Eso tuvo que ver con mi experiencia. Solamente usé ese material. Era así. Se vivía en la peor miseria, bueno, Lemebel lo hace también muy bien.

ÓC: Sí.

CS: En la peor miseria, pero a la vez florecía un cactus a la noche. No sé. O había un amor o parecía que había un amor. O alguna lograba juntar el suficiente dinero para enviarlo a Perú para que su mamá se operara de algo que la estaba matando. Pasaban esas cosas también. Me parece que lo hacíamos nosotras, además, que no tenía que ver con la suerte solamente, sino que teníamos una tenacidad muy grande para hacer belleza. Era así, podíamos hacerlo, por eso me enojó tanto el prólogo de Forn.

ÓC: ¿El blog *La novia de Sandro* entre qué años fue?

«Nunca voy a decir una barbaridad como que voy a vengar a las travestis o que escribo para las travestis, como he escuchado decir por ahí. Me parece que soy un poco más elemental y que escribo para mi papá y para mi mamá, que siguen teniendo muchísima importancia».

CS: Yo lo debo haber empezado a escribir en el 2005 o 2006, cuando se pusieron de moda. Y en el 2009, cuando estrené *Carnes tolendas*, lo borré. Así que tuvo una vida muy corta.

ÓC: Y después vino el psicoanálisis y ya recuperamos todo, recuperamos la idea.

CS: Sí y también es como si me hubiera desvergonzado, como si me hubiera sacado cierta vergüenza de encima de un montón de cosas y ese lugar que ocupaba la vergüenza empezó a ocuparlo el descaro. Es como decir «bueno, todo lo que antes me daba vergüenza, ahora se lo arrojo a los otros y que se avergüencen los demás».

ÓC: ¿De verdad invitaste a tu papá y tu papá fue a ver la obra?

CS: Eso pasó en Catamarca y ese relato es quizás el más autobiográfico de todos los que escribí. Yo la estrené en el 2009 y él la vio en el 2013 recién. No se animaba a verla, porque yo me desnudaba al final de la obra. Ellos viajan todos los años a agradecer a la Difunta Correa por ese milagro que les hizo, que fue salvar la vida de su hija. Y en ese momento coincidimos justo con una gira teatral que yo estaba haciendo. Entonces él fue y cuando empezó la obra, yo me quedé sin voz. No sabía si era porque estaba muy cansada, porque ya veníamos girando hacia muchísimo tiempo. No sé si es que estaba nerviosa porque estaba mi papá, no sé si fue un duende, no sé qué fue, pero tuve que hacer toda la obra con un micrófono. Y cuando terminó la obra, mi mamá vino al camarín y me dijo: «a tu papá le salió sangre de nariz durante toda la obra. Se fue a cambiar ahora». Porque se le había manchado toda la camisa.

ÓC: ¿Qué edad tienen tus papás ahora?

CS: Mi mamá tiene 63 y mi papá tiene 71.

ÓC: ¿Qué dicen del éxito de la hija?

CS: Se ríen, lo disfrutaban, porque son las únicas personas con las que comparto mi dinero. No,

bueno, mis amigos también, pero ellos son un poco mis hijos ahora.

ÓC: ¿Y tú vives en Córdoba?

CS: Sí, a la suficiente distancia de ellos, pero son como dos hijos con arrugas.

ÓC: ¿Y lo soportas?

CS: Tres días, cuatro días, más que eso ya se hace mucho. Por ejemplo, ahora mi mamá nunca había viajado en avión y antes de la pandemia yo le había dicho: vamos a irnos a Buenos Aires, aunque sea unos días, así viajas en avión. Y después vino la pandemia, después yo tuve que salir de gira, nunca hacíamos tiempo para hacer ese viaje y este año, hace menos de un mes dije, bueno, saco los pasajes y nos vamos tal día una semana a Buenos Aires. Y cuando volví, volví agotada. Tenía ganas de ahogarla, tenía ganas de encerrarla en el departamento. Pero la pasamos bien.

ÓC: ¿A la Mistral cómo la conociste?

CS: De pequeña por un documental también. A los trece la debo haber conocido. Y como era una adolescente oscura, me acuerdo de eso del «nicho helado en que los hombres te pusieron, te bajaré a la tierra humilde y soleada» y yo dije qué maravilla, le escribe a un amante que se suicidó. Y en el libro está escrito todavía mi nombre de varón, «este libro pertenece a Cristian Omar Sosa Villada». Lo compré en Buenos Aires en el año 1995 y con mi letra y todo. Tengo *Desolación*, *Ternura*, *Tala* y *Lagar*, esos cuatro libros en uno que editó Porrúa, me parece.

ÓC: Acá en Chile es un icono, ahora un icono LGBT. Antes era un icono de la dictadura, por lo de la maestra rural, y después vino el feminismo y la tomó.

CS: Ay, miren, si me agarra una dictadura nueva. Si me agarra Macri. Ay, peor, y después el feminismo. No, el feminismo ya me agarró, pero ya me solté. ●



Silva

Novela negra hispana Lorenzo Silva

Conversación con
Marcela Aguilar

Marcela Aguilar: Hola, en esta ocasión estamos con Lorenzo Silva, escritor español de visita en Chile para presentar su nueva novela, *Púa*. Lorenzo es Guardia Civil Honorario desde 2010, por los servicios prestados a la institución.

LS: Lo podemos comentar.

MA: Sí, vamos a comentar sobre eso. A partir de una saga de novelas que ha escrito y que diría yo que es probablemente una de las sagas más populares de novela policíaca en español, que es la saga de Rubén Bevilacqua y su compañera Virginia Chamorro. Pero bueno, vamos a hablar de tu trayectoria. En alguna entrevista vi que tienes 82 obras. Ese es un cálculo que sacaste tú.

LS: Creo que son 84, en este momento publicadas.

MA: Y faltan las que están en el cajón. Tú has contado que empezaste a escribir a los trece años, que ya a los quince escribiste tu primera novela. Creo que ninguna de las que está publicada es tu primera novela, ¿no?

LS: La primera publicada es la sexta.

MA: Es tu sexta novela de las que está en el cajón. Pasó que después te desencantaste un poco de la idea de ser escritor y entonces estudiaste Derecho, ejerciste como abogado, ¿no? Doce años. Publicaste un par de novelas, el 95, *Noviembre sin violetas*, que reeditaste ahora hace pocos años. Y luego *La sustancia interior*, que es una novela sobre un señor que llega a participar de la construcción de una catedral, reeditada en 2015, y en el 97 publicaste *La flaqueza del bolchevique*, que fue finalista del premio Nadal. Hay una película sobre esa novela también. Esa novela te dio el empujón, o no sé, el respaldo, la seguridad, la tranquilidad, de decir, tal vez sí me puedo dedicar a esto.

LS: Bueno, a ver, por empezar desde el principio, con trece años escribí mi primera obra literaria de ficción, un cuento de diez, doce páginas. Eso lo presenté a un concurso y gané el concurso, que era modesto, de mi barrio, un concurso infantil, claro. Vivía entonces en Cuatro Vientos, entre Cuatro Vientos y Aluche. Y bueno, en el centro municipal, donde yo iba a estudiar inglés, organizaron un concurso, me presenté y gané el primer premio. Pero bueno, el caso es que fue la primera vez que yo me senté a hacer una obra literaria con voluntad de crear algo original. Y la verdad es que desde ese momento yo me enganché, es decir, descubrí mi lugar en el mundo. Y fue por azar, porque vi el anuncio del concurso, no había escrito nada antes.

MA: ¿Habías leído mucho?

LS: Había leído mucho y había fantaseado mucho, era muy fabulador, pero no había escrito nada. Y desde ese momento, que estamos hablando de la primavera del año 80, hasta hoy, yo no he parado de escribir. Y con quince años, efectivamente, intenté escribir mi primera novela, entre los quince y los dieciséis. Me salió bastante regular, la verdad. Tan mal que no la llegué a terminar y hasta la destruí. La primera no la tengo porque la quemé.

MA: No hay registro de eso.

LS: Ahora lo lamento, me gustaría tener eso como un recuerdo personal. Valor literario seguramente no tenía ninguno, pero como recuerdo personal me gustaría tenerla. Y entonces, bueno, luego ya con diecisiete años sí que escribí una que sí conseguí terminar. Y yo estaba convencido, antes de estudiar Derecho, de que yo quería ser escritor. No estaba desencantado con la literatura en el sentido de que yo no creyera en ella. Personalmente yo creía que ese era mi oficio, mi

verdadero oficio, que no iba a poder tener otro. Pero lo que sí pensé es que con eso nadie se ganaba la vida. Y desde luego, bueno, se la ganaban unos poquitos. Era como que te tocara la lotería. Y yo no sé, pero yo soy de la gente a la que nunca le toca la lotería. Entonces digo, a mí no me va a tocar. Es decir, si yo me dedico a esto, pues me dedicaré, pero nunca me podré ganar la vida. Entonces tendré que buscar otra cosa para ganarme la vida, mientras escribo por la noche, los fines de semana, en verano, como tantísimos escritores. Y yo realmente estaba resignado a que eso fuera así. Y seguí escribiendo y escribí mucho. Bueno, en el año 95 escribí dos novelas. Una de ellas, *La flaqueza del bolchevique*, y otra de ellas, la primera novela de la serie de Bevilacqua. Esas dos novelas las escribí en el mismo año, en el intervalo de seis meses, aprovechando los fines de semana para *La flaqueza del bolchevique* y las vacaciones de verano para la primera novela de Bevilacqua.

MA: ¿Y estabas trabajando como abogado?

LS: Estaba trabajando, sí. De hecho, a la gente le impresiona mucho que la primera novela de Bevilacqua yo la escribiera en 34 días. Es que no tenía ni uno más. Tenía mis 30 días de vacaciones, más cuatro que me debían. Y bueno, pues curiosamente esas dos novelas, escritas en un momento en el que yo vivía de otra cosa, y además cuando ya estaba resignado a no poder vivir nunca de la literatura, con la primera quedé finalista del premio Nadal, que fue un poco la que me dio a conocer, y con la segunda, que es la primera de Bevilacqua, pues gané el premio Ojo Crítico y, además, digamos que empecé a vender libros de verdad. Y claro, tú puedes vivir de la literatura si vendes libros de verdad. Es decir, si vendes no 300 ejemplares, sino miles de ejemplares.

MA: Y ahí tomaste la decisión de abandonar la abogacía.

LS: No inmediatamente, no inmediatamente. Yo seguía sin creérmelo, seguía sin creerme que uno pudiera vivir de la literatura en España y sobre todo que yo pudiera vivir de la literatura, pues seguí trabajando como abogado. Pero ya en el año 2002, bueno, me di cuenta de que o lo uno o lo otro y dije, bueno, oye, tienes que arriesgar, te la tienes que jugar.

MA: Tú decías en alguna entrevista que cuando publicaste el primer libro de esta serie de Bevilacqua y Chamorro, en realidad tenías un montón ya guardado en un cajón, o sea, ya tenías varias historias escritas, no sé si completamente escritas o ya pensadas.

LS: Bueno, cuando yo quedé finalista del Nadal con *La flaqueza del bolchevique* en el año 97, yo tenía ocho novelas en el cajón. De esas ocho, cinco no las he intentado publicar nunca. He publicado algún fragmento de alguna de ellas, como un relato o como texto narrativo en alguna revista, pero esas novelas no las he publicado porque no me parecía que fueran publicables. Pero tenía tres que sí creía que eran publicables y efectivamente luego me las publicaron. Una de ellas era *El lejano país de los estanques*, otra era *El ángel oculto* y otra era *El urinario*. Todas esas novelas se han publicado después.

MA: Y cuando partiste con esta historia, ¿tú de inmediato pensaste que esto iba a dar pie a historias sucesivas? Entiendo que en esa época no sabías si iba a ser exitoso o no, pero en tu cabeza ¿esto ya tenía como varios episodios o lo pensaste al comienzo como una sola novela?

LS: No, la primera novela es un experimento, es un experimento y entrando en el tema de la cátedra, de las claves de la novela negra. Lo que yo me preguntaba como lector de novela negra, tampoco como lector fanático, ya que leo novela negra como he leído otras muchas cosas, y no toda la novela negra me gusta o me interesa, digamos que a mí lo que me interesa...

MA: Raymond Chandler.

LS: Sí, claramente. Yo lo he dicho alguna vez... Vamos, perdón. Yo escribo novela negra por culpa de Raymond Chandler, luego la culpa de mis novelas es mía. Pero la culpa de que yo haya escrito esto la tiene él, porque yo leí otro tipo de literatura policial que me entretuvo más o menos, me interesó más o menos, pero que nunca me generó esa necesidad de hacer yo algo como creador. Y cuando leía a Raymond Chandler y sobre todo con *El largo adiós*, dije yo: algún día querría escribir algo que se le pareciera.

MA: Le gustó mucho Philip Marlowe, el personaje.

LS: Me gusta mucho el personaje y me gusta mucho esa historia en particular, es la que más me gusta de sus novelas con diferencia, porque es una historia sobre la amistad, sobre la lealtad, sobre la traición, sobre la verdad, sobre la mentira, sobre el amor, el desamor, es una historia muy completa y además que tiene un aliento poético de principio a fin, desde el propio título. Ese título es una imagen poética. Y a mí me interesaba esa mezcla de literatura e intriga, de novela negra y de aliento poético. Chandler, que escribió poemas en su juventud, dice en algún sitio que

todo empieza por la poesía. Igual que Chandler encuentra a Philip Marlowe, que es su mirada sobre esa sociedad californiana, yo tengo que encontrar una mirada que me sirva para la sociedad española contemporánea, que será otra y que será la de otro. Y cuando empecé a pensar en esa mirada, pues al final, como yo no vivía de la literatura, vivía de la abogacía, como no esperaba que nadie lo leyera, pues me sentí muy libre para hacer algo que yo creo que en aquel momento era muy transgresor y hasta un punto gamberro, si se quiere. Eso fue escoger como héroe literario a un guardia civil, un guardia civil que es un personaje que en la literatura española nunca ha sido protagonista, prácticamente nunca.

MA: Porque es más bien operativo, ¿no? Como figura, como labor.

LS: Bueno, la Guardia Civil es que es una institución muy antigua, la Guardia Civil se fundó en 1844, ha tenido una implicación constante en la historia contemporánea de España y ha tenido una imagen cambiante, pero siempre muy mediatizada por factores ideológicos. Durante el siglo XIX, los guardias civiles fueron muy populares, porque España era un país muy inseguro, tú no podías salir a los caminos sin que te asaltaran y la Guardia Civil trajo seguridad a los caminos y eso permitió que floreciera el comercio. Pero a finales del XIX y comienzos del XX, en la sociedad española empezaron a aflorar una serie de conflictos, sobre todo con el anarquismo español, que fue muy poderoso, y para la reacción o la represión del anarquismo se recurrió a la Guardia Civil. Entonces empezó una percepción negativa de la Guardia Civil, que luego se agravó durante la dictadura de Franco, que también intentó utilizar a los guardias civiles como represores. Afortunadamente la Guardia Civil era anterior a todo eso. Venía de unos valores distintos. La Guardia Civil es una creación de la España liberal, es un cuerpo de seguridad al servicio del Estado, al servicio de los jueces y al servicio, sobre todo, de la ciudadanía. La Guardia Civil no se disolvió, siguió existiendo, porque en cierto modo tenía unos valores desde la fundación que la salvaban. Pero yo tenía que enfrentarme a la percepción literaria de la Guardia Civil, que estaba muy marcada por esas épocas represivas y sobre todo está muy marcada por la visión del gran poeta español del siglo XX, que es Federico García Lorca, que tiene incluso un «Romance de la Guardia Civil española», donde relata cómo unos guardias civiles entran en Granada a saquear las casas de los gitanos, y empiezan a maltratarlos

«Igual que Chandler encuentra a Philip Marlowe, que es su mirada sobre esa sociedad californiana, yo tengo que encontrar una mirada que me sirva para la sociedad española contemporánea, que será otra y que será la de otro».

y mutilan a sus mujeres. Es un poema negrísimo, donde los guardias civiles son personajes siniestros. Y como el peso de García Lorca es tan importante en la literatura española, pues yo creo que nadie se atrevía a considerar siquiera que un guardia civil pudiera ser un héroe literario. Bueno, pues yo me atreví, me atreví porque además yo ejercía la abogacía, yo trataba con guardias civiles que estaban en labores de policía judicial y yo sabía que, para empezar, había mujeres ya, porque entraron mujeres en la Guardia Civil a finales de los 80, y que eso me permitió tener el personaje de Virginia Chamorro. Y yo podía crear unos personajes literarios que, siendo verdaderos, desafiaban frontalmente el estereotipo que tenía el español sobre el guardia civil. Y me la jugué pensando que, bueno, como no me lee nadie, como no me gana la vida con esto...

MA: Como lo voy a guardar en un cajón...

LS: Y como tampoco va a pasar nada, pues voy a hacer lo que me parezca. Y pensé hacer un experimento, sin más. Y luego, cuando terminé esa novela, como me pareció que el personaje funcionaba, a mí me funcionaba narrativamente, y me funcionaba la pareja, y me funcionaba todo, pues me ilusioné un poco y lo mandé a doce editores, y bueno, a lo mejor a alguno le gusta, y bueno, me lo pueden publicar. Y me lo devolvieron todos. O sea, todos me rechazaron la novela. Entonces dije, bueno, pues ya está, pues he sido demasiado audaz, y esto no va a ningún sitio. Y la novela se publicó tres años después, a raíz de quedar finalista en el Nadal con *La flaqueza del bolchevique*.

MA: El protagonista de esta saga, que es Rubén Bevilacqua, es bien particular, porque estudió psicología, ¿verdad? Es hijo de un uruguayo, y nació, vivió en Uruguay.

LS: Nació en Montevideo.

MA: Claro, y bueno, su madre es española, por eso él después vuelve a España. ¿De dónde viene esta idea del uruguayo? Me parece curioso, porque además, por lo menos en Latinoamérica,

Uruguay, Montevideo, son espacios que nosotros imaginamos como muy melancólicos.

LS: Mira, yo creo que Bevilacqua tiene dos rasgos principales. Uno es que es un personaje un poco anómalo, dentro de lo que uno esperaría en un cuerpo policial y además militarizado, como es la Guardia Civil, y además español, muy castizo. Por otra parte, es un personaje que tiene una dimensión que lo conecta muy profundamente con la realidad española, porque es un personaje quijotesco. El gran arquetipo español es el Quijote, el gran modelo cultural y hasta de carácter. Entonces, yo quería que tuviera esas dos cosas. ¿Por qué quería que fuera peculiar? Porque quería huir de esa literatura castiza. Yo respeto a los autores castizos, pero yo no soy castizo.

MA: ¿Qué es una literatura castiza?

LS: Pues la que reivindica el carácter del lugar, lo propio del lugar, el folclore propio, lo español, la raigambre, lo que tiene que ver con las raíces del español. Entonces, yo quería que mi personaje tuviera algo de extranjero. No podía ser extranjero completamente, porque un extranjero no puede ser un guardia civil, hace falta tener la nacionalidad española. Él tenía que tener la nacionalidad española, pero eso lo resolví por el expediente de su madre, por lo tanto la tiene. Y que ella se casara con un extranjero ¿Qué extranjero? Empecé a pensar libremente qué extranjero. Y pensé, pues mira, me interesa que tenga un apellido difícil, un apellido que al español le cueste pronunciarlo.

MA: En cada novela tiene que explicarlo y además él mismo ofrece este diminutivo: bueno, dime Vila.

LS: Vila, sí, para facilitar.

MA: Y cuando aparece algún personaje más inteligente, más fino, le capta de inmediato el apellido y se lo dice de corrido.

LS: Le sirve para identificar de quién tiene que cuidarse. El que le dice por primera vez el apellido, dice, cuidado con este. Bueno, pues pensé en un apellido difícil y pensé en un apellido italiano.

Y dije, pero no lo voy a hacer italiano, lo voy a hacer, y entonces pensé, ¿uruguayo o argentino? Porque son los dos países con más inmigración italiana en América Latina. Dije, uruguayo. Porque es el país pequeño, porque es el país que está a la sombra del otro, porque tiene esa parte melancólica, porque le va a dar un rasgo de carácter que siendo un policía, que es alguien que en el fondo es un policía, además de homicidios, que es como un cazador. Pues es un cazador melancólico. Ya hay una paradoja en el personaje que me interesa. Y luego lo hice licenciado en psicología porque en aquella época, pues, aunque persistía un poco en la conciencia colectiva que los policías son personas normalmente de extracción humilde, con poca formación, pues se había producido un fenómeno que yo vi en primera persona, que es el acceso masivo de los españoles a la universidad. Digamos que hasta los años 70, 80, a la universidad iban los ricos. Pero a partir de los 80, que es cuando tanto Bevilacqua como yo llegamos a la universidad, mucha gente de clase popular pudo estudiar. Y eso generó muchos titulados superiores que el mercado laboral no podía absorber. Y eso produjo el fenómeno de que por primera vez en lugares como la Guardia Civil o como la policía, empezaron a entrar titulados superiores. Yo quise romper ese cliché de que el Guardia Civil era una persona de extracción humilde y poca formación. Pero luego la otra dimensión para mí es igualmente importante. El hecho de que, aunque él sea medio uruguayo, él se ha criado en España, es español, está imbuido de todo el carácter español. Y además como servidor de la ley y como en cierto modo es alguien que trata de socorrer a los desamparados y a los que sufren el crimen y la violencia, pues ahí aflora ese rasgo quijotesco. Yo no quería hacer una novela que solo fuera deudora en la tradición literaria anglosajona. De hecho, yo me siento parte de la tradición literaria española o de la tradición literaria en español. Y en la tradición literaria en español, entre otros, está Miguel de Cervantes. Y Miguel de Cervantes, aparte de ser el autor del Quijote, es el autor de *El coloquio de los perros* o es el autor de *La fuerza de la sangre*. *El coloquio de los perros*, en realidad, es un retrato del hampa española del siglo XVII. Son dos perros que están hablando de su experiencia. Pero cuando el perro habla de cómo estuvo de perro pastor y las ovejas desaparecían y no sabía qué pasaba hasta que descubrió que eran los pastores los que las mataban, que no eran los lobos, pues en el fondo está hablando metafóricamente de la

corrupción de la sociedad española de su tiempo, etcétera. En *La fuerza de la sangre*, cuando una chica toledana que en plena noche la raptan y la fuerzan sexualmente unos desconocidos, se dedica a investigar hasta que consigue averiguar la identidad de su violador y consigue que se enfrente a las consecuencias de lo que ha hecho a la manera del siglo XVII, casándose con ella. Pero, bueno, en cierto modo, es una víctima de un crimen que se convierte en la investigadora de su propio crimen. Y, además, precisamente porque es una mujer observadora que se da cuenta de por dónde la llevan, cómo es la habitación, dónde la fuerzan, en el fondo se comporta como una detective. Para mí sería casi el primer relato detectivesco de la historia, mucho antes de Edgar Allan Poe. Estamos hablando de 200 y pico años antes de *Los crímenes de la calle Morgue* y ya tienes una investigadora que, además, es una mujer que investiga el crimen del que ella misma ha sido víctima.

MA: Esta serie de Bevilacqua y Chamorro ya cumplió 25 años. Es una serie que se va haciendo cargo de los nudos que hay en la sociedad en distintos ámbitos, como el cibercrimen, la energía nuclear, mafias, el narcotráfico, también la corrupción en el mundo de la policía. ¿Eso es algo que tú te propusiste hacer? ¿En algún minuto sentiste que eso era una responsabilidad tuya, hacerte cargo de esos temas?

LS: En la primera novela ya aparece una vocación de retratar la sociedad española contemporánea, sus entresijos y sus conflictos. El primer caso es un asesinato en Mallorca, en pleno verano, con una isla llena de turistas. Y, claro, el caso provoca mucha conmoción en la isla, porque la isla vive del turismo. En el fondo es hablar de una fuente importante de riqueza para España, que es el turismo internacional. Y ahí en el desarrollo de esa historia aparecen también algunos fallos del sistema judicial. En la primera novela está esa vocación de que no sea una intriga intrascendente, que no sea simplemente un acertijo para el lector de quién ha matado a esta chica, sino que, en la investigación, al paso, se vaya contando un poco cómo es la sociedad en la que sucede todo esto, y sus conflictos y sus grietas, que al final es de lo que habla la novela negra muchas veces. Cuando yo escribí la segunda novela, y funcionó todavía mejor que la primera, fue cuando concebí realmente hacer una serie.

MA: ¿Con *El alquimista impaciente*?

LS: Sí, y que me sirva para hablar de los conflictos y de las situaciones complejas y delicadas

«Yo no quería hacer una novela que solo fuera deudora en la tradición literaria anglosajona. De hecho, yo me siento parte de la tradición literaria española o de la tradición literaria en español. Y en la tradición literaria en español, entre otros, está Miguel de Cervantes».

que hay en la sociedad española, con una mirada crítica, por supuesto. Es superficial ese juicio de que el policía es un servidor del orden y, por tanto, su mirada sobre la realidad es conservadora. En estos años, he establecido amistad con unos cuantos guardias civiles y policías, y yo no he leído ninguna crítica tan certera de lo que funciona mal en el sistema judicial español, o en la sociedad española en general, en muchos ámbitos, como la que te puede hacer alguien que está dentro del sistema y conoce de primera mano sus fallos. Quien está dentro se da cuenta de verdad de lo que funciona mal. Una de las cosas por las que yo estoy muy agradecido a este personaje es porque me ha permitido escribir historias que hablan sobre el problema de la energía, que a mí me interesa desde siempre. También cuando se produjo esta irrupción de la tecnología en nuestras vidas, de tal manera que tenemos tantas cosas dependientes de la tecnología, que los delincuentes, que no son tontos y siempre están alerta, se dan cuenta de que tienen ahí un nuevo campo y surge el florecimiento de la ciberdelincuencia, pues también me he podido acercar a esto.

MA: A mí me gustan mucho tus villanos. Lamentablemente, hablar de los villanos obligaría a hablar de los finales, entonces no se puede hablar mucho sobre eso. Pero en general, los asesinatos de tus novelas tienen muy diversas razones para cometer los crímenes. Codicia, orgullo, venganza. Y a veces también hay un azar, hay novelas en las que hay accidentes. Hay accidentes que después se agravan porque hay un ocultamiento.

LS: Sí, y ahí viene la dimensión criminal.

MA: Pero bueno, Bevilacqua ha sido tan generoso contigo que te ha permitido escribir otros libros.

LS: Sí, es verdad.

MA: Tengo una cuenta acá: son 24 libros de narrativa que no son de la serie Bevilacqua,

además tienes doce libros de narrativa infantil y juvenil y dieciséis libros de no ficción. Ahí hay libros de viaje, libros de historia, está el de la historia de la Guardia Civil, por eso te nombraron Guardia Civil Honorario. Pero también hay temas a los que tú has vuelto. Como el combate contra ETA, que está *El mal de Corcira*. Y está en *Púa*, que es tu libro nuevo. Está de una manera más estilizada, porque, de hecho, en este libro tú evitas toda referencia, nombres, fechas, lugares. Cuando leí *Púa*, pensé, bueno, este señor que tiene esta chapa podría haber coincidido en tiempo con Bevilacqua cuando Bevilacqua estaba en el norte, ¿verdad? De hecho, a Bevilacqua lo preparan también para hacer vigilancia, seguimiento.

LS: Dentro de la legalidad.

MA: Claro, claro. Esto es otro, esto es un paso más allá. Pero claro, es como una época parecida que uno reconoce. ¿Por qué vuelves sobre esas historias?

LS: Sí, digamos que son etapas sucesivas. A mí la historia de ETA, del terrorismo de ETA, de la génesis de ETA, del desarrollo de ETA, primero bajo la dictadura de Franco, pero después la mayor parte de su recorrido se produce con la democracia y la inmensa mayoría de sus asesinatos no se producen en un país sometido a una dictadura, sino tratando de desestabilizar un régimen democrático. Y ese era su objetivo, además. No lo digo yo, lo dejó escrito Argala, que es uno de los líderes históricos de ETA, que la liberación de Euskal Herria, que es como ellos llaman a la patria vasca, pasaba por conseguir que fracasara la democracia española. Ese era su objetivo. ¿Y cómo se consiguió neutralizar a la organización? No por un acto de generosidad o de reflexión, sino por una razón muy sencilla: estaban todos detenidos. Es muy difícil que una organización cuyos líderes están todos en prisión y cuyos soldados están todos en prisión y a la que

solo le quedan los auxiliares de retaguardia, pues es evidente que la guerra está perdida, y por eso se rindieron. Pues para mí esa es la gran historia de la España contemporánea.

MA: En el prólogo de una edición especial de los 25 años de Bevilacqua y Chamorro, Paul Preston decía que nos gusta la novela negra porque en ella encontramos personas que resuelven situaciones, como que pusieran en orden, de alguna manera, las cosas. Lo estoy parafraseando.

LS: Sí, pero esa idea está ahí.

MA: Entonces, él dice, claro, es curioso porque esta novela, la que mencionabas tú, la de la época de Chandler, apunta también a descomprimir un ambiente que está muy cargado de esta sensación de impotencia, de impunidad, digamos, de los corruptos.

LS: Sí, del crimen organizado, que además tiene comprados a los políticos, etc.

MA: Claro, entonces para el lector, la persona que está ahí, frente a esa historia, hay una sensación un poco también de alivio, como de que se hace un poquito justicia.

LS: Bueno, yo creo que el límite ahí es no generar falsas ilusiones o esperanzas o pecar de un optimismo bobalicón, que es donde no podemos caer. Antes mencionaba el dato de que en España solo tenemos 300 homicidios al año con una población de 50 millones de habitantes. ¿Por qué? Pues a lo mejor una de las razones es que más del 95% de los homicidios se resuelven y las personas que los cometen se ven delante de un tribunal y acaban pasando en prisión 20 años o más. Al final tú puedes transmitir, no un optimismo, pero sí una sensación de que el mal no se puede erradicar, el mal no se puede neutralizar, el mal está dentro de las personas, de las sociedades, pero el mal se puede contener.

MA: Pero en tus historias, aparte de esa justicia legal, se tiene que dar una justicia literaria, una justicia narrativa, se tiene que recuperar el equilibrio. En *Púa* hay una forma de recuperar ese equilibrio, pero hay también un costo que ya no tiene vuelta. Hay un daño, hay un gasto que ya no tiene vuelta. Y pasa también con tus personajes que, probablemente, la vida los va llevando a tener como un cierto desgaste. A Bevilacqua le pasa también, que está un poco desencantado.

LS: A todos les pasa un poco. Claro.

MA: ¿Hacia dónde van tus personajes ahora? ¿Hacia dónde va tu historia ahora? ¿Qué estás escribiendo ahora? ¿Hasta dónde crees tú también que puedes sostener una saga con un personaje

que probablemente en algún momento se va a querer jubilar y dedicarse a otra cosa?

LS: Sí, bueno, has hecho un comentario de algo que me interesaba subrayar, que es esa idea de que hay cosas que no tienen remedio. Yo creo que la vida de Púa es la vida de alguien que ha cruzado muchas veces todas las líneas rojas y por tanto lo que guarda en su memoria son hechos muy graves. Tiene sobre su conciencia la muerte de personas. El otro día leía una entrevista a Mario Calabresi, que es hijo de un policía italiano asesinado por una organización terrorista anarquista italiana en Milán en los años 70. Y que escribió un libro que se llama *Aire de la noche*, sobre su experiencia y que decía que uno puede ser exterrorista, porque uno puede abandonar una organización terrorista, pero uno no puede ser exasesino. Una vez que tú asesinas a alguien eres asesino hasta que te mueras. Y bueno, digamos que la mayoría de nosotros afortunadamente no somos asesinos, pero todos hemos hecho algo que no estamos contentos de haber hecho y que no tiene remedio. Y con eso tenemos que vivir. Y cuando tienes que vivir con algo del calibre de lo que tiene Púa en la mochila, ¿cuál es la redención que tienes? Frente a lo irreparable, pues la única que tienes es la verdad. Es decir, no engañarte, no engañar. Bevilacqua también tiene algún cadáver en el armario, que también es irreparable. Tiene una frase que yo escribí como de pasada y me la citaron varios lectores y digo, pues realmente esa tarde estaba yo inspirado, porque dice que el pasado no se supera, el pasado se acarrea. No puedes hacer otra cosa con él más que acarrearlo. Acarrearlo de la manera más elegante posible, no puedes hacer otra cosa. Entonces se seguirá acarreamo su pasado de la manera más elegante posible hasta la jubilación que le llegará, si no cambian las leyes, de manera inexorable a los 65 años. A los 65 años él estará fuera de la Guardia Civil. Le echarán, literalmente le echarán. Y cuando llegue ese momento, ya veremos, sinceramente, ya veremos. La vida la vas haciendo día a día.

MA: Es una suerte tener esa compañía, creo yo, en la vida, tener un compañero como Bevilacqua.

LS: Y como Chamorro, no te olvides de Chamorro. Yo creo que la realmente fiable es Chamorro.

MA: Totalmente, es cierto.

LS: La realmente fiable es ella. ●



Quintana

Al borde del abismo.
Presentación de
Alejandra Costamagna.

Nos conocimos el 18 de mayo de 2011 en un encuentro literario en Brasil. Fue un evento extrañísimo, en el que nos peleamos con la organizadora y terminamos, Pilar y yo, huyendo de las cenas oficiales para instalarnos en algún barcito a conversar hasta la madrugada, como si fuéramos un par de amigas que no se han visto desde que nacieron y tienen cuarenta años por ponerse al día. Pilar había publicado las novelas *Cosquillas en la lengua*, en 2003; *Coleccionistas de polvos raros*, en 2007, y *Conspiración iguana*, en 2009, y había sido elegida como una de las y los 39 escritores menores de 39 años más destacados de

América Latina por el Hay Festival. En ese momento yo solo había leído su cuento de la antología *Bogotá 39*. Era un relato crudo y directo, sin eufemismos. «Violación», se llamaba. A mí me pareció que esas dos o tres páginas que transcurrían al interior de una casa, en un contexto familiar asfixiante, eran en cierta forma el correlato de unas violencias que operaban puertas afuera.

Sabía yo entonces, porque era casi un mito, que Pilar Quintana vivía en medio de la selva del Pacífico colombiano. Sabía que había nacido en Cali, esa ciudad atravesada por un río caudaloso y mucho verde y mucha iguana y mucho pájaro

y naturaleza frondosísima, pero también una ciudad conservadora, que le daba singular importancia a la fachada y el maquillaje. Sabía que Pilar había estudiado Comunicación Social y trabajado como libretista de televisión y creativa de publicidad. Me pregunté cómo había sido el paso de la vida urbana a la internación en la selva y cómo ese tránsito la había convertido en escritora. Pilar, fumándose un cigarro en una pequeña localidad del noroeste de Sao Paulo, el 19 de mayo de 2011, dio un preámbulo y me contó que la lectura de *Crónica de una muerte anunciada*, a sus catorce años, había sido un ramalazo que tempranamente le hizo pensar que eso, exactamente eso era lo que quería: provocar un estremecimiento semejante en quien la leyera. El caleño Andrés Caicedo, con su escritura fuera de todo molde, le dio la pauta de lo que podía hacer: no seguir mandatos, escribir de lo que se le antojara. Pilar apagó un cigarro y encendió otro. El humo la envolvió en una nube espesa y dejé de verla por unos segundos. Me pareció que su voz llegaba hasta mí haciéndose espacio con dificultad entre la neblina. Cuando trabajaba en la agencia de publicidad, dijo, a fines de los años 90, solía trasnochar viendo documentales sobre la naturaleza y llegaba tarde a la oficina. Leones buscando aparearse, chitas con sus crías, un jaguar defendiendo su territorio. Le atraían los mecanismos de supervivencia en el corazón de la selva, dijo. Soñaba entonces con mandarse a cambiar a un pueblito del Pacífico, junto a los

pescadores que acaso se parecían a su abuelo negro. Soñaba prematuramente con «no tener rutinas ni obligaciones, viajar, vivir con libertad». Hasta que en el año 2000, hastiada de los imperativos que no iba a cumplir, renunció a la agencia, juntó sus ahorros, armó una mochila y se fue a viajar por el mundo. Trabajó como terapeuta de un jaguar, empacadora de mangos, paseadora de perros, vendedora de ropa, lo que viniera; nunca más una oficina, eso sí. De paso, se casó. Y en 2003 regresó a Colombia y compró, con su esposo, un terreno sobre un acantilado en la costa del Pacífico, en el que viviría por nueve años. Al frente, el mar; atrás, la selva. Abajo, un caserío de pescadores afrodescendientes. Paso a paso fueron construyendo la cabaña y también un jardín botánico. La Manigua, se llamó. Oficios de Pilar: ayudante de constructor, guía de plantas. Pero sobre todo y ante todo: escritora.

El 9 de febrero de 2012 aterricé en Cali. Era la continuación de esas conversaciones que habíamos iniciado en Brasil y de las que seguían apareciendo ramas con hojas frondosas. En el avión había leído una crónica que publicó Pilar en la revista *Orsai*, titulada «Mi selva adentro». Me estremeció este párrafo: «La selva es el reino de lo minúsculo. De las hormigas cortadoras de hojas que desvalijan los árboles, de las termitas que reducen a polvo los troncos, de los hongos que desintegran la hojarasca del suelo. En la selva siempre hay un organismo esperando

dar el zarpazo y un organismo que muere para darles vida a los otros. A la selva. La selva es como una gran infección que se alimenta de sí misma en una especie de canibalismo renovador». Al leerla se me vino a la cabeza el poema que Alfonsina Storni le dedica a Horacio Quiroga tras su muerte. El primer verso dice: «No se vive en la selva impunemente».

Pilar me esperaba en el aeropuerto. El futuro a veces anida el presente y así ocurrió entonces. En las páginas de *Los abismos*, la novela que Pilar publicaría en 2021 (instalada ya en Bogotá, separada y vuelta a casar, madre de un niño), la novela con la que ganaría en ese 2021 el premio Alfaguara y que sería traducida a una decena de idiomas; en esa novela de aprendizaje y memoria, en la que asistimos a la pérdida de la inocencia de una niña que se enfrenta a precipicios reales y metafóricos, a neblinas que condensan el agua y los pensamientos; en esas páginas del futuro, digo, estaba la ciudad que Pilar me mostraba en febrero de 2012. La ciudad puertas adentro: «Por las tardes un viento fresco bajaba de las montañas y atravesaba Cali. Despertaba a los guayacanes, entraba por las ventanas abiertas y sacudía también las plantas de adentro. El alboroto que se armaba era igual al de la gente en un concierto». Pero también refulgía en esas páginas la ciudad puertas afuera: «Cali, partida por un río con curvas y piedras, las calles muertas, los edificios de poca altura entre árboles que los sobrepasaban, parecía una ciudad perdida».

«Al presente a veces hay que dejarlo macerar, no apurarlo. Cuando irrumpe, lo hace recogiendo lancetas de lo real y ensanchándose como un río caudaloso en los meandros de la imaginación».

El 10 de febrero de ese 2012 el futuro volvió a acercarse y se instaló en 2017. Cuando la camioneta nos llevó desde Cali por una carretera que iba dejando atrás el valle seco del río Cauca para internarse en los bosques nublados de la cordillera y en la selva húmeda del Pacífico hasta llegar al puerto de Buenaventura; cuando subimos a la lancha que en una hora nos dejó en el caserío de Juanchaco; cuando caminamos por la orilla del mar con las mochilas a cuestas y cruzamos la ensenada con el agua hasta los tobillos; cuando nos apresuramos a subir las escaleras de madera que bordeaban el pequeño monte y que conducían a La Manigua, divisé varios perros vagos y viajé al futuro. Abrí, en mi mente de temporalidad alterada, una página de *La perra*, esa asombrosa novela que Pilar publicaría en 2017 y que habría sido escrita en su teléfono celular mientras amamantaba a su hijo, ya en Bogotá. El libro obtendría el Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana, el English Pen Award, el Literaturpreis en Alemania, y su traducción al inglés, de Lisa Dillman, sería finalista de la National Book Award. Eso todavía no ocurría, pero estaba presagiado en las imágenes que se cruzaron al

llegar, el 10 de febrero de 2012, a la cabaña que Pili había construido en la selva. Pasajes como este leí tempranamente en esas páginas del futuro: «Damaris nunca había estado en Bogotá, ni siquiera en Cali. La única ciudad que conocía era Buenaventura, que quedaba a una hora en lancha y no tenía grandes edificios. Tampoco conocía el frío de las montañas, pero por lo que veía en televisión y decía la gente, se figuraba que Bogotá debía ser como la oficina de Telecom luego de una semana de lluvia: un lugar oscuro, con ecos y que olía a humedad como las cuevas». Y más adelante seguí leyendo: «Se durmió enseguida, pero con un sueño que no le hizo sentir ningún descanso. Soñaba con ruidos y sombras, que estaba despierta en su cama, que no podía moverse, que algo la atacaba, que era la selva que se había metido en la cabaña y la estaba envolviendo, que la cubría de lama y le llenaba los oídos con el ruido insoportable de los bichos hasta que ella se convertía en selva, en tronco, en musgo, en barro, todo al mismo tiempo, y ahí se encontraba con la perra, que le lamía la cara para saludarla».

A fines de 2012 editorial Cuneta publicó en Chile *Caperucita se come al lobo*, un

libro de cuentos en los que la violencia y el deseo movilizan a los personajes. «Violación», ese cuento crudo que fue lo primero que leí de Pilar Quintana, integra esta colección. Son cuentos con un lenguaje más seco, más de puñal si se quiere, que el de sus novelas posteriores. Sin embargo, hay una dosis de humor también y hay parodia, por ejemplo, en el relato que da título al libro. En él, una Caperucita de apetito sexual abundante discute con su madre. Reproduzco un fragmento de ese diálogo: «Qué, le dije. Se había parado, las manos en la cadera, los ojos vivos con un punto de socarronería. Qué, insistí. No puedo creer que no te des cuenta. De qué, me impacienté. Siempre didáctica, en vez de responder a mi pregunta, mi mamá elaboró otra. Explicame una cosa, empecé suspicaz, ¿por qué sabés que te estubo mirando toda la noche? No me dio tiempo de explicar nada, ella misma se respondió: Porque vos también lo estuviste mirando, lo miraste tanto que hasta sabés qué marca de cigarrillos fuma y cómo baila, ja, se bufó. El odio que le tenés no es sino una máscara para tapar lo que realmente sentís. Suspiró, me miró a los ojos y finalmente sentenció: A vos ese lobo te encanta. Ahora me bufé yo. Ay, mamá, por favor. Ella estaba

caminando otra vez, la seguí dando zancadas. Yo no soy tan sucia. Pero lo era».

Pilar Quintana se hizo escritora en La Manigua, ya lo decía. Mientras vivió ahí, sin embargo, sus libros estuvieron ambientados sobre todo en espacios urbanos (aunque en *Conspiración iguana* hay una selva secreta emplazada en una azotea). Tuvieron que pasar algunos años para que esa experiencia territorial se convirtiera en material literario. Es lo que ocurrió especialmente con *La perra* y también, a su modo, con *Los abismos*. Al presente a veces hay que dejarlo macerar, no apurarlo. Cuando irrumpe, lo hace recogiendo lancetas de lo real y ensanchándose como un río caudaloso en los meandros de la imaginación. Me detengo unos minutos en estos dos libros, en los que es posible apreciar además el extraordinario pulso de Pilar en la construcción de atmósferas y en los crescendos de una trama. En *La perra* la protagonista, Damaris, es una mujer afrodescendiente, que vive en una cabaña humilde ubicada en un acantilado selvático «donde la gente blanca de la ciudad», dice la narradora, tiene «casas de recreo grandes y bonitas con jardines, andenes empedrados y piscinas». *Los abismos*, en cambio, transcurre en Cali y la protagonista, Claudia, es una niña de ocho años, que vive en un departamento de dos pisos, con un gran ventanal y tantas plantas que le dicen «la selva». Su madre, de nombre Claudia también, alguna vez

soñó con «no tener rutinas ni obligaciones, viajar, vivir con libertad», pero la ilusión de aquella vida ha sido truncada por los imperativos familiares y sociales. Una seguidilla de instantes reveladores para la niña sobrevendrá en unas vacaciones con sus padres. Van a una casa muy parecida a esas que describe Damaris en *La perra*: una finca inmensa al borde de precipicios montañosos por los que sube la niebla, con piscina y mayordomos. Sin embargo, a pesar de los mundos dispares, hay un vínculo estrecho entre ambos libros. Hay una violencia heredada que apunta a un «deber ser» y la constatación de unas vidas truncadas en aquellas herencias, pero hay también el despliegue de unos mecanismos de supervivencia en medio de la adversidad. Hay las maternidades en disputa. Una mujer que quiere ser madre y no puede; una mujer que no quiere ser madre y termina siéndolo. Hay la frustración y la pulsión de abandonarlo todo. Todo. El paisaje, esa naturaleza desbordada en ambos casos, se transforma en una suerte de espejo de lo que ocurre con la psiquis de los personajes. Esa belleza y esa violencia de la naturaleza hablan también de las zonas de luminosidad y oscuridad por la que las protagonistas transitan.

Ha dicho Pilar que la niña de *Los abismos* fue ella. No es que esta sea una novela autobiográfica, porque la estructura familiar no es la suya ni los episodios son calcados de su experiencia. Sin embargo, las emociones de la niña y la forma

como observa el mundo son las de Pilar Quintana. Lo que hace ella, ha dicho, es visitar «el lugar de la infancia, donde se instalan los traumas». Ese trabajo memorioso de la narradora —que mira hacia atrás y convoca un relato genealógico de su familia, de sus abuelas y abuelos, de esas historias encadenadas y nebulosas— reproduce las estructuras del sentir y del pensar de la mujer que nació en Cali un primero de enero de 1972, que renunció al trabajo de oficina, que viajó por el mundo, que cuidó a un jaguar, que creó un jardín botánico en la selva, que desde niña no tuvo dudas acerca de lo que quería ser cuando grande. Y que hoy es la estupenda escritora que nos visita. Y es la persona que en ese barcito de un pueblo del noroeste de Sao Paulo, el 19 de mayo de 2011, apagando el décimo cigarro de la noche, ya casi amaneciendo, me dijo: «Además es bueno eso de estar siempre en el borde del abismo. Así tiene uno el sabor de los dos lados».

No sé de qué estábamos hablando en ese momento, en realidad. No tengo idea de dónde venía ese «además». ●

El lado oscuro

Pilar Quintana

Viví nueve años en una casita de madera que mi exmarido y yo construimos con nuestras manos sobre un acantilado selvático en el Pacífico colombiano.

Las mareas en esa zona son dramáticas. Suben y bajan cada seis horas y pueden alcanzar más de cuatro metros de altura. Cuando la marea estaba en su punto más bajo se hacía una playa extensa y podíamos ir al pueblo caminando. Cruzábamos el estero, que era un brazo del mar ancho como un río, con el agua por debajo de los tobillos. Cuando la marea estaba plena las olas reventaban contra la pared del acantilado y para ir al pueblo teníamos que cruzar el estero, luchando contra la corriente, a nado o en una lancha.

Llovía casi todos los días y podía llover siete días seguidos. No son hipérbolos. Cuando digo que llovía casi todos los días quiero decir que era raro que pasaran más de veinticuatro horas sin lluvia y cuando digo que podía llover siete días seguidos quiero decir que lo hacía sin pausa durante siete días con sus noches. Por las noches la lluvia arreciaba y se convertía en tempestad. Los rayos partían árboles y el viento los tumbaba, la tierra cimbraba, las tejas de la casa se agitaban, las vigas y columnas de madera se balanceaban y crujían y el rocío, sin importar cuánto nos esforzáramos por tapar las goteras e impermeabilizar, se entraba por las rendijas del techo, las paredes, las puertas y las ventanas. Todo estaba siempre

húmedo: la ropa, las almohadas, la comida —la sal y el azúcar— en sus contenedores, por más herméticos que se anunciaran en la etiqueta.

El paisaje era gris —el mar, el cielo, la arena de la playa, el moho en las peñas, los troncos de los árboles, los techos, las paredes, los escalones de cemento para bajar al pueblo— y de repente, en un instante, se despejaba y nacían el sol y los colores. El cielo azul. El mar verde como un reflejo de la selva. Las flores más extrañas: heliconias, bromelias, orquídeas; verdes, atigradas, morenas, fosforescentes; duras, enormes, miniaturas; con bigotes, puntas o espinas. Los pajaritos de tonalidades inverosímiles, tangaras, trogones, loros, tucanes. Las mariposas, entre ellas la famosa morpho, grande como un murciélago, pero de color azul tornasolado. Las iguanas de aspecto prehistórico, los basiliscos que caminaban sobre el agua, los perezosos con parches de musgo creciendo en su pelaje...

Era un lugar maravilloso y horrible.

Me dieron malaria y leishmaniasis, una enfermedad que ataca a los guerrilleros que pasan sus días a la intemperie en el monte y que debí reportar al Gobierno para que me autorizaran las medicinas. Los tratamientos son muy fuertes. Luego de la malaria, cuando agarré fuerzas y bajé por primera vez al pueblo, la gente me miraba con lástima. Le pregunté a un tendero amigo qué pasaba. «¿Es que no se ha visto?», me preguntó. En la casa no teníamos espejos. «No», le dije y él me puso un espejo de los que vendía frente a la cara. Tenía los labios oscuros, casi negros, y la cara lívida y tan flaca como la de una calavera. La cura de la leishmaniasis fue en la ciudad, pues debía ir a diario al hospital. Dos inyecciones, una en cada nalga, durante veinte días de una medicina que anunciaban dura como la quimioterapia. Los últimos días no había sitio libre de moretones para ponerlas y estaba tan hinchada que no podía sentarme.

Mi primera novela es de no ficción. El personaje se llama Pilar Quintana, tiene veintiocho años y está harta de su trabajo como *copywriter* en una agencia de publicidad, del bar al que va por las noches, de sus amigos y de Cali, su ciudad. Así que decide vender lo que tiene y renunciar al trabajo para escribir una novela e irse de viaje como mochilera. La novela termina cuando Pilar Quintana termina su novela y se va de mochilera.

Digo que es una novela, porque el tono y la estructura son de novela aunque no hay en ella nada inventado. Todas esas cosas pasaron tal como las cuento. Luego de que la terminé, imprimí siete copias y las envié a las siete editoriales que aparecían en el directorio telefónico. Era la primera mitad del 2000. Google no era todavía onnisapiente y seguíamos usando esos medios que ahora parecen antediluvianos. Como no tenía casa, puse en el remite la dirección de mi mamá.

Un año después regresé a Cali por un breve periodo. Mi mamá estaba rarísima. Más odiosa que de costumbre. Le pregunté qué le pasaba. Estábamos en su cuarto. Abrió el closet y sacó un sobre de manila. Me dijo que una editorial que no estaba interesada en publicar mi manuscrito lo había devuelto y que ella lo había leído. «Esto», me dijo blandiéndolo con rabia, «es lo que uno no le debe contar a nadie».

Fue iluminador. Así que eso era la literatura o, por lo menos, me dije, la literatura que yo quería —y podía— hacer. Cansada de las formas sociales, cansada de cubrir las apariencias, en esa novela yo confesaba que quería matarme, que me emborrachaba y fumaba marihuana, con quién me acostaba y cómo. No conté, sin embargo, todo lo que me habría gustado. Había un secreto que no era solo mío y yo no tenía derecho a revelar lo que el otro querría seguir manteniendo en la sombra.

En adelante, mis cuentos y mis novelas —las cosas que escribo aun cuando no me paguen— son de ficción. En la ficción, sin traicionar a nadie, puedo decir todo lo que quiero. Solo volví a escribir no ficción por encargo. Bien sabemos que un escritor casi nunca consigue subsistir de sus libros.

Escribir es mi manera de entender el mundo. Escribo para explicármelo. ¿Qué era la selva? ¿Cómo podía narrarla? Cada vez que me pedían que contara sobre mi vida en la selva y me hacía estas preguntas me venía el recuerdo de una experiencia que tuve recién llegada y que, para mí, la definía.

Por las tardes, luego de que terminaba de trabajar en la construcción, me bañaba y salía a caminar. Iba con mis botas de caucho y mi machete por si llegaba a necesitarlo. Los caminos eran estrechos y estaban cercados por un monte alto y espeso. Un día me topé de frente con una

perra. En el acantilado vivíamos cuatro vecinos. Yo los conocía a todos y a sus perros. Esta no le pertenecía a ninguno. Me asustó encontrar a un animal doméstico foráneo. El pueblo quedaba en la playa y el estero que nos separaba de él impedía que los perros y los gatos subieran al acantilado por sus propios medios. La perra también se asustó y salimos corriendo en direcciones opuestas.

Dos días después volví a tomar aquel camino. La perra estaba tirada en el suelo sufriendo lo que a la distancia me pareció una crisis convulsiva. Al acercarme descubrí que estaba muerta. Si el cuerpo se sacudía era por la cantidad de gusanos que se lo estaban comiendo. En los árboles cercanos estaban apostados los gallinazos esperando su turno para alimentarse. Había pasado tan rápido que aún no se había desarrollado el olor a mortecina.

Esa imagen de la muerte, de la descomposición y la voracidad, me persiguió los días siguientes. Desafiaba la idea, tan occidental, de la naturaleza como una cosa benigna, una gran madre dadora de vida, y mostraba lo que realmente era, el cuento completo. Al tercer día volví preparada para encontrar otra imagen horrible. No la había. Ni gallinazos ni gusanos ni cuerpo ni nada. Un peladero donde debía estar el cadáver. ¿Quién se lo habría llevado? ¿Quién querría una cosa así, putrefacta, llena de gusanos? Ya junto al peladero me di cuenta. Los restos sí estaban, pero tan reducidos que había que esforzarse para verlos. Solo huesos, unos huesitos desperdigados, y pelo.

Eso era la selva. «En la selva», escribí, «siempre hay un organismo esperando dar el zarpazo y un organismo que muere para darles vida a los otros. A la selva. La selva es como una gran infección que se alimenta de sí misma en una especie de canibalismo renovador». Supe que había encontrado una historia. «Sin cuerpo no hay crimen», también escribí. «La selva, el escenario para el crimen perfecto».

En la historia que yo prefiguraba el personaje central era una mujer que vivía en la selva con su marido y lo mataba. Tal vez con un machete. Tal vez a traición, por la espalda, mientras él estaba en el monte cortando un palo, abriendo una trocha o limpiando la maleza. El factor sorpresa era determinante para que ella tuviera éxito, pues él era grande y ella pequeña. Ella era yo,

«Escribir es mi manera de entender el mundo. Escribo para explicármelo. ¿Qué era la selva? ¿Cómo podía narrarla?».

naturalmente, llevando a cabo en la ficción las cosas horribles que se me pasaban por la cabeza cada vez que peleaba con mi marido. ¿Para qué existe la ficción sino para eso? En la ficción una puede ser mala, puta, loca —todo lo que no se atreve en la vida real— sin consecuencias. Es un teatro en el que representar el lado oscuro.

La mujer de mi ficción tenía que dejar que pasaran tres días para que la selva hiciera su trabajo. Entonces ella recogería el pelo y los huesitos desperdigados y los desaparecería. Un pequeño atadizo que lanzaría al mar desde el acantilado. Bum, el crimen perfecto. Solo que se olvidaba de los gallinazos en los árboles y ellos terminaban por delatarla ante el pueblo y los vecinos.

Estuve muchos años dándole vueltas a esa idea, pero algo —no sabía qué— no terminaba de cuajar y la idea no prosperaba. No seguía mi procedimiento habitual cuando una idea revienta. No la consignaba en una libreta. No me sentaba a ampliarla en una escaleta, que es la lista de acciones narrativas para que la historia se cumpla. Ni la convertía en escenas. Vivía nomás de modo abstracto en mi cabeza.

Llevaba ocho años en la selva cuando me invitaron a una residencia de escritores en Iowa, Estados Unidos. En un cuarto de hotel, lejos de mi casa y mi marido, del mundo aislado que habíamos creado para nosotros, empezó a crecer dentro de mí la sensación de que algo no estaba bien en mi matrimonio.

En nuestras peleas él acercaba tanto su cara a la mía que sentía mi espacio violado. Me gritaba. Si quería irme, me cerraba las salidas. Me agarraba y me estrellaba contra la pared. Dejaba de hablarme durante días y, para que regresara la tranquilidad, yo terminaba pidiendo perdón, aunque no tuviera por qué.

¿Aquello era normal? ¿Así peleaban todas las parejas?

Desde hacía un par de años venía trabajando en una novela. En Iowa me di cuenta de que no iba para ninguna parte. Era de espías. De un

agente de la DEA que se acercaba a una muchacha, amiga y amante ocasional de un narco, con el fin de cazarlo a este. Yo no sabía de espías, agentes de la DEA, amantes de narcos, narcos ni cacerías. Era una copia mala, caleñizada, de un libro que me encantó. *La chica del tambor*, de John le Carré, que sí funcionaba porque el autor había trabajado en los servicios de inteligencia británicos. Su protagonista es una actriz de segunda que los espías reclutan para infiltrarla en una célula terrorista. «El teatro de lo real», lo llama el agente que la maneja.

Entonces yo había publicado tres libros, los dos más reciente con la misma editorial, y todos estaban agotados. En un correo dirigido a sus contratistas, la editorial anunció, en frío, sin avisos previos, que no publicaría más literatura y devolverían a sus autores los derechos de los contratos vigentes. Mi editorial cerraba.

Una mañana me desperté con un hormigueo en la mano derecha. Sentía el brazo pesado y me costaba levantarlo. Al otro día igual y así mismo al siguiente. Un compañero de la residencia me dijo que su mamá, fallecida hacía poco, tuvo esos síntomas antes de sufrir el derrame fatal. Me acompañó al médico.

El diagnóstico no fue catastrófico. Ni siquiera grave. Síndrome del túnel carpiano. Una presión en el nervio de la muñeca, causada, en algunos casos, por el uso repetido de herramientas. El lapicero y el computador, probablemente en mi caso. No me iba a matar, pero si no me aliviaba con reposo y una férula que debía llevar día y noche, tendrían que hacerme una cirugía que no garantizaba la mejoría completa.

De vuelta en mi casa de la selva, me apliqué a releer *La enfermedad como camino*, un libro de autoayuda, escrito por el psicólogo Thorwald Dethlefsen y el médico y psicoterapeuta Rüdiger Dahlke. Su tesis es que los síntomas de las enfermedades que nos aquejan son expresiones de nuestros conflictos internos. De aquello que no queremos ver de nosotros mismos. La

enfermedad como un teatro donde se representa lo que está en la sombra. Nuestro lado oscuro. Tal vez por eso ese libro, de un género desacreditado en el medio literario, me hablaba y me gustaba tanto. La enfermedad, como la escritura, para desvelar nuestros monstruos.

Seguí el método de la interrogación profunda que el libro propone para descubrir lo que la enfermedad —el síndrome del túnel carpiano— quería manifestar. ¿Cómo y qué es la enfermedad? ¿Qué estaba pasando cuando apareció? ¿Qué palabras, dichos y expresiones idiomáticas se relacionan con ella? ¿Qué me impide hacer? ¿Qué me obliga a hacer?

Me llevó semanas, un cuaderno entero de anotaciones, seguir pistas que no conducían a ninguna parte, examinar mis circunstancias, incluso las más irrelevantes, mi pasado remoto y reciente hasta que llegue a una conclusión que, porque me costaba aceptar, porque me dolía como una quemadura y una contracción, tuve que reconocer como verdadera.

La enfermedad era un entumecimiento del brazo. Llegó cuando estaba en Estados Unidos. «Brazo» en inglés es *arm*, que también significa *arma*. Me impedía levantar el brazo. Me obligaba a dejarlo abajo y quieto, esto es, inútil. Mi enfermedad me estaba mostrando que yo no levantaba el brazo, mi arma, para defenderme. Yo, que me creía tan valiente y aguerrida porque había desafiado a mi familia y las convenciones sociales, porque vivía en la selva y andaba con botas de caucho y un machete en la mano, yo, que en mis fantasías me veía como una persona capaz de matar a sangre fría, era en realidad una mujer maltratada e indefensa: una víctima.

La buena noticia es que no me tuvieron que operar. La mala, que la violencia de mi marido se intensificó. Tuve que salir huyendo de mi casa con miedo a que me matara. «Solo pude llevarme mi computador y unas prendas de ropa. Volví a tener lo mismo que cuando me fui de viaje: una maleta», escribí en una revista. «Pero ahora tenía treinta y nueve años y estaba en un lugar oscuro».

Sin editorial, sin libros vigentes, sin mi proyecto de novela, sin mi compañero, mi casa, mi selva, sin el modo de vida que construí y pensé que duraría para siempre, me creía acabada. Nunca había querido tener hijos y ahora, de pronto, cuando veía por la calle a una pareja con

un niño, sentía una extraña añoranza de lo que no había sido. A mi edad, pensaba, una mujer ya no tenía oportunidades.

Allí, en ese lugar oscuro, comencé a indagar por el origen de la violencia. Una violencia que para mí era tan natural y estaba tan arraigada que no había podido verla por lo que era. ¿Cuándo había empezado a ser parte de mi vida?

Pertenezco a una generación cuyos padres creían que los hijos se malcriaban si recibían demasiado amor y que con mano dura se formaban mejores personas. Mi mamá había sido violenta, físicamente violenta conmigo, desde que tengo memoria. Mi papá, a su manera, sin golpes, y aunque no conmigo, también lo era.

En el cuaderno del túnel carpiano describí estas dos circunstancias en detalle. Consigné, además, que mi mamá dejó a mi papá, para volver conmigo a la casa de sus padres, cuando yo todavía era una bebé. No tenía detalles sobre los motivos de su separación, pero empecé a sospechar —es decir, a imaginar— que el origen de la violencia estaba en ese punto.

En la época y el lugar de mi mamá las mujeres podían ir a la universidad, pero muchas no lo hacían. Era mal visto que tuvieran ambiciones profesionales. Su deber seguía siendo la casa y la familia. Mi mamá, aunque hubiera querido, no fue a la universidad. Se graduó del colegio, se hizo voluntaria en un hospital de caridad, donde conoció a mi papá, que era médico, y se casó con él. Me tuvo a los veintiún años.

¿Por qué una jovencita dependiente, con una niña pequeña, iba a abandonar su proyecto de vida y único modo de subsistencia? ¿Por qué haría algo tan reprochable y costoso socialmente para ella?

Había empezado a crear una ficción. Ya no se trataba de mí, aunque sí se tratara de mí. Esa jovencita dependiente y esa niña pequeña no éramos mi mamá y yo exactamente, pero nos representaban. La niña había sufrido la primera violencia en el cuerpo de su madre. Ese era el punto de origen.

Colombia es un país en guerra. Esa violencia es tan larga y prevalente que ocupa nuestro centro. Es la protagonista de titulares. «El campesino con cuya cabeza jugaron fútbol los paramilitares». «Así eran los campos de concentración que las FARC utilizaron para los secuestrados»

«¿Qué hace que una persona pase de pensar en matar a matar de veras? ¿Qué tendría que ocurrir para que la violencia que me habita emergiera? La respuesta fue la novela de la asesina y la perra».

«Falsos positivos en Colombia: los miles de civiles que fueron asesinados por el ejército durante la guerra». Una violencia tan atroz y sangrienta que nos olvidamos de mirar las otras violencias. Las que pasan detrás de las puertas cerradas y no son tan visibles. Las que no siempre están hechas de golpes ni producen sangre y pueden ser sutiles y calladas.

Esa era la violencia sobre la que yo quería —y podía— hablar. La que pasa dentro de las casas. La violencia original. La que da paso a todas las demás.

Una niña pequeña en el punto de origen de la violencia y cuya familia se desintegra.

Mi nueva ficción empezó mejor que la de la asesina de la selva. Le abrí una libreta. Trabajé meses en la escaleta. Primero pasaba esto, luego aquello y lo otro y al final lo de más allá. Escribí las primeras escenas. Tenía los personajes y el universo narrativo. La discutía con un amigo escritor y le mostraba lo que llevaba. Pero, por más vueltas que daba, no conseguía una narradora que me dejara satisfecha: el personaje o el vehículo que el escritor crea para que ponga su historia en palabras.

El punto de vista era el de una niña pequeña que aún no había desarrollado las palabras ni el entendimiento suficientes para explicar lo que estaba pasando. La complejidad de la violencia y el dolor de la desintegración de su familia.

Tenía el qué de la historia, pero no el cómo. Estuve años tratando de encontrarlo. En un punto, como me había pasado con la novela de espías, me tocó reconocer que ya estaba bien y descartarla. Otra historia trabajada durante años para la basura.

Mientras tanto, resultó que a los cuarenta una mujer no estaba acabada y sí tenía oportunidades. Me enamoré del amigo escritor con el que discutía mis ficciones, nos fuimos a vivir juntos y me embaracé. En un avión, mientras trabajaba,

di con la clave de la historia que la perra muerta en el acantilado me había iluminado. Agarré una libreta y por fin empezó a convertirse en palabras.

El personaje era una mujer que toda la vida había querido tener hijos, pero no lograba quedar embarazada. Al principio de la historia está a punto de cumplir cuarenta años, «la edad en que las mujeres se secan», como oyó decir toda la vida. Así que se resigna y adopta una perrita huérfana. Todo es amor entre ellas hasta que la perrita crece y, como una hija adolescente, empieza a tener voluntad propia. Se escapa y llega preñada. Entonces en la mujer, que no le ha hecho daño a nadie y más bien siempre fue una víctima, aflora la violencia y mata. Mata con sus propias manos y siente al mismo tiempo horror y satisfacción.

En los países en guerra, leí en un informe de la Comisión de la Verdad, que fue creada como parte de los acuerdos de paz entre el Gobierno colombiano y la guerrilla, se deshumaniza al contrario. Por eso los de un bando matan a los del otro. No se mata al prójimo. Se mata a un ser execrable, que se lo merece, que es mejor desaparecer de este mundo por el bien de la humanidad. Se mata a un monstruo.

A su vez, los que estamos lejos del conflicto, de las atrocidades, cómo los de nuestros privilegios, tendemos a deshumanizar a los que matan. Son ellos, esos monstruos, los capaces de esa violencia. No nosotros. Nosotros somos los buenos.

En la selva conocí a un asesino. Todo el mundo en el pueblo sabía la historia. Había picado a su hermano con un machete. Cuando salió de la cárcel, nos acercamos porque yo le daba clases a su hijo. Era un padre preocupado, un esposo devoto, un trabajador responsable. Un ciudadano, como yo, que iba por el mundo lo mejor que podía. De día, en la claridad, no era un monstruo. Pero a veces, de noche, cuando tomábamos y empezaba a emborracharse, me parecía

advertir en sus maneras alteradas por el alcohol, en sus ojos, en un gesto, en la forma en que se dirigía a los demás, la chispa de la violencia que centelleaba.

Entonces me daba miedo y me despedía. Me daba miedo él, lo que pudiera hacer si la chispa se encendía y se regaba, pero sobre todo me daba miedo de mí. Él había hecho con su hermano lo que yo tantas veces había imaginado hacerle a mi exmarido. Su violencia no me era ajena, yo la conocía, la tenía adentro.

¿Por qué él sí la había dejado salir y yo no? ¿Qué hace que una persona pase de pensar en matar a matar de veras? ¿Qué tendría que ocurrir para que la violencia que me habita emergiera? La respuesta fue la novela de la asesina y la perra.

Para mí, era una novela de exploración psicológica. Me sorprendió que una lectora europea dijera que era de terror sudamericano, pero, viéndolo bien, pude entenderla. Es cierto que nuestras violencias, las de las mujeres, por sutiles y poco nombradas, son terroríficas y que en la historia hay murciélagos que chupan sangre, un mar que traga y escupe gente, una selva oscura que al mismo tiempo es amplísima y claustrofóbica.

Para aquel momento estaba escribiendo una nueva historia, que abría con una mujer manejando su carro por una carretera estrecha de las montañas con curvas, precipicios y neblina. Obviamente también era de terror sudamericano. Gótico tropical, lo llamamos en mi rincón del mundo.

A mi amigo Antonio García Ángel, con quien escribo guiones, le gusta contar una anécdota que leyó en un libro de Fernando Quiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Allí Mutis cuenta que un día, mientras conversaba con el cineasta Luis Buñuel sobre la novela gótica inglesa, «le dije que no se había escrito una novela gótica en tierra caliente, en el trópico, y Luis me dijo que era imposible hacerla porque al cambiar el escenario convencional la novela dejaba de ser gótica. Le pedí quince días para demostrárselo como tocaba, y allí llegué con “La mansión de Araucaíma”».

«La mansión de Araucaíma», publicado en 1973, es un cuento de treinta y tres páginas que transcurre, a falta de castillos en el trópico, en una hacienda de limoneros y naranjos en

el Eje Cafetero. La casa, inmensa, con patios y numerosas habitaciones cerradas que guardan muebles y objetos de otro tiempo, está habitada por seis personajes singulares, entre ellos, una mujer sexual y pérfida, como suele haberlas en el género, y un pederasta. Los seis viven en una especie de armonía tensa, cada uno con sus propios apetitos sexuales, hasta que llega a trastocar el orden una muchacha de diecisiete años, bella, etérea y con un destino trágico, como también suele haberlas en el género.

La película fue estrenada en 1986 y no la dirigió Luis Buñuel sino Carlos Mayolo, del Grupo de Cali, una generación de artistas que hicieron teatro, cine y literatura entre los años sesenta y ochenta en la ciudad y que estaban fascinados con el gótico de tierra caliente. Es una película extraña y perturbadoramente erótica. Lo mismo que otras películas del Grupo como *Carne de tu carne*, del mismo director, sobre una relación incestuosa en los años duros de la violencia política en Colombia, y *Pura sangre*, de Luis Ospina, de un viejo enfermo y pederasta que necesita sangre para sobrevivir y seduce y mata muchachitos para conseguirla.

Si en el gótico inglés el sexo estaba apenas insinuado o presente como una oscura fuerza subterránea, en el de tierra caliente se ponía en primer plano. Sexo y violencia. Sexo del prohibido. Violencia de la que pasa afuera y de la que pasa detrás de las puertas cerradas.

Durante La Violencia, con mayúsculas, esto es, la guerra entre liberales y conservadores que desangró a Colombia entre finales de los años cuarenta y los cincuenta, en el norte del Valle, el departamento de cuya capital es Cali, se formaron unas cuadrillas de asesinos, llamados «pájaros», al servicio del Partido Conservador. Un sábado de 1949 unos pájaros entraron disparando a la Casa Liberal de Cali, donde había una reunión. Pánico y muerte. Arturo Alape, un escritor caleño que consignó en sus libros la historia de La Violencia, describe en *Noche de pájaros* el entierro de los cadáveres al tercer día como un largo hilo de gentes cargando ataúdes a medio labrar. Los pájaros hacían incursiones regulares en la ciudad. Tocaban a las puertas donde vivían familias liberales, sacaban a los ocupantes y nadie nunca los volvía a ver. «Daba la impresión de que Cali vivía dos vidas», escribió Alape. «La ciudad aparentemente libre, alegre y bulliciosa que ansiaba con pasión

«Esa imagen de la muerte, de la descomposición y la voracidad, me persiguió los días siguientes. Desafiaba la idea, tan occidental, de la naturaleza como una cosa benigna, una gran madre dadora de vida, y mostraba lo que realmente era, el cuento completo».

el fútbol en los fines de semana. Y la otra, la de la noche, que discurría bajo un velo que todo lo ocultaba. Nadie sabía nada, nadie indagaba por los desaparecidos».

Este es el contexto en el que crecieron los integrantes del Grupo de Cali. Sin duda, el adelantado del Grupo y del género del horror que se cultivó en la ciudad fue Andrés Caicedo, amante de Edgar Allan Poe y suicida a los veinticinco. Entre 1969 y 1976 escribió una novela inconclusa y numerosos cuentos, varios de ellos antes de «La mansión de Araucaíma», con vampiros, sexo, fiestas juveniles y canibalismo. De fondo, los paisajes tropicales y ciudadanos de Cali. «Carne y sangre y pelos», lo resume él en «Los dientes de Caperucita» y en «Destinitos fatales» se atreve a poner al Conde, se entiende que Drácula, en una sala de cine y a meter una escena de caníbales en un bus de servicio urbano a las dos de la tarde: a plena luz del día «y con este calor».

En la sinopsis de una edición reciente de su inconclusa *Noche sin fortuna* dice que es «una novela fundadora del gótico tropical», pero yo creo que antes de Andrés Caicedo, casi un siglo antes, en 1867, ya otro gran autor caleño había sembrado la semilla del género en *María*, la novela emblemática del romanticismo en Colombia.

La historia de *María* ocurre en una hacienda parecida a la de «La mansión de Araucaíma», no lejos del Eje Cafetero, en el valle donde se asienta Cali. La heroína, una jovencita inocente, es pálida y enferma. Los amores entre ella y el protagonista son castos, aunque con tintes incestuosos porque son primos. En el universo, al principio fecundo y claro, aparece un ave negra que vaticina la desgracia. Hacia el final, cuando la desgracia está por cumplirse, todo se vuelve oscuro: las nubes, las

aguas de la naturaleza, las flores, las demás aves, los vientos tormentosos y por supuesto los ánimos. «Estremecido», dice en la última línea, «partí a galope por en medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche».

Gótico del más puro.

En la época en que las obras de Arturo Alape y el Grupo de Cali veían la luz yo era una niña.

Tenía cuatro años en 1976 cuando el movimiento guerrillero M-19 secuestró a José Raquel Mercado, el presidente de la Confederación de Trabajadores de Colombia, tras acusarlo de traición a la patria y a la clase obrera y de enemigo del pueblo. En un folleto los secuestradores presentaron las pruebas en su contra e hicieron una consulta popular en la que preguntaban si había que condenarlo. La gente debía escribir sí o no en el dinero y los sitios públicos. Recuerdo los billetes y los muros rayados. «Sí». «No». «Sí». «No». Dos meses después el cadáver de José Raquel Mercado, con dos tiros en el pecho, envuelto en un plástico, tapado con una cobija y atado con una cabuya, apareció en una glorieta de una avenida principal de Bogotá. Recuerdo la imagen. Un bulto en el suelo rodeado de curiosos.

El primero de enero de 1979, el día que cumplí siete años, ese mismo grupo guerrillero cavó un túnel desde una casa vecina hasta una instalación militar, una de las más grandes de Bogotá, y se robó más de cinco mil armas. La represión fue brutal. A finales de año había en las cárceles más de doscientos guerrilleros presos y se daba inicio al juicio militar. Ante la prensa los guerrilleros denunciaron que los habían torturado. El estado de algunos era lamentable. María Etty Marín, una muchacha de veinte años, llegó con muletas. En el informe que Amnistía Internacional publicó el año siguiente dice que fue

tironeada, golpeada con culatas de fusil, pateada y violada sexualmente. «A golpes le rompieron los ligamentos de su rodilla derecha». Ese día María Etty dijo, con razón, que los torturadores no podían ser sus jueces. Pero lo hicieron.

En 1985 el M-19, otra vez ellos, se tomaron el Palacio de Justicia, la sede del poder judicial en Colombia. Cuando llegué del colegio mi mamá estaba consternada viendo la transmisión en directo. Los militares entraron en tanques de guerra por la puerta principal, el Palacio ardió y algunos rehenes, escoltados por los militares, salieron ilesos. «Trece de ellos nunca regresaron a sus casas», escribí. «De once, no se volvió a saber nada. En la Toma del Palacio de Justicia hubo once desaparecidos y casi cien muertos. Murieron todos los guerrilleros que participaron en el asalto, menos una que logró escapar. Murieron magistrados, servidores públicos, empleados de la cafetería, escoltas, conductores, visitantes y hasta un transeúnte. Muchos murieron calcinados, otros por proyectiles de armas de fuego que no pertenecían a la guerrilla y algunos más por las granadas y cargas explosivos que el ejército puso en el edificio. Murieron seis de los mil soldados que sirvieron en la retoma».

«Yo tenía trece años entonces y casi todo me valía huevo. (...) Recuerdo que seguí mirando la televisión un rato, no tan preocupada como mi mamá, y que luego me aburrí. Me aburrí con los balazos y explosiones de la vida real que cruzaban el ejército y la guerrilla de mi país en pleno centro de Bogotá», la capital.

La violencia de afuera estaba normalizada.

Mi colegio se llamaba Liceo Benalcázar y allí nos enseñaban que una mujer perdía la dignidad por sentarse en el suelo, que los novios querían acostarse con nosotras para no tener que pagar una prostituta, que las mujeres de bien no deseábamos y, si llegábamos a hacerlo, no lo mostrábamos ni mucho menos lo decíamos, que las mujeres hablábamos bajo y nos alisábamos el pelo si nos ocurría la desgracia de tenerlo crespo. «Maternal». «Dulce». «Cariñosa». «Sencilla». «Leal». «Comprensiva». Ese era el ideal de mujer que proponían en el colegio y que se describía en las postales del 8 de marzo. Una mujer hacendosa, tímida, callada y virginal como las heroínas buenas del gótico.

Yo no era ninguna de esas cosas ni tampoco lo eran las mujeres en mi entorno. Ruidosas,

locuaces, fumadoras, bebedoras, sexuales, roncadas, bravas y ásperas. Así sí eran las de verdad. Más cercanas a las malas mujeres del gótico, aunque ninguna lo dijera abiertamente, aunque de dientes para afuera promovieran el ideal del colegio y las postales del 8 de marzo.

Las mujeres, en suma, nos poníamos máscaras y la violencia de adentro también estaba normalizada.

Escribí mi primera ficción en primero de primaria. Se trataba de un payaso que tenía la cara pintada de risa, pero estaba muy triste porque le habían pasado cosas terribles. Se le había muerto la mamá y se le había quemado la casa. El tipo de cosas terribles que una niña de seis o siete años podía imaginar.

Esa niña tan pequeña ya sabía de la distancia que hay entre la máscara y el interior, la pose que nos ponemos y lo que de verdad nos pasa por dentro. No me asombra que necesitara representarlo en el teatro de la escritura.

En el Liceo Benalcázar, que tenía una buena biblioteca, una buena bibliotecaria y una buena profesora de literatura, leí los clásicos colombianos, incluidos *María*, de Jorge Isaacs, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. También a algunos rusos, franceses e ingleses, entre ellos a Jane Austen, que tiene una novela gótica satírica, *Northanger Abbey*, y la extraordinaria *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, uno de mis libros preferidos del género, con personajes huraños y paisajes desolados.

Devoraba, además, lo que encontraba a mi paso en la magra biblioteca de la casa de mi mamá y mi padrastro, en la más completa de la casa de mi papá y en las de las casas de mis amigas. Así que también leí a Agatha Christie, Pearl S. Buck y Daphne Du Maurier, cuya *Rebeca*, un gótico superventas de 1938, que fue adaptado al cine por Alfred Hitchcock, me dejó impresionada. La historia va de una jovencita que se casa con un millonario viudo, dueño de una soberbia mansión de piedra junto al mar. La antipática ama de llaves y el fantasma de Rebeca, la desaparecida esposa del millonario, le hacen la vida imposible.

De todo lo leído, sin embargo, mi predilecto era *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Lo empecé en una noche de insomnio y no lo pude soltar. Estuve todo el día

«Esa niña tan pequeña ya sabía de la distancia que hay entre la máscara y el interior, la pose que nos ponemos y lo que de verdad nos pasa por dentro. No me asombra que necesitara representarlo en el teatro de la escritura».

impaciente, y cansada, en el colegio. A mi vuelta a la casa lo volví a leer y luego otra vez y otra vez. Entonces fue cuando decidí que iba a ser escritora. Mi ambición era algún día obsesionar a alguien con una historia escrita por mí como esa de García Márquez me obsesionaba a mí.

Un amigo lector, que sabía de mi pasión, me recomendó leer *¡Qué viva la música!* Le pedí prestado su ejemplar y me preguntó que si yo le prestaría mi ejemplar de *Crónica de una muerte anunciada*.

Al día siguiente se lo pedí a la bibliotecaria del colegio. «Se negó rotundamente a prestármela y sugirió que leyera autores más edificantes. Como no me di por vencida y empecé a buscarla en las estanterías, me confesó que la tenía guardada en el cuarto de los libros prohibidos», conté en el prólogo que escribí para una edición de 2008, veinte años después. ¡El cuarto de los libros prohibidos! Así que eso era el cuartico adyacente al que las bibliotecarias del Liceo Benalcázar entraban de vez en cuando de forma tan misteriosa.

El autor de *¡Qué viva la música!* es Andrés Caicedo y su protagonista es María del Carmen Huerta, una exalumna de —ojo, mucho cuidado— el Liceo Benalcázar, que se desclasa, toma drogas y tiene sexo por plata. «¿Cómo se mete de puta una exalumna del Liceo Benalcázar?», se pregunta en las páginas finales.

Fue revelador. Hasta entonces yo había creído que la literatura transcurría en pueblos perdidos de la costa Caribe colombiana o, todavía más lejos, en Oriente, en las cortes rusas o en las campiñas francesas o inglesa. Ahora sabía que podía pasar en la esquina de mi casa y tratarse de los problemas y los intereses de la gente como yo.

Cuando estoy trabajando en una historia no pienso por qué la estoy creando. Pienso, solamente, las maneras en que mejor le conviene ser

contada. Empiezo a pensar los porqués la conté cuando la termino y los lectores me lo preguntan.

Al terminar mi historia gótica, antes de que saliera publicada, mis editores, que son los primeros lectores que una tiene, me encargaron una carta para los lectores. «¿Qué diga qué?», les pregunté. «Por qué la hiciste, por ejemplo».

«Cuando era niña», escribí, «vivíamos en las montañas de Cali. Todos los días entre semana debíamos bajar a la ciudad y subir de vuelta por esa carretera. Un día, mientras la recorríamos, mi mamá me contó que allí había desaparecido la mamá de una amiga de ella, cuando estaban de mi edad. Aquello alimentó el terror que entonces yo, como tantos niños, tenía de quedar huérfana.

»Mi nueva novela no se trataba de eso, pero el personaje, mientras manejaba, casi sin mi intervención, casi en contra de mi voluntad, pensaba en la mujer desaparecida y se conectaba con su terror infantil de quedar huérfana. Yo, la escritora, trataba de sacarla de ese lugar para contar la historia que tenía en mente, una historia gótica con un lobo y un señor con un ojo blanco, pero el personaje se resistía y me obligaba a ir a su niñez. Al final ella se impuso y la adulta desapareció y solo quedó la niña».

A la desaparecida de mi historia gótica le puse Rebeca, por supuesto.

En la casa de mi mamá y mi padrastro, ya lo dije, había pocos libros. En cambio, abundaban las revistas. *¡Hola!*, *Cosmopolitan*, *Vanidades*. Llegaban todas en diferentes momentos del mes y cuando volvía del colegio encontraba a mi mamá en su cama leyéndolas. En las fotos de las revistas, grandes y a todo color, aparecían unas mujeres espléndidas. Aristócratas, modelos, cantantes. Ricas, famosas y bellas. Con vestidos y joyas. En mansiones y yates. El ideal al que un ama de casa de clase media alta como mi mamá debía aspirar.

La princesa Diana, a diferencia de las mujeres de la vida real que yo conocía, sí encarnaba todos los atributos que nos enseñaban en el colegio y en la casa. Era virgen. Una tierna profesora de preescolar. Recatada y tímida. Cuando se casó con el príncipe Carlos, en 1981, yo tenía nueve años y todas las mujeres de mi familia, mis hermanas, mis tías y mis primas, nos despertamos a la madrugada para verla entrar en la iglesia con su vestido blanco de cola larga como en un cuento de hadas.

Demasiado pronto, cuando empecé a leer los artículos, descubrí que devolvía lo que comía y así aprendí qué era la bulimia, que la suegra no la quería, que el marido le ponía los cuernos y ella los cuernos al marido con el profesor de equitación. La princesa Diana era infeliz. Las mujeres perfectas de las revistas tampoco eran perfectas y también presentaban al mundo una fachada que no coincidía con su realidad interior.

Las mujeres, muchas, vivían atrapadas en unos mundos que las constreñían, sin poder ser lo que querían, sin encontrar salidas. Por eso la muerte las seducía. Era el escape verdadero. La libertad definitiva. Muchas caminaban al borde del abismo. Algunas saltaban, otras eran empujadas y otras más permanecían en el filo.

Natalie Wood, Grace Kelly, Karen Carpenter.

En la televisión de los años ochenta, en el cine, en la publicidad, se las representaba en pijamas de seda, con un güisqui en la mano o un tarro de pastillas en la mesita de noche y una actitud lejana o apática. Entonces nos parecían glamurosas. Mujeres fatales.

Mientras escribía mi historia gótica, las vi con nuevos ojos y ya no me parecieron glamurosas. Tal vez estaban deprimidas.

No había una mujer fatal, pensé, la mujer sexual y mala. Tampoco una pálida y buena, la víctima. En mi ficción gótica tendría que presentar una sola mujer que las contuviera a ambas y sería mala y buena y fatal y víctima. Una mujer múltiple, como yo y todas las mujeres, una mujer con sus máscaras y su adentro.

* * *

«Y en el fondo de la noche, muy negra, muy negra, vi una mancha más negra», le cuenta en un momento uno de los protagonistas del libro de no ficción *El Karina* a Germán Castro Caycedo, un periodista que dedicó su vida a investigar la realidad colombiana, y sus violencias, a partir de los años setenta. Cierro con esa cita y con otra

de Laura Restrepo, una gran escritora de ficción de mi país. Es el lema de *Delirio*, su novela que más me gusta, una línea que a lo largo del libro la protagonista no se cansa de repetir: «Mira mi alma desnuda». ●



Solà

La casa, el tiempo y el espacio Irene Solà

Conversación con
Victoria Ramírez

Victoria Ramírez: Bienvenidos, bienvenidas a la cátedra abierta en homenaje a Roberto Bolaño. En esta ocasión tenemos de invitada, gracias al Centro Cultural de España, a Irene Solà. Irene es poeta, narradora y artista plástica catalana, se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y obtuvo un máster en literatura, cine y cultura audiovisual en la Universidad de Sussex. Ha trabajado en investigación artística transdisciplinaria, participa en festivales de poesía, ha realizado exposiciones de arte y es cofundadora también de un fanzine de creación contemporánea. Ella es autora de *Yo canto y la montaña baila*, premio Anagrama de novela en catalán, que ha sido traducida al castellano, al inglés, al francés, al alemán, al italiano, entre más de una veintena de idiomas y que ha sido galardonada con el premio de la Unión Europea para la literatura y los premios Maria Àngels Anglada, el premio Punto de Libro y el premio Cálamo. Su poemario *Bestia*, que también ha recibido varios premios, fue publicado en edición bilingüe castellano/catalán por

«Para mí era muy interesante jugar con esta elasticidad infinita en lo narrativo en lo literario del tiempo y el espacio. Es dentro de este solo día que caben centenares de días y de recuerdos y de momentos. Es dentro de esta sola casa que caben centenares de historias».

La Bella Varsovia, y ha sido traducido al inglés y al italiano. Su primera novela, *Los diques*, ganó el premio Documenta 2017. Esta novela narra la historia de tres generaciones a través de la voz de su protagonista, mientras su segunda novela, *Canto yo y la montaña baila*, es una reinterpretación de la vida en la montaña que cuenta las trayectorias de varios personajes basándose en historias y leyendas del Pirineo catalán. Muchas gracias, Irene, por estar acá. Me llamó mucho la atención en tu trabajo el ritmo y la musicalidad de tus textos. ¿Cómo parte esa musicalidad?

Irene Solà: En primer lugar, hola a todos y todas y muchas gracias por estar aquí. Respondiendo a tu pregunta: sí, para mí es muy importante el sonido que hace un libro. Escribí *Canto yo y la montaña baila* y *Tè di ojos y miraste las tinieblas* leyéndolos en voz alta, para escucharlos, para sentir los sonidos que hacían y los ritmos que adquirirían. A mí me interesan mucho las historias, contar historias y que me cuenten historias, pero también me llaman la atención las maneras de decir las cosas, ir por el mundo escuchando cómo cada cual se expresa de manera distinta y cómo en cada región se usan palabras o maneras de decir distintas. Y como siempre estoy intentando escuchar, de alguna manera este interés por el sonido que hacen las palabras está en los libros.

VR: Pensando justamente en las historias, en *Canto yo y la montaña baila* abordas historias y leyendas del Pirineo catalán, y también en *Tè di ojos y miraste las tinieblas* hay un interés por el folclore catalán. Me recordó mucho a los mitos del sur de acá y en particular de Chiloé: el Trauco, la Pincoya, un barco fantasma. ¿Cómo llegas tú a estas historias? ¿De dónde aparecen?

IS: Pues esta novela está plagada de guiños, de fragmentos, de referencias al fol-

lore, a la narrativa oral y también a ciertas leyendas. Muchas de ellas son historias que tienen que ver con un territorio concreto como Cataluña y, más concretamente, la sierra de las Guillerías. Hay un goce absoluto de que te cuenten una de esas historias. Yo me quedaría aquí sentada ahora, escuchando estas leyendas de Chiloé que comentabas. El folclore me interesa mucho también porque lleva dentro un ADN, le llamo yo, de quiénes hemos sido y cómo hemos mirado el mundo y cómo hemos intentado entenderlo e imaginarlo y darle un cierto sentido, como grupo, desde hace muchos años. Esta manera de contar el mundo que no es simple, que no es neutra, que carga con nuestras virtudes y nuestras faltas, ha sobrevivido de generación en generación y ha llegado hasta nosotros. Analizando eso, jugando con eso, podemos entender muchas cosas que hemos heredado como grupo y saber qué piedras cargamos en la mochila. Por eso me gusta mucho jugar con el folclore, trabajar con él desde una perspectiva contemporánea, crítica, desde el aquí y ahora. Respondiendo a tu pregunta sobre de dónde salen estas historias, algunas de ellas son imaginarios que adquirí al vivir en un contexto concreto, pero hay una parte muy importante de investigación, de buscar y leer folclore de esa región. Yo trabajé mucho con Xavier Roviró, que forma parte de un grupo de investigación folclórica de Osona (*Grup de Recerca Folklórica d'Osona*), que es una comarca donde se sitúan, en parte, las montañas en las que sucede la novela. Este grupo, desde hace más de 40 años, habla con los abuelos y abuelas de esa zona y van guardando, archivando, grabando y conservando cuentos, historias, canciones, leyendas y anécdotas diversas. Han publicado muchos libros, pero también tienen cajones y cajones de libretas con notas o de cintas antiguas grabadas.

VR: Hablemos de la trama de *Te di ojos y miraste las tinieblas*. En él aparece una familia de mujeres cruzada por la tragedia a partir de un pacto con el demonio. Mucho de lo que les ocurre se sitúa en la casa familiar. ¿Cómo apareció esa casa? ¿Cómo terminó siendo tan central en la novela?

IS: Pues sí, hay un personaje que se llama Joana, que es una mujer que en el siglo XVI hace un pacto con el demonio. Esta historia está presente en el folclore catalán y en muchas otras tradiciones ¿no? Joana pide al diablo un marido, pero especifica que debe ser un hombre entero y que tenga una casa. Joana se casa con el heredero de una masía, una casa autosuficiente en medio de estas montañas. Esta es la casa en donde toda la novela se sucederá durante un solo día en el presente. Lo que pasa con Joana y el pacto es que a su marido le falta el dedo pequeño de un pie, por lo tanto, no es un hombre entero y Joana puede romper el pacto con el diablo y conservar la casa, el alma y el marido. Pero muy pronto Joana empieza a sospechar y luego a creer que hay consecuencias de este pacto roto: a todos sus descendientes les falta algo. Joana transmite esta creencia a toda su familia, que vive entonces convencida de que está maldita. Es muy relativo eso porque, según cómo mires y desde dónde mires el mundo, siempre puedes pensar que te falta algo. La novela es también el último día de vida de una mujer muy vieja. La acompañan todas las mujeres que han nacido, vivido y muerto en esta casa, que preparan una fiesta para cuando ella muera. Es desde esa casa, y en gran parte desde su cocina, desde donde se nos van contando la historia de esta familia, desde el pacto con el diablo que lo inauguró todo hasta hoy. Hay un juego constante con la casa, con la materialidad de la casa y la cocina, que es el corazón de esta casa, este lugar de encuentro, el lugar en donde se cuentan historias.

VR: La novela está estructurada en madrugada, mañana, tarde y noche, y a la vez hay muchas épocas mezcladas. ¿Cómo trabajaste los tiempos en esta novela, donde lo vivo y lo muerto conviven constantemente?

IS: Cuando empecé este libro no sabía qué iba a escribir. Yo empecé investigando y descubriendo qué me interesaba y sobre qué quería escribir, entre otras cosas. Me interesaba investigar la memoria y el olvido y la idea de que al narrar cualquier hecho o recuerdo ya estás

manipulando, eligiendo unas palabras y no otras, unos fragmentos y no otros. Empecé a pensar mucho, también, en cómo nuestra propia historia familiar nos llega de manera absolutamente fragmentaria a través de los años, a veces de manera contradictoria. Un día escuchas lo que te dice tu madre, años después tu abuela te cuenta otro trozo. A veces te vuelven a contar lo mismo, pero de manera distinta y vas construyendo esta historia familiar a partir de estos fragmentos, a lo largo de toda una vida.

Fui entendiendo el proyecto a medida que trabajaba en él. Por ejemplo, aunque esta novela se pasee por más de cuatrocientos años de historia en el pasado y también hacia el futuro, entendi que esta novela debía suceder desde el presente. En un momento entiendo que la novela va a pasar en un solo día, que no nos moveremos de esta casa, que nos quedaremos aquí dentro y entiendo también que la voz narrativa estará del lado de estas mujeres que ya son fantasmas o espíritus, o como queramos llamarlas. Para mí era muy interesante jugar con esta elasticidad infinita en lo narrativo, en lo literario, del tiempo y el espacio. Es dentro de este solo día que caben centenares de días y de recuerdos y de momentos. Es dentro de esta sola casa que caben centenares de historias.

Además, yo era muy consciente de que no quería hacer una novela histórica, sino al revés: hacer una novela contemporánea con una mirada crítica, con una mirada feminista desde el presente. Quería, por ejemplo, jugar con el tiempo desde premisas del folclore. También me interesaba esta maleabilidad, esta subjetividad del tiempo. La novela se fija mucho en todo lo que es subjetivo. La novela te va diciendo no, no hay una historia familiar objetiva. Hay tu versión o tu verdad o tu manera de verlo y no hay una historia en mayúsculas, objetiva. Hay ciertas voces que han podido contar ciertas cosas, ciertas voces que hemos escuchado. Ciertas voces que han decidido qué es lo importante, qué es lo relevante. Aquí entra en juego la subjetividad del tiempo y un uso del tiempo desde las premisas del folclore. Esa Bella Durmiente que se echa una siesta de cien años. O ese monje Virila, que aparece en una leyenda de Galicia, que escuchando un ruiseñor se duerme y pasan trescientos años. Entonces, cuando regresa a su monasterio nadie lo reconoce, hasta que encuentran una notita en los archivos en la que

«Las historias manipulan el tiempo dentro de su estructura, porque te pueden pasear por mil años en un momento, pero también fuera de su estructura, porque te pueden hacer sentir que una hora ha sido como como un minuto y medio».

dice que el monje Virila se fue al bosque una mañana y nunca regresó. Así que en mi novela hay un juego constante con el tiempo y también una reflexión sobre el tiempo. Me interesa mucho que el tiempo es maleable, muy subjetivo en relación con las historias o fuera de ellas. Las historias manipulan el tiempo dentro de su estructura, porque te pueden pasear por mil años en un momento, pero también fuera de su estructura, porque te pueden hacer sentir que una hora ha sido como como un minuto y medio.

VR: En tu novela se nota mucho la vitalidad de los personajes, que se refleja sobre todo en esa algarabía de la cocina y que abre espacio al humor. ¿Cómo se puede relacionar el placer de la comida con el horror? Pienso en la escena en que desuellan el cabrito. ¿Cómo incorporar las recetas, que pareciera que también son muy tradicionales?

IS: La novela está llena de dualidades y de contrastes. En un momento dado me di cuenta de que era una novela de mujeres fantasmas, porque el fantasma es esta figura clásicamente ligada a la idea de la memoria, del olvido. Pero el fantasma también es una figura relacionada con lo incorpóreo, con lo intangible, con el aire, con el polvo, y yo quería establecer un contraste y escribir una novela obsesionada con lo corpóreo. No solamente el cuerpo de las mujeres, sino el cuerpo de todo. Como el cuerpo de la casa...

VR: ... De los animales, también de los colores.

IS: Exacto. El cuerpo del paisaje, o sea, una novela muy física. Una novela que está llena de olores y malos olores y referencias al tacto y al gusto. Es una novela en la que se hacen descripciones constantes de todo lo que pueda tener que ver con lo corporal, con lo físico. Descripciones de escenas de violencia, pero también descripciones de placer: de cómo se cocinan los materiales, de cómo se mata al cabrito, de

cómo se transforma en comida. También descripciones de cómo se preparan trampas para lobos, infinidad de descripciones, de partos, de nacimientos. En relación con la comida y el comer y el cocinar, investigué mucho y leí muchos recetarios catalanes medievales. La manera en que las mujeres cocinan este cabrito se saca de un libro que se llama *Llibre del Coch* y otro que se llama *Llibre de Sent Soví*, que son muy antiguos y que leí con los originales escaneados, al lado del PDF transcrito, porque es terriblemente difícil de leer y de entender, ya que usan vocablos complicadísimos y su manera de contar o de explicar cómo cocinar ya no es la manera de cómo cocinamos nosotros hoy. Todo eso me interesaba mucho también, de nuevo, en relación con el recuerdo y del olvido. Esa manera de cocinar ya no es la manera contemporánea, ni tampoco una abuelita catalana te cocinaría algo de ese recetario. Pero no hace tantos años sí cocinábamos así. Me interesaba también esta idea de que simplemente hemos olvidado o hemos optado por cocinar de otras maneras. Son formas de cocinar que tal vez ya no son las nuestras, pero que de alguna manera también lo son.

VR: Sí, totalmente. Yendo al panorama latinoamericano, aquí se habla mucho de realismo mágico, pero también de narrativa fantástica, de real maravilloso. Leyéndote, recordé un poco a Marosa de Giorgio, esta poeta uruguaya que trabaja con la figura de los animales. Y también pensé en *Pedro Páramo*. ¿Cómo dialogan tus libros con la tradición latinoamericana?

IS: A mí me interesa mucho, desde hace mucho tiempo. Desde que empecé a interesarme por la literatura me interesa muchísimo lo que se escribe desde Latinoamérica. Podemos hablar de *Pedro Páramo*, pero también podemos hablar de Pedro Lemebel. Yo llegué muy tarde a *Tengo miedo torero*, pero podemos hablar de Lemebel, y es que podríamos ir diciendo nombres: Mariana

Enriquez, Fernanda Melchor, podríamos hablar de Elena Garro, de Gabriel García Márquez. No solamente de escritores, también de cineastas como Lucrecia Martel, por ejemplo. Así que sí, me interesa mucho, muchísimo. Intento alimentarme de todo lo que uno pueda alimentarse, leer tanto como pueda, ver cine, ir a expos, etcétera, y lo que se está escribiendo y lo que se está moviendo a nivel creativo desde Latinoamérica creo que es muy, muy, muy potente.

VR: Tú vienes de las artes visuales, pero también has escrito poesía, narrativa. En algún momento hablábamos de cómo la poesía ingresaba en tu narrativa. Entonces, me gustaría preguntarte cómo dialogan estas distintas disciplinas en tus proyectos. ¿Cómo se van enhebrando? ¿Cómo vas generando diálogo?

IS: Yo no separo mucho cuando pienso en ello. No pongo en una caja distinta lo literario, lo narrativo, lo poético, el arte visual o arte contemporáneo, sino que entiendo todo como un conjunto de intereses que van tomando distintas formas. Al menos así es como vivo mis procesos creativos. Como tú decías, pues yo lo primero que publiqué fue un libro de poesía que, de hecho, escribí desde un taller de bellas artes. Y antes de ser libro fueron poemas colgados a la pared en un taller. En ese momento estaba haciendo instalación, vídeo, dibujo y escribiendo esos poemas. O sea, para mí eran lo mismo, simplemente que la materia prima que utilizaba, en vez de ser un papel y un lápiz, en vez de ser imagen digital, pues eran palabras. Y así es como sigo sintiendo las novelas para mí. La novela es un proyecto artístico que toma esta forma. Aprendí a trabajar desde ese taller de bellas artes, donde todo no significa dibujar o pintar, sino desarrollar un proyecto creativo que nadie te ha pedido y estar años poniéndole tu energía, tu tiempo. Mi sensación es la de trabajar desde metodologías del arte contemporáneo, dándole al proceso tanta o más importancia que al resultado final. Intentar entender en profundidad qué te interesa y a partir de ahí alimentar esos intereses, esas curiosidades. Estar aprendiendo constantemente en ese proceso, hacer una investigación que no termina nunca. Una novela es el fruto que sale de una rama, pero el tronco principal siempre está.

VR: Esas ganas de aprender...

IS: Esas ganas de preguntar y preguntarse. Ese es el trabajo: esa constante exploración. ●



Cărtărescu

Un hacha que rompa el mar helado.

Presentación de Kurt Folch.

Lo que puedo decir es una lectura en proceso. No he leído todo el trabajo disponible en castellano de Mircea Cărtărescu. Sería imposible en todo caso, es abrumador. Antes de tener la oportunidad de presentarlo no había leído nada de él. Había visto sus libros y tenía la impresión que se trataba de un narrador. Una coincidencia perfectamente natural, ahora que lo pienso, es que justo cuando me propusieran presentarlo, el poeta Jorge Calderon me comentó: es fantástico. Viniendo de Calderon lo tomé en serio y pensé en René Char. Comencé dando rodeos. Leí comentarios, fragmentos de entrevistas, reversos

de portadas. Vi fotos suyas en internet. Rumano, no solo narrador, se trata de un poeta, y famoso, además. ¿Cómo? ¿novelista? ¿Es novelista? No sabría responder. Los libros que leí parecen narrativos. Parecen. Ser y parecer no es lo mismo. Esta idea para hablar de su registro o su estilo es importante. No solo mi lentitud ralentizó mi aproximación a Cărtărescu, ni que sus libros a simple vista parecen ser «prosa», aunque se trate de un poeta. La causa fundamental, creo, se debe precisamente a atmósferas líricas distintas. El último par de años los pasé en buena medida traduciendo *Los Materiales* de George Oppen, una

antología de Tom Raworth y una pequeña selección de J. H. Prynne. La casi total ausencia de pathos, o de desconfianza en el pathos en la escritura de estos tres poetas me ubicaban en un paisaje mental que ahora creo entender, más cercano a *Virus* de Gonzalo Millan que a *La musiquilla de las pobres esferas* de Lihn. Hasta que de pronto el poema «Imagen del motor» de Oppen, me permitió acercarme a la poética que se despliega. Pude volver a esa otra dimensión de la imagen lírica y completar el círculo dialéctico de la metáfora sobre la metáfora. El poema del norteamericano, después de una breve y extraña descripción del motor y sus partes, termina con la extraña aparición de «El ángel de quietud y comprensión». Allí donde el objetivista insiste en una sobriedad lacerante, en la que el misterio se perfila extremadamente tenue, Cărtărescu concatena cascadas de nominalizaciones invocando insistentemente lo invisible. En ambos casos la literatura misma en su totalidad es expresión de tal ángel (el ángel de la historia, incluso, que mira la progresiva acumulación de ruinas del pasado).

El motor como máquina, creí entender, es el componente oscuro condenado a fallar y morir, tensionada por su otra mitad que es de naturaleza luminosa y en movimiento. Así, en Cărtărescu, desde el motor de la negatividad y fatalidad más extremas se desprende la luz que revela. En el relato *El ruletista*, por ejemplo, que desde un comienzo se despliega como un discurso imposible

sobre un sujeto imposible, todo aquí, según el hablante, es nada, nunca, nadie, ni menos. O en *El ala izquierda*, el primer volumen de la trilogía *El cegador*, el joven protagonista nos sumerge en una suerte de semirealidad muy concreta y que, en una de sus caminatas, lo conduce a contemplar su propio rostro tatuado en la cabeza de una joven casi desconocida en un block de departamentos. El ángel del misterio, la comprensión de la historia desde esta óptica, erradica la posibilidad del prejuicio.

Todo esto es nuevo. Aunque parece no serlo. En este sentido quizá la imagen «leche negra del amanecer», de otro poeta rumano que escribió en alemán, Paul Celan, sea una obviedad en Rumania. Quizá precisamente ese famoso verso de Celan sea de lo más rumano que hay en su poesía. Pensamos en los autores rumanos que nos resultan familiares: Eliade, Cioran, Tzara, Ionesco, Herta Müller, etc. Pareciera que todos ellos, al escribir, bebieron de esa leche negra del amanecer, cavando una fosa, mientras mandan tocar música. Dice el narrador de *El ruletista*: «Me despierto llorando de soledad, incluso aunque de día me sienta acompañado por aquellos de mis amigos que aún viven. Ya no puedo soportar mi vida, pero el hecho de entrar hoy o mañana en una muerte infinita, me obliga a intentar pensar.» [...] «Permanezco aquí en mi sillón, aterrorizado por la idea de que ahí afuera ya no existía nada más que una noche sólida como un infinito témpano de brea, una niebla negra que ha

engullido lentamente, a medida que he ido envejeciendo, las ciudades, las casas, las calles, los rostros.», o más aun, la primera oración del relato «Transcribo aquí (¿para qué?) unos versos de Eliot.». La inutilidad de la escritura, como testimonio, y la cita de Eliot, cito: «Concede el consuelo de Israel/ a uno que tiene ochenta años y no tiene mañana». Este tono domina buena parte de lo que he leído. De esta manera Cărtărescu da con la luz desde el extremo condensado de oscuridad. Los materiales de la imagen lírica son efectivamente leche y niebla negra del amanecer, solo que sacadas a la luz de la percepción. Este fatalismo alcanza a remover una cierta fuerza muy profundo en nosotros. Aceptando el premio FIL de literatura en lenguas romances en Guadalajara el año 2022, Cărtărescu declara su fe en la poesía como expresión de la libertad fundamental del ser humano citando una frase famosa de Kafka, tomada de una carta a su amigo Oskar Pollak: «Un libro —dice Kafka— debe ser el hacha que rompa el mar helado dentro de nosotros». El libro entonces, la lectura, es un golpe duro, posiblemente mortal. La literatura, como intensidad y altura, como propone Vallejo, es una forma de ataque a los sentidos: la leche negra del amanecer, la niebla negra, inutilidad, amargura, frío, y todo ello con los ecos bíblicos de la poesía, Israel y la desesperanza que culmina en el humor, negro y absurdo de un jugador de ruleta rusa infalible, un tipo extraordinario y despreciable al mismo tiempo, héroe del

«sereno infierno» de quienes se juntaban a apostar por su vida o muerte; un tipo sin entereza moral, ni emocional, ni espiritual, y que sin embargo, como se nos dice, «ha sido el único hombre al que le fue concedido vislumbrar al infinito Dios matemático y luchar cuerpo a cuerpo con él» y que muere «por culpa de un revolver pero no de un balazo».

Ahora bien, esta fatalidad, conciencia de tener a la muerte al lado permanentemente, es junto al lenguaje dos aspectos fundamentales que definen esa universalidad de lo humano a la que parece apuntar la literatura de Cărtărescu. Tanto en su discurso de Leipzig de 1997, como en su ensayo «Europa tiene la forma de mi cerebro» de 2003, intenta despejar errores en el imaginario que hay entre la Europa occidental y la oriental. Dice Cărtărescu: «Del mismo modo que todos somos iguales en liberalismo y en terror, en amor y en abyección, así son iguales todos los escritores a la luz de la inteligencia, de la sensibilidad, de la humanidad, de la crueldad, de la perversidad de su escritura». Pero la diferencia, una suerte de muesa en la «occidentalidad» de lo rumano, se debe, dice Cărtărescu, a los propios rumanos: «la imagen de la cultura tradicional, folclórica, rural, con unos cuantos narradores del mundo campesino que, como mucho, estilizan con espíritu moderno las costumbres locales», es un error. Desde los años veinte, continúa, el modernismo «se convirtió en el único lenguaje que comprenden los medios culturales

de mi país. El modernismo propiamente dicho, junto con las vanguardias y el surrealismo, constituyen el noventa por ciento de la literatura que se ha escrito a lo largo de este siglo en Rumania. Proust ha sido adulado, Papini ha sido endiosado, Joyce ha sido cultivado y rebatido con pasión, Faulkner ha sido imitado hasta el exceso». El cliché de la cultura del «Este» de Europa es equivalente al cliché con que desde el Este miraban a la Europa occidental como «una especie de Dios de la libertad, de la democracia y de la civilización». Pero luego, tras la caída del dictador Ceaucescu en 1989, la frustración ante esa «libertad» mutada en transacción económica, transformó la derrota moral del comunismo en una «soberbia compensatoria» que hace a los rumanos verse a sí mismos como un nosotros que «hemos sufrido» y sabemos lo que es la vida, en cambio ustedes «occidentales, ganan dinero, viven cómodamente, tienen todo lo que desean, pero eso los hace dóciles e indiferentes». «Nosotros», dicen los rumanos «sabemos lo que es la vida bajo el terror, nosotros somos ahora los depositarios de la moralidad e incluso de la fe verdadera. Miren nuestros cuerpos deformados, nuestros dientes estropeados, escuchen el temblor de nuestra voz. Nosotros tenemos traumas, nosotros tenemos de qué escribir y de qué hablar. Lo que nosotros hemos vivido ha sido verdad y es, en cierto sentido, la aureola de nuestros rostros enfermos. Somos mejores que ustedes, hagan lo que hagan,

no pueden entendernos pues nuestras experiencias vitales son diferentes». Quizá esta sucesión de errores y malentendidos, afirma el rumano, son posibles «gracias a la indiferencia de unos y el patetismo de otros». Cărtărescu se opone a todas estas mutaciones del prejuicio. Así afirma: «No creo que nosotros estemos deformados por la propaganda y ustedes por el lenguaje de la publicidad».

Se trata de una cuestión moral que apela a una suerte de humanismo anterior, muy anterior y común, quizá a lo que Jauss y Blumenberg describieron de manera sistemática como las verdaderas raíces medievales de la modernidad y que podríamos sintetizar en la idea de la *ursprache* universal de Goethe. Esto abre un montón de cuestiones y contradicciones. Pero para efecto de lo que quiero destacar aquí, es esta idea de una esencia-humana compartida a la que se puede apelar. Una esencia que se hace visible a través de la violencia/libertad que la escritura como literatura ejerce sobre las formas del lenguaje. Esa libertad en tanto *poiesis*, es decir, la violencia del hacer, culmina con el ángel de comprensión. Por supuesto, la dialéctica de la *poiesis* implica la forma en que se expresa la violencia de esa libertad. Pareciera que la declaración formal del narrador de *El ruletista* fuera la declaración de cada hablante de estos libros «No, me resulta imposible hablar sobre él de forma realista. ¿Cómo voy a describir con realismo una parábola viva? Cualquier artificio, cualquier giro o automatismo estilístico que suene a prosa, me

«A Cartarescu, como poeta, le parece que la literatura es libertad. La jaula del lenguaje, la reja de lenguaje como decía Celan, solo puede ser superada a través de la intensidad y la altura del discurso lírico».

horroriza». En estas afirmaciones hay, obviamente cuotas de autoironía. Pero los poetas suelen hablar de la prosa y la narración con recelo. Eso es harina de otro costal, así que es mejor aclarar rápidamente el punto. La obra de Cărtărescu no obedece a los lineamientos del conflicto central, ni a la búsqueda de un equilibrio clásico. Esta prosa seguirá operando bajo el principio poético que dice que el poema debe, al menos en parte, alejarse de cualquier cosa conocida. Cărtărescu ha señalado cómo, a pesar de la dictadura comunista de Ceaucescu, la vida, la escritura, la vida literaria, la experimentación formal y las publicaciones siguieron sucediendo sin pausa en su país. Es decir, lo que había en su entorno literario no era precisamente realismo socialista. O al menos las posibilidades de lectura eran suficientemente amplias como para llegar a leer literatura latinoamericana. En sus libros y entrevistas se refiere con frecuencia a Cortázar, Borges, y Lezama Lima. Y es en este punto donde creo que es posible identificar una hebra de comunidad más íntima con nosotros los latinoamericanos. Esta inclinación estético-poética, tal como la declara

el narrador *El ruletista* en la forma de articular su discurso, calza perfectamente bien con lo que nosotros reconocemos como barroco, neobarroco o neobarroso, como quiera llamársele.

Entonces Cărtărescu, desde la poesía, podría tener razón: existe una universalidad, o una estructura de fondo que puede aflorar en la medida que el lenguaje nos permita acceder a la atención de cualquier cosa, pero con una intensidad que hace posible intuir y comprender lo que hay, pero que hasta hace un momento, hasta la aparición de imagen contradictoria, era invisible. Esperanza, intuición, comprensión. Esa es, me parece, la libertad en el sentido literario que propone Mircea Cărtărescu. Su imagen extendida nombra no la singularidad, sino la extensión general de los fenómenos. Entre Lezama Lima y Góngora, si hemos de seguir la fórmula de que el cubano iluminaba lo oscuro, y el español oscurecía lo claro. Aunque, asimismo, aventuro que su sistema de construcción de imágenes por una cuestión de contingencia es lezamiano. La imagen poética es órfica, sigue siendo la misma fuerza primitiva fundadora del mito de la luz y la oscuridad.

De esa tensión, como un espectro y como una decantación, aparece el mundo en el que se desplaza y nos habla.

Independientemente de la posible extrañeza que lo rumano pueda parecerle a Europa occidental, este registro de un hablante compulsivo, lento y conceptual, todo ese modernismo leído y digerido resulta a los sudamericanos nada extraño. Para nosotros, o al menos para aquellos que crecieron entre los setenta y los ochenta en Chile, todo lo que se revela es un paisaje y una forma de vida apenas distinto del nuestro. El frío, el cemento, el estancamiento y la parsimonia casi catatónica, junto con la brutalidad física y abstracta, son casi los mismos. Se trata al mismo tiempo de una familiaridad literaria. Desde Góngora, hasta Lezama Lima o Macedonio Fernández, o pasajes completos de José Donoso, o parrafadas de Pablo de Rokha; el vidente de Rimbaud, incluso el Neruda residenciario, están en perfecta sintonía con Cărtărescu. En fin, digamos que su escritura habita en una frecuencia que podemos reconocer inmediatamente. Es como un pariente que llega a hablarnos del lugar de donde viene. Este registro de cláusulas subordinadas, de cadenas de

alegorías, es la marca evidente de que se trata de la escritura sobre sí misma, girando como una esfera fenomenológica alrededor del eje que es este hablante/Cărtărescu, o este otro Cărtărescu, que agita la escritura de sus libros como poeta y sus libros, como el mismo ha señalado, deben leerse como poemas. Este registro nos lleva entonces a considerar las consecuencias del mismo. A Cărtărescu, como poeta, le parece que la literatura es libertad. La jaula del lenguaje, la reja de lenguaje como decía Celan, solo puede ser superada a través de la intensidad y la altura del discurso lírico. Ningún otro discurso puedo lograrlo, ni siquiera el de la ciencia o la filosofía. Para la ciencia y la filosofía, para la lógica y el pensamiento analítico, el elemento alegórico, la metáfora que proyecta la imagen poética, peca de redundancia. Si tal cosa es o significa esto otro, no hay más que describirlo de esa manera. Lo que la ciencia y la lógica olvidan, como la misma filosofía alcanza a vislumbrar, es que la imagen poética, el discurso lírico, vence la barrera tautológica porque en ese breve o torrentoso cúmulo de imágenes y alegorías describe procesos y resultados. En su discurso de Guadalajara toma partido por esta posición, o me parece que lo hace, abogando o reinstalando al poeta con todas las prerrogativas. Desde el artesano al profeta. Su actitud, entonces, como Lezama Lima, es órfica. Podemos vencer el tiempo a través de la imagen poética porque la metáfora y la alegoría son la experiencia

del tiempo detenido, porque como el propio Lezama Lima afirmaba, en coincidencia con Macedonio Fernández, la imagen, este tipo de imagen es «lo originario sin causalidad, antítesis o logos». Se trata de la ruleta rusa del poema que revitaliza el «concepto de libertad como riesgosa voluntad de elegir» y «penetrar en el paisaje». Si volvemos a la imagen del ángel (el del motor en Oppen o el de la Historia en Benjamin), creo que podemos situar a Cărtărescu precisamente como la mirada del ángel que ve la acumulación de escombros sin fin del pasado. Hablo, naturalmente, de un ángel hecho de palabras. El ángel del alfabeto que contiene toda la literatura del mundo y con ella la clave para superar la jaula del lenguaje en su relación con las cosas. ●

El edificio de la literatura

Mircea Cărtărescu

Mircea Cărtărescu: Muchas gracias por esta fantástica presentación. Es un ensayo, realmente uno de los mejores que he escuchado con respecto a mi mal trabajo, pero... Es tan bueno que me pregunto qué voy a decir desde este punto en adelante, porque fue muchísimo. Estaba lleno de luz, imágenes e inteligencia. Y ahora me siento obligado, o incluso forzado a ser más inteligente que su ensayo, porque un libro debería ser más inteligente que su introducción. Pero no puedo, no puedo realmente. Así es que les pido disculpas, pero después de esta introducción es muy difícil ser inteligente. Muy buena introducción. Muchas gracias de nuevo.

No quiero dejar de agradecer el liderazgo de la Universidad Diego Portales. Agradecer personalmente a Marcela Aguilar, que ha sido una gran anfitriona. Muchísimas gracias, Marcela, por la invitación y por ser tan amable. Tengo que agradecerles a todos por estar aquí. Por compartir su tiempo y espero que sea una conversación fructífera para ustedes, para mí. Y espero que aprendamos los unos de los otros y volvamos a casa con un mejor humor, en mejor forma, con una mejor actitud. Para mí este ha sido un periodo muy importante de mi vida. He viajado junto con mi esposa y hemos estado ausentes la mayor parte del tiempo de nuestro país. Cruzamos el océano tres veces. Hemos estado en Santo Domingo, la República Dominicana. Y muchos

otros lugares. Y ahora tengo que decirles que, desde el comienzo, en Chile me siento en casa. Realmente me siento en casa. Todo a mi alrededor me recuerda a mi país. Y claro, obviamente es así porque Rumania es un país muy latinoamericano. Y mucha gente dice que Rumania es un país latinoamericano, pero nadie sabe por qué. A Dios se le perdió en Europa. Y la gente dice mucho eso. Entonces, claro, hablamos de orígenes latinos en términos del lenguaje. Al igual que ustedes. Igual que los franceses, los portugueses, los italianos y así. También tenemos esta propensión a tener una cultura imaginativa. En la literatura, los escritores son como surrealistas, imaginadores, escritores fantásticos, al igual que los escritores que tienen aquí. Y esto dice mucho sobre esta comunidad de la imaginación y la cultura que tenemos juntos.

Luego, también tenemos las mismas discrepancias. Desafortunadamente, entre los pobres y los ricos. Es lo mismo que en Latinoamérica. Y luchamos muchísimo contra la corrupción y la dictadura. Hemos tenido dictadores comunistas y tres dictaduras fascistas. Porque durante la guerra, algunos fueron realmente horribles. Y como compartimos las mismas características comunes, como seres humanos, ustedes notarán tal vez que cuando nos conozcamos un poco mejor que, la verdad, es que somos lo mismo. Amamos vivir, reír, ser humanos. Somos modestos y amamos todo alrededor de nosotros y odiamos solo al odio, como dijo Bob Dylan en una de sus canciones.

Así que siempre me he sentido en casa. No solo aquí, sino en Colombia, en México, en Santo Domingo, en la República Dominicana, donde tuve el privilegio de estar. Me encanta Latinoamérica. La verdad es que la amo y me gusta pero, de cierta forma, siento miedo porque estoy tan lejos de mi hogar. Hay 13.000 kilómetros de nuestro hogar hasta aquí. Más que el diámetro de la Tierra. Nunca he estado tan lejos, en toda mi vida. No sé si podría ir a Australia o a la Antártica. No creo que puedan estar en mi vida. Mis viajes aquí me recuerdan al último viaje de Ulises. Y en el infierno de Dante, Ulises dice: Compartan con el otro héroe de la guerra troyana la misma llama, están castigados en el infierno porque ellos engañaron. Ellos eran muy hábiles en la traición. Por ende, Dios los castigó para que ardieran con la misma llama y cuando Dante les muestra, Ulises le cuenta su historia.

Que volviendo a Itaca se sintió inquieto. Fue un problema. Se aburríó. Claro, Penélope estaba, todo estaba en casa y se sentía como en casa, pero se aburríó. Sentía que estaba viviendo por nada. Entonces reunió a sus amigos y en su último viaje, un viaje rarísimo, muy fantástico, porque se preguntaba qué había más allá de las columnas de Hércules, de Gibraltar. Y fueron muy lejos. Tomaron un bote y viajaron al sur. Y vieron otras constelaciones, extrañas, y vieron la torre blanca del Purgatorio y cuando llegaron cerca del Purgatorio, cometieron un acto terrible contra Dios y Dios les envió las tempestades y el barco se hundió. Ulises falleció cerca del Purgatorio. Así que de cierta forma me siento como Ulises.

Es un viaje tan largo para mí.

Ahora quiero hablar con ustedes sobre el tema que amo más. No es un misterio que este tema sea la literatura. He sido profesor en la universidad y también en una escuela. En la secundaria, durante 41 años. En ese punto enseñaba literatura, hablaba de literatura con mis estudiantes todo el tiempo. Así que incluso ahora es mi tema favorito. Y desde el principio quiero decirles que, claro, la literatura no es un planeta. No es una galaxia, no es un continente. Es muy difícil hablar de eso, pero lo primero que les quiero decir es que lo que más aprecio al hablar de la literatura es su fantástica diversidad.

La literatura no es un río o un océano. Son todos los ríos, todos los océanos del mundo. Es tan diversa. Si consideramos eso, llamamos poesía a algo escolar con sílabas, o al Mahabharata, que son 200.000 versos. Ambas son poesía. Y lo son. La poesía entonces es algo inmensamente diverso. Llamamos literatura a los sketches humorísticos y al verso metafísico. La literatura es, básicamente, todo lo que puedo nombrar como literatura. Así que esta diversidad es lo primero que quiero expresar. Y eso es lo que más amo en la literatura. Y mucha gente dice, ah, la poesía es sólo lo que escribo. Las otras poesías no son poesía. La poesía es lo que hace mi generación. Lo que hace mi escuela, pero no. Son muchos tipos, tan diversos como el cuerpo humano. El corazón no es similar al cerebro, el hígado no es similar a su dedo pequeño, pero todo eso hace un cuerpo. El cuerpo de la literatura es tan complejo, es tan inmenso que nadie podría describirlo. Cuando preguntan sobre poesía, ¿qué es la poesía? Federico García Lorca respondió: Bueno, no sé qué es la poesía, ustedes tampoco

saben lo que es, nadie lo sabe. Porque la poesía es un duende, es un elfo, y ahora está aquí y luego desaparece. Se desvanece, luego retorna, es como una llama o un tesoro.

Es inmaterial. No tiene conexión con ningún circuito de dinero o interés o política o cosas típicas de nuestra vida. Es solamente una conexión con la belleza. La belleza y la poesía son lo mismo. Gracia y poesía son lo mismo, pero de alguna forma es bueno percibir la literatura como un todo. Pero no confío en la ciencia de la literatura, así que prefiero una metáfora, una alegoría. Así que imagino la literatura como un edificio. Y este edificio puede ser un palacio, un monasterio, cualquier tipo de edificio grande e importante. Y ese edificio se puede ver desde una gran distancia, porque está en la parte superior de una montaña. Es la montaña de millones y millones de libros dudosos y malos. Bueno, no todos, algunos son buenos, pero son libros que no entran a este edificio, aunque lo hacen visible. Es una gran cantidad de lo que llamamos literatura popular. O como dicen los alemanes, literatura trivial. O a veces lo llamamos literatura para gente común. Consiste en diferentes libros. El 99% de la literatura está creada así y arma esta montaña. Así que hay melodramas de todo tipo: Libros de aventura, libros motivacionales, de ciencia ficción, libros sobre los tiempos medievales y así en adelante.

Hay muchos libros que no puedo leer. Bueno, solo algunos, pero la mayoría de la gente los lee y los disfruta. No los desprecio. No soy un snob. No estoy despreciando este tipo de literatura porque es necesaria. Incluso los libros malos son necesarios en mi opinión. Una casa se crea con cosas llenas y vacías. Si todo estuviese lleno, no podrías entrar a casa. Si la literatura consiste solamente en piezas maestras, ninguna literatura sería realmente posible. Hay que tener una comparación, como el diamante que brilla sobre el terciopelo negro opaco. Así que lo aprecio muchísimo, es una apreciación real incluso para los malos escritores o poetas o para la mala literatura. Este tipo de literatura también tiene sus piezas maestras. Philip K. Dick es un genio de la ciencia ficción. Sin embargo, la mayoría son súper malos en literatura, pero la hacen visible, tienen este poder de hacer la literatura real visible, la que está en la parte de arriba de esta colina y por supuesto, está el comercio entre estas dos partes de la literatura. Y hay matrimonios entre

«La literatura no es un río o un océano. Son todos los ríos, todos los océanos del mundo. Es tan diversa».

ambas. Incluso Gabriel García Márquez, incluso Vargas Llosa, usan algunos arquetipos de la literatura popular para poder crear sus trabajos absolutamente maravillosos. Y la ciudadela de la literatura consiste en varios pisos, etapas, y creo que cada etapa corresponde a una definición de la literatura. Así que podemos definir la literatura desde el comienzo como una profesión.

El primer piso de este edificio, de esta ciudadela, es para los carpinteros, para aquellos que construirán las paredes de la literatura, para aquellos que son los ingenieros de la literatura, que saben cómo hacer un piso, una historia, un carácter, un personaje, y unir todo, de tal forma que un terremoto de crítica no pueda destruir la literatura. Ustedes ¿pueden imaginar la literatura como una profesión? Es un poco repulsivo, porque ¿qué es una profesión, realmente? ¿Es una manera de obtener el dinero para poder vivir? Aprendes y luego lo haces para toda tu vida.

Algunas cosas de la literatura se pueden aprender de esta forma. Ustedes tienen un curso de literatura creativa. Enseñan a los estudiantes algunas cosas básicas, algunas cosas básicas de la literatura, porque no puedes ser un poeta, tienes que nacer como un poeta, pero puedes aprender algunos trucos de la profesión. Puedes aprender cómo escribir un mejor punto. Puedes nacer como poeta, pero jamás se te va a cruzar por la cabeza escribir poemas. Pero si vamos a este tipo de proceso de literatura creativa, al círculo literario, etc., podemos aprender sobre literatura en su primer nivel.

Podemos convertirnos en profesionales de la literatura. Por ende, los muros de este edificio están contruidos por profesionales, por personas que saben cómo hacer las cosas de manera correcta y quienes obtienen dinero al hacerlo. Quienes pueden ganarse la vida así. Pensemos en algunos de ellos. Balzac, por ejemplo, es un muy buen ejemplo de un carpintero de la literatura. O Tolstoi. Hubo otros escritores que pueden hacer las cosas de manera correcta, quienes pueden construir edificios épicos en una forma sólida, buena. Obviamente, no solamente son profesionales. De hecho, los cimientos de la literatura están mezclados de cualquier forma y cualquier escritor a

la vez es un profesional. Y luego se va a ver qué significa cada uno de estos niveles. Pero ¿podrían entender que no es suficiente ser un profesional de la literatura o de las artes? ¿Cierto? Podemos ser Mozart o Salieri. No es lo mismo.

Podemos aprender y podemos saber cómo escribir una novela, un borrador, una historia, un relato, pero no es suficiente para ser un muy buen escritor. Necesitamos algo más. Por ende, llegamos al segundo piso de la literatura, que es para los escritores mejores que el carpintero simple. Porque una catedral, después de construir los muros, necesita un trabajo de pintura. Porque una catedral necesita ser decorada. Necesita tener esculturas, obras en mármol. O con oro, plata, etc. Y un simple albañil no puede hacer esto. Necesitamos un artista superior. Así es que el segundo nivel de la literatura está reservado para el artista. El artista de la literatura.

La literatura no es solo una profesión sino que es un arte. ¿Cuál es la diferencia entre ellos? Un profesional puede aprender su trabajo y puede dejarse un poco de espacio para su vida, pero un artista no. Y además de eso, podemos ser hoy un artista y mañana no serlo más. Ser un artista es momentáneo. Uno puede escribir un poema fantástico hoy y a partir de mañana es posible que no seamos capaces de escribir nada ¿cierto? Hay casos de escritores que perdieron su inspiración de un día al otro y nunca más escribieron. Pienso en Salinger, por ejemplo, quien escribió cuatro libros importantes y después de eso estuvo en silencio por muchos años. Aunque quizás escribió algo, tenemos que esperar. Luego se va a abrir esa bóveda y quizás haya algunas piezas maestras, obras que escribió entre medio, pero para nosotros, durante 50 años nunca más escuchamos de Salinger. Y hay muchos otros casos. Uno no puede confiar en su arte. Su arte está con ustedes hoy, pero mañana va a estar con otro. Y esta es la parte que nos da miedo. No pueden confiar en su arte. Su arte los puede dejar en cualquier momento. Uno se puede levantar una mañana y tiene la mitad de un libro escrito, empieza la próxima página y se da cuenta que no puede. No puede, no puede. Y el libro no va a estar terminado, ¿cierto? Va a estar incompleto

«Todas nuestras vidas tienen que ver con el conocimiento, son conocimiento. Pero la parte superior y la cima es la poesía, en mi opinión. Porque la poesía la podemos encontrar en cada uno de los gabinetes o estantes donde ponemos pedazos de conocimiento».

para la eternidad. Es la trágica condición del artista, del escritor, del poeta.

Esto hace la diferencia, una gran diferencia. Pero cuando él o ella estén inspirados, van a estar felices. Es una felicidad inmensa ser artista. Poder crear algo, algo hermoso, echar una gotita de belleza, integrarlo en este mundo horrible. Los artistas son mis dioses, son mis héroes, lo son todo para mí. Entonces, el segundo piso de la literatura son los grandes artistas de la palabra. Vladimir Nabokov, por ejemplo, Góngora. Bueno, la mayoría de los grandes escritores que conocemos todos son de este tipo. Pueden trabajar con palabras, pueden ver las palabras. Generalmente no vemos las frases, pero ellos las ven. Para un artista real una frase es como un ser viviente, ¿no? Y lo vemos con una lupa y nos damos cuenta que tienen muchas patas que se mueven todo el rato, como un bicho. Entonces, para muchos artistas las frases están vivas como un ciempiés y esto es genial ¿no? Hablemos de *Lolita*, el libro. No podemos saltarnos ninguna palabra en *Lolita*. Obviamente se puede, pero sería una lástima. Porque *Lolita* es como una molécula química muy larga. Esas moléculas químicas largas donde cada uno de los átomos de nitrógeno, oxígeno, etcétera, son críticos. No se puede llegar y tomar, quitar un átomo o una molécula, porque desaparece. Entonces, *Lolita* es una gran molécula, es una maravilla de la literatura y muchos otros escritores logran este tipo de asombros.

Ellos decoran entonces los muros de esta catedral y de ahí en adelante esto no es solamente un edificio, una bodega: se convierte en un arte. Entonces, hasta ahora tenemos el primer lugar que es el más sólido, ¿cierto? El primer piso, que son los cimientos del edificio que está construido por profesionales. Y el segundo

piso es volátil. Es una obra de arte. Pero también hay un tercer y un cuarto piso. En el cuarto solamente hay un escritor, pero vamos a esperar un poco hasta ese punto. El tercer piso: ¿qué podría estar más allá de la profesión y del arte? Eso es lo más importante. Porque yo hablé de Salinger. Y en uno de sus libros, muy pequeños pero absolutamente hermosos, hay una escena que está situada antes de la Segunda Guerra Mundial. Y a dos miembros de la famosa familia Glass van y los llevan, los reclutan para el ejército. «Buddy» Glass, que es un escritor, y Seymour Glass, que es como un profeta, como el poeta de la familia. Y a ambos les dan algunos formularios que tienen que rellenar y, en la profesión, «Buddy» Glass escribe: Escritor profesional. Y Seymour se empieza a reír cuando ve lo que escribió su hermano. Y «Buddy» le pregunta, ¿por qué? ¿por qué te ríes de mí? Y acá entra una frase muy importante, que me ha obsesionado toda mi vida. Seymour dice «¿desde cuándo la literatura es tu profesión? Yo pensaba que era tu religión». Entonces hay otro nivel. Está la catedral, ¿cierto? Tiene que haber muros. Y los albañiles los construyen. Luego tiene que tener decoraciones. Los pintores y los escultores que las hacen. Pero también tiene que ser consagrada. Si una catedral no se consagra, no tiene nada sagrado. Tiene que ser sagrada. Entonces hay algunos escritores mejores que los carpinteros, los albañiles, los pintores y los escultores. Son quienes consagran el edificio de la literatura y son los que llamamos genios de la literatura. Entre ellos están los literatos más conocidos. Los mejores que conocemos, todos: Gabriel García Márquez, Fiódor Dostoyevski, Thomas Mann. Y también los escritores que todos amamos, que todos apreciamos. Los que hablaron sobre la condición humana. No son solamente escritores

líricos o épicos muy poderosos, no son solamente artistas fantásticos. Tienen algo más. Saben lo que es un ser humano y esto es absolutamente crítico. El arte, la literatura, para ellos es una religión. Tienen fe en lo que hacen y nos hacen también tener fe en la literatura, en la cultura. En lo que significa y en nosotros mismos. Al igual que esa luz de la luna que muestra la luz del sol, compartimos la luna de estos grandes profetas de la literatura. Y en la parte superior de este edificio sitúo solamente a un escritor, como les dije. Y creo que él es el mejor maestro de la modernidad. Está por sobre todos, por sobre los albañiles, los pintores, los profetas, sólo porque nunca se consideró un escritor, nunca dijo: Soy escritor. En cierta forma, todos los otros escritores construyeron las puertas. Trataron de salir, pero no se puede salir a través de una puerta pintada. Pero esa parte superior abrió la puerta real al más allá, para ir a otro universo. Y este escritor, obviamente, saben que es Kafka, ¿no? Franz Kafka. Y para mí, Kafka es el escritor absoluto porque no era un escritor. En la escritura hay un espacio muy pequeño para mantener a Kafka dentro. Kafka es la voz del dios. Hacia finales de su vida, ya no era un ser humano. Si leen sus diarios, por ejemplo, o si leen *El Castillo*, su última novela, ven que él no habla en ningún idioma humano. Él escribió un lenguaje propio. Podía respirar este aire muy delgado de la parte del *peak* de la montaña. Se convirtió en un alienígena, en alguien más, alguien distinto, con otra anatomía, con otro tipo de cerebro y otro lenguaje. Para mí, él es el escritor supremo. Y tal como dice la *Biblia*, yo no soy digno de limpiarle las botas.

Esta es una imagen muy juvenil de la literatura que quería darles. Pero creo que hay algo real en esta historia. Porque los hace pensar sobre este castillo, esta ciudadela hermosa en la cual vivimos todos, ¿cierto? Todos los amantes de la literatura. La literatura se trata de la belleza, y la belleza se trata de la gracia. Y la gracia es la parte superior de todo el conocimiento, porque el conocimiento es solo uno. Se puede dividir en muchos gabinetes, solamente para aspectos de deducción. Pero el conocimiento es una única ola que contiene la matemática, la física, las ciencias, la metafísica, la filosofía, la poesía, las artes, la música, la literatura, el vino, el sexo, cualquier cosa que puedan imaginar. Todas nuestras vidas tienen que ver con el conocimiento, son

conocimiento. Pero la parte superior y la cima es la poesía, en mi opinión. Porque la poesía la podemos encontrar en cada uno de los gabinetes o estantes donde ponemos pedazos de conocimiento. Por ejemplo, los matemáticos dicen que una ecuación es hermosa. La belleza de esa ecuación es la poesía. En la biología, toda la biología es hermosa. En la biología, toda la biología es poesía, yo creo, pero pienso en el hecho de que el niño dentro del útero, repite todos los pasos de la especie. Al comienzo se ve como un pequeño pez, luego como una rana, luego, ¿cómo llamamos a esto? Como una culebra, serpiente, etcétera, como un mamífero, y luego se convierte en un simio, luego en humano. Y si es que se queda un poquito más, se convierte en un dios o en un ángel. Pero, la mayoría de las mujeres tienen hijos, ¿cierto? Dan a luz a niños y niñas. Esto es un poema. ¿Quién podría imaginar que ustedes, un ser humano, tú como ser humano, eras un pez, eras un sapo, un mamífero, eras todo y todo está dentro de ti. Desde la primera patita hasta como son ahora? Todos vivimos en un gran poema.

No sé si el poema de Dios, si es que nuestro inconsciente, bueno, es un poema. Todo lo que está alrededor de nosotros es un gran poema. ●



Halfon

«Es medio lo que hago».
Apuntes para presentar
a Mercedes Halfon.

Presentación de
Felipe Gana.

El 19 de enero de 2019 a las 11:42, en esa época anterior, antes de que todo o nada cambiara, me llega este mensaje: «Hola, Felipe, ¿cómo estás? No nos conocemos personalmente, pero creo que tenemos algunos amigos en común. Te escribo porque me gustaría mandarte mi libro: *El trabajo de los ojos*. Salió el año pasado por editorial Entropía de Argentina y ha tenido una cálida recepción en los lectores locales. En 2019, si todo sale bien, saldrá en España. Dime si te parece apropiado y perdón la intromisión por este medio. Intento irme de FB, pero siempre algún motivo me trae de vuelta. Va abrazo trascordillerano». Fue el primer

mensaje que recibí de Mercedes Halfon. Somos de los que hablamos por Messenger de Facebook, los dos nacimos en 1980. Si nos hubiésemos conocido unos años antes, nuestra primera conversación virtual hubiese sido por ICQ. Venimos de ese universo anterior.

Vuelvo a leer los mensajes de nuestras primeras conversaciones, los mails, el PDF con el libro y me reencuentro con los lugares y sensaciones que me hacen recordar la primera lectura de *El trabajo de los ojos*. Al día siguiente le respondo, por la misma red social en casi desuso: «Mercedes, vi, en el celular y por encima, tu libro. Entre celebraciones familiares y el

cumpleaños de mi hija no he tenido mucho tiempo, pero lo que leí me pareció hermoso y me gustó, me encantaría publicarlo, estas pensando en Lecturas Ediciones, ¿cierto? Cuéntame cuál es tu idea, plazos, tipo de contrato, etc., muy agradecido por la confianza». Ahora pienso en esa tarde veraniega con calor. En niños corriendo y gritando alrededor, entre juegos infantiles, torta, piñata y sorpresas, me veo en una esquina del patio donde celebrábamos el cumpleaños de Matilde, mi hija mayor, enfrentándome a estas palabras: «El año pasado murió mi oculista. Balzaretti era especialista en niños, una orientación que suelen tener los que tratan el estrabismo. Es una de las enfermedades que tengo y, como a todos los que la padecen, me apareció en la infancia. Hoy la acompañan el astigmatismo y la hipermetropía».

Así comenzó nuestra relación autora/editor con la poeta, escritora, periodista, entre otras profesiones y oficios, Mercedes Halfon.

Antes, publicó cinco libros de poesía. Fue nombrada albacea de una gran poeta y traductora, la argentina Juana Bignozzi. Con esto tomó impulso y dirigió, junto a Laura Citarella, un hermoso documental sobre la amistad, el legado y el archivo: *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*, que se estrenó, recorrió festivales, fue premiado, celebrado. En él juegan con un título de Bignozzi: *Las poetas visitan a Andrea del Sarto* y entregan un entramado de cine, poesía y mandatos difíciles de lograr, que encandila con su belleza y lucidez.

Entremedio, publicó su primera novela: *Diario pinchado*. Diario ficticio sobre un viaje a Berlín, perderse en una ciudad y «un amor que se desinfla», como dice Pedro Mairal en la contratapa de la edición chilena. Y que tiene un epígrafe premonitorio de Witold Gombrowicz: «Este diario, a pesar de las apariencias, tiene igual derecho a la existencia que un poema», que tan bien sintetiza y caracteriza al resto del libro. Cuando me toca vender sus libros en las ferias del rubro digo que esta es su obra de ficción y *El trabajo de los ojos* de no ficción (trato siempre de esquivar la manida idea de la autoficción), aunque uno tenga forma de diario y el otro de novela ensayo. Ahí, donde se tensan y enredan los géneros, algunos compradores o futuros lectores se complican, incluso dudan de que *Diario pinchado* sea ficción.

Hace poco entrevistó, y dejó de hacerlo, a su padre con una minigrabadora «de periodista», como ella misma la llama. Grabó y transcribió lo escuchado. Se detuvo cuando sopesó algunos de los costos de estas conversaciones y su utilidad. Luego escribió un libro, que más que nada es uno sobre ser hijo, lo difícil que es serlo, que está pronto a publicarse en Argentina, España y acá, casi al mismo tiempo. Se llama *Vida de Horacio*.

Mientras tanto, siguió criando a su hijo. Escribe periódicamente sobre literatura en «Radar» y «Radar libros» de *Página/12*, muchas veces de mujeres, en las que veo como se cruzan nuestros gustos y se emparentan con sus libros:

Rosario Bléfari, Josefina Vicens, Nathaelie Léger, entre otras y otros. Imagino que también escribí poemas (no los he visto). Ha tenido una vida como la de cualquiera o una particular, no sé. No estamos acá para adentrarnos en su intimidad, aunque sus libros nos sumerjan en ella. Dicta talleres de escritura, lectura y poesía de forma privada y en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Son tres por semana: «es medio lo que hago...», me dice, es medio lo que hace para vivir, pienso. Mantiene a un gato transgénero, que al parecer es un caso de estudio mundial.

Dos veces quiso hacer su Wikipedia. Pero la enciclopedia libre, políglota y colaborativa no la tomó en cuenta.

En 2021, se le encargó la biografía de un personaje complicado y, por momentos y comentarios, polémico. No le sacó el bulto a las balas. E hizo su magnífico libro sobre Witold Gombrowicz, donde logró algo difícil cuando se escribe de otro: mantener el interés en el biografiado sin perder el estilo propio.

Vuelvo a pensar en mis primeras lecturas de *El trabajo de los ojos*, *Diario pinchado*, *Extranjero en todas partes* y, ahora, *Vida de Horacio*. En la extraña cercanía que siento con ellos, y también en el epígrafe de la biografía de Gombrowicz: «Que la leyenda la escriba un extraño», que es, a la vez, un homenaje y una despedida a una amiga en común: Rosario Bléfari. Así me gusta presentar a Mercedes, con cierto humor y mucha admiración. ●

El caso J. **Mercedes** **Halfon**

Hace ocho años ocurrió algo que me cambió la vida. Me parece de lo más cursi decir *me cambió la vida*, porque es una frase hecha y su sentido rara vez es literal. Alguien dice que empezar pilates le cambió la vida. O dejar el gluten. O ver las películas de David Lynch. Supongo que lo que te cambia verdaderamente la vida tiene que ver con la muerte, su cercanía, su roce, su peligro, o quizás lo contrario: estar tan concentrado en algo, que eso se vuelva tan trascendental, que logremos alejarla un poco, durante un período breve.

Tuve una amiga que me llevaba 43 años. Fue una amistad especial, heterodoxa, de esas que en las películas norteamericanas llaman *pareja-dispareja*. Estoy hablando de Juana Bignozzi.

Ella era una poeta realmente genial, con libros centrales para la poesía argentina publicados desde la década del 60. Había nacido en 1937 en Buenos Aires y en su juventud había formado parte del Partido Comunista. Dos años antes de que empezara la dictadura, se exilió en España, donde vivió durante 30 años. Nos conocimos a comienzos de los 2000, cuando la entrevisté para el diario en el que yo trabajaba. Ella había vuelto al país y vivía con su marido en un departamento en Sarmiento y Uriburu.

En ese momento, Juana ya era una estrella: su poesía había vuelto a circular gracias a la publicación de una obra reunida que rápidamente encontró nuevos y jóvenes lectores. Los lectores de poesía, por lo menos en Argentina, son en un 99%, también poetas. Así que deberíamos decir que Juana era muy leída por los poetas de entonces.

Antes de conocerla, de hablar con ella, la había visto en algunas ocasiones. También la había escuchado leer. A su alrededor brillaba algo. Era de las pocas consagradas que circulaba por los mismos lugares que nosotros, los y las jóvenes poetas. Iba a las lecturas que había que ir, en bares o centros culturales polvorientos, y nunca pasaba desapercibida. Tenía una lengua muy afilada que la convertía en el centro de las reuniones. Y era la última, o casi última, en irse, cuando clareaban las luces del otro día y ya no quedaba vino blanco. Pero, más allá de cualquier detalle característico, estaba su obra, inoxidable, repleta de versos insignia, emblema, una ironía insobornable y un corazón roto y oculto tras mil velos. Con un poema de Juana podías reírte con ruido o salir muy malherida. O una cosa después de la otra. Siempre joven y por siempre clásica.

Yo era una poeta en ciernes, con algunos fanzines en mi haber, una periodista cultural *freelance* reincorporándose al trabajo después de la maternidad: básicamente una chica corriendo para pagar las cuentas. Mi relación con la escritura era nocturna e impredecible. No me tomaba en serio y el día a día me pasaba por encima. Fue en ese momento, de algún modo decisivo, que me crucé con Juana Bignozzi. Fuimos amigas, o eso quiero imaginar. Porque de ningún modo la pienso como una maestra, ni me pienso como su discípula. Sería demasiado decir. Yo más bien iba a su casa a charlar, a tomar el té, a veces con mi hijo, íbamos al teatro, a comer, tomábamos vino blanco, caminábamos por avenida Corrientes tomadas del brazo. Juana era una personalidad de las fuertes, una mujer demandante que llamaba en cualquier horario y hablaba como mínimo una hora. Yo bañaba a mi hijo. Le daba de comer. Mandaba notas al diario. Todo con el teléfono sostenido entre el hombro y la oreja. De esas charlas, maledicentes y graciosas, recuerdo más su forma que su contenido. Me esforzaba por llevarle algún chisme que extraía de la calle, de las lecturas de poesía, de las novedades editoriales. Ella sentenciaba cosas. Buenas, malas, difíciles de desoír, porque su modo de formular sintagmas era perfecto. Me daba consejos fundamentales. Por ejemplo: que tenía que usar crema para la cara «Es muy difícil envejecer cuando se fue bonita». Juana: en eso tenías razón. También insistía con que no tuviera otro hijo. Mi bebé iba transformándose en un niño inteligente y dulce, y eso fascinaba a Juana, que no había tenido hijos, del mismo modo que no había tenido hermanos. Era fanática de los hijos únicos. «Si no lo tratas como un estúpido va a ser un líder», decía «Es más: ya lo es». Mi hijo tenía cuatro años.

Por supuesto que también hablábamos de poesía. Me recomendaba lecturas. Criticaba a todos los consagrados. Me hablaba con nostalgia de su más querido y viejo editor. «La poesía es una escuela del carácter», solía decir. Y yo me quedaba pensando qué significaría eso. Al mismo tiempo, entendía algo observándola a ella: hacía del no, del decir que no, una forma de política. Ahí donde muchos y muchas poetas accedían, solicitaban, se presentaban, ella se negaba, se ausentaba, iba por la negativa.

En algún momento, me pidió que le mandara poemas míos. Semi temblando le mandé un mail

con unos borradores. Recuerdo que ese mismo día los leyó y me dijo una serie de cosas muy reveladoras que hoy, tantos años después, se me borraron casi por completo. Por alguna razón permaneció solo una frase: «No te serenes tanto».

En esos años fueron saliendo libros de ella, *Si alguien tiene que ser después, Las poetas visitan a Andrea del Sarto*. Libros poderosos que la mostraban como una poeta que todavía, a su avanzada edad, tenía mucha tinta para escribir y mucha boca para decir. Juana había pasado la frontera de los setenta años y la editorial en la que publicaba le propuso armar su obra completa, con todos sus libros, los primeros, que permanecían inéditos, y los últimos. Me pidió que la ayudara a hacerla, yo accedí y en ese contexto me comentó que había pensado ponerme en su testamento como albacea. Hacía poco tiempo que había muerto su marido Hugo, y Juana pensaba y hablaba constantemente de la muerte. Decidí no creerle, ignorar sus comentarios, decirle «Juana, no te vas a morir».

Pero eso no ocurrió. Juana se enfermó y en menos de un mes murió en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires. ¿Por qué cuento todo esto? ¿Por qué cuento una historia de poetas viejos y jóvenes, de cenas con vino y versos citados de memoria, como deben haber existido siempre, en todas las metrópolis del mundo, en vez de bajar alguna noción teórica, alguna idea propia, como se esperaría escuchar en una conferencia en una universidad de prestigio? No lo sé. O quizás sí, quizás esta sea la razón: porque Juana escribió mi nombre en su testamento. Hace ocho años, el 5 de agosto de 2015, me convertí en la heredera de su obra literaria. Ese día Juana me pasó esa posta, una antorcha con fuego. Me convirtió en algo que hasta ese momento desconocía, que no sabía en qué consistía, ni cómo hacer: ser albacea.

Fue una semana de mucha lluvia la de su muerte, la lectura del testamento y el sepelio. Recién el viernes salió el sol. Fuimos con un grupo de editores y poetas a despedirla al Cementerio de la Chacarita. Teníamos flores amarillas en las manos y los zapatos llenos de barro. Era la primera vez que enterraba a alguien querido, todo me resultaba abrumador. Creí, realmente, que ya no la volvería a ver. Pero me equivocaba.

Tardé semanas en ir a su departamento para encontrarme con lo que había allí, con aquello de lo que se suponía tenía que encargarme. Dejaba

pasar el tiempo alegando múltiples excusas, porque no podía afrontar esa responsabilidad, esa tarea, la de descubrir eso que metafórica o literalmente llamábamos «sus papeles».

Todo esto: la muerte, la herencia, el encuentro con los papeles de alguien, las decisiones que se tomarán de ahí en más, es algo de lo que no se suele hablar. Un manto de pudor recubre esa escena. Por un lado, el roce con la muerte es siempre difícil, incómodo, doloroso. Por otro, la herencia tiene implicancias familiares, legales, económicas, intrincadas e igualmente embarazosas. No olvidemos que los papeles pueden revelar cuestiones de las que en vida se ha preferido callar. Al mismo tiempo lo que cuento es completamente habitual, ocurre cada vez que un escritor o escritora muere.

Ahí comienza una nueva historia: la de lo que queda en el escritorio, en los placares, dentro de los cajones, sobre la mesa. Esa es la foto inicial, el comienzo de la trascendencia. Me estoy refiriendo a un sustantivo puntual, que en ocasiones puede convertirse en verbo: el archivo.

Cuando volví al departamento de Sarmiento y Uriburu, me encontré con impresiones de sus poemas, recortes de diarios, revistas, correspondencias, libros, adornos. Eran muchas cosas desordenadas, llenas de polvo, tiradas por el piso. Me pregunté qué tenía que hacer con ellas. El departamento se estaba vaciando para ser vendido, por lo que había que actuar con rapidez. Lo que hice fue a llevármelas, ponerlas en un lugar seguro, para después pensar con claridad el origen, el orden y el destino de cada objeto. Sin reflexionar demasiado, sin evaluar qué era lo importante y qué no, me llevé todo a un taller que alquilaba en el Abasto. Las cosas iban entrando en cajas de cartón, en bolsas negras de consorcio, en una valija con rueditas. Ese desarme quedó registrado en un documental que hicimos llamado *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* que muestra solo una parte de mi desconcierto.

Hay escritores que tienen muy claro que sus borradores serán examinados por alguien, que sus cartas serán leídas, que sus fotos serán miradas, que todo aquello será valioso material de estudio. Es decir, los escritores piensan en la muerte, del mismo modo que todos pensamos en la muerte. Juana estaba obsesionada, pero creo que no imaginó su archivo como un modo de sobrevida; para ella los borradores tarde o temprano irían a la basura, como todo lo frágil,

como todo lo que no se hubiera endurecido con el paso de los años. Así era ella.

Dos mudanzas a un lado y otro del océano, uno a sus treinta años y otros a sus setenta hicieron que muchas de sus pertenencias hayan sido descartadas, regaladas, perdidas, destruidas, incluso quemadas. Los procesos de escritura que pude reconstruir fueron de sus últimos libros, de los primeros no había huellas de ningún tipo. Tampoco llevaba un diario, ni guardaba sus correspondencias. Me llama la atención esto: ¿tiraba sus correspondencias? Y quizás sí, las tiraba. Tuve ocasión de ver las postales que le envió a su amiga íntima, Marcelina Jarma, porque ella sí las conservó. Era una pila de cerca de treinta postales escritas con lapiceras de colores. Marcelina le debe haber escrito, como otros amigos y amigas desde Buenos Aires, como los editores de sus libros. Pero de todo eso no quedó guardado nada.

Ese estudio era la verdadera escena de su trabajo de escritora, espontaneista, vital, desentendida de los protocolos literarios, como era Juana. Los filólogos llaman a ese orden —o desorden— el principio de procedencia. En la mudanza ese estado original se esfumó, aunque prefiero pensarlo de otro modo: que se grabó en la memoria de quienes lo vimos.

¿Qué era ese montículo de papeles que alguien acumuló a lo largo de su vida? ¿Qué contaban, qué mostraban, en qué había que detenerse, cómo había que leerlos? Esas fueron las primeras preguntas, que no venían solas sino acompañadas por otra quizás más desestabilizante: ¿Cómo se unía, a partir de entonces, la vida de Juana con la mía?

Lo primero que me di cuenta y a ustedes les parecerá obvio, pero no lo fue para mí, es que esos papeles, papelitos, esas fotos y diapositivas, eran un archivo. Que no necesitaba estar en ninguna universidad al cuidado de ningún especialista, para recibir ese nombre. Simplemente era eso. Era el archivo Juana Bignozzi. Y que no era algo mío, si no que estaba temporalmente a mi cuidado. Creo que el día en que entendí que eso era lo más importante, bajé del taller a la calle y brindé con vino blanco, con el espíritu de Juana.

Pasaba tardes sentada moviendo papeles de lugar, sacando el polvo con un pincel, haciendo pilitas, poniendo etiquetas, volviendo a desarmarlas. El tiempo se prolongaba mientras estaba

con los papeles, que no es estar con la persona que los engendró, pero es algo cercano. Estar con un archivo: mirar, tocar, quedarse pensando, unir cabos sueltos, tratar de entender, imaginar posibles acciones que podemos hacer con él, encontrar algo así como una melodía que una esas palabras. Me acuerdo el día que, a partir de unos telegramas, reconstruí que el casamiento de Juana y Hugo había sido el 5 de agosto, la misma fecha que Juana había muerto. Algo cerraba en mi cabeza.

La segunda constatación que tuve fue que, al trabajar en el archivo de alguien querido, tramitamos al mismo tiempo su muerte y su vida, encontramos nuevas ideas sobre esa persona y su escritura, que no habíamos descubierto y quizás no hubiéramos podido descubrir de otro modo.

Una noche, después de pasar muchas horas en el taller del Abasto, soñé con Juana. Estábamos en el living de su departamento de Sarmiento y Uriburu. La mesa grande estaba tapada de cuentas por pagar, documentos, paquetes de galletitas, vasos de plástico, una imagen muy similar a los días del desarme de esa casa. Juana agarraba el teléfono fijo e intentaba hacer un llamado, pero no lo lograba. No había tono, la línea estaba cortada. Con cierta incomodidad le explicaba que habíamos suspendido el servicio porque ella, bueno, había muerto. Me miraba con un gesto de disgusto.

No es muy difícil dilucidar que en ese sueño Juana quería hablar, comunicarse y eso, de algún modo, dependía de mí. O eso sentía en ese momento. No es ni de cerca lo más esotérico que me ha pasado con Juana, pero no es ahí a donde quiero llegar. A lo que me refiero es: no fue ni en el Hospital de Clínicas, ni en el Cementerio de la Chacarita, ni en ese sueño el último lugar a donde la vi. Fue a través del contacto con el archivo que la seguí viendo, la seguí escuchando. Juana sigue viva, porque el archivo está vivo, y así como puede morir o ser olvidado —el *mal de archivo*—, también puede seguir escribiendo. Como dice un verso de *Novísimos*, su libro póstumo: «Ahora puedo escribir eternamente».

Me pregunto qué se puede descubrir de Juana, de su manera de escribir, de su poética, de su estilo, de sus mañas, en fin, de su vida a partir del archivo. Alguien que no la haya conocido y se haga una imagen de ella desde sus papeles, como esos juegos de ingenio en los que hay que trazar una línea que va uniendo numeritos en una hoja,

y así, sin saber a priori que se está dibujando, una imagen aparece. Unir los puntos sueltos, los cabos sueltos, las hojas sueltas en una mesa, las hojas acumuladas a lo largo de una vida.

El caso G

Hice un trabajo parecido con un escritor a quien no conocí. Y que de hecho murió mucho antes de que yo naciera. Todo empezó cuando un editor chileno me propuso hacer un libro para la colección de perfiles de escritores —precisamente— de ediciones Universidad Diego Portales. Hubo una pequeña pero peliaguda deliberación: yo proponía algo, él me decía que no, él me proponía algo, yo le decía que no, hasta que finalmente llegamos a un consenso. Un autor que no había sido la primera opción de ninguno pero que de pronto nos pareció evidente que teníamos que hacer un libro sobre él. La figura elegida fue Witold Gombrowicz.

Reunía una serie de condiciones: era un escritor de culto, con no demasiado numerosos pero muy aguerridos seguidores en todo el mundo, había tenido una vida insólita, muy atractiva y un carácter excéntrico. El argumento central para que escribiera un perfil sobre él era que había residido muchos años en Buenos Aires, donde se había construido a su alrededor una suerte de leyenda que podía ser interesante reconstruir. Confieso que me embarqué en esta tarea desde la intuición y la curiosidad. No tenía una relación profunda con Gombrowicz previa al trabajo. Había leído poco, pero atisbaba, como se suele decir, la punta de un iceberg.

Durante un año me dediqué a leerlo en exclusiva y lentamente ir dibujando los puntos sobre los que iba a construir ese, mi retrato de Witold Gombrowicz. En el segundo año hice entrevistas, viajé, visité bibliotecas. Y después con todo ese material suelto en mi computadora y en mi cabeza, me puse a escribir. ¿Con qué me encontré? Gombrowicz había vivido en Argentina veinticuatro años. Había llegado desde Polonia casi por azar, en un transatlántico de lujo al que se sumó como escritor para cubrir el viaje, que se hacía por primera vez. Pero la Segunda Guerra Mundial estalló y quedó detenido en Buenos Aires. Acá transcurrió casi la mitad de su vida. Una existencia nueva, en todo diferente a la que había tenido hasta entonces: fue pobre, fue joven, fue libre y escribió algunos de sus mejores libros. También fue ignorado absolutamente por

«Hay escritores que tienen muy claro que sus borradores serán examinados por alguien, que sus cartas serán leídas, que sus fotos serán miradas, que todo aquello será valioso material de estudio. Es decir, los escritores piensan en la muerte, del mismo modo que todos pensamos en la muerte».

el parnaso literario local, al que nunca le cayó en gracia. Sin embargo, cosechó algunos de sus amigos más fieles y bastantes aventuras: en los salones y en los márgenes. Por lo que puede leerse de este tiempo, podría afirmar que en Argentina fue extrañamente feliz. Aunque haya vivido en condiciones lamentables, aunque no haya despertado demasiados elogios, aunque no haya sido tan leído.

En este punto quiero aclarar que no pude acceder al archivo de Gombrowicz. Si lo hubiera hecho, esta conferencia y sus simetrías, sin dudas funcionarían mucho mejor. Pero se encuentra en la Biblioteca Beinecke de libros raros y manuscritos de la Universidad de Yale, en el Museo de Literatura de Varsovia y en el museo dedicado a su figura en Wsola, Polonia. Lugares que me hubiera encantado conocer, pero por razones económicas y limitaciones idiomáticas —Gombrowicz escribió la inmensa mayoría de sus textos en polaco— me resultó imposible. Por supuesto que hay materiales digitalizados, que sí pude examinar.

El trabajo para reconstruir sus días argentinos fue tratar de unir y cruzar, casi diría frotar tratando de sacar una chispa, la información existente en documentos, libros, testimonios, películas, congresos, ponencias académicas, incluso en chismes, relatos que pasaron de boca en boca hasta que llegaron a mí.

Esta tarea, en periodismo tiene un nombre particular: se le llama «hacer archivo». Así le decían mis editores cuando te mandaban a investigar un personaje para una entrevista. Había que ir a un cuartucho del diario que era precisamente «el archivo», donde trabajaban dos hombres que me daba la impresión de que se movían de sus sillas en muy contadas ocasiones. Solicitabas lo que estabas buscando, ellos se levantaban

pesadamente y te bajaban unos biblioratos inmensos de algún estante en las alturas. Tiempo después esa práctica fue reemplazada por Internet, pero a esa acción se le continuó diciendo del mismo modo. Hacer archivo era crear uno, investigar, juntar datos y relatos, unir lo suelto, trenzar lo disperso en una red que, en el mejor de los casos, atrapaba a una persona.

Mientras hacía la investigación recorrí la ciudad tratando de encontrar algún elemento vivo que me remitiera a Gombrowicz. Un escritor tan arrojado al afuera, a la caminata urbana, a los cafés, tendría que haber dejado alguna huella material de su paso por Buenos Aires. Fui al Rex, al Querandí, a La Fragata, bares a los que él iba cada día y, o bien ya no existían o estaban totalmente transformados. Una tarde fui al edificio de la calle Venezuela, donde había alquilado un cuarto por 18 años. Apenas había una placa solemne de bronce al pie del edificio «En este solar vivió...». Allí funcionaba una librería que llevaba su nombre y que recorrí largo rato. Pero en el que había sido propiamente su departamento, operaba una productora de cine y el interior había sido reformado con esos fines. No pude entrar. Aun así, me paré frente a la puerta y puse mi mano sobre el picaporte. Qué ridiculez, ¿no? También apoyé la oreja sobre la puerta, a ver si llegaba hasta mí algún mensaje.

En el itinerario de lugares dónde lo busqué se encuentra la Biblioteca Polaca, donde en tiempos de Gombrowicz funcionaba un club de la colectividad. Allí hay un segmento grande dedicado a su vida y su literatura. La Gombroteca. Y fue en ese lugar, recóndito y específico, donde me encontré con un objeto, el único, por así decir, cargado de presencia. Tuve en mis manos la primera edición de *Ferdydurke* en francés, firmada por él, que le había pertenecido. Se la

había regalado al periodista Miguel Grimberg antes de embarcarse de vuelta rumbo a Europa. Y Grimberg lo había donado a la Biblioteca Polaca. Tocar un libro que había tocado, que posiblemente había recibido con gran alegría en su cuarto de la calle Venezuela, cuando su nombre empezó, por fin, a circular por el mundo. Creo que fue lo más cerca que pude estar de sus partículas. Lo que quiero decir es que yo estaba muy constanciada y me emocionaba con cualquier cosa, pero lo cierto es que en Buenos Aires no se ha conservado nada de Gombrowicz. Ni tampoco se ha construido nada que lo recuerde. No hay, en el lugar donde vivió 24 años, ni papeles, ni objetos, ni esculturas, ni lugares que visitar con el propósito de conocerlo.

Buscaba elementos vivos para reconstruir sus días porque la principal dificultad que tuve para escribir fue el tiempo transcurrido de su partida. Habían pasado exactamente sesenta años desde que se había marchado de mi ciudad. No había en Buenos Aires, casi, personas que pudieran darme una imagen suya de primera mano. Hubo que construirlo de otro modo y en algunos casos, aceptar los baches, las incongruencias, ciertos momentos de su existencia que me cerraban la puerta.

Y aquí es donde aparece algo para mí central de este escritor. Lo que me ayudó a entenderlo y lo que me fascinó completamente: su vocación de dejarlo escrito todo. Gombrowicz estaba realmente obsesionado con el registro de las experiencias y el paso del tiempo. Además de sus novelas y cuentos, donde escribe más o menos veladamente, una glosa de su vida, tiene una extensa obra autobiográfica. Está su *Diario* de más de mil páginas, está *Kronos*, su diario secreto y póstumo, está el libro de entrevistas *Testamento*, que fue editado y corregido por él hasta la última coma, y está también su *Autobiografía sucinta*, que es una especie de línea de tiempo que escribió para acompañar la edición de Cahier L'Herne dedicada a su figura.

Hay escritores y escritoras, como Juana, que no solamente no llevaron diario, sino que ni siquiera tenían un CV ordenado. En este caso, de las mismas historias había muchas versiones, incluso orales. Lo que escribió Gombrowicz, lo que escribió algún amigo, lo que otro le dijo a alguien y eso me llegó a mí. Las diferencias entre las versiones también eran interesantes, se podía pensar a partir de eso. Lo que él dijo, lo que dio

a conocer, lo que prefirió no narrar. Guiarse por su propio relato podía ser peligroso, había que tomarlo con pinzas, pero era útil para observar cómo había querido contar su historia. Se suele decir que *La historia la escriben los que ganan*, pero más bien se podría decir que la historia la escriben los que escriben.

De todos estos textos el más deslumbrante para mí es su *Diario*. Uno de los más extraños que se hayan escrito. No solo por su contenido —una vida única, una escritura implacable y corrosiva— sino también porque se trata de un caso anómalo dentro de las convenciones del género. En rigor no es un diario íntimo, o sea, privado, llevado adelante para sí mismo, que pasado cierto tiempo se edita. No: él fue publicando fragmentos por entregas inmediatamente después de escribirlos, en *Kultura*, una revista para la emigración polaca dispersa por el mundo. Por otra parte, cuando empieza a escribir el diario no es todavía una celebridad de la que se ansie conocer su vida secreta o los pormenores de su pasado, sino al revés: lo escribe para darse a conocer y de ese modo convertirse en célebre. Toda la construcción de su nombre estuvo ligada a esos textos.

Escribir la vida en un diario no es simplemente para Gombrowicz describir sus días. Es también escribir sus ideas, sus batallas, sus fantasías, sus mentiras. La vida en un sentido amplio, fuerte, que incluye por sobre todas las cosas, a la literatura. Iba y venía del *Diario* mientras escribía su perfil. Era como una radio prendida con Gombrowicz hablando todo el tiempo. Pero lo que me atraía no era solo lo que decía, sino fundamentalmente lo que omitía. Lo que guardaba bajo la alfombra. Y también el hecho mismo de haberlo sostenido a lo largo del tiempo, aun en los años de enfermedad. Su vocación de diarista.

Es raro, pero en el texto que publiqué justo antes de *Extranjero en todas partes* decidí abrirlo con un epígrafe de *Diario argentino*. Todavía no me habían hecho el encargo del perfil ni nada que se le pareciera atisbaba en el horizonte. Estaba comenzando la pandemia, el libro estaba por irse a imprenta y se me ocurrió, no sé por qué, mandar ese epígrafe a mi editor. Es la frase con que la que abre su *Diario argentino* y dice así: «Este diario, pese a las apariencias, tiene igual derecho a la existencia que un poema». Mi libro se llamaba *Diario pinchado*, tenía como protagonistas a dos poetas y cuando leí esa línea

me hizo sentido. Su diario merecía existir porque sí, sin un justificativo moral, ético, histórico, político. El mío también. Establecía una comparación con la poesía, justo él, que la atacó tan duramente, pero para alivianar el peso de ambos géneros. El poema tiene una existencia que se sostiene únicamente por la voz de quien lo ha escrito. Lo mismo, parecía decir, que su *Diario*. En eso me amparé, en el difícil momento de dar por cerrado un libro. Witoldo me ayudó.

Algo más. Cuando estaba en pleno proceso de investigación, soñé con Gombrowicz. Era una tarde luminosa y caminábamos con un grupo de gente, entre la que estaba el polaco, por un sendero en el campo. Los demás, que conversaban alegres, se habían adelantado y tenía ocasión de hablar a solas con él. Yo me había demorado porque empujaba un carrito de bebé que, misteriosamente, estaba vacío. Me apena decir que la charla que mantuve con Gombrowicz se me borró casi al instante de despertarme. Me dio mucha bronca no haber retenido esas palabras que seguramente hubieran sido esclarecedoras. Pero lo que entendí en ese momento fue otra cosa: que lo que estaba creando, ese texto que crecía en mi computadora, estaba en veremos, le faltaba para convertirse en criatura, todavía tenía que arrastrarlo un largo tiempo.

Final

¿Existe alguna razón por la que uní a estos dos escritores en esta charla? Witold Gombrowicz y Juana Bignozzi. Yo creo que la hay. Ambas vidas se partieron en dos, en ambas el siglo XX —las guerras europeas, las dictaduras latinoamericanas— dejaron una marca profunda. Experiencias de muerte. Situaciones que los hicieron endurecerse. Quedarse solos en una tierra nueva. Y desde esa soledad escribir buena parte de su obra.

«La poesía necesita de silencio literario».

Dice Juana en un poema, y se podría pensar que de eso se rodeó, en Europa, alejada del runrún de sus contemporáneos, para poder escribir. Por su parte Gombrowicz, en la misma línea, dijo en su conferencia llamada «Contra los poetas»:

«Soy un extranjero totalmente desconocido, carezco de autoridad y mi castellano es un niño de pocos años que apenas sabe hablar. No puedo hacer frases potentes, ni ágiles, ni distinguidas ni finas, pero ¿quién sabe si esta dieta obligatoria

no resultará buena para la salud? A veces me gustaría mandar a todos los escritores al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigrana verbales para comprobar qué quedará de ellos entonces».

Fue el único texto importante que escribió en español, lo demás fue en su lengua original y en editoriales de su patria. Como Juana, que no publicó en Europa en los 30 años que vivió allí. Silencio, extranjería y una relación muy intensa con la literatura.

Hablé del archivo de Juana y el *Diario* de Gombrowicz. Dos materiales que me permitieron leer a estos artistas a contrapelo, ahí donde no escribieron, en sus reservas, en sus pausas, en lo que prefirieron callar. En lo que tacharon o no quisieron conservar. En esos lugares donde están más furiosamente vivos. Tal como dice Deleuze en su texto *La literatura y la vida* y que menciona a uno de nuestros protagonistas de hoy:

«La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado, como dijo e hizo Gombrowicz. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido».

Hasta ahí la cita. Escribir sobre la vida de alguien, pensarla desde sus materiales, es también un proceso vital, siempre en curso. Algo a lo que le cabe esa leyenda que ponen al final de algunas películas: Continuará. ●



Lanero

Historia y fantasía Katia Lanero

Conversación con
Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Buenos días, estamos esta mañana con Katia Lanero Zamora, que es, como su nombre no lo indica, belga. Nació en la ciudad de Lieja en 1985 y escribe en diversos registros, de los que hablaremos hoy. Bienvenida, Katia, es realmente un gusto tenerte aquí con nosotros. Y antes de comenzar con las preguntas, voy a leer un resumen de su última novela, que en francés se llama *La Machine*: «En Panim, un país donde la revolución acecha y los antiguos monárquicos preparan sus armas para derrocar a la nueva república, Vian y Andrés Caballol, dos hermanos inseparables, criados en una familia acomodada, tendrán que elegir bando».

Estamos frente a una novela que ha sido calificada como alegórica, pero también un híbrido entre la novela histórica y la ciencia ficción. Lo primero que te quería preguntar es, ¿por qué elegir estos dos géneros? Porque parecería a primera vista que son antagónicos.

Katia Lanero: El tema de esa novela es muy personal, familiar, es una alegoría de la guerra civil española. Soy nieta de inmigrantes españoles que

vivieron la guerra civil y mi abuela me contó un montón de historias de la familia, de lo que pasó en ese tiempo y también en dictadura. Así que yo, viviendo en Bélgica, conocía muchas pequeñas historias de España y muy pronto tuve ganas de conocer el periodo histórico y leí mucho, mucho.

ME: La pequeña historia y la Historia con H mayúscula.

KL: Sí, y cuando empecé a escribir y a leer, primero a leer, que soy primero una lectora muy curiosa, me impactaron mucho las novelas de fantasía, de ciencia ficción, de fantástico, porque a mí me ha gustado siempre la mitología, los cuentos. Así que cuando supe que quería trabajar sobre la historia familiar, no pude hacer algo diferente que ir a la ciencia ficción. ¿Por qué? Porque si hubiera tenido que escribir una novela histórica, hubiera pasado un montón de tiempo haciendo investigaciones. Y eso hubiera sido una buena excusa para no escribir.

ME: Para no terminar nunca de investigar.

KL: Claro. Y quería tocar al lector en un nivel emocional, hacer una alegoría que fuera también universal, porque la guerra civil duele mucho cuando se desarrolla en la familia misma.

ME: Probablemente en tu imaginación de niña, cuando tu abuela te contaba esas historias que eran tuyas, todo eso te resonaba como una historia de fantasía.

KL: Intenté describirlos de manera realista pero no me sonaba auténtico, algo faltaba... Siempre estaba un poco cortada por respeto también a las personas que habían vivido esas historias.

ME: Bueno y aparte que en la tradición española hay infinidad de novela histórica sobre la guerra civil, es un tema que ha sido vastamente tratado. Hablo de autores que todos conocemos de los años 40, 50 de la posguerra, todo el nuevo realismo español de Juan Benet, Juan García Hortelano, incluso Juan Marsé, que construyen una narrativa en torno a la guerra y a la posguerra. Eso ha sido muy hecho en España. Lo tuyo, sin embargo, es absolutamente novedoso y además está hecho en otra lengua.

KL: Una editora francesa me ha dicho que algo como *La Machine*, de ciencia ficción, ha podido ser escrito por alguien que estaba alejada geográficamente y temporalmente de la guerra civil. Hay dos generaciones y también dos mil kilómetros de distancia que me han permitido tomar el tema y hacer de él algo propio.

ME: En *La Machine* hay una especie de resignificación de una historia familiar en un contexto de fantasía heroica, de ciencia ficción, de literatura fantástica.

KL: Todo comienza con las ganas de hacer algo metafórico para alejarme de la historia y tener más libertad. Y en francés, pero creo que en español también, el sinónimo de guerra civil es guerra fratricida, la guerra de dos hermanos. Un hermano que se llama Andrés, que es alguien muy romántico, políticamente muy activo, que está por La Máquina, que es el partido popular de las uñas sucias de los obreros, de los mineros, de la gente que trabaja con sus manos.

ME: Por eso se llamaban «los uñas sucias».

KL: Sí, eso decía mi bisabuela porque tenía una obsesión por la limpieza, por siempre estar limpia y los niños también.

ME: Como buena española.

KL: Claro jajaja, y su hermano que tiene dos años menos, se llama Vian, y él es más discreto, más tímido, le gusta el orden, la jerarquía y es un buen militar. Los dos hermanos están en una familia que fue ennoblecida por el rey dos generaciones antes, que antes eran uñas sucias. Y el padre, que tiene que vigilar el patrimonio, al éxito de la familia, tiene dos hijos que son muy diferentes. Los problemas políticos del país estallan en un golpe de Estado y los dos hermanos van a enfrentarse. La realidad de Panim es nuestra realidad, como los datos físicos de la ciencia y todo, pero aquí estamos en un país paralelo a la España de 1936.

ME: ¿Por qué La Máquina?

KL: La Máquina es un partido político que defiende que cada uno es una parte de la sociedad, como una pieza pequeña. Una máquina puede funcionar si todas las piezas están muy bien en su sitio, si no, toda la máquina puede explotar. Es el concepto de un personaje que fue mujer de minero y que tiene mucho que ver con mi bisabuela.

ME: Estaba pensando que no se parece en nada a La Pasionaria, que era una de las líderes del bando republicano en la guerra civil española, comunista, llamada Dolores Ibárruri, cuyo sobrenombre era La Pasionaria, porque era una mujer de un gran arrojo, pero también de una gran convicción ideológica. Era una figura impresionante.

KL: Muchos personajes históricos me inspiraron, pero no tenía la obligación de retratarlos como en una novela histórica.

«Todo comienza con las ganas de hacer algo metafórico para alejarme de la historia y tener más libertad. Y en francés, pero creo que en español también, el sinónimo de guerra civil es guerra fratricida, la guerra de dos hermanos».

ME: Pero de todas maneras hay un trabajo con la historia y con la resignificación de la historia a través de un dispositivo poético, en el sentido literario, que justamente tiene que ver con esta ficción abierta.

KL: Totalmente, es como si hubiera mezclado todo lo que he leído en veinte años de libros históricos y de novelas sobre la guerra, como si hubiera tamizado.

ME: O sea, lo que hiciste fue tomar dos tipos de relato que te formaron desde niña: el relato histórico o relatos de tu abuela y los relatos de ciencia ficción, y los mezclaste.

KL: Mezclar es algo que me gusta mucho hacer y es algo que creo que hacemos muchos en Bélgica, los escritores.

ME: ¿Por qué?

KL: No sé, tal vez porque nos definimos, nos sentimos, como algo distinto y aparte de la literatura francesa, que es una gran literatura.

ME: ¿Sería la hibridez un arma de los pequeños? En Chile también hay una enorme tradición de hibridez, sobre todo en la poesía. ¿Sería un arma la hibridez de las literaturas periféricas o pequeñas respecto de los grandes?

KL: Bueno, no es hecho adrede tampoco, pero como Bélgica es un país también con mucha mezcla, muchas culturas, varias lenguas, es natural que ocurra.

ME: Has trabajado también en literatura infantil. Partiste haciendo cuentos para niños, ¿no?

KL: Eso fue una ocasión, porque encontré un dibujante belga también a quien le gustó mucho un texto que escribí que se llama *Albigondine est une fée*.

ME: Podría ser traducido como *Albigondín es un hada*.

KL: Le gustó mucho y empezamos a trabajar juntos y la esposa de René Haussmann, que es un gran dibujante belga también, quería lanzar

una editorial muy pequeña y eligió nuestro cuento para empezar.

ME: Y luego publicaste otra novela, ¿no?

KL: Sí, un segundo volumen que se llama *Günther le menteur*, que son cuentos donde un niño, una niña, tiene un defecto o un problema en la realidad pero, cuando se duerme, en otra realidad es un héroe.

ME: Me gustaría saber cuáles son tus lecturas de ciencia ficción y de fantasía, y también si nos puedes recomendar autores belgas y francófonos de esos géneros.

KL: Cuando tenía catorce o quince años, un profesor de francés nos hizo leer *La nuit du temps* de René Barjavel. Y esa novela estalló en mi mente porque es una novela de ciencia ficción y a ese momento pensé, ¡eso existe! y abrió una puerta, una ventana o lo que sea en el género y leí muchas cosas. *La nuit du temps* fue algo que me abrió los ojos. Otra novela que sigue siendo un ideal para mí es *Flores para Algernon* de Daniel Keyes. Es la historia de Charlie Gordon, que tiene una discapacidad intelectual, encuentra a un doctor y se apunta a un experimento. La novela está escrita desde el punto de vista de Charlie, que al principio no es muy inteligente y a medida que avanza en el tratamiento llega a ser el más inteligente del mundo. Entonces se va dando cuenta de lo que vivió, de lo que pasó, de su historia familiar, de cómo es vivir cuando uno no es muy inteligente en nuestra sociedad. Y bueno, cuando uno termina esa novela, se queda sin poder hablar. Yo estaba en una playa, la terminé y fue como un golpe. Más contemporáneo, puedo hablar de la editorial La Volt, una editorial que tiene un montón de novelas muy buenas. Y la última que he leído, que claramente me dejó asombrada, es *La Trama* y es pura fantasía, es una utopía, es una historia que sigue varios protagonistas de una sociedad nómada en

«Por eso la ciencia ficción, la fantasía, son géneros muy cómodos, porque puedes metaforizar un montón hasta que la persona ni siquiera se dé cuenta de que estás hablando de ella».

un contexto donde, en el futuro, la naturaleza ha decidido tomar su revancha.

ME: Te quería preguntar, cuando te enfrentas a escribir de tu vida, y lo mezclas con la ciencia ficción, en el proceso de escritura, ¿dónde está el límite en que decides, aquí dejo la vida personal y paso a la ciencia ficción?, ¿tienes un método o es más una intuición?

KL: Ese consejo que siempre escuchas, que se debe escribir sobre lo que conoces. Creo que funciona a un nivel filosófico, pero no hay que tomarlo al pie de la letra. Al menos yo no soy una escritora de autoficción o de biografía, no me siento cómoda con eso, no puedo escribirla porque es muy invasivo. Así que lo que pueda haber más personal, para mí, es eso que puede ser muy filosófico y puede ir a tocar a cada uno de los lectores, las lectoras, de una manera universal.

ME: A pesar de esto, ¿buscas con tus libros ahondar en tu identidad, en tus raíces españolas?

KL: Para la anécdota, empecé a escribir *La Machine* cuando estaba embarazada de mi hija, como si hubiera sido el momento para mí de enfrentarme a ese tema. Es siempre una búsqueda personal, porque si no hay una búsqueda personal en la novela que estoy escribiendo me voy a fatigar muy rápidamente. No sé, hay autores que dicen que solo quieren divertir a sus lectores, pero creo que de un modo inconsciente hay que enfrentarse a algo muy personal para seguir el proceso tan lento y largo de la escritura.

ME: ¿Te condujo a algo esta novela?

KL: Creo que tenía una motivación muy personal de también dar la palabra a personas que nunca la tuvieron, como las personas de mi familia, mis tíos, mis tías, que son mineros, obreros, personal de limpieza, que tienen trabajos muy físicos. Hay dos generaciones que se han sacrificado en el exilio. Mi abuela, cuando tenía cuatro años, fue recogida en un hogar católico y su madre decía: no digas que eres roja, no puedes decir la palabra rojo, rojo no existe, no lo diga nunca y la maestra hace un ejercicio de colores

y mi abuela dice: azul verde, amarillo y colorado. No era capaz de decir rojo. Colorado siempre, siempre. Y bueno, hay cosas así que desaparecen, porque la gente no se da cuenta de lo interesante que es. Hay que decirlo y como soy la primera de mi familia en dedicarse a escribir, porque mis padres siempre me motivaron a que escribiera, pues es también un homenaje a mi familia, porque ellos no se dan cuenta de lo valerosos que son, de los peligros que han atravesado, de lo interesante de sus vidas. Así que los personajes secundarios de mis novelas tienen mucho que ver con personas que han existido de veras y muchas situaciones que son verdaderas. Y algunas veces tengo una lectora o un lector que viene y me dice: eso es muy fuerte, creo que no sería posible. Y yo le digo: pues sí, sí, pasó en la realidad.

ME: ¿Cómo leyeron después tus familiares estos relatos?

KL: Tengo que confesar que en *La Machine* los personajes secundarios se portan muy bien, es una imagen positiva. Si hubiera sido algo más negativo no sé, pero conté algunas cosas que se pueden valorar. Al salir la segunda novela, hice una fiesta y mi editor abrió los ojos así porque la sala estaba llena, pero había, no sé, cincuenta personas de mi familia. Me sostienen un montón y están muy orgullosos. Si los personajes tuvieran algo negativo o yo contara secretos familiares o temas más oscuros, claro que tendría miedo, claro. Se necesita mucho valor para escribir sobre esos temas. Por eso la ciencia ficción, la fantasía, son géneros muy cómodos, porque puedes metaforizar un montón hasta que la persona ni siquiera se dé cuenta de que estás hablando de ella.

ME: ¿Corriges mucho?

KL: Sí, un montón, hago tres o cuatro versiones de la novela. Yo avanzo sola a la forma número uno, la versión número dos, la tres. La tercera habitualmente alguien puede leerla.

ME: Recuerdo que un invitado a la cátedra dijo que él hace una novela, una versión de la novela y la tira a la basura, la tira a la papelera y

comienza de nuevo de cero y así cinco veces. Es un método bastante sorprendente.

KL: En mi caso es como un *patchwork*. Hago distintas versiones, pero no las desecho, voy guardando y mezclando retazos.

ME: ¿Qué sucede cuando no puedes escribir? ¿Tienes alguna rutina para salir de ese bloqueo?

KL: Dicen que entre los escritores hay arquitectos y jardineros. Los arquitectos construimos un montón antes de escribir. Yo construyo un montón la estructura, los personajes antes de escribir. Así que cuando sé el tema del cual estoy hablando, quiénes son mis personajes, dónde se desarrolla la historia, tengo un mapa de hacia dónde voy. Cuando estoy escribiendo y me empiezo a aburrir es porque hay algo que no funciona y voy hacia atrás para ver dónde las cosas se han desviado. Voy al mapa y miro si hay algo que ya no está de acuerdo con lo que quiero hacer, lo borro, lo corrijo y adapto. Como soy muy estructurada, si en un momento me aburre, pero hay otra escena en otra parte que me da mucha alegría y que quiero escribir, voy a escribir esa parte y colocarla para después. Me funciona por mi manera de ser.

ME: ¿Y los jardineros cómo lo hacen?

KL: Ellos escriben una palabra después de otra, y no saben dónde van. No construyen nada, se dejan sorprender por los personajes, y es que a mí me trae mucha angustia.

ME: ¿Hay algún escritor que ha logrado publicar una novela sin saber a dónde va?

KL: Bueno, no saben a dónde van al comienzo, pero después encuentran su camino. Para mí, en cambio, la primera versión está muy construida al principio. Yo empiezo a escribir sólo cuando conozco el final de la historia.

ME: Es un método completamente flaubertiano. Así lo llamaba Flaubert: tenía que guionizar cada capítulo, cada escena al máximo.

KL: Sí, porque hay que mezclar la intuición cuando estás escribiendo y que el mapa tampoco sea demasiado definido, porque si no, no puedes escribir.

ME: Y además el mapa puede ser contradicho llegado el caso.

KL: Muchas veces los personajes hacen otras cosas que lo que había puesto en el mapa, pero si tú no tienes sorpresas, el lector tampoco. Hay que dejarse sorprender. ●



Barba

El arte de reír en el momento adecuado

Andrés Barba

Conversación con
Rafael Gumucio

Rafael Gumucio: Buenos días. Andrés Barba es uno de los escritores españoles —ya hablaremos de lo poco español que es, aunque nació en Madrid en 1975—, uno de los escritores, digo, más gozosos que se pueda encontrar. Por desgracia no he leído todas sus novelas —que son muchas—, pero leí algunas y leí sus ensayos y traducciones. Incluso quienes crean que no han leído ningún libro de Andrés Barba probablemente han leído muchos, porque ha hecho más de treinta traducciones, sobre todo del inglés, de autores como Joseph Conrad, Henry James, Herman Melville, Lewis Carroll, Allen Ginsberg, Scott Fitzgerald, Dylan Thomas, entre otros. En eso parece latinoamericano y no español, porque son traducciones que están en la vieja tradición latinoamericana y vamos a hablar también de eso.

Andrés estudió filología hispánica y ha ganado la mayor parte de los premios más importantes en lengua española: por ejemplo, fue finalista del Premio Herralde de Novela en 2001 por *La hermana de Katia* y ganador en 2017 por *República*

luminosa; ganó el Premio Torrente Ballester de Narrativa en 2006 por *Versiones de Teresa* y el Anagrama de Ensayo en 2007 por *La ceremonia del porno*, coescrito con Javier Montes. En 2010 fue seleccionado por la revista *Granta* como uno de los veintidós jóvenes escritores más importantes de habla hispana.

Pero quiero empezar, por supuesto, por lo que es mi interés específico, que es el humor. Hace un tiempo me encontré con *La risa canibal*, publicado por Alpha Decay, que es una recopilación de ensayos sobre el tema y, bueno, lo leí con mucha pasión y me quedé detenido en un análisis que hace Andrés sobre la relación entre Chaplin y Hitler. Todos sabemos que Chaplin hizo una película, *El gran dictador*, que parodia al personaje de Hitler. Pero me interesó la interacción entre ambos personajes, que era mucho más compleja de lo que yo a primera vista pensé.

Andrés Barba: La parodia del gran dictador me parece que es, de alguna forma, un giro copernicano del pensamiento y de la acción del humor sobre la política, porque hasta ese momento de Chaplin que es, insisto, inaugural, la parodia se establecía como lo habían establecido los griegos: primero llegaba el aedo y recitaba la oda y detrás, en un momento marginal y periférico con respecto a la acción principal, llegaba el paroda y, utilizando los elementos de la oda, hacía la parodia en un momento de descanso, de esparcimiento. La parodia permitía a los espectadores soportar las acciones heroicas de los héroes, reírse un poco de ellas y volver refrescados a la oda, a escuchar otra vez la narración heroica. El paroda en el mundo clásico es el representante de lo inmoral, de lo bajo, de lo accidentado, de lo rastro, de lo periférico. Chaplin es un paroda, es decir, su narración está vinculada a la imitación y la ridiculización de un discurso idealista que era el discurso de Hitler. Sin embargo, Chaplin tiene algo que no tiene ningún paroda y es que él es el representante de la moral. El discurso idealista es el discurso inmoral y el discurso cómico es el discurso moral y ahí hay una inversión total de los términos históricos en los que se establece la parodia. Por eso es un momento inaugural del humor en términos políticos. El representante de la humanidad, en este caso, es el humor, no el discurso idealista. Chaplin le da la vuelta a todo.

RG: Claro, como tú dices, el humano es el pobre, el perdido, y el inhumano es el grande. Esa es una paradoja muy buena.

AB: Sí, Chaplin recoge una tradición de Diógenes de Sinope, que básicamente es una especie de prueba de resistencia de materiales. A Diógenes de Sinope la tradición lo sitúa sentado desnudo sobre un tonel, rodeado de perros, frente a la academia platónica y cuando Platón dice que el hombre es un bípedo implume, Diógenes de Sinope despluma un pollo y lo suelta por la academia diciendo: ahí va el hombre de Platón. Esa es la tradición cínica del humor sobre la política y sobre el discurso idealista. El discurso idealista es peligroso, nos lleva a la guerra, a la muerte, al enfrentamiento. El discurso irónico, cínico o humorístico, según se mire históricamente, es un discurso de salvación, es un discurso materialista que agarra al discurso idealista y lo vuelve a la tierra una y otra vez o le da la vuelta para mostrar lo ridículo que es realmente. Entonces, la función del humor es una función higienizante desde el punto de vista político, porque pone de manifiesto lo absurdo que es el discurso idealista.

RG: Tú vives en Posada y te crees argentino, cosa que poca gente entenderá, pero bueno, hay un humor en eso. Como te crees argentino, hablemos de Milei. Él no tiene mucho humor ni sentido del ridículo, pero usó el humor como una forma de hacerse el simpático y el agradable como también lo hizo Hitler (no es baladí que Hitler haya usado el mismo bigote del hombre más cómico del mundo). Trump también ha usado el humor como una forma de hacer más simpático su discurso paranoide, a veces totalitario. Con ellos, pareciera que el humor como destructor de ideas e ideologías peligrosas no está cumpliendo ese papel.

AB: Hay dos cosas en lo que has dicho. Una es el episodio Chaplin-Hitler, que es fascinante desde donde lo mires, con la propia elección del bigote de Hitler. Hitler comenzó su carrera política con un bigote distinto, un bigote tipo nietzscheano, tipo el bigotón prusiano de toda la vida, pero lo cambia a ese bigote que, como dices tú, es el bigote del ya, en ese momento, payaso más célebre del mundo, que era Charles Chaplin. Y Chaplin cuenta en sus memorias que cuando Hitler elige ese bigote, él siente que hay algo en el destino de Hitler que queda encarnado en él de pronto. Él se da cuenta de que tiene que hacer una película sobre Hitler, que financia él de su bolsillo y transfiere todo lo que estaba planeando para hacer una película sobre

Napoleón a una película sobre Hitler, a una película sobre el totalitarismo.

Por otro lado, es fascinante lo que ocurre hoy con la conexión de política y humor. Comienza, yo creo, con un político bufón, que es Berlusconi, que utiliza toda la parafernalia y la teatralidad del bufón clásico, de la comedia del arte, para hacer política, pero eso no es exactamente lo que ocurre con Trump, Boris Johnson o Milei, por ejemplo. El miedo máximo del político clásico es la caricatura, el ridículo, el no ser tomado en serio. Pero estos nuevos políticos, digamos, de la postverdad, han aglutinado las dos cosas, el discurso idealista y el discurso cómico en un solo personaje. Y se han vuelto totalmente inexpugnables. Trump es su propia caricatura, es el discurso idealista y al mismo tiempo es su discurso irónico. Boris Johnson, igual. Milei es una caricatura de sí mismo. Es imposible hacer una caricatura de Milei porque Milei es la caricatura de Milei. Al fusionar las dos cosas, estos nuevos políticos se han encontrado como una especie de cuadratura del círculo donde no importa que el discurso idealista resbale hacia el discurso humorístico. Es fascinante cómo eso está acompañado por el otro gran dilema de nuestro siglo, que es el tema de la verdad ¿Qué carajo es la verdad?, ¿por qué un político hoy puede decir algo que todos sabemos que es falso, por lo que no le pediremos ninguna explicación más adelante y que le pueda hacer ganar las elecciones? Esa sensación de que todo es performático, de que todo es falso, de que existimos en una representación y que la representación tiene comedia también, ha convertido a la política en una especie de bola de pinchos que no se puede agarrar, porque desde cualquier lugar es posible una respuesta irónica. Estamos atrapados en un lugar absolutamente peligroso, que permite que gente como Milei esté donde está.

RG: Trump era invitado habitual a todo tipo de programas humorísticos, se ridiculizaba a sí mismo.

AB: Y no le importaba. Sabía que ridiculizarse a sí mismo era hacerse más fuerte, en realidad. No era denigrarse, sino todo lo contrario.

RG: Lo divertido es que cuando él fue presidente empezó a molestarse con las imitaciones que hacía *Saturday Night Live*, que tenían el inconveniente de que a veces no parecían una imitación, porque Trump diría en la semana siguiente, en serio, lo que Alec Baldwin había

dicho en el programa de manera cómica. Entonces Trump había usado el humor para llegar al poder, pero cuando estaba arriba ya no le parecía tan divertido.

AB: Hay que ser muy idiota, yo creo, para estar en el poder y olvidar que lo que te hace más poderoso es controlar el humor. La monarquía más indestructible de este planeta, que es la inglesa, es una monarquía que no sólo permite, sino que fomenta y habilita el humor sobre la monarquía inglesa. En cambio, una de las monarquías más cuestionadas de toda la Unión Europea, que es la española, funciona en un contexto casi de censura total, donde los insultos a la monarquía son un delito tipificado, por el que la gente va a prisión. Tú haces un tuit denigrante para la monarquía y vas a la cárcel. Eso es una forma de demostrar abiertamente lo inseguro que estás de tu propia legitimidad. Porque alguien que está seguro de su legitimidad no solo permite el humor, sino que lo fomenta. Se cuenta (yo no sé si es cierto) que en la Unión Soviética estalinista había un ministerio que producía chistes sobre Stalin y los hacía circular. Eso indicaría, si fuera cierto, un enorme grado de inteligencia política.

RG: Esto nos permite desplazarnos hacia la tradición inglesa, con la que estás familiarizado por tus traducciones de clásicos, y que justamente busca la peculiaridad, la exageración, el exceso, el error. Se coleccionan las torpezas y errores, los tropiezos de los personajes para construir novelas, que es todo lo contrario de lo que pasa en tradiciones como la nuestra, la hispánica. ¿Cómo influyó eso en tu escritura?

AB: Llevo ya unos quince años traduciendo, he traducido a muchísimos autores italianos y anglosajones y hay algunos más contagiosos que otros, hay autores más tóxicos, hay autores que son súper tóxicos, como Thomas de Quincy. Uno se pone a traducir a Thomas de Quincy y todo lo que escribes después es como si estuviera posesionado de tu espíritu o algo así y hay otros, curiosamente, a los que uno querría parecerse todo el tiempo y no encuentra cómo. Acabo de terminar el teatro completo de Natalia Ginzburg y he traducido antes seis o siete libros suyos y no termino de encontrar dónde está la magia, esa magia tan brutal de Natalia Ginzburg, con esa escritura tan sencilla, cómo lo consigue. Eso es raro, porque usualmente cuando haces una traducción percibes muy bien cómo se hizo el texto. Llevas meses traduciendo a Conrad, por ejemplo,

y de repente percibes en el texto que el autor está completamente perdido. Conrad, cuando está perdido, hace una descripción de tres páginas sobre el paisaje. Quedan rastros torpes de la escritura, pero son muy bonitos, porque ves cómo funciona la inteligencia narrativa de un autor.

Con Henry James ocurre algo parecido. Henry James tiene una forma de caracterizar maravillosa, donde se destila la sabiduría y las observaciones de años enteros en una frase que a veces, en una lectura apresurada, uno podría pasar por alto. Recuerdo una muy bonita de *Washington Square* que presenta al que trata de seducir a la protagonista, que es un perverso, dice: «Todo el mundo pensaba que Morris Townsend era un hombre muy inteligente porque, aunque nunca decía nada, se reía siempre en el momento apropiado», y me pareció que esa es la típica frase por la que un lector pasa de corrido casi sin darse cuenta, pero hay años de inteligente observación de la naturaleza humana en esta frase y hace falta una especie de generosidad y de grandeza muy particulares para soltar una frase así, escrita como si nada, para filtrar todo lo que has aprendido sin tratar de llamar la atención sobre la frase, haciéndola más pomposa o más retórica. Esos gestos de grandeza son los gestos que uno percibe solo con lecturas muy atentas o con traducciones, traducciones de los textos.

RG: Y en James a veces una frase como esa puede ser el motor de un cuento. Como el cristal que está roto por dentro, pero del que nadie ve la rotura, y ese es el símbolo de las parejas que salen en *La copa dorada*.

AB: He traducido muchos clásicos, de Melville traduje *Moby Dick*, todo Conrad, muchas cosas de Henry James, Hawthorne, Lewis Carroll y hay un aprendizaje a partir de esos grandes autores que estaban en la transición del siglo, que querían hacer grandes libros y eran muy arrojados y audaces. Es un aprendizaje para la escritura y es que uno no puede plantearse escribir un libro cuando tiene la respuesta de antemano. Los libros tienen que ser una investigación para el escritor. Y en el momento en el que dejan de ser una investigación, los libros se desarman. Se desarman como estructura pasional. El vínculo sentimental con ese libro se disuelve de alguna forma. Y eso me ha pasado. Yo he sentido que me pasaba en la escritura de algunos libros míos. Cuando ya tenía diseñado todo lo que quería decir a continuación, mi

interés se desvanecía. Uno se convertía inmediatamente en un escritor profesional, digamos, que para mí es la peor criatura en la que uno puede convertirse. Un hacedor de libros profesional. La relación con los libros tiene que estar siempre anclada en un lugar de misterio y de búsqueda y de investigación.

RG: ¿Qué pasó cuando encontraste que tenías la solución a tu problema y tenías que seguir escribiendo el libro?

AB: Ahí tienes que boicotear tu propia solución. Tienes que boicotear la salida fácil. Porque si no, lo que te queda por delante es un cronograma que dice lunes 15, escena armario, no sé qué, y ahí mueres, ¿no? Te conviertes en el funcionario de la escritura. Se acabó.

RG: Estaba leyendo tu biografía *Vida de Guastavino y Guastavino*, que son padre e hijo, y me parece que no escribes sin haber pensado antes algún juego, alguna paradoja. Creo que es una herencia de estos autores, que justamente pensaban desde la paradoja.

AB: La biografía para mí era un género que nunca me había interesado mucho, siempre un poco como lector, pero como escritor nunca, y me pareció un género fascinante cuando tuve que hacer este libro. Con las biografías ocurre un poco la tentación de revisar en retrospectiva la vida del muerto con la coherencia que da la muerte, analizando las cosas que tuvieron valor y sentido retrospectivamente, cuando la vida ya está cerrada.

RG: Este libro, para quienes no lo han leído, es la historia de dos arquitectos o constructores, padre e hijo, esenciales en la historia de Nueva York, que es una ciudad mucho más producto de aventureros que de iluminados. Lo que tú desnudas es una enorme estafa, de un señor que inventó como suya una forma de construcción que es antiquísima y muy conocida en el Mediterráneo.

AB: Sí, él patentó un sistema de construcción medieval que era como patentar la rueda, es un pícaro clásico. Pero era un sistema de construcción complejo que requería una mano de obra especializada y que en realidad lo que hizo fue introducir una arquitectura ignífuga en un país cuyo dilema arquitectónico máximo era que los edificios se quemaban y, cuando se quemaban, lo hacía la mitad de la ciudad detrás. Entonces él incluye eso y ocurre algo muy particular y es que en un momento en el que Estados Unidos no

tiene identidad arquitectónica, no tiene identidad como nación, en realidad, está buscando su identidad en todos los niveles, entre ellos también la arquitectura. Y Guastavino lo que hace es llegar en el momento apropiado, traer un animal de un país muy lejano, que era la arquitectura mediterránea, implantarlo ahí y se convierte en uno de los rasgos identitarios de la arquitectura norteamericana que es el modernismo transferido de esa arquitectura de Guastavino.

Es interesante porque lo primero que tiene que hacer uno cuando escribe una biografía es tratar de hacer sentir al lector el desconcierto con el que ese personaje estaba viviendo su vida. Por ejemplo, en el caso de Guastavino y Guastavino, son padre e hijo, arquitectos, fundan una compañía que dura más de cuarenta años. Los propios norteamericanos pensaban que Guastavino era un solo tipo, cuando en realidad eran dos. Habría podido ser como una especie de arquitecto vampiro que está durante 50 años haciendo edificios sin fin. ¿Qué haces con eso? Hay una confusión que fue real en la vida. ¿Por qué no transferir esa confusión de que en realidad no eran dos, sino una sola persona también al libro? Es decir, ¿por qué no hacer que el lector lea confundido algo que era confuso también para sus contemporáneos? Eso es interesante porque en realidad sería, ¿cómo tenemos que representar el mundo?, ¿cómo lo percibimos o cómo es? Bueno, esa es la eterna pregunta de la representación de la realidad. ¿Cómo tenemos que hacer una biografía?, ¿cómo la percibieron sus protagonistas, cómo la percibieron sus contemporáneos o cómo la percibimos nosotros desde hoy?

RG: Claro, cuando tú desnudas que Grand Central Station en el fondo es una instalación mediterránea, un poco kitsch, piensas qué habría hecho Gaudí de haber atravesado el Atlántico.

AB: Bueno, Gaudí existe porque existe Guastavino. Guastavino es el primero que utiliza un sistema medieval para hacer cosas que nadie había hecho en un mundo industrial. Lo interesante es que el mundo gringo es extraordinariamente infantil con respecto a su propia conciencia identitaria, y ser infantil es una cosa de la que es fácil reírse desde una perspectiva no infantil, como tenemos en Occidente, en Europa, en Latinoamérica también, con respecto a los gringos. Es muy fácil reírse de un gringo, pero, por otro lado, es difícil reírse de un gringo porque su infantilismo genera un entusiasmo

que es casi indestructible. Creen literalmente que están inventando todo, todo el tiempo, lo que les hace vivir en una especie de estado de euforia. Nueva York es una ciudad de la euforia, del descubrimiento, del violento descubrimiento de la identidad.

Básicamente lo que dice Guastavino es, a ver, ¿un puente qué es?, ¿un puente es una bóveda por debajo? Pues aquí se puede encontrar la gente, debajo de esta bóveda, ¿no? Es un lugar genial. Y todo el mundo dice, claro, cuando hay una bóveda, hay un lugar. Entonces lo que tengo que hacer es abrir bóvedas dentro de los edificios. La idea de Guastavino es transferir un problema que tiene la ciudad, que era que no había lugares públicos donde la gente se pudiera encontrar, lo integra dentro de las masas arquitectónicas. Entonces, esos lugares que hoy nos parecen majestuosos, como Grand Central Station, por ejemplo, eran ideas de Guastavino en realidad. Esto es el palacio, el palacio es la estación, señores. No tenemos que hacer una estación de tren, tenemos que hacer un palacio que además sea una estación de tren. Entonces, ahí es donde da vuelta completamente a la tortilla.

RG: Y que además es un templo, porque la forma, la bóveda siempre es el templo.

AB: Sí, la bóveda es la estructura mágica por antonomasia.

RG: Pero es una estructura básicamente religiosa. El Capitolio en Estados Unidos, el Panteón. Se transforma Grand Central Station en un templo y eso es lo que le da la fuerza. Tú dices, esto no es una estación de trenes, esto es un templo a la ciudad.

AB: De lo que va verdaderamente el libro es de cómo se construye una identidad. Una identidad se construye considerando que han sido necesarios gestos que en realidad fueron azarosos y eso ocurre en la identidad de las naciones y ocurre en la identidad de las personas, cuando miran atrás su infancia y convierten momentos banales en momentos históricos que definieron su identidad. ¿Cuándo se convierte Guastavino en parte de la identidad arquitectónica de Nueva York?, ¿cuándo construyen los edificios? Cuando Nueva York decide proteger esos edificios para que no se destruyan. Nueva York es una gran picadora de carne, de ladrillo, digamos. Nueva York está reconstruyéndose todo el tiempo, incluso hoy. Ha habido muy pocos casos en la historia de la ciudad en que los propios

«Hay que ser muy idiota, yo creo, para estar en el poder y olvidar que lo que te hace más poderoso es controlar el humor. La monarquía más indestructible de este planeta, que es la inglesa, es una monarquía que no sólo permite, sino que fomenta y habilita el humor sobre la monarquía inglesa».

neoyorquinos han dicho: esto no se toca, esto es identitario. En el momento en el que Nueva York dijo eso con Grand Central, que era una estación que estaba destinada a morir, Guastavino se convierte en parte de la identidad. No antes, no cuando llegó, no cuando impuso el sistema, no cuando construyó sus edificios, sino cuando los neoyorquinos dijeron: esto es significativo, no es banal.

RG: Tú hablaste de la palabra infancia y ese es un tema que te importa y que creo que es uno de los grandes temas de hoy. En *República luminosa* hay un grupo de niños que son incontrolables, delincuentes, y que tienen su propio mundo, pero que no tienen motivos tan claros y evidentes para ser así, al menos desde la perspectiva de los adultos ¿Cómo se te ocurrió esta idea?

AB: Bueno, has dicho una cosa que no es del todo cierta. No son niños delincuentes, son niños considerados delincuentes por esa sociedad. Ya, pero matan. En realidad, bueno, no sabemos si matan o no. Está un poco entredicho. Quiero decir que lo interesante era hacer una novela sobre un hueco, sobre un centro de energía, sobre qué es lo que ocurre cuando una sociedad criminaliza o interactúa con un centro de energía al que asigna valores solo porque no sabe qué es, solo porque ponen en compromiso su estabilidad como sociedad. Una sociedad es como un organismo que reacciona en contra de algo que se mete dentro y amenaza con destruirlo. Pero el tema de la infancia, que obviamente es el tema del libro, es un tema que a mí me fascina desde siempre. Muchas novelas tienen como tema central qué es la infancia exactamente, cómo nos relacionamos, por ejemplo, con la violencia generada en la infancia, no la violencia de los adultos hacia los niños, sino la violencia provocada y generada por los propios niños contra otros niños.

Yo creo que hay un lugar de transición importante en la historia de las ideas, que es el momento en el que la ilustración francesa declara oficialmente la muerte de Dios. Hay un momento de gran inestabilidad. Ya no está garantizado un paraíso al que vamos a ir después de la muerte. El paraíso al que se transfiere toda esa carga es la infancia. No sabemos si habrá un paraíso, pero sabemos que estuvimos en uno y que ese paraíso es la infancia. Entonces, en ese momento se blinda la infancia como ficción, como narración oficial, intocable, fuimos felices allí. Ese momento es crucial, porque ahí es cuando empezamos a no mirar deliberadamente a la infancia con realismo, necesitamos que la infancia sea la idea de lo puro y nos negamos casi escandalizados a cualquier cosa que ponga en compromiso ese discurso idealizado y de fábula que hemos creado alrededor de la infancia. Safranski tiene un libro muy interesante sobre el mal, donde explica cómo ha ido transfiriéndose la idea de qué es el mal absoluto a lo largo de la historia. Por ejemplo para Dickens, que no está tan lejos de nosotros, el mal absoluto era el usurero, aquel que se aprovechaba de alguien en un momento de debilidad económica. Para nosotros, el mal absoluto sería sin duda el pederasta. No solo porque es alguien que atenta contra un débil, sino porque pone en compromiso nuestra ficción máxima, que es la ficción de la infancia.

RG: *República luminosa* es también un libro sobre la anarquía y sobre las leyes, sobre personas que viven en otra ley y eso es poderosamente actual. Cuando se habla del terrorismo, todos buscamos una regla o una ley, pero sobre todo buscamos pensar que esta gente hace este acto para conseguir tal o cual cosa, que por supuesto está dentro de su deseo abierto. Pero podría ser que no están buscando tal o cual cosa, más que

justamente crear el caos para desestabilizar el orden, porque ese orden les parece asfixiante de por sí, o porque tienen otro orden. ¿Cómo lo ves tú?

AB: Una de las cosas que más me interesa es, con respecto a eso, la revisión que se está haciendo del anarquismo utópico actualmente. El anarquismo se ha convertido en el gran miedo de una sociedad neoliberal, conservadora. El anarquismo es lo radical otro, el caos, el desorden, la violencia, cuando en realidad el anarquismo utópico era totalmente filantrópico, era humanista. Lo más perverso que se puede decir es lo que decía Margaret Thatcher: no hay alternativa. Hacer creer a la gente que no hay alternativa al sistema es anular, digamos, la oposición al sistema.

RG: No, Margaret Thatcher dice algo peor: que no hay tal cosa llamada sociedad.

AB: Lo más interesante es que la alternativa, en el caso de los niños, surge de un lugar natural. Y yo creo que también eso es una cosa muy contemporánea, derivada de alguna forma de la revolución feminista, y es no mirar todo antropocéntricamente. O sea, la posibilidad de una nueva sociedad, de un nuevo sistema, no tiene por qué estar necesariamente dentro de los criterios de lo humano. Estos chicos que aparecen en esa ciudad subtropical, que nadie sabe de dónde salen, que se reúnen pero nadie sabe dónde están, son quizá una especie de reseteado de la propia naturaleza, de la civilización, de los humanos. No lo sabemos. Una cosa que siempre hace Conrad, que es muy interesante, es chocar la civilización y la barbarie, y al final de sus libros el civilizado es el bárbaro y ese lugar donde la civilización ha conseguido borrar lo bárbara que es, lo innecesariamente violenta y cruel que es, es el triunfo del cinismo de la civilización. Conrad lo pone en manifiesto siempre como en ese choque.

RG: En *El corazón de las tinieblas* hay solo dos tipos de civilización. No es que el protagonista se haya vuelto un salvaje del Congo. Él no es conquistado por el salvajismo africano, sino por el salvajismo de la colonia.

AB: El salvajismo solo es salvaje si es consciente de su salvajismo, esa es una de las grandes tesis de Conrad. La naturaleza no es cruel. Es cruel un hombre proyectando su crueldad humana sobre un gesto animal. Si perpetuamos el error de humanizar todo lo que miramos, estamos condenados a no comprenderlo. Es básicamente una de las enseñanzas de Conrad. No

podemos los seres humanos cometer el estúpido error de asimilar a lo humano todo lo que vemos.

RG: Claro, además hay en Conrad esta idea de que lo que consideramos como una otredad no es tan otra. Que los rusos, los polacos como él, son también parte de Occidente.

RB: O sea, básicamente es la discusión de quién soy yo, quién eres tú, quién esperas tú que sea yo y cómo recibo ese mensaje para manifestar mi propia identidad. Por ejemplo, en Estados Unidos, que es un lugar muy esquemático para muchas cosas, sobre todo desde el punto de vista identitario, eso se nota mucho. Ahí se produce una especie de perversión de la propia identidad, donde la identidad se convierte en un show, en una teatralización pensando en otro, es un sistema espectral, porque en realidad todos estamos haciendo gestos falsos.

RG: Bueno, tú eres español, pero un español que lee a ingleses se transforma en latinoamericano, en argentino. Yo creo que te estás convirtiendo en la gran tradición hispanoamericana y Borges es una de sus encarnaciones. Justamente son personas que vienen del mundo hispano, que somos españoles, bueno, españoles e indígenas también, que preferimos leer escritores ingleses por una especie de reflejo anticolonial o algo así. Y claro, tú eres un poco el ejemplo. ¿Qué hay en ti de escritor español?, ¿o tú te percibes como un escritor español en transición, digamos?, ¿estás en transición a ser escritor latinoamericano?

AB: Argentina es un país de migrantes y en ese sentido es que mi ingreso ha sido muy natural a este país de acogida al que siento ya mi país, porque ya es más de una década conviviendo, viviendo, y ahora ya he pedido la ciudadanía directamente. Yo creo que eso ha diluido, si quieres, un poco mi españolidad, por decirlo de alguna forma, en un momento en el que es bastante deprimente la forma en la que se está reivindicando la identidad española, desde mi posición política. Se dan las dos cosas. Primero, me siento muy cómodo, cada vez más cómodo acá, y segundo, cuando veo quién se llama a sí mismo español cuando vuelvo a mi país, me resulta cada vez más deprimente y difícil identificarme con eso. Por otro lado, mi tradición literaria no es muy española, esa es la verdad, mis referentes no son muy españoles.

Yo creo que España ha sido muy negligente por razones obvias, históricas, entre ellas una dictadura de 40 años que parece que no hubiera

ocurrido, cuando en realidad está genéticamente instalada en nuestra forma de pensar nuestro país. España es un país que tiene cuatro idiomas, decir que eso es una sola cosa es un delirio, es decir, toda nación es una ficción, no hay nación en el mundo que no sea una ficción, una ficción que un grupo de personas deciden creer durante un tiempo por ciertos motivos y que a veces no se sostiene más que por esos motivos. No es que la nación hubiera existido antes y ahora ya ha dejado de existir. Es que era una ficción en la que hemos dejado de creer. Creeremos en otra ficción más tarde, porque lo que creemos es en ficciones, esencialmente. Pero bueno, toda identidad es un relato y todo relato en cierto modo es una ficción. También nuestra propia identidad es una ficción. Una nación no es solo lo que decide ser, sino lo que decide olvidar, lo que decide no atender. Y entonces eso, que es muy evidente, todo este nacionalismo españolista lo olvida de algún modo.

RG: Pero tú ya abrazaste algo que es muy latinoamericano, que es el lugar. Que en Latinoamérica los protagonistas no son los personajes, sino los lugares. Si uno pudiera hacer una síntesis de lo que es la literatura latinoamericana pondría en ella también a Faulkner, que para mí es uno de los mejores escritores latinoamericanos que existe, aunque es norteamericano, porque siempre que se piensa en un lugar se piensa en un pueblo, se piensa en un lugar y luego se piensa en personajes que encarnan ese lugar. Y siento que tú te estás aproximando a ese mundo, en que el lugar toma más importancia que los personajes o más que las personalidades.

AB: Sí, el lugar y el tono, el estilo. Porque al final lo que carga de identidad las literaturas nacionales es el estilo y una cosa que has dicho antes, un poco de refilón, que son los temas, por ejemplo. Es alucinante, por ejemplo, cómo el dinero, que es un tema casi proscrito de la literatura mundial, es un tema central en la literatura francesa, por ejemplo. Por ejemplo, el otro día estaba comentando con mi pareja, que es escritora también, hasta qué punto la literatura argentina es poco sentimental, como lo fóbica que es la literatura argentina en términos generales al hablar de amor. Lo tematiza periférica o tangencialmente con respecto a otro tema que es el tema importante. Pauls tiene una novela de amor neurótica que es *El pasado*, que está muy bien, pero *Rayuela*, que es la gran novela de

amor argentina, es una novela francesa en realidad, yo creo que Cortázar nunca habría podido escribir esa novela en Argentina

RG: Claro y, al revés, es difícil encontrar novelas francesas que no sean sobre el amor.

AB: ¿Cuál sería el tema tabú en Chile? Sería interesante pensarlo.

RG: Creo que es una idea que está en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, la idea de que dentro de la casa está el horror. Bolaño decía que Chile era un país pasillo y la verdad es que todas las novelas y las películas chilenas ocurren en pasillos, en los corredores. Es la casa dentro del pueblo, hay una calle polvorienta y Chile sería esa casa en decadencia.

AB: En la literatura española, el honor es una de las grandes categorías articuladoras de la literatura española, incluso hasta hoy en un autor como Cercas, por ejemplo. La honorabilidad es un tema totalmente español desde *El Lazarillo de Tormes* hasta hoy. Y el honor además es una categoría vacía, porque es una categoría externa. No es tanto el verdadero honor, el honor auténtico, el honor natural, sino la visión del honor que tienen los otros de mí. Eso genera, y aquí ya creo que estoy un poco improvisando sobre la marcha, que la literatura clásica española en términos generales haya envejecido tan mal, pero las redes sociales lo están revitalizando, porque la honorabilidad también está en el corazón de las redes sociales. Es la gran obsesión de las redes sociales. Entonces, algo que había caído completamente en desuso, de repente se está restaurando y habrá que ver cómo de repente una obra de Lope de Vega que estaba totalmente obsoleta se reactiva porque de nuevo en nuestro mapa intencional la honorabilidad es muy importante.

RG: Entiendo por qué Hemingway tenía con España y con su literatura, pero más con España, esa relación, porque el gran tema de Hemingway es el honor. Y entonces, claro, no se llama honor porque es americano, digamos, y le pone otro nombre. Puede ser que Hemingway haya envejecido tan mal porque también era un escritor de honor, de honra.

AB: Nunca me gustó mucho Hemingway. Si sacas sus dos o tres textos importantes, el resto es muy aburrido para mi gusto. Es un tipo muy simplificador de las realidades, sobre todo las ajenas, y con el criterio gringo va tratando de comprender una cultura externa, exótica,

proyectando sus prejuicios sobre ella y tratando de localizarlos, que es la actitud más perversa que uno puede tener frente a una cultura ajena. Hemingway hace una tarea simplificadora de las culturas de las que se apropia para contar historias esencialmente gringas.

RG: También Conrad es un escritor de honor, claro que el punto de vista de él es completamente original en el sentido de que él encuentra que en el deshonor hay honor, o que la búsqueda del honor puede ser deshonrosa.

AB: En la transferencia exitosa de ciertos libros a otras culturas, es difícil saber exactamente lo que ha ocurrido. Uno de los primeros casos de bestseller internacional en Europa fue *El Quijote*. ¿Qué mira un ruso cuando mira al *Quijote*? ¿Lo mismo que mira un murciano? Pues me cuesta creer que sea lo mismo. Se produce la fantasía de que estamos pensando lo mismo porque el texto que lo genera es el mismo. Pero bueno, ya Borges nos ha enseñado que el texto no es el mismo si lo escribe Pierre Menard o si lo escribe Cervantes.

RG: Voy a volver a Andrés Barba para terminar. ¿Qué sería para ti lo que une todos tus libros? Ya hablamos del pasillo, del honor. En el caso tuyo, ¿cuál es la obsesión que está en muchos de tus libros?

AB: A ver, hay varias obsesiones. Una es la infancia, sin duda, y otra es las transiciones. La sensación de qué ocurre cuando dejamos de ser una cosa y empezamos a ser otra. O cuando acaba una situación y empieza otra situación. Esos lugares como de inestabilidad, de gravedad cero, donde ya no somos lo de antes pero todavía no somos lo de luego, me fascinan a todos los niveles tanto si son historias sentimentales como si son políticas o identitarias. Casi toda mi literatura está ocurriendo en un lugar donde lo de antes ya no sirve, lo de luego no se ha formado y uno está improvisando y ahí es donde generalmente se genera nuestra identidad, en esos lugares de sombra absoluta o de intuición absoluta y todo va un poco por ahí, un poco por ahí. ●



Nieva

Metáforas extremas.

Presentación de
Álvaro Bisama.

Entonces lees *La infancia del mundo* y la ciencia ficción te parece una especie de disciplina que no habla del futuro o lo posible sino de lo roto, de lo quebrado, de cuerpos mutantes, de paisajes arrasados por el cambio climático, de países vueltos islas y de continentes sumergidos donde el misterio, donde lo ominoso adquiere el tono de una enfermedad pop, de unos virus que se transan en la bolsa, de juegos de video que simulan las formas del exterminio como si fuesen un cuento decimonónico o una novela de fundación de la identidad nacional, al modo de una versión deforme de esos apuntes de los malones de indios que

Rugendas (desfigurado por un rayo, con la cara cubierta con un velo) hacía en *Episodio en la vida del pintor viajero*, de Aira, o del modo en que Solano López dibujó la biología espacial de los monstruos de *El Eternauta* de Oesterheld o de la ilustración de Nabokov de Gregorio Samsa (acaso lo que hace Nabokov no es lo que hacemos todos, que es dibujar sobre las visiones de Kafka) y todo esto está en la novela, que se expande desde los patios escolares y parece tomarse la Argentina, América del Sur o el planeta o más bien lo que queda de la Argentina, América del Sur o del planeta. Con esto quiero

decir que se trata de algo curioso o extraño o urgente (y con esto digo revelador) ahora mismo que la realidad parece deshacerse; una realidad (no puedo evitar mencionarlo) en que Javier Milei ha sido elegido presidente de la Argentina y donde no podemos olvidar el dato de que todas sus mascotas, esos perros cuyos nombres las multitudes corean de memoria como si fuesen una consigna, son clones de Conan, su mastín inglés que a pesar de estar fallecido sigue comunicándose con él porque está sentado al lado de Dios y eso no me parece extraño, ni me llama la atención porque —como lector o sudamericano— me parece que siempre ha sido así, que la literatura prefigura o inventa lo real, adivinándolo de modo incierto, como enredado, de modo pobre y fractal, por medio de historias o imágenes que apenas podemos resolver porque justamente su sentido figurado hace que se confundan en ellas el chiste con la profecía, las formas de la adivinación con las de parodia y todo eso está acá en el libro de Michel, en el modo en que el futuro es el relato de la vida una niña (antes un niño, luego una madre) que va a matar a todos, a devorar al mundo, porque va a chuparle la sangre hasta dejarlo seco mientras destruye resorts y ciudades, perpetra una carnicería en la Bolsa de Valores; y sí, todo es una fábula pero se trata de una fábula *splatter* que está hecha (yo la leo así, por lo menos) del viaje por una biblioteca que era a la vez una discoteca hecha de casettes piratas o

un video club de barrio o un cine al borde del cierre donde pasaban películas de terror o cine arte o una librería de viejos, de saldos, de usados con los números sueltos de *Fierro* y *Skorpio* o la colección de *El Péndulo* y las traducciones de Lovecraft de Paco Porrúa, con ese Borges anciano dibujado por Alberto Breccia como una criatura hecha casi de niebla, con todos esos restos y escombros de la imaginación vueltos signos opacos, transfigurados en señales de ruta devoradas por el tiempo y que nos servían para leer en la oscuridad, como una forma de resistencia a lo real que en realidad era una inmersión en ella; y tal vez todas esas señales vuelven acá, en esta infancia del mundo que también es el presente del mundo, nunca su futuro y no dejo de acordarme de la Niña Dengue y el Dulce y todos esos personajes que aparecen en el relato cruel e inevitable de este libro, que comparten algo (la pena, el abandono, la rabia) con una vieja novela como *Patas de perro* de Carlos Droguett, donde un narrador debe cuidar a un niño de pies caninos llamado Bobi, que está escrito como una suerte de parábola rota donde el personaje central se ofrece como un signo del *locus horribilis* que es el Santiago o la idea de Santiago de Droguett, una literatura fantástica y precaria que solo puede funcionar como una metáfora extrema (que era como se refería J.G. Ballard a novelas suyas como *Crash*), capaz de entender los modos en que la literatura o el arte intervienen lo real, como esas fotos animadas de

los muertos que fueron memes hace unos años, haciendo de la ciencia ficción el arte de una realidad que el cerebro escribe con la sintaxis afiebrada de lo inmediato, con la información vuelta comida rápida, presentada como campo de ideas desarticulado, como un laboratorio de historias, porque en su novela Nieva no tranquiliza jamás al lector, y la escritura es feliz a la hora de la destrucción masiva en su desasosiego, como si nos ofreciese versiones sudacas y secretas de los kajjús, y nos invitara a un universo (el de la novela, el nuestro) que no puede ser otra cosa que horroroso; que no puede ser sino un lugar donde la parodia es apenas nominal y la ficción se equilibra entre la violencia y la crueldad y con ello construye un catálogo personal e insperado de las formas del genocidio, al modo de un insectario hecho de cuerpos y vidas alienadas porque no pueden ser sino un rincón donde campean la soledad y los restos del deseo, un bestiario imposible ya no del futuro sino de estos tiempos nuestros, tan extraños, tan fascinantes. ●

El espíritu de la ciencia «-» ficción Michel Nieva

En esta cátedra en homenaje a un espíritu, invocaré otra presencia incorpórea:

Convoco, ahora, a comparecer en esta sala, al espíritu de la ciencia ficción.

Que, por obra de la casualidad, coincide nominalmente con *El espíritu de la ciencia-ficción*, novela de Roberto Bolaño editada de manera póstuma, pero que el autor terminó de escribir en 1984. Por un lado, no se puede dejar de advertir el año, emblemático no solo por el libro homónimo de Orwell, sino porque en esa fecha William Gibson publica *Neuromancer*, la primera obra cyberpunk. Por otro, el título, que introduce dos enigmas. El primero, casi un oxímoron: ¿qué espíritu recorre a la ciencia ficción? Criatura sobrenatural, acaso más afín al fantástico que al ascetismo tecnológico del género, y cuya existencia el título afirma, pero no devela: ¿es un fantasma, un espectro, o qué sombra terrible lo asedia? Por otro, tan solo dos palabras después, un nuevo enigma, que profundiza aún más el anterior: ¿por qué un guion mudo aunque visible, una especie de valla o alambre de púas, separa a la ciencia de la ficción? Ciencia, guion, ficción. Un guion que, según el *Diccionario panhispánico de dudas*, incita a la unidad entre palabras de reunión infrecuente. Sin que «medie entre ellas nexos alguno», las injerta en un híbrido de convergente divergencia. El *Diccionario* lista ejemplos que evidencian el carácter dispar

y artificioso de este cruce de sentidos: «hombre-caballo», «niño-maleta», «cabeza-borradora», como si este guion pusiera a funcionar una fábrica de quimeras, de conceptos fantásticos y animales monstruosos. Sin embargo, clara a las pocas líneas: «Cuando los compuestos de este tipo se generalizan en el uso y pasan a formar parte del léxico asentado, dejan de escribirse con guion». Y el primer ejemplo que cita es, justamente: «ciencia (sin guion) ficción»¹. Entonces, si cualquier corrector editorial hubiera percibido la redundancia de este guion que, por arcaico y superfluo, había que suprimir, el gesto deliberado de su empleo invita válidamente a preguntarse: ¿por qué Bolaño, un escritor latinoamericano en el año 1984, insiste en su uso, un guion que enrarece el diálogo entre dos palabras de no infrecuente sociedad, nada menos que en el título de su libro? ¿Una palabra que no es precisamente cualquier otra en el contexto de una novela, sino que indica una filiación, una subespecie literaria? Ciencia, guion, ficción. Un guion que, algunos objetarán, evoca el término inglés *sci-fi*, pero que acaso en realidad remarque el obstáculo radical de introducir la imaginación científica y técnica del Norte a la ficción latinoamericana, o mejor dicho, que la forma en que la tecnología y la autoridad científica fueron puestas en nuestro continente al servicio del saqueo, la represión y el genocidio de ninguna manera pueden asimilarse a la experiencia histórica que nutre a la ciencia ficción de Europa y Estados Unidos.

Porque ese parece ser uno de los temas de la novela de Bolaño: ¿cómo escribir ciencia «-» ficción desde América Latina? Es la angustia que atribula a uno de los protagonistas: Jan Schrella, joven aspirante a escritor de 17 años, que envía cartas postales donde pide consejo a sus escritores norteamericanos preferidos. En la dirigida al apócrifo James Hauer, le pregunta, con el desconsuelo de quien ya anticipa la respuesta negativa: «¿Cree usted, ahora, que podemos escribir buena literatura de ciencia-ficción?». En esa misiva, el joven relata que, en la escuela secundaria, un profesor lo desalentó de

1 En 1955, en una colección de la Editorial Minotauro, aparece por primera vez en castellano el término «Ciencia-Ficción», que traducía el francés *science-fiction*. Hacia 1966, se repite este vocablo en el título del libro de Pablo Capanna *El sentido de la ciencia-ficción*. Sin embargo, a partir de la década del 70, como indica la RAE, se normaliza el término sin guion «ciencia ficción». (Carlos Abraham. *Las revistas argentinas de ciencia ficción*. Tren en Movimiento. 2013, p.48)

escribir ciencia ficción aduciendo que, desde Latinoamérica, «esas cosas están tan lejanas». No amedrentado por la autoridad de quien llama su «reverendo maestro», Jan Schrella le replica: «si usted opina que no podemos escribir sobre viajes interplanetarios [...] de alguna manera nos deja dependientes *per sæcula sæculorum* de los sueños —y de los placeres— de otros». Es interesante que Jan Schrella mencione la dependencia como el factor que dificulta su contexto de escritura, que luego se confirma cuando, en un tono de sumisión que casi parece paródico, le suplica al norteamericano que funde un comité de socorro para «los nativos del Tercer Mundo que mejor describan un robot».

El espíritu de impotencia y devoción frente a lo norteamericano que recorre a esta serie de epístolas de alguna manera reaviva una vieja invectiva de Elvio Gandolfo, quien afirmó que América Latina es «una sucursal de la ciencia ficción anglosajona». Más atrás en el tiempo, también, modula una pregunta formulada por Borges en «El escritor argentino y su tradición»: ¿cómo escribir desde la periferia de un canon? Pero si en dicho ensayo Borges se preguntaba cómo escribir sin pasado, sin el respaldo de una tradición autorizada como la europea, en el caso de la ciencia «-» ficción el problema emana de un vector inverso: cómo escribir sin futuro, o desde un género que especula tecnologías y futuridades desde un archivo cultural —el de los países coloniales— que expulsan la perspectiva latinoamericana.

Si pensamos en términos históricos, el momento de mayor expansión de los imperios europeos, hacia fines del siglo XIX, coincide con el nacimiento de la ciencia ficción. Coincidencia no casual, sino que alimenta sus imaginarios primigenios, en los que los futuros fines del mundo plagian sin mucha cosmética el escenario del genocidio indígena. *The War of the Worlds* (1898) de H.G. Wells o *Auf zwei Planeten* (1897) de Kurd Lasswitz, novelas fundacionales de la ciencia ficción inglesa y alemana respectivamente, son perfectas alegorías en reversa de los efectos devastadores de una invasión colonial, en las que los personajes europeos varias veces afirman sentirse como «indios salvajes» frente a la avanzada tecnológica de los extraterrestres². Es sabido que H.G. Wells, cuando no sabía cómo introducir en su novela un exterminio masivo

de marcianos, se inspiró en la feroz colonización británica de Tasmania, donde el sarampión, la gripe y la viruela terminaron por aniquilar a las poblaciones aborígenes. Así, en la novela de Wells, los marcianos invasores mueren por «un putrefacto y nocivo germen para el que sus cuerpos no estaban preparados». Es decir, una gripe común. En el siglo XIX también aflora del archivo colonial otro obsesivo tópico literario: el del descubrimiento de exóticas tribus imaginarias. *Her* (1887) de H. Rider Haggard, *The Coming Race* (1871) de Edward Bulwer-Lytton, *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, *The Lost World* (1912) de Arthur Conan Doyle o *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman, son novelas que comparten el motivo de un inglés que viaja a un remoto confín de la Tierra donde descubre una etnia de insólitas costumbres no occidentales, a las que logra descifrar y catalogar dentro de la escalera evolutiva que tiene por centro al europeo mediante las novísimas ciencias de la antropología, la lingüística y la zoología. No muy lejos de aquellas obsesiones encontramos el origen norteamericano de esta literatura: las sagas marcianas de Edgar Rice Burroughs, folletines que narran la épica de John Carter, un soldado entrenado en el exterminio de «pieles rojas» que, por efecto de un extraño conjuro, se teleporta al *far west* marciano, donde pelea a punta de rayo láser contra los salvajes «pieles verdes». Parafraseando a Bolaño que parafrasea a Marx, podríamos afirmar que el espíritu de la ciencia «-» ficción repite la historia dos veces, y lo que empieza como como tragedia futurista, termina como farsa colonial.

Este espíritu pone frente a nuestros ojos la temporalidad paradójica de la ciencia «-» ficción. Derrida, en *Espectros de Marx*, juzga que los espíritus no pertenecen a la flecha continua del tiempo, sino que lo desarticulan a través de «una experiencia del pasado como porvenir». Un agujero gusano que trastorna cronologías y confunde a Hernán Cortés con un astronauta intergaláctico y los arcabuces españoles con pistolas de rayo láser. Una alucinación temporal que pone la colonización como destino manifiesto, y que activa obsesivamente la colonización y el genocidio en todo ejercicio de futuro.

En 1974, el físico y futurólogo norteamericano Gerard K. O'Neill dio una serie de conferencias tituladas «The colonization of space», que cobraron notoriedad por su influencia en los

2 Lasswitz, Kurd. *Auf Zwei Planeten*. Verlag. 2001. p. 176

«Si pensamos en términos históricos, el momento de mayor expansión de los imperios europeos, hacia fines del siglo XIX, coincide con el nacimiento de la ciencia ficción».

proyectos contemporáneos de empresas como SpaceX o BlueOrigin, ya que en estas charlas propuso por primera vez un futuro capitalista para el espacio, que presuntamente no se fundaba en mera fantasía sino en rigurosos estudios de observación astronómica, ingeniería astronáutica y mercadotecnia. En estas conferencias, el científico comenzaba afirmando que «la especie humana se encuentra frente al desafío de una nueva frontera como la que Colón encontró hace quinientos años, pero con una riqueza mil veces superior». Ese programa se iniciaría en la Luna, donde se promocionaría la radicación de corporaciones mineras de extracción de titanio y aluminio, así como usinas procesadoras de hidrógeno para fabricar combustible a partir del hielo de los polos lunares. Dicha prospección exominera funcionaría de cara a usar la Luna y la energía y materiales allí extraídos como colonia intermedia hacia la conquista de Marte. En medio de disquisiciones más técnicas sobre motores y fractura hidráulica, O'Neill remarcaba que el único término que podía describir cabalmente este proyecto era, como el título indicaba, una «colonización». Explicaba O'Neill: «los términos comunidad, hábitat o estación fallan al describir el fundamento económico de este posible emprendimiento. Colonización sugiere su impulso y su propósito, pese a que en el pasado haya significado la explotación de un grupo por otro». Por último, O'Neill destacaba (frente a un auditorio de ingenieros que hoy en día trabajan para Elon Musk y Jeff Bezos) que un aspecto positivo de esta colonización es que había tanto lugar en el espacio, que «las corporaciones podrían establecerse sin matar ni un solo indio».

Uno podría preguntarse con cierta incredulidad por qué Gerard K O'Neil menciona una posible matanza étnica en una conferencia sobre ingeniería astronáutica y exominería espacial, si no atendiera a esta estructura alucinatoria del futuro, que activa la experiencia del pasado como destino manifiesto del porvenir. Precisamente

en esa línea, el filósofo y pionero del afrofuturismo Kodwo Eshun afirma que el futuro, o al menos el control de su manufacturación, es un dispositivo que condena al resto de las poblaciones a un pasado que no para de repetirse. Así, la sobreproducción en serie de futurología acumula, mediante la repetición, una densidad de capas y sedimentos que transforman su materia en apariencia etérea e ingravida en un irrevocable y monolítico «destino manifiesto». Por eso, para este filósofo, resulta vana la tentativa de idear otros futuros, pero no la de hackear el que nos fue impuesto. Un ejercicio transpositivo que desplace ese futuro tal como fue concebido en Estados Unidos pero a otra geografía, o a otro archivo cultural, o a otro pasado que jamás existió, convirtiendo futuro en retrofuturo y futurismo en retrofuturismo.

El retrofuturismo, dentro de la ciencia ficción, es una estrategia de tender el futuro hacia pasados considerados obsoletos, mediante el reciclaje o cirujeo de formas de vida sepultados en el basurero de la historia. Así, en un terremoto crónico, pone en entredicho la inevitabilidad de nuestro presente, suspende su presunto carácter inexorable en el fangoso terreno de lo que podría no haber sido. A diferencia de las distopías de Hollywood, que activan lo que Mark Fisher denomina «realismo capitalista», la nihilista sensación de que no puede haber nada mejor ni nada peor, el retrofuturismo, en cambio, pone a prueba nuestro tiempo bajo el signo de la contingencia, modalidad ontológica que cristalizó Gottfried Leibniz en su célebre pregunta: «¿por qué ser y no más bien nada?»; interrogante que, reformulada en términos retrofuturológicos, vendría a ser: «¿por qué será, si podrá no haber sido?». Algunas de sus versiones son el steampunk, que especula el futuro a partir de la máquina de vapor, el rococopunk, desde relojes del siglo XVIII y autómatas a cuerda, el cyberpunk, desde la incipiente cultura computacional de fines del siglo XX, el silkpunk, desde la ruta oriental de la seda,

«El retrofuturismo, dentro de la ciencia ficción, es una estrategia de tender el futuro hacia pasados considerados obsoletos, mediante el reciclaje o cirujeo de formas de vida sepultados en el basurero de la historia».

o el ya mentado afrofuturismo, desde las culturas negras de África y América.

En 2022, el líder amazónico Ailton Krenak exhortó a pensar lo que él llama «futuro ancestral»: un porvenir especulado desde una cosmovisión indígena del tiempo y el espacio, a partir del hecho contrafáctico de que Colón nunca hubiera pisado las Américas. Dice Krenak: «el futuro ancestral es pensar el tiempo desde lo que va a acontecer exactamente aquí, en este lugar ancestral que es nuestro territorio, la selva. Es despertar del coma colonial que intoxica nuestros cuerpos hace quinientos años». ¿Será el «futuro ancestral» de Ailton Krenak una forma de retrofuturismo propiamente latinoamericana, alternativa al espíritu que calca el genocidio indígena bajo el sedimento de un porvenir hipertecnológico?

Bajo el ímpetu de esta hipótesis, quisiera evocar un texto de José María Arguedas que a mi juicio opera como precursor oculto de esta tradición especulativa. Entre 1962 y 1969, el autor peruano publicó en diversas revistas una serie de poesías que redactó primero en runasimi (idioma quechua) y luego reescribió al español. Entre estos se encuentra «Jetman, haylli», de 1965, cuya reescritura se titula «Oda al jet»³. «Jetman, haylli» es el elogio («haylli» en runasimi significa «¡bravo!») de un avión militar de propulsión a jet. Arguedas publica este poema durante la guerra de Vietnam, cuando circulan por todo el mundo las estremecedoras imágenes de los cazabombarderos F-100 que rociaban con napalm a niños indefensos. A su vez, bien presentes estaban en Latinoamérica los bombardeos a Plaza de Mayo de la Armada argentina contra su propia

población civil, y faltaban apenas ocho años para que el bombardeo a la Moneda tuviera lugar. Sin embargo, en el poema, esta violencia destructiva tan conocida se suspende, más bien se subvierte, y la aplicación tecnológica del jet se traduce (en quechua) al sistema ontológico de la cosmogonía inca. El poema es cantado por el propio jet, que irrumpe como en un trance alucinatorio desde el futuro occidental hacia la cosmogonía inca. El jet atraviesa esta aduana de mundos mediante una interjección: «¡Ahuiluy!», grita. Es la primera palabra del poema, pero no un término runasimi sino un híbrido: el vocablo «abuelo» del español transliterado y pronunciado en quechua, contrabando terminológico que la lingüística denomina «xenismo». El jet traspasa así este umbral xenomorfo de idiomas, futuros, filiaciones y le cuenta a su «ahuiluy»: «estoy en el Hanaq Pacha» («Hanaq Pachapin kachkani»)⁴. El Hanaq Pacha, en la cosmogonía quechua, indica el ámbito superior de los cielos, cuya criatura totemica es el cóndor, y que habitan las criaturas voladoras, las deidades astronómicas y los espíritus del cerro. El jet, frente a este espectáculo panorámico de contemplar todo cuanto existe desde la más elevada perspectiva celeste, incluso por encima de los Andes, descubre una verdad iniciática: que él, un cazabombardero militar, es la criatura más importante de toda la Pachamama. El jet, desde estas alturas, empieza a mirar al resto de los seres y a compararse. La nieve eterna que corona los Andes, al lado suyo, no es más que un poco de barro congelado («chullunkallay hina»). Afirma que todo cuanto hay en la Kay Pacha (ámbito donde moran los humanos y el resto de los terrestres) es, en comparación a su poderío, insignificante y diminuto como una inútil y frágil tela de araña («arañapa aswan llañu

3 Subrayo que Arguedas reescribe y no traduce estos textos porque las dos versiones (la runasimi y la española), aunque presentadas en espejo como equivalencia bilingüe, difieren notoriamente, como si el «bilingüismo» funcionara menos para cotejar la traducción con el original que poner en evidencia el irremediable desajuste entre dos culturas intraducibles entre sí.

4 Las traducciones del poema que aquí figuran no son las de Arguedas sino las que hice con ayuda de mi profesora de runasimi, Wayra Warmi Gaité.

llikan hinallaña»). Incluso se atreve a afirmar que el cóndor y el águila, los animales más poderosos del Hanaq Pacha, son, al lado suyo, “gusanos de alas diminutas» («as raprayuq urukunawan»). Se envalentona todavía más, y sentencia que, si él es la criatura suprema de la cosmogonía inca, entonces Dios no existe, o al menos solo existe en tanto es la persona que lo engendró y que lo convirtió también a él en un Dios que superó a su progenitor («Diosmi runa. Runan Kani»).

Puesto en términos retóricos, la progresión del poema adquiere la forma de una anábasis. Contrariamente al desplazamiento llamado catábasis, el descenso a las profundidades, como la de Odiseo al inframundo, y que también podría ser el descenso rasante de un jet que bombardea una población inerme, en el texto el jet asciende en un movimiento sostenido e hiperbólico. Tras mirar los Andes desde las alturas, se eleva incluso por encima del Hanaq Pacha hacia el espacio intergaláctico («qollurkunatan aypachkan yawarniy»). El jet se descubre del mismo linaje del que provienen los astros («¡Yawarniy-mi qoyllur!») y contempla con desdén y desde las máximas alturas a las divinidades presuntamente más poderosas que él: a la Pachamama, a Viracocha, e incluso a Inti, dios del Sol. Por último, se entroniza como una divinidad runasimi al bautizarse como «wayra chawapi» o «pez del viento», epíteto que lo instituye como la autoridad máxima de la cosmogonía inca.

El poema de Arguedas es una especie de sátira retrofuturista, ya que están demasiado presentes las imágenes de la violencia desmedida que inflige un jet militar como para que no parezca absurdo el bien que en el poema se le adjudica, al nivel absurdo de convertirse en una divinidad interestelar incaica. Si la futuridad, como afirma Kodwo Eshun, ya está inspirada en un pasado colonial irrevocable que no para de repetirse, «Jetman, haylli» no especula sobre este futuro inexorable, sino más bien sobre un retrofuturo imposible, que sería un tiempo ucrónico y contrafáctico a partir de un pasado que nunca ocurrió, es decir, uno en el que los cazabombarderos jamás bombardearon poblaciones civiles ni provocaron violencia alguna. Un «futuro ancestral» (aunque ciertamente paródico, por la transposición inesperada de imaginarios, el de la Guerra de Vietnam y la cosmogonía inca) en el que la tecnología no es un invento al servicio de la colonización y la masacre sino una

fuerza que pertenece a la armonía ecológica de la Pachamama, como también son los cóndores o los pumas. Un retrofuturismo en el que las tecnologías militares operan como si el colonialismo nunca hubiera existido, traducidas a la red cósmica de lo viviente. Y si Marinetti, en su *Segundo Manifiesto Futurista*, exaltaba la «fiebre conquistadora de los motores», en este poema los aviones ni conquistan ni causan síndromes febriles, sino que se funden con la química ancestral del cosmos.

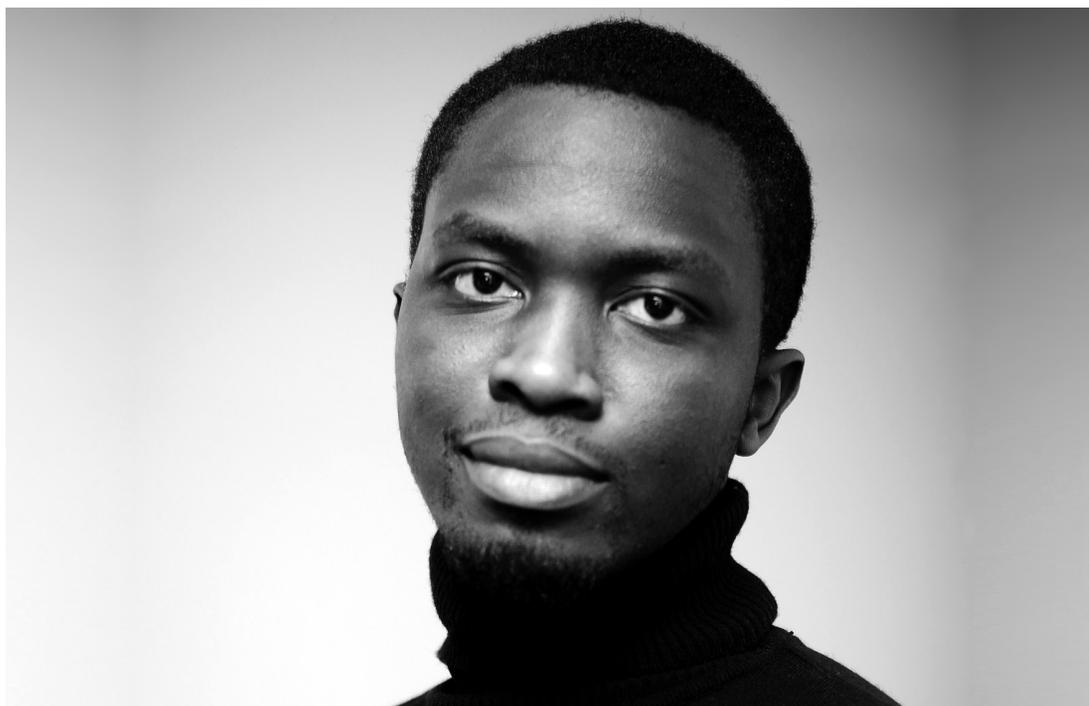
En 1965, el mismo año en que Arguedas publica «Jetman, Haylli», el artista argentino León Ferrari termina la escultura *La civilización occidental y cristiana*, que precisamente representa a un cristo crucificado por un jet militar norteamericano. Una obra que desató la mayor de las polémicas, por cruzar el símbolo más sagrado del catolicismo con la violencia descarnada y desacralizada de la guerra. Sin embargo, si exhibiéramos la escultura de Ferrari en el futuro ancestral que Arguedas propone, su sentido giraría de forma copernicana: dejaría de ser una denuncia a las complicidades entre violencia militar y catolicismo y se transformaría en un enérgico panegírico de los cazabombarderos, una alabanza incondicional de cómo los jets ayudaron a propagar la paz cósmica junto a una religión que regó bienestar a todos los pueblos de la Tierra. La escultura de León Ferrari, en este retrofuturo acelerado e invertido, viraría de la iconoclastia a arte religioso oficial, exhibida en la Capilla Sixtina ante enardecidas hordas de fieles y turistas, y su mismísimo autor festejado y acaso enaltecido por el Sumo Pontífice al grado máximo de santo. Así, en una especie de arte borgeano del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas, el futuro ancestral de Arguedas (que traduce al jet militar como una tecnología indígena) hackea el tiempo de la tradición histórica, arrastrando como en un agujero negro toda representación de nuestro presente. Aún más temerario que Pierre Menard, que desautoriza a Cervantes al desplazar su Quijote en el espacio y el tiempo, el poema de Arguedas, el «futuro ancestral» que inventa, desautoriza el presente entero en que vivimos, vuelve falso nuestro mundo, al conectar su futuro y sus tecnologías con un pasado imposible que nunca existió ni existirá pero que activa la certeza irreversible del absurdo descarnado que constituye no a otro que a este tiempo.

A manera de epílogo, un chiste: Corría el año 1926, cuando el filósofo argentino Carlos Astrada llegó, todo el camino desde Buenos Aires, hasta la Selva Negra alemana, con el único propósito de visitar a su ídolo, Martin Heidegger. Tras tocar, tímido, la puerta, lo recibió la ama de llaves. Astrada se presentó con algo de nerviosismo, mediante el artificial alemán que había aprendido en artificiales tratados de metafísica. *Ich bin ein argentinischer Philosoph.* Yo soy un filósofo argentino, dijo. La ama de llaves, con la tranquilidad de quien acostumbra este tipo de visitas intempestivas, le pidió que esperara un momento, mientras buscaba al maestro en su estudio de trabajo. Astrada, algo mortificado imaginando a Heidegger interrumpido de sus hondas meditaciones solo para saludarlo a él, un mero seguidor, esperó, paciente. Mientras se maravillaba por la paz del bucólico bosque sobre el que el propio Heidegger reflexionaba en su filosofía, esperó, diez, veinte, treinta minutos. Pero al cabo de casi una hora sin respuesta, bajo el clima algo ventoso y nublado del otoño germano que empezaba a enfriar y oscurecer, Carlos Astrada perdió la paciencia y volvió a golpear la pesada aldaba. Abrió inmediatamente la ama de llaves, y le contestó cortés que Martin Heidegger no tenía manera de recibir a un filósofo argentino, por la sencilla razón de que la filosofía argentina no existe.

Al final de *El espíritu de la ciencia-ficción*, la novela de Roberto Bolaño, ocurre una fatalidad semejante: Jan Schrella contempla por unos largavistas la lluvia sobre la ciudad de México, al tiempo que se pregunta dónde estará la ciencia ficción latinoamericana. Como si reconociera en ese paisaje gris y desolado la respuesta a su propia pregunta, lo sacude la misma verdad terrible que Carlos Astrada tuvo que ir a encontrar a un desolado confín de la Selva Negra: que la ciencia ficción latinoamericana no existe, o peor aún, que es una tradición invisible, ucrónica o contrafáctica, a la sombra de otros futuros, que nunca la dejaron empezar.

Pero acaso el espíritu de la ciencia «-» ficción, como sugiere el poema de Arguedas, no sea pedir prestadas tecnologías ajenas o inventar un nuevo futuro, sino regresar a su origen problemático, ese cerco electrizado que cobra la forma de un guion, ese estigma mudo y de hierro que define una biografía sangrienta de la técnica, esa valla que alambra y separa una identidad de sí

misma, ese alambre de púas que fricciona la violencia colonial con su repetición irreversible, y que solo puede dejar de empezar a costa de un tiempo apócrifo que revele la obsolescencia terminal de nuestro propio presente. ●



Sarr

El eco
distante
de Bolaño
Mohamed
Mbougar
Sarr

Conversación con
Mauricio Electorat

Mauricio Electorat: Buenos días, tenemos hoy día a Mohamed Mbougar Sarr, escritor senegalés, premio Goncourt. El premio Goncourt es el más importante de los reconocimientos francófonos, es una especie de premio Nobel francés, aunque está dotado efectivamente con un euro simbólico, que antes era un franco. Mohamed Mbougar Sarr es el segundo escritor del África que ha tenido ese premio. El anterior fue un escritor de origen marroquí, Zahar Ben Yeloun, y por lo tanto él, Mohamed, es el primer escritor del África negra, del África subsahariana en obtener ese premio, importantísimo. Y fue con esta novela, *La más recóndita memoria de los hombres*.

Estamos ante una novela que plantea desde un inicio una especie de filiación con Roberto Bolaño. Voy a leer acá el epígrafe: «Durante un tiempo, la Crítica acompaña a la Obra. Luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola. Aunque otra Crítica, y otros Lectores, poco a poco, vayan acompasándose a

«Habría que aceptar que la literatura no aporta un real consuelo y que su relación con el mal o con la sombra era realmente la relación primera. Pienso que todos los grandes libros —y que cada uno haga la experiencia y mire todos los libros que le han gustado— incluso cuando nos proporcionan una gran alegría, son en primer lugar libros tristes».

su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez. Y sobre esa huella de huesos, sigue la Obra su viaje hacia la Soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela, es señal inequívoca de muerte segura. Pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables, y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente, la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia, y la más recóndita memoria de los hombres».

Mohamed, gracias por venir hasta aquí. Explícanos por favor esta afinidad con Bolaño ¿cómo lo leíste? ¿cómo te encontraste con él?

Mohamed Mbougar Sarr: Es muy especial estar en la cátedra en homenaje a Roberto Bolaño. Hace unos diez años me encontré con su obra en Francia, en la universidad, cuando yo estudiaba literatura. Tenía dos amigos, un catalán y un francés, que hablaban todo el tiempo de Bolaño y discutían sobre *2666*. No conocía ese libro, no conocía su nombre tampoco. Ellos no estaban de acuerdo en cuál era el más importante de los libros de Bolaño, si *2666* o *Los detectives salvajes*. Tiré al cara y sello, para saber cuál de los dos libros leía primero y cayó en *2666*. Y luego pasé tres meses leyendo todo lo que encontré de Bolaño, que fue prácticamente todo. En francés, casi todo. Fue difícil de encontrar porque había ediciones que estaban agotadas. Había que buscar y pasé mucho tiempo buscándolas.

Y creo que Bolaño tenía una relación bastante fuerte con la literatura francesa, no africana. No una relación vital, pero en *2666*, por ejemplo, tiene un poema de Baudelaire. «Un oasis de

horror en un desierto de tedio». Y es alguien que estaba muy ligado a la literatura francesa, pero no a la literatura africana y, sin embargo, cuando lo leía, tenía la impresión de estar frente a un escritor... africano, entre comillas. Bueno, yo podría volver a esta cuestión más tarde, pero, en general, me mostró una cosa fundamental, de la que tenía necesidad en ese momento, como escritor y como lector: que la escritura siempre ha sido una búsqueda, una investigación.

ME: Dices que tuviste la impresión de leer a un escritor africano. ¿Qué quiere decir eso?

MMS: Muy globalmente, sería una reflexión acerca de la oralidad. Los libros de Bolaño son extremadamente escritos, él es un orfebre de la frase. Hay, sin embargo, una preocupación constante por mantener el tono de alguien que le está contando una historia a otro. Es alguien a quien le importa mucho la voz. Yo crecí en una cultura, en Senegal, la cultura serere, en la que los cuentos son muy importantes y se encarnan siempre en la voz de alguien. No hay un relato abstracto, porque siempre hay alguien que está contando algo a alguien. Yo creo que esa es la energía fundamental de las obras de Bolaño. No en todas, pero en la mayoría de sus libros eso está presente. Por eso, en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, todas esas voces que se mezclan y están contando algo me remitieron directamente a los cuentos de mi infancia y a la potencia poética de la voz. En sus libros, Bolaño habla muy poco de África. Pero hay algunas referencias al continente africano, justamente en *Los detectives salvajes*. En el segundo libro hay uno de los testimonios más largos, que hace referencia a un periodista que vive en Francia, pero que es de origen español y que habla del continente africano de los

años 80 y, por lo tanto, de varios países: Angola, Ruanda, Liberia.

ME: En Senegal, en la cultura del país, destaca sobre todo la figura de Léopold Sédar Senghor, que es una especie de Neruda para nosotros y una especie de padre de la patria. Es poeta y político, fue presidente de la República. Es el estructurador de la república del Senegal. Senegal es una idea ligada a la idea de la negritud, del África negra, independiente. Es una estética y una ética y una política, que Léopold Sédar Senghor elaboró con otros, por supuesto, pero él es un personaje importantísimo del continente africano.

MMS: No sé si le gustaba la poesía de Senghor, ya que es un poco el equivalente de Neruda y sabemos lo que Bolaño pensaba de Neruda. Había leído algunos otros poetas, además de Senghor, otros poetas de lo que se llama la negritud. Yo creo que no conocía el África, pero que tenía una especie de proyección fantasmal, imaginada. Pero en todo caso, cuando lo leo, tengo la impresión muy nítida de que podría tratarse de un cuentista serere, de esa etnia donde aprendí el cuento oral.

ME: Hay una anécdota conocida en el mundo de la literatura en español: Carlos Barral, el editor que forjó el boom literario en los años 60, dueño de Seix Barral, rechazó el manuscrito de *Cien años de soledad* y arrastró esa especie de vergüenza infamante durante toda su vida. Cuando le preguntaban por qué había rechazado a Gabriel García Márquez, por qué había rechazado *Cien Años de Soledad*, nada menos, decía que era porque le había parecido que García Márquez era un narrador oral africano, precisamente.

MMS: Él tiene razón, pero, obviamente, la cuestión es saber por qué parecer un escritor oral africano podía ser un argumento para rechazar un manuscrito. Uno de los escritores preferidos del congolés Sony Labou Tansi es García Márquez. Y de García Márquez, uno de sus escritores preferidos era el escritor haitiano Jacques Stéphen Alexis. Y en el universo de Jacques Stéphen Alexis hay muchas referencias al continente africano. Me gusta mucho esta historia transcontinental entre África y América Latina, que pasa claramente por el Caribe.

ME: García Márquez atribuía la paternidad del realismo mágico al haitiano Alexis. Lo comentó muchas veces: García Márquez decía que él había descubierto el realismo mágico viajando

por el Caribe, pasando por Haití, precisamente desde Colombia al sur de los Estados Unidos. Lo hacía, justamente, para apoyar la idea de que en el espacio caribeño, hay un cruce entre América Latina y África, un cruce que sigue la ruta ominosa de la esclavitud y que tiene esta notable dimensión creativa y literaria.

MMS: Hay una historia de Bolaño que es muy divertida en *La literatura nazi en América*. Un autor haitiano, Max Mirebalais, que plagia a todos los autores posibles. Africanos, franceses, de Antillas, también alemanes, haitianos.

ME: Hablando de relatos, hablemos de *La más recóndita memoria de los hombres*. En esta novela el protagonista es un escritor senegalés que vive en París —Diégane Latyr Faye—, que se busca a un autor africano, T.C. Elimane, que ha escrito un libro llamado *El laberinto de lo inhumano*. Ese libro ha sido publicado en 1938, en Francia. Es el primer autor africano publicado en esa época, justo antes de la guerra, cuando el fascismo y el racismo se extienden por Europa. Elimane es objeto de todo tipo de críticas que ponen en duda, por ejemplo, que un africano pudiera, desde ya, escribir. En seguida es acusado de plagio, etcétera, su libro se vuelve una especie de libro maldito que desaparece de las librerías, como también desaparece el autor. Entonces, el hilo conductor de esta novela es la búsqueda de este T.C. Elimane. Su libro, *El laberinto de lo inhumano*, cuenta la historia de un rey sanguinario que está dispuesto a abrazar al mal absoluto para tener el poder, pero, haciendo esto, se da cuenta que el mal absoluto lo devuelve a la humanidad. Es un libro hipnótico, que obsesiona a sus lectores hasta la locura, en medio de la diáspora africana en París. Es una novela repleta de personajes. Y todo esto va a dar, curiosamente, a Buenos Aires. Ahí están Borges, Gombrowicz. En fin. La novela está armada con esta gran historia que se abre a otras historias, historias dentro de historias, que es una estructura que a uno le hace recordar al Quijote. ¿Qué modelos tenía a la vista para estructurar la novela?

MMS: En términos de estructura, no soy un gran arquitecto. Mi manera de componer las novelas es verdaderamente caótica. Sigo las voces y pienso que mientras una voz no haya terminado, hay que seguirla. Pero, de tanto en tanto, hay otra voz que viene a interrumpir esa voz y que es más intensa, que tiene algo más intenso que decir y hay que escucharla. Es una historia

en donde se busca la verdad de alguien, en este caso la verdad de Elimane. Lo que me parecía importante era ver cómo cada testimonio traía otro, por lo tanto, no es una acumulación de testimonios, sino el hecho de que un testimonio engendra el siguiente y eso es lo que da la impresión de muñecas rusas o cajas chinas. Es una estructura que no viene de un plan preestablecido, sino de voces que se engendran unas a otras.

ME: Por lo tanto, estamos en una ficción que es como una especie de cartografía, que hace un equilibrio con *Los detectives salvajes* de Bolaño. Te hace pensar, evidentemente, en Arturo Belano y Ulises Lima en busca de Cesárea Tinajero, que emprenden este vínculo, este viaje, este periplo larguísimo, que es algo así como la guerra de Troya, porque dura 20 años o 30 años, dura toda la vida en realidad. Y esto es un poco lo mismo. Entonces, Mohamed, lo que ha hecho —no quiero ser reduccionista, porque la novela vale la pena, léanla de verdad, es muy divertida, además, se lee realmente como una pesquisa— es contarnos su historia de la diáspora africana y de la búsqueda africana de sus raíces y su identidad.

MMS: Cuando me encontré con el libro de Bolaño, estaba trabajando en mi tesis doctoral sobre un escritor maliense, Yambo Ouologuem. Es un escritor mítico, porque publicó un primer libro en 1968, que se llama *Deber de violencia*. Esta obra ganó un premio importante, el premio Renaudot. Ouologuem fue celebrado y luego desapareció en 1968. Obtuvo ese premio y enseguida desapareció de circulación, porque lo acusaron de plagio y la acusación fue muy violenta. Este libro examinaba a la vez la literatura, la historia colonial y las relaciones perversas entre Francia y sus antiguas colonias africanas. Por lo tanto, *Deber de violencia* es un libro maldito y Ouologuem es un autor maldito. Desapareció a comienzos de los años 70 y hasta su muerte, en 2017, por casi 50 años no fue hallado. Era un autor desaparecido, que no publicó nunca más nada. ¿Sabe dónde estaba? Vivía en su país, en Mali, en un pequeño pueblo. Se transformó en un hechicero y rehusó que se le acercaran, él era muy agresivo, rehusó hablar francés. Rechazó que se le recordara su vida de antes. Cuando me encuentro los libros de Bolaño, justo estoy en ese momento, estoy intentando hacer esta investigación y me encuentro con esos detectives salvajes que están haciendo la misma cosa que

yo. Y me encuentro que en Ouologuem, en su historia, en su destino, hay algo que me envía a mi propio destino. Hay algo que me envía a mi propia situación. Un escritor africano que publica en Francia y que está dividido entre dos continentes, que ve muy bien que existe una dialéctica entre el centro y la periferia y que se pregunta en esas condiciones, ¿qué puedo hacer para ser reconocido y respetado como escritor? La historia de Faye, que está buscando el libro maldito de T.C. Elimane, finalmente no es sino la metáfora de la búsqueda. Sin exotización, sin condescendencia. Me pareció importante acercarme a América Latina, porque pienso que los autores latinoamericanos han estado confrontados de alguna manera con el mismo problema: el cómo escribir bajo la sombra de la literatura europea y de sus proyecciones coloniales, inventando su propia forma. Es por eso que Elimane se encuentra, de alguna manera, en Argentina y frecuenta a todos los autores que giran en torno a la revista *Sur*. Luego me encuentro con la investigación de los poetas románticos de Bolaño o de los profesores universitarios un tanto cómicos de Bolaño. Había algo que contaba la búsqueda del escritor desaparecido o maldito, que es también una búsqueda en la historia, en la geografía también y también en la cultura.

ME: ¿Hay también en la novela el reconocimiento de una filiación que compartimos entre latinoamericanos y africanos? Ahí se reúne la búsqueda estética, literaria, artística, con la búsqueda política. Esto es lo que ocurrió en los años 60, ¿verdad?, con la Tercera Internacional, en Cuba, en Argelia.

MMS: Sí. Europa se proyectó en el mundo con una colonización muy violenta. Y esta colonización, por supuesto, proyectó también su canon literario, pero también sus preferencias culturales, sus lenguas, sobre varios continentes, y particularmente en América Latina y en África. Esto quiere decir que estos dos continentes deben conversar. Yo no digo que las historias sean las mismas, pero en el fondo, las experiencias son bastante cercanas. En el terreno literario, quiero decir que hay más posibilidades de entendimiento en las discusiones entre África y América Latina que, por ejemplo, entre África y Europa, donde se da la confrontación brutal entre el autor que viene de una excolonia y el colonizador. La crítica es necesaria y la hago yo mismo, pero más allá de la crítica, es necesario

«Los libros de Bolaño son extremadamente escritos, él es un orfebre de la frase. Hay, sin embargo, una preocupación constante por mantener el tono de alguien que le está contando una historia a otro. Es alguien a quien le importa mucho la voz».

reinventar las formas y encontrar otros interlocutores en el cotidiano político y literario. Y por eso estoy tan interesado en la conversación literaria latinoamericana. Esta conversación existe en el terreno político y cultural desde hace mucho tiempo, a través del tercermundismo, a través del hecho de que una figura política como el Che Guevara haya venido a África para hacer una especie de experiencia de los pueblos en África central, entre el Congo y Angola, el resultado fue más o menos, pero igual se intentó hacer algo. Esa tentativa fracasada buscaba una vía para seguir en otros terrenos, culturales, políticos y también en el terreno literario. Por todo esto pienso que es importante tener conversaciones más intensas entre escritores de nuestros continentes.

ME: De alguna manera con el premio Goncourt el colonizador, la ex potencia colonial, el sistema cultural francés lo está reconociendo. Eso quiere decir que se siente interpelado de alguna forma, y esto probablemente abra una vía para otros escritores africanos. Porque hay una diferencia muy grande entre, justamente, Inglaterra y Francia. Inglaterra es un país que incorpora mucho más fácilmente a escritores de excolonias, que son igualmente anglófonos que ellos. Francia ha sido históricamente mucho más reticente a hacer eso, pero ojalá que este premio esté moviendo en algo la aguja en esa situación.

MMS: No soy para nada ingenuo, porque desde Senegal o de la África francófona hay una mirada muy crítica de este premio. Esa crítica de Senegal y otros países africanos francófonos, apunta a que igualmente es un reconocimiento que te da el excolonizador. Es muy ambiguo: que sea una nueva vía que se abrirá, y al mismo tiempo pensar que es el mismo sistema que se reproduce en un territorio ligeramente diferente. Pero el tiempo es muy largo y lo que ha ocurrido con este libro y con este premio es lo que tú has

dicho, tiene un valor político y simbólico que se hará más evidente en el futuro.

ME: Tu novela se ríe mucho de estas trampas de la industria editorial francesa respecto de los escritores y de las literaturas que vienen de África, como literaturas que se espera sean emotivas, coloridas y que es algo que también le pasa mucho a las literaturas latinoamericanas, esa expectativa folclórica, exotista. Esto es lo que le ocurre al narrador en tu novela. Fuera de ella, en el mundo real, ¿cómo te planteas tú como autor para evitar estas trampas?

MMS: De verdad que es una gran trampa, porque cuando hablo de mi imaginario profundo, mi imaginario de cuento, no puedo ignorar que los imaginarios de los cuentos han sido contaminados por la mirada antropológica colonial, a tal punto que la expresión «cuento africano», se ha transformado prácticamente en mitológica. Para mí hay dos maneras de evitar el hecho de que la mirada colonial venga a contaminar un género. Una es mostrar directa o indirectamente que uno es consciente de eso y la segunda es usar el humor, ser capaces de reírnos de nosotros mismos y de los demás. Por eso en la novela hay un pasaje largo en el que dos personajes se burlan de los autores africanos que pretenden ser contadores de historias orales y reconocen al mismo tiempo que la escritura transforma al relato oral. Eso no quiere decir que yo, como autor africano renuncie a esa tradición, porque es la mía, sin duda alguna. Por lo tanto, hay dos soluciones, la lucidez y la risa.

ME: ¿Cómo se comporta la industria editorial en África?

MMS: En África francófona es una industria bastante frágil todavía. La mayoría de los escritores africanos en lengua francesa que son conocidos, son escritores que viven y son publicados en Europa o en Francia, particularmente. En África francófona es muy difícil tener una

vida literaria, porque las editoriales y librerías son muy escasas, los críticos son escasos, las fronteras son muy difíciles de franquear entre un país y otro, lo que crea a una ecología literaria que avanza muy lentamente. Sin embargo, hay escritores que escriben ahí, que hacen lo que pueden, con una vida literaria es muy difícil. Pero si comparamos la situación con la que había hace quince años, evoluciona en un muy buen sentido. Hay cada vez más editoriales más profesionales, que tratan de hacer un trabajo de mayor calidad, y una de mis grandes alegrías con *La más recóndita memoria de los hombres* es que es una coedición, con una editorial francesa y una senegalesa. Es una elección mía, porque era mi manera de descentralizar la cuestión del problema, del poder editorial. Un problema importante del que hay que ocuparse, pero además de eso, lo que no hay que olvidar nunca es que lo que quedará no son las políticas editoriales o de edición, sino los libros que escribimos. Todo mi esfuerzo desde ese punto de vista consiste en escribir libros que tengan la oportunidad de abrir alguna senda, de mostrar un camino hacia el futuro.

ME: El libro es una pesquisa, una investigación, pero también es un libro muy reflexivo. Se trata también de tener una meditación sobre la literatura y hay una frase que dice algo como «El contrario del paraíso no es el infierno, sino más bien la literatura». ¿Hay alguna manera de explicarla?

MMS: Quería reflexionar sobre lo que era para mí la literatura y me pareció evidente que la literatura no está del lado de la luz, que tiene algo que ver muy profundamente con la sombra, antes de poder encontrar en sí mismo algo que se parezca a una verdad o a un sentido. Habría que aceptar que la literatura no aporta un real consuelo y que su relación con el mal o con la sombra es realmente la relación primera. Pienso que todos los grandes libros —y cada uno que haga la experiencia y mire todos los libros que le han gustado—, incluso cuando nos proporcionan una gran alegría, son en primer lugar libros tristes. Y por eso pienso que, en vez del paraíso, de la concordia, de la alegría, en un lugar sombrío —que no es necesariamente el infierno en el sentido religioso— está la literatura. Puede ser que a la salida de ese infierno haya alguna luz posible, pero esa travesía interior me parece siempre que está ligada al dolor, a la melancolía. ●