
Dossier 55

Solnit
Dejasse
Mohanty
Libertella
Lamberti
Maguire
Carrasco
Brand
Fabbri
Loureiro
Rocha
Martín Gijón
Calcagni
Toro
Soto
Del Molino
Argüello
Désérable

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a
Roberto Bolaño 2024

Dossier 55

Solnit
Dejasse
Mohanty
Libertella
Lamberti
Maguire
Carrasco
Brand
Fabbri
Loureiro
Rocha
Martín Gijón
Calcagni
Toro
Soto
Del Molino
Argüello
Désérable

Cátedra Abierta UDP
en homenaje a
Roberto Bolaño 2024

Revista Dossier N°55
Abril de 2025

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

**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 6: Jude Mooney

Página 29: Alejandra López

Página 62: Oscar Fernández Orengo

Página 72: Jason Chow

Página 79: Sebastian Arpesella

Página 96: Leticia Hueda

Página 105: José Manuel Romero

Página 113: Ingrid Isensee (retrato de Pablo Toro)

Página 121: Jeosm

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores
ISSN: 0718-3011
Inscripción en el registro de propiedad intelectual N° 152.546

Cátedra Abierta

UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2024

<i>Conversación con Carolina Zúñiga</i>		<i>No estamos a salvo. Juana Inés Casas</i>	79
<i>Hacer futuro en el presente</i>	6	<i>Fabricar personas normales</i>	83
Rebecca Solnit		Camila Fabbri	
<i>Conversación con Paloma Domínguez</i>		<i>Conversación con Marcela Aguilar</i>	
<i>Los nuevos caminos de la bande dessinée</i>	15	<i>Las reglas del suspenso</i>	89
Erwin Dejasse		Manel Loureiro	
<i>Conversación con Rodrigo Rojas</i>		<i>Festival Santiago Negro</i>	
<i>y presentación de Raúl Zurita</i>		<i>Conversación con Álvaro Bisama</i>	
<i>Después vinieron los dioses</i>	22	<i>La ciudad oscura</i>	96
Sharmistha Mohanty		Servando Rocha	
<i>Un lector a la intemperie. Diego Zúñiga</i>	29	<i>Festival Santiago Negro</i>	
<i>Una página al día: Manías, obsesiones</i>		<i>Conversación con Marcela Aguilar</i>	
<i>y pequeños rituales de los escritores</i>	32	<i>El puzzle de la novela negra</i>	105
Mauro Libertella		Susana Martín Gijón	
<i>Un paseo por Lambertilandia. Luis López Aliaga</i>	39	<i>Festival Santiago Negro</i>	
<i>Literatura fantástica argentina y realidad política</i>	43	<i>Conversación con Álvaro Ceppi</i>	
Luciano Lamberti		<i>Historias para el desvelo</i>	113
<i>Volver al futuro. Javier Guerrero</i>	48	Catalina Calcagni, Pablo Toro y Simón Soto	
<i>Máquinas tropicales del tiempo:</i>		<i>Conversación con Álvaro Bisama</i>	
<i>Ciencia ficción e historias caribeñas</i>	52	<i>Fantasmas de Europa</i>	121
Emily Maguire		Sergio del Molino	
<i>Conversación con Pablo Toro</i>		<i>Conversación con Álvaro Bisama</i>	
<i>Antídotos contra la nostalgia</i>	62	<i>Cuentos cuánticos</i>	130
Luis López Carrasco		Javier Argüello	
<i>Conversación con Lucía Stecher y Myriam Moïse</i>		<i>Conversación con Rafael Gumucio</i>	
<i>Un mapa a la puerta sin retorno</i>	72	<i>El relato y la historia</i>	139
Dionne Brand		François-Henri Désérable	







Solnit

Hacer futuro en el presente

Rebecca
Solnit

**Conversación con
Carolina Zúñiga**

Carolina Zúñiga: Buenas tardes y muchas gracias a todas las personas que están presentes.

Rebecca nació en 1961, en Bridgeport, Connecticut, Estados Unidos. Es escritora, historiadora y activista, autora de más de veinte libros sobre feminismo, la historia de la cultura occidental y los indígenas de los Estados Unidos, el poder popular, los cambios sociales y los movimientos de insurrección, los desastres naturales, la errancia y el caminar, entre otros temas.

Desde la década de los ochenta ha trabajado en numerosas campañas de los derechos humanos, como el Proyecto de Defensa de Western Shoshone a principios de los noventa, que describe en su libro *Savage Dreams*, y con activistas contra la guerra durante la era Bush. Sus obras la han hecho merecedora de la Beca Guggenheim, el National Book Critic Circle Award y el Lannan Literary Award. En 2010 *Reader Magazine* la nombró una de las veinticinco visionarias que están cambiando el mundo. Se han publicado en castellano sus libros *Los hombres me explican cosas*, un éxito de público y críticas; *Wanderlust*:

una historia del caminar, *Esperanza en la oscuridad*, *Una guía sobre el arte de perderse*, *Un paraíso en el infierno* y *La madre de todas las preguntas*. Su libro *Recuerdos de mi inexistencia* fue elegido por la revista *Time* como uno de los mejores libros del 2020 y en los últimos años destacan también sus publicaciones *Las rosas de Orwell* y el más reciente *¿De quién es esta historia?*

Formada en el sistema educativo público de California, desde la guardería hasta la universidad, como le gusta enfatizar, escribe regularmente para *The Guardian* y recientemente ha lanzado el proyecto —que también es un libro— sobre el cambio climático *Not Too Late*.

Entonces, demos la bienvenida a Rebecca Solnit.

Esta es su primera vez en Santiago y hablando de la idea de ciudad, usted ha creado distintos atlas alternativos para ciudades como San Francisco —que es tu ciudad natal—, Nueva York, Nueva Orleans, libros que exploran estos lugares de manera temática por diferentes capas y que intentan, como usted mencionó, expandir nuestras ideas sobre cómo se imagina una ciudad y cómo se experimenta cualquier ciudad. ¿Cómo se acerca a una nueva, como Santiago o Cartagena de Indias, donde estuvo hace un par de días? ¿Cual es el primer lugar que quiere ir a visitar?

Rebecca Solnit: Generalmente camino mucho. Obviamente ha hecho mucho calor, entonces ese es un factor que importa, pero igual camino. En mi viaje hacia acá leí la novela *Allende y el museo del suicidio* de Ariel Dorfman, centrado en la muerte de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Entonces me levante y lo primero que quería hacer era visitar La Moneda, el monumento de Allende... Entonces hice eso ayer: tomé el metro, me perdí solamente una vez, quizá dos o tres y... bueno, pero sí, siempre me gusta ver cómo se visten las personas, cómo caminan, qué están vendiendo en la calle. No tengo suficiente tiempo, generalmente, pero el día de hoy pude ir al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos —que se sintió como una continuación de la novela—, y a La Moneda. Me dio mucho material para pensar sobre mi propio país, donde también tuvimos líderes payasos que están tras el Golpe.

Pero como usted mencionó: cuando nosotros creamos nuestro *Metrópolis sin escalas: Atlas de la ciudad de Nueva York*, este relata que en Nueva

York —al igual que todas las ciudades que conozco— casi todo tiene nombres de hombres. En estas ciudades y viendo a este público de mujeres, que viven en un lugar donde los niños pueden ser generales y subirse a los caballos, las niñas no pueden ser mujeres reales. Entonces, para Nueva York tomamos el mapa del metro y cambiamos los nombres de las estaciones por distintas mujeres importantes: Yoko Ono, Susan Sontag, Serena Williams o Salt-N-Pepa. Y Santiago tiene un sistema de metro, creo, con un sistema similar. Entonces, que cada estación de metro se llame como cada mujer. ¿Están listos, quieren ser parte de esto? Los vamos a ayudar.

CZ: Ha habido un par de proyectos, creo, pero nunca ha sucedido. Y en este mismo hilo de los lugares, el estado donde usted actualmente vive —California— está siempre presente en sus descripciones, observaciones y trabajos. ¿Cómo influye en su escritura el paisaje donde creció?

RS: California es un lugar muy extraño. Cuando yo estaba creciendo, siempre nos decían que no teníamos historia ni cultura. Y obviamente teníamos ambos. Nadie podía decir eso, a no ser que se les olviden las noventa y nueve culturas indígenas distintas, lo que ahora llamamos «El California». Y tuvimos que, básicamente, crear la historia, escribir esa historia que yo quería leer. Hemos hecho un mejor trabajo que en los últimos treinta y cinco años, de reconocer todas esas culturas. Y, bueno, hay un paisaje muy hermoso también. Mientras yo volaba hacia acá vi muchos paisajes que son similares: desierto, montañas, tenemos bosque también y muchos otros paisajes de la costa. Entonces, siempre sentí como niña que lo natural se sentía mejor que las personas. Mi base ha estado en esto. Como californiana, compartimos una frontera con México. No enfrentamos a Europa, no estamos cerca de Europa... es muy distinto. Estados Unidos ha sido dominado por la ciudad de Nueva York, que es una cultura que yo creo que es mucho más eurocéntrica, mientras nosotros tenemos una gran población asiática, americana, latina, una presencia indígena bastante robusta y sólida también. Entonces, yo creo que es un tipo de mezcla de ingredientes y orientaciones muy variado.

Cuando yo era joven, las personas ignoraban el hecho de que ya había muchos chistes sobre los californianos. Todo el mundo pensaba que la gente de California estaba siempre en la playa

«Yo era bastante joven cuando comencé y escribía de distintas formas que sentía que tenían que ser por separado. Y debería decir que estoy un poco vieja y que, antes, a la no ficción y los ensayos no se les entregaba el mismo respeto. Era otro panorama».

con bikini y, obviamente, podemos ser profesores de filosofía y estar en la playa en bikini. Ignoraban el hecho que teníamos eruditos, artistas muy importantes, que había literatura. Entonces, ha sido una lucha por poder tener una identidad californiana, desde que soy joven. Esto ha cambiado mucho, pero cuando yo era joven, Hollywood era enorme y tenía una fuerza dominante global y los últimos treinta años he visto el Silicon Valley que se ha convertido en un poder siniestro global. Donde yo vivo es como la frontera del borde del mundo, de muchas formas temerosas. Es el centro de poder para el control y manipulación de la información, y la creación de billonarios, millonarios y la transformación de la conciencia.

CZ: Usted también ha mencionado su experiencia como activista. Ha hablado de cómo el sitio de pruebas nucleares de Nevada, durante los ochenta, la hizo convertirse en escritora. Porque es muy difícil entender la complejidad de lo que ha estado ocurriendo entre las personas de ahí, su relación histórica con la tierra o la política interna y externa de Estados Unidos. Y en sus libros usted entrelaza o teje historias basadas en diferentes lugares y experiencias que ha llamado *las abuelas*. ¿Nos puede explicar cómo empezó esta forma de tejer mediante la escritura? ¿Cómo estas *abuelas* iluminan su proceso de escritura?

RS: Desde 1988 —por diez años o más—, yo iba a las protestas antinucleares al sitio de pruebas de Nevada, donde más de mil bombas nucleares se han detonado. Yo solía pensar que la guerra nuclear era algo que iba a pasar algún día, cuando de hecho ya estaba pasando de 1950 a 1991, con una explosión nuclear por mes. Y bueno, ahí empezamos a solidarizar con los pueblos indígenas, nativos americanos, con los monjes budistas de Japón sobrevivientes atómicos, físicos nucleares, los mormones que habían sufrido mucha muerte y cáncer por estar cerca o por el viento abajo de la bomba. Yo era bastante

joven cuando comencé y escribía de distintas formas que sentía que tenían que ser por separado. Y debería decir que estoy un poco vieja y que, antes, a la no ficción y los ensayos no se les entregaba el mismo respeto. Era otro panorama. Estaba tratando de buscar mi propia forma. Tratando de escribir como periodista, donde no tenemos que usar la primera persona.

También me había entrenado como una crítica de arte, donde la voz es bastante autoritaria, pero ese claramente es el punto: nuestro punto de vista y opinión eran más imparciales. También estaba escribiendo ensayos más poéticos, más personales. Se sentían como cosas distintas, pero cuando fui al sitio de prueba de bombas en Nevada en 1991 quería describir lo que estaba pasando ahí. Fue una experiencia hermosa, increíble de vivir. En el desierto, hacer camping, la luz, el espacio, el silencio, las complejidades políticas y la posibilidad de que estaban también ensayando el fin del mundo ahí: todas estas cosas se sentían. Por ejemplo, estar quizás con las manos atrás y con buenas personas alrededor viendo la puesta de sol. Pero me di cuenta de que tenía que enlazar todas estas formas de escritura y me di cuenta de que... quizás puede sonar un poco ridículo, pero que nunca necesitaron ser formas de escribir separadas y esto creó el estilo en el cual yo redacto. Que a veces es muy personal, que a veces está contando algo de historia, otra está escribiendo sobre otras personas y el poder enlazar todo esto, tejer y encontrar estas relaciones, me ayudó a involucrarme mucho con los derechos nativos o de pueblos indígenas y con estas matriarcas que existían. Le llamamos *las abuelas*, también, porque hay un tipo de árbol genealógico que creo que todos han visto, donde hay un nieto, un tatarabuelo, un abuelo y se deja atrás a la madre. No a la madre-madre. Uno deja atrás, por ejemplo, a la madre del abuelo y así van quedando fuera del árbol genealógico.

Hay muchas personas que desaparecen en el árbol y le pido disculpas a la universidad y al mundo académico, pero las personas quieren crear cuerpos de conocimiento bastante lineales para lograr así una forma de coherencia y a menudo las disciplinas académicas sienten como que tienen estas fronteras muy estrictas, de qué es lo que pertenece y qué es lo que no. Recuerdo que un geógrafo una vez dijo «Ah, pero entonces, cuando yo hago esto es historia medioambiental y a los historiadores medioambientales no les gusta que yo lo haga, ¿cierto?» y creo que los incidentes no son tan lineales. Cada evento, cada lugar, cada persona, cada fenómeno, cada idea, generalmente no tiene solamente un padre, también tiene una madre. Entonces obtenemos una gama de fuentes más complejas que a menudo se dejan de lado y yo les llamo *las abuelas*, por todas estas cosas que desaparecen.

Yo tenía una amiga de India y su árbol genealógico era de hace mil años y no había mujeres, no había mujeres en él y se dio cuenta que habían agregado a sus hermanos, pero no a ella. Ella no existía. Entonces, hay un tipo de no linealidad que ha sido muy importante en mi obra. También estoy interesada en las consecuencias indirectas, en todas estas formas, en la lentitud, en todas estas formas que son menos inmediatas, menos lineales, menos lógicas en entender. Que no siempre hay una asociatividad poética o racional que nos deje entender el mundo, una forma que la lógica no siempre muestra.

CZ: Y considerando todo lo que mencionó antes, si pensamos en las narrativas rápidas y lentas, usted escribe ensayos bastante largos, pero también es muy activa en sus redes sociales, donde comenta sobre las noticias que están sucediendo en la política estadounidense y en el mundo. ¿Cómo puede manejar esta forma larga y la inmediatez: una es activista y otra es escritora? ¿Están relacionados o están separados estos conceptos?

RS: Quizás deberían estar más separados y en las redes sociales a menudo se siente muy bien, si es que uno se conecta con personas, con activistas, visionarios, idealistas, personas que te aman y es genial... bueno, si es que uno se conecta con personas más superficiales no sería tan, tan bueno ¿cierto? Yo también he organizado movimientos, demostraciones en Facebook, me he hecho amigas, he apoyado el trabajo de distintas escritoras y es adictivo. Me doy cuenta de

que es bastante adictivo. Y encuentro formas de contener esto, pero a la vez, a menudo, también entiendo lo que las personas dicen ahí ¿cierto? y lo difiero de mi vida social. Bueno, soy notoria por mis posts de Facebook que a veces son largos y algo de ahí sale y se convierte en un ensayo. Y a menudo esto ha sido un tipo de conversación: ¿en qué están pensando las personas? ¿qué es lo que están diciendo las personas? Lo que se convierte en «ah, pero esto es muy interesante, vale la pena llevarlo a otra parte».

Silicon Valley está liderado por hombres malvados creo yo... ha destruido todo, partiendo por el dinero necesario para tener diarios, ¿cierto? Ha apoyado genocidios, muchas mentiras, distintas teorías de conspiración. Hay problemas también de imagen corporal en Instagram. Creo que es un daño terrible y sucede con la tecnología que reemplaza lo que solíamos tener. Yo compré mi primer *smartphone*, o teléfono móvil en realidad, en 2004, porque repentinamente me di cuenta de que iba a restaurantes y les preguntaba dónde estaba el teléfono, y las personas me empezaban a mirar un poco extraño. Y ahora no existen estos teléfonos, pero cuando yo era joven y encontrábamos uno de estos teléfonos que estaban en la calle... y claro, Superman también se cambiaba su vestimenta en las cabinas... bueno. ¿Y quién sabe lo que sucede? Que ya no están.

Entonces, las redes sociales han erosionado muchas formas en las cuales se conectan las personas a los problemas y que se hace cada vez más necesario, porque las otras formas en las que nos conectábamos antes se erosionan y desaparecen. Yo no sé dónde vamos ahora, dónde vamos en el futuro. Espero que al menos la cantidad de líderes corporativos malvados, como Elon Musk o Zuckerberg, no tengan más control sobre nuestra conciencia, nuestra vida y nuestra cultura en el futuro. Pero no sé cómo vamos a llegar a ese punto.

CZ: Y pensando en la misma narrativa de las redes sociales y la política. Sabiendo que la tecnología ha cambiado, nos ha cambiado muchísimo. La manera en que nos comunicamos, la forma en que usamos el lenguaje, también nuestras experiencias humanas con respecto al tiempo. ¿Cómo creamos significado a partir de todas estas imágenes, videos, textos, mensajes? ¿Cómo le damos sentido a toda esa información? ¿Qué cree que debemos mantener a partir de esas narrativas para los archivos históricos para el futuro?

«El feminismo me parece que, en los últimos, no sé, quince años, ha hecho un trabajo impresionante de romper esa historia que se usaba para ignorar la violación: esa idea de que los hombres son confiables y las mujeres no lo son».

RS: Es súper interesante que diga eso, porque fui a la hermosa Biblioteca Nacional que tienen, que es fantástica. Soledad Abarca, su directora, hablaba con respecto a las cartas de Gabriela Mistral y pensé: ¿qué deja atrás la gente en este momento? Yo escribí cartas cuando era joven y luego me encantaba, o sea, yo pensaba —me encantaba el email— que el mail era el modelo de las cartas. Entonces yo pensaba *guau*, voy a escribir cartas largas apasionadas o a los amigos, y tenía todas estas correspondencias que estaban ocurriendo. Luego pasaron quince años, veinte años de mails que son básicamente digitales, pero lo archivé todo. Eran como las cartas que estaba escribiendo antes de que existieran los mails, pero ahora nadie escribe, o sea, la gente al comienzo de los mails pensaba que eran como cartas, pero ahora son texteo. Hay gente que manda información breve, práctica, que de alguna manera es como sin espacio, sin longitud. No es realmente lo que somos, lo que queremos, lo que queremos hablar con respecto al mundo o las ideas.

La verdad es que yo creo que eso ya no existe y me preocupa que no exista realmente un espacio donde podamos tener esas conversaciones o un registro de esas conversaciones, porque los textos y las redes sociales no van a ser archivados, ni siquiera como se puede archivar un mail. En Silicon Valley nos han tratado de convencer que las personas son ridículas con respecto a esto, pero yo tengo un libro de trescientos años de antigüedad y en cambio no logro acceder a nada que se haya hecho en los noventa, porque Microsoft Software no quiere que abra documentos que se hicieron en las últimas tres versiones anteriores de Word. Así que me preocupa, me preocupa lo que estamos creando y lo que estamos perdiendo. Escribí un libro, de hecho, con respecto a Eadweard Muybridge y su fotografía, y me chocaba que él dejó un registro bastante pequeño e interesante de cuando se crearon los

trenes, después de la creación de la fotografía y el telégrafo. La gente de esa época tenía mucho conocimiento, estaba muy consciente de lo que ganaba y lo que perdía a partir de la tecnología. Tenía gran conciencia con respecto a ello y era súper crítico sobre moverse más rápido, sobre cambiar tan rápido. Y yo creo que no somos lo suficientemente críticos.

Se me preguntó si pensaba que la inteligencia artificial era una buena idea y creo que no sé suficiente al respecto. Pero sé de gente que sabe más que yo que dice que es súper peligrosa. Creo que ya hemos visto tecnologías nuevas, muy dañinas, que llegan al mundo. Lo hemos visto y se siente alarmante que lo próximo y lo próximo y lo próximo ocurra sin que exista mucho pensamiento, precaución, reconocimiento del daño que puede llegar a crear en términos de regulaciones. Así que, claro, hemos visto que crean daño y qué. Y luego vamos a la próxima...

CZ: Y hablando con respecto a las palabras del siglo XXI en su libro *Los hombres me explican cosas*, en el capítulo «Si todas las mujeres», dice que el idioma, el lenguaje, transmite significado, nos hacen ver. Si no existen las palabras para describir un fenómeno, una situación, no puedes hablar al respecto, lo cual significa que no lo puedes tratar, menos cambiarlo. Cuando se le preguntó en uno de sus libros más recientes *¿De quién es esta historia?* sobre los medios y estas historias de las mujeres, las personas de la comunidad de LGTB, las personas indígenas, del Medio Oriente. ¿Realmente existe un esfuerzo narrativo para cambiar, de poder representar a otros? ¿Realmente se está entendiendo?

RS: Yo creo que sí. Creo que las cosas han cambiado radicalmente y puedo hablar un poco más sobre Estados Unidos. Lo que ha cambiado mucho es que cuando hablamos sobre las mujeres, la historia de las mujeres, el feminismo que vino después del «*Me Too*», similar al «Ni una

menos», las mujeres que reportaban violencia sexual, acoso, etcétera, eran tratadas de forma diferente. De repente, las mujeres que eran productoras de televisión, editoras en periódicos, jueces en las cortes, eran detectives investigando casos, eran percibidas de una forma bastante diferente. El feminismo me parece que, en los últimos, no sé, quince años, ha hecho un trabajo impresionante de romper esa historia que se usaba para ignorar la violación: esa idea de que los hombres son confiables y las mujeres no lo son; los hombres dicen la verdad, las mujeres mienten; las mujeres están locas, los hombres son cuerdos; los hombres objetivos, las mujeres subjetivas. Porque las mujeres eran tantas veces dejadas de lado e ignoradas que, entonces, adivinen quién miente sobre los crímenes: los que los cometen. Pero las mujeres siempre fueron tratadas como deshonestas, no confiables, locas, vengativas y en parte con estos patrones creamos la capacidad de poder reconocer cómo esos patrones se utilizan para ignorar lo que está ocurriendo. Pero vemos que ocurre una y otra vez, y de hecho mucho ocurrió en las redes sociales con el *hashtag* «*Why I Stay/Why I Left*» (Porqué me quedé o porqué me fui) con respecto a la violencia doméstica.

Así que claro, yo puedo hablar sobre Estados Unidos principalmente, pero yo crecí en un mundo donde las personas pretendían que las personas indígenas no existían y el hombre blanco descubrió todo este hábitat, este continente *inhabitado*, con historias sobre pueblos indígenas que, de alguna manera, misteriosamente, desaparecieron. Conozco personas indígenas a quienes les han dicho en su cara que están extintos.

Particularmente con respecto a 1992, lo que iba a ser la celebración del Día de Colón en Estados Unidos. Ven en ese momento histórico la oportunidad de cambiar la historia, para decir que no fuimos descubiertos, que fuimos invadidos, seguimos aquí y la resistencia de 500 años en Inglaterra se volvió un eslogan súper importante. En mi mundo, la manera en que hacemos parques públicos, la forma en que hacemos la historia, la forma en que hablamos con los niños es súper distinta en Estados Unidos, donde tenemos tanto pueblo indígena, naciones indígenas. Hay como un cambio radical en reconocer que los pueblos indígenas —las naciones— estuvieron aquí, están aquí y están tratando de obtener nuevamente sus derechos, sus terrenos, su

idioma, sus ceremonias, su cultura y visibilidad. Así que no estoy diciendo que el feminismo se pueda ir a la casa a tomar una siesta, porque está todo bien. No estoy diciendo que la lucha de los pueblos indígenas haya finalizado, pero he visto que hay ciertos cambios radicales y no creo que muchos editores de periódicos o productores de televisión tengan el conocimiento o tengan el suficiente compromiso de cambiar la historia, sino que están viviendo en un mundo donde la historia está cambiando.

He hablado mucho sobre la igualdad del matrimonio para dos hombres o dos mujeres. La forma corta de contar una historia en Estados Unidos es como «ya, la Corte Suprema en el 2015 nos dio igualdad de matrimonio y esa es la historia de cómo se sacó un tema súper importante de arriba», pero lo que ocurrió fue que el mundo social, el mundo alrededor, o sea el mundo: los hombres gays, las mujeres lesbianas, la gente queer, cambió tan radicalmente y la gente lo hizo saliendo del closet avisándole, diciéndole a sus amigos, a sus familiares, a sus colegios, a sus colegas, a sus vecinos. Les dijeron quiénes eran y las personas de los sesenta solían pensar «pero es que yo no conozco nadie que sea gay». Y claro, por supuesto, cuando yo era joven, ser gay era una criminalidad, una forma de enfermedad mental, merecía un castigo. Por supuesto, muchas personas no sabían que conocían a una persona homosexual. Entonces cambia la cultura y así es súper razonable que el matrimonio, por supuesto, deba ser otorgado a todos, a cualquier pareja que quiera, independiente de su género. Pero también creo que la razón por la cual fue posible el matrimonio de personas del mismo género es porque hubo un momento súper simpático, cuando uno de nuestros entrevistadores de radio le preguntó a Gloria Steinem: «¿por qué no se casó antes?» Ese tipo de pregunta que no le hacen los hombres, pero Gloria Steinem tuvo esta respuesta fantástica, dijo: «primero tuvimos que reinventar la institución del matrimonio» y, por supuesto, si ella se hubiera casado cuando era súper joven, su esposo hubiese controlado su cuerpo, sus finanzas y todo; hubiese acordado un contrato legal de subyugación e igualdad. Entonces, el feminismo también creó esta idea de que el matrimonio es una relación igual, entre iguales y una vez que es eso, que esto ocurre, ¿por qué no podría ser entre dos hombres o dos mujeres? Y fui consciente de eso cuando me di

cuenta de que la razón por la cual los conservadores objetan tanto es porque quieren que el matrimonio sea jerárquico: si son dos hombres o dos mujeres, y si dos se casan, la jerarquía ya no es inherente al matrimonio.

Yo estaba pensando, «bueno, ¿pero por qué siguen diciendo que es una amenaza para el matrimonio?» Los hombres igual se pueden seguir casando con las mujeres, nadie dice que eso no vaya a ocurrir y luego pensé, «¡ah! quieren que las mujeres se subroguen, sean sumisas, subordinadas en el matrimonio, porque no hay desigualdad inherente en un matrimonio de dos hombres o dos mujeres» y es otra de las cosas fantásticas de las que creo nos hemos liberado. Hombres negros en Estados Unidos muchas veces entienden el rol de las mujeres mucho mejor que los hombres blancos. He encontrado bastantes ecos entre razas y géneros en estas desigualdades, en estas inequidades, así también en estas liberaciones... Me gusta que estén procediendo juntas.

CZ: ¿Y cómo recuerda esos días del *Me Too*? ¿Qué piensa sobre esos días?

RS: Yo creo que el feminismo, históricamente, ha procedido como un terremoto político que tuvimos con la segunda ola del feminismo a finales de sesenta e inicios del setenta. Una próxima en los ochenta, también. Tengo tantos sentimientos sobre el *Me Too*, Ni una menos, porque fue un *hashtag* en Twitter y otras redes sociales... cuando las estrellas de películas empezaron a hablar sobre ser acosadas, violentadas, en el año 2017. Pero lo que creó este espacio, para que las historias existieran y se publicaran, fueron los cinco años anteriores del feminismo, de los que la gente se olvida. Gran parte de esos abusos sexuales habían sido discutidos con Woody Allen y Bill Cosby mucho antes. Entonces, claro, a veces el *Me Too* y Ni una menos borra esos cinco años atrás. No creo que fuera el inicio, sino que fue la culminación. El feminismo creó el espacio para que existiera la conversación. Cuando las primeras historias que cayeron del 2017 de Harvey Weinstein —cuando eso apareció— una mujer dijo: «yo traté de escribir la historia en el 2012, pero mi editor no entendió por qué era importante y no me permitió publicarla». Entonces, de alguna manera el mundo cambió. De hecho, hay una película súper buena, *Ella dijo*, que es sobre las periodistas del *New York Times*, ambas mujeres tratando de hacer que las mujeres confíen en ellas, hablen con ellas y cuenten sus historias con

respecto a Harvey Weinstein, que fue a prisión por el resto de su vida, en una de las grandes victorias al respecto.

Me parece que el cambio se construye con el cambio. Si cambiamos la conversación, claro, podemos unir a muchas personas y hacer que piensen en la violencia doméstica, en el acoso, en la violencia sexual... hay ciertas leyes que se están haciendo cumplir, porque muchos hombres finalmente se hicieron responsables por cometer crímenes hace diez, veinte, treinta años atrás y ahora ven cómo es que Harvey pudo haberlo hecho por cuarenta años, con estrellas de películas, con mujeres muy visibles.

La feminista canadiense Margaret Atwood dice: «los hombres tienen miedo de que las mujeres se vayan a reír de ellos, las mujeres tienen miedo de que los hombres las maten». Parece que es relevante y es interesante, porque es un poco de lo que trata esta historia. Estamos hablando de hombres que se sienten un poco incómodos, porque si hacen algo terrible, alguien va a escuchar a la mujer a la que se lo hicieron, o ¿nos preocupa qué tan incómodo es ser violado y asesinado? o sea ¿en qué nos centramos en la historia? Y los hombres dicen: «¡Ah, Dios mío santo! ¿Cómo es que se pueden centrar en ellas? ¿Cómo podemos estar escuchándolas a ellas?». Y dicen cosas como «es que me da miedo hablar con las mujeres ahora».

CZ: Habló mucho sobre esperanza y desesperanza en sus libros, pero en algunas instancias siente que el cambio climático o el movimiento feminista están ocurriendo ahora en este mundo. ¿Qué opina de eso? ¿Cómo podemos mantener la esperanza lejos de los momentos de desolación? ¿Cómo estas fuerzas juegan un rol en la historia?

RS: Sí, hay muchas malas noticias con respecto a las condiciones físicas del planeta y creo que sí es muy perturbador, pero también el movimiento climático ha logrado muchísimo. Algo que encuentro maravilloso, que no mucha gente sabe, es que hace veinticinco años atrás no teníamos una manera de poder dejar los combustibles fósiles. La energía solar y eólica eran súper caras, primitivas, súper inadecuadas pensando en lo que necesitábamos. Tuvimos una revolución energética que fue muy lenta y muy técnica para que las personas realmente vieran que la energía solar es la forma más barata de electricidad casi en todas partes en la Tierra. Si no hubiese existido

«Estamos haciendo futuro en el presente. La historia sí nos da sorpresas. Y no tenemos que permitir que la minoría élite nos cuente la historia que nos cuenta: que ellos tienen todo el poder».

el cambio climático... Los autos eléctricos son mejores por muchas razones que el gas, y la energía solar y eólica serían mejores que la quema de combustibles fósiles. Entonces también he visto que, claro, hay que tener ambos, hay que pensar en ambas cosas. La industria de los combustibles fósiles quiere que nos rindamos, que sintamos que no tenemos poder, que no hay nada que podamos hacer. Eso nos tiene como «tenemos que quedarnos en la casa». Es como... sus enemigos siempre van a querer que se rindan y me parece que la desolación es una manera de rendirse. Yo no me voy a rendir hasta que sea necesario. Mucha de mi esperanza viene del hecho de que la historia está llena de sorpresas, sorpresas terribles, pero también de sorpresas maravillosas.

Una de las grandes influencias que yo he tenido es que, en el otoño de 1999, cuando cayó el muro de Berlín y los países europeos se liberaron en Rumania, en el este de Alemania, Polonia, Checoslovaquia, ocurrieron cosas fantásticas. Y pensando décadas después, analizando lo que decían los periódicos, había movimientos más visibles en estos países, pero nadie realmente esperaba lo que ocurrió, que se sacaran todos estos regímenes totalitarios. Y ocurrieron cosas extraordinarias con el movimiento Solidaridad en Polonia, con los movimientos culturales en Checoslovaquia, con Vaclav Havel, que fue puesto en prisión muchas veces y que no se rindió. Tenía esperanza, incluso cuando no podía ver que Checoslovaquia iba a ser liberada, de la que finalmente iba a ser presidente. En Alemania, hasta la Iglesia estuvo involucrada. Ninguno, nadie sabía lo que podían hacer, pero no se rindieron. Entonces, la esperanza para mí se trata sobre saber que estamos construyendo el futuro, que en el presente no sabemos lo que va a ocurrir, pero que podemos participar en que ocurra.

Muchas veces lo que digo con respecto al clima es que todas las cosas fantásticas del 2024 son cosas que la gente estuvo trabajando en los

setenta. En Estados Unidos, el movimiento de derechos civiles, con los asesinatos y los conflictos, disminuyó, pero los derechos indígenas, de chicanos, de asiáticos, de mujeres, de queers, de activismo medioambiental, se unieron por décadas y nadie podría haber sabido realmente, nadie podría haber imaginado que en el mundo del 2024 iba a ser así. Pero si pudiésemos una máquina de tiempo, si pudiésemos volver a los setenta y decirle a la gente cómo sería el mundo para las mujeres, para las personas queer, lo radical, cómo va a ser el medio ambiente, que hay conceptos que son completamente nuevos, que hay cosas terribles, como el cambio climático, que nadie ni siquiera consideraba que ocurriría. Pero también hemos cambiado radicalmente gran parte de la contaminación tóxica que solíamos causar.

Estamos haciendo futuro en el presente. La historia sí nos da sorpresas. Y no tenemos que permitir que la minoría élite nos cuente la historia que nos cuenta: que ellos tienen todo el poder. Ya sabemos lo que pasó en el 1989, con lo que hablamos con respecto al feminismo, los derechos indígenas, etc. La gente típica participa. Cuando nos unimos, tienen el poder para cambiar el mundo, para que las cosas ocurran y tenemos que recordar eso en la historia. No sé cómo estudian la historia, pero no se aprende tanto en Estados Unidos. Hay que recordar cómo cambia el mundo y eso es, ese *ganamos*, eso es la parte importante.

CZ: En su libro, *Las rosas de Orwell*, Orwell dice que «la naturaleza es política». Recientemente usted lanzó una página web que se llama *Not Too Late* (No es muy tarde), que es una guía práctica en la que reúne mucha información, da consejos y recomendaciones para realmente hacer algo respecto a este problema. Quería preguntarle, ¿qué papel cree que puede desempeñar la conservación de la democracia y los derechos humanos en la búsqueda de soluciones a esta emergencia?

RS: Una de las cosas que ha sido genial poder ver en los últimos años es que las personas han reconocido que no podemos tener acción climática sin democracia y que están tan estrechamente relacionadas que creo que podemos dar vuelta esto para decir que el caos climático destruye las vidas de las personas, los convierte en refugiados. Hay personas sin Estado, quienes sufren sin la democracia, sin la participación democrática que tienen los ciudadanos en su propia tierra, en su propio lenguaje. Una de las cosas es que la gran mayoría de las personas en la Tierra toman como un tema serio la crisis climática. Quieren ver acciones gubernamentales, quieren cambiar sus vidas, quieren ver que se invierta dinero. Los obstáculos a la crisis climática no son científicos, son políticos. Y es una minoría política: es la industria de los combustibles fósiles y los políticos que también están en la cama con ellos. Esto incluye también a las compañías de seguros, los bancos... Hay unos lugares como el Medio Oriente donde el gobierno y la industria del petróleo son lo mismo.

En los Estados Unidos la industria del petróleo le da casi todo su dinero al Partido Republicano. Entonces, ya saben: si es que uno tiene una participación política completa, las personas van a votar a menudo. No es una fórmula perfecta. Pero, hay algo muy interesante en el mundo ahora, que es que los destructores climáticos también son autoritarios y también son misóginos y creo que es algo muy importante sobre los combustibles fósiles. El sol y el viento suceden en todas partes del mundo. Casi todos los lugares del mundo pueden crear electricidad. Algunos lugares tienen más sol, otros lugares tienen más viento y bueno, hay balance, mientras que combustibles fósiles hay en algunos lugares no más. Hay otros países que importan petróleo y eso causa relaciones muy distorsionadas, por ejemplo, la Unión Europea confía en Rusia que invadió a Ucrania. Y ellos estaban financiando esa guerra, en cierta forma, porque estaban dependiendo del gas y el petróleo ruso. De hecho, han hecho un muy buen trabajo acelerando su transición. Entonces, creo que existe una mentalidad de centralizar el poder en los hombres, de centralizar el poder en la minoría, en un gobierno, en una nación y este poder centralizado que representan los combustibles fósiles. Dentro de esto hay una relación metafórica entre todos estos elementos y una destructividad del

combustible fósil, del patriarcado, que hace que todas estas cosas estén tejidas desde adentro. Y lo opuesto son las renovables, la democracia, los derechos humanos y es muy interesante ver lo claro que están estas cosas, la claridad que existe al respecto.

CZ: Hemos hablado sobre los temas que la inspiran, que son parte de su escritura, pero esta tarde hay muchas escritoras mujeres y estudiantes de literatura. ¿Cómo crees que los artistas tienen que abordar la escritura o crear desde una perspectiva local, desde Chile? ¿Cómo pueden contribuir al debate actual sobre las ideas desde acá?

RS: Dios mío. Yo llegué acá el domingo, no tengo nada inteligente que decir ahora. Me sentiría como que la persona más arrogante del mundo si respondiera esto. Ustedes escriben un lenguaje que yo ni siquiera hablo, entonces, las 27 palabras en español que sí conozco incluyen «taco» y «loco», y bueno, «burrito». Y también «gracias». ●



Dejasse

Los nuevos caminos de la *bande* *dessinée*

Erwin
Dejasse

Conversación con
Paloma Domínguez

Paloma Domínguez: Bienvenidos y bienvenidas a una nueva sesión de la Cátedra Abierta en Homenaje a Roberto Bolaño. En esta ocasión nuestro invitado es Erwin Dejasse, investigador, docente y comisario de exposiciones, responsable del proyecto *Be Comics Lab* dedicado al estudio y la puesta en valor del patrimonio de la *bande dessinée* en la Universidad Libre de Bruselas y de la Biblioteca Real de Bélgica. Sus obras y artículos se enfocan en la *bande dessinée*, el *art brut* y la cultura punk. Bienvenido, Erwin, cuéntanos, ¿cómo llegaste a los cómics y a estos estudios?

Erwin Dejasse: Como mucha gente, empecé a leer por medio de historietas y me parece que fue antes de que pudiera leer. Desde los primeros años recuerdo las historias de *Astérix* y *Gaston Lagaff*. Fue así cómo empecé a hacer estudios de historia de arte y mi interés por la historieta me llevó a hacer una tesis de máster sobre el dibujante e historietista francés Jacques Tardi. Luego continué en este lugar, el de hacer artículos, dar conferencias, pero me parece que desde mis primeros años me interesé en la historieta.

PM: Generalmente, cuando se habla de cómic belga se le llama franco-belga. ¿Qué opinas de esta denominación?

ED: Es cierto que hay relaciones fuertes entre los dos países. Es un poco más complejo, porque Bélgica tiene dos comunidades lingüísticas. Hay un sesenta por ciento que habla en holandés y un cuarenta por ciento que habla en francés. Además, hay una pequeña parte que habla alemán y son dos tradiciones que tienen relación, pero que tienen diferencias también. Es cierto que hay mucho dibujante belga que fue publicado en Francia y al otro lado pasa lo mismo. Hoy continúa esto, me parece que es un espacio cultural donde hay muchos intercambios, pero esto también se produce desde hace muchos años con otros países, España o Italia, por ejemplo. Había muchos historietistas españoles que se fueron de su país porque estaba la dictadura de Franco. Vivieron en Bélgica o Francia. También hay italianos que viven en Bélgica, porque desde la Segunda Guerra Mundial la economía está muy mal. Es cierto que hay códigos visuales que se pueden encontrar en la historieta popular francesa y en la belga también.

PM: En general creo que cuando se piensa en esta denominación franco-belga se piensa en cuando se denomina al cómic *bande dessinée*. El lenguaje en general y unos códigos y narrativas que de alguna manera son representativos.

ED: En el formato lo más común es el libro de gran formato de cuarenta y ocho páginas.

PM: ¿Libro álbum?

ED: Sí, el álbum se dice en Francia. Esto es común en Bélgica o Francia, menos en otros países.

PM: Cuéntanos un poquito de cuáles serían los inicios del cómic *bande dessinée* belga. ¿Cuáles serían las influencias que permitieron que emergiera?

ED: *Le déluge à Bruxelles*, historieta de un francés que vive en Bruselas en medio del siglo XIX. Esta es la primera historieta belga o al menos es lo que la gente dice. Podemos discutirlo, pero fue una etapa muy importante. Después había cosas en la prensa, como historietas de Félix Rops, que quizás era más conocido como un pintor que como historietista. El gran choque es la aparición de *Tintín* en 1929 y después de la guerra empieza a haber dos revistas muy importantes: *Spirou* y la de este personaje. Ambas tuvieron un éxito increíble, porque fueron

publicadas en Francia, Holanda, Portugal, España e Italia. Un poco menos en Alemania y los países escandinavos. En Quebec también fue un gran éxito.

Una cosa que es importante fue la influencia de la iglesia católica, porque en todos los países la historieta tenía una reputación bastante mala. Se decía que iba a corromper a los jóvenes, que no se debía leer, que era una literatura para idiotas. Había casos de censura. Por ejemplo, en 1949 en Francia hubo una ley sobre las publicaciones para proteger a los jóvenes. Esto introduce una censura en las publicaciones francesas, pero también influyó en Bélgica, porque los editores querían editarse en el primer país, porque era un poco el mercado natural para extenderse y fueron sometidos a esta ley. La iglesia católica juzgó de una manera muy hábil este problema. Bélgica es una antigua tierra de catolicismo. Por ejemplo, en la generación de mis abuelos se iba a la iglesia, a los scouts, a los colegios católicos, se leía un diario con esta opinión y se leían revistas como *Tintín* o *Spirou*. En todas las etapas de la vida, el catolicismo estaba presente. La idea está en que la iglesia belga no siguió lo ocurrido en Francia, donde se decía que no se debían leer historietas, porque son malas. La iglesia belga dice «okey, vamos a utilizar eso». Y en las revistas como *Tintín* y *Spirou* había mucha historieta sobre la vida de personajes históricos, pero también de santos, Don Bosco, y de Baden-Powell, fundador de los scouts, y todas esas cosas, con la idea de que la historieta puede ser un medio para convertir a la gente. Con el poder de reforzar el catolicismo en Bélgica y con la idea de que van a decir «hay un problema con la historieta, pero las nuestras son buenas». Esto se puede notar cuando se miran historietas de los años posteriores a la Segunda Guerra. Es más reciente, como pueden imaginar. Hay mucho texto, por ejemplo. El más conocido es *Blake y Mortimer*, que tienen un montón de texto. Necesitas leer muchas cosas. Entonces, es más educativo.

PM: *Blake y Mortimer* tiene mucho texto, es agotador.

ED: Cuando eres joven es muy aburrido leer, aunque es fascinante, pero estaba esta idea de que hay que leer, que haya mucho texto. Había rúbrica educativa, con textos también. Y por no decir que estaba la idea de la seducción de la imagen, que para mí la historieta es una

verdadera orgía de esto. Me parece que es fascinante y que mucha gente tiene miedo: los educadores, los profesores, tienen miedo a la historieta, porque hay un montón de imágenes que son fascinantes.

PM: Y por eso también muchas veces el cómic dialoga con los códigos católicos en sus narrativas, porque de alguna manera la iglesia católica evangelizó por medio de las estatuas y las pinturas. Pero está este otro lado, como decías tú, donde probablemente por ese poder evocador y muy emotivo que tienen las imágenes es que se han considerado como simplistas, que no tiene una carga educativa. Por ejemplo, en el caso de Chile la ilustración no fue valorada, probablemente, hasta este siglo. Entonces en ese sentido, ¿se podría decir que desde principios del siglo xx en Bélgica si hay un valor?

ED: Es cierto que la historieta en Bélgica es vista como un patrimonio nacional. Si vas a Bruselas o al aeropuerto, se van a ver imágenes de *Tintín* y de *Los pitufos*. Hay muros con pinturas de héroes de historietas, a veces —para mí— un poco demasiado. Es verdad que está muy presente en el espacio público. Un poco demasiado. A veces es indigesto. Pienso que se habla más de historieta en la televisión y la radio en Bélgica, en comparación con otros países. Es cierto que, al otro lado, está la idea de que es una cosa simpática y para los jóvenes. A veces pienso que la historieta es un arte como los otros, aunque más de alguien va a decir que es una cosa idiota o que hay algún programa de un festival que reduce la historieta a un mero entretenimiento. Lo es, pero es más que eso.

PM: También quería preguntarte sobre estos cómics del pasado. En general es muy difícil cuidar el patrimonio del cómic, ¿cómo ha sido ese trabajo en Bélgica?

ED: Es un poco mi trabajo en la Biblioteca Real de Bélgica. Empecé hace solo cuatro meses. Hay que conservar todo, hay que reencontrar cosas. Había revistas como *Spirou* y *Tintín*, que son muy famosas, pero lo que descubres es que hay un montón más de publicaciones que no fueron conocidas y hay bastantes que no fueron relacionadas con el catolicismo. Por ejemplo, había algunas revistas socialistas, laicas o liberales, que tienen un poquito de historieta, que son totalmente desconocidas. Otra cosa es que muchos de los famosos héroes de las revistas fueron publicados en álbum y me parece que

por esta razón tienen una posibilidad de existir en un tiempo más extenso que cosas que fueron solamente publicadas en revistas, como en otros países. Este objeto de lujo me parece que puede ser una explicación, también, de la preservación del patrimonio de la historieta, porque se conserva más fácilmente un libro de tapa dura que una revista que toda la familia la ha leído, que está en un mal estado y se va a la basura.

PM: Exactamente ese es el problema que hay acá. Muchas publicaciones del pasado quedaron en revista. Entonces está el problema de la categorización, también de digitalizar y el problema material.

ED: Hay gente que colecciona *Spirou* o *Tintín*, pero no las historietas que estuvieron en la prensa y los diarios de actualidad. En eso encontré una revista para los médicos donde hay una historieta muy interesante que no conocía. Por otro lado, está el problema de los originales. Autores como Franquin, Peyo o Jacobs tienen un valor en el mercado que es terrible, porque son cientos de miles de millones de euros y hay que conversar esto y estar seguros de que pueda quedarse en el dominio público. También el trabajo de la Biblioteca Real es esto: dejar el patrimonio dentro del público y estar seguro de que no se podrá vender. Hay otro problema y es que, durante una época, antes de los años sesenta, la gente no se interesaba en los originales. Las páginas se iban a la basura. Hubo un montón que fueron vendidos, porque no les interesaban. También hubo gente un poco más inteligente, con sentido del negocio, que iba a la basura de los grandes editores a sacar los originales.

PM: Yo creo que ese es uno de los problemas que ha tenido el trabajo de conservación de autores del pasado y creo que, hasta el día de hoy, por mucho que haya cambiado el estatus de la historieta, todavía falta. Había una cantidad muy grande de producción y se tenía que hacer de forma más rápida. Entonces, imagino que había una idea de que esto es más deseable.

ED: Es cierto que fue una industria. Se hace la comparación con Inglaterra, donde también había revistas católicas, un poco con el mismo punto de vista. Me parece que es una industria un poco de lujo. Se dice que la historieta es una cosa popular, pero hay investigaciones sociológicas y antropológicas que muestran que *Tintín* o *Spirou* son más de la clase media o clase alta y que la burguesía católica fue muy importante

«En la francofonía, en esta época de los fines de los años sesenta, ocurre el desplazamiento del centro de gravedad de la historieta francófona de Bruselas a París, porque las cosas contraculturales en la historieta son bastante francesas».

para su desarrollo. Me parece que también hay una sofisticación muy importante de la historieta belga. No voy a decir que es mejor que en otros países, pero sí se ve que una revista como *Spirou* o *Tintín* publicaba una página de historieta por semana. Esto quiere decir que el autor tenía mucho tiempo para trabajar los detalles. Es cierto que en la industria de Inglaterra o de Argentina —que conozco bien— debían hacer, no sé, ocho o diez páginas por semana. En Japón es más aún, y no pueden tener ese nivel de elaboración. Para mí, hay historietas belgas que son sofisticadas, con esa posibilidad casi artesanal.

PM: Es muy importante, porque la historieta es trabajosa, es lenta.

ED: Sí, es un trabajo de monje. El dibujar en pequeñito, en cuadros. Sí, absolutamente.

PM: Yendo a otro tema respecto de los textos más *mainstream*, más conocidos. Creo que desde los estudios académicos ha habido una visión de revisar estos textos obviamente considerando el contexto, pero de hacer lecturas críticas de estos. Ha habido mucha crítica sobre ciertos estereotipos y el colonialismo que se pueden identificar sobre todo en *Tintín*. ¿Qué opinas tú al respecto, sobre estas nuevas lecturas críticas?

ED: Es cierto que Bélgica fue una fuerza colonial en el Congo, que es un enorme país que tiene mucha riqueza. Estaba esta idea de que el colonialismo era una obra de civilización, pero había crímenes horribles y la colonización belga fue muy violenta. Esto se puede leer en las historietas de la época. *Tintín en el Congo* es el más conocido, pero se puede leer en casi todas las publicaciones entre los años treinta y cincuenta. Para mí es una cosa un poco difícil, porque cuando leía estas historietas, que me gustaban tanto cuando era niño, es cierto que no podía entonces rechazar los estereotipos de raza y de género.

Casi todos los héroes antes de los años sesenta son hombres y actualmente hay que tener una lectura crítica. Es cierto que lo que se puede ver en estas historietas es un poco la mentalidad de la época. No es por esta razón que no debamos ser críticos, pero debemos ponerla dentro de su contexto. Cuando vamos a analizar, es verdad que muchos de los dibujantes de esta época van a utilizar estereotipos en la manera —por ejemplo— de dibujar a la población de África. Por otra parte, hay cosas que son muy progresistas. Por ejemplo, Hergé empezó a hacer una historieta con dos personajes y uno lleva el nombre del betún que pones sobre tus zapatos para que brillen y eso es horrible, el utilizar este nombre para un pequeño chico de origen africano. Por otro lado, la idea de Hergé fue un poco paradójica. Lo que hizo fue algo que se contraponía al paternalismo de *Tintín en el Congo*, fue como una reacción contra eso. Este personaje es muy inteligente, mucho más que los otros, de pelo rubio. Hay paradojas de la utilización de este estereotipo y también se incorporan ideas progresistas. Tenemos a *Gaston Lagaff*, que tiene una cosa casi anarquista, porque destruye todo, como una crítica a la tecnocracia. También está *Gil Jourdan*, donde los policías no salen tan bien pintados, porque el dibujante tenía problemas con la policía. También está el episodio de *Los pitufos* que retrata la historia de un demagogo, populista, que va a imponer el poder en el pueblo de estos personajes. Así se pueden ver muchas cosas que son subversivas. Está *Spirou*, donde a veces hay cosas del conservatismo católico y también cosas subversivas, junto a muchas ambigüedades.

PM: Tú me contabas que en Bélgica los estudios del cómic de manera formal llevan muchísimo tiempo. El inicio de la primera escuela...

ED: Sí, fue en Bruselas. Está la escuela donde doy cursos, que está desde el año 1968. Fue la primera en Europa.

PM: Entonces se puede decir que hay más de cincuenta años de reflexión en torno a la historieta desde el lado académico.

ED: No tanto en términos académicos, pero sí de formación. Esto cambió mucho porque antiguamente los historietistas aprendían junto a otros con mayor experiencia. Aprendían todos los trabajos: empezaban a dibujar los globos, a poner zona negra de fondo y después a dibujar los personajes secundarios. Ya cuando tenían todos los medios técnicos, creaban su propia serie. Esto se terminó más o menos con el debut de la formación artística de la historieta en las escuelas, que también va a tener un cambio en los contenidos y los estilos de ésta, porque los estudiantes van a tener cursos de filosofía, historia del arte, cursos de semiótica y tienen un *background* que es diferente al de la generación anterior.

PM: La lectura crítica es algo que nos falta mucho por trabajar en la historieta. Ese tipo de cosas en Bélgica, esa lectura crítica, ¿tiene un protagonismo en la academia?

ED: Hay muchos estudios sobre las preguntas de género. Como lo dices, es muy interdisciplinar. Porque no es como el cine, que en los años sesenta y setenta empieza a haber un montón de carreras con un programa completo. Se puede tener, no sé, diez cursos diferentes sobre el cine el mismo año y el estudio de la historieta es un poco diferente. Se va a encontrar uno en una sección de sociología de comunicación, de historia del arte, literatura, es un poco diferente. Por una parte, son un poco anárquicas todas las investigaciones, pero también es muy interesante porque hay diferentes puntos de vista, hay distintas lámparas que se van a poner sobre el mismo objeto. Es cierto que hoy las problemáticas del poscolonialismo y de los estudios de género son cosas que interesan mucho a los estudiantes hoy.

PM: Otra cosa que creo que es muy importante en términos de *bande dessinée* y del cómic es esta vuelta de lo *mainstream* a tomar una posición que ha tenido una mayor valoración artística. Yo creo que hay mucha gente que defiende que desde sus inicios siempre fue un arte, pero le tomó tiempo ser aceptado en la academia principalmente. Por lo menos creo que

en Chile, y probablemente en otras partes del mundo también, pero en Latinoamérica el papel de la contracultura tuvo un rol muy importante para el surgimiento de esta idea del autor. ¿Cómo se da el tema del cómic y la contracultura en Bélgica?

ED: La contracultura de los años sesenta fue muy importante en todo el mundo. Fue el cambio de los modelos políticos, de sexualidad, familiares y también los culturales. Por esta razón fue una época que se comienza a interesar en ver como una forma de arte algo que antiguamente era considerado como de baja calidad. Es así como la novela policial, la música rock y la historieta van a cambiar de estatus. Pero lo que pasa es que, en la francofonía, en esta época de los fines de los años sesenta, ocurre el desplazamiento del centro de gravedad de la historieta francófona de Bruselas a París, porque las cosas contraculturales en la historieta son bastante francesas. No había muchas cosas en Bélgica y es un poco extraño, porque es el lugar donde había una industria fuerte, con este tipo de historieta para los jóvenes que para mí son geniales, pero en las que es difícil abrir la puerta para cosas diferentes, cosas que van a contar la sociedad de una manera más radical que antes. En *Spirou* había una contestación un poco indirecta. Me parece que viene después, y bastante en los noventa, cuando aparecen algunas editoriales que la gente llama editoriales independientes o alternativas. Prefiero esta palabra, porque es una alternativa al *mainstream*, a lo que se puede ver todos los días en la historieta. El fin de los años ochenta fue un periodo cuando las editoriales históricas, como Dupuis de *Spirou* o Le Lombard de *Tintín*, fueron compradas por multinacionales de libros franceses que no quisieron experimentar. Las reglas fueron «podemos hacer nuevas historietas con jóvenes autores, pero vas a hacer libros de cuarenta y ocho páginas en color, una serie con un héroe que vas a encontrar en cada volumen». También es una cosa comercial, con la idea de que el lector va a comprar cada vez el nuevo volumen. Por ejemplo, había un nuevo volumen de *Astérix* y un amigo mío que tenía una librería me dijo «yo sé que no es bueno, pero voy a venderlo porque igual tengo de los otros». Había jóvenes dibujantes que no podían encontrar su lugar dentro de esta industria y la única solución fue publicar por ellos mismos. Fue empezar a construir pequeñas editoriales. Hay tres

en la Bélgica francófona que son importantes y que empezaron a reinventar los códigos de la historieta. Hay temas que no existían antes en Europa, como la autobiografía. Se puede ver hoy en día que hay muchos estilos diferentes, no hay una uniformidad y el punto común es este espectro de estilos que es muy largo. Los tipos de narraciones son algo que también cambió. Hay un trabajo de Dominique Goblet, que hizo un retrato de su hija y comenzó a hacerlo cuando ella tenía seis o siete años y durante diez años se dibujaron mutuamente.

PM: Fue como un reflejo. Madre pinta a hija e hija pinta a madre.

ED: Durante diez años, todas las semanas se hicieron estos retratos. Es un ejemplo de cosas que permiten las editoriales alternativas, que no fue posible en las grandes editoriales. Quizás hoy vale hacerlo, porque este tipo de cosas han sido recuperadas por las grandes editoriales, lo de publicar a autores que no querían editar hace treinta años.

PM: Lo que me llama mucho la atención, de la escena actual de Bélgica, es la mezcla de técnicas. Hay mucho diálogo con otros medios, el de la pintura, la fotografía y hay un nivel de experimentación muy grande.

ED: Sí, en el debut de los años noventa esto fue un espacio totalmente libre, porque antes no había ninguna posibilidad de negociar con las grandes editoriales y estaban libres de hacer todo lo que querían. Se usaron todos los tipos de técnicas en maneras de narrar, estilos, temas de las historietas. Había una gran apertura en ese momento.

PM: Hay otro trabajo que tú has hecho importante que tiene que ver con el *art brut*. El estilo es muy importante en el cómic, es como la voz autoral que permite identificar parte de los estilos de narrativa que puede tener o de la forma de presentar y desarrollar el cómic. Tú te has dedicado principalmente a este estilo, entonces ¿podrías explicarnos qué es el *art brut* y qué importancia ha tenido en la historieta belga?

ED: Es un trabajo que empecé hace unos quince años porque trabajé en un lugar que se llama Trinkhall Museum en Lieja. En este museo, donde hay obras de artistas con discapacidad mental, lo primero que hice fue ver si había relaciones entre las obras que descubrí en el debut del siglo XXI y las historietas. Empezó como una reflexión y tengo una beca de tres años para hacer

una investigación sobre las relaciones entre el *art brut* y la historieta. El *art brut* no es solamente de un artista con una discapacidad mental, sino que son artistas que están afuera de lo que normalmente se ve en los museos o en las galerías. Esto puede ser gente que hace obras de arte en una cárcel, alguien que vive en la calle, en un hospital psiquiátrico o personas que tienen dificultades para integrarse a la sociedad. Me interesaba mucho este tipo de creación y ver su relación con la historieta. Actualmente hay una muestra en el Museo Dr. Guislain de Gante, Bélgica, que se llama *Off-Comics* y muestra obras de *art brut* que tienen relación y las pone en diálogo con la historieta. Me parece que hay dos cosas interesantes: primero, los trabajos de *art brut* son muchas obras narrativas y es una cosa del arte contemporáneo de fines del siglo XX. Me parece que este siglo XXI es un poco diferente, sin mucha narración. Fue el gremio del arte conceptual, con su idea de que el arte es más una idea que una representación. Y los artistas *art brut*, que no conocen mucho de los hábitos del arte contemporáneo, empiezan a hablar de su vida, de lo que pasó, de sus perros y de todo lo que puedas imaginar. Eso es una cosa y lo otro es que hay un poco de autobiografía. También es muy heterogéneo el dispositivo. Hay textos o imágenes, pero también collages. Las letras son imaginarias, con un lenguaje que no puede verse, que tiene también una dimensión plástica. Me parece que cuando tienes esta heterogeneidad de dispositivos, de códigos, estás más cerca de la historieta.

PM: El *art brut* yo creo que tiene la capacidad de acercar a cualquier persona a producir. Hay obviamente gente que domina muchísima técnica, pero probablemente hay gente que le cuesta hacer cómic porque tiene el tema del dibujo. No sé cómo será en Bélgica, pero acá en Chile hay un tema educacional. Lo he visto en mis estudiantes, que si no dibujan bien les da mucha vergüenza. Como que dibujar te saca totalmente de tu zona de confort y siento que el *art brut* es una manera en que uno puede acercarse a la acción del dibujo, olvidarse un poco del tema técnico y recuperar este lenguaje que es muy inherente en los seres humanos.

ED: Absolutamente. Toda la gente conoce esta idea de que los niños dibujan, pero que esto termina a los diez, once o doce y sólo algunos que tienen la capacidad técnica van a continuar y los otros llegan hasta ahí. Lo cierto es que con

«Estoy seguro de que toda la gente que empiece a dibujar puede encontrar su estilo. Me interesa mucho la filosofía del movimiento punk, por la idea del *do it yourself*. De hacer sin pensar».

el *art brut* no tienes este complejo. Se hacen cosas porque se deben hacer y se van a dibujar sin pensar en la debilidad técnica. La debilidad es una fuerza que utilizan. Se hacen cosas que normalmente no se hacen y es genial.

PM: Mi sensación es que el *art brut* tiene una capacidad emotiva y expresiva que es muy poderosa. Creo que permite trabajar mucho con el espacio, no es sólo con la técnica, sino que dónde pongo el dibujo para que dialogue con ese espacio que hay ahí.

ED: La técnica no es una finalidad. Seguí a muchos estudiantes que comenzaron a estudiar historieta y nunca encontré uno que me dijera «tengo muchas ideas, me gustan mucho, pero tengo límites técnicos y no puedo continuar». Hay estudiantes que tienen una técnica increíble en primer año y tres años después no cambió nada y si no tenían ninguna idea, no van a hacer muchas cosas. Estoy seguro de que toda la gente que empieza a dibujar puede encontrar su estilo. Me interesa mucho la filosofía del movimiento punk, por la idea del *do it yourself*. De hacer sin pensar.

PM: En ese sentido ¿cómo es la escena fanziner belga, que en general es un formato de auto publicación donde los artistas publican sus propios textos? Acá en Chile es muy importante.

ED: En Bélgica también. Hay un fanzine de un dibujante belga, que vive en los Estados Unidos actualmente. Este se llama *How do you are?* que es una pregunta que su fanzine responde. El estilo es bastante bruto, pero funciona. Y la primera vez que lo miras piensas que es malo y que hay que redibujar, pero cuando lo lees te das cuenta que no puede usar un estilo diferente. Porque el estilo es también la narración y la forma de contar. Es como una música, que si es solamente para oír, no necesita una técnica complicada. Yo prefiero una banda de punk como Buzzcocks que un guitarrista que hace solos de diez minutos. Es lo mismo que la gente

que realiza trabajos con un triple punto de vista, pero que son completamente aburridos.

PM: ¿Tú crees que hay una cultura visual belga? Algo que se pueda decir que es representativo.

ED: Hay diferentes culturas visuales. Para la historieta, la gente habla frecuentemente de un estilo donde se usa una línea muy pura y gruesa. Este es un estilo que Jacobs utiliza y que tuvo una influencia tremenda en otros países. Por ejemplo, en España había un montón de dibujantes que utilizan este tipo de estilo de Hergé. Había un estilo, el átomo, aunque su característica era más el dinamismo. Este estilo se basa en el Atomium que está en Bruselas, una construcción famosa hecha para la exposición realizada en el país en el año 1958.

Por otro lado, es cierto que es una cultura que se mezcla con muchas cosas. Por ejemplo, Lieja o Amberes son ciudades que tienen mucha gente de todo el mundo y la escuela superior y de historietas atrae a muchos alumnos de todos los países. Cuando doy clases en Bruselas hay una parte que son franceses, vamos a decir que un cuarenta por ciento son belgas y el resto son de Nicaragua, Suiza, Suecia y así. Hay estilo, pero se mezcla todo el tiempo y es cierto también que la historieta alternativa tiene más de una cultura internacional. Si piensas en el *mainstream*, puedes ver algunos códigos que son típicos, más o menos lo mismo. Por ejemplo, los superhéroes en los Estados Unidos. Vamos a simplificar: en los mangas japoneses también hay códigos con los grandes ojos, pero la cultura alternativa es mucho más internacional.

PM: Rompe más con las barreras y la experimentación.

ED: Así es. ●



Mohanty

Después vinieron los dioses Sharmistha Mohanty

**Conversación con
Rodrigo Rojas y
presentación de
Raúl Zurita**

Rodrigo Rojas: Hoy, en el contexto de la segunda Feria del Libro organizada por la Biblioteca Nicanor Parra de la Universidad Diego Portales, recibimos la visita desde la India de la autora Sharmistha Mohanty. Ella es la fundadora y editora general de *Almost Island*, que a su vez dio pie a los diálogos culturales en Nueva Delhi, que llevan el mismo nombre.

Su prosa, poesía, así como sus traducciones del bengalí al inglés, han sido incluidas en publicaciones especializadas en Asia, Europa y Norteamérica. Ha sido profesora invitada al Master in Fine Art en Escritura Literaria de la Universidad de Hong Kong y ha recibido numerosas distinciones. Actualmente es beneficiaria de una beca artística senior del Ministerio de Cultura de la India.

Es una tradición en la Cátedra Abierta en Homenaje a Roberto Bolaño solicitarle a uno de los escritores de la Escuela de Literatura Creativa que haga la presentación literaria. En este caso será el Premio Nacional de Literatura

y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Raúl Zurita, poeta y profesor fundador de la escuela.

Raúl Zurita: Querida Sharmistha, es realmente un honor, una alegría este encuentro en nuestro país. Saludo igualmente a Kabir Mohanty, gran cineasta, esposo. Y aparte de todo el afecto, todos nuestros corazones están abiertos para escuchar algo que es absolutamente impresionante. Me referiré, sobre todo, a un libro que acaba de salir en castellano. Se llama *Cinco movimientos de alabanza*. A veces no quedan más que los adjetivos. Es un libro absolutamente superlativo, extraordinario. Incluso Magris, Claudio Magris, el de *El Danubio*, dice que este libro es tan vasto como el mundo, tan ligero como el aliento y tan apasionado como el amor. Creo que es difícil describir más sintéticamente lo que es este libro.

En él, el flujo del tiempo, lo inmóvil, los paisajes, sus infinitas formas, sucumben y se levantan ante una viajera, cuya traducción es también la forma que puede tomar la eternidad. El viaje que va describiendo nos muestra de nuevo en profundidad todas las cosas. Esos personajes que van emergiendo en su belleza, en su humildad, en sus trabajos diarios, en su crueldad, también en su drama. Permanentemente, al mismo tiempo, toda la expulsión de la crueldad, de la violencia, se hace presente.

Al final, hay una escena, perdón, al principio... es tan increíble, ¿por qué? Está la viajera con un anciano que cuida una tumba. De repente se ve que hay niños y niñas jugando partidos de cricket. De repente los niños empiezan a perseguir a un perro, por jugar, por nada. El perro huye, pero no se va, el perro delgado. Entonces, este anciano que va con ellos y les dice: «esos no son niños, esos son hombres atrofiados». Entonces, da una fuerza. Porque nadie sabe qué es eso. Y creo que aquí hay un libro para nada complaciente. Y es como digo, una viajera que de pronto está hablando a una tercera persona, que está recorriendo los paisajes más increíbles y que dentro de la literatura nuestra, es el tono, no es el motivo. A mí no me deja pensar solamente en Juan Rulfo, en el *Pedro Páramo*, que es un libro con otra visión, pero sin embargo, estos sonidos que se escuchan, estos ecos que vienen de este libro...

Entonces... es un libro, como decía, de la misma maravilla. Y disculpen el «yo», porque me maravilla, en realidad, me maravilla. Porque creo

que de pronto no hay mucho más que expresar, sino que darle un abrazo, ¿cierto? A la persona que escribió este libro, que es bello, bellissimo, que es cruel y sublime, a la vez. Estos movimientos son como ondas. Como si todo fuera la respiración de alguien, que mira y siente desde lo más profundo, las infinitas olas del mar. Al final, termina siendo una imagen de la diosa, la que va creciendo. Una diosa muy delgada que desaparece, a la que le van creciendo los brazos, en la medida que tiene quince brazos. En la medida que puede avanzar para defender, para atacar, para recibir, para defenderse. Y la imagen de la noche. Una noche que está en sintonía con el universo entero. Una curación de alguien, de un amor, ¿cierto? La pareja. Un occidental, en este caso. Que va sentado al lado de ella en el viaje y es muy bello, muy bello, muy bello.

Realmente estoy muy conmovido por la oportunidad que me han dado de hablar de un libro extraordinario.

Sharmistha Mohanty: Gracias, Raúl, por esas palabras sobre mi trabajo. Esto significa muchísimo para mí. No hay palabras.

Primero, conocí a Chile mediante sus poetas. Cuando yo tenía dieciséis estaba leyendo a Pablo Neruda, Gabriela Mistral... Y después... Obviamente Huidobro, Nicanor Parra, todos ellos los he leído. Y esta ha sido mi conexión con Chile desde pequeña. Es entonces bastante conmovedor estar sentada acá en el suelo y la tierra de los grandes poetas. Algunos que de hecho están acá sentados con nosotros el día de hoy. Antes de comenzar, quería darle las gracias a Rodrigo Rojas por todo el trabajo que ha realizado para esta tarde. A Marcela Aguilar, quien ha también trabajado mucho, arduamente. Y quiero recordar a un amigo, debido al que estoy el día de hoy acá. Él era un escritor argentino brillante. Sergio Chejfec, que también creo que dio esta misma cátedra. Y gracias a Sergio es que yo me conecté con distintas editoriales acá y traductores. Y se publicó este libro de *Los Cinco Movimientos de Alabanza*.

Él falleció de cáncer hace dos años, así que yo lo menciono. Lamentablemente no está acá para ver los resultados de lo que él comenzó. También le tengo que dar las gracias a Antonio Díaz Oliva, mi traductor, que está en Chicago. No está acá, desafortunadamente. Espero que esté mirando, observando esto en línea. Ha sido genial poder trabajar con él. También a mi editor,

Matías Claro, y a Ediciones de la Lumbre. También a Mercedes Roffé, poeta argentina y Marta López Luaces, quien tradujo toda mi poesía. Y a la Universidad Diego Portales, obviamente, por ofrecerme todo esto. Gracias.

Estoy aquí como escritora, soy un individuo, pero contengo muchas épocas y paisajes, contengo todo un subcontinente y cuatro mil años de la más variada historia. El tiempo es indómito en el subcontinente indio y se vuelve salvaje.

Vivo en la gran ciudad de Mumbai. Justo al lado de donde vivo, a mi derecha, hay una pequeña iglesia católica, construida por sacerdotes portugueses en 1856. Los portugueses llegaron a esta costa para establecer una colonia en el siglo XVI y después de ellos, en el siglo XVIII, los británicos.

A mi izquierda la calle serpentea rumbo al cercano mar Árábigo. Mientras camino por la calle paso por un santuario budista con su lámpara de aceite siempre encendida, veo los restos de una antigua plaza de pueblo con una cruz católica en el centro y mientras sigo mi camino, en menos de diez minutos escucho cuatro idiomas diferentes. No son dialectos sino idiomas: hindi, gujarati, marathi e inglés y con ellos se perciben cuatro religiones: el hinduismo, cristianismo, islam y el budismo.

La India es una tierra de excesos.

Con un solo gesto, como cuando rodeamos el fuego en nuestros muchos rituales de bodas, nacimientos y muertes, nos desplazamos con cuatro mil años de tradición. Nuestra música, danza, canto, arquitectura y artes tradicionales son completamente diversas y hasta el día de hoy se transmiten oralmente. Lo antiguo clásico se mezcla con lo tribal que es anterior a esa antigüedad, y también con lo islámico medieval y la herencia colonial de occidente. Existen capas tras capas de vida.

Somos individualmente múltiples.

Hay una cosa que se opone a este exceso, me refiero a la figura del renunciante. La India tiene una tradición muy antigua: alguien abandona la sociedad y se adentra en el bosque para vivir solo y en contemplación. Ese ser humano fue quizás el primer individuo del mundo. Una vez que él o ella deja atrás la sociedad, no está sujeto a ninguna de sus reglas o rituales.

Y hasta el día de hoy existen renunciantes en el Himalaya y en los bosques. Algunos dicen que con su profunda meditación y compasión evitan

que el mundo se desmorone. A lo largo de la historia, la India ha considerado al renunciante más poderoso que los emperadores o los reyes. ¿Quién puede ser más poderoso que aquel que es capaz de renunciar a todo? Los reyes tradicionalmente han ido a buscar consuelo o consejo al renunciante. En la India el renunciante es el símbolo de un singular desapego y de una visión profunda.

La figura del renunciante es parte de mi herencia. Heredo tanto la creencia en el desapego, como también el exceso. Sostener el mundo e internarme en el bosque es mi forma de trabajar como escritora. Hago uso de la fe y a la vez soy desafiante.

Nuestra modernidad en el subcontinente no es resultado de exclusiones, sino que es una modernidad de presencias extremas, es múltiple, fluctuante, paradójica. Los elementos variados se acercan o se alejan unos de otros con gran velocidad y fuerza.

Mi propio trabajo surge en parte de una experiencia de encuentro con nuestro propio exceso y diversidad, un encuentro que es intensamente ambiguo y complejo.

Esa primera persona es un yo expandido, porque debe incluir a un yo fracturado, porque dicha inclusión no siempre puede ser suave. Es también un yo herido, porque con tanta diversidad tiene que haber conflictos y heridas. Y el yo puede resultar herido, fracturado y expansivo, todo al mismo tiempo.

Pienso que, a lo largo de mi trabajo, y especialmente en el libro *Cinco Movimientos de Alabanza*, he querido presentar realidades y seres muy dispares, uno al lado del otro, y mantener en igual medida el pasado, el ahora y lo experimental.

Otro interés es tomar las cosas más antiguas y experimentarlas nuevamente por mí misma. Para traer a la superficie esa fuerza y energía singular que hizo posible a las filosofías, los templos, la escultura y música, por tantos siglos.

En muchos sentidos en la India nos hemos perdido a nosotros mismos, hemos perdido el rumbo.

A veces me pregunto: ¿podemos, incluso en aquellas cosas consideradas sagradas, en las cosas más antiguas, seguir investigando fuentes y consecuencias, retroceder y examinar los primeros principios?

Esta pregunta surge de la parte de mí que no ha surgido desde mi propia tierra. He recibido una

«La figura del renunciante es parte de mi herencia. Heredo tanto la creencia en el desapego, como también el exceso. Sostener el mundo e internarme en el bosque es mi forma de trabajar como escritora. Hago uso de la fe y a la vez soy desafiante».

educación occidental de élite en casa y en el extranjero. Eso me ha dejado con dones ambiguos.

En Estados Unidos estudié con el gran escritor afroamericano James Alan McPherson. Las pérdidas y heridas de la experiencia colonial se encontraron y aprendieron de las mayores pérdidas y heridas de los afroamericanos. El señor McPherson robusteció mi tendencia a romper la forma, a trabajar con rupturas que pudieran contener mi propia experiencia, afirmó la dimensión moral del oficio.

Quizás las piedras de los templos, de los palacios, nos estén aplastando. La ligereza de lo nuevo se vuelve crucial. La civilización india siempre se ha movido a través de continuidades, pero las rupturas son a menudo una parte necesaria para crear lo nuevo.

Sobre un aspecto de las consecuencias culturales de la colonización, Tagore dijo: La cultura europea está sacando nuestra vida intelectual de la inercia de los hábitos formales. Las contradicciones que ofrece a nuestras tradiciones hacen que nuestra conciencia brille.

En mis versos quería retroceder aún más lejos de lo que jamás había llegado. Acababa de salir de una enfermedad mortal y al mismo tiempo estaba leyendo nuestro texto religioso más antiguo, el Rig Veda, del 1500 a.C. Para mí era una necesidad visceral regresar a una época anterior a la perfección de nuestras profundas filosofías, cuando el universo aún era adorado de una manera cruda y física.

Siempre me ha atraído trabajar con ritmos de frases largas que se acumulan en un canto, incluso en mi prosa. Puede que en parte esté en el inconsciente una especie de memoria personal y cultural más amplia.

Casualmente el Rig Veda se compuso en estrictos ritmos parecidos a los de un canto, aunque sin rima, y se transmitió oralmente durante siglos hasta que se escribió como texto. Me dio

cierta fuerza para encontrar mis invocaciones, mis llamados, mis afirmaciones

Pero quería hacer mis poemas contemporáneos y antiguos al mismo tiempo, que tuvieran los ritmos rotos y vacilantes del ahora, las dudas lacerantes, para que el individuo hablara con una nueva voz de aquello que siempre fue colectivo y tal vez aún siga siendo así bajo la superficie. Quería que la voz en los poemas hablara decididamente sola.

Si acaso existe un solo elemento que distingue el arte, la estética, las religiones de la India, sus epopeyas como el Mahabharata y el Ramayana, es la idea de elaboración. Esto ha marcado a mi propia escritura. Las cosas no tienen que desenvolverse, más bien deben ser elaboradas de infinitas maneras. La nota en la música, la imagen de la deidad en la escultura, los relatos dentro de las epopeyas, son todas elaboraciones. No hay progresión porque la progresión marca un final, mientras que la elaboración puede ser infinita, un interminable alejamiento del centro.

En el subcontinente el infinito es siempre creado a partir del exceso, no de la escasez. Los Vedas preguntan:

¿Cuántos soles hay?

Cuántos amaneceres

cuántos mundos

cuántas aguas.

Y la respuesta sigue siendo una incógnita porque el universo se crea y se destruye una y otra vez.

RR: Muchas gracias Sharmistha. Si hay una cosa que me llamó la atención cuando leí su libro *Cinco Movimientos de Alabanza*, y también cuando me tocó leer sus poemas, es que hay dos elementos evidentes. Uno, una distancia cultural desde nosotros, los lectores, porque ambas escrituras se hacen cargo del lugar, del contexto desde donde son escritas. Es decir, indudablemente hay una India e indudablemente hay una cultura

de milenio ahí. Sin embargo, también me llamó la atención lo cercana que puede ser esa literatura con la nuestra, sobre todo cuando pienso en Juan Rulfo. Entonces yo quería preguntar ¿cuál es su relación con la literatura extranjera, sobre todo la latinoamericana, y en específico con nombres como Juan Rulfo o María Luisa Bombal? Pienso en esos dos, por su relación con los rituales de la muerte, por ejemplo.

SM: Yo creo que, en la superficie, de una manera superficial y obvia, uno no ve nada en común. Pero yo creo entender a lo que se está refiriendo usted, y eso es bastante significativo, y me hace sentido lo que está diciendo. Raúl también mencionó a Juan Rulfo cuando estaba presentando el libro, lo cual es bastante interesante para mí, porque lo admiro bastante. Creo que las similitudes son un poco subterráneas, es la forma en la cual observamos la muerte. Que la muerte no es un final en ambas culturas. Entonces, no tiene un fin. La muerte es algo muy poroso que, al igual que en *Pedro Páramo*, las personas simplemente entran y salen de la vida real o de los sueños o la muerte y son resurrecciones, sea lo que sea. Creo que esa sería alguna similitud.

RR: Y me pregunto si es que esa relación con la tradición o con la visión tradicional del mundo es lo que usted quiere decir. Una obra que existió, que estaba enraizada desde antes de la filosofía y sin embargo tratar de escribir algo que a la vez es contemporáneo. Una literatura que existe en dos tiempos. ¿Eso es lo que estaba haciendo? ¿Es lo que intentó decir?

SM: Sí, cuando yo digo que quiero que sea antigua y contemporánea, eso es lo que quiero decir. Pero cuando digo antigua, no estoy hablando de la nostalgia, no estoy hablando de una regresión, de ir hacia atrás. Es como si estuviéramos trayendo el pasado hacia el futuro. Esos elementos del pasado que son muy valiosos, los cuales hemos dejado atrás, en todas partes, pensando que es algo antiguo, que tenemos que modernizarnos, ser contemporáneos. Creo que todos esos elementos tienen que llevarse a cabo. Y creo que en el subcontinente indio hay elementos hermosos, bastante crudos, de adorar el sol, adorar el fuego, no como una adoración a la naturaleza, pero con mucho más entendimiento, mayor entendimiento de qué es lo que significan todas estas cosas para nuestras vidas. El sol se ve como que nos entrega inteligencia, entonces el elogio más común no es a Dios, o la adoración

más común, sino que simplemente es decirle al sol desde la oscuridad, «líderenos a la luz». Líderenos desde lo idóneo, desde lo espiritual, desde lo irreal a lo real. Entonces, siempre es el sol y la luz como una conexión con el autoconocimiento. Y creo que esa es la base de nuestras tradiciones, de nuestros rituales. Pero cuando lo implementamos, ya no tenemos el espíritu con el cual se comenzó.

RR: Cuando usted dice que hay que mirar el pasado sin nostalgia, tratar de traer el pasado hacia el futuro, o hacia el ahora, pensé en el colonialismo como una experiencia de interrumpir el tiempo, interrumpir la experiencia del pasado. Eso, el traer el pasado hacia el ahora, o hacia adelante, es una forma de sanar esta experiencia colonial, esa interrupción del tiempo.

SM: Sí, absolutamente. Si no hubiese habido una ruptura con el colonialismo en nuestra continuidad, quizás no hubiéramos sentido la misma necesidad. Yo no sé, esto es hipotético, pero debido a que fuimos conquistados y gobernados por casi trescientos años, hay muchas cosas que se lesionaron, muchos elementos heridos debido a esto, y la única razón por la cual sobrevivimos con toda nuestra fuerza es porque somos un país enorme, somos un subcontinente, y no es fácil conquistar a un subcontinente completo. Entonces, creo que los británicos lo encontraron muy difícil, porque para ellos significaba una cultura que tenía un *script*, una religión clásica, un discurso, tenía arte, y por eso era difícil romper esa tradición de larga data.

No estoy diciendo que nuestra cultura sea superior, estoy diciendo que fue mucho más difícil la ruptura. Entonces, creo que nuestro trabajo, después de la independencia, incluso antes de ella, es tratar de retraer cosas del pasado, porque eso es lo que las naciones hacen cuando ven que están débiles en el presente. Todos los países de África también han hecho esto, han vuelto a lo que eran antes de la colonización. Y yo creo que es muy importante para nosotros, incluso ahora, porque no creo en lo postcolonial, no creo que estemos viviendo en tiempos postcoloniales. Seguimos estando colonizados por ciertos países por la idea del hipercapitalismo. También somos gobernados, regidos por lo que yo llamo «el sistema de la colonización», y eso es lo que nos ha hecho más colonizados. Regidos por los estándares europeos y americanos occidentales del mundo, en los cuales yo no creo. Entonces, hay

una tremenda necesidad de seguir reiterando lo que podemos traer de nuestro propio pasado, porque somos una cultura ampliamente creativa, en todos los aspectos.

Entonces, creo que como pensadores y artistas individuales tenemos que sacar cosas del pasado y también del presente, lo que estamos haciendo en el presente. Somos el último país ahora. El último país, según yo, ¿cierto? Tenemos suerte de que nuestro pasado no es un pasado de museo. Van a encontrar muchos museos en India, lo cual es algo bueno, porque quiere decir que nada está muerto. No es como una museología.

RR: Mucha suerte encontrando un país que no se sienta perdido en el momento.

SM: Sí, eso es real.

RR: Volvamos un poco atrás en el tiempo, ya que estamos yendo hacia atrás y hacia el futuro. Me gustaría volver hacia atrás y conocer a la Sharmistha de dieciséis años de edad. Usted acaba de confesar que entonces leyó a Pablo Neruda, a Gabriela Mistral también.

SM: Me interesaron los poetas de fuera de India. Y esto es porque a las personas como nosotros, educadas en escuelas anglosajonas o en inglés, se nos hizo olvidar nuestra propia lengua materna. En mi caso el bengalí. Y por suerte puedo leerla, hablarla y escribirla, porque mis padres insistieron en recordarla, pero... leo menos en mi lengua materna que en inglés. Lo que sucedió es que todas las cosas que venían de fuera eran muy atractivas para nosotras. Siempre estaban ahí sus libros, pero Neruda es muy conocido, ¿no? Siempre se ha leído extensamente en India.

RR: Acá hay una escena de poesía vibrante de autores que vienen de minorías y de lenguajes nativos de minorías que han sido olvidados y también crecieron con una educación formal en español. Algunos de ellos no recibieron educación mapuche. Ni siquiera sus padres. Sin embargo, cuando escriben, existe, no una nostalgia, pero sí una señal, una salida del vacío. Del vacío que debería haber estado llenando ese lenguaje en su poesía. Entonces, me pregunto si es que el bengalí tiene un espacio ya sea negativo o positivo en su escritura, si es que expresa algo subterráneo.

SM: Es una muy buena pregunta. Sí, sí tiene impacto, porque el sonido y el ritmo del bengalí... entran en mi trabajo. Son ritmos largos de los cuales también utilicé en mi charla, vienen de

eso. Porque la sintaxis es muy distinta del inglés. No tiene tanto orden y podemos tener oraciones muy largas y no tenemos género en la lengua. Hay muchas cosas por las cuales no hay fronteras. Y creo que definitivamente está siendo influenciada de formas en las que ni siquiera me voy a reconocer. Hay muchas cosas culturales. Todos esos elementos pueblan mi yo interno, de cierta forma. Y tienen que aparecer obviamente en la literatura. Y lo hacen. Pero la diferencia en Bangladesh es que tenemos millones de personas que hablan el idioma. No es un idioma que esté marginalizado. Tiene un cuerpo de literatura enorme. Traducciones también. No es que yo tenga que hablar por él. Es más fuerte que yo. Pero a veces siento que he perdido la capacidad de hablar en mi lengua materna. Y eso nunca es bueno.

RR: Finalmente habla de una lengua de nacimiento, no lengua madre. Estaba pensando que tal vez la estrechez y amplitud, esa relación con este otro idioma que no es que se haya ido, sigue ahí.

SM: Creo que en parte es que el poema no está solamente en lo bengalí, pero sí en todas las otras lenguas de la India, porque son todos los lenguajes e idiomas que se han utilizado para rituales. Estos, junto con el sánscrito, son los idiomas que siempre estuvieron en los libros. Todos esos ritmos, especialmente en el verso, existen. Porque, y les voy a decir esto, porque está conectado, tuve que purgar el inglés de lo inglés que era en la poesía, deshacerme de palabras características, cristianas, por ejemplo, como «redención». El lenguaje había que transparentarlo para verter lo que iba a decir

RR: Esa purga es muy evidente, la transparencia, lo ligero del lenguaje. Tengo mi última pregunta. Se trata de *Almost Island*. *Almost Island* es un diario y una publicación. Y luego, al final, se convirtió en un espacio literario de conversación. Encuentros literarios o exploración. Entonces cuénteme ¿cuántos lectores tienen? Porque los números para nosotros no son comparables.

SM: Tengo que decirle, Rodrigo, que no... No voy a tratar de descubrirlo. Mi asistente a veces me dice más o menos cuántas personas están. Pero bueno, a veces me encuentro personas, me reúno con personas y dicen, ah, que lo conocen. Y yo sé que hay personas que lo leen en inglés, también, en países anglosajones. Porque tengo distintos amigos en todo el mundo, así que ellos también lo leen. Pero no puedo dar números, porque no sé. Porque creo que es un ejercicio

«El sonido y el ritmo del bengalí entran en mi trabajo. Son ritmos largos de los cuales también utilicé en mi charla, vienen de eso. Porque la sintaxis es muy distinta del inglés. No tiene tanto orden y podemos tener oraciones muy largas y no tenemos género en la lengua».

fútil. ¿Qué es lo que haría? Si yo pensara que son quinientos. No sé. ¿Qué haría si no hubiera muchos? Y si son diez mil, ¿seguiría? No, no, no. Voy a seguir igual, independiente de la cantidad de personas. He publicado a personas como Raúl. ¿Por qué me gustaría detenerme y dejar de hacer esto de publicar?

RR: ¿Cuáles son las conversaciones que suceden en *Almost Island*?

SM: Las conversaciones comenzaron desde que yo pensé, ya, tengo una revista o una publicación. Pero sería mucho mejor reunirnos cara a cara. El internet, después de un cierto punto es bastante limitado o limitante, siento yo. Y ahí es cuando comenzamos. Tuve una editora, una asociada, una muy buena poetisa india que en estos momentos vive en Estados Unidos y comenzamos juntas invitando a personas del exterior y de India para que se haga una reunión entre escritoras fantásticas de la India o escritores y los escritores también de fuera. Muy a menudo también invitábamos a los traductores. Y esas conversaciones, y es un placer poder decirlo, fueron bastante íntimas. No es la primera, pero yo creo que pudimos hablar de distintas cosas de las cuales uno nunca habla en un festival, porque una discusión, una conversación, dura tres horas. Muy a menudo las personas, las grandes poetisas del mundo que iban, yo les decía que hablen sobre su propio trabajo, lo que Raúl también hizo en 2015. Y ha sido un asombroso... Han sido asombrosos los encuentros de ambas partes.

Y quiero darle una pequeña anécdota, ya que estoy acá. Es que en bengalí hay un gran poeta, Joy Goswami, y él y Raúl estaban en las mismas conversaciones de *Almost Island*. También era parte de los escritores. Y después de que Raúl

terminó de leer, y nunca me voy a olvidar de su lectura, porque todo el mundo se puso de pie. Había personas llorando. Y este poeta bengalí, Joy, me dijo, «¿qué más puedo hacer acá después de escuchar a este poeta, excepto tocarle los pies?» Porque en nuestra cultura, cuando uno realmente respeta a alguien, va y le toca los pies. Entonces él se acercó a Raúl y le tocó los pies, y Raúl se echó hacia atrás, se asustó, porque no sabía por qué este hombre le tocaba los pies. Pero fue un momento hermoso. Muy humilde, mucha humildad de ambas partes. Y lo he visto realmente en los grandes poetas. Y el día de hoy creo que hay muchas personas, muchos de los que yo he invitado allí que no son solamente poetisas geniales, sino también seres asombrosos. Y eso es lo que activan estos diálogos, lo que permiten. ●



Libertella

Un lector a la intemperie.

Presentación de
Diego Zúñiga.

Quizás cuál fue el primer texto que leímos de Mauro Libertella. Sobre quién habrá escrito ese veinteañero desgarrado que se asomaba, por primera vez, a la prensa argentina, a comienzos del dos mil. Y es que Libertella lleva escribiendo en medios desde hace más de veinte años, haciendo públicas sus lecturas, entrevistando a sus contemporáneos —a los de su generación y a los de la anterior y a los de más atrás también—, invitándonos a ver cómo esa biblioteca que sostiene su trabajo está ahí, a la vista de quien se anime a buscar.

Haciendo un poco de memoria, recuerdo un texto de Mauro de 2005, en *Página/12*,

sobre *Andamos huyendo*, *Lola*, ese libro hermoso y salvaje de Elena Garro, que él se animaba a vincular con Roberto Bolaño y que por ese entonces era inencontrable en librerías. Recuerdo otro, también, sobre el *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa, y ya que estamos en esto, también uno acerca de una novela malísima de Rosa Montero que, seguro, ya Mauro olvidó: la novela, digo, y también que alguna vez escribió sobre ella.

Pero no estamos aquí para hacer arqueología literaria, aunque de alguna forma es lo que viene haciendo Mauro desde sus inicios, en esos textos en prensa, y luego en los

«No hay dudas de que él encontró un camino que su padre no había encontrado, y que sus libros recorren ese camino nuevo, al igual que lo venimos haciendo sus lectores desde hace años».

libros de no-ficción que ha publicado —las entrevistas a autores como Silvia Molloy, Margo Glantz, Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya en *El estilo de los otros* y los cuidados perfiles a Mario Levrero y Ricardo Piglia—, y también en sus propias novelas —digo novelas pero seguro que alguien diría autoficciones y otros podrían hablar de autobiografías y quizá todos estaríamos un poco en lo correcto, pero qué más da—. Lo cierto es que *Mi libro enterrado*, *El invierno con mi generación*, *Un reino demasiado breve* y *Un futuro anterior* son uno de los registros más honestos que se han escrito de esta generación, la generación de Mauro, la de quienes nacieron en los 80 y fueron adolescentes en los 90 y se resistieron a la adultez lo más que pudieron hasta que ya no quedó otra que asumir el paso del tiempo (más bien la vida se impuso con la crueldad de siempre: llegó la muerte y las traiciones y los dolores y las mentiras, y la soledad por supuesto). Todo eso está en los libros de Mauro —la educación sentimental y masculina de una generación, las amistades rotas, los amores perdidos, y la literatura y la música y las películas y un mundo lleno de promesas que quizá adónde se fueron—, que sabe manejar la primera persona como muy pocos, pues más que cierto exhibicionismo que caracteriza a su generación, en realidad lo que hay ahí, me parece, es una búsqueda por entender los propios fantasmas a la manera del Mario Levrero de *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, por

ejemplo, o del tono íntimo de las columnas y ensayos de Fabián Casas. Una primera persona tan discreta como elegante, que no narra en voz baja sino que más bien elige la distancia precisa para que el lector sienta que le están contando una historia que podría ser la suya.

Quizá por esto es que le cuesta tan poco a Mauro pasar a la tercera persona que narra sus perfiles, que se sumerge en la vida de un escritor para entender sus libros, pero también para entender su época, como tan bien queda reflejado en *Ricardo Piglia a la intemperie*, su último libro, un retrato luminoso de ese lector descomunal que fue Piglia pero sobre todo el retrato de una generación que se está apagando y que marcó a la literatura argentina de las últimas décadas. Es Piglia instaurando un nuevo modo de leer —instaurando un nuevo orden de cómo leer la literatura argentina— y es una generación que vivió la literatura con una intensidad que hoy cuesta dimensionar: Piglia, Josefina Ludmer, María Moreno, Luis Gusmán, César Aira, Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Germán García, Fogwill, Laiseca, Marcelo Cohen, Luis Chitarroni, y una cantidad gigantesca de libros raros, únicos, importantes.

Esa es la generación de los maestros, pero también, para Mauro, es la generación de sus padres —Héctor y Tamara— y de los amigos de sus padres, es decir, esos nombres que iban a configurar su biblioteca, sus lecturas y que son una presencia fantasmática

e imprescindible en *Mi libro enterrado*, que fue el debut de Mauro, hace ya más de diez años, y donde se aventuró en ese género difícilísimo que es el de los libros dedicados a la muerte del padre; y no sólo logró salir airoso de esa empresa, sino que escribió un libro extraordinario, que dibuja todas las líneas de un mapa que, me parece, es el que ha trazado y recorrido Mauro en estos años con su escritura. Como escribió Alejandro Zambra en una reseña hace unos años: «A Mauro no le interesa exhibir su dolor. Lo muestra, pero no lo demuestra. Este es un libro sobrio y muy bello, que no podría entenderse como ajuste de cuentas ni como panegírico (...). La clase de libro que un autor escribe varias veces, a lo largo de toda la vida, de cien distintas maneras».

Hace muchos años atrás, presentamos la edición chilena de *Mi libro enterrado* en la librería Lolita y ahí le confesé a Mauro, frente a todo ese público, que yo había leído su libro cuando aún no se publicaba, en un archivo Word que me robé del computador de un amigo, cuando la novela llevaba otro título: *Un libro para la tierra*, se llamaba, y tenía un epígrafe de Deleuze y Guattari que decía: «El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él sino cómo encontrar un camino en donde él no lo encontró». Y tal como dije esa vez, y cómo lo demuestran todos los libros que ha escrito Mauro en estos años, no hay dudas de que él encontró un camino que su padre no había encontrado, y que sus libros

recorren ese camino nuevo, al igual que lo venimos haciendo sus lectores desde hace años. Un camino que se cruza con el de Héctor, su padre —sobre todo en ese libro tan singular que es *La arquitectura del fantasma*—, y también con el de Tamara, su madre, en esa belleza que es *El libro de Tamara*, donde está condensada la historia de amor de ellos, de Tamara y Héctor, y que se puede leer como parte de una trilogía —*Mi libro enterrado*, *La arquitectura del fantasma* y *El libro de Tamara*— una trilogía sobre la vida, los libros, la muerte y la lectura, y que hoy Mauro sigue agrandando con sus libros, con sus preguntas y con esa escritura llena de luminosidad que le ha permitido construir una obra personalísima; el proyecto de un lector infatigable. ●

Una página al día: Manías, obsesiones y pequeños rituales de los escritores

**Mauro
Libertella**

A veces mis amigos me miran como un loco cuando les cuento que escribí algunos de mis libros en una estación de servicio desangelada, espantosa, ubicada en el cruce de dos calles de Buenos Aires. Para producir un efecto cómico, enumero entonces lo que veía por la ventana cuando levantaba la vista del monitor: manchas de nafta en el suelo sucio, taxistas resentidos que pedían por el regreso de los militares, humo que emergía de motores recalentados, un hombre que se agachaba y se le veía la raya del culo. En fin, postales cotidianas de una ciudad, pero concentradas en el espacio de unos pocos metros de alta rotación vehicular. ¿No había en todo Buenos Aires un lugar más agradable, más inspirador, para escribir literatura? ¿No era aconsejable buscar una ventana que diera a los árboles, o a una preciosa calle empedrada, o incluso una avenida como cualquier otra, pero que no al infierno sonoro de los autos que se apagan y se encienden? La búsqueda de aquello que hemos acordado llamar inspiración, desde los escritores y artistas de todas las épocas, es un tema tan esotérico como tangible. La inspiración es una categoría abstracta, no hay una ciencia que pueda asegurar que existe, y sin embargo todos vivimos en su casa. Como si fuera un acceso a un portal en cuya órbita todo va a estar más o menos bien. Pero quizás mi inspiración no sea una entealequia, sino la disposición de elementos materiales muy

precisos en el momento de ponernos a escribir. Una buena luz, una temperatura agradable, una silla adecuada. No se escriben los mismos libros de noche que de día. No salen las mismas novelas en invierno que en verano. Nunca va a ser igual una prosa escrita en silencio monacal que entre música electrónica. Todo influye, todo incide, pero la pregunta siempre es cómo.

Escribí mi primer libro sobre la muerte de mi padre en el pequeño departamento donde vivió sus años finales y donde murió. De hecho, murió en una cama que luego saqué y donde puse la silla y el escritorio donde, cuatro años después, escribiría ese librito. Y si se hubiera tratado de un asesinato, la marca de su cuerpo todavía habría estado en el piso mientras yo golpeaba las teclas. El contorno, dibujado con tiza blanca, a mis pies, quemándome los dedos. Diría con grandilocuencia que hubo un efecto de trans migración ahí. Una transferencia espectral del padre escritor al hijo que empieza a serlo. Sólo podía producirse en el espacio real en que el progenitor murió. Pero no quiero exagerar, supongo que podría haber escrito ese libro en cualquier otro lado. No lo puedo saber. Los libros que escribimos quedan muy asociados a los espacios en los que fueron concebidos. Nos cuesta imaginarles otro contexto de producción. Ricardo Piglia solía decir que, de los libros que de verdad nos conmueven, esos que nos modifican como lectores, nos acordamos no tanto de la trama o la historia sino del lugar donde los leímos por primera vez. Leer *El sur* de Borges en un ómnibus de larga distancia atravesando la pampa argentina. Me acuerdo de eso, sí. Quizás con los libros escritos pasa algo similar. Me acuerdo de ese living lleno de fantasmas donde escribí *Mi libro enterrado*, me acuerdo que era de noche, el silencio era total y el sonido de las teclas era un murmullo tierno. Supongo que escribir el libro sobre mi viejo en el departamento donde vivió sus años finales fue similar a lo que hacen los periodistas que viajan al lugar de los hechos para encontrar algo sobre lo que reportar. La autobiografía tiene esa ventaja sobre otros géneros. Se puede volver a los espacios donde hemos sido felices o desdichados para atizar el recuerdo, como turistas de nuestro propio pasado. La puerta de la casa de tu infancia, el puente donde diste tu primer beso, la esquina donde tuviste ese accidente. Lugares que están ahí pero, paradójicamente, ya han desaparecido. Muchas veces la

memoria construye un relato que no es aconsejable confrontar con las pruebas. Siempre la casa era más pequeña de los creíamos o los lugares no están más. Las ciudades cambian a una velocidad brutal y no tiene sentido tratar de alcanzar un espejismo.

Luego de ese primer libro, empecé a trabajar casi exclusivamente en bares y cafeterías. Los bares son lugares típicos para escribir. Tal vez porque ofrecen la posibilidad única de estar al mismo tiempo solo y acompañado. Propician una tensión flotante entre el adentro y el afuera. Son lo opuesto a la torre de marfil. Se supone que el escritor, o mejor dicho el pensador, busca un espacio aislado. Insular e impermeable a la contaminación que desparraman los hombres. Un bar es todo lo contrario. El ruido de las tazas que se chocan, alguien que habla a los gritos por teléfono, el frío o el calor que se cuelan por una puerta mal cerrada. Me resulta mucho más sencillo concentrarme en un café que en mi casa. Quizás eso tenga que ver con que el silencio es muy ruidoso y que, también, la casa es un lugar cargado de una domesticidad de la que a veces es aconsejable huir. Los bares son lugares públicos, abiertos al mismo tiempo al azar y a lo conocido. ¿Escribir no es acaso una combinación entre lo conocido y lo fortuito? Hay algo de lo que no nos podemos desprender: un tono, una vibración, un alfabeto. Pero nunca vamos a escribir el mismo texto.

Sobre todo en los años sesenta y setenta, los escritores le imprimieron a su relación con los bares un aura bohemia. No se escribía en la mañana con un café con leche, sino en la madrugada con un whisky o una ginebra. María Moreno escribió *Blackout*, un libro maravilloso sobre ese vínculo. Un testimonio que es una historia de amor, pero también una canción desesperada. Siempre me parecieron sospechosos los escritores que aseguran que incorporaron a sus novelas conversaciones escuchadas de las mesas de al lado de un café. Por alguna razón, no termino de creerles. Es cierto que una novela es un artefacto abierto, permeable a todas las influencias posibles. Pero me parece improbable que una novela en curso se modifique o cambie de rumbo por una conversación privada de la mesa de al lado. Pero quién sabe, nada de esto es una ciencia exacta y cada escritor inventa su propio método.

Hablemos un poco de música. Es un tema sensible donde los usos y costumbres están

divididos. Los que escriben en silencio por un lado y los que prefieren que haya música por el otro. No hay puntos medios acá, es una batalla despiadada, la guerra civil del sonido ambiente de la literatura. Dicen que Roberto Bolaño escribía con unos auriculares enormes, tipo casco. Escuchaba música de rock bien dura, tipo heavy metal. Estaba acostumbrado a trabajar escuchando cosas muy ruidosas, contó su amigo Ignacio Echeverría. En la última entrevista que concedió, le hicieron elegir entre Lennon o Elvis y Bolaño dijo The Pogues, o Suicide, o Bob Dylan. Pero bueno, no nos hagamos los remilgados. *Elvis forever*. Elvis con una chapa de sheriff conduciendo un Mustang y atiborrándose de pastillas con su voz de oro. No es lo mismo escuchar música para leer, escribir o para corregir. No produce el mismo efecto lo instrumental que lo cantado. Operan distinto las canciones en tu idioma o en una lengua extranjera. Son decisiones de máxima importancia cuya influencia en el texto será decisiva. Considero que no hay que escuchar música para corregir. Es una instancia delicada, como manipular una cristalería en medio de un terremoto. Hay que poner todos los sentidos al servicio de escuchar los crujidos del texto, sus lamentos y sus gemidos. Una prosa es una melodía y la corrección es el momento de detectar una pérdida de afinación, del tempo, del ritmo. Eso se hace en silencio y sobre papel, con una lapicera de color si es posible. Hay autores que odian corregir, a mí me encanta. Creo que escribo para corregir. «Escribir es humano y corregir es divino», dijo Stephen King. También dijo que hay que escribir con la puerta cerrada y corregir con la puerta abierta. Es un momento maravilloso, en el que algo que parecía fijo se empieza a modificar, y también es un momento de un vértigo insoportable, porque comprobamos una vez más que un texto puede cambiar de todas las maneras posibles. Y quizás aprender a escribir es aprender a leerse uno mismo, como si el texto lo hubiera escrito otro. Es muy difícil. Muchos recomiendan dejar reposar el texto un tiempo largo para volver a abordarlo con frialdad. ¿Pero cuánto es mucho tiempo? ¿Unos días, unos meses, varios años? Piglia convivía con una misma novela durante décadas y a veces creo que eso tampoco es sano. Es famosa la frase de Borges que decía que publicar es la única forma de dejar de corregir. La sobre corrección también es un riesgo al que hay que atender. Es importante

«Me resulta mucho más sencillo concentrarme en un café que en mi casa. Quizás eso tenga que ver con que el silencio es muy ruidoso y que, también, la casa es un lugar cargado de una domesticidad de la que a veces es aconsejable huir».

corregir, pero si nos pasamos de rosca, el texto puede perder naturalidad. Se puede disipar algo de su pureza inicial. Es un límite invisible que es preferible no cruzar. Una frontera que vamos aprendiendo a detectar, un poco a los tumbos.

Pero estábamos hablando de música. A mí me funciona escuchar mientras escribo, pero no puedo cambiar de género, ni siquiera de disco. Cuando empiezo a trabajar en un libro todavía estoy luchando contra las palabras para encontrar la respiración de la prosa, ese tono que va a definir la textura del texto y que es lo único que importa. Cuando estoy en esa guerra de un solo hombre, voy cambiando de disco como quien cambia de medicamento. La música es como la homeopatía, algo que no está del todo certificado, pero que tiene un efecto muy concreto y muy diferente en cada organismo. Y en esa búsqueda desesperada algo ocurre. De pronto, capturo el tono del texto. Es un milagro, atravieso la rompiente y ya estoy en aguas abiertas. Qué momento maravilloso. A veces creo que escribimos para llegar a ese punto, que es también el punto de no retorno. La orilla de partida ya no se puede ver, la orilla de llegada es un hilito borroso en el horizonte y hay que empezar a nadar. Entonces, de todos los discos que he ido picoteando en ese proceso, hay uno que me ayuda a pasar al otro lado y con ese me quedo. Con ese me caso, diría. Le propongo matrimonio, amor y fidelidad hasta que la muerte nos separe. Lo empiezo a escuchar todo el tiempo, en *loop*. Una y otra vez, hasta el final del libro. Cada libro que escribí lo hice así, escuchando un solo disco como un desquiciado. Una vez que termino la primera versión y paso a la etapa de corrección, dejo de escuchar ese disco y no lo puedo escuchar nunca más. Lo gasté, lo exprimí hasta secarlo. Me dio todo lo que una pieza puede dar a una persona y lo dejo descansar para siempre. Porque uno a veces también se divorcia de aquello

que prometió amar. Truman Capote sólo podía escribir acostado o reclinado. Hemingway escribía de pie, colocando la máquina de escribir en una especie de atril hecho a su medida. Agatha Christie tenía que bañarse siempre antes de escribir e hizo colocar una bañera en su estudio. Comía manzanas verdes, únicamente manzanas verdes, mientras escribía. Marcel Proust recubrió las paredes de su cuarto de trabajo con corcho para amortiguar los ruidos del exterior. Vladimir Nabokov escribía en tarjetas o fichas numeradas del tres por cinco. Lewis Carroll escribía poemas de atrás para adelante y luego los leía en un espejo para ver el texto normal. James Joyce prefería lápices rojos y azules. Gertrude Stein se metía en un auto desmantelado que había estacionado en la puerta de su casa y usaba el volante como escritorio. Joan Didion trabajaba únicamente sobre papel amarillo. Balzac tomaba más de cincuenta tazas de café por día y llegó a masticar granos de café para no perder tiempo.

La búsqueda de la inspiración tiene algo tierno infantil, ¿no? A veces creo que todas esas manías y pequeños rituales esconden un sentido profundo, casi trascendental: que escribir es erigir ese castillo de naipes mentales que el viento más tenue podría derribar. Pero luego me parece que no, que esas supersticiones son puras estupideces y lo único que se necesita para escribir es un poco de tiempo, un poco de dinero y muchísimas ganas de hacerlo.

Los escritores se inventan un método y ese método a la vez define un género e inventa una literatura. De las muchas manías que he ido acumulando, creo que la única a la que no puedo renunciar es la siguiente (lo voy a decir como si fuera el punto central de un decálogo o de un manual de instrucciones): una vez que empezás a escribir un libro, hay que regarlo todos los días. Un texto es como una planta, una planta loca que puede crecer en direcciones inesperadas, que

puede sacar brotes hermosos o puede salir carnívora y morderte la mano, pero que lo que necesita es agua. Un poquito de agua todos los días. Una vez que empiezo a escribir un texto tengo que alimentarlo para que no se muera y hay muchas maneras de hacerlo. Por ejemplo, releer lo que escribí el día anterior y corregirlo incluso sustraer una coma, incorporar una itálica. Tocar, mantenerlo activo. Si estoy muy cansado, solo abro el archivo y lo miro. Con eso basta: saber que está ahí, comprobar que es una luz que todavía titila.

Para que esa alquimia se produzca, trato de no empezar a escribir un libro si sé que voy a tener que viajar o va a ocurrir algo que vaya a interrumpir durante mucho tiempo la escritura. En mi mundo ideal, que los psicoanalistas llaman neurosis, los libros empiezan en marzo y se terminan en noviembre. Más o menos, acompañan los meses del año electivo, del año laboral. Pero desde luego, los mundos ideales están para romperlos y ha empezado a escribir libros sin tener algunos meses de escritura asegurados por delante, porque finalmente uno escribe cuando puede y a veces el momento ideal es ese en el que el comienzo se produce.

Siempre me llamó la atención que el libro *El asco*, de Horacio Castellanos Moya, esté fechado en la última página un 31 de diciembre. ¿Quién empieza un libro ese día? Alguna vez le pude hacer una entrevista y se lo pregunté, entonces me contó que, para no ir a la fiesta de la noche, justamente uno lo empieza a escribir. «Lo comencé exactamente por eso, porque era una fiesta familiar de una relación que ya estaba abandonando».

Hay muchísimos autores que se han impuesto una rutina rígida de cantidad de páginas de palabras por día; un mínimo y un máximo, como en el periodismo. A mí me sirve escribir una página por día. Creo que es la dosis ideal. Una página se puede empezar y terminar en una misma jornada de trabajo, se puede pulir con cierto detalle y va produciendo un avance lento pero sostenido hasta la meta final. Creo que César Aira también escribe una página por día y cuando le dicen que es uno de los autores más prolíficos de la Argentina (publicó más de cien novelas), él dice que no, que de hecho es de los que menos escriben. Apenas una página por día.

Vengo de una familia de escritores. Madre poeta y ensayista, padre narrador y ensayista, así que de chico pude observar de primera mano el trabajo de dos escritores en su día a día. Un

voyeur doméstico, un chico que mira a sus padres con fascinación y un poco de perplejidad. Por lo menos hasta que se separaron, cuando yo tenía dieciséis años, mis padres compartían un estudio en la parte de atrás de la casa en la que vivíamos. Adelante, la vida familiar: habitaciones, cocina, baños, living. En el medio, un patio. Una especie de *no man's land*, en el que yo jugaba al fútbol y dejaba pasar el tiempo. Atrás, el escritorio y la enorme biblioteca. Todos los libros estaban ahí, al fondo. Casi ninguno en la casa, de modo que el patio producía una grieta, un corte acaso, un abismo. Como si vida doméstica y trabajo creativo tuvieran que estar, tuvieron que estar, un poco separados, aunque todo en la misma casa. Ahí su complejidad, o su paradoja.

Ermitaño, en la lógica de la casa, empezó a escribir en su cuarto. No sé por qué lo hizo y ya es tarde para averiguarlo, pero tengo mi interpretación, o en todo caso me gusta pensar que lo hizo porque sintió que su literatura estaba cada vez un poco más cerca de la experiencia cotidiana. Fue acercando también sus papeles y su máquina de escribir a la zona caliente donde ocurren los hechos íntimos. Voy a tratar de decirlo de otra manera. Mi papá, Héctor Libertella, practicó durante toda su vida una literatura formalista muchas veces hermética. Así, ese escritorio separado de la vida fue su laboratorio. Un espacio aséptico, donde podía practicar su alquimia con la lengua castellana. Mi madre, Tamara Kamenyszain, se formó en la misma tradición, pero muy pronto abrió la válvula y dejó que la vida se fuera metiendo en sus textos hasta invadirlo todo. Tiene un libro sobre esa transformación, *El libro de Tamar*, que es también el relato del divorcio con mi padre. Como si separarse de él hubiera sido también separarse del formalismo, los libritos de mi vieja se fueron volviendo con el tiempo cada vez más autobiográficos. No en el sentido de contar las cosas que le pasaron, sino en procesar experiencias de fondo, como el duelo, la alegría, la tristeza, la soledad.

Y mi tesis, por así llamarla, es entonces la siguiente. Para que su literatura se vaya abriendo a la vida, mi madre tuvo que mover su escritorio e incorporarlo precisamente al ajetreo del día a día. Ya no había que aislarse para escribir, sino que se podía hacer en cualquier momento, en cualquier lado. En los quince minutos que tardan dos huevos en hervir se puede anotar el verso que le falta un poema, escribir en los intersticios. Creo

también que mi vieja escribía libros chiquitos, como ella los llamaba, porque los escribía precisamente en los escasos tiempos muertos que le dejaba su rutina. Por eso los hombres se escriben novelones de mil páginas que aspiran al Premio Nobel y las mujeres escriben pequeños objetos híbridos.

Cuando mis padres se separaron, mi viejo se mudó primero a un monoambiente frente al parque Las Heras y luego al departamento donde murió, en Malabia y Guatemala, y llevó la política de encerrarse para escribir a su punto más radical. Nunca vi algo así, era al mismo tiempo fabuloso y siniestro. Pasaba todo el día y toda la noche escribiendo, corrigiendo, reescribiendo. Acumulaba pilas y pilas de papeles en un escritorio que ocupaba todo el departamento. Había puesto debajo de su máquina de escribir un paño verde de jugador de póker, para amortiguar el sonido de las teclas y no molestar a los vecinos. La literatura como un ruido molesto. Y así vivió los años finales, dinamitando horarios y calendarios, expuesto a una sobredosis de libertad. Escribió libros muy raros en esos años. Pero, sobre todo, me interesa pensar ahora eso, se fabricó un espacio donde vivir en un texto y consagró sus años finales a hacer eso todo el tiempo y en no hacer otra cosa. No tenía ingresos económicos y vivía de préstamos de amigos. Descuidó relaciones y murió joven. Pero escribió todo lo que quiso escribir como proceso.

El problema con el padre (acá viene la cita), el problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él, escribió Deleuze, sino cómo encontrar un camino en donde él no lo encontró. Los hijos aprendemos mirando a los padres y yo llevo más de veinte años de psicoanálisis para tratar de depurar y acomodar aquello que vi, que en parte fue muy interesante pero que también fue perturbador. En todo caso, creo que encontré mi escritura más cerca de ella que de él. Durante la pandemia monté un precario escritorio portátil en la habitación de mis hijos y me puse a trabajar ahí. En medio del caos, juguetes por todos lados, el sonido chirriante de los dibujos animados, los llantos y la interrupción. La escritura receptiva, bien abierta, intrincada a la trama de la vida al punto de que sea imposible determinar dónde empieza uno y termina la otra.

Cuando la pandemia terminó, dejé el escritorio ahí, y cuando a veces escribo en mi casa lo hago en esa habitación. Una página por día.

Mientras Pedro me pide otro vaso de jugo y Julia se queja de que está aburrida.

Me gustan mucho los libros de entrevistas a escritores y fui coleccionando varios que pueblan un sector módico, pero muy querido, de mi biblioteca. Hace muchos años, una librería de la calle Corrientes puso en saldo varios tomos de las largas entrevistas del *París Review*, agrupadas por especialidades, narradores, poetas, ensayistas y mujeres. Esos fueron los primeros que tuve, y con ellos descubrí que hay autores a los que me gusta más escucharlos hablar que leer sus novelas. Y tiempo después me animaría a admitir que también hay autores de los que me interesa más su vida que su obra. No sé si es un pecado.

El asunto es que de las muchas recurrencias en las que caen los entrevistadores, una de las más comunes es preguntar a los escritores si leen mientras escriben, si se permiten perderse en una novela de otro mientras están perdidos en la propia. Es una pregunta que sigue funcionando, porque la respuesta siempre es distinta. Están los que no leen nada por miedo a que el tono ajeno afecte, contamine el propio y eligen de ese modo escribir en un estado aséptico, como de laboratorio. Igual de increíble me parece el caso de los que detienen momentáneamente la escritura de una novela larga y compleja, leen varias páginas de las novelas de otro, y en el mismo día (incluso minutos después) vuelven a la suya. Como alguien que tiene dos familias y lo maneja con asombrosa soltura.

También hay escritores que, mientras escriben lo suyo, leen solo eso que ellos no podrían escribir. Novelistas que descansan leyendo poemas, ensayistas que interrumpen la farragosa batalla con las ideas leyendo una liviana novelita de amor.

En mi caso, cuando ya entra el torrente sanguíneo de un texto, cuando ya salté las primeras barreras y no me importa nada más que aquello que estoy escribiendo, leo todo lo que me pueda servir. Lo que me pueda dar una idea, una estructura, una resolución. Leer para robar, leer como un saqueo.

Lo interesante es que en esos casos se enciende una especie de radar, que quién sabe dónde queda alojado el resto del tiempo y es como si todo de pronto nos sirviera. Como cuando estamos enamorados y sentimos que cualquier canción habla de nuestro amor, que todas las películas son nuestra película. Tiro el anzuelo al

«Un texto es como una planta, una planta loca que puede crecer en direcciones inesperadas, que puede sacar brotes hermosos o puede salir carnívora y morderte la mano, pero que lo que necesita es agua. Un poquito de agua todos los días».

mar abierto y pico de todo. Un libro de poemas, una frase en un ensayo, una idea en un cuento, un clima o una imagen. Con una novela en proceso se abre una válvula y pasamos a habitar un estado de máxima receptividad, de modo que no pongo reparos a la hora de leer cuando escribo. Aunque tiendo a evitar, por resguardo, esos libros que se parecen demasiado a aquello que estoy escribiendo.

Una válvula que se abre. En diciembre de 2016, estaba terminando de escribir una novela sobre tres relaciones de pareja y todavía no tenía un título. Lo buscaba sin buscarlo, por decirlo en forma de canción. Ese mes me tocó viajar por primera vez a la Feria del Libro de Guadalajara y entre los libros que compré en México estaba uno de Carmen Boullosa. Quién sabe por qué lo compré, pero lo hice. En el largo vuelo de regreso a casa lo abrí y me puse a leer el prólogo firmado por Mario Vargas Llosa. Hasta que, en cierto momento de su elocuente disertación, Mario escribe: «el suyo fue un reino demasiado breve». Efecto de revelación de epifanía, la válvula se abre, *tac*, se come una frase, *tac*, la válvula se cierra. *Un reino demasiado breve*, ese era el título que estaba necesitando y apareció leyendo un libro cualquiera, un libro completamente improbable, en un avión que cortaba el cielo de Centroamérica, en la noche cerrada. Es imposible anticipar una revelación así y no hay una sucesión racional de eventos que lo expliquen. Solo se trata de abrir la compuerta, habitar ese estado de recepción y no dejarse aplastar por la ansiedad.

Muchas veces, los libros se empiezan a escribir en la cabeza bastante antes de sentarse efectivamente en una mesa y alinear las palabras en un papel o una computadora. Pueden pasar meses o años desde que una idea empieza a germinar hasta que ya es algo más o menos consolidado y se vuelve necesario articularlo. Ir conviviendo

con un texto en la cabeza es una de las cosas más lindas y más agotadoras de este trabajo. Lindas porque es una compañía, un interlocutor fantasmático, algo que alimentar. Agotador porque siempre está ahí y pide atención, cariño. Demanda como un niño.

Pero tampoco quiero excederme en dramatismo y sugerir que el escritor está todo el tiempo concentrado pensando en cosas importantes. Una vez leí un reportaje a Federico Andahazi, un escritor de *best sellers* argentino que no le teme al ridículo, en el que decía que algunas veces se sienta en un café de Buenos Aires, frente al obelisco para más cliché, y la gente que lo reconoce, las multitudes que lo reconocen, no lo interrumpen aunque él esté solamente mirando por la ventana porque saben, las multitudes saben, que un escritor siempre está escribiendo, aunque no escriba y que interrumpirlo para saludarlo o pedirle una foto puede ocasionar la tragedia irreparable de un pensamiento que se desvanece y ya no regresa. Por eso nadie le habla.

Así que no, no quiero decir que el escritor está siempre concentrado. Digo, creo que digo, que muchas veces un libro antecede a su escritura y que algo ahí se macera y nunca pervive con esa intensidad en la cabeza del escritor luego del libro publicado. El punto final es a veces un alivio y también una despedida, un pequeño duelo. Uno puede convivir de manera espectral con un texto, pero el verdadero alivio físico se produce recién en el momento de escribir. Yo me doy cuenta de que si paso mucho tiempo sin poder escribir por falta de tiempo, por un viaje, o porque simplemente no me sale, me empiezo a poner de mal humor. Me irrita la vida cotidiana, se llena de contornos dramáticos y no entiendo qué me está pasando hasta que me doy cuenta, claro, no estaba escribiendo. Era eso, debería tatuarme: «acordate de escribir». Siempre creí que la literatura tiene

«Escribir es una purga, algo sale de tu cuerpo y queda en otro lado, y eso siempre es liberador. Es un exorcismo, que a veces se produce de manera plácida y a veces con mucho dolor, pero el resultado siempre es sanador».

efectos terapéuticos en el que lee y en el que la práctica, por más cursi que suene.

Escribir es una purga, algo sale de tu cuerpo y queda en otro lado, y eso siempre es liberador. Es un exorcismo, que a veces se produce de manera plácida y a veces con mucho dolor, pero el resultado siempre es sanador. Los que vamos al psicoanalista, y algunos vamos mucho, se los aseguro, tenemos dos maneras de contar que lo hacemos: «hoy tengo terapia», es una, «hoy tengo análisis», es la otra. A veces creo que la literatura que más me gusta pivotea precisamente entre esas dos fuerzas, escribir como una terapia, pero escribir también como una manera de analizar, de indagar, descargar.

Supongo que el colmo de la planificación es la de preparar las condiciones ideales para escribir el libro final, el último libro. La más frecuente es que la muerte los agarre a los escritores en plena escritura, de modo que cerca de un cadáver hay muchas veces un texto inconcluso. ¿Qué hacer con ese material? ¿Publicarlo, tirarlo, terminarlo? Es un dilema sobre el que no hay un consenso. También están los libros escritos en una carrera siempre desigual contra la muerte; el escritor sabe que pronto va a morir y pisa el acelerador para terminar esa novela. Es el caso de 2666, de Roberto Bolaño. El autor esperaba un trasplante que nunca llegó y el reloj de arena de su vida ya se quedaba sin granos y no se le ocurrió mejor idea que escribir un libro de más de mil páginas. Cada página que escribía era un día menos de vida. Es otra forma radical, extrema, de enfrentar la ecuación de «una página por día».

Ricardo Piglia también terminó algunos libros mientras sabía que se moría, buscando cerrar una obra completa y dejarla lista para después. Hackeado por una enfermedad implacable, de las más terribles, la esclerosis lateral amiotrófica, fue perdiendo poco a poco la capacidad de hablar y de mover el cuerpo. Primero se manifestó como

un problema con la motricidad fina de los dedos, luego un brazo dejó de responderle, luego otro y al final de sus días solo podía mover los ojos. Su cerebro estaba intacto, pero era una mente activa en un cuerpo que no se podía mover. Un cerebro pensando en una cárcel, algo realmente espantoso.

Entonces, su mujer le consiguió un aparato con el que podía escribir mirando fijamente las letras de un monitor. La máquina reconoce, luego de unos segundos, qué letra está mirando y la tipea en un documento. Así terminó de editar los tres tomos de sus diarios, que son acaso su mejor libro. Fatalmente, porque no tenía más opciones, Piglia se fue desprendiendo de todos los rituales que siempre les sirvieron para escribir. En sus días finales se consagró a una rutina simple, despojada de todo. El grado cero de la escritura. De la mañana a la noche, sentado sin poder moverse, miraba las letras y así escribía su libro final. Quizás por diseño o por azar, el estilo tardío de un escritor sea eso. Desprenderse sobre el final de la vida de las manías, las obsesiones y los pequeños rituales y escribir a la intemperie, como se puede de cara a la muerte.

De un poema de Sergio Bizzio: «¿Ven esa montaña?/ Es lo que escribí./ Al pie de la montaña hay un hombre./ Soy yo, es lo único que queda». El tres de abril de 1753, cuando Samuel Johnson empezó a trabajar en el primer diccionario completo de la lengua inglesa, inventó una plegaria para llenarse el pecho del calor que necesitaba para escalar esa enorme montaña de palabras. La hizo para él, pero es una plegaria hermosa y nos sirve a todos: «Señor, permíteme continuar con esta labor de escritura, de modo que el último día en la avenida de Cristo yo pueda hacer una presentación y exponer la obra que pude producir, con el talento que me fue concedido y que el resultado sea el perdón, amén».

Eso es todo. ●



Lamberti

**Un paseo por
Lambertilandia.**
Presentación de
Luis López Aliaga.

La droga y el tiempo.

El primero que me habló de Luciano Lamberti fue Federico Falco, hace diez años, más o menos. Me dijo que era su amigo, de Córdoba como él, y que escribía unos cuentos extraordinarios. En ese momento comienza para mí la aventura por las diversas áreas de atracciones que ofrece la obra de Lamberti. Primero *El loro que podía adivinar el futuro* (Nudista, 2012), en la edición cordobesa de Nudista, pariente muy cercano de otro libro de relatos que es *El asesino de chanchos* (Tamarindo, 2010) que es anterior, pero que yo leí después. En efecto, como me advirtió Falco, son cuentos

extraordinarios, en varias de las dimensiones del término; cuentos extraños, inquietantes, que a la vez transmiten una engañosa familiaridad.

Desde ahí fui fortaleciendo ese lazo cercano e íntimo que supone la lectura de la obra de un autor. Una cercanía que, en algún momento, se vuelve algo vicioso, adictivo. Lo sabe Santiago y su vínculo con Angélica Gólik, en la novela *La maestra rural*, (Penguin, 2016. Banda Propia, 2024). La novela va, sobre todo, de eso, de un lector y su obsesión por una autora. Un poeta y los efectos de lectura que le producen los poemas de Gólik. Efectos alucinógenos, de dependencia. Al

principio, Santiago usa la figura de jalar una raya de coca para representar lo que le produce su primera lectura.

Me interesa esta relación que Lamberti establece en varios de sus relatos, de manera abierta o solapada. En el cuento «La vida es buena bajo el mar», seres de otra civilización, llegados del fondo marino, traen el recurso de la «dislocación», que es experimentar en un mismo momento cosas distintas, un viaje que desarticula el tiempo, que es lo que fundamentalmente hace la literatura, y que se vuelve para Koifman, el psicólogo que accede a este recurso, una droga de la que termina enganchado. Vive entonces todos los procesos del adicto, el síndrome de abstinencia, la rehabilitación, la nostalgia y el hastío.

La literatura es eso también. O es, sobre todo, eso. Una droga que te hace experimentar con el tiempo.

Ocurre en *Para hechizar a un Cazador*, (Alfaguara, 2023. Premio Clarín de Novela 2023). La novela va de eso, de un tiempo que se disloca, atrás y adelante, arriba y abajo, conviven en un mismo espacio, el espacio de la novela; los muertos reviven, hablan en presente, se levantan y se demuelen casas, casas majestuosas y decadentes al mismo tiempo, un niño inquieto es un rugbista grandote y seductor y un monotonero inesperado y un desaparecido más.

Cielos de Córdoba

La lectura de Lamberti conlleva ese tipo de experiencias y casi siempre bajo los cielos de

Córdoba —cielos que comparte con Falco—, la capital, pero sobre todo los pueblos aledaños, esa cadencia de barrio, la plaza solitaria, el edificio municipal, en San Francisco, donde nació Lamberti, o en San Ignacio, donde vivió Angélica Gólik, las calles empedradas de San Ignacio, el bar del hotel o ese campo, en las afueras, donde está la casa familiar de Griselda, en *Para hechizar a un Cazador*; paisajes vastos e inquietantes, con hileras de eucaliptus bordeando los caminos de tierra, el olor del eucaliptus, los ríos opacos, barrocos, el calor, para mí siempre hace calor y cantan los queltehes.

Distinto, hay que decirlo, del paisaje de Kruguer, donde ocurre la novela *La masacre de Kruguer* (Penguin, 2019). Ahí hay montañas y nieve y hace frío. En ese pueblito encantador, de aires suizos, se celebra todos los años la Fiesta de la Nieve, hasta que un fenómeno extraterrestre altera la mente de sus pocos habitantes. Es un paisaje que, de todos modos, nos resulta extrañamente familiar.

Hogar dulce hogar

En el conocido texto sobre lo siniestro, Freud parece asumir, después de un largo recorrido etimológico, la relación de necesidad que existe entre lo siniestro, significado como lo desacostumbrado, lo insólito, lo no-natural, con su contrario, esto es lo familiar, lo hogareño, lo conocido.

En Lamberti lo siniestro *ES* lo familiar. Ocurre en la casa, y no es lo ajeno a la casa. Como estrategia narrativa, se trata

de instalar rápido en el lector un espacio reconocible, la sensación de «yo he estado aquí, yo soy de aquí» que, no por familiar, resulta necesariamente grata. Al contrario, en ese reconocimiento se establece de inmediato la posibilidad de un horror que nos resulta también demasiado familiar.

Esa sensación que produce, por ejemplo, un apacible almuerzo de domingo, en un restaurante en Limache, donde alrededor de una mesa larga, varias generaciones de una familia celebran el Día de la Madre. En un momento, la abuela María Elcira, de 85 años, decide ir al baño. Un sobrino la graba con el teléfono mientras ella se levanta y mira a la cámara. Se le ve sana, lúcida. Camina hacia el baño y desaparece. No sólo de cuadro, la familia ya no la volverá a ver más. La última imagen de ella la entrega una cámara de seguridad que enfoca hacia el estacionamiento: se le ve entre los autos y una hilera de eucaliptus al fondo; camina como siguiendo un llamado, no sabemos si interior o exterior. Luego desaparece también de esa cámara. La familia se preocupa y se activa, se le busca por los alrededores, se seca el canal de regadío que corre detrás del local, se interroga a los dueños, a los otros clientes, a los vecinos, pero nada. Nadie sabe ni vio nada. María Elcira se esfumó. Lo vimos en las noticias, lo comentamos en la pega, circuló de boca en boca con distintos matices y datos inciertos, y aún no hay una explicación al respecto.

«Los rumores son deliciosos y no hay forma de escapar de su

«Decir que Lamberti maneja la oralidad es poco. Se trata de una máquina de captar voces, muertos que trae al presente, a modo de psicofonías, vivos que vienen del pasado a reclamar la parte de la historia que les corresponde».

influjo», dice una de las voces de *La maestra rural*. Si el rumor es una polifonía de voces que construye un relato múltiple, asentado siempre, de algún modo, en el mito popular, lo que hace Lamberti es desplegar una estética del rumor, del cahuín, de la copucha y todas las variantes hipnóticas de un tipo de narración que nos genera, como una droga, la necesidad de querer saber siempre más o, al menos, de escuchar de nuevo la misma historia, aunque de maneras distintas.

Decir que Lamberti maneja la oralidad es poco. Se trata de una máquina de captar voces, muertos que trae al presente, a modo de psicofonías, vivos que vienen del pasado a reclamar la parte de la historia que les corresponde. En *Para hechizar a un Cazador* hay un capítulo llamado «Derecho a permanecer en silencio» que es toda una fiesta, un carnaval mortuorio donde se desata el pelambre entre los que están ya varios metros bajo tierra. O los múltiples testimonios de los vecinos de Kruguer, que bucean en el abismo oscuro de la condición humana como si comentaran la telenovela de la tarde, *La indomable*.

En el cuento «La canción que cantábamos todos los días», uno de sus «grandes éxitos», para usar el título de la antología editada por Banda Propia (*Grandes Éxitos*. Banda Propia, 2020), también hay un almuerzo familiar como el de Limache. Y también, como la cámara de seguridad del restaurante, hay un último registro en que todo se tuerce. Es el

horror de un familiar que desaparece sin explicación y que, en nuestro barrio, activa un tipo de miedo muy particular.

Factores de presión fóbica

Elvio Gandolfo plantea en el prólogo de su ya clásica antología *El terror argentino* (Alfaguara, 2002), que estos miedos particulares, por un lado, sacan al terror del *ghetto* del género y, por otro, ponen a los escritores argentinos ante la tensión de aplicar las claves del terror en un contexto cuyo referente es una realidad que constantemente supera esas claves.

Al menos en Chile pasa mucho con el policial, la ciencia ficción y también con el terror que, más que *ghettos*, se forman pequeñas sectas (esto último lo digo yo, no Gandolfo). Pequeñas milicias autosuficientes, rígidas, a las que se pertenece o no de manera única y definitiva. Por eso me resisto un poco a restringir la obra de Lamberti al estanco del género, aunque domina las claves del terror, eso es evidente; un terror que se arma como un chisme que recorre el barrio, la cancha de fútbol, el bar, la bailanta, y que, con un grado de ironía e intencionalidad política, podríamos denominar un Terror Nacional-Popular. Distinto al terror anglosajón, por lo pronto, cuyo foco está puesto en lo sobrenatural, lo fantástico maravilloso, que muchas veces vuelve el género una fórmula lo suficientemente inocua como para circular sin problemas como un objeto más de mercado.

La particularidad del terror que evidencia Gandolfo en su

muestra, tiene que ver con los «factores de presión fóbica» de la sociedad argentina y, por extensión, de todo el barrio. La expresión se la roba a Stephen King, la síntesis de todo, el maestro por antonomasia. Los factores de presión fóbica suponen un nivel mayor de profundidad en el relato, una segunda y tercera capa que lo vincula con la sociedad a la que refiere. La tensión planteada por Gandolfo sigue vigente, en tanto una realidad que en nuestros países está todo el rato poniendo a prueba las claves del género, un poco como el lugar común de que «la realidad supera a la ficción».

Porque, al fin de cuentas, el terror siempre nos habla desde el presente.

El factor de presión fóbica que activa el meteorito Milei, por ejemplo, y su voluntad cruel de dismantelar el Estado, nos remite a la masacre de un pueblo entero, como si fuéramos los habitantes de Kruguer y de repente estuviéramos todos locos. Si lo pensamos desde Chile, un factor de presión fóbica evidente es el temor que produce el migrante, esos seres que vienen a robarnos la paz, el tiempo mítico de la pureza y la tranquilidad del cementerio binominal.

En el cuento «Comido por las hormigas» hay una guerra declarada contra la delincuencia, donde el padre mata a un «negro» para proteger la casa. Un secreto de familia que permanecerá parado bajo tierra, como una advertencia de que a partir de ese crimen ya no hay ninguna paz posible.

Lambertilandia

Habría que leer y releer ese cuento. Habría que leer y releer a Lamberti. Es todo lo que he tratado de decir en esta presentación que se me fue un poco de las manos.

En *La maestra rural*, ese lector sobreactuado que es Santiago, habla de una inmersión particular en el mundo de Angélica Gólik, una especie de viaje psicodélico hacia lo que él llama Gólikilandia. Por mi parte, se habrán dado cuenta, soy un adicto visitante de Lambertilandia. Un parque de diversiones que me atrevo a recomendar, aunque con la advertencia de que, si lo visitan, será bajo su propia responsabilidad.

O como dice Parra en «Montaña rusa»: «Suban, si les parece./ Claro que yo no respondo si bajan/ echando sangre por boca y narices». ●

Literatura fantástica argentina y realidad política

Luciano Lamberti

1.- La pregunta. Esto parte de una pregunta y no de una pregunta mía, sino de una que me hacía Cristina Muchi, la conductora del programa *Los siete locos*, un programa histórico en Argentina por donde pasaron grandes escritores de todas las épocas que el gobierno actual desfinanció como a tantas otras cosas buenas. Fui dos veces a ese programa y en las dos me sentí muy cómodo y Cristina Muchi, la amable conductora, me preguntó si mi literatura era política. Yo le respondí lo mismo, bueno, es política en el sentido más amplio, en el sentido en el que todo puede ser considerado político, desde el precio del gas a nuestras relaciones de pareja, es decir, una respuesta cómoda para salir del paso, una respuesta que puede dejar felices a muchas personas, una respuesta en gran parte sin sentido. No soy de los que se interrogan en profundidad por el sentido último de lo que han escrito. No soy siquiera de los que releen lo que han escrito. Lo que soy es encorvado y neurótico como todo escritor, por lo que la pregunta me dejó pensando en la cuestión de la literatura política, o más bien de lo que se entiende habitualmente por literatura política, o de lo que se lee como tal, es decir, literatura realista, literatura que en términos generales nos permite saber qué comían, en qué se movilizaban y cómo se comportaban en las fiestas personas de otras épocas, casi en términos de testimonios documentales. Y eso

bajo la ilusión de que todas las personas en una misma época comen, se movilizan y se comportan en las fiestas de idéntico modo, lo que es por lo menos ingenuo. Pero yo escribo sobre monstruos, sobre seres espaciales, sobre pactos diabólicos y fantasmas. ¿Qué clase de representación de las costumbres de mis personajes estaría siendo si apenas pueden levantarse del piso que ya unos tentáculos están arrastrándolos debajo de la cama?

2.- La segunda casa tomada. Un buen ejemplo de esto que venimos diciendo es un cuento de 1962 llamado «Cabecita negra» cuyo autor es Germán Rozenmacher. Es una reescritura consciente de «Casa tomada» de Cortázar, o más bien de la lectura que Juan José Sebreli hizo de ese cuento y sobre la que volveremos más adelante. Sebreli declaró en una reseña que «Casa tomada» representaba de manera simbólica la invasión de los cabecitas negras, de los excluidos, que con el peronismo pasan a formar parte del escenario político argentino. En el cuento, el protagonista es un burgués llamado Lanari. Se nos dice que ha logrado cierto éxito en su vida, un paradójico ascenso social que es una de las banderas del peronismo. Está casado y tiene hijos, pero esa noche está solo y se desvela. Son las tres de la mañana y Lanari sale al balcón y oye el grito de una mujer allá abajo. Lanari baja a la calle y trata de asistir a la mujer. Aparece un policía que lo maltrata y de alguna forma el policía y la chica que se revelan como hermanos y estafadores terminan invadiendo la casa del señor Lanari. Rozenmacher era peronista y el abordaje que hace del problema me parece interesante, porque está trabajando desde el enemigo. Hubiese sido fácil para él, como en tantos cuentos contemporáneos, dividir las aguas de forma clara, de un lado los buenos y del otro los malos. Listo. Todos tranquilos. Lo que hace, en cambio, es darle al señor Lanari un punto de vista comprensible y a la mujer que grita y su hermano policía un rasgo negativo. Poner en tensión los bandos, perturbar.

En ese sentido no es un cuento didáctico, sino uno que busca problematizar los polos de la discusión. El señor Lanari ve destruida hasta la menor de sus certezas por la irrupción de esa otredad que bajo la forma de una amenaza realista tiene la potencia de lo sobrenatural. Porque toda invasión es extraterrestre, en el fondo, y aquí los otros son seres humanos pero

animalizados. Escuchen si no esta descripción. Cito. «De pronto se acercó el agente, que era una cabeza más alta que él, y que lo miraba de costado, con desprecio, con duros ojos salvajes inyectados y malignos, bestiales, con grandes bigotes de morsa».

Un animal, otro cabecita negra. Y la presencia de la violación, también, la misma que recorrerá nuestra literatura desde el matadero, su texto basal, puede leerse también aquí. Algo había sido violado, dice el narrador. La intrusión de la animalidad en el pacífico orden de la vida burguesa es vista como eso, violación. Todo secreto es un secreto sexual, como bien nos enseñó la literatura gótica.

3.- ¿Quién gobernaba en la época de Roberto Arlt? ¿Cuánto de la realidad hay en la literatura realista? Tengo para mí que el verdadero testimonio de una época no son los elementos que la constituyen, la música que escuchan y el medio por el que envían mensajes, sino la forma de los textos, que se corresponde a las formas de mirar o de percibir el mundo. Esto es a los límites epistemológicos de una época. Así, el *Ulises* de Joyce no es realista o no es un clásico por los nombres de sus calles, sino porque capta la crisis de la representación en el período de entreguerras, la destrucción del viejo narrador omnisciente, la idea de que la única aventura posible es la del interior de la mente. En realidad, se trata de ver el diálogo de la literatura con los discursos de la época. Puede ser un diálogo amable, que suele ser el del realismo, un diálogo que parte de convenciones, de puestas en común, de acuerdos generales, los que da por sentados y sigue hacia adelante. O algo que más que un diálogo se parece a una pelea de bar, con sillazos y vasos llenos de cerveza volando en un aire infecto. El testimonio de época es entonces fruto de una abdicación, de rendirse al discurso oficial. Si tuviéramos que saber quién gobernaba el país en la época en que Roberto Arlt escribió sus libros, tendríamos que consultar la Wikipedia. Pero lo político en Roberto Arlt, no se juega en las intrigas de palacio, sino en el espíritu de época que se refleja en *Los siete locos*.

Lo político puede ser pensado entonces en relación al discurso oficial, a los temas candentes, a la agenda, lo que anda dando vueltas por Twitter, lo que se oye. Ahí hay un discurso, ahí se diferencia lo que es real de lo que no. Ahí se engendran mundos futuros, y también mundos

presentes, alternativos, ficticios. Depende de si tenemos puestos los lentes de sol para descubrir a los alienígenas en el supermercado, hablando entre ellos con sus relojes pulsera. Nacemos en ese cuento, y todo lo que vemos es ese largo cuento desarrollándose, cambiando de género y de tono, desde el principio de los días humanos hasta el final.

4.- Sombra terrible de Facundo. Cito. «Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo». Eso es el comienzo de *Facundo: Civilización o Barbarie* de Sarmiento. ¿Qué es Facundo? ¿Un fantasma? ¿Una entidad demoníaca? ¿Qué es ser una sombra terrible y qué tiene que ver con la otra sombra que recorre Europa en ese preciso instante? Voy a evocarte, parece que fuera en realidad, voy a invocarte, como si toda la gracia de la frase remitiera al despertar de un muerto, un zombi, un robot del futuro para que nos muestre la, entre comillas, vida secreta. Otro rasgo que ya está presente en esa primera gran enciclopedia argentina. Hay un otro, pero el otro me fascina, me atrae, me tienta. Es el otro, pero soy yo en el otro y así hasta el infinito. Tengo una biblioteca clásica, pero me la paso mirando por la ventana a los chicos que juegan al fútbol, deseando ser como ellos. Esa incomodidad primordial, genética, define nuestra literatura y probablemente nuestra vida.

5.- Monos entre el barro. El *Facundo* es del 45, *El matadero* de Echeverría de 1871, donde Sarmiento se inclina por las categorías sociológicas y luministas. Echeverría lo hace por aquello que no tiene nombre, sin miedo a la sangre fresca, al barro, a la fetidez. La literatura argentina ha ingresado a la poesía, al trabajo sobre lo visual, al símbolo. En las primeras líneas ya se plantea el tono bíblico, el caos al que hemos sido arrojados. Echeverría es ateo, librepensador y anticlerical, pero su escritura dialoga con la Biblia y con la tradición occidental hasta el tuétano de los huesos de la culpa y el castigo. ¿Castigo por qué? Porque hemos dejado atrás, paradójicamente, los rituales bíblicos. Una desobediencia primigenia, la transgresión de una ley, y los hombres ya dejan de ser hombres y se convierten en bestias mal habladas, brutales, hordas indiferenciadas como las del futuro,

«Tengo para mí que el verdadero testimonio de una época no son los elementos que la constituyen, la música que escuchan y el medio por el que envían mensajes, sino la forma de los textos, que se corresponde a las formas de mirar o de percibir el mundo».

según Wells. Monos entre el barro. Al final *El matadero* hay una violación, tortura y violación, las marcas en las que se manifiesta de modo nada sutil la literatura argentina desde ahí en más. La recuperará Lamborghini en «El niño proletario». La recuperarán todos los escritores que se acercan a trabajar la dictadura en nuestro país. Tortura y violación. El libro que más miedo me dio en la vida se llama *La misa del diablo* y es de Miguel Prenz. Y no es una novela, es la crónica de una secta satánica que tortura y viola y mata a un niño en Corrientes. Mientras lo torturan, los miembros de la secta escuchan Maná.

6.- El mismo libro, una y otra vez. La pregunta siempre es cómo figura el otro en los textos. En *El matadero* los otros no son humanos. Son bestias salvajes, animales. La constante de la barbarie en la literatura argentina. En *Martín Fierro*, por lo menos la primera parte, que es la que me interesa, es de 1872. Hernández, que ya había leído el problema con mucha astucia, decide tomar al otro y darle voz. El gaucho, que en Sarmiento es salvaje y brutal, tiene por primera vez en la literatura argentina una historia. De pronto escuchamos su versión de los hechos. Una donde el enemigo es el Estado, con todas sus dependencias corruptas, desde el juez de paz hasta la policía y el ejército, y los inmigrantes que el propio Hernández veía como amenaza. En 1910, con el primer centenario, Lugones declara que el *Martín Fierro* es nuestro libro nacional, el himno de la Argentina. Y desde entonces ha abarrotado las aulas y ha sido reescrito una docena de veces. Desde *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña, que traslada la acción a una villa en la actualidad, hasta *El Martín Fierro ordenado cronológicamente* de Pablo Katchadjian, o *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón

Cámara. Es como si la literatura argentina se la pasara escribiendo y reescribiendo y pervirtiendo el mismo libro una y otra vez.

7.- El miedo a ser el otro. Pero volvamos al otro como monstruo, lo que en el fondo es el viejo tema del miedo a la pobreza. Mariana Enríquez trabajó ese tema con variantes en gran parte de sus cuentos. Desde «El chico sucio» hasta «Bajo el agua negra». Pero del cuento que me gustaría hablar se llama «El Carrito» y apareció en el volumen *Los peligros de fumar en la cama* del 2009. En el cuento se narra un barrio de clase media argentina en una típica tarde de domingo. Alguien lava el auto en short y chancletas. Los vecinos charlan, toman mates o cerveza. Entonces aparece un ciruja con un carrito de supermercado cargado de, cito, basura acumulada, botellas, cartones, guías telefónicas. Pobre hombre, dice la madre de la narradora. Qué miseria a lo que puede llegar uno, dice el padre. Es decir, se instala una mirada progresista sobre el tema y a la vez una leve diferencia entre la familia de la narradora, que son profesionales, con el resto del barrio. Pero sus vecinos no tienen esa opinión, sobre todo cuando el ciruja se baja los pantalones en mitad de la calle y caga. No es un pobre angelical, sino un hombre desagradable y cuyo desagrado se nos transmite muy explícitamente. Entonces los vecinos lo echan a los gritos, lo insultan. Cito. «Negro de mierda, le gritó Juancho. Villero y la concha de tu madre. No vas a venir a cagarnos en el barrio, negro zarpado».

Es como si la violencia más profunda en el cuento pasara por el lenguaje, por todas aquellas palabras grabadas a fuego por su racismo. Esas palabras, como las del *Matadero*, son puestas ante nosotros sin juicio, como rastros de esa clase de violencia que no tardará en convertirse

en violencia en acto. El ciruja se va y el carrito queda detenido en la calle. A partir de ese momento el barrio empieza a empobrecer. Hay una idea de causalidad distante en el cuento, de magia simpática, la misma que desarrolla Borges en su famoso artículo *El arte narrativo y la magia*. Una causa provoca una consecuencia distante y todo depende de la creencia de los personajes. El barrio se vuelve pobre por la presencia de ese carrito abandonado, a tal punto que la narradora sospecha que lo que se cocina detrás de las puertas cerradas de sus vecinos son primero las mascotas y después carne humana.

Al final del cuento, la madre que había sido el sostén moral, dice «qué viejo villero hijo de puta». Lo que presenciamos fue su transformación.

8.- El llamado del otro. ¿Civilización o barbarie? Borges tomará esa dicotomía y esa fascinación y la prolongará a lo largo de su obra. En primer lugar porque, y esto es según Piglia, su obra condensa lo que él llama la tradición de la biblioteca y la tradición de la gauchesca, que deviene en la de los cuchilleros. Pero además porque en cada cuento suyo que plantea la tensión entre esos términos, sus héroes eligen siempre la barbarie. Pienso en «El sur», por ejemplo, donde Juan Dalman, bibliotecario, elige una muerte romántica, que es la del duelo en «La Pampa», o en «Historia del guerrero y la cautiva», donde una inglesa que fue secuestrada por un malón opta por seguir viviendo con los indios. Frente a la dicotomía, a la división, Borges trata de aunar las posturas en un conflicto irreparable. Sus personajes, que son él, al fin y al cabo, viven en bibliotecas infinitas y desprecian al bárbaro, pero saben que la vida verdadera está ahí afuera, en el fragor de lo que no tiene nombre. En ese conflicto se juzga, y juega su poética.

9.- El otro es la realidad. Pero volviendo a la pregunta inicial, ¿qué es lo subversivo en la literatura? ¿Dónde está realmente lo político? Frente a la dicotomía de civilización o barbarie, habría que plantear otra, la del relato de la realidad versus sus grietas, aquello que no puede explicarse en términos racionales. Tengo la esperanza de que todavía quede una zona de la experiencia humana no arruinada por el psicoanálisis, que no haya encontrado formas de anular todo rastro de lo sagrado. Porque la verdadera otredad, como sabemos los que escribimos fantástico, son aquellos símbolos que sugieren que somos parte de un mundo más antiguo, que

no ha cambiado nada, que seguimos viviendo en cuevas y grabando el contorno de nuestras manos en la piedra. El fantástico nos recuerda un mundo donde nada es gratuito, donde cada cosa tiene un significado, donde una aparente casualidad se vuelve causal, como en el cuento de Mariana Enríquez, «Hijo del gótico», que nace como contraposición al discurso iluminista, el fantástico nos recuerda que siempre hay algo que se escapa, algo inabarcable y salvaje. Frente al liberalismo ateo y materialista, el fantástico es la única vía por la que se pone en duda el relato de lo real en el que vivimos.

Siempre hay una lucha, pero es la de un discurso contra otro, la del relato oficial de lo real frente a una otredad invasiva, perversa, usurpadora, hostil, monstruosa. Las lecturas pueden ser realistas entonces o fantásticas. Las realistas son literales, las fantásticas lo trabajan de forma simbólica.

10.- A este cuento lo soñé. 1946, un joven Cortázar, alto y todavía sin barba, le lleva a Borges, a quien considera su maestro, el cuento «Casa tomada». Para que le dé una opinión... y éste se lo publica en una revista con ilustraciones de su hermana. Hay dos hitos importantes en ese cuento, conocidos por todos. En el primero, Juan José Cebreli interpreta, como habíamos dicho, «Casa tomada», como una metáfora de la invasión que supuso el peronismo para la clase blanca acomodada. El otro hito es la entrevista a fondo, en la que le preguntan a Cortázar por el cuento y por la interpretación. Él responde muy astutamente que el cuento es un sueño, que lo soñó tal cual pasaba, y al despertarse se sentó a escribirlo. Ese gesto es todo. Frente a la postura de Cebreli que pretende sin suscribir la lectura del cuento a sus fines gorilecos, es decir, de la patria. Pero también es el lugar de la memoria. Cito, «guarda el recuerdo de sus bisabuelos, los padres, la infancia».

La casa que Cortázar se toma el tiempo necesario para describir es un microespacio, entonces, un símbolo de aquel esplendor aristocrático que el propio Cortázar añoraba sin haber tenido nunca. Un castillo decadente, como los castillos de las novelas góticas, que eran, a su vez, un indicador social y un reflejo de la retorcida mente de sus protagonistas. El espacio de lo prohibido y, por lo tanto, el espacio de lo sexual. Los hermanos que habitan esa casa viven de la plata de los campos, es decir, son

«Frente a la dicotomía de civilización o barbarie, habría que plantear otra, la del relato de la realidad versus sus grietas, aquello que no puede explicarse en términos racionales».

parte de la oligarquía culta que ya en esa época estaba en decadencia. En ella el pasado sigue vivo, lo que se considera la clásica definición de fantasma. El lugar donde el tiempo no existe, donde el pasado se repite una y otra vez como *La Invención de Morel* de Bioy Casares. La casa es, además, un personaje, quizás el protagonista del cuento. Está viva, parece cambiar a su alrededor. El otro que Sebrelli veía como la invasión, ese ruido sordo que se oye, es en realidad la casa. Los hermanos que viven en ella son sus esclavos, están obligados a limpiarla, a mantenerla, a permanecer solteros incluso. Cito, «era ella la que no nos dejó casarnos. Hay algo de ritual en la limpieza, en la vida monástica y célibe a la que han sido sometidos».

El verdadero conflicto del cuento es contra la casa, que hace años los tiene a sus servicios, como una madre, como una vieja madre despótica, y del que se liberan al fin cuando salen. Es un final paradójicamente feliz. Al fin se podrá consumir ese, comillas, «matrimonio de hermanos» del que habla el cuento. «Rodeé con mi brazo la cintura de Irene», dice el narrador. Son como un matrimonio de recién casados.

11.- Mensajes cifrados. Lo fantástico es entonces la objetivación de una metáfora, una metáfora volviéndose literal. Todos hemos sido alguna vez el hombre invisible, el hombre meneguante, Mr. Hyde. Todos hemos sido vampiros o muertos vivos. Lo fantástico toma esos rasgos y los simbolizan, es decir, los universalizan. Vuelve la experiencia individual un reflejo de algo que no tiene nombre. Porque lo simbólico es un espejo negro, y si bien se refiere a cosas específicas, también cambia a lo largo del tiempo. Basta, como ejemplo, ver la evolución de la figura del vampiro hasta la de Coppola. Detrás de lo simbólico está lo que no tiene nombre, el resplandor de aquello que dejamos atrás, pero todavía nos tironea, el mono golpeando un hueso en *2001: Odisea del espacio*.

Lo subversivo son los mensajes cifrados que pueden enviarse a unos pocos sobrevivientes, revolviendo entre tachos allá en el futuro, cuando la civilización sea un viejo recuerdo irrisorio. No podemos hablar abiertamente de eso. Los escritores nos dirán que han soñado esos cuentos donde una casa se devora a sus habitantes. Hay que disfrazar lo peligroso de nuestras palabras. Es necesario que esos mensajes estén cifrados, porque la verdad no puede ser dicha. No puede ser siquiera pensada en los parámetros en los que vivimos adentro del relato del poder sobre lo real. Puede ser sugerida, eso sí. Puede tener la forma de un caballo de madera chiquito, de juguete, que una vez dentro de la casa libera sus microorganismos. Por eso el escritor argentino más subversivo fue ese señor de derecha que se llamó Jorge Luis Borges. Es el que más cerca estuvo de descubrir el secreto, por decirlo de algún modo. No lo descubrió, pero qué cerca estuvo. Lean «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Lean «La biblioteca de Babel». Lean «La lotería en Babilonia». Ahí está el secreto expuesto. No sabemos lo que hay del otro lado, pero quién sería capaz de describirlo y de mostrarlo así, de decirnos, este es el problema, por sobre todos los otros, el gran problema, el secreto del mundo.

12.- Un programa. Un programa, entonces, un programa político, porque de eso se trata. Trabajar con el secreto del mundo. No sobre el relato en el que estamos inmersos, sino en los relatos alternativos, donde las reglas de este mundo se doblan, pero no se rompen. Los escritores somos, o deberíamos ser, como el Neo de *Matrix*, el que está empezando a creer, el que detiene las balas en el aire. Sabemos que esas balas no son más que una proyección de nuestra mente. Solo hace falta dar el paso, adentrarse en el mundo de los sueños y volver de allí con una flor amarilla para dejar en el centro de la mesa y pasarnos el resto de nuestra vida mirándola. Muchas gracias. ●



Maguire

Volver al futuro.
Presentación de
Javier Guerrero.

En uno de sus más recientes libros, *Expuesta a la muerte: Escritos acerca de la pandemia*, publicado por la editorial chilena Metales pesados, la teórica feminista argentina Rita Segato expone una novedosa poética de su trabajo crítico a partir de una reflexión profunda acerca de la crisis del Covid-19. Esta poética produce una nueva tecnología de la teoría política gestada por Segato, cuando da cuenta de cómo viejas formas críticas deben ser reemplazadas para entonces poder activar una renovada lectura del mundo. Rita Segato concibe una suerte de manifiesto que marca una nueva arquitectónica de la

historia: «Prefiero el trayecto al proyecto, el camino al destino, el tránsito a la llegada, el proceso al producto, el intento al resultado, [...] la re-existencia a la resistencia, la pregunta a la respuesta» y finalmente «el horizonte abierto a la utopía». Este manifiesto de Segato da cuenta de que toda llegada resulta transitoria y que la incertidumbre constituye a fin de cuentas la gran lección de la pandemia. Por lo tanto, la antropóloga concluye que la única utopía que ha sobrevivido a los sucesivos fracasos *revolucionarios* —porque de acuerdo con la autora todas las revoluciones han fracasado y por lo tanto se distanciaron de sus apuestas

iniciales— es la absoluta condición impredecible del futuro: *no sabremos hacia dónde soplará el viento de la historia*.

El más reciente libro de Emily Maguire, *Tropical Time Machines: Science Fiction in the Contemporary Hispanic Caribbean*, da cuenta de la tecnología crítica a la que hacía referencia Rita Segato, tecnología producida en los dispositivos literarios que Maguire rastrea en una zona geopolítica singada por las retóricas del tiempo y la temporalidad: el Caribe hispanohablante. Este libro re-imagina con sofisticación aquellos aparatos significativos gestados en las tradiciones literarias de tres territorios caribeños emblemáticos: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, los cuales parecen apuntar a nuevas configuraciones caribeñas a propósito de la rica tradición de las islas. Allí, afirma Maguire, acontecen nuevas desorientaciones de la historia, memoria y, sobre todo, se experimenta con una nueva futuridad siempre marcada por un incierto porvenir.

Porque *Tropical Time Machines* confirma que la ciencia ficción, como onda expansiva o huracán de las últimas décadas en muy variados territorios del mundo globalizado, opera en el Caribe como un dispositivo de tiempo que pone en crisis las concepciones caribeñas de temporalidad e historiografía y su percepción. Es decir, lejos de ser entendido como un proyecto escapista que veladamente inscribe el malestar general ante el futuro truncado de toda una región acechada

por las catástrofes naturales, el autoritarismo y la colonialidad, para nombrar solo tres variables; la ciencia ficción caribeña confirmaría la posibilidad de imaginar nuevos futuros, siempre subrayando el porvenir de las fallas del presente, unidas a la especificidad de territorios profundamente marcados por una condición siempre problemática del tiempo.

Tiempo que, insiste la autora, está profundamente dislocado, confundido con la ya muy compleja noción de territorio.

En este sentido, el libro de Emily Maguire enfatiza en proponer una valiosa reflexión sobre la idea de ciencia ficción, más que de literatura especulativa, porque encuentra que la intervención desde el Caribe se produce sobre referentes locales y globales que ocupan el género literario con el fin de quebrar las ideas petrificadas de tiempo y espacio de esta región imaginada. Porque, a fin de cuentas, los referentes literarios de la ciencia ficción global son usados de manera ingeniosa por la brega de estas comunidades que desisten de continuar circulando por la maldita circunstancia del agua por todas partes. En este sentido, el libro también da cuenta de la profunda relación de la literatura, como dispositivo para pensar el mundo, con las concepciones de tiempo que han prevalecido tanto en la región caribeña como en el resto de América Latina. El realismo mágico, por ejemplo, activa una nueva concepción de tiempo regional que estas ficciones parecen retomar para radicalmente desorientar en una nueva arquitectónica de

la historia, la memoria y sobre todo el futuro marcado por una revisión formal de la utopía. Por lo tanto, aquí prevalece la discusión tanto del capitalismo y el libre mercado como de los regímenes autoritarios de izquierda que —por ejemplo, en el caso de Cuba— han marcado una ruta inalterable para el último estadio de la historia como «destino cerrado y preconcebido de futuro obligatorio». Maguire, entonces, descubre un grupo de tropos o más bien de hipervínculos reforzados por todo un imaginario digital que se anima en la paradoja electrónica de nuestra región caribeña. Es decir, se activa en una zona, por un lado hiperconectada, en sintonía con las epistemologías y retóricas de la ciencia ficción global, los films y novelas distópicas, así como de la ficción especulativa mundializada, en línea; y, por el otro, en islas acechadas por la precarización de la banda ancha submarina, las fallas eléctricas, y por lo la conexión electrónica siempre desigual con el resto del mundo. Se trata de la paradoja que instalan manifiestos y trabajos críticos regionales y globales como el cine imperfecto de Julio García Espinoza, la poética relacional de Eduard Glissant, la tardo-modernidad de Jesús Martín Barbero o la imagen pobre de Hito Steyerl. Maguire, y retomo aquí lo que ya anuncié, encuentra tres figuras que funcionan como continuum del género literario de la ciencia ficción de la región, tres «estudios de caso» diferenciados que indagan en cómo la temporalidad se altera o reconfigura en lo que la autora define como tres subgéneros

«La ciencia ficción caribeña confirmaría la posibilidad de imaginar nuevos futuros, siempre subrayando el porvenir de las fallas del presente, unidas a la especificidad de territorios profundamente marcados por una condición siempre problemática del tiempo».

distinguibles de la ciencia ficción caribeña: el ciberpunk, las ficciones de zombis y las narrativas postapocalípticas.

Asimismo, como la autora ya nos tiene acostumbradas en su riguroso ejercicio crítico, *Tropical Time Machines* trae de vuelta una sofisticada revisión de esos laboratorios experimentales que entienden estos territorios insulares como temporalidades que tuercen, desorientan y reimaginan tanto la tradición como el futuro siempre ocupando la compleja caja de resonancia que constituye la literatura. Por ello, el libro sugiere una crítica cuir de la temporalidad, por lo cual el pensamiento de un crítico latinx como José Esteban Muñoz, subyace en los fondos marinos de este libro. De acuerdo con la autora, el trabajo de Muñoz de manera oblicua resonaría en la interrupción que perpetran nuevas temporalidades a propósito de su diferimiento en el tiempo. Maguire concretamente cita a Muñoz en un fragmento que establece un paralelismo en la revisión crítica de estas máquinas del tiempo: «*Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world*», un nuevo mundo que se encuentra por delante de la historia, en el quizá de un porvenir improbable, pero que no representa, y allí el poder de las ficciones recogidas en el libro, un cambio hacia un futuro más justo y por lo tanto cuir.

Eso sí, *Tropical Time Machines*, aunque volcado al porvenir, insiste en cómo estas

ciencias ficciones *ponen el dedo en la llaga* de que aquello que no está cerrado, de aquellas heridas abiertas que necesariamente vuelven con escenarios distópicos como síntomas. Se trata, sin duda, del retorno de lo reprimido, de la historia colonial caribeña expresada en distintas gradualidades en los tres territorios seleccionados, incluyendo el caso excepcional de Puerto Rico, el radical anacronismo de Cuba y la espectralidad de República Dominicana, en cuyo reverso aparece la república de Haití. Es como si entonces, el libro produjera una arqueología ya no del pasado sino de un futuro cuya condición inimaginable fuera objeto de las máquinas del tiempo. Para decirlo más claramente y citando un imaginario fácil: se trataría de volver al futuro, como lo instaló el filme de 1985 que predijo para el público masivo lo que estos artefactos harían más adelante. Maguire entiende que estos dispositivos del tiempo retornan a un futuro tan reconocible como inimaginado.

A fin de cuentas, *Tropical Time Machines*, concluye con una frase reveladora que me gustaría desglosar. El epílogo del libro discute el relato de la escritora puertorriqueña Yolanda Arroyo Pizarro «*Mûlatresse*» publicado en *Prietopunk: antología de afrofuturismo caribeño*. Maguire concluye que en el relato: «*she leaves us on the threshold of a world in which new and compelling post-human relationships may be just beginning to take hold, in which the actions of both a human protagonist and her robot companion*

might just open space for something new and previously unimagined» [ella nos deja en el umbral de un mundo en el que nuevas y atractivas relaciones posthumanistas podrían comenzar a afianzarse, en el que las acciones tanto de una protagonista humana como de su compañero robot podrían abrir un espacio para algo nuevo y nunca antes imaginado]. Esta concluyente oración del libro, que anticipa el punto final, no solo da cuenta de la deriva posthumanista, de los nuevos materialismos que ocupan las revisiones de nuestro presente difícil, sino de la compleja articulación de estas máquinas del tiempo: a fin de cuentas se trata de lo imaginado o, más aún, de lo inimaginable como síntoma del pasado-presente volcado a un futuro impredecible, al futuro abierto de la historia que instalan las capsulas tropicales del tiempo que nos brinda este maravilloso libro.

Emily Maguire es profesora asociada en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad Northwestern, en Chicago, donde se especializa en literatura del Caribe hispánico y sus diásporas. Es autora de *Racial Experiments in Cuban Literature and Ethnography* (publicado en 2011) y, por supuesto, de *Tropical Time Machines: Science Fiction in the Contemporary Hispanic Caribbean*, publicado en 2024 por la University Press of Florida. Asimismo, es coeditora, junto con Antonio Córdoba, de *Posthumanism in Latin(x) American Science Fiction* (publicado en 2022). Traductora, crítica literaria y

cultural, profesora con PhD en la Universidad de Nueva York, Maguire es asimismo una de las coordinadoras de la edición del Congreso de LASA de 2025 titulada *Poner el cuerpo en Latinx America* (23-26 de mayo, San Francisco, Estados Unidos)

Es un verdadero placer darle la bienvenida a mi colega y amiga Emily Maguire a la Cátedra en Homenaje a Roberto Bolaño de la Universidad Diego Portales. ●

Máquinas tropicales del tiempo: Ciencia ficción e historias caribeñas

Emily Maguire

En las dos últimas décadas se ha producido un notable aumento en la presencia y visibilidad de la ciencia ficción en el Caribe hispanoparlante y sus diásporas. Ha proliferado la producción de novelas y cuentos de ciencia ficción —tanto impresos como en línea— junto con la aparición cada vez más frecuente de elementos de ciencia ficción en películas, videos musicales y arte visual y digital. Si en el pasado la ciencia ficción se consideraba un fenómeno literario aislado, en la actualidad forma parte de un paisaje mediático mucho más amplio y generalizado en las islas y en sus comunidades diaspóricas.

El Caribe no es la única región donde ha aumentado la popularidad de la ciencia ficción y sus subgéneros. El género está floreciendo en todo el mundo y ha sido especialmente popular en contextos hispanoparlantes, gracias en parte a la ampliación de acceso al Internet y a las nuevas formas de publicación digital, que han facilitado la comunicación tanto entre creadores como entre creadores y consumidores. Asimismo, las formas digitales de producción de películas y videos han reducido los costes de producción y han permitido compartir contenido a través de numerosas plataformas. A medida que se ha diversificado la distribución de estos distintos medios, la ciencia ficción ha ido rebasando las limitaciones populares de la «ficción de género», superando las comunidades de aficionados

así como las fronteras nacionales para situarse dentro de la corriente cultural dominante y generando así una mayor circulación de literatura y cine de ciencia ficción entre lectores y espectadores de lengua española (y portuguesa). Sin embargo, la importancia de esta creciente presencia de la ciencia ficción en la producción mediática general varía según la región o país. En Cuba, la ciencia ficción no se implantó hasta la década de los sesenta, y sólo ha ganado una presencia reconocible en Puerto Rico y la República Dominicana en las dos últimas décadas. Sin duda, los escritores cubanos, dominicanos y puertorriqueños que han optado recientemente por emplear la ciencia ficción dialogan con sus predecesores en el Caribe y en otros lugares. No obstante, el reciente auge del género en la región es algo más que una variación sobre un tema anterior o un «siguiente paso» progresivo en una literatura regional. Con frecuencia, la narrativa caribeña de los últimos cuarenta años se ha asociado al realismo mágico, que se detiene en el pasado de la región, o, más recientemente, al «realismo sucio», que fetichiza la pobreza o marginalidad en el presente. La introducción de la ciencia ficción en la producción cultural dominante, claramente una decisión consciente de parte de sus creadores, marca una nueva dirección dentro de esta producción cultural.

¿Por qué los creadores caribeños han gravitado hacia la ciencia ficción como modo de narración? Esta pregunta constituye un enfoque central de mi investigación desde hace varios años, y mi charla de hoy considera cómo el género habla de la experiencia de la región caribeña en nuestro momento actual, especialmente en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana. A pesar de sus historias políticas divergentes, estos países comparten ciertas características en el mundo del capital globalizado, luchando en las últimas décadas con la reestructuración económica y con el impacto significativo, a veces trágico, del cambio climático en los entornos insulares. En los tres países se ha creado una creciente dependencia en el turismo como principal fuente de capital. En cada uno de ellos se ha impulsado el crecimiento de poblaciones de la diáspora que tanto se identifican con las anteriores narrativas de identidad nacional como las impugnan. Y en cada uno de estos países se ha visto surgir una comunidad de escritores, artistas y creadores de medios de comunicación que participan en

lo que Jossianna Arroyo denomina «su propio diálogo crítico con las narrativas de crisis, excepcionalidad mediática y subjetivación».

La ciencia ficción se ha convertido cada vez más en una herramienta para abordar este paisaje caribeño contemporáneo. Si otros géneros e iteraciones anteriores de la producción cultural caribeña han posicionado a la región como un contexto excepcional fuera de las estructuras temporales occidentales, que ocupa un tiempo repetitivo o estático, incluso anclado en el pasado, la ciencia ficción como modo de narración rompe este ciclo, estableciendo una relación diferente no sólo con el futuro sino con la comprensión global de la historia, la temporalidad y la interconexión. Este futuro posible interviene en los artefactos culturales anteriores para poner de relieve el estancamiento temporal, hacer visibles sistemas anticuados que siguen operando en el presente, ofrecer visiones alternativas (tanto utópicas como distópicas) de la realidad caribeña y defender nuevas formas de concebir tanto el futuro sociopolítico como los cánones literarios sobre los que se construyen las identidades y las historias nacionales. En última instancia, estos textos funcionan como máquinas de tiempo que intentan sacar al lector de sus propias ideas estancadas del tiempo y el espacio caribeños.

Para revelar la diversidad de formas en que la ciencia ficción caribeña reciente impugna las temporalidades actuales y propone perspectivas alternativas, mi libro *Tropical Time Machines*, del que se extrae esta charla, explora cómo la temporalidad se ve alterada o remodelada en diferentes aspectos o subgéneros de la ciencia ficción: el cyberpunk, las ficciones de zombis y las narrativas postapocalípticas. Mi argumento es que estos tropos, que no se han asociado necesariamente con cuestiones de tiempo, funcionan como dispositivos temporales en un contexto caribeño, construyendo espacios narrativos temporalmente separados, señalando la presencia persistente del pasado en el presente y perturbando las relaciones de causalidad narrativa. En mi charla de hoy, me gustaría enfocarme en sólo uno de estos tropos: la figura del zombi.

«Todos los zombis son inherentemente *remakes*», observa Sarah Juliet Lauro en su estudio *The Transatlantic Zombie*. Esta afirmación puede entenderse de dos maneras: Como seres humanos que han sido separados de su conciencia

humana (pre o post mortem), los muertos vivientes son literalmente rehechos de humanos anteriormente vivos. En términos más metafóricos, el zombi es ahora un ícono internacional con un vasto corpus literario y cinematográfico, cada nuevo ejemplo del cual necesariamente se inspira y/o responde a los modelos precedentes. El renovado interés por los zombis no ha dejado de generar estos *remakes*; tan solo en la última década han aparecido cada vez más películas, series de televisión, novelas y novelas gráficas en lugares tan diversos como Hong Kong, Corea, Pakistán, Noruega, India, Indonesia, Colombia y aquí en Chile. Está claro que el zombi como figura popular viaja bien; cada *remake* puede operar simultáneamente dentro de ámbitos de significación tanto internacionales como regionales.

El Caribe no ha permanecido inmune a la moda de las narrativas sobre muertos vivientes. En el caso del Caribe, sin embargo, la (re) aparición del zombi no es una llegada, sino un retorno; la conexión histórica de la figura con la región confiere a su flexible liminalidad un significado añadido. El concepto moderno del zombi procede del folclore haitiano enraizado en los sistemas de creencias africanos mencionados por Ackerman y Gauthier. El zombi haitiano, un cuerpo recién fallecido reanimado por arte de magia para servir a un amo habita «esa zona brumosa que divide la vida de la muerte», como escribió Métraux, en completa sumisión a la persona que lo creó. Aunque abogo por leer el zombi en la producción cultural del Caribe hispanohablante como un tropo de la ciencia ficción, los orígenes caribeños del zombi y su importante historia significan que los muertos vivientes que aparecen en novelas, cuentos y películas cubanas, puertorriqueñas y dominicanas no pueden evitar hacer referencia a aspectos de estos otros zombis anteriores de la región. En los textos caribeños, los zombis funcionan, desde el punto de vista de la ciencia ficción, como «un lugar de *alteridad radical* del statu quo mundano», como escribió Freedman, al mismo tiempo que señalan críticas específicas de las circunstancias históricas y culturales de la región.

A diferencia de los artefactos culturales que examino en otras partes de mi estudio, los cuales adoptan la ciencia ficción como un modo de imaginar nuevas formas de ser, las narrativas de zombis emplean a los muertos vivientes como

«Está claro que el zombi como figura popular viaja bien; cada *remake* puede operar simultáneamente dentro de ámbitos de significación tanto internacionales como regionales».

un *haunting* —o presencia espectral— temporal, que se inmiscuye en el mundo del texto como un recordatorio físico de historias, mentalidades o sistemas que (todavía) no han sido desechados en el intento de crear nuevos futuros. Como seres radical y artificialmente separados de los ritmos de la vida y la muerte biológicas, los zombis ocupan un estado de suspensión temporal, un *destiempo*, con respecto a los humanos que les rodean; no evolucionan, no envejecen, no pasan por la vida ni avanzan hacia la muerte. Lauro y Karen Embry nos recuerdan que el zombi es un objeto a la vez *óntic* y *hauntic*, óntico y espectral; es decir, una presencia tanto real como simbólica. Por consiguiente, la conexión metafórica con la muerte ha ayudado a conectar al zombi con el pasado, y en concreto con el pasado de Haití. M. Elizabeth Ginway observa que los zombis «son la máxima expresión de un estado intermedio», ya que en su condición de no muertos «encarnan la paradoja de un presente atormentado por un pasado encarnado». En su disyuntiva temporal, los zombis caribeños encarnan los restos del pasado y señalan el tiempo desarticulado dentro de su alteridad radical.

La disonancia temporal que encarnan los zombis en los textos en los que aparecen no es muy distinta de las disyuntivas temporales que el crítico de cine Bliss Cua Lim ha observado en las películas filipinas con elementos fantásticos o sobrenaturales. Para Lim, la presencia de lo fantástico revela la fractura entre una cosmovisión dominante (occidental, colonial) y otra que aún no ha sido subsumida o subordinada. Sostengo que los zombis en los textos caribeños, al igual que los elementos sobrenaturales que analiza Lim, también son prueba de «tiempos inmiscibles». Sin embargo, a diferencia de los elementos del cine filipino, estos zombis no evocan formas temporales precoloniales. Más bien, son una prueba de lo que ha quedado atrás de esos mismos procesos coloniales. Como símbolos del estancamiento temporal, ideológico o

discursivo, ponen de relieve algunas características fundamentales de las sociedades caribeñas y sus efectos persistentes. En concreto, hacen referencia a la relación histórica de la región con la esclavitud, así como a las historias de explotación laboral y exclusión social racializada que han surgido como secuelas de la esclavitud.

Como un ser obligado a servir a otro, el zombi haitiano es a la vez un símbolo y una metáfora de la experiencia de la esclavitud, un reflejo del sistema de plantaciones que estaba en su apogeo en la Saint Domingue colonial antes de la Revolución Haitiana. Partiendo de la caracterización de Orlando Patterson de la esclavitud como una forma de muerte social, Natalie Belisle sostiene que el zombi es «la representación más icónica de la muerte social». Los zombis haitianos eran descritos como entes enviados a realizar tareas indeseables, a trabajar en horarios extraños o hasta altas horas de la noche, encarnando así los efectos deshumanizadores de la esclavitud. El *destiempo* del zombi es parte integrante de su conexión con la esclavitud. Como ha observado Saidiya Hartman, para las sociedades posteriores a la esclavitud que nunca han asumido plenamente el peso de esa violenta historia y el dolor que engendró, el pasado sigue estando muy presente, sobre todo para los descendientes de los que fueron esclavizados: «El “tiempo de la esclavitud” niega la intuición de sentido común del tiempo como continuidad o progresión; el entonces y el ahora coexisten: somos coetáneos de los muertos». Este es el estado del ser que Christina Sharpe ha descrito como «*in the wake*» [en la estela]: el de «ocupar y ser ocupado por el presente continuo y cambiante del despliegue aún no resuelto de la esclavitud». El zombi caribeño es una encarnación de este pasado espectral que no es el pasado, que no está completamente vivo pero que sigue arrastrándose de todas maneras.

La conexión histórica del zombi con la esclavitud en el Caribe también lo convierte en

una figura inherentemente racializada. Aunque, como veremos, los zombis caribeños contemporáneos no siempre están explícitamente codificados racialmente, la aparición de los muertos vivientes en textos caribeños a menudo tiene algo que decir sobre los sistemas racializados de estratificación social, tanto presentes como pasados. Como cuerpos humanos que se consideran «no humanos», los zombis iluminan diversos tipos de fronteras sociales excluyentes. Si los monstruos generalmente señalan lo biopolítico, como sostiene Mabel Moraña, el zombi, en palabras de Aaliyah Ahmad, «sigue siendo redolente de lo subalterno», a pesar de sus muchos viajes y transformaciones. En su representación de la «vida desnuda» biológica, también pueden representar a quienes carecen de agencia dentro de un sistema vigente. Como observa Gerry Canavan, «los zombis son siempre otras personas, lo que equivale a decir que son Otras personas, lo que equivale a decir que son personas que no son del todo personas». La función del zombi como marcador de la (no) vida biopolítica desnuda ha sido útil para los escritores y directores caribeños, que han utilizado las ficciones de zombis para revelar las formas en que los sistemas coloniales de exclusión racial siguen activos en el presente.

A través de su conexión con la figura del esclavo, el zombi ofrece una crítica poscolonial que vincula este sistema laboral fundacional en el Caribe con modelos posteriores de explotación laboral en la región. Como nos recuerda Kerstin Oloff, «la continua relevancia del zombi como figura que codifica la alienación tiene sus raíces en la experiencia haitiana de la aparición del capitalismo moderno, que dependía de la explotación de las colonias y fue impulsado por ella». En su docilidad controlada, el zombi se ha visto como un trabajador literalmente incapaz de resistir. Al mismo tiempo, como mito asociado al único país de América fundado como resultado de una exitosa rebelión de esclavos, el zombi haitiano también mantiene una conexión con la resistencia contra la esclavitud. En este sentido, el zombi en el Caribe se habla paradójicamente tanto de muerte social como de modos de supervivencia.

Para mostrar cómo las ficciones caribeñas utilizan la liminalidad temporal del zombi y su conexión con los sistemas fundacionales de explotación para criticar las situaciones actuales de inmovilismo y poner de relieve la persistencia

de prácticas excluyentes o explotadoras, en lo que resta de esta charla voy a explorar dos narraciones recientes sobre zombis: el cuento de Erick Mota «Este zombi es de Fidel» relata una epidemia zombi en Cuba como forma de poner de relieve la fricción entre la vida cotidiana de la isla y el discurso revolucionario estatal. El cuento «Golpe de agua», de la autora puertorriqueña Pabsi Livmar, nos ofrece una versión despojada del zombi que a la vez devuelve esta figura a la esencia del trabajador esclavizado y elimina las fronteras que separan al humano del zombi. En estas narrativas, la «otredad» temporal y biopolítica del zombi lo convierte en un vehículo flexible y visible para poner de relieve las conexiones entre los traumas históricos y las fronteras sociales contemporáneas—en particular las asociadas a la raza y la etnia—y las estructuras neoliberales de poder. En su «atasco» liminal, nos muestran lo que a su alrededor tampoco ha podido avanzar.

Desde que George Romero estrenó su revisión a la figura del zombi en *La noche de los muertos vivientes* (1968), los zombis, sobre todo los que aparecen en pantalla, a menudo se han considerado ejemplos del género de horror más que de la ciencia ficción, y no cabe duda de que las divisiones entre ambos géneros populares pueden ser difíciles de analizar. En uno de sus primeros ensayos, Bruce Kawin afirma que «tanto el horror como la ciencia ficción abren nuestro sentido de lo posible», pero establece una diferencia entre ambos géneros al observar que «la mayoría de las películas de terror se orientan hacia la restauración del statu quo más que hacia una apertura permanente». De hecho, las películas de apocalipsis zombi que siguen el modelo de Romero ejemplifican en gran medida la afirmación de Kawin de que «al terror le fascinan las transmutaciones entre lo humano y lo inhumano (hombres lobo, etc.), pero las características inhumanas obligan decisivamente a la destrucción». Sin embargo, la primera definición de Kawin se basa en las diferencias que observa entre el cine clásico de ciencia ficción estadounidense y las películas de horror de los años cincuenta. Posteriormente, en su obra sobre el género de horror, Kawin reconoce que una película puede encajar en el subgénero «cruzado» o «compartido» de la ciencia ficción de horror «[s]i existe una sólida premisa de ciencia ficción y si el peso de la imagen resulta inducir

al horror». Los relatos de zombis caribeños que analizo aquí parten de una premisa de ciencia ficción, pero complican el intento de distinguir entre ciencia ficción y horror de otras maneras. Aunque algunas de estas ficciones tratan de una «invasión» o un «apocalipsis» zombi, la mayoría de ellas no presentan un claro retorno al statu quo (asumiendo que la identidad de lo que constituye el «statu quo» sea siquiera clara o alcanzable). De hecho, a menudo señalan una corrupción fundamental del cuerpo político; no hay un cuerpo sano —o tiempo de origen— al que volver. Además, estas narrativas muestran que la postura de «nosotros contra ellos» no es, en última instancia, ni exitosa ni, en cierto modo, posible de mantener. De hecho, como cuerpos caribeños autóctonos, los zombis de estas ficciones problematizan la división entre cuerpos nacionales y otros cuerpos, entre el yo y el otro, y entre realidades pasadas y presentes. Mientras señalan la incapacidad de ir más allá del trauma fundacional o de la inmovilidad temporal y el continuado compromiso con los sistemas de explotación, los muertos vivientes hacen visible la interminable temporalidad de las distopías caribeñas contemporáneas.

El relato «Este zombi es de Fidel» de Erick Mota presenta una Cuba idéntica a la real salvo por la presencia de zombis, «muertos vivientes» productos de un supervirus contagioso. Sin embargo, esta invasión zombi no ha provocado un caos y una destrucción generalizados; aunque el texto nunca aclara exactamente cuánto tiempo ha pasado desde el brote del virus, los zombis han existido el tiempo suficiente para haber sido tolerados por la población en general y para haber sido asimilados en la burocracia cubana y en la vida cubana. El relato de Mota se sitúa en una Habana marcada por la propagación del virus Z, donde el narrador anónimo trabaja como investigador en el CIDZ, un centro gubernamental que intenta encontrar una cura para la enfermedad. Cuando, al principio de la historia, el narrador ve a un zombi solitario deambular por la calle, observa que esta visión solía ser inusual, ya que antes los zombis debían ir acompañados de una escolta humana. Termina observando: «Desde entonces, las cosas se han relajado, como siempre.... Ahora los zombis vagan libremente por las calles y nadie les teme. Todo seguirá igual en este país: un desastre». Lo que primero fue una crisis se ha convertido en una parte aceptada

del statu quo. O más bien, como da a entender el narrador, el statu quo es y ha sido la crisis, de modo que la adición de los zombis aparentemente supone poca diferencia. Los cubanos se han adaptado a los muertos vivientes, igual como se han adaptado implícitamente a otras dificultades sociales. Algunas personas, como Panchito, el hermano del narrador, incluso han empezado a fingir ser zombis para que la familia pueda optar a la ración extra de carne reservada a aquellas familias con miembros no muertos.

El retrato que hace Mota de una Cuba posterior al brote del virus Z ofrece un escenario diferente de cómo responde el estado revolucionario a un *novum* (un nuevo elemento de ciencia ficción). El gobierno no ha respondido a la epidemia zombi por medio de intentar matar a todos los zombis; más bien, como observa el narrador, la Revolución ha intentado «asimilar el problema zombi dialécticamente», buscando encontrar formas de incorporarlos al proyecto revolucionario. Los científicos del CIDZ, entre los que se encuentra el narrador, han desarrollado un suero que suprime el impulso de los zombis de comer carne humana, lo cual ha logrado hacer que los zombis puedan realizar ciertas tareas básicas, en particular cosechar caña de azúcar. Se han convertido en miembros productivos de la sociedad, aunque sigan necesitando una escolta humana y el papeleo adecuado. Resulta difícil ignorar el paralelismo entre el lenguaje utilizado para describir la domesticación de los zombis y la forma en que los escritores del siglo XIX y principios del XX describían la esperada asimilación de los africanos esclavizados y sus descendientes a la sociedad cubana. A través de este proceso de aculturación química y control social, los zombis cubanos han sido devueltos a la condición de esclavo de los antiguos zombis haitianos —para trabajar en los campos de caña, nada menos—, sólo que en este caso están trabajando «para la Revolución».

A medida que los zombis se integran gradualmente en la población activa, la propia sociedad cubana experimenta lo que sólo puede describirse como un proceso de transculturación. Incluso cuando el suero del CIDZ permite a los zombis (re)adquirir algunas funciones mínimas similares a las humanas, los residentes del barrio del narrador empiezan a comportarse cada vez más como miembros de los muertos vivientes. Panchito observa que los vecinos que juegan al

«Como cuerpos humanos que se consideran "no humanos", los zombis iluminan diversos tipos de fronteras sociales excluyentes».

dominó en la esquina de la calle «tienen la mirada perdida y se mueven raro.... Todos estaban en un silencio sepulcral. Un silencio de tumba, hermano». Además de portarse como zombis, algunas personas empiezan a adoptar una estética zombi. Los adolescentes que pasan el rato en la calle G se disfrazan de muertos vivientes. Los zombis ya no son peligrosos; la estética zombi se ha vuelto *cool*.

Resulta evidente que tanto los zombis como el virus Z que los produce están evolucionando en respuesta a su entorno, igual como los humanos parecen adaptarse a los zombis. Tras una misteriosa fuga biológica en el CIDZ, el narrador y la mayoría de sus colegas son enviados a casa con instrucciones de permanecer allí. Algún tiempo después, llama a la puerta un «hombre mosquito», un inspector de sanidad encargado de asegurarse de que los residentes de la ciudad tomen las medidas adecuadas para eliminar los lugares de reproducción de los mosquitos. Hay algo raro en el inspector: camina de forma extraña y su modulación vocal es demasiado plana. El narrador sospecha que el inspector puede ser un zombi, así que pone a prueba la humanidad del visitante respondiendo a una pregunta de un modo que un zombi no puede procesar; el inspector pierde inmediatamente la compostura y ataca a la familia al más puro estilo zombi, revelándose como uno de los muertos vivientes. Horrorizado, el narrador se da cuenta de que el virus Z ha seguido adaptándose de tal forma que permite a los zombis adoptar —o más bien conservar— características más humanas. Irónicamente, el suero del CIDZ es responsable indirecto de este desarrollo. Al cambiar la química cerebral de los zombis, el suero «acabó dando al virus Z las herramientas para adaptarse a nosotros». Al identificar a los humanos como «depredadores» de los zombis, el virus Z desarrolla la capacidad de hacer que sus huéspedes (los zombis) sean cada vez más indistinguibles de los humanos.

Irónicamente, el descubrimiento de que los zombis se parecen cada vez más a los seres

humanos precipita un creciente estado de descomposición social que no hace sino acelerar el parecido entre ambos grupos. El narrador afirma: «Ya no nos bañamos. Sólo salimos a hacer recados y a recoger la ración de carne de Panchito en la carnicería. Nuestros movimientos son lentos. Nuestras palabras, monosilábicas. Igual que el tendero, el carnicero, la policía y los rufianes del barrio. Ahora todos son zombis. O fingen ser zombis para sobrevivir. Como nosotros». Zombis y humanos son mutuamente depredadores. Al igual que los zombis se han vuelto más parecidos a los humanos, los humanos empiezan a actuar de manera más zombi, como medio de autoprotección. El yo y el otro son cada vez más indistinguibles; ya no es posible distinguir quién es humano y quién es zombi. La diferencia entre los dos grupos puede llegar a ser sólo una cuestión de biología o semántica.

La visión de Mota presenta la aproximación de los zombis y los humanos bajo una luz ambivalente. Desde un punto de vista capitalista, los zombis cubanos pueden ser explotados por la Revolución, pero por su falta de resistencia a esta explotación, se convierten en sus soldados. En un sistema que no deja lugar al concepto de explotación —todo trabajo individual es una contribución al bien del conjunto— los zombis son los «voluntarios» por excelencia, verdaderos ciudadanos modelo. Como observa el narrador: «No les importa hacer horas extras, no se resisten a los autobuses abarrotados, no exigen que se les pague en dólares, no escriben blogs disidentes, no organizan disturbios». Conformistas absolutos, los muertos vivientes son literalmente incapaces de comportamientos egoístas que puedan sabotear el sistema. Las condiciones actuales del sistema social revolucionario cubano, sugiere la narración, son insostenibles para los humanos sin alguna forma de escape o resistencia. Resistirse a la conformidad es subvertir el sistema, ceder al desorden, pero también es negar convertirse en uno de los «muertos vivientes». Como ejemplos de estasis biológica, los zombis no sólo defienden la fijeza revolucionaria, sino

dan un paso más. De hecho, al final de la historia no queda claro si alguno de los dirigentes del gobierno sigue siendo humano.

Al final, la infiltración de los muertos vivientes en la sociedad cubana obliga a la población humana a volverse cada vez más conformista como medio de autodefensa. Sin embargo, vivir «como zombis» obliga a los cubanos humanos a una existencia estática, casi no-muerta, y amenaza con colapsar la separación entre el horizonte interminable del tiempo revolucionario y los ritmos de la vida cotidiana en el país. En la última escena del relato, el narrador y su abuela ven desfilar a un ejército de zombis en una transmisión de la televisión nacional: «No se cansan, no sudan, no pierden el paso... Los cubanos nunca hemos hecho nada con tanta precisión. Podría decirse que este Período Zombi es nuestro momento de gloria». Un desfile militar zombi podría ser visto como la completa toma de control no-muerta del sistema cubano. (Por supuesto, es imposible saber si los manifestantes son todos zombis o una mezcla de zombis y humanos conformes.)

El relato de Mota ejemplifica la observación de Michael Löwy de que el «punto de vista crítico» de gran parte de lo que Löwy denomina narrativa «irrealista» «suele estar relacionado con el sueño de otro mundo imaginario, idealizado o aterrador, opuesto a la realidad gris, prosaica y desencantada de la sociedad capitalista moderna». En este caso, sin embargo, el desencanto no tiene que ver con la «sociedad capitalista», sino con la revolución socialista. Aunque no se sitúa con respecto al tiempo histórico, «Este zombi es de Fidel» puede verse como un comentario sobre el momento postsoviético en Cuba, en particular el periodo de transición del liderazgo cubano, cuando Fidel Castro le entregó el poder a su hermano Raúl. ¿Qué le ocurre a una mentalidad revolucionaria cuando el horizonte de futuridad se ha cerrado? En la distopía de Mota, la infiltración de los zombis en el aparato revolucionario expone la extemporaneidad del tiempo revolucionario, revelando la propia Revolución Cubana como una especie de espectro. La vida bajo los zombis ralentiza el paso del tiempo, pero entonces — sugiere la narración — la Revolución también ha sido (ya) una forma de detener o ralentizar el tiempo. El hecho de que los muertos vivan bajo este espectro, ¿revela un triunfo total de la revolución de una forma

nueva y aterradora, o expone la fragilidad de su fachada?

Podría argumentarse que los zombis, a medida que asumen estos papeles en el espectáculo socialista, liberan a los cubanos humanos de tener que hacerlo. Dentro de unos límites, la toma del poder por los zombis ha creado un espacio para que los cubanos comunes piensen más allá de la revolución. Sin embargo, dentro de los confines del espacio insular, encerrada al menos en la imitación del servilismo, esta libertad es ilusoria.

La visión de Mota de una invasión zombi parece explorar las implicaciones de una epidemia zombi al estilo de George Romero más que conectar a los zombis cubanos con una historia zombi caribeña. Sin embargo, la idea de los zombis como conformistas, expuesta en «Este zombi es de Fidel» al igual que en la película cubana *Juan de los muertos*, así como la idea de la conformidad como una especie de esclavitud (idea particularmente notable en el relato de Mota) establece una fuerte —aunque indirecta— conexión con el zombi haitiano y la cuestión del trabajo. El relato corto de Pabsi Livmar «Golpe de agua», de la colección *Teoremas turbios* (2018), también se centra en las conexiones del zombi con el trabajo y el capital. Explotando las crisis económicas y ambientales actuales como material para imaginar traumas futuros, el relato de Livmar despoja a la figura del zombi de su herencia y significado social, reduciéndola a sus elementos más mínimos para producir un escenario nuevo e impactante todavía basado en particularidades del contexto puertorriqueño. El *remake* de los muertos vivientes en «Golpe de agua» utiliza la abyección de la figura zombi para subrayar la tenue naturaleza de las fronteras que separan a los humanos de los muertos vivientes.

El cuento de Livmar comienza en un Puerto Rico postapocalíptico de un futuro cercano, al menos tal y como lo viven algunos de sus habitantes. Al igual que en muchos relatos postapocalípticos puertorriqueños, la historia de la formación de esta isla casi futura está anclada en la realidad de la reciente crisis de la deuda: «En el 2015 comenzó propiamente la debacle. El gobernador de entonces anunció que la deuda era impagable y, como efecto dominó, las acciones de los bancos puertorriqueños dieron una caída bochornosa en Wall Street». Estas declaraciones se refieren claramente a lo sucedido en 2015, cuando el entonces gobernador, Alejandro

García Padilla, informó al gobierno de Estados Unidos de que Puerto Rico era incapaz de pagar su deuda, valorada en 72.000 millones de dólares, ni sus 49.000 millones de dólares en obligaciones de pensiones públicas. En el cuento de Livmar, la crisis financiera resultante conduce —como ocurrió en la vida real— a un éxodo de puertorriqueños, al mismo tiempo que se anima a los estadounidenses ricos a comprar propiedades en Puerto Rico. El cuento también recrea las condiciones de sequía que padecieron las islas en 2015, reflejo del cambio climático igual como lo fue el huracán María, que azotaría la isla dos años después. En el relato de Livmar, sin embargo, el esfuerzo del gobierno de resolver el problema de la sequía para satisfacer a los ricos compradores de propiedades tiene resultados desastrosos: los productos químicos utilizados para una siembra de nubes se combinan con dos cepas de virus distintas, produciendo una combinación tóxica y mortal. Los humanos expuestos a la lluvia tóxica e infectados por los virus sufren una infección vírica en dos fases; el primer virus ataca y destruye los órganos vitales, mientras que el segundo, que en esencia «no es otra cosa que un reanimador de cadáveres», convierte a los infectados en zombis. Identificados únicamente como «trabajadores», estos zombis se convierten en mano de obra: «hasta que sus cuerpos se quebrantan, mantienen la isla funcionando... para el uso y deleite de quienes reciben el agua purificada del ciclo hidrológico». En un eco de otras crisis históricas, como la del huracán María, la población nativa sufre físicamente el coste de esta estrategia. Como señala la narradora de la historia, las lluvias contaminadas son dirigidas cuidadosamente de las zonas ricas hacia otras partes de la isla: «Las aguas infectadas cayeron sólo en zonas poblacionales específicas». Aunque nunca se dice de forma explícita, el «golpe de agua» del título del relato parece referirse a los efectos devastadores del agua contaminada. Los más afectados, en su mayoría puertorriqueños de clase trabajadora, se convierten en vidas prescindibles, sacrificadas voluntariamente por el gobierno a cambio del capital necesario por parte de los residentes más ricos (más blancos).

La existencia de los «trabajadores» y la magnitud de la degradación de la isla no son inmediatamente evidentes para el lector. La narración de Livmar comienza en una especie de campo de refugiados poblado por personas que

han logrado evitar ser completamente infectadas por la lluvia tóxica. En su refugio hermético (que cuenta con un invernadero), el grupo sobrevive hirviendo repetidamente el agua y evitando estar al aire libre cuando llueve. Sin embargo, a pesar de todas las precauciones, se cometen errores que se pagan con la vida. Al comienzo de la historia, la narradora y su hermano asisten a un terrible proceso, preparándose para matar a un niño enfermo antes de su inminente conversión en zombi. El sacrificio se lleva a cabo de forma violenta, aunque ritual: la madre del niño lo apuñala, tras lo cual el hermano de la narradora le corta la cabeza y el pie derecho con una espada. La observación de la narradora, «Había ayudado a matar a otro niño», indica que la cualidad ritual de la muerte se debe a la práctica; no es la primera vez que han tenido que sacrificar a un miembro de la comunidad, ni será la última.

La naturaleza emocionalmente escalofriante de esta escena inicial apunta a la profunda ironía de la situación de los refugiados; al unirse, la comunidad ha podido evitar convertirse en zombis, pero sus propias estrategias de supervivencia empiezan a borrar las características que los separan de los no muertos. Los miembros de la comunidad no tienen nombre; la mayoría de los personajes sólo se identifican por sus iniciales, y la narradora-protagonista nunca se identifica de ninguna manera. En la única escena en la que pregunta el nombre de otro personaje, la narradora le dice a una adolescente rescatada: «Lo que no se nombra, no existe». Sin embargo, la chica no da su nombre completo, sólo una inicial, K. Este anonimato aparentemente intencionado implica una especie de existencia a medias; los refugiados no han dejado completamente de formar lazos, pero tampoco existen el uno para el otro como individuos plenamente realizados con historias personales. De hecho, antes de que podamos saber nada de K., ésta revela al narrador que ya está infectada por el virus, y la narradora se ve obligada a matarla antes de que se transforme completamente en zombi. La relación que había empezado a formarse entre K. y la narradora termina antes de que pueda florecer.

Mientras intentan sobrevivir en una situación que les permite un movimiento limitado, los miembros de la comunidad de refugiados recurren a alimentarse de maneras que también empiezan a difuminar las fronteras entre ellos y los zombis. Aunque intentan cultivar en su

«Si el zombi como figura popular internacional explora las fronteras entre lo humano y lo no muerto, los textos caribeños que acabo de examinar se centran en cómo la humanidad ha establecido y mantenido esas fronteras en primer lugar».

invernadero tanta comida que puedan, sobreviven en parte gracias a la ingesta de la carne humana que «rescatan» de los compañeros humanos sacrificados. El primer atisbo de este comportamiento viene en la primera escena. Mientras los refugiados se preparan para matar al niño T., el hermano del narrador, C., les advierte: «Apúrense, o no queda nada». El lector no entiende inicialmente esta afirmación; sólo más tarde, cuando la narradora sacrifica a K. y pasa la noche «separando la carne y los órganos servibles de los inservibles», comprendemos el propósito al que está destinada esta carne.

Al convertir a los sobrevivientes humanos en caníbales, Livmar «canibaliza» tanto al zombi de Romero como al zombi original haitiano. David Dalton aboga por entender al zombi post-Romero como una figura que «canibaliza» al zombi haitiano. De hecho, observa que el deseo de comer cerebros humanos es un fuerte marcador de esta variación creativa. Sin embargo, al igual que el zombi, el caníbal también es una figura liminal; Carlos Jáuregui observa que la ingestión de otro ser humano pone en cuestión la división entre el yo y el otro, de modo que el canibalismo funciona como «un tropo que comporta el miedo de la disolución de la identidad, e inversamente, un modelo de apropiación de la diferencia». En «Golpe de agua» nada indica que el canibalismo sea en algún modo una práctica liberadora. De hecho, en el relato la barrera entre los que consumen y los consumidos es especialmente frágil; cualquiera que se infecte se convierte rápidamente en consumido. Esto da un tono escalofriante a la escena en la que los miembros de la comunidad se sientan juntos a comer «como si fuésemos una gran familia». La frase evoca la expresión «la gran familia puertorriqueña», pero la unión de este grupo de supervivientes caníbales es tenue, no metafórica sino literalmente, lo cual puede explicar el relativo anonimato de

los personajes; sólo el azar puede determinar cuándo alguien se encontrará al otro lado de la frontera.

En contraste con los sobrevivientes humanos caníbales, los «trabajadores» en el relato —a diferencia de los clásicos zombis post-Romero— no tienen deseos insaciables. Existen exclusivamente como mano de obra desechable: «Eran todos hombres, de cuerpos fornidos pero ya débiles y visiblemente deformes... Esas son algunas de las características más comunes de los *trabajadores*: sus cuerpos expiden los abusos, las largas horas de trabajo, la falta de cuidado y aseo, de atención médica debida, de calor humano». Los cuerpos de los trabajadores zombis son la expresión física de su explotación. Se les hace trabajar literalmente hasta que no pueden más. Aunque suponen una amenaza para los supervivientes humanos, existen en gran medida como ejemplos de una existencia aún más abyecta, menos que humana. Cuando la narradora y su hermano C. ven a dos «trabajadores» enjaulados en una de sus excursiones poco frecuentes fuera del refugio, C. pregunta a su hermana: «¿Qué te agobia tanto? ¿Qué estén allí encerrados, o que nosotros estemos acá afuera, sin poder hacer nada?». Los «trabajadores» son el símbolo físico que refleja la propia vulnerabilidad de los humanos.

De hecho, mientras que textos como el de Mota siguen otorgando al zombi el papel de monstruo, el texto de Livmar, al aplicar características «monstruosas» tanto a los humanos como a los «trabajadores», deja claro que tanto los zombis como los humanos están a merced de fuerzas más monstruosas de la política y el capital. Como observa la narradora en un momento dado, «El gobierno es nuestro depredador común y la selección natural moldea tanto a la presa como al depredador». Zombis y seres humanos son deformados conjuntamente por la situación explotadora y literalmente tóxica

de la isla. Mientras los zombis existen para ser trabajadores, los humanos sobreviven matando y comiéndose a los que deben matar. Aun cuando el virus esclaviza a los trabajadores, la amenaza del virus mantiene a los supervivientes humanos atrapados en los mismos papeles. Las referencias oblicuas a familiares fallecidos —el marido de C.; la madre de los hermanos— dejan entrever las vidas plenas que ellos vivieron antes del apocalipsis creado por el gobierno. Luchando para sobrevivir como asesinos y caníbales, los refugiados puertorriqueños de Livmar son en sí mismos «muertos vivientes», atrapados entre sus vidas anteriores y su inminente pero casi segura destrucción.

Los personajes de Livmar no son una reescritura irónica de la narrativa zombi. Aunque el texto está repleto de referencias intertextuales a autores y textos clásicos de fantasía, ciencia ficción y terror —H.P. Lovecraft, Steven Spielberg, *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien—, es significativo que no incluya ninguna referencia a textos o a la historia de los zombis. De hecho, los mundos literarios que evocan estas referencias sirven sobre todo para subrayar que la vida de la narradora *no* transcurre en un mundo de fantasía donde todo es posible. En cambio, al resituarse al zombi en un paisaje caribeño contemporáneo de crisis, explotación y colapso, «Golpe de agua» devuelve la narrativa zombi a sus inicios como símbolo de la explotación laboral racializada y el extractivismo capitalista. «En otra vida», afirma la narradora, «C. y yo hubiésemos sido escritores, historiadores, narradores de la vida cotidiana, más en esta vida nos faltaban papel y tinta y nos sobraban los muertos». La narradora, su hermano y sus compañeros refugiados mantienen su humanidad a través de su conciencia y su contacto humano; vemos a la narradora y a su hermano compartir momentos de ternura en varios momentos a lo largo de la historia. Sin embargo, como afirma la narradora al final del relato, «El fin del mundo es ahora, todos los días, porque sucede cuando todo lo que conoces se derrumba y no puedes hacer nada para evitar la destrucción». Las condiciones de supervivencia marginal les mantienen atrapados en un abanico de narrativas cada vez más estrecho y en un campo de posibilidades cada vez más reducido.

Si el zombi como figura popular internacional explora las fronteras entre lo humano y lo no muerto, los textos caribeños que acabo de

examinar se centran en cómo la humanidad ha establecido y mantenido esas fronteras en primer lugar. Las dos narrativas «rehacen» la figura del zombi sólo para reinstaurar parte de su significado original; exponiendo gradaciones de conciencia y sensibilidad zombi, muestran cómo los sistemas de privilegio en el Caribe están a la vez reforzados y conectados con formas más básicas de explotación racializada. Sin embargo, su crítica de las condiciones locales caribeñas es particularmente resonante.

Merece la pena señalar, sin embargo, que los textos a los que me he referido aquí terminan con una nota ambivalente y sin resolver. Alejándose del restablecimiento del orden social que podríamos esperar encontrar al final de una narración de zombis en el género de horror, «Este zombi es de Fidel» y «Golpe de agua» dejan al lector en un estado de suspensión distópica. En el relato de Mota, el narrador cubano se ve «liberado» del statu quo anterior, pero no queda claro qué espacios de posibilidad quedan abiertos para él y sus amigos y familiares humanos. Aunque la llegada de los zombis pone de manifiesto el estancamiento de la Revolución, el apocalipsis en curso parece ofrecer sólo la alteridad nihilista como espacio de futuridad. Por su parte, la historia de Livmar podría entenderse como aún más oscura, ya que no encuentra ningún potencial liberador en este sacrificio humano gradual. El testimonio de una vida más allá de la humanidad proporciona al lector una perspectiva alterada, pero la transformación final puede estar lejos de ser completa. ●



Carrasco

Antídotos **contra** **la nostalgia** **Luis López** **Carrasco**

Conversación con
Pablo Toro

Pablo Toro: Hoy tenemos el honor de recibir a Luis López Carrasco. Él es un cineasta y escritor español, cofundador del colectivo audiovisual Los Hijos. Su trabajo como director ha sido proyectado en numerosos festivales internacionales y centros de arte contemporáneo en distintas ciudades españolas, así como en Londres, Manchester, París y Nueva York. Su película *El año del descubrimiento* se estrenó en el Festival Internacional de Rotterdam y ha ganado numerosos galardones internacionales, entre ellos los Premios Goya a mejor película documental y mejor montaje. Es coautor del libro *La aritmética de la creación: entrevistas con productores del cine español contemporáneo* y en 2014 publicó *Europa*, narrativa enmarcada en la ciencia ficción. Su última novela, que lo ha traído a Chile y Latinoamérica, es *El desierto blanco*, que fue ganadora del Premio Herralde de novela en 2023, que trata sobre una generación vista desde un tiempo y un espacio ajenos.

Vamos a conversar principalmente hoy sobre la novela de Luis y su trabajo cinematográfico.

Yo sólo voy a leer una introducción a la novela, para quienes no la hayan leído y no tengan una idea de qué va. Luego vamos a las preguntas.

Un grupo de nueve personas en un globo aerostático arrancan de una tragedia natural o geopolítica insospechada. Van camino a una isla donde deberán empezar una nueva civilización, pero antes se les informa que uno de ellos sobra en el grupo y debe tirarse al mar. Entre todos deben ponerse de acuerdo sobre quién saltará del globo hacia su propia muerte. Lo que viene a continuación es una cruel y graciosa confrontación de oficios en un escenario que evoca géneros como la aventura, la ciencia ficción o la distopía, y luego todo cambia radicalmente de foco, perspectiva y mundo narrado. Lo que recién estábamos leyendo no era otra cosa que un juego de rol. Algo puesto en marcha por algún mediocre departamento de recursos humanos para elegir al mejor postulante para vendedor de un almacén. Esto ocurre en las primeras páginas de *El desierto blanco*, pero ese gesto, ese giro, ese escamoteo del tono y esa disposición al juego es el espíritu y el motor narrativo de esta novela. De hecho, la noción de juego recorre el libro y adopta distintas modulaciones a lo largo de este y es clave para pensar su estructura. Una estructura articulada en cinco partes que a su vez están desarticuladas en términos de tiempo y del espacio en un apronte impresionista que explora cinco episodios interconectados, pero a la vez muy distintos, haciendo al lector parte de este entramado, dilucidando un poco el orden temporal y cómo unas piezas encajan con otras. En su nivel más elemental estas son historias sobre una pareja, Carlos y Aitana, de su grupo de amigos y de sus familias en el contexto de la España post crisis económica del 2008, lo que equivale a hablar de personas en un estado de emigración, de cambio, de búsqueda de trabajo e incertidumbre con respecto al futuro y con una frustración latente respecto del rumbo social, político, económico, que tomó el país y esto es algo que conecta también la novela, creo yo, con el trabajo de Luis como cineasta, particularmente con su película *El año del descubrimiento*, de la que ya vamos a hablar. En esa película pones más el foco sobre la clase trabajadora española. Acá está un poco más puesto en la clase media, al menos en el caso de Carlos y su familia hay un contrapunto de clases con el personaje de Aitana. Luego está, por supuesto, el juego temporal y conceptual que

propone la novela, porque todos estos episodios están narrados por Carlos o por Aitana, o casi todos desde el futuro. Un futuro indeterminado, desconocido para el lector hasta las últimas páginas de la novela y que la hace desmarcarse del realismo para internarse en los terrenos de la ciencia ficción, la ficción especulativa, la distopía, pero nunca perdiendo el foco del pasado reciente. Este es un procedimiento que permite pensar en el pasado reciente desde un lugar que lo pone en perspectiva y que permite ver ciertas claves o al menos mirar estos dos primeros decenios del siglo XXI con cierta distancia, sobre todo una distancia emocional. Hay un momento donde Carlos, creo, dice: «Para algunas personas recordar es sumar imágenes, pero yo creo que recordar es actualizar emociones». Yo creo que esa frase es bien representativa de lo que intenta hacer esta novela. Quería pasar directamente a ciertas preguntas que me surgieron, Luis. Primero, en términos generales está el artefacto, el artefacto extraño que es esta novela, muy definido por el lugar de su narración, desde el punto de vista del cual está narrado, el lugar temporal y físico. ¿Cómo surgió la forma de esta novela, la concebiste completa antes de escribirla o fue una forma que fue surgiendo en la escritura?

Luis López Carrasco: Gracias Pablo por esta presentación. Estoy muy contento de estar en Chile, es mi primera vez. La cuestión del nacimiento de este proyecto parte de diferentes canales, con esta estructura de puzzle o rompecabezas en que además la trama central es la historia de Carlos y Aitana junto a su futura emigración, que no sabemos hasta el final hacia dónde es. Tiene la particularidad que está fuera de campo. Tenemos que ir reconstruyendo con las pistas que se le escapan tanto a Carlos como Aitana en sus respectivos relatos y recuerdos. Se les escapan porque quizás no quieren hablar de ello y les interesa hablar de otras cosas, que son esos recuerdos de ese mundo que han dejado atrás. Ese Madrid, esa sociedad, esa juventud. Entonces la novela la empiezo a pensar desde el final. Un día, no recuerdo bien qué estaba haciendo, pero como que me vino la imagen con la que termina el libro, que es mejor no develar, pero que tiene esa idea de distancia, de esas dos personas que se tienen afecto y se miran en la lejanía, pero que no se pueden reunir. Tal cual escribí ese párrafo final. Así que pensé «bueno, voy a escribir una novela que acabe así». Luego

en el proceso de escritura te acabas yendo para otro lado, pero tenía la meta en mente y a partir de ahí organicé un poco esta arquitectura, esta ingeniería de cinco partes que se alimentan las unas a las otras, que tienen asociaciones y personas que se van repitiendo, que tienen unos ejes temáticos de los que luego podemos hablar, que para mí tenían que ver con el tema del libro y con la cita inicial que abre el libro, de Elías Canetti. La cito un poco de memoria y es algo como «en el futuro los relatos de viajes serán tan valiosos como las más sagradas obras de arte, porque sagrada era la tierra desconocida y nunca más volverá hacerlo». La idea de que una vez que conocemos y exploramos algo, ya no podemos salir del mapa que hemos creado. Entonces, el segundo vector para darle coherencia a la aparente diferenciación de las partes del libro era la voz narradora de Carlos, que tenía también muy claro que iba a darle esa consistencia a todo el libro y también encontrarla me dio esa distancia que yo necesitaba, porque al final con estos trabajos, tanto los cinematográficos como los literarios, intento registrar una memoria cercana de gente querida o de realidades que me han tocado de cerca y que necesito preservar. En ese trabajo también intento interpelar a las circunstancias que han sucedido y que necesito poder conocer mejor a través del proceso de escritura o rodaje. Entonces, esa distancia de narrador colocado en un futuro incierto me permitía encontrar un lugar desde el que hablar con una mezcla de compasión y cierta distancia. Me parecía interesante hacer una memoria histórica del presente.

PT: O sea, siempre estuvo el punto de partida decidido.

LLC: Sí, ya luego me puse y la escribí de un tirón. Estaba todo como muy diseñado.

PT: Te quería preguntar por los juegos. La noción de juegos es muy importante en esta novela, ya que hay distintas modulaciones. La simulación del comienzo, por supuesto. Está el juego que supone el relato de un avión cayendo en una isla desierta, que también estamos condicionados por la ficción contemporánea a pensarlo de una manera. Están los juegos que juegan los personajes, como ese de los *Hombres lobo de Castronegro*. En el capítulo final, el hermano de Carlos tiene una fijación con los juegos de su infancia y es evidente que esto tiene una injerencia en la estructura de la novela, creo yo.

Se plantea como una especie de juego para el lector ¿Por qué te interesaba esta noción?

LLC: La verdad no me había dado cuenta hasta que la novela se escribió. No sé si en Chile se juega *Hombres lobo de Castronegro*, es una baraja de cartas de los lobos y los corderos. Se hace de noche y todo el mundo cierra los ojos. Es como la forma más básica de juego de rol. Es un juego francés, pero se juega siempre con amigos si es que vas a una casa rural. Es verdad que en el libro hay juegos de rol. En el inicio, lo interesante es que el juego de rol es una dinámica de grupo de pura supervivencia y competitividad donde para lograr un puesto de trabajo necesitas que no te maten o te tiren al mar el resto de las personas que están en ese globo en una situación apocalíptica. Luego tenemos ese otro juego en el que juegan precisamente a hombres lobo, un juego de amigos, que quizás ha entrado dentro de este libro porque lo he jugado mucho. Me gustan los juegos de mesa, los juegos de rol y de una manera relativamente natural se fue metiendo. Es verdad que las ficciones que nos contamos o que nos rodean, ya sean series de televisión, películas, los juegos que jugamos, nos dicen cosas sobre la sociedad en la que vivimos. Jugar te permite ser otras personas, te permite salirte de ti, te permite jugar a ser, en determinados casos, más cruel quizás o te permite hacer cosas que en el día a día real no te permites. Entonces esos juegos de espejos pueden suponer toda interacción entre grupos de amigos o la propia pareja, donde muchas veces representamos diferentes personajes en la vida real, dependiendo de con quién nos relacionamos. Lo que también me parece interesante es que al final algo tan lúdico o privado, como los juegos de rol, también haya sido amortizado por una especie de capitalismo corporativo que utiliza el esparcimiento y el juego para provocar esta dinámica de grupo tan salvaje.

PT: Es como la imaginación puesta al servicio de algo muy distinto de la literatura.

LLC: Exacto. Había una idea de preguntarse el papel o qué lugar ocupa la imaginación en la actualidad y la idea de que un departamento de recursos humanos instrumentalice la imaginación me parece también muy representativo. De la misma manera que hemos estado rodeados de producciones culturales que son incapaces de imaginar un futuro que no sea absolutamente catastrófico.

«Las ficciones que nos contamos o que nos rodean, ya sean series de televisión, películas, los juegos que jugamos, nos dicen cosas sobre la sociedad en la que vivimos».

PT: Claro. Te quería preguntar por el capítulo de la isla desierta, porque está la isla desierta simulada del primer capítulo, pero luego hay un capítulo donde realmente hay un aterrizaje en una isla desierta. Me resultó interesante, porque siento que es inevitable para cualquier persona que haya estado vinculada a la cultura pop de los últimos veinte años pensar en *Lost* y creo que en la novela se juega con eso, evidentemente.

LLC: Me parecía muy gracioso. A ver, *Lost* se alimenta de una tradición de novelas de aventuras como *La isla misteriosa* de Julio Verne o *La invención de Morel*. De hecho, el propio libro parte como *La isla misteriosa* de Julio Verne. Personas en un globo atravesando el mar hasta encontrar una isla, solo que al final esta se materializa. El libro siempre, en cada una de las partes, parece que promete una situación fantástica de aventuras fabulosas, que luego se da la vuelta como un calcetín. Esto me lo decía un director muy querido, Matías Piñeiro, argentino, como que se disminuye y se vuelve realista. La pregunta de esa parte del libro tiene que ver con cómo lo procesa la protagonista de esa parte, Ximena. Lo que yo quería indicar es hasta qué punto en el mundo actual podemos asumir la posibilidad de la aventura, del asombroso, de lo impredecible. De repente hay gente que va de camino a un congreso a Australia y se cae en una isla desierta. Me parecía súper divertido que cada vez que se toma la posibilidad de la aventura en ese libro, de lo enigmático, lo misterioso, inmediatamente se le da una explicación plausible. No solo eso, sino que todo en breve se va a ir burocratizando y resolviendo de la manera más realista posible. Me parecía tremendamente interesante, porque me pregunto si la posibilidad de la imaginación, de abrirte a lo inesperado, requiere también de poder desconectarse, o sea, de tomar distancia de las cosas. Me da la sensación de que vivimos en el mundo actual como si cualquier espacio o lugar del mundo estuviera a la distancia de nuestros dedos, y esa percepción de la realidad

como tan conocida y esperada, junto a la dificultad de sacudirnos de eso, tiene que ver con cierta incapacidad de abrirse a lo desconocido. Es esa tensión que tiene la protagonista de querer explorar, pero que tenga miedo, de querer conocer hasta el último detalle de lo que realmente les ha sucedido. De la posibilidad de que no nos podamos permitir dejar nada por conocer o desconocer, es un poco lo que quería tratar.

PT: A mí una de las cosas que me surgió con la lectura es que me hizo preguntarme por el sentido de los géneros y cómo estos pueden ser usados de maneras inesperadas sin necesariamente entrar en un canon. Por ejemplo, el caso de la ciencia ficción o la distopía, los usas de una manera muy particular acá y esto me llevó a pensar en qué es lo que constituye un género. ¿Son los tropos, recursos narrativos, el tono, sus referencias? ¿Puede haber ciencia ficción si el tema no es la ciencia? ¿Puede haber distopía si el foco no está puesto en el futuro? Yo creo que acá tú parecieras proponer el asimilar y reelaborar estos géneros para usarlos de una manera más lateral. Además, te quería preguntar por tu mirada de la distopía. Hay una conversación de los personajes, donde uno de ellos dice que el género distópico es reaccionario y sobre todo es interesante pensar en eso en un escenario donde es evidente que existe una sobrecarga o sobreoferta de distopía. Y lo digo habiendo contribuido a esa sobreoferta, pero es cierto que puede ser reaccionario, porque si el futuro es inevitablemente sombrío eso genera una cierta inmovilidad del presente y una cierta reivindicación de cualquier presente. O sea, hacia donde nos movamos va a ser terrible, así que mejor no lo hagamos.

LLC: La distopía es un tema del libro. En ese capítulo donde se juegan los juegos de rol, hay un guionista que es un personaje del libro que trabaja para un realizador que le pide que escriba películas en las que solamente se acaba el mundo. Esto tiene que ver con algo que trabajé en

su momento y con una tendencia cultural de los últimos quince o veinte años. También desde el cyberpunk. Pareciera que la producción *mainstream* occidental solo pudiera pensar el futuro en términos de contaminación, deshumanización, tecnificación y, gradualmente, apocalipsis. Parece que es una frase ya hecha, que se ha usado tanto que me da cosa. Fue Mark Fischer, en dónde no recuerdo bien, pero señala que es más fácil imaginar el fin del mundo que del capitalismo. A lo cual responde en su momento Úrsula K. Le Guin, quien no le responde directamente, pero tiene la idea de que también los reyes en la Edad Media parecían intocables y que no podían caer y cayeron. En el libro se habla de distopía en esos términos. En los de la cantidad de producciones culturales que nos han rodeado, donde la supervivencia y la competitividad parecen el único modelo de convivencia en un futuro marcado por algún tipo de desastre. Tengo la sensación de que hay una cierta saturación y agotamiento de esos productos culturales y yo tengo la sensación de que es posible, o sería deseable de la misma forma que la ciencia ficción ya lo hizo en los años veinte o setenta, que podamos hacer ficciones especulativas de carácter utópico. Me puedo ir a un clásico de la ciencia ficción como *Los desposeídos* de Úrsula K. Le Guin, donde plantea dos modelos de vida en dos planetas. En uno son anarco-comunistas y en el otro ultracapitalistas. La posibilidad de la ciencia ficción para imaginar sociedades aparentemente inimaginables y otros modelos de convivencia más respetuosos con el entorno y con las diferentes comunidades que forman parte del planeta Tierra, me parece interesante. Estoy seguro de que puede haber distopías que no sean reaccionarias, pero no se me ocurre ninguna.

PT: Aunque la utopía también puede ser reaccionaria.

LLC: Lo dice un personaje en el libro, pero quizás es porque la utopía es planteada en un horizonte tan irrealizable que igual no moviliza nada. El otro día me entrevistaron en España y la periodista me dijo «bueno, aunque pueda sonar naif en la actualidad, ¿qué opinas de la utopía?» Y ya solo el hecho de que demos por sentado que la utopía es algo naif, me parece que es algo muy sistemático del realismo capitalista en el que nos encontramos, que parece nombrar todo lo inexistente. En el libro nos damos cuenta de que sigue habiendo zonas en los mapas que

siguen sin aparecer. Estas son las bases militares, toda la geopolítica que queda un poco por debajo del radar de lo cotidiano y noticiable. Entonces, yo siempre en las películas y en estos libros, me muevo en cómo combatir la nostalgia y tengo la sensación de que la distopía no es un reverso, sino la otra cara de la moneda. Es decir, si todo futuro va a ser peor y todo pasado fue mejor, es muy difícil no entrar en discursos conservadores, reaccionarios o como mínimo temerosos de abrirse a la contingencia de la transformación social. En ese caso, me interesará mucho cuando ya haya más lecturas del libro. Como yo era muy consciente de que no quería escribir un libro distópico, en la parte final intenté que no lo fuese, pero es verdad que para mucha gente toda la parte final del libro, y ese tono crepuscular, les ha parecido distópico. Entonces, me ha parecido detectar que toda la gente es mucho más optimista que yo.

PT: ¿Es para ti el hacer uso de estos géneros una forma de distanciarse de una cierta asfixia del realismo?

LLC: ¿A qué te refieres?

PT: El tratar de otorgarle a la novela otras capas más que las realistas.

LLC: Bueno, claro. La obra como que bascula entre la crónica realista de una generación y las circunstancias de la crisis. Junto a eso va marcando con el paso de los años a los protagonistas, su familia o grupo de amigos, que se ven obligados a emigrar a otros países para encontrar trabajo en 2012, 2013 o 2014. Está ese marco, pero el enmarcarlo dentro de un tono fantástico o de una mirada potencialmente maravillosa/fabuladora me parecía interesante, porque en la medida en que una de las preguntas fundamentales del libro es cuál es el lugar de la imaginación en la actualidad y cómo esta nos puede ayudar políticamente, incluso desde la ficción, me parecía interesante porque también forma parte de mi formación literaria. De la cantidad de libros de fantasía y ciencia ficción que leí cuando era adolescente. Entonces jugar con los géneros me parecía interesante. También otra cosa que dijiste antes: es que la realidad del naufragio se vuelve irreal porque igual experimentamos ya el presente de manera distópica. Da igual. Si nuestro presente es distópico, aquello que no lo sea parece como más irreal.

PT: Ese es el capítulo de la isla.

LLC: Exacto. Está esa idea que ocurre en el

capítulo cuatro, donde en todas las películas de suspenso, terror o catástrofe de ciencia ficción, los personajes se tienen que quedar sin cobertura.

PT: Te quería preguntar por eso, porque yo trabajo como guionista y en ciertos equipos lo llamamos la paradoja del celular. Porque hoy en día estás escribiendo una escena donde necesitas que dos personajes se vean, entonces una parte de tu cabeza dice: ¿por qué no lo llama por teléfono o le escribe un WhatsApp? Pero necesitas que los personajes estén en la escena, porque se necesita que cierta dinámica emocional se dé ahí.

LLC: Sí y es interesante cómo el debate de la hiperconexión también afecta la posibilidad del propio suspense y de los propios géneros, es decir, ya se ha convertido en un cliché. En una película de terror, cuando entran en el bosque maldito y no hay cobertura, el propio espectador ya lo sabe. Es curioso, porque la categorización o la decodificación cultural que tenemos de los años setenta, ochenta, noventa, parte de una realidad que se va modulando. ¿Cómo eso afecta a cómo nos relacionamos y la posibilidad de salir de nuestra zona de confort? Hay un momento que me parece interesante, que es cuando Aitana dice «igual el fin del mundo no es que se corten todas las comunicaciones, sino que el fin del mundo es que las comunicaciones no dejen de fluir de manera repetitiva y programen siempre lo mismo». Es la historia que cuenta cuando realmente piensa que algo malo ha ocurrido, porque la televisión no deja de emitir en bucle todo el rato lo mismo.

PT: Ahí se intuye un poco el género terror en esa anécdota.

LLC: Sí.

PT: Yo mencioné una posible conexión también entre la dimensión política de esta novela y tu película *El año del descubrimiento*. Esta se adentra en las vidas de personas trabajadoras de Cartagena, en la costa sur de España, y en un ejercicio muy interesante de montaje en que las personas, casi todas con su cara en un primer plano, van contando distintas anécdotas, sobre todo de sus vidas laborales. Y lo que va emergiendo, de manera muy lenta y poderosa, es el retrato de un proceso de descomposición social a raíz de la crisis económica y el desempleo provocado por la desindustrialización. Una que, como acusan algunas de las personas retratadas, fue por el diseño que España pagó o estuvo dispuesta a pagar para ser parte del proyecto

europeo. Los hechos de la novela ocurren veinte años después que el documental, pero en esta España post 2008 que muestra la novela igual hay algo de esa desolación y desilusión con el proyecto de la España post dictadura, por así decirlo. Hay algo a nivel visual interesante, que es cuando se menciona el horizonte en la novela. Siempre se le describe como algo nublado, borroso, que también parecería referir a un estado de cosas del pasado reciente. ¿Qué conexiones ves entre esa España del 92 y la de la novela, que es la del 2011?

LLC: Qué guay que hayas hecho esas conexiones. En *El año del descubrimiento* se trata de la quema del parlamento por parte de los trabajadores, super cabreados con el cierre de las fábricas. Y mientras vemos cosas que parecen del 92, nos vamos dando cuenta también que son los trabajadores y trabajadoras desempleadas del presente. La película conecta dos cosas a la vez.

PT: Claro. Y yo caí completamente. Uno piensa que es una especie de documental encontrado, hecho el 92, y de a poco te vas dando cuenta que opera en una zona temporal intermedia e indeterminada que es muy interesante.

LLC: Al principio piensas que estás en el 92. Luego ves que es la actualidad y hay veces que vez dos tiempos a la vez, por todos los trabajos que hicimos de fotografía, vestuario y atrezzo. Ya no sé si son documentales de época, me he quedado sin categorías del todo. ¿Qué pasa? Que las crisis son cíclicas, el modelo de desarrollo económico español está basado en especulación inmobiliaria, turismo, y esto lo convierte en una economía frágil que absorbe bolsas de empleo de baja cualificación, que cuando viene cualquier crisis hay 20 o 25% de paro y 50% de paro juvenil. Esas crisis siempre afectan a las mismas poblaciones y esa reproducción cíclica de la desigualdad y del sufrimiento, en muchas ocasiones, es como un murmullo en las noticias y yo con *El año del descubrimiento* lo que quería era incorporar el volumen, rostro y dimensión corporal de cada una de esas historias. Entonces, ¿qué sucede? Que ese desmoronamiento que supuso la crisis del 2008, en el que nos dimos cuenta en España que no éramos una potencia económica, que no lo íbamos a ser nunca y que era un estado de bienestar bien justito, que además se iba a dismantelar de manera rápida, produjo muchísima rabia. Muchísima rabia, porque de repente para mi generación,

«Es decir, si todo futuro va a ser peor y todo pasado fue mejor, es muy difícil no entrar en discursos conservadores, reaccionarios o como mínimo temerosos de abrirse a la contingencia de la transformación social».

o gente más joven que yo, y esa rabia está en el primer capítulo del libro, nos habíamos quedado sin futuro automáticamente. Y la disolución de perspectivas que se dan en la novela, esa idea de que el horizonte siempre es una idea de masa nebulosa, la idea de que el cielo y la tierra se han enhebrado y forman una totalidad, o la propia imposibilidad de los personajes para proyectarse en el espacio, era una manera de metaforizar, aunque ya no era una metáfora, porque es un poco explícito. Pero esa pérdida de horizonte colectivo supuso una desarticulación de todos esos futuros comunes que podíamos haber vivido conjuntamente. Es decir, a lo largo del 2011, 2012, 2013, cada semana o cada dos venía gente a mi casa para irse a otros países. Esa sensación de pérdida, ese dolor, sigue estando en mí y era inevitable no pensar que había muchas cosas que podíamos haber hecho juntas y juntos, y que ya era difícil que lo hiciéramos. Esa desaparición de un horizonte común forma parte de las emociones que, de manera más voluntaria o involuntaria por mi parte, se van trasluciendo en el texto. Y forma parte de esa incertidumbre, perplejidad y enorme enfado con los diferentes partidos políticos y la oligarquía fáctica que descubrimos cuando se nos vino abajo todo en la crisis del 2008.

PT: Claro y es muy interesante también con lo que muestras en tu otra película, *El futuro*, que está ambientada diez años antes, en el 82, y que también tiene un procedimiento de falso material encontrado. En esa película, que tiene una textura y una forma de filmar muy distinta a la otra, también está el procedimiento de narrar a través de las caras y los primeros planos, pero es notable el contraste entre las caras, ya sea el 82 y el 92, que son solo diez años y lo que vemos primero es algo más cálido, esperanzador, vibrante, esta gente joven pasándola bien, tomando, conversando, suena el nuevo post punk español. Lo que se transmitía era la idea de un futuro

abierto, promisorio, y luego están las caras del 92, que están llenas de abatimiento, cansancio y rabia en algunos casos. Es como si las dos películas fueran parte de un mismo proyecto que se propone narrar la historia de esa década.

LLC: Totalmente. Muy apropiado que lo comentes. En *El año del descubrimiento* es una respuesta que me doy a mí mismo cuando termino de hacer *El futuro*, porque lo que estaba intentando era discutir un poco esas miradas tan mitificadas y tan idealizadas de la transición española, junto a esos años ochenta entendidos como una especie de gran jolgorio, con la Movida madrileña.

PT: Es como un lugar común hacia afuera. Los ochenta son la Movida.

LLC: Claro. Es un escaparate cultural perfectamente exportable. Real con elementos muy positivos, que tienen que ver con dejar atrás una educación nacional católica, extraordinariamente represiva. Todo lo que supuso los fenómenos de nuevas olas en las diferentes ciudades españolas, incluso en zonas rurales. También fue muy positivo en temas de emancipación de la mujer, visibilización de colectivos LGBT. Todo eso se hizo a una velocidad enormemente positiva y el reivindicar el deseo también puede ser rupturista, para una sociedad tan enormemente reprimida como la española. Lo que pasa es que toda esa práctica de vida y sus formas, de experimentación también, han quedado opacadas por un relato muy *light* de una Movida entendida en unos términos de despolitización absoluta y eso es un poco lo que retrata *El futuro*. Luego están todos los problemas que hubo a nivel de muertos, droga, heroína y epidemias diversas. Sucede que cuando acabé *El futuro* me di cuenta de que para discutir una época mitificada yo desmitifico la época, remitiéndome a esa imagen primigenia y primordial que son los ochenta como celebración. Si cuando yo hago *El futuro* digo «hey, los

ochenta fueron una fiesta» y, de hecho, la idea de que la democracia española era bienestar homologable y próspera también era una fiesta que se ha terminado con la crisis. Me di cuenta de que, si discutes la época en los mismos términos del marco oficial, si para criticar los años ochenta lo que haces es criticar la Movida, el marco de que los ochenta son la Movida ya ha triunfado. Entonces me dije que hay que hacer otra película, que hable desde la periferia, de los barrios trabajadores, de la desindustrialización, que es probablemente el gran relato contra hegemónico de las contradicciones. No voy a decir fracasos, porque hay algunos éxitos innegables, pero de las contradicciones y de los peajes, junto a la enorme desesperación y sufrimiento que pudieron ser los años ochenta para cientos de miles de familias de ciudades industriales y barrios que dejaron de aparecer en las películas y series de la época.

PT: Volviendo a la novela, el capítulo final, no solo es crítico de la nostalgia, sino de cómo es algo que puede llegar a destruirte. Entonces, te quería consultar por la mirada de la nostalgia que tiene la novela.

LLC: Luego la novela también es muy divertida, no penséis que es una cosa tremenda. Hay partes muy divertidas, pero es verdad lo que es la parte final para muchas personas, que además es el momento en que la novela recoge todo lo que ha sembrado y empiezas a entender qué es lo que ha sucedido, cómo ha sucedido y cómo encaja todo. Como yo había escrito ese párrafo final, sabía que el hermano iba a ser como esa piedra fundamental de ese capítulo, que es el más largo. Las ficciones que nos han acompañado, los libros y cómics que hemos leído, los videojuegos que hemos jugado, películas y series, nos forman, acompañan y a veces sanan, pero quizás en el caso de este personaje... yo soy muy nostálgico, tengo cierto potencial depresivo y extraño mucho el lugar del que procedo. Determinados momentos muy felices que he vivido necesitaba conjurarlos escribiendo este texto. Porque hay una tendencia a refugiarse en paraísos del pasado, lugares que han sido muy confortables, y eso evidentemente tiene una parte buena, pero también muchos peligros. Yo quería llevarlo hasta sus últimas consecuencias. La recuperación de ese pasado imaginativo, asombroso, fabuloso, que pretende ese personaje le lleva a un callejón sin salida delirante, aterrador, problemático y

muy peligroso. Quizás era una manera yo de curarme de los peligros que tengo por la tendencia de mi personalidad. No deja de ser un homenaje a la casa en la que he pasado los veranos, en la que leí todos esos libros que se citan y en la que transité por espacios imaginarios. Viví tanto en el ámbito de la imaginación, de la ficción o en el ámbito de los juegos de rol a los que jugaba que, muchas veces, cuando he vuelto a esa casa, es como si el futuro residiese allí. Como en las novelas de Asimov, como si esa casa estuviera fuera del tiempo y del espacio. Eso a veces es tremendamente inspirador, pero también es potencialmente mortífero y toda esa cuestión fue la que fui explorando ahí. Tanto con las películas como con este libro intento producir antidotos contra la nostalgia, porque creo que es paralizante y evidentemente tiene aspectos buenos, pero tiene que ver con determinada melancolía que te ayude a valorar cosas que han sido positivas del pasado y tiene que ver también con lo medioambiental. Hay cosas de querer conservar determinados espacios.

PT: Tiene sentido la conservación.

LLC: Lo que pasa es que creo que siempre hay que intentar hacerlo de manera acompañada, colectiva y pensando cada vez más de manera comunitaria y eso es un poco lo que se intenta apuntar hacia el final.

PT: Te quería preguntar por todo este tema del *spoiler*, porque esto ha ido cambiando. Antes era «no me hagan *spoilers*», y ahora siento que ha virado a decir «fijarse en el *spoiler* es de imbéciles, lo que importa es el viaje, no el destino».

LLC: Sí, es que hay un clasismo cultural, esnob, para mí muy marcado, en considerar que alguien está muy por encima de los *spoilers*. Porque es una manera de decir que sólo ve documental observacional chino y cine moderno francés. Es como el que dice que sólo ve películas de Godard, entonces el *spoiler* le da lo mismo... y con eso hay como algo subterráneo. Entonces se puso tan de moda, desde esta perspectiva un poco esnob, el estar encima de los *spoilers*, que te estás poniendo por encima de productos culturales que ni ves, ni disfrutas. Yo he visto muchas series, fui fan de *Lost*, la dejé en la cuarta temporada porque vi que venía relleno, pero lo que le hace a tu cerebro la propuesta narrativa de las tres temporadas de esta serie, en términos de lo que es *flashback* y es *flashforward*, eso es una cosa que sólo se puede hacer de manera dilatada y a

lo largo de un montón de horas y que tiene todo su sentido. Entonces: sí, el libro está literalmente pensado para que haya un trabajo participativo por parte de quien lo lea, de intentar desvelar poco a poco desde dónde y desde cuándo hablan los narradores. Y es un trabajo que me parece que el *spoiler* te puede arruinar, no sé, o fastidiar hasta cierto punto.

PT: Para mí no tiene que ver con arruinar la historia, sino con respetar el que las cosas están dispuestas así por algo.

LLC: Aquí la verdad es que la idea era que la jugada, hasta las últimas dos páginas, no hiciera clic. Y forma parte, en cierta forma, del impacto emocional que puede suponer llegar al final del libro. Cuando lo preparé leía mucho sobre cómo organiza la información alguien como Ishiguro, que también es muy heredero de cierta tradición de Henry James, lo cual es que el narrador no fiable se esté escondiendo y que tengas que desentrañar el sentido del subtexto del relato que te están contando, que no deja de ser una justificación de alguien que no quiere afrontar lo que realmente ha sucedido. Hay otra novela, que leí con cuchillo y tenedor, desgranándola entera, de un autor que se encuentra en los agradecimientos que es Gonzalo Torné, novelista español, que con *Años felices* desdibuja mucho la identidad de quién es el narrador. Tú estás leyendo la novela diciendo ¿quién de todos estos personajes es?, casi como si fuera una pesquisa detectivesca. A mí es una literatura que me interesa, en la que tengas que estimular la participación activa del lector. Evidentemente, también puedes disfrutar de la novela en términos de la agilidad dramática, narrativa y emocional de lo que se cuenta. Al final, en este libro se cuentan cosas muy personales pero que todo el mundo puede haber vivido: el cómo te relaciones con tus padres, abuelos, pareja, con la ruptura, amigos. Está lleno de esa humanidad, pero por abajo quería plantear esta especie de adivinanza. Fue divertido, lo pasé muy bien y espero que la gente lo pase igual.

PT: Este es un libro que plantea una tensión entre las nociones de novela y cuento. Siento que juega con los límites. Para mí ese lugar indeterminado es uno de los atributos de esta novela, pero te quería preguntar: ¿te importa establecer esa diferencia? O, dicho de otra manera: ¿la defiendes a ultranza como una novela o también eres receptivo a la idea de un lector que la

quiera leer como una especie de libro de cuentos conceptual?

LLC: En la medida que mi primer libro es de cuentos y el orden de los relatos está muy pensado y es el libro que es y en ese orden, la experiencia de lectura de este otro libro como si fuera un libro de relatos me parece que lo dejaría al sesenta por ciento. Cuando yo concebí el libro lo hice como novela. Hay un libro que se llama *Las afueras* de Luis Goytisolo que, por lo visto, también produjo en los años sesenta este debate. Para mí es innegable que es una novela, porque la propuesta narrativa está articulada en torno a ese libro. No he oído a nadie decir que *Las palmeras salvajes* de Faulkner no es una novela, sino que son dos novelitas. Entonces, es un debate por el que tengo curiosidad en lo relativo a la recepción latinoamericana, porque siento que las lectoras y lectores son un poco más abiertos que en España, porque siento que ahí la literatura es un poco más conservadora. Voy a poner un ejemplo: el final del capítulo uno está pensado como final de capítulo uno, porque es un final en falso, no está redondeado, cerrado y limado como para que los engarces del relato queden bien, sino que es un final de capítulo que lo que abre es una serie de preguntas y de potenciales narrativos que luego se van a ir recuperando en el capítulo tres. Entonces he ido funcionando de esa manera y teniendo muy en claro cuál era el esqueleto y el armazón total del libro. Evidentemente que así hay gente que piensa que no es una novela, sino que es una instalación narrativa o algo así, pues ya está, no hay mucho que indicar ahí. Las perspectivas por las cuales este libro no sería novela implican una concepción extremadamente convencional de lo que es una novela. Yo no era consciente de que era un artefacto tan singular, porque procedo del cine experimental donde he hecho trabajos mucho más arriesgados.

PT: Quería conectarlo con eso, porque esto tiene que ver con tu trabajo cinematográfico y siento que hay una tendencia general en el cine, a lo largo de todo este siglo, de ir difuminando los límites entre lo que es un largometraje de ficción, un documental y entenderlo como una película. De hecho, los procedimientos que tú haces en *El año del descubrimiento*, uno está en un terreno en que no se sabe cuál es la operación. O sea, está en un terreno híbrido. Entonces, la cosa va para allá y no tiene mucho sentido esta

«Tanto con las películas como con este libro intento producir antídotos contra la nostalgia, porque creo que es paralizante».

interpretación tan conservadora de lo que es un determinado artefacto narrativo.

LLC: No es nada nuevo. Hay novelas maravillosas en el siglo xx que tienen ese carácter multifacético y en ese caso esta novela me parece especialmente hilvanada y narrativa.

PT: ¿Cómo ves tú la novela en términos del panorama narrativo español contemporáneo? ¿A qué autores te sientes más cercano?

LLC: Como trabajo en la universidad como académico, y sigo investigando los años setenta y ochenta, sigo muy focalizado en ello, desde que escribí este libro dije «voy a ponerme las pilas en literatura actual para no ser un paleta o idiota cuando me hagan esta pregunta». Pero la verdad es que es un trabajo que requiere tiempo y entonces, por ejemplo, lo que es literatura española he tenido la suerte de poder conocer gracias a Twitter a muchos autores que admiraba mucho y que me parecen interesantes. Como el mencionado Gonzalo Torné y como Luis Magriyà, cuyo *Intrusos y huéspedes* recomiendo mucho, y que con su último libro *Habitación doble*, precisamente planteaba una instalación narrativa de algo que no llegaba a ser relato, sino una colección de dísticos que organizabas de otra manera. Cuando pienso en *Habitación doble* es cuando pienso que *El desierto blanco* también es indudablemente una novela. De lo más reciente, me ha gustado mucho *Las voces de Adriana* de Elvira Navarro. Me parece que hace un esfuerzo de retrato del presente, pero muy bien conectado con genealogías familiares de la memoria y de la constitución de la subjetividad femenina, no puedo decir mucho más. Me gustó también *Facendera* de Óscar García Sierra, que es una novela también muy pequeña, que creo es bastante buena porque no siempre se habla de zonas desindustrializadas, de aldeas del norte de España, que muy raras veces han sido narradas y cuando lo han hecho ha sido por parte de autores que no pertenecen a ese ámbito. Y siempre que alguien burgués como yo, que soy súper burgués y de clase media alta, se aproxima a una realidad

social que no conoce, hay enormes peligros de ser condescendiente o paternalista. A nivel español, sigo revisando la obra de Martín Gaité, Vázquez Montalván, precisamente porque sigo trabajando los setenta y los ochenta, entendiendo cómo desde la ficción se estaba intentando escudriñar la complejidad de la realidad social de ese momento. Y es a lo que me quiero dedicar en futuras novelas e ir trabajando en memorias sociales que no sean tan oficialistas. Como mucha producción cultural, tanto cinematográfica como literaria, que han sido muy institucionales a partir de los ochenta en España.

PT: ¿Y tienes otros proyectos de novelas en camino?

LLC: Sí. La historia del guionista que sólo puede escribir películas en las que se va acabar el mundo, yo creo que da. En esa novela llevo trabajando desde el 2012. Al final, como trabajo en otras cosas, tardo mucho en escribir los libros. Pero espero que no pasen diez de cara al próximo y espero que se reedite *Europa*, mi primer libro de relatos de ciencia ficción, que es algo más canónico y más divertido. ●



Brand

Un mapa a la puerta sin retorno

**Dionne
Brand**

**Conversación con
Lucía Stecher
y Myriam Moïse**

Lucía Stecher: Muy buenos días. Tenemos acá una mesa muy caribeña, muy global. Dionne Brand nació Trinidad y Tobago, en Guayaguayare, un lugar pequeño, de pescadores, en el sur de Trinidad. Aparece en un mapa como un espacio iluminado por el texto. A los diecisiete años emigró a Canadá, donde estudió en la Universidad de Toronto.

Ha publicado una cantidad de libros que es muy impresionante. Son trece libros de poesía, seis libros de ficción, donde hay cuentos y novelas, ocho libros de ensayo. También, ha dirigido y participado en la producción de documentales. Tiene un documental en que conversa con Adrienne Rich. En esos textos y en esos documentales aparecen las preocupaciones que atraviesan su obra. Son temáticas de género, de racialización, de construcciones de clase, del colonialismo. Por esa producción literaria ensayística ha ganado muchos premios, muy importantes. Tiene un reconocimiento muy grande, y es un gran honor tenerla acá. También

es un gran honor haber podido traducir su libro *Un mapa a la puerta de no retorno*. Es un libro que resulta difícil de clasificar. Es probablemente una de las primeras cosas sobre las que uno podría conversar.

Con Myriam Moïse nos conocimos gracias a un proyecto Connect Caribbeann, que conecta a centros caribeños de distintos lugares del mundo. Yo encuentro que lo mejor de esas redes es cuando finalmente uno se conoce y puede colaborar.

Muy brevemente, sobre el libro. Lo que yo quisiera es poder dejar en ustedes la conciencia de la importancia que tiene este libro. Es un libro que se publicó el 2001, o sea, ya tiene algunos años. El 2021, cuando cumplió veinte años, se hicieron tres días de seminario para discutir lo que había significado la publicación de este libro. Salió un dossier de la revista *TOPIA* en Canadá, con artículos dedicados al libro. Es un libro que marca algo, que genera reflexiones, discusiones. Y creo que esos son libros en los que vale la pena detenerse. Este hace pensar.

Entonces, insistir en ese carácter del libro como un hito, en el marco de la historia del pensamiento afrocaribeño. También, del pensamiento de mujeres afrocaribeñas. Es difícil definirlo, porque tiene partes que son de ensayo, partes poéticas, tiene mucho diálogo con archivos de mapas, archivos de viajes. Muchos diálogos con otros escritores y escritoras. Es un libro de libros, uno podría decir. Un libro que establece muchas conexiones globales.

Entonces son fragmentos que se van uniendo, en lo que yo creo que es una propuesta de re mirar el mundo, de re mirar la historia. Y la historia que nos invita a re mirar el libro tiene que ver con la historia de esa puerta, de ese umbral. Porque la puerta de no retorno es la puerta a través de la cual los y las esclavizadas dejaron África, para llegar al Nuevo Mundo, entre comillas. Dejaron atrás las memorias de lo que era vivir en África, perdieron sus nombres, e iniciaron la diáspora. La diáspora afrodescendiente, como un momento inaugural. No solo de la diáspora afrodescendiente, sino de la historia del mundo que se empieza a construir ahí. Entonces, es un libro sobre la historia. Es un libro sobre el tiempo. Es un libro sobre los cuerpos negros que habitan la diáspora, desde perspectivas muy fenomenológicas, sobre qué significa habitar esos cuerpos negros. Y la puerta como metáfora: qué significa

habitar una metáfora. Es algo sobre lo que podemos seguir conversando.

El libro recorre muchos espacios que son relatos de viaje, que son imaginaciones de espacios, imaginaciones de tiempos. La lectura lleva a la costa africana, a un vuelo que nos va a llevar a Sudáfrica, a Granada, a Alemania, a Holanda. Aparecen también diálogos con una novela de la misma autora. Es un tejido riquísimo, al que uno puede volver siempre y seguir pensando, reflexionando. Quizás una muy importante invitación del libro es a seguir pensando las huellas, las marcas, de esa historia que se inaugura en esa puerta. En la vida de nuestro presente, la pervivencia del racismo, de las agresiones, de las exclusiones, de las personas que migran y no son aceptadas, de la pertenencia y no pertenencia. La bajada del título es «notas a la pertenencia», que es algo de lo que también me gustaría que conversemos.

Dionne Brand: Quiero comenzar expresando mi gratitud a Banda Propia, por publicar este libro. También mis cariñosos agradecimientos a Lucía, por traducirlo. Alcanzará a los lectores que debiese alcanzar. Le agradezco también a Myriam, por ser parte de esta conversación. Leeré una parte llamada «Rutero para los abandonados en la diáspora». Aclaro que «*routier/enrutador*» es una especie de canción de navegación que los marineros usaban en los siglos XVI-XVIII, antes y durante los largos viajes, como una manera de encontrar su camino. En estas canciones había instrucciones que los marineros sabían de memoria, sobre las mareas, las estrellas y los sabores del agua, a fin de encontrar el camino. Dice así:

«Abandonados, sin techo, abandonados. Naufragos de la desolación, abandonados en el mundo. Eran, es, vagos, vagaban como espíritus que cortaron, recluyeron, rechazaron, cerraron la puerta, abandonados, excluidos, apartados. Esta les ha dejado más palabras. Desechados. Cada cierto tiempo se sientan en la cama de alguien o hablan a su oído y por eso alguien pierde el ritmo; por eso alguien toma alcohol, viaja, abre o cierra una puerta que no lleva a ninguna parte. Nada disponible para ellos, abiertos al mundo, rotos al aire. Desheredan las respuestas. Deben, no poseen nada. Susurran de vez en cuando, escuchan su propia música en iglesias, restaurantes, pasadizos, en todos los caminos, entre dedos y labios, entre autos y precipicios, su propio peso

en las entradas, en las piernas de hipsters verdaderos, guitarras y huesos para sopa, venas.

«Y no importa en qué lugar del mundo, este espíritu no es ciudadano, no es nacional, no tiene bautizo, no tiene sexo, este espíritu está libre de todas esas cargas, maleta y equipaje, bulto, jhaji bundle, georgie bindle, cerradura, mochila y barril, sólo lleva su propio peso ínfimo, no tiene memoria, pero recuerda, pesado en su ligereza, dolor de sonreír. Deambulan como si no tuvieran siglo, como si pudieran atar el tiempo, como si pudieran sentarse en un café en Brujas mientras fuman hierba en Tucson, Arizona, y mascan coca en los Andes para el frío.

«Paga por todo, hace dedo, muere en accidentes de auto, se viste de Hugo Boss y canta baladas en iglesias católicas, en tiendas de ron submarinas. Es un espíritu arriesgado, cargado de anclas llega a tierra, devuelve reliquias, paquetes, móvil con golpes, cortes, secretos a voces de huérfanos, bebés, incendios, franjas de agua, tazas de tierra, propiedades de fondos oceánicos y calles de asfaltadas hirvientes, carne de árboles y limones, mordiscos de ostias y pedazos de cielo, subdivisiones de historias.

«Estos espíritus juntos son inquilinos de nada, herederos temporales de las páginas 276 y 277 de una antigua paleología. A veces llevan vidas como en un campo de detención, como un asentamiento sin piedras ni palos, como estantes sucios, como mordazas en la boca. Sus bienes secos ya han sido consumidos y su hambre es tenaz. Espíritu que se duplica y cuadriplica, retoma, salta escaleras, respira ascensores, poseído de tramas deshechas incomunicadas, remesa de brújulas de orientación fallida, mapas conocidos se deslizan, los detalles se escabullen como cangrejos. Este espíritu abandonado por todas las madres, todos los padres, todos los progenitores conocidos, alquila cuartos que desaparecen en sus caras sabias de piedras pizarra. Esta gente no-gente anti-gente hasta que saltan a bordo, secuestran edificios y aviones.

«Ella deshace soledades, salvajismos alcohólicos. Esta borracha no dice nada, arrojada en su bote, retirada del mundo. Esta susurradora, esparcidora, moledora, diácona, soldada, está abandonada, hambrienta, ignorante. En traje litiga en otro juicio en el mundo. Este espíritu que fuma cigarros es una cadena a lo largo de miles de puertos de musgo, pasa noches y días caviando y tardes mirando al mar incluso en lugares

sin puertos ni mar. Se ha ido, expulsada, vaga errante. Es intención y también deshecho. Es deliberada y abandona. Estela y vela. Aluvión. Deambulan por todas partes, cortan faldones y bastas y compran zapatos y vomitan. Tiemblan de desposesión y negocian, luego cambian de idea. Quedan atrapadas en casas durante un minuto, como cualquiera, después rompen la puerta y se sientan con otros, mezclando la conversación con honestidad brutal y mentiras. Lo que se les ofrezca o entregue no es eso, no es suficiente, no puede aliviarlas, pasaportes a un todo desconocido.

«Este espíritu sólo se transporta cada mañana, respira, partidas de todo tipo, velas, hojas de cualquier tipo, papel, tela, lluvia, hielo, saliva, vidrio. Le gusta el azul y las luciérnagas. Tiene la cara límpida. Tiene temblores, que es como descansa y descansa cortando cáscaras de bordes ovalados con suaves giros dentados. Es una ostra que deja perlas. Estos espíritus han vivido en cualquiera de los años que siguieron al desastre, en cualquier lugar. Han visitado puertas y persianas y ventanas térmicas buscándose. Son un prisma de infinito color brillante. Si te sientas con ellos, queman y ampollan. Son huesudos de esperanza, musculosos poseídos de dolor.

«Abandonados en carreteras de sal, en el pasto alto, en camas desvencijadas, en plazas iluminadas, en plantaciones de conocimiento, en puentes astutos que sujetan dos ciudades al mismo tiempo. Abandonados en la boca, donde las cosas escapan antes de ser dichas, son inútiles antes de ser dadas o repetidas. Abandonados en reinos de derivas, masacres de dudas, implicaciones. Abandonados donde el cuerpo arde de anhelo por todo y por nada, donde el cuerpo da vueltas en círculo incapaz de escapar de algún siglo; alquileres y reasentamientos para extranjeros, nuevos aterrizajes. Abandonados en salientes, brotes de ciudades dejadas de lado en los suburbios. Descuidados en la fragilidad de cuartos de cemento, el polvo calcáreo, pegajoso de paredes secas, la putrefacción de las alcantarillas y de la cubierta de las rejillas de la ciudad.

«Abandonados en la música, oscuras discotecas de llanto, en versos siempre insuficientes, oraciones incomunicadas, lágrimas estrictas, gargantas de cobre. Donde los días son prisiones este espíritu es inquilino. Se desplaza a pie de incógnito, se retira a lo desconocido, a eternos orfanatos, luz de rocío, paraíso, eclipses, cielos

«Creo que cuando escribí el libro, de cierta forma estaba escribiendo hacia el futuro. El tiempo siempre es insuficiente para lo que soñamos. Yo le escribí el libro al mundo, y es desafortunado que ciertas partes del texto aún estén sucediendo».

heridos, estrellas atómicas, eternidad sin desvíos.

«Si a veces se desploman agotados sobre las camas es dolor santificado. Si se hunden en el oído son subversiones que cambian de opinión incluso antes de desplegarse, arquitecturas inesperadas de anhelo ambivalente, cargamentos de naturaleza salvaje. Es la desolación húmeda de sus soledades. Si pasan una cuerda por un trozo de madera y un trémolo ataca una habitación, estalla una tocata, la coloratura satura las paredes, es el deterioro de los objetos perdidos. Si los elude el virtuosismo, los abandona, arrojados a sí mismos, abriendo miembros y topografías, es espirituoso, madrigal, gorjeo mudo, ululante crepúsculo sin visita.

«Es ahora y ella, ellos, susurran en Walkmans, en calles de ciudades con dos millones de personas mirando anuncios publicitarios. Es ahora y él, ellos, pasan los dedos sobre su bigote para sacarle la escarcha, respiran vaho como un caballo. Ciudades y plazas públicas y espacios públicos acorralan sus regalos de soles imaginados y familias imaginadas, dónde podrían haber estado y quiénes podrían haber sido y cuándo. Las ciudades los hacen detenerse y preguntarse qué hubieran pensado si nunca hubiera sido, si hubiera habido luz de rocío y hubiera sido alguna otra costa, y si hubiera habido tiempo en sus propios tiempos cuando ahora están desfasados de sí mismos, como les pasa a los espíritus. Las luces eléctricas y el neón y el zumbido metálico de los autos los convencen de cultivar portales y generaciones de agua, de necesidades que no pueden volver a juntar. Su coherencia es la incoherencia, provocaciones de cicatrices y cuchillos y paraíso, de ríos de madera revueltos y colinas líquidas».

Myriam Moïse: Este texto tiene veintitantos años, pero resuena profundamente con nuestro día a día. Es un honor escucharlo. ¿Qué sientes al volver a este texto ahora, veinte años después?

¿Cómo te hace reflexionar del contexto actual, considerando lo adelantada a tus tiempos que has sido?

DB: Creo que cuando escribí el libro, de cierta forma estaba escribiendo hacia el futuro. El tiempo siempre es insuficiente para lo que soñamos. Yo le escribí el libro al mundo, y es desafortunado que ciertas partes del texto aún estén sucediendo. Porque uno, a veces, escribe como un acto que espera produzca un resultado. Por eso, a veces es decepcionante pensar en cómo el texto resuena en la situación contemporánea. Todavía vivimos con el racismo, con violencia. Pero el trabajo que hago espero revele o proponga una apertura hacia algo más. Ese texto era un intento de coleccionar todas las apariencias y resonancias de la experiencia negra en el mundo. O de esa figura que salió por la puerta de no retorno, y las propuestas de esa figura para el mundo o el derecho de esa figura en el mundo. Ese era el derecho a la desesperanza y a la esperanza, a preguntarse y a no preguntarse. Ese «rutero» es una especie de canción que te lleva consigo en el mundo. El rutero presenta posibilidades incompletas, porque el sujeto del rutero es quien encontrará la canción.

MM: Es increíble, porque cuando hablas de la canción, estamos básicamente siguiéndote a través de esta noción de ir a la deriva. La identidad, la pertenencia, enlazadas a esta deriva. También está el debate que propones sobre la identidad, la identidad negra, la experiencia negra global, el internacionalismo negro. Es una perspectiva global. Quisiera preguntarte por esta noción de «la deriva», relacionado a la pertenencia. Cuando tú dices: «se ha hablado demasiado sobre los orígenes. Aquí, en mi hogar, en Canadá, todos estamos implicados en el sentido de los orígenes. Es un origen manufacturado, sin embargo. No me interesa pertenecer. Alguna vez pensé que sí, hasta que examiné los apuntalamientos. A uno lo engañan

cuando ve las velas y la majestad de un barco, en vez de su cargamento». Creo que esta reflexión es muy importante respecto a la idea de derivar, la metáfora del barco, así como la identidad y pertenencia. ¿Cómo reflexionarías sobre esto?

DB: Lo que propuse fue mirar esta puerta en un contexto filosófico. Cuando millones de personas negras eran enviadas en barcos durante siglos hacia lo que llamaban el Nuevo Mundo, ¿qué veían? ¿qué hacían? En su mayoría, hacían este Nuevo Mundo. Creaban los lineamientos de este Nuevo Mundo. Todas las plantaciones de tabaco, de azúcar. Crearon una increíble riqueza para Europa. Produjeron la Revolución Industrial. Sus cuerpos, su labor, produjeron eso. Pero quería pensar en lo que vieron.

Hay una artista visual, Torkwase Dyson, que tiene un set de trabajos llamados «híperformas», donde ella pinta el aspecto de estar tendido en ese barco, en ese agujero. Lo que es visto, los ángulos, lo que producía el cielo, lo que producía la tierra. Los quehaceres filosóficos que eran producidos. Qué tipo de pensamiento es producido desde esta perspectiva. Quería usar esa puerta como una apertura a una reflexión.

Lo que la puerta produce es que nada antes de ella está disponible. Todo está delante de nosotros. ¿Qué hacemos con eso? Produce la posibilidad de pensar más allá de la violencia de la puerta. ¿Quién yace más allá? ¿Qué hacemos? Lo que se produce en ese espacio también, como el nacionalismo. ¿De qué está hecho el nacionalismo? ¿Qué habrían estado obligados a hacer? Quería pensar desde ese espacio, pensar desde el umbral de la puerta, y dejarlo abierto como suelo filosófico. Eso, en vez de las nefastas filosofías que había producido la puerta en sí misma.

LS: ¿Cómo escribiste este libro? Hay mucho trabajo con archivos, mapas... Me hace preguntarme sobre el proceso de escritura. Tú lo llamaste «una memoria», que es una manera de ver el libro. ¿Cómo lo trabajaste?

DB: Oh, no recuerdo... ¿Sabes cómo a veces llegas a una cosa pero, quizás, estuviste pensando en ella por años? Creo que he estado pensando en este libro desde siempre. De cierta forma, aún pienso sobre él.

Pero pensé en que quería coleccionar estas cosas, quería ponerlas en una página no en un orden lineal. Porque las líneas son un sistema, una restricción. Es útil tener líneas en la vida, para levantarnos, ir al trabajo y acostarme, para

después pensar en levantarme e ir al trabajo. Hay ciertos regímenes económicos y sociales que hacen eso. Digamos que hay parte de tu vida que ya está escrita antes de que puedas tomar un lápiz. Quería escribir el trabajo de la forma en que se me apareciera, así que es fragmentado. Tiene una unidad, y la unidad es el hablante. Pero es fragmentado, como la mente. También refleja la naturaleza fragmentada de la experiencia negra en la diáspora. O al menos, la forma fragmentada en que aparecemos.

Quería ir de tema en tema, aunque ni siquiera puedo llamarlo así. El mapa. Pensé que era algo muy interesante, porque si miras un mapa muy viejo de África, por ejemplo, dibujado por europeos, los alrededores del mapa están trazados por nombres, y el interior está ilustrado con bestias terribles por lo que les es desconocido. Y estos mapas a veces eran dibujados por personas que nunca habían ido al continente. Estos mapas eran a veces dibujados por personas que habían oído algo, un rumor adornado de fantasía. Y estos mapas llevaban a las personas de Europa al continente, al Caribe, a Sudamérica. ¿Cómo se vería un mapa hecho por nosotros? Y bueno, como soy escritora, el mapa contiene palabras. Más palabras que dibujos. Así que contiene mucha investigación sobre mapas, no solo mapas coloniales, sino distintos tipos de mapas de todas partes del mundo.

¿Qué palabras, qué imaginación se requiere para hallar ese camino? Estoy muy agradecida con mi editor de ese entonces, por no sorprenderse con la manera en que el libro se elaboró a sí mismo.

MM: Me gustaría que expandieras un poco la idea de mapear y re-mapear, en relación a tu desafío de las normas, de lo establecido. Este es un libro que cuestiona lo central y lo periférico. Porque incluso cuando lo pensamos hoy, ¿por qué estamos definidos como el «sur» global? ¿Quién decide dónde alinear todos estos países? Cuando tomamos este libro en el contexto de hegemonías y de desafiar la norma, ¿cómo reflexionas sobre tu idea de re-mapear?

DB: Bueno, el libro es una pequeña provocación a ese concepto. Yo sé lo que es el poder, el poder económico, de explotación de los recursos del mundo y la violencia que esto implica. El centro es creado por la violencia, y al centro le corresponde nombrar el sur global que explota. Puede nombrar quién es el protagonista. El libro

«Quería escribir el trabajo de la forma en que se me apareciera, así que es fragmentado. Tiene una unidad, y la unidad es el hablante. Pero es fragmentado, como la mente».

es una pequeña entrada para darle un nombre a esa violencia y re-centrar la inocencia y al ser humano. Porque esa violencia y ese poder también nombran al humano, y cuáles cuerpos son vistos «en contra» del humano. Esa es la pregunta central en mis textos y mi poesía.

Yo no creo que haya un mundo subdesarrollado, sino un mundo que es hecho subdesarrollado por este centro de poder, ya sea el imperialismo europeo o el norteamericano, que son los que hacen el mundo. Hay que pensar en los últimos cuarenta años y en las masivas intervenciones en Sudamérica, el Caribe o África. Ellos estructuran o crean estos subdesarrollos y después los maldicen como tal.

Quizás es mi trabajo y el de ustedes apuntar continuamente a esas cosas. Analizar el poder, no como la elevación de ideas deseadas, sino del poder como violencia. El poder siempre está seguido de violencia.

LS: Regresando a Chile, tu viniste aquí hace diez años y en tu literatura has leído, comentado, discutido, con Pablo Neruda, Eduardo Galeano. Quería preguntarte cómo llegaste a esta literatura y cómo ha sido tu experiencia en Chile, sobre todo al volver después de todo ese tiempo.

DB: Mi interacción con muchos escritores de Sudamérica, América Central o el Caribe, es... bueno, estoy en el mundo. Y aunque uno siempre es producido y pensado desde Europa, mi propia experiencia en este mundo no ha sido así. Yo nací en Trinidad, emigré a Canadá... Soy consciente de cómo es creado el poder, también desde la literatura que somos obligados a digerir. Quería alcanzar la región que yo sabía que existía y en la cual nací. Porque la historia en la que nací es la historia de este Nuevo Mundo. Yo sabía que mis compatriotas en literatura eran estos escritores, y sus historias que venían de esta parte del mundo.

Estoy profundamente interesada en cómo pensamos en el mundo, cómo lo imaginamos. Entendiendo que, a menudo, esas historias son

reemplazadas por otras. Este trabajo está en mi vida. Soy terrible con el español y el francés. A veces tengo una clase de francés a la semana y soy peor cada semana. Lo mismo con mi español. Cuando me conecto en estas conversaciones, pienso que ellos son mis interlocutores, gente que piensa sobre el mundo desde este espacio.

Respecto a Chile, uno siempre está orientado hacia el norte, por su poder. Es difícil ir de Trinidad o Barbados a Chile o Brasil, aunque están más cerca. Eso también es por el mundo de las economías. Pero hace unos años, junto con unos amigos, decidimos que íbamos a ir a Sudamérica. Viajamos a Argentina, a Colombia, a Chile, a Perú, para estar en el mundo con las personas que sabíamos que compartían aspectos de este mundo. Cuando vine a Chile, lo llamé mi «tour de Neruda», porque él tuvo una gran influencia en mí como poeta, con este lenguaje estridente. Fui también al desierto y a Valparaíso. Fue como venir a visitar parientes.

MM: Claro, ningún lenguaje es neutral. Quisiera volver a la noción de «espacio». Cuando pensamos en el espacio, pensamos en estos espacios inexplicables. Quería preguntarte si este espacio inexplicable es uno de sobrevivencia, de resiliencia. ¿Cómo lo enlazarías a la noción del barco, que hoy usan para salir de Haití, por ejemplo? Esta noción del espacio también es importante para la diáspora africana. ¿Cómo reflexionarías sobre esta noción del espacio inexplicable, que es tan central para tu trabajo?

DB: Bueno, creo que este espacio, el inexplicable, es el más imaginativo. Creo que ese espacio es una invitación a crear. Esta diáspora es un lugar mental salvaje y maravilloso. La forma en que es representado en esos antiguos periódicos, los periódicos del capital, es como si fuera un espacio limitante. Porque esos países que producen este espacio actúan como si ese espacio fuera finito y hablan de él en términos de «refugiados».

Hay dos nociones, de hecho, respecto a este espacio. La noción fascista y la liberal. La liberal es que venimos en busca de una mejor vida, cuando migras. De pronto, el movimiento mismo del cuerpo pasa a ser legal o ilegal. Estas son nociones salvajes. No la noción del movimiento en sí, eso es liberador.

Hay cierta irresponsabilidad en ciertas naciones cuando dicen que estas personas están «llegando». Hay toda clase de razones económicas para el movimiento de las personas alrededor del mundo, relacionado a la manera en que los gobiernos han hecho su propia riqueza. Este espacio de movimiento es el espacio de la imaginación. Es un espacio de reclamación del cuerpo, de la libertad del cuerpo de moverse en el mundo. Y es también una refutación de los regímenes del capital que contienen y nombran al cuerpo, y que quieren que sea representativo de una condición en particular. Describen el cuerpo como una cierta forma de condición, en su intento de expulsarlos.

Podemos rastrear esta expulsión del cuerpo varios siglos atrás. La expulsión del cuerpo negro, la creación de la idea de nación desde la cual este cuerpo podía ser expulsado.

Estoy intentando pensar a través de estas cosas y romper estos regímenes de entendimiento que el capital utiliza para capturar y nombrar el cuerpo. Le dice lo que debe hacer para entrar a cosas como la nación.

MM: También, hablábamos del mar. Tu siempre citas a Derek Walcott y la historia del mar, hablar sobre el mar como tu patio cuando eras una niña, hasta los diecisiete, cuando dejas Trinidad. De hecho, cómo el mar puede quitarnos cosas y también traernos cosas. La importancia del mar como un espacio de trauma para los caribeños, nuestra relación con el mar como personas rodeadas, insuladas por él.

En este libro es muy importante la omnipresencia del mar, para las ideas de las que estábamos hablando, del movimiento y el estar a la deriva. También, del trauma para los cuerpos que se ahogaron en él. Quisiera que te expandieras un poco sobre esta visión del mar, tu representación del mar.

DB: Bueno, una interpretación del mar es una interpretación de mi niñez. En su inmediatez, en su presente, es simplemente sobre la belleza del mar. Pero también, contiene las historias de todos esos viajes. Su vastedad, su turbulencia,

su peligrosidad. Su misma presencia, hoy, es su precariedad. Alguien me dijo que si realmente miramos al planeta, debería llamarse «planeta mar». Se volvió una metáfora en mi pensamiento, porque fue lo primero que vi, lo más grande, en mi niñez.

Pero también está su relación histórica, el cómo hemos sido llevados al mar. En la localidad donde nací, que era una vieja plantación, el mar nos llevaba a un lugar de labor. Como cité a George Lanning, en un libro nuevo que escribí llamado *Salvage*, estas américas fueron creadas como una fábrica, una plantación. Estamos rodeados por sus contornos, su arquitectura de esos quinientos años. ●



Fabbri

No estamos a salvo.

Presentación de
Juana Inés Casas.

Finales, interrupciones, ideas que se apropian de nosotros y nos persiguen como satélites marchitos. Algo de esos elementos que flotan en esta cita de *El día que apagaron la luz*, el segundo libro de la escritora argentina Camila Fabbri, resuena en mí a la hora de buscar un inicio a este texto entre los muchos, muchísimos, subrayados que tengo de sus libros.

Parto por esa frase y por ese libro que me atravesó como un puñal porque encierra una idea que recorre sus obras —el accidente, la tragedia permanente como amenaza, la interrupción repentina— pero también por un motivo que es puramente autorreferencial. Estuve esa

noche del incendio de Cromañón en ese verano pegajoso en Buenos Aires y también fue en cierta forma para mí, un final: fue el último verano que pasé en Argentina antes de venirme a vivir a Chile. Como muchas de las personas que pueblan el libro de Camila, deambulé esa noche del 2004 por hospitales y calles en la madrugada, tan mareada como todos quienes transitábamos por ahí. Yo era periodista, tenía veintisiete años, esa noche había salido con un chico que apenas conocía y al volver a casa encontré diez, veinte, treinta llamadas perdidas. No sé cuántas. Los celulares eran casi una novedad, yo tenía uno por mi trabajo,

«Camila lleva además estos temores a su obra de ficción, un mundo donde esta amenaza del accidente, del antes y después no es abordada desde la derrota o desde la desolación, sino desde la más profunda constatación de lo que es nuestro destino».

pero no lo acostumbraba a llevar conmigo. Por algún motivo vi todas las llamadas, y, casi al mismo tiempo, encendí la televisión y vi el fuego, y luego la orden de salir a reportear por las calles de la madrugada, ir buscando hospitales en una noche que nunca se acababa o como dice uno de los entrevistados por Camila en el libro: «un nocturno eterno, como si fuera un videojuego de casas embrujadas».

El libro relata, entre otras cosas, cómo esa noche —que comenzó con un recital de la banda de rock Callejeros en un boliche de Once y terminó con casi doscientos muertos, la mayoría muy jóvenes— se convirtió para miles de chicos en un antes y un después, una caída demasiado precipitada a la vida adulta, a lo irreversible de la muerte, y a la certeza de que vivir es también estar caminando al filo de un precipicio, ese temor que una vez que se instala es difícil de disipar.

Voy a citar aquí a la narradora del cuento «Paisaje de ambulancias» del libro *Estamos a salvo*, que fue publicado en 2022 por la editorial Planeta.

«Fue la primera sensación, demasiado abrupta, de estar en la cima de un objeto alto y puntiagudo teniendo la certeza de que, en cualquier instante, un viento apenas precipitado podría hacerme caer (...) Con la primera luz, empecé a caer a una velocidad muy lenta. La vida adulta. La vida cotidiana. Velatorios de amigos demasiado jóvenes, olor a quemado en la ropa de los amigos que lograron escapar. Después vino el

comienzo de clases. Los chicos y las chicas ahora estaban silenciosos y cautos, como animales que vieron lo peor y no podrían narrarlo porque no saben».

Tampoco quienes estábamos ahí y ya no éramos tan jóvenes sabíamos. Pero Camila, muchos años después de esa tragedia, reconstruye eso que parece imposible de asir, ese escenario de escombros, zapatillas de lona, miradas perdidas, morgues, abrazos, llantos, silencio, pero también una adolescencia atravesada por una banda sonora que tiene temas de Los Piojos, de Los Redondos, Los Gardelitos, y cerveza tibia y fotologs y cigarrillos fumados en la puerta de un liceo.

Camila lleva además estos temores a su obra de ficción, un mundo donde esta amenaza del accidente, del antes y después no es abordada desde la derrota o desde la desolación, sino desde la más profunda constatación de lo que es nuestro destino. En sus textos, logra construir personajes contradictorios, un poco extraños, un poco entrañables, un poco irresistibles, donde el humor y el sarcasmo e incluso lo luminoso coexiste con la tragedia, donde el quiebre también puede ser una separación, una despedida o el paso a la vida adulta.

Para comprobarlo, sólo debemos detenernos en Paulina Almada la protagonista de la novela *La reina del baile*, publicada en 2023 y finalista del Premio Herralde, una mujer en sus treinta que repite todo el tiempo «Por el amor de Cristo» aunque no cree en Dios, o su amiga y compañera

de oficina Maite que es «una multinacional del dolor», «un cassette con una cinta enredada» que solo habla de amores e imposibilidades. O acercarse a los personajes que habitan los cuentos de Camila, pequeños mundos con pliegues y capas donde también late el misterio o algo del orden de lo inquietante, y que la sitúan en una tradición de grandes cuentistas de la literatura argentina, que va desde Horacio Quiroga, Julio Cortázar o Silvina Ocampo a autoras más recientes como Samanta Schweblin.

Para hablar de su escritura, esa que la llevó a ser reconocida en 2021 por la revista estadounidense *Granta* como uno de los veinticinco mejores autores de habla hispana menores de treinta y cinco años, Alejandro Zambra menciona «descripciones bellamente caprichosas y un fraseo personalísimo», Leila Guerriero la define como «una voz que parece llegada del espacio exterior» y Rodrigo Fresán ha dicho esto:

«Fabbri es la mujer que cayó a la Tierra. Y, por lo tanto, su uso y manejo del lenguaje (...) es algo muy particular y único. El de Fabbri es un idioma *fabbri* y febril: *fabricado* por ella para ella (...) En el fraseo y sintaxis de Fabbri todo es no raro, pero sí enrarecido a partir de un manejo a toda velocidad, pero en cámara lenta (...) en el que los símiles y los adjetivos que se ensamblan con los sujetos parecen en principio irreconciliables pero enseguida se nos hacen inevitables y justos y precisos y perfectos y tan bien aceitados».

Todo en el mundo Fabbri, como dice Fresán, parece venido de otro planeta, pero a la vez está ahí tan cerca de nosotros, ahí en la autopista, en una casita en Necochea, en una fábrica en Tacuarembó, una lancha que atraviesa el Delta del Tigre, o en un taxista que se llama Luis Serbio. Todo está mirado con el prisma de una cámara despiadada que a la vez es tan capaz de interpelarnos. ¿Quién no ha despertado sin saber por un minuto dónde está? ¿Quién no ha sido abandonado de un momento a otro? ¿Quién no ha soñado con una caída en el vacío? ¿Quién no ha pensado que esa separación lo atravesaba en mil pedazos como una bomba atómica?

Y aquí hablo de uno de mis cuentos favoritos de Camila que forma parte de su primer libro *Los accidentes*, publicado por primera vez en 2015 por Notanpuan, y que en Chile circuló en una edición muy hermosa, de tapas amarillas, de la editorial Elefante.

El cuento se llama «Mi primer Hiroshima» y nos lleva a los efectos irrevocables que tiene el amor en Lorena, su protagonista, similares a la masacre y la radiación causadas por la bomba atómica, un cuento que luego fue llevado al teatro porque Camila, además de escribir narrativa, estudió arte dramático y montó también otras obras como *Brick* o *Condición de buenos nadadores*.

Pero volvamos al cuento, donde la madre mira un documental sobre Hiroshima, y le explica a su hija que lo hace para «sentirse menos peor con sus cosas. Esto me decía, y me

dejaba un legado. Una enseñanza. De lo bueno que era ver que hubo mutilaciones».

Como en una noche de desvelos frente a un documental o una tarde de domingo frente a esas maratones de programas de *National Geographic* (ese canal que además es fuente de todos los epígrafes de *Estamos a salvo* y da título a uno de los cuentos de *Los accidentes*), en los relatos de Camila vemos apareamientos, explosiones, comportamientos aparentemente erráticos y sin sentido, rituales caprichosos, como una fiesta de quince en el fondo del kiosco de Maxi o el casamiento del cuento «Coches familiares», donde los invitados bailan y comen y el novio de la protagonista y sus amigos se tiran bollos de pan «hipnotizados por la costumbre».

En los libros de Camila Fabbri, los seres humanos también somos animales que nos movemos frente a la cámara y al ritmo de la voz en off de un documental, y por eso la leemos expectantes, atentos a las señales, a los silencios, al punto de quiebre.

«Creo que en mi escritura siempre vuelve algo acerca de los niños, las niñas, los animales, los peligros. Algo de lo silencioso, de lo que no se puede nombrar pero está ahí sucediendo o a punto de suceder. Ese instante silencioso previo al accidente o a la catástrofe, sea enorme o pequeña. Ese silencio tan cargado de sentido que tienen los animales, esa manera lateral de comunicación que tiene mucho de la infancia,

«En los libros de Camila Fabbri, los seres humanos también somos animales que nos movemos frente a la cámara y al ritmo de la voz en off de un documental, y por eso la leemos expectantes, atentos a las señales, a los silencios, al punto de quiebre».

ahí donde las personas todavía no aprendieron a decir eso que deben decir pero igualmente lo atraviesan como pueden», dijo Camila en una entrevista con Cuadernos Hispanoamericanos.

Camila, quien también es actriz, y directora de cine —su primera película, *Clara se pierde en el bosque*, se estrenó el año pasado en San Sebastián— es una observadora extremadamente minuciosa, capaz de rearmar cada una de esas piezas que toma con su mirada y reubicarlas en el espacio de la ficción para devolvernos un espejo poderoso, ampliado, que nos lleva a nuevos territorios, pequeños pliegues de nuestras propias tragedias y fantasías. Su mirada se fija en pequeños detalles como el traje de baño desgastado de una treintañera o la mesa con nylon aún colgando, en que un padre y un hijo comen pizza fría o en los rasgos que escoge para tratar los temas de las columnas que escribe para medios como *La agenda* o *El diario.ar* y que van desde la atleta olímpica Simon Biles a los personajes de Gran Hermano. Todo bajo su prisma, tan singular como su escritura.

La escritora argentina Selva Almada ha descrito esa mirada así: «como un vidrio estrellado por una piedra, no termina de romperse, pero se resquebraja y entre esas delgadísimas astillas de cristal roto, Fabbri se asoma para narrar».

Nosotros, sus lectores, caminamos con ella esquivando el peligro de las delgadísimas astillas, recorreremos con su

mirada extrañada eso que por momentos parece familiar y por otros momentos un poco de otro mundo. Al leerla corremos peligro, nos exponemos a su radiación, no estamos a salvo, pero da igual, porque ya sabemos que no existe un lugar seguro y, además, en esa lectura nos entregamos al goce del lenguaje, la imaginación y el humor, nos entregamos a la literatura, al mundo Fabbri, un mundo del que —les aseguro— no querrán salir. ●

Fabricar personas normales

Camila Fabbri

Hallazgos sencillos

Si hubiera algo que se llamara *narrativa del personaje* diría que pertenezco a ese club. Diría: soy de River Plate, de Virgo, soy serpiente de tierra en el horóscopo chino y también ejerzo en narrativa del personaje. Pero tal cosa no existe, o todo lo contrario, catalogar la narrativa en subgéneros es algo que existe por demás. De un tiempo a esta parte, me di cuenta de que para escribir ficción lo primero que necesito tener es un personaje. Es ese el real punto de partida. Saber quién es, qué prefiere y qué no, en qué usa su tiempo libre. Fabricar personas que a simple vista puedan verse llanas, con vidas ordinarias que se debatan entre cumplir un horario laboral, ir al supermercado, intentar en el amor o en la familia, etcétera. Fabricar personas que a simple vista parezcan normales es lo esencial y tal vez lo más difícil de escribir literatura. Porque en todo lo aparentemente calmo se esconde bien, o mejor, lo intrínseco de la condición humana. Eso que nos vuelve hábiles para movernos a diario, y también nos diferencia de todo el resto. Nuestras contradicciones son nuestro ADN. Construir personas normales solamente en apariencia, es contar la verdad. Y para escribir ficción hay que saber, mínimamente, cuál es la verdad.

Los personajes se encuentran en la vida cotidiana, por eso para escribir primero es necesario

vivir: cumplir un horario laboral, ir al supermercado, intentar en el amor o en la familia, etc. Toda esa gente que nos cruzamos a diario es materia prima para la escritura, tan esencial como una computadora, un lápiz, un papel. Para identificar qué vuelve personaje a esos cuerpos que se mueven en la vía pública, a la par nuestra, son necesarios algunos elementos. Cosas que fui descubriendo cuando era mucho más joven, cuando empecé a tomar clases de actuación, por ejemplo.

Cuando tenía quince, dieciséis años, era una persona muy tímida. La mayoría de las cosas que decía en público no se oían, y si quería llamar la atención de un grupo de gente, tenía que gritar y parecía que lo que iba a decir venía con enfado cuando en realidad no. El ímpetu no tenía que ver con las ideas, sino más bien con cuánto volumen podía ponerle a las palabras. Una cuestión de pulmones, nomás, o de falta de confianza. No todas las personas necesitan tener un lugar en el centro de los hechos. Naturalmente nos vamos acomodando en algo así como estamentos invisibles, y yo estaba en el eslabón de abajo, con el volumen tenue y sin deseos de destacar. Con el tiempo eso fue un problema porque pecaba de desinteresada, parecía que formar parte de algo no estaba en mis planes. Tenía que demostrar lo contrario, entonces me anotaron o me anoté, ya no recuerdo, en clases de actuación.

Empecé en un centro cultural en el que se trataba más que nada de jugar. Las propuestas se basaban en imitar el sonido y el caminar de algunos animales, mirar a los ojos a algún compañero hasta perder la vergüenza, mover el cuerpo al punto del ridículo. En otras palabras, salir un poco del molde de la vida misma.

Al año siguiente me anoté en una escuela de actuación, un poco más especializada en la formación, y arranqué con un grupo de adolescentes también. Todos tenían como máximo dieciocho años. El ejercicio principal que hacíamos ahí era la improvisación. Hacer de cuenta que éramos otra persona. La invitación a tener una existencia paralela me pareció fascinante y hasta el momento era algo que nunca había experimentado. Como todo lo que uno ve con cariño a esa edad, me autoconvenci de que quería dedicarme a eso y que haría lo posible por convertirme en actriz. Una especie de loco afán salido de ningún lado, pero el motor de la adolescencia funciona así.

«No me convertí en actriz profesional, pero en esas clases aprendí a leer lo que era una escena y también a vislumbrar la importancia de los personajes, dentro o fuera de ella. Como si el personaje fuera el núcleo de la célula y todo lo demás orbitara alrededor, en una dependencia casi absoluta».

Cuando terminé el colegio, entonces, me anoté también en la Universidad de Artes Dramáticas y en un curso privado de actuación —altamente recomendado— que pagaría con el sueldo que ganaría como telemarketer, trabajando de lunes a viernes, seis horas diarias, respondiendo dudas de gente extraña acerca de cosas que nunca entendí tampoco. Las clases de la Universidad tenían como eje fundamental la improvisación, también. Qué fortuna. Experimentábamos ser otra persona, en una situación inventada que tuviera bordes lo suficientemente verosímiles para que el espectador conectara con lo que estaba viendo. Y ese espíritu iría creciendo hasta volverse una afición. Entonces en un mes, por ejemplo, había sido una vendedora de zapatos de las altas ligas, una madre soltera sin dinero, una hija que descubre que sus padres no son realmente sus padres, etcétera. Cada uno de esos personajes tenía que ser encarnado con una verdad que no tenía que ver, necesariamente, con gestos o aspectos físicos. Esas verdades se construían de manera expresiva, en el instante mismo de la improvisación, y tenía que ver con el pasado de ese personaje, de dónde venía, qué le había pasado para actuar así, qué herramientas tenía para afrontar lo que le pasaba en el presente, o por qué decidía callar cuando callaba. Interpretar esos personajes minúsculos y pasajeros era un desafío de muchas dimensiones. Era una responsabilidad, y había que contemplarlo todo. En ambas clases de actuación nos invitaban a mirar las escenas de nuestros compañeros, también, buscando indicios que indicaran cuál era el engranaje que hacía que esa escena funcionara o no. ¿Correspondía a ese personaje hacer lo que hacía, sabiendo de dónde venía y hacia dónde se proyectaba? ¿Era justo exigirle

cosas que no estaban en su estructura y provocaban movimientos ajenos, incluso inverosímiles? ¿Estábamos sobre-identificando un error que no había o estábamos afinando el radar?

Una vez me tocó interpretar a Laura, la hija apocada de la familia desmembrada del *Zoo de Cristal*, una de las obras más lindas y complejas de Tennessee Williams. Los dramas *hogareño-familiares* eran mis favoritos, tanto para actuar como para leer. Todo lo que ocurriera bajo techo, donde había mesas, sillas, y heladeras. Laura era una chica de veintipocos que no salía a la calle porque tenía miedo. Pero ese terror al mundo no era anunciado, ella simplemente defendía la vida a oscuras, sus objetos, sus tareas domésticas. Yo no terminaba de encontrar errores en el discurso de Laura. Vivir adentro no me parecía del todo mal, o acaso el terror al afuera era algo que ella y yo compartíamos. Quiero decir que no veía estrictamente las contradicciones en ese personaje y no había algo que yo considerara que ese personaje tenía que corregir para tener una vida un poco más estable. El hecho de, genuinamente, no desacreditar sus terrores me hizo interpretar una Laura muy verdadera. Esto en palabras de Julio, nuestro profesor. Había una condición invisible y muy enraizada que hacía que mi cuerpo, mi tono, mi forma de sentarme y de percibir los ruidos, respondía orgánicamente a Laura. Compartíamos vocaciones de nutria. Ahí entendí que quizás yo no estaba actuando ya, que muchas veces poner el cuerpo y que esos roles coincidieran tenía que ver, también, con la historia personal del actor y no tanto con la composición. No solamente importaba el pasado, el presente y el futuro del personaje, sino que también era esencial el del intérprete.

Nadie lo dijo deliberadamente, pero así lo entendí yo.

No me convertí en actriz profesional, pero en esas clases aprendí a leer lo que era una escena y también a vislumbrar la importancia de los personajes, dentro o fuera de ella. Como si el personaje fuera el núcleo de la célula y todo lo demás orbitara alrededor, en una dependencia casi absoluta.

Algunos años después, sin embargo, me fui dando cuenta de que poner el cuerpo no era lo que yo quería. Después de haber visto los cables, como alguien que abre un electrodoméstico para analizar el sistema operativo, tenía ganas de pensar en eso. Lo que yo quería era poner en práctica las escenas desde el sistema de la escritura. Entonces robé personajes que había creado en la Universidad de Artes, y otros que inventaron mis compañeros. No me di cuenta de que había adquirido un pequeño tesoro: infinitos puntapiés para empezar a escribir. Y a esos, agregué otros. El concepto de personaje se antepuso, entonces empecé a repasar compulsivamente también, los personajes de ficción que había visto hasta entonces. Si iba a escribir, tenía que volver a ellos pero con la mirada cambiada, a ver qué podía extraer de ahí. Macedonio Fernández dijo que la literatura no está hecha de buenas intenciones, y alguien que no recuerdo quién era, también dijo que los escritores son depredadores. Sí. Algo de todo eso junto.

Pensé, por ejemplo, en Ruth y Claire Fisher de la serie *Six Feet Under*, en Mafalda y Susanita de Quino, en Sarah Connor de *Terminator*, sobre todo en la uno, cuando ella todavía no tiene mucha idea de que su existencia salvará al mundo, en el desquicio de Norman Bates al no aceptar la muerte de su madre. Pensé en la belleza de la juventud de los hermanos Franny y Zooey Glass, en Kevin McCallister —más conocido como *Mi pobre angelito*—, en todos los personajes de la película argentina *Buenos Aires Viceversa* del año 96, en una Argentina con una democracia totalmente nueva, pensé en la asquerosa obsesión de Humbert Humbert por la adolescente prohibida o en la codicia salvaje y vengativa de Thomas Ripley. Todos ellos podrían pertenecer a un mismo árbol genealógico, de una familia acaudalada que se reúne a cenar todas las navidades, y a tomar una copita de licor cuando dan las doce, mientras los niños abren sus regalos. En esta navidad que los reuniría a todos ellos, por ejemplo, los niños

odian a los adultos y los adultos no soportan los ruidos agudos de los niños. Los regalos no son los esperados, o algunos sí, pero eso no cambia en nada el afecto tenue que se tienen. No ven la hora de volver a sus casas para estar solos, pero tienen que responder al ritual porque eso es lo que los mantiene en paz consigo mismos. Hay algunas coincidencias entre ellos, claro que sí, pero lo que abunda es todo lo que los distancia. Cuando sea la hora prudente se dirán adiós, jurarán contactarse para hacer planes juntos, subirán a sus autos de primera gama y huirán por el resto del año, hasta que los almanaques así lo indiquen y tengan que volver a verse las caras. Todo eso mismo que hacemos nosotros, los del mundo ordinario. Exactamente igual, pero con nuestras vidas más ligeras. Sin tanto imaginario.

Tienda de personalidades

Al desgranar algunas escenas de los personajes que armaron mi imaginario para escribir, encuentro esos instantes que me obsesionaron para siempre. Donde entendí la potencia que tiene la ficción y su efecto altamente contagioso.

Hay algo en Ruth Fisher, por ejemplo, la madre de familia en la serie *Six Feet Under* del año 2005, creada por el guionista y director norteamericano Allan Ball. Hay algo en Ruth Fisher, ese personaje infinito, como un cubo rubik en el que los colores no se alinean fácilmente. Algo en ese personaje de más de sesenta años que se arroja en el suelo para llorar a su marido muerto en un accidente de auto pero que también tiene fantasías amorosas con su peluquero, que está cerca de ella en ese mismo funeral. Alguien vieja, abandonada en sí, pero a la vez luminosa, con aroma a colonia de baño y a hamburguesas de McDonalds a la vez. Una mujer sepultada en su tristeza pero con un deseo sexual diligente, casi ingenuo. La actriz Frances Conroy interpretó a Ruth como si se le hubiera ido la vida en eso. La serie constó de seis temporadas que fueron algo así como seis o siete años de contrato exclusivo con la cadena HBO, con *Six Feet Under* y con el rol de una madre viuda, liderando la empresa funeraria familiar sin quererlo, sin tener la menor idea de cómo se embalsama un cuerpo, habitando una casa enorme en las afueras de Estados Unidos. ¿Qué es lo que vuelve tan memorable a este personaje? Todos los elementos inesperados que la habitan. Ese Frankenstein que no se detiene.

«Macedonio Fernández dijo que la literatura no está hecha de buenas intenciones, y alguien que no recuerdo quién era, también dijo que los escritores son depredadores. Sí. Algo de todo eso junto».

Pero también está Claire Fisher, su hija menor de pelo anaranjado. La que todavía está en el colegio cuando arranca la serie y hacia el final ya es una fotógrafa profesional que se va del país porque tiene que trabajar y crecer, esas dos cosas que suelen ser sinónimos. La niña después adulta de comentarios sagaces y un sarcasmo divino, la que no quiere vincularse de ninguna manera con el negocio familiar pero que sin embargo conduce una camioneta funeraria color verde, porque no gastará su dinero en comprarse otro auto, porque ese funciona bien, y no hay nada que indique que no pueda darle un uso civil más allá de que haya sido diseñada para transportar cadáveres. ¿Qué es lo que vuelve tan memorable a este personaje, también?

Mi encuentro con los personajes de *Six Feet Under* fue, entonces, de un placer televisivo pero también de un análisis quirúrgico, también placentero. Había algo en la práctica de ver ficciones que, de repente, se me había vuelto tridimensional. Ya no tenía tanta importancia la anécdota en sí, el giro que las situaciones encontraban para enredarse y resolverse, sino que el temple de cada actriz, actor y personaje, la toma de decisiones, los silencios, las oraciones redactadas previamente a ser dichas y luego grabadas, toma tras toma, se convertían ahora en la Biblia del lenguaje. Como quien estudia imagen y sonido y al ver una película solamente puede pensar en el detrás de escena, en dónde está puesta la cámara, en qué metraje tiene la película o en cuánto habrá costado cada locación, algo así me pasó a mí cuando empecé a mirar las escenas sabiendo que el pacto de ficción funcionaría, solamente, o la mayoría de las veces, porque había personajes enraizados que así lo permitían. *Six Feet Under* fue una de las primeras ficciones duraderas, repito que son seis temporadas, que llevó como bandera el espíritu constitutivo de lo que llamé antes: *narrativa del personaje*. La continuidad de las historias podía

darse de una manera tan completa porque había personajes férreos que lo permitían. Con esta serie, yo también aprendí a escribir.

Acaso lo que la vuelve cúlmine es una de las escenas finales, ya para la última temporada grabada en el 2010 aproximadamente, que narra un sincericidio entre madre e hija. Claire tiene que irse del país por una oportunidad laboral única, de esas que llegan para dimensionarlo todo. La vemos en la cocina, buscando algo en la heladera, y allá a lo lejos está su madre Ruth, sentada en un sillón. Lloro mientras mira fotos del pasado, su hijo mayor ha muerto, y Claire la abraza y le dice que está bien, que si ella se lo pide, se puede quedar. Le hace mucho daño ver a su madre tan triste. En ese instante, Ruth le pregunta si realmente haría eso. Si se quedaría en la casa, con su madre. Claire lo piensa un instante y le responde que sí. Se abrazan. Sabemos perfectamente quién es cada una. Ella, una hija que quiere huir hace años del núcleo funerario familiar, ella, una madre conservadora, pero con destellos de sabiduría. Vemos a Claire con mucha cara de susto. No entendiendo bien qué es lo que acaba de decir. Hasta que Ruth le dice que no. Que absolutamente no. Que jamás le pediría una cosa así. Que se arrepintió toda su vida de haberse quedado en su casa a cuidar a una mujer enferma, y de no haberse dado nunca otra opción. Que no va a permitirle que cometa el mismo error. Como una orden materna, como si le pidiera que limpie su habitación o que pasee al perro, le pide: que vaya y que viva. Y las dos se funden en un abrazo. Parecen dos niñas llorando de felicidad. No hay mucho que agregar a este instante perfecto. La construcción de años de dos personajes choca y estalla. Esa es la coronación de una obra. O al menos lo es para mí.

Llegué a la serie cuando tenía veintipocos. Empezaba a estudiar dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos

«Una forma de escribir ficción, es, acaso, decodificar la variante infinita que puede existir en una persona que camina por la calle. Como una clave numérica o la contraseña de una caja fuerte: las opciones crecen y crecen».

Aires. Un curso que no llegaba a ser carrera por la cantidad de materias que tenía previstas en el programa, pero los que cursábamos igual decíamos que era una carrera. No era cuestión de subestimar. El curso de dramaturgia de la Emad era el lugar al que aspiraban la mayoría de los escritores, directoras y quizás también actores y actrices de Buenos Aires o del interior. Ingresaban solamente quince cursantes y los docentes eran pocos, entre los que estaba Mauricio Kartún, el gran dramaturgo argentino contemporáneo. El curso constaba de un taller de escritura y algunas materias más que alimentaban el espíritu de la historia del teatro argentino, del teatro extranjero, de la semiótica del género. El taller de escritura tenía lugar dos veces por semana y la pauta era escribir tres obras de teatro durante la cursada de dos años. En mi caso, cumplí con la tarea. Escribí un monólogo que se llamó *Condición de buenos nadadores*, que después incluí en uno de mis libros como un cuento, escribí *Lautaro y la pólvora*, una obra sobre unos niños que fabricaban bombas dentro de juguetes al cuidado de una madre anciana que no podía ser la madre porque no daba la edad pero no importaba, nadie explicaba el por qué, y por último, la historia de un niño corredor de karting, fanático del mítico corredor brasileño Ayrton Senna, tanto así que se encontraba con su fantasma que le daba indicaciones acerca de cómo llevar adelante su vida.

En la confección de estas obras de teatro (mis primeras piezas acabadas, de alguna manera, ya que hasta ese momento la idea de concretar un texto no existía para mí, solo tenía algunos cuentos brevísimos en mi computadora). En la confección de mis primeras obras, empecé a entrar en la noción sagrada y determinante de la existencia del personaje en la ficción. Tanto el taller de escritura como el bagaje compartido por Mauricio Kartún, me sumergieron en la idea de que cada

línea de diálogo de una obra tenía un hilo tan potente como impenetrable: la personalidad del emisor. Descubrí que estaba escribiendo obras en las que había niños que, de alguna manera, salvaban a alguien. Infantes con ideas superadoras. Esos eran mis personajes favoritos

¿De dónde venía esto?

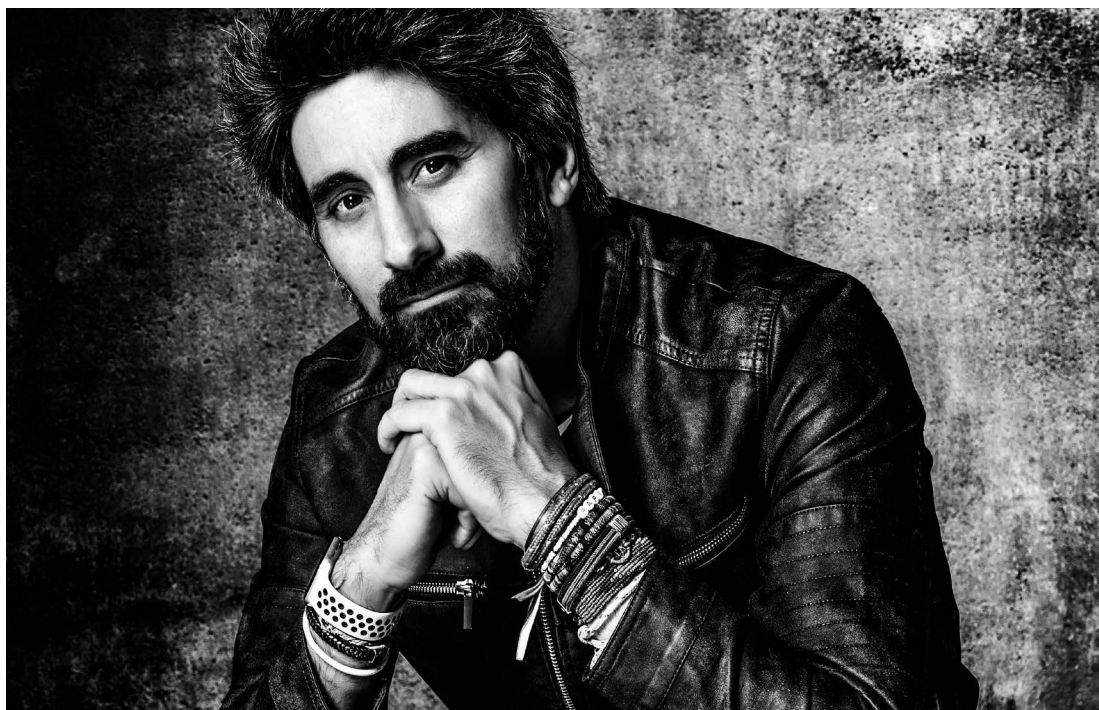
De *Mafalda*, por ejemplo. La tira de humor gráfico del dibujante argentino Joaquín Lavado, más conocido como Quino. Esos niños de ocho, nueve años que se encuentran a jugar en la plaza o en la cuadra, en una Argentina de fines de los sesenta, cercana a la revuelta obrera y sindical. Mafalda como personaje principal, con sus vestidos a lunares y sus peinados inflados, una niña que se pregunta constantemente adónde irá a parar su país, cuándo se detendrá la guerra de Vietnam, qué pasará con la OTAN, y si alguna vez irá a acabar el hambre en el mundo, mientras riega las plantas en macetas de su departamento de tres ambientes, donde vive con su madre y su padre, que apenas llegan a fin de mes. Una familia tipo clase media argentina, en la que la madre es ama de casa y el padre llega tarde por la noche, después de muchas horas de oficina. La niña se pregunta todo el tiempo ¿Por qué las clases sociales? ¿Por qué la crisis? ¿Es posible vivir sin destruir al de abajo? La pequeña marxista no juega a ser mamá como sus amigas, está en este mundo para algo más. Los niños que hablan como adultos instruidos y preocupados fue otro gran hallazgo para mí. Partimos de una niña común y le agregamos observaciones agudas, obtenemos un personaje legendario. A partir de esas lecturas de Quino que hice de forma exhaustiva en la infancia, fue que empecé a desarrollar personajes de niños que dicen lo que el resto no dirá. El mundo adulto siempre está preparado para poner en duda lo que dice un niño, así que pareciera que sus verdades son escuchadas con menos dolor. Entendí que la

única forma de decir lo que no se puede decir, es trayendo a un niño a la escena.

En mi pesquisa también estaba Kevin McCallister, el niño de ficción por excelencia de la saga *Mi pobre angelito*, educación sentimental de toda niña nacida en la década de los noventa. Kevin, abandonado a su merced en su propia casa por un dúo de padres olvidadizos y una familia tan numerosa como millonaria e imposible. Un instante de terror de Kevin y después a seguir, porque había que cuidar la casa de dos ladrones que querían robarla. El niño que descubre que con algunas ideas no muy elaboradas, puede salvar la economía de la familia e incluso puede pasar un buen rato, olvidándose por un instante de que está solo. De que su existencia no era tan esencial, entonces. Más allá de la gracia con la que está contada, la historia podría ser de los Hermanos Grimm. La fábula del olvidado es, en el fondo, una historia terrible. Pero ese giro que encuentra la comedia norteamericana es lo que vuelve a la película una especie de hit incuestionable. El niño con atributos adultos, el niño que no teme, el que piensa y resuelve. También empecé a escribir con esta estructura totalmente inmersa en mi inconsciente. Había visto la película más de diez veces. *Mi pobre angelito* era, ante todo, la historia de un niño que necesita olvidar.

Hay más personajes que quisiera nombrar pero me detendré aquí. Tendré tiempo en la segunda contienda.

Podría pensar, entonces, que en el entramado de un personaje está contenida toda su historia: presente, pasado, futuro. Aunque no la veamos a simple vista, ahí está. Una forma de escribir ficción, es, acaso, decodificar la variante infinita que puede existir en una persona que camina por la calle. Como una clave numérica o la contraseña de una caja fuerte: las opciones crecen y crecen. Nunca se detienen. Así como opera la genética en la descendencia, como escritores daremos infinitos personajes al mundo, así como personas que nacen a diario. Y los haremos vivir y padecer, eso también es parte de nuestro trabajo. ●



Loureiro

Las reglas del suspenso Manel Loureiro

**Conversación con
Marcela Aguilar**

Marcela Aguilar: Hoy tenemos como invitado a Manel Loureiro, abogado y escritor de novelas de suspenso, entre ellas la trilogía Apocalipsis Z, que ha sido un éxito de ventas en el mundo y en especial en Estados Unidos, lo que es raro porque los estadounidenses en general compran pocos libros de autores extranjeros. Apocalipsis Z ahora es una serie en *streaming* y Manel acaba de ganar un premio por otra novela situada en una isla gallega. Él nació en 1975 en Pontevedra, Galicia, estudió Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela, en algún momento fue presentador en la televisión de Galicia, colabora en diarios en Pontevedra, el ABC, en la cadena radial SER, en fin, muchas cosas, ¿no, Manel? Bienvenido.

Manel Loureiro: Gracias, y sí, he hecho muchas cosas. ¿Queréis que os cuente cómo empecé a escribir? Veréis, como bien decías, yo era abogado. Digo era, aunque sigo siendo. Esta profesión es como tener una enfermedad que te va a acompañar toda la vida, aunque no ejerzas. Yo trabajaba como abogado y ahora necesito que viajéis conmigo al año 2005, entonces yo trabajaba como

abogado y estaba absolutamente saturado de la literatura jurídica. La literatura jurídica es a la literatura lo que la música militar es a la música: técnicamente es muy correcta, pero es demasiado rígida, entonces decidí que necesitaba escribir algo que no fuese aquel ordenado mundo del derecho, y empecé a escribir una historia, y decidí colgarla en internet, en un blog. ¿Por qué en un blog? Porque estamos hablando del año 2006, no existía Twitter, no existía Wattpad, no existía Instagram, no existía ninguna de las plataformas de hoy. La prehistoria llega muy pronto cuando estás hablando de internet y el blog era lo más parecido a una plataforma que podía conseguir. Aquel blog de repente se transformó en un fenómeno viral que pasó de diez lectores a tener cien, de cien a tener mil; de mil a cinco mil; de cinco mil a cincuenta mil; de cincuenta mil a cien mil; de cien mil a medio millón, un millón, un millón y medio de lectores en apenas cuatro meses y a todo esto yo seguía siendo un abogado.

MA: ¿Cómo escribías en ese blog? ¿Todos los días publicabas un episodio?

ML: Más o menos iba escribiendo una especie de folletín, estilo Alejandro Dumas. Era la historia de un abogado como yo, que vivía en una pequeña ciudad de provincias española, en su casa, solo con su gato. Un día descubría con horror y con pasmo que una noticia, un breve que aparecía en los periódicos, iba cogiendo cada vez más tamaño, más importancia, hasta que por fin llegaba a la puerta de su casa y descubría en ese momento que el mundo se empezaba a desmoronar a su alrededor. Toda la sociedad se tambaleaba. Me parecía que era una historia divertidísima para contar, lo que no podía saber es que se iba a transformar precisamente en un fenómeno viral. Aquello se transformó en una novela, mi primer libro. El libro una vez más, sin que yo supiese muy bien por qué, se transformó en un *bestseller*. Se empezó a traducir en un montón de idiomas, a publicar en un montón de países, a ese libro le siguió otro y otro y otro, y por eso hoy estoy aquí hablando con vosotros en vez de estar metido en mi despacho en España preparando un juicio para mañana. Yo he salido ganando con el cambio.

MA: Tus lectores también, porque has escrito una decena de libros.

ML: Sí, más o menos. He perdido la cuenta, pero creo que sí, sobre unos diez libros, significa que me estoy haciendo mayor. Ya le he dedicado

más tiempo a la escritura que a trabajar como abogado.

MA: Con tus primeros libros, los que componen la trilogía Apocalipsis Z, la gente en España podía verse retratada en esas historias, pero es muy curioso que después fueran también un fenómeno de público en Estados Unidos, ¿por qué les puede interesar una historia que transcurre en Galicia?

ML: A mí era una cosa que me tenía loco, yo os lo tengo que decir en serio. Cuando se empieza a publicar el libro y se empieza a traducir a un montón de idiomas, en aquel momento yo ya había profesionalizado mi manera de trabajar. Ya tenía un agente editorial que me llama y me dice «bueno, nos ha surgido una oferta para publicar este libro en Estados Unidos», era un regalo, veréis. Estados Unidos es el mayor mercado editorial del mundo, pero tiene una peculiaridad, sólo el 5% de los libros que se publican en ese país son de autores no anglosajones. ¿Qué significa eso? Que en ese 5% se tienen que apretar los que escriben en español, los que escriben en swahili o en cualquier otro idioma que os queráis imaginar. Ser publicado allí es complicado, tener éxito editorial allí es todavía más complicado porque ya depende de un montón de factores que no están bajo tu control y ahí es donde vuelve a haber otro de esos momentos mágicos que os decía antes, cosas que se escapan de tu control. No sé si os acordáis de una serie que se llamaba *The Walking Dead*, ¿os suena? Esto es en el año 2012, *The Walking Dead* en ese momento es la serie más vista en Estados Unidos, es la serie más vista en el mundo en ese año, pero la televisión de Estados Unidos tiene o tenía una peculiaridad. Cuando llegan lo que ellos le llaman las series mundiales de béisbol, la programación se para, se interrumpe. En esa pausa AMC, el canal que emitía *The Walking Dead*, pues paró de emitir la serie justo en el momento en el que se publica ese libro en Estados Unidos y resulta que AMC en sus redes sociales, Twitter y todo esto, dicen bueno, ahora tenemos que hacer la pausa para las series mundiales de béisbol, volveremos pronto, pero mientras tanto si queréis, podéis leer este libro de este tipo que tiene este apellido tan impronunciable y automáticamente aquello explotó. De repente yo estaba en mi casa en España y asistí atónito a ver cómo aquel libro que yo había publicado en Estados Unidos se transformaba en un éxito editorial.

MA: Toda esa gente que estaba en síndrome de abstinencia de zombies encontró tu libro.

ML: Ahí también descubrí otra cosa, que es que las diferencias culturales en ocasiones generan momentos muy incómodos. Resulta que se publica el libro en Estados Unidos, empieza a venderse muy bien y de repente con unas reseñas estupendas, pero en otro momento empiezan a aparecer reseñas terroríficamente malas, de una estrella. Estas reseñas son destructivas y yo las leía atónito porque casi todas esas reseñas malas decían una cosa: «el libro está genial, pero cometes el único pecado que no puedes cometer como escritor, que es romper la suspensión de la incredulidad». ¿Sabéis lo que es la suspensión de la incredulidad? Cuando leéis un libro, cuando veis una película, cuando veis una serie de televisión sabéis que es mentira, es decir, el libro lo ha escrito alguien, los actores que salen en la película no son personas de verdad que estén viviendo esa vida, es gente que está interpretando, pero lo divertido de todo esto es que nuestra cabeza está programada para contar y para que nos cuenten historias así que lo que hacemos es suspender la incredulidad y durante el tiempo que estamos viendo la película, la serie o leyendo un libro aceptamos que lo que está pasando ahí es real. Eso lo hacemos todos de manera inconsciente. No es algo que haya que entrenar, funciona así nuestra cabeza. Lo único que no puedes hacer cuando estás contando una historia es pinchar esa burbuja. Sois demasiado jóvenes para acordaros de esas películas de romanos de los años setenta en que de repente aparecía un legionario al fondo con un reloj en la muñeca o una furgoneta por el fondo y aquello destruía todo. Pues lo que me decían estos lectores, sobre todo tejanos, era que yo había cometido ese pecado mortal en una escena. Resulta que hay una escena en ese libro en la que el protagonista por primera vez cuando ve su vida amenazada se defiende y para hacerlo coge una pistola, la levanta, le saca el seguro, apunta y dispara. Era muy importante que esa escena fuese con mucho detalle porque es el momento en el que el protagonista por fin acepta lo que está pasando, el momento exige que haga algo que no ha hecho hasta entonces. Bien, la pistola que escogí era una Glock, ¿por qué Glock? Porque es eufónico, es una palabra que te llena la boca, suena bien y me parecía que encajaba bien: pues fui a escoger la única marca y modelo de pistola del mercado que no tiene

seguro. Claro, eso para un lector tejano no tiene ningún sentido. Ahí descubrí que existen una serie de pequeñas diferencias culturales con las que debes tener mucho cuidado. Siempre cuento esta anécdota porque es muy divertido cuando cuentas tus fracasos en vez de tus éxitos, porque a todo el mundo le gusta ver cómo tropiezas y te das con la nariz en el suelo.

MA: ¿Y tuviste que corregir esa escena o la dejaste tal cual?

ML: No, ya la dejé así, ya quedó entendido. Yo qué sabía de pistolas, por el amor de Dios.

MA: Bueno, y este primer libro ahora va a dar origen a una película que va a lanzar Amazon en octubre, ya está planeado lanzamiento mundial en 192 países.

ML: Sí, ¡no sabía que había tantos países! Se estrena el 31 de octubre en Amazon Prime Video y es un lanzamiento global, es un lanzamiento en todo el mundo. Yo debería estar entusiasmado y realmente lo que estoy es aterrizado porque de repente fui consciente de que el día que se estrene, es cierto que es un libro que ya han leído millones de personas, pero es que la película en apenas 72 horas, en las primeras 72 horas la van a ver millones y millones de personas.

MA: Vi el tráiler, me pareció que el gato tiene un papel protagonista.

ML: Bueno, ahora os hablo del gato y os cuento lo complicado que puede ser tener un gato en una historia. Veréis, en esta historia antes os contaba que era sobre un hombre que poco a poco se iba quedando aislado en su casa a medida que las noticias de eso tan horrible que estaba pasando llegaban a su puerta. Vivía con un gato, ¿por qué un gato? Porque necesitaba que él estuviese solo para reforzar la carga dramática de esa sensación de aislamiento, de angustia, pero al mismo tiempo necesitaba que tuviese una pared emocional donde rebotar sus sentimientos y para eso un gato era perfecto porque ¿cuántos de aquí tenéis gato? Vale, no tenéis gato, el gato os tiene a vosotros. Un gato es el único animal doméstico que cuando llegas a casa te mira con cara de «ah, tú otra vez», es decir, los gatos tienen ese punto afectivo, pero al mismo tiempo son como distantes, entonces era perfecto para el principio de la historia. Este gato se llamaba Lúculo. A partir de la página 80 el gato me sobraba y yo, pues, que lo atropellase un camión, que se perdiese, que se lo comiese alguien me daba igual, pero recordad que esto lo estaba escribiendo en un blog y la gente dejaba

«Ocho páginas más o menos es el arco de atención de un lector y a partir de ahí la atención empieza a decrecer, entonces yo sabía que ahí debía dar una patada hacia adelante».

comentarios. Había un correo donde me podían escribir y de repente, cuando el protagonista estaba a punto de salir de su casa sabéis, que cogía la pistola y todo eso, me empezaron a llegar cientos de mensajes, correos electrónicos, sobre todo de lectores mexicanos que era una cosa que me tenía absolutamente desconcertado y casi todos esos mensajes se podían resumir en una frase: «que no le pase nada al gato». Yo me quedé absolutamente desconcertado, me preguntaba cómo era posible que aquel gato de mentira hubiese conectado tanto con la gente, coño, ¡si aquel gato tenía un club de fans en Facebook que tenía más seguidores que yo y era un gato de mentira! ¿Qué pasó? Que al final no pude matar al gato y entonces un gato que me tenía que haber durado 80 páginas, lo tuve que arrastrar a través de tres libros de 500 páginas cada uno y no sabéis lo complicado que es tener un protagonista en medio de un apocalipsis con el mundo derrumbándose y corriendo de un lado a otro con un transportín de gato en la mano. Al final me vengué un poco del gato, pero no llegué a matarlo.

MA: Después de esta trilogía has lanzado novelas de género negro, fantástico o thriller. ¿Cómo vas abriéndote a estas nuevas tramas, de dónde recoges esas ideas para expandir tu mundo de ficción desde los zombies iniciales?

ML: Pues supongo que es porque siempre voy buscando aquellas historias que me gustaría leer, pero que no he encontrado. También es importante que aprendas a crecer como escritor y consigas que tus lectores crezcan contigo y que vayan viendo otro tipo de historias. Lógicamente no te apetece escribir lo mismo cuando tienes 29 años, que es cuando empecé a escribir, que ahora que ya peino canas y ya he pasado los 45, entonces al final es jugar un poco con las necesidades y las inquietudes, pero sobre todo siempre consiste en lo mismo. Consiste en contar historias que os mantengan sentados en el borde de la silla, pasando páginas sin poder parar hasta el

final. Antes os decía que estamos programados para contar y para que nos cuenten historias, nos encanta que nos cuenten historias, y hay historias que tienen capacidad de absorbernos. Leer tiene que ser entretenido, absorbente, apasionante y buscando esa sensación he ido buscando también el recurso más indicado para hacer eso y creo que en el thriller están las piezas exactas para conseguirlo, porque todo tiene que funcionar como un mecanismo de relojería, tiene que haber intriga, misterio y desafíos para vosotros. Sois extremadamente listos porque habéis leído un montón, porque habéis visto un montón de películas y series y conocéis un montón de mecanismos narrativos y eso hace que a la hora de construir una historia de suspenso yo deba ser muy consciente de cómo hacerlos funcionar para que atrapen al lector, porque evidentemente hemos ido evolucionando como lectores, porque ahora somos todos hijos de la generación audiovisual.

MA: Hay libros que uno inmediatamente imagina transformados en película. Es lo que pasa con tu nueva novela, *Cuando la tormenta pase*, que te permitió ganar el premio Fernando Lara de este año, un premio de Editorial Planeta que te ha llevado de gira por muchos países, incluido Chile.

ML: Soy un privilegiado y digo esto con toda la humildad del mundo, porque soy una persona que vive de escribir, o sea yo soy escritor profesional y es mi trabajo, no tengo otro trabajo y eso es algo que se puede permitir relativamente poca gente. Hace poco estábamos echando cuentas con otros escritores y en lengua castellana, si juntamos todos los escritores de todos los países que viven única y exclusivamente de la escritura, no debemos llegar a 200 personas. Pensad en qué pequeña es esa cifra. Llegado a este punto me encantaría poder decir que es que yo soy muy bueno, pero estaría mintiendo, es verdad que hace falta tener un pequeño porcentaje de talento, pero aparte de eso hace falta una

enorme cantidad de trabajo y una nada desdeñable cantidad de suerte. Antes os hablaba de determinados momentos mágicos en los que las cosas se alinearon, eso tiene que pasar también, pero también os digo una cosa: la suerte es una amante caprichosa. A la suerte le gusta que la vayan a buscar, es verdad que podéis tener suerte sentados en vuestra casa mientras estáis tirados en el sofá viendo la tele, puede pasar, pero no es lo habitual. Lo habitual es que la suerte te encuentre cuando tú la estás buscando de manera activa, o sea que si alguno de vosotros, ya no hablo sólo de literatura, sino de cualquier proyecto que queráis emprender en el futuro, ya que sois universitarios pensáis que vais a necesitar una dosis de suerte, que la suerte os coja trabajando, ese es el mejor consejo que os puedo dar.

MA: En una entrevista acerca de esta nueva novela te preguntaban por la estructura. Quiero leerles acá un pedacito de lo que dijiste: «Esta novela tiene muchísimo trabajo, muchísima arquitectura por debajo que no se ve, es decir, hay una fontanería brutal, por ejemplo, la novela está trazando un arco, es decir, que coincide el arco de la acción con el arco de la tormenta cuando se desencadena la tormenta meteorológica de la novela y va aumentando de intensidad, va aumentando la acción. La tormenta llega a su clímax cuando llega al clímax de la historia efectivamente, pero no es solo eso, la estructura de la novela está construida en ondas de unas tres mil palabras aproximadamente. Son unas ocho páginas, es decir, cada ocho páginas hay un punto de giro, un *cliffhanger*». Me llama la atención la conciencia que tienes a la hora de construir la novela. Yo no la llamaría fontanería, porque es una obra, la llamaría más bien de arquitectura o de artesanía. Este conocimiento sobre cómo armar una novela, ¿cómo lo fuiste desarrollando? Me imagino que cuando partiste era mucho más intuitivo.

ML: Ahora lo cuentas y parece que lo planifico casi con precisión militar, pero nada más lejos de eso, yo he ido aprendiendo este trabajo por el camino. Veréis, *Cuando la tormenta pase* era una historia que yo necesitaba que funcionase con la precisión de un reloj. Necesitaba que todas las piezas encajasen a la perfección porque es un thriller, pero el problema es que ya habéis visto demasiadas historias de este estilo y sabéis muy bien cómo funcionan los trucos, entonces tenía dos opciones: o usar trucos nuevos o usar los trucos viejos de otra manera de forma que no

me pillaseis. Es verdad que por ejemplo, la novela está estructurada en una pauta de ondas. Cada tres mil palabras, unas ocho páginas, hay una revelación, hay un *cliffhanger*, hay un giro súbito e inesperado. Ocho páginas más o menos es el arco de atención de un lector y a partir de ahí la atención empieza a decrecer, entonces yo sabía que ahí debía dar una patada hacia adelante, eso es lo que consigue que tú te vayas enganchando y vayas queriendo leer el siguiente capítulo y el siguiente y el siguiente y el siguiente. Todo esto evidentemente no lo sabía cuando empecé a escribir, he ido aprendiendo mucho a base de ensayo y error, pero sobre todo la única manera que hay de aprender a escribir es leyendo mucho. Ser lector compulsivo te ayuda, pero esto vale tanto para la literatura como para el periodismo como para cualquier actividad que requiera intervención escrita. Cuando vosotros tengáis que escribir algo tenéis que pensar no en cómo os suena a vosotros sino en cómo le va a sonar a la persona que leerá ese texto. Yo esto lo aprendí hace muchos años cuando trabajaba como abogado. Cuando preparaba un escrito para el juzgado yo sabía que estaba contando una versión de los acontecimientos, pero el abogado de la parte contraria había preparado otra totalmente distinta y los dos iban a llegar a la mesa de su señoría que iba a leer ambos y rápidamente yo tenía que conseguir que se pusiera de mi lado, tenía que conseguir que mi escrito fuese mucho más convincente, que mi versión anidase en su cabeza y que la duda razonable la tuviese el otro. Eso requiere de una habilidad para construir y no me refiero solo a habilidad narrativa, me refiero también a habilidad a la hora de estructurar las ideas y de ser muy claro, muy conciso y no perderse

MA: A propósito de tus lecturas, en alguna entrevista contabas que cuando niño le habías robado a tu abuelo la colección de Julio Verne. ¿Qué otras lecturas te han acompañado?

ML: Descubrí que a mí me apasionaba leer desde muy crío. El primer libro de texto corrido que tengo recuerdo de haber leído fue un libro que se titulaba *Rebelión en la granja* de George Orwell. Lo leí cuando tenía ocho o nueve años en aquel momento. Claro, con ocho o nueve años aquello me parecía una bonita historia de animalitos, que empieza muy bien, pero que termina de una manera absolutamente sombría y trágica que a mí me dejó, imaginaos con nueve años, me dejó con el corazón un puño. Ahí descubrí

que algo había pasado, que aquello me fascinaba. Me encantaba que me contasen historias, después descubrí a Julio Verne y aquello sí que me hizo explotar la cabeza por completo. En casa de mis abuelos había una colección completa encuadrada en tapas de cuero, en papel biblio, una edición preciosa de las obras completas de Julio Verne. Yo me quedé enamorado de aquello que me estaba contando un señor francés que había muerto hacía más de 100 años y con Julio Verne hice 20.000 leguas de viaje submarino, fui hasta la isla misteriosa, me hice amigo de los hijos del capitán Grant, pasé cinco semanas en globo y en definitiva me explotó la cabeza y efectivamente le fui robando a mi abuelo los libros uno a uno, se los fui robando entiendo que con su beneplácito, porque se tenía que dar cuenta de que cada vez había más huecos en aquella repisa. A lo largo de los años he ido teniendo lecturas distintas que me han ido emocionando en cada momento. Ahora mismo me encanta la novela histórica, me encanta el thriller, me encanta la literatura fantástica, me encanta el ensayo. Soy muy ecléctico leyendo y la verdad es que disfruto mucho teniendo diversas lecturas, es más, ahora para mí es imprescindible leer cosas muy distintas de lo que escribo.

MA: Hablemos de *Cuando la tormenta pase*, que es una novela situada en una isla que está frente a las costas de Galicia, la isla de Ons, que entiendo que es muy turística en el verano, pero que en invierno está vacía.

ML: Bueno, más o menos. *Cuando la tormenta pase* es la historia de Roberto Lobeira. Es escritor, es periodista, pero se ha encontrado con un problema, su primer libro se transformó en un éxito, tiene que escribir el segundo y no tiene ni la más remota idea de por dónde empezar. Tiene eso que llaman bloqueo creativo y, buscando el hilo, decide irse al sitio más remoto que puede encontrar que es la isla de Ons, una isla atlántica que está frente a la costa norte de España en Galicia, y como todas las islas atlánticas es verde, húmeda, está azotada por el viento, es un lugar precioso, pero muy inhóspito. En verano es un destino turístico que recibe miles de visitantes todos los días, es un lugar de una belleza estremecedora, pero en invierno la cosa cambia. En invierno con los temporales de invierno atlánticos la isla se vuelve casi inaccesible, los barcos no pueden amarrar en el único muelle de la isla y eso hace que quede prácticamente incomunicada con tierra durante largos meses de invierno.

Solo quedan unas 30 personas viviendo allí en invierno, esto en la vida real. Ahí es a donde se va Roberto Lobeira en pleno invierno, en un barco pesquero que le lleva hasta allí y cuando llega a la isla descubre varias cosas. La primera que los pocos habitantes que quedan en la isla guardan un montón de secretos, de misterios y de rivalidades de las que él no es parte. Que hay alguien en la isla que le deja regalos sangrientos en la puerta de su casa. Que en la esquina más alejada vive una señora medio loca, una bruja dicen, que tiene una teoría disparatada sobre qué está sucediendo en esa isla, que él no se cree, pero los hechos son tozudos y por si todo esto no fuese suficiente las olas de esa tormenta que les mantienen aislados arrastran hasta una de las playas de la isla un fardo. Cuando abren ese fardo y ven qué es lo que hay en su interior, todas las tensiones y todos los misterios saltan por los aires y en ese momento Roberto Lobeira no se va a tener que preocupar de escribir un libro, se va a tener que preocupar por sobrevivir. Para escribir este libro precisamente yo me fui a esa isla en pleno invierno. Estuve allí durante una semana y descubrí muchas cosas, entre ellas la respuesta a esa pregunta que te hacen muchas veces de qué te llevarías a una isla desierta: bueno, yo me llevaría gente, no sabéis lo puñetero que es estar solo cuando no quieres estar solo.

MA: Esta novela y tu trabajo en general ha recuperado un espacio que yo no sé si estuvo tan presente en la novela contemporánea en España, que son los rincones desconocidos, misteriosos, de Galicia. Otra novela tuya, *La ladrona de huesos*, se sitúa en el camino de Santiago. Tú haces un esfuerzo por poner en valor esta geografía. ¿Por qué?

ML: Galicia está en el noroeste de España y culturalmente tiene muchísimo en común con Gales, con Irlanda, con Bretaña, con Escocia, la cornisa atlántica europea. Las tradiciones culturales son básicamente las mismas, lo único que cambian son los nombres. A alguien que haya crecido en Escocia, Irlanda o Bretaña le han contado las mismas historias que me contaban a mí de pequeño. Estamos en una sociedad globalizada, pero lo que tenemos de fondo, esa base cultural, es diferente en cada sitio. Yo crecí escuchando esas historias de tragos, de brujas, de esos misterios que forman parte de ese imaginario colectivo. Me parecía que incorporarlos en las historias, además de que le da una nueva capa,

un nuevo matiz, también era una especie de reivindicación de lo que soy, y por otra parte era el escenario perfecto, es decir, es una zona verde boscosa, húmeda, de profundos valles, donde llueve casi siempre. El clima ayuda a generar ese ambiente. De los bosques sale la niebla reptando y arrastrándose como dedos entre los árboles, el paisaje humano es de gente taciturna, que parece guardar un secreto. En definitiva, tenía todos los elementos para contar una buena historia de misterio. Si hubiese crecido en cualquier otro lugar del mundo quizás tendría otros referentes y los utilizaría, pero sin duda mis historias serían totalmente distintas.

MA: ¿Cómo pasas de la idea a la historia?

ML: Las ideas son extraordinariamente baratas, todos podemos tener un montón de ideas, el problema de las ideas es que hay que hacerlas crecer para que se transformen en una historia. Os voy a poner un ejemplo tonto, ¿vale? Santiago de Chile, centro, una furgoneta se para delante del Banco del Estado y de esta se bajan seis monjas. Las seis monjas entran en la sucursal bancaria que está abarrotada de gente. Se ponen en la cola ordenadamente y de repente de debajo de sus hábitos sacan pistolas, escopetas, metralletas y empiezan a disparar por doquier. Es un atraco, un atraco de monjas. Es una idea, vale, pero la idea por sí sola no basta, hay que desarrollarla, hay que hacerle preguntas y dejar que la idea te responda. ¿Qué preguntas hay que hacerle a esta idea? Veamos. ¿Son monjas de verdad o de mentira? Si son monjas de verdad, ¿lo están haciendo porque ellas quieren o están obligadas? Si lo están haciendo porque ellas quieren, ¿para qué quieren el dinero? ¿Tienen cómplices afuera? ¿Tienen un plan? ¿Qué va a pasar después? Si todas estas preguntas tienen respuesta y cada respuesta genera nuevas preguntas ya no tienes una idea, tienes una historia. Eso es el principio. Lo primero que necesitas es una historia. Una vez que tienes esta historia, te preguntas ¿cuál es el conflicto de fondo que quieres contar? Antes os hablaba de esta historia de *Cuando la tormenta pasa*. La historia de fondo aquí es qué pasa cuando tomas decisiones. Las consecuencias de tomar decisiones y las consecuencias de que estas decisiones correctas lleven a consecuencias catastróficas, el peso de tomar decisiones, eso es el conflicto que está latente en el fondo. El conflicto es lo que hace avanzar la historia, el resto es peripecia. Tienes la historia y tienes el conflicto, si tienes estas dos piezas

puedes empezar a escribir y cuando empiezas a escribir tienes que estructurar la historia y estructurando la historia es cuando sabes cómo tienes que jugar con todos estos elementos, lograr que se entrecrucen las historias, que haya giros inesperados, estas cosas las vas aprendiendo a base de ensayo y error. Tú lo que tienes que conseguir es que el lector se vea arrastrado por la historia, que se vea arrastrado por el conflicto y que encima se lo cuentes tan bien que cuando estás llegando al final de una página diga no, no, no, y quiera pasar a la siguiente. Si estáis llegando al final y empezáis a leer más despacito porque no queréis que se acabe, ¿os ha pasado alguna vez? ¿Sabéis por qué pasa eso? Porque mientras habéis estado leyendo ese libro los protagonistas de la historia se han convertido en vuestros amigos, os están contando sus vidas, os están mostrando sus sentimientos. Os han acompañado a lo largo de toda esa historia y ahora que llegáis al final sois conscientes de algo terrible: en el momento en el que lleguéis a la última página y cerréis el libro ellos van a seguir con sus vidas, pero a vosotros os han echado fuera de una patada y ya no vais a saber qué pasa después de esa última página. Si consigues hacer eso, si consigues generar esa sensación de pérdida cuando se termina un libro porque ha sido tan emocionante que no quieres que se acabe, acabas de hacer magia y vivimos en un mundo en el que la magia es tan escasa que cuando puedes hacer un poco de magia es maravilloso.

MA: Tu próximo proyecto, ¿ya está incubando?

ML: Mi idea era ponerme a escribir en enero, espero que al llegar a enero mi vida me dé una pausa. Como escritor te pasas la mitad del tiempo encerrado tú solo escribiendo, estás metido en un mundo muy propio, pero la otra mitad del tiempo eres una persona que estás explicando qué has estado haciendo y por qué merece la pena lo que haces. Son dos naturalezas muy distintas, ahora estoy en la fase de estar afuera, pero sí, en estos momentos la idea se ha transformado en historia y la peripecia ya está en mi cabeza. Ahora lo único que tengo que hacer es encontrar el momento de sentarme y ponerme a escribir. ●



Rocha

La ciudad

oscura

Servando Rocha

Conversación con Álvaro Bisama

Álvaro Bisama: Muchas gracias por acompañarnos hoy en esta cátedra especial, que está en el marco del Festival Internacional Santiago Negro, que se realiza en conjunto con el Centro Cultural de España y la Facultad de Letras de la Universidad Católica. Para mí es un honor, un placer, un gusto y un desafío conversar con Servando Rocha, a quien vengo leyendo desde hace muchos años de modo muy extraño, muy parcial también, porque es el editor de La Felguera, editorial por la cual algunos sufrimos alguna clase de veneración. Entonces, cuando supe de su visita, empecé a preguntarme cómo presentar a Servando.

Lo primero que hice fue leer las cincuenta páginas finales de la novela gráfica *From Hell* de Alan Moore, que describe cómo investiga la vida o el misterio de Jack el Destripador, y empecé a preguntarme cómo Servando lee las ciudades a partir de libros como *La Facción Caníbal*, *Todo el odio que tenía dentro*, todos sus trabajos con las máscaras, el texto que tiene con Kurt Cobain y William Borroughs. Pero sobre todo, también

pensar desde dónde lee y de dónde escribe Servando y pienso justamente en que es un lector de la ciudad, un lector de la historia, un lector de las vidas, lo que a mí me parece que tiene un sentido, porque también es un lector de la realidad como si la realidad fuera un secreto, como si fuera un enigma, como si fuera un misterio que tiene que ser descifrado. Y en cierto modo leyendo sus libros, leyendo *La Horda*, mirando *La Facción Canibal*, mirando todo lo que tenía dentro, mirando otros textos también, termino pensando en la historia oculta de las ciudades, la historia oculta de los cuerpos, y acá lo emparento como lector —Servando me puede corregir— con algunos autores que me parece que dialogan con él directamente. Como Walter Benjamin, a partir de la neurosis sobre París. Mientras lo leía pensaba en él, Benjamin perdido en el París del siglo XIX, en la psicografía de Ian Sinclair, que es alguien sobre el cual volvemos una y otra vez. También con Sebald, que también lo citas hartito, y también con otros autores, por ejemplo, en el caso argentino, con Roberto Arlt, autor de *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, que tiene su discurso. Todo esto me lleva a pensar que Servando es un enciclopedista de los secretos, que lo que une a esa obra es la posibilidad de una enciclopedia de lo oculto, de lo invisible, de lo subcultural, de lo perdido que se recupera por medio de la escritura y en esa enciclopedia yo anoté, a modo de presentación, una lista de entradas que podrían eventualmente estar. La voy a leer, disculpen, mis estudiantes saben que leo muy mal y por eso ellos siempre son los que leen en clases, pero lo voy a hacer.

En la enciclopedia aparecen criminales, boxeadores, enmascarados, *teddy boys*, surrealistas, letristas, situacionistas, barrios perdidos, vidas perdidas, Camilo Sesto rodeado de rockers —en lo que me parece una imagen perturbadora—, cuerpos que caen en el piso, la Comuna de París, los mapas secretos del mundo, el franquismo, la Legión, los hijos mutantes de los enciclopedistas, Madrid, París, Londres, punks, rockets, Nicolas Rey, los ojos negros, los espectros de Marx, Belmondo, Alain Delon, los espectros de Walter Benjamin, los delirantes, las escrituras del delirio, la vida del delirio y la ciudad como un enigma, como un alfabeto tachado, como un nuevo alfabeto, los escombros de las canciones, las esquirlas de los libros, la propia vida como un diccionario. Yo creo que buena parte del trabajo de Servando es autobiográfico, a pesar de que

no lo parece. La propia vida con un diccionario del olvidado, como manuscrito extraviado, como una ciudad que es una calle, que es un barrio, que es un disco, una ciudad que existe en sueños, con una ciudad que puede ser Madrid o pueden ser todas las ciudades españolas o latinoamericanas o americanas. Una ciudad que sólo es posible como literatura, como vida y que en la lectura de Servando parece que son lo mismo.

Gracias por estar acá, para mí es un gusto presentarte y la primera pregunta, tengo varias, tres o cuatro temas para partir. Lo primero es lo básico: ¿cómo trabajas? Y mi pregunta tiene que ver con que la sensación que me queda a mí, tras leerlo, es que escribir es conectar. Escribir es establecer conexiones ahí donde no están y esas conexiones, de cierto modo, restauran lo perdido y nos permiten iluminar el presente. A la luz justamente de eso perdido, donde no hay nostalgia, ni melancolía, sino que hay rabia, energía y vida.

Servando Rocha: A ver cómo uno puede hablar después de semejante presentación. Muchísimas gracias, Álvaro, para mí es una gozada estar aquí. Nunca había estado en Chile, espero volver, ya acabo de llegar y ya tengo ganas de volver pronto. Gracias a todos los que han hecho posible este acto. Y sí, estar conectado, estar sintonizados. Creo que hay una cosa muy importante y es que tenemos un problema con la mirada, cuando prestamos suficientemente atención a algo suceden cosas, ¿no? Te escuchaba y en esta época es difícil escucharse a uno. Encima, alguien que está diciendo cosas que son muy propias y es verdad, me siento identificado con lo que has dicho. Más me encanta que estemos aquí. Y creo que la manera en que hacemos literatura, la manera en que contamos historias, porque al final es contar historias, ¿no? tiene que ver mucho con lo que estamos haciendo ahora. Y todos esos discursos que nos llegan desde diferentes lados cada año, sobre cosas que tienen que ver con lo que nos apasiona, con el olor de los libros, lo táctil, que los objetos sigan teniendo propiedades espirituales y lo que lo impugna, no es tanto la obsolescencia del papel o no, que no va a pasar, sino el hecho de que aquí, ahora mismo, estamos haciendo algo súper importante. Porque yo cuando escribo siento que cuando publicamos libros en La Felguera, siento que eso por un lado te da una gran responsabilidad, pero te da también una gran libertad. Siento que no importa absolutamente nada, no importa nada, o

sea, no importa ni que hayamos insistido ni que exista La Felguera, no importa. No tiene ningún tipo de importancia, que un poco eso impugna el esnobismo habitual del artista. Por un lado, la liviandad que te provoca el decir «nada tiene importancia» y al mismo tiempo un resorte que se acciona y nos dice que tiene toda la importancia del mundo, porque lo que estáis haciendo vosotros y nosotros aquí, ahora mismo, tiene que ver con el ejemplo de por qué el relato va a mantenerse eternamente y es el momento en el que surgen las historias. Y quiero pensar que estamos aquí en una sala, en la universidad, pero podemos estar en un bosque en mitad de la noche, en una noche agradable, una noche donde no hay mucho frío, no hay mucho calor y estamos alrededor de una hoguera. Esa idea de ágora, que todos lo hemos vivido en algún momento, hay un momento en mitad de la noche en el que hay segundos, incluso minutos, que pasan, nadie dice nada en medio de esa hoguera y alguien de pronto se levanta y dice las palabras mágicas, que son como un abracadabra, y son las de: «os voy a contar una historia». Y en este caso yo siento que, de alguna manera, como decía Álvaro, es revelar un secreto o desvelar un secreto. Un secreto revelado que tiene que ver con la memoria, tiene que ver con —no sé si habéis visto *La historia interminable*, la película— con la Nada que poco a poco avanza y se hace con todo.

Y entonces nosotros/as escribimos precisamente para evitar la nada, es como esos oficios perdidos. En España se dice «memorialista». El memorialista era aquel que, si no se sabía escribir, enviar una carta de amor o contestar un papel de un juzgado, se lo hacía. Y era el memorialista, el escribidor. Es evitar que la memoria se pierda, hacer que los muertos del pasado se paseen por el presente de los vivos.

AB: ¿Cómo escoges los objetos de tus trabajos? Estoy pensando en *La Facción Caníbal*, en *Todo el odio que tenía dentro*, y en este caso el centro es Dum Dum Pacheco, que es un boxeador y uno entra al libro interesado por este subgénero, que es el clásico subgénero de la literatura de boxeadores y de pronto el libro desborda eso y se transforma en una crónica sobre una ciudad que desapareció, sobre el mundo que se apareció y lo más maravilloso, lo más dramático y lo más increíble es, justamente, que de pronto Dum Dum desaparece del relato y eres tú buscando esas señales desde donde hay un desaparecido.

Me acordé de *La mujer en silencio* de Janet Malcolm, donde el que está *biografiando* se pierde y se encuentra.

SR: Sí porque, a ver, Dum Dum Pacheco es un boxeador que sigue vivo, es un boxeador, ex boxeador, ex legionario, ex delincuente, con el que yo me encuentro en el 2014 y me empieza a contar y es una bomba auténticamente, una bomba porque es un testimonio vivo de una época ya desaparecida. Pero todo lo que contaba, todo lo que cuenta, es excesivo, es extremo: estuvo en la cárcel, en celdas de aislamiento, ha sufrido un nivel de violencia tremendo. Entonces yo como escritor obviamente me encuentro con un personaje tan excesivo y es fascinante. Pero recuerdo que estuve paralizado, porque podía haber escrito —yo ese libro estuve como cerca de seis o siete años escribiéndolo— y estaba paralizado, porque no encontraba mi voz, y en una época donde todo era muy amarillo, muy chillón, podría haber escrito un libro excesivo de una colección de anécdotas. Pero ¿cómo se le da? No porque la necesite, porque no la necesita, pero ¿cómo se le da dignidad a un personaje así, no? Pues creo que yo decidí que de pronto iba a contar una historia mayor, que es algo que a mí me interesa. Hay un historiador, Krakauer, bueno él tiene una teoría del cine. Habla de escribir en los intersticios de la historia y pone un ejemplo que me parece muy visual, muy tremendo, que son los halls del hotel. Bueno, luego no es real, porque vamos a una pensión y no hay un hall, pero bueno, imaginemos que estamos en un hall de un hotel, ¿no? Y en el hall del hotel de pronto te pones a esperar y hay un momento en el que estás esperando que baje la persona que tiene que bajar, pero esa persona tarda y entonces fantaseas con las personas que están pasando. Esa es una interzona, un intermedio de algo, una *terra ignota* entre cosas. Y a mí me interesa con Dum Dum Pacheco trascender esa historia. Podía haber construido una historia súper chillona de un personaje excesivo, pero de pronto me di cuenta que lo que quería era utilizarlo para contar una historia mayor, que era la historia de la posguerra en Madrid. Entonces realmente conté esa historia con un libro trampa. A partir de la figura de un boxeador, de un delincuente, lo que hice fue contar una historia mayor.

AB: A mí lo que me pasaba al leer una historia como la de Dum Dum, que era conmovedora, que me quedé con la duda de cómo será el libro

«Es sintonizar, es como una radio perdida. Esas voces que están ahí, esas voces que son una crónica, una desaparición, esas voces van a desaparecer y ya está, y cuando desaparezcan por cuestión generacional de edad, desaparecen totalmente».

de Dum Dum, porque él tiene un libro que se llama *Mear sangre*. Y al lado estaba la imagen tuya como narrador, como cronista, yendo a bares, hablando con viejos sobrevivientes de la noche, de las pandillas, de la juerga, de la cárcel y de pronto la belleza del libro radicaba, claro, en la ferocidad de Dum Dum, en cómo estaba en choque con la historia. Pero de pronto, también lo otro que me parecía conmovedor, era escuchar estas otras voces, algo que pasa en *La Facción Caníbal* también. Que lo que es relevante son estas voces perdidas que vuelven y vuelven y te van quedando, porque el único lugar en el que van a sobrevivir es en la literatura.

SR: Y tiene que ver con lo que has dicho, de cómo me conecto de alguna manera. Es sintonizar, es como una radio perdida. Esas voces que están ahí, esas voces que son una crónica, una desaparición, esas voces van a desaparecer y ya está, y cuando desaparezcan por cuestión generacional de edad, desaparecen totalmente. No es como la psicofonía, ahí hay una teoría sobre las psicofonías que me encanta y es como emisiones, ¿no? O voces que han quedado flotando y que de alguna manera hay personas que son receptores de esas voces, como sintonizar una radio vieja. Esas voces están ahí y son voces que nos están hablando, nos están hablando y si no atrapamos esas voces, esas voces desaparecen. Yo en el caso de *Todo el odio que tenía dentro*, lo que sentí claro es que son gente súper mayor y era una carrera contrarreloj por atrapar esa voz que además es una voz relegada al basurero de la historia y eso es algo terrible. Sea una voz cargada de negatividad, de una potencia muy negativa. Con el caso de Dum Dum yo llegué —fue la primera vez que me pasó eso—, yo a veces llegaba de estar con él y yo sentía que tenía como fiebre, o sea, salía impregnado.

AB: ¿Cuánto te demoraste en hacer ese libro?

SR: Seis a siete años, aproximadamente.

Estuve como dos o tres años parado, pero era mi voz. Y de alguna manera, cuando estoy como escritor pienso en el relato y a veces... Ariana Harwicz, de *El ruido de una época*, tiene una idea muy interesante y es que claro, eres escritor, pero eres escritor las veinticuatro horas, estás pensando como un escritor, aunque no escribas, y eso es súper importante. Y cuando pienso como editor es distinto, porque mi trabajo de editor yo lo veo casi como el posero ¿Aquí existe el posero? Es el que viene cuando tienes atascos, lo que hay en el subsuelo, las alcantarillas.

AB: Acá se le decía *posar* a los metaleros que eran impostados, a los falsos metaleros.

SR: Bueno, eso está fenomenal también (risa). Bueno, pues, como un posero que baja a las profundidades a encontrar joyas. En Madrid hubo durante muchísimos años gente que estaba metida abajo en el subsuelo y entonces sabían dónde caían los desagües de los barrios ricos y allí ponían una especie de red, porque a lo mejor les cae algún anillo, alguna joya. Pues yo me veo más ahí, cuando estoy como editor.

AB: ¿Cómo te acercas a los géneros? Porque yo creo que cada uno de los libros tuyos tiene un género propio. ¿Inventas el género en la medida que se está escribiendo? Yo no podría distinguir la ficción, de la crónica, del ensayo, del texto enciclopedista... ¿Cómo te manejas con eso?

SR: En este caso, cuando tengo un proyecto y estoy escribiéndolo, intento no perder la concentración, o sea, está claro que sin obsesión no hay nada. Por eso a mí me encanta la cultura pop, en el sentido de que esa imagen de los *teddy boys* o de los primeros punks en un lugar como este —y de pronto no puedes evitar levantarte, con tus navajas automáticas rajando ese momento—, de lo sano que son las bajas pasiones, el fanatismo. Siempre intentamos evitarlo, pero no pasa nada, porque sin obsesión no hay obra de arte. Pero a mí me encanta cuando escribo, yo

«A mí me interesa poner a dialogar la época o distintas épocas de alguna manera. Esas conexiones son absolutamente subjetivas, pero a mí me interesa un subjetivismo radical: o sea, ese relato te funciona, por lo tanto funciona».

que soy sobre todo un escritor de ensayo y de no ficción, leer ficción

AB: ¿Qué ficción te ayudó?

SR: Voy a esos libros que son insuperables, o sea, voy a William Faulkner, a *Moby Dick* de Herman Melville, que es mi novela favorita, yo me acerco hacia eso para sintonizarme. A Virginia Wolf. Por eso entiendo las culturas sin ese halo de, por supuesto, de esnobismo, porque se trata de contaminar la cultura oficial, reapropiarse de aquellos lugares que hasta hace poco estaban en manos de la academia o de los museos. Usurpar el terreno del arte a aquellos que nunca tenían que haberlo manoseado, de volver la literatura a la vida, dentro de las modestas posibilidades, ¿no? Pero en el fondo es la memoria, evitar la desmemoria, que es algo que a mí me atormenta mucho. De que todos los géneros, en el cine de terror, el cine de ciencia ficción, la literatura gótica, son metáforas de problemas más profundos, de cargas de profundidad mucho más grandes, pero ese momento en el que el cine de terror, el cine zombie, de pronto aparece esa escena súper habitual de «no, ya no es tu marido», «ya no es ella, es que ahora es un zombie», «ya no te reconoce».

AB: Me acuerdo de un cuento clásico, de Philip K. Dick, que es muy bello, donde una mujer tiene un marido y el marido es astronauta y vuelve del espacio y se da cuenta que era un abusador con ella y que volvió bueno del espacio. Que ya no le pega, es cariñoso, la ama y entonces tocan la puerta y le dicen «oiga su marido se murió, él es un extraterrestre».

Habla de esa posibilidad de encuentro y es interesante la vuelta, porque pensando en Philip K. Dick, por ejemplo, dice que lo humano es lo bueno. Y sus personajes siempre son trabajadores, obreros, profesores, DJ 's, o sea, son cualquier cosa menos científicos iluminados. Estaba pensando también en tu trabajo y tu

figura de referencia. Los héroes son iluminados, pero a la vez tan rotos, pensando en —rápidamente— en William Blake y en Dum Dum, en esos dos polos, como si fueran lo mismo.

SR: Mira, yo terminé *La Facción Caníbal* en un monasterio, o sea, pedí una hospedería y fui allí a terminarlo, que es una experiencia que invito a todo el mundo, o sea, si queréis silencio, si queréis tranquilidad, iros a un monasterio.

AB: ¿Te funcionó el monasterio?

SR: Si, pero me agobié mucho. Porque yo tengo un trauma sonoro, de tocar la batería durante años y años, entonces llegué y el trauma sonoro se multiplicó por mil, porque había un silencio absoluto. Y fue un monasterio en el que solamente hay siete monjas de clausura y la más joven tiene setenta y cuatro años. Cuando llegué allí por la noche, pensando «whoa, planazo, voy a escribir aquí y tal» y me veo en mitad del comedor a un cura, al padre Jesús Mari allí sentado, con la cena esperándome, digo: «joder, me quedan cuatro días de esto» y entonces nos hicimos súper amigos el padre Jesús Mari y yo. El problema fue cuando él decía «toma, pon agua y tal», él estaba un poco agobiado porque tenía un problema aquí en la garganta y hablaba con la voz súper finita. Y me decía: «bueno, a lo mejor quieres un poco de vino». Digo yo: «bueno, si tienes un poco de vino, sí». «Es que yo cultivo aquí al lado, pero este año la cosecha igual...» Y yo le dije: «saca el vino, Jesús Mari».

Y entonces al Padre Jesús Mari, que luego murió... Hemos publicado en dos ocasiones a William Blake, que es alguien al que yo venero.

AB: ¿Cómo llegaste a Blake? A mí esa historia me interesa, porque aparece una y otra vez como con una brújula, con una fuerza de gravedad.

SR: A ver, es que nosotros —o sea, yo estando en España— persigo una mitología propia, en este caso de Madrid. Me interesa la psicogeografía, el territorio oculto y demás. Pero en este

caso los ingleses tienen a William Blake, que es difícilmente comparable, una persona que crea su propia cosmogonía y su propio universo, ¿no? Y en el caso de cuando publicamos a William Blake, yo se lo llevé al padre Jesús Mari y le digo: «mira, te va a gustar William Blake», Y era un fanático como tú. Es que era un fanático. Entonces los personajes que a mí me interesan son personajes contradictorios, son personajes ambiguos. William Blake creía en cada una de sus visiones. De hecho él tenía mal carácter, pero lo interesante —igual que William Burroughs, que creo que hay un paralelismo muy grande— es que tú lo puedes leer de dos maneras. Tú puedes leer a William Burroughs diciendo: «es todo una metáfora» o hacer otra cosa, que es cumplir lo que él advirtió: «quiero que se me tome en serio». Él creía en todo lo que aparece ahí; no son metáforas. Si aparece de pronto un insecto chupándole a una persona, es que él creía en eso o lo veía. Y William Blake igual. Lo dice en uno de los libros que publicamos, *La visión eterna*, y en una entrevista que dio dos años antes de morir. Va un tipo a una casa en el campo y hay varias personas, y está William Blake, que en su época no era muy famoso, pero era una persona que era conocida porque era un excéntrico, y entonces da la entrevista y hay un momento en que le dicen: «El retrato que hiciste de, qué sé yo, Sócrates, se parece mucho a un busto, a una escultura de Sócrates». «Sí, sí, es que él era así». Y le pregunta el entrevistador: «¿pero cómo que él era así?». «Sí, es que yo lo he visto. En una de mis visiones, lo he visto».

O sea, lo que escribía William Blake no era una interpretación, eran visiones exactas. Entonces ese tipo de personaje, ese tipo de personas, aunque estén en el otro lado del mundo de uno, son a mí los que me fascinan.

AB: Y leyendo a Blake, leyendo a Dum Dum y leyendo *La Facción Canibal*, también me parece bien complejo el modo en que te acercas a ellos. Ocupando materiales diversos, cine, literatura, música, como si no hubiera nunca un solo ángulo desde donde definirlos. Como si muchas veces lo que estuviéramos leyendo fuera la posibilidad de que todas estas obras y todas estas vidas se relacionen con otras obras y vidas, y se encontraran en una red posible desde la cual construir otra realidad. ¿Cómo operas con esos materiales?

SR: Es que esa red, esas conexiones insospechadas que son las que a mí me interesan, son

como el cadáver exquisito surrealista, ¿no? O sea, en un papel doblado pintas en un lado, pintas en otro y al abrirlo hay una obra, una obra mitad de una cosa, mitad de otra, pero que forma una unidad. A mí me interesa poner a dialogar la época o distintas épocas de alguna manera. Esas conexiones son absolutamente subjetivas, pero a mí me interesa un subjetivismo radical: o sea, ese relato te funciona, por lo tanto funciona. Es como el caso paradigmático de Johnny Rotten. La historia cuenta que hay una jukebox y que están los Sex Pistols buscando cantante. Entonces le dicen que cante, y él pone «I'm Eighteen» de Alice Cooper y él inconscientemente —porque además lo contó años después, en un documental—, inconscientemente empieza a imitar al fantasma de la ópera, al jorobado de Notre Dame. Él después adquiere conciencia y lo comenta: de por qué actuó como actuó. Pero es que todos somos así. No somos conscientes de nuestro propio presente, no somos conscientes de que en el fondo somos movidos por hilos invisibles. Somos el resultado de una época. Lo que hablamos, lo que sentimos y ahora, peor, las emociones que sentimos, las emociones que nos imponen muchas veces tienen orígenes ocultos. Y yo creo que es interesante adquirir conciencia de la naturaleza de esos hilos.

AB: También se enlazan o se despliegan más bien, o se tejen épocas críticas: el fin del siglo XVIII y el comienzo de la década del siglo XX, la década del sesenta, porque también tu literatura, tu escritura... Me gusta pensar en la palabra escritura como algo que junta muchas cosas y trabaja en épocas de crisis. Existen épocas donde estas vidas, estos sujetos contradictorios iluminados también explotan y tienden hilos que permiten entender justamente esa realidad completa.

SR: Sí, porque terror es que no pase nada, terror es que no suceda nada. Un poco la época pandémica, vernos en el agujero, ahí. Terror es que no suceda nada y ahora yo creo que hay un momento crepuscular, hacia algo todavía indescifrable, por mucha predictibilidad que hagamos, y que tiene que ver con una manera de nihilismo. Hasta hace poco vivíamos en una idea del progreso. O sea, era impensable para una persona de finales del siglo XIX —con todos los avances tecnológicos— poder hacer una predicción, y de hecho si leéis los artículos de «Cómo será el mundo en el año 2060, 2070», tenían en claro que el mundo futuro, a pesar de las catástrofes,

a pesar de las guerras, a pesar de una violencia muy grande, iba a ser una idea de progreso, una idea de desarrollo del ser humano. Pero ahora mismo eso ha terminado. Hay un ruso, llamado Rozanov, que define el nihilismo de una manera bestial. El tío escribe algo así como: «Vas al teatro, ves una obra de teatro estupenda y cuando termina, vas al ropero a coger tu abrigo para irte a tu casa, pero en el ropero hay un problema y es que la persona que está en el ropero te dice: “su abrigo lo hemos perdido y su casa ya no existe”».

Ahora vivimos ese momento, creo. Hay una concentración de conocimiento, de información en muy poco tiempo —en poquísimo tiempo— y cada vez más hay una hiperconcentración, en cada vez menos tiempo, que no nos permite leer la época, y eso tiene que ver también con la propia naturaleza humana, con el hecho de que ya no leemos la naturaleza. Donde vivo, en Canarias, una persona muy mayor a lo mejor no ha ido a la universidad, pero esa persona mayor sabe leer las nubes, sabe leer el tiempo, sabe el «qué es este árbol». Nosotros ya no sabemos leer naturaleza, pero podemos leer, por ejemplo, las piedras en la ciudad, podemos leer la arquitectura en la ciudad, la memoria impresa en la arquitectura, en los edificios, que es una memoria que resiste el paso del tiempo, porque ninguna destrucción es total.

AB: Has repetido varias veces la palabra psicogeografía, ¿Cómo te llevas con eso? ¿Por qué llegaste ahí? ¿Cuál es tu relación con esa extraña y peculiar disciplina? Que no es disciplina, tampoco, es un modo.

SR: En La Felguera hacemos mucho y la gente nos conoce mucho en España porque nuestras presentaciones son en lugares insólitos, un poco en esa idea de sociedad secreta. Pues hemos llevado cerca de quinientas personas —que se dice fácil— o sea, era como una manifestación al medio de la calle. La gente preguntaba: «¿van a parar un desahucio?» y les decíamos, «no, vamos a presentar un libro». Entonces son quinientas personas recorriendo la ciudad o cien, o doscientas, contando los libros que se pueden contar en los edificios, en la historia, en la arquitectura donde vivieron las personas, donde sucedieron los hechos marginados de la historia, de alguna manera. Y en el fondo a la gente se le está enseñando lo que es la psicogeografía, aunque la palabra no aparece nunca en nuestros paseos, no es importante.

AB: ¿Cuándo empezaste a practicar la psicogeografía? O sea, ¿cuánto te diste cuenta que estabas haciendo psicogeografía? La primera, las primeras veces, ¿cómo fue ese primer paseo psicogeográfico?

SR: El primer paseo psicogeográfico tiene que ver con Alan Moore, lo que has dicho al comienzo. De Alan Moore y el capítulo quinto de *From Hell*, además del apéndice, que es una obra maestra, pero es que Alan Moore aprende todo eso de Iain Sinclair, a quien además no le sentó bien que usara esa información. Yo he hablado personalmente de esto con él, son amigos, pero de hecho lo llamó por teléfono. Le dijo: «Alan, qué has hecho». Lo que le venía a decir es que ha fusilado todo lo bueno, porque Sinclair tiene una obra maestra que es *La ciudad de las desapariciones*, que está editado con Alpha Decay. Tiene un primer texto, «Hawkmooore», sobre las iglesias que están en Whitechapel, en Londres, conectadas todas, y las vincula con la masonería, las vincula con los crímenes de Jack el Destripador. Ese texto, cuando te hablo de que no estoy sintonizado y recurro a Faulkner, yo a veces abro esos libros y simplemente leo las dos primeras páginas y digo: «porque es muy insuperable». Y esto es del año 1974 y él crea ese método que Alan Moore va a explotar luego, ¿no? Entonces, yo hice el capítulo quinto de Alan Moore en Londres. Fui al cementerio de William Blake, Bunhill Fields. Era la misma época en que estaba escribiendo un libro sobre un grupo armado terrorista llamado La brigada de la cólera (*Angry Brigade*) y después había quedado con unos antiguos supuestos miembros —siempre supuestos— de este grupo armado en un barrio, y luego había quedado a dormir en la casa de un chico que trabaja en un cine y en el cine estaba la copistería casera donde ellos hacían los comunicados. Todo estaba conectado. O sea, esas conexiones, que parecen muy azarosas, si tienes ojo, suceden.

Y entonces yo hice el capítulo quinto de Alan Moore. El capítulo quinto tú lo vas a hacer y a lo mejor tardas tres días siguiendo las viñetas. Yo hice solamente dos páginas y estuve un día entero. Creo que Alan Moore en una entrevista comentó que él había hecho eso, pero en taxi, claro.

AB: Y ese capítulo es precioso. Para los que no han leído *From hell*, es un capítulo donde se recorre la ciudad de Londres y se descubre la arquitectura de ese Londres secreto, como si

«Con los libros en La Felguera es curioso, porque hay libros que yo tengo en la cabeza, que los voy pensando y nunca salen, porque hasta que no tienen una forma yo me los imagino físicamente cómo deben ser».

fuera una historia de la ciudad, pero también una historia de lo no dicho, de la violencia, de lo posible, de lo oculto...

SR: Es que tú no sospechas que ese tipo de acuerdo, en el caso de Alan Moore, de aquel destripador, unido a su época, vinculado a una serie de cosas, a este arquitecto Nicholas Hawkmoore que crea esa alineación especial. Es real la alineación. De hecho, tú vas a las iglesias de Hawkmoore en Londres y sientes algo que los católicos, cuando levantaron las iglesias, sabían perfectamente: el efecto de colosal en algunas ocasiones y esa idea del temor de Dios, de sobrecogimiento. Pero esas conexiones existen en cada una de nuestras vidas, esas conexiones extrañas, esas conexiones aparentemente inverosímiles, porque todos y todas cuando pensamos en nuestra vida... imaginaos hace cuatro años, todo lo que podíamos pensar que iba a pasar o no ha pasado. Hay una equis improbable, que luego se impone y la vida siempre es una sorpresa.

AB: La pandemia, para el caso chileno, vino luego del estallido. Entonces fueron cuatro o cinco meses de rebelión, de cambio, de una pregunta sobre la identidad nacional, sobre el mapa de la ciudad, etcétera. Luego viene la pandemia, que es el silencio y tenemos que aprender de nuevo y ese silencio también es otro mapa de la ciudad.

SR: De hecho descubrió a la gente de las ciudades una manera distinta. Había un silencio absoluto donde la gente podía dormir con las ventanas abiertas. Las calles eran absolutamente distintas. Pasa igual cuando caminamos por la ciudad totalmente a oscuras. La mirada nuestra cambia y yo creo que tenemos un problema solamente porque ya no leemos la naturaleza. No sabemos leer la época, no sabemos leer las ciudades.

AB: ¿Qué señales te interesan para leer?

SR: ¿Qué señales? ¿En qué sentido?

AB: Dijiste la arquitectura, los muros... ¿dónde lees esa nueva naturaleza, esa naturaleza otra?

SR: A veces tiene que ver con eso precisamente, con el mirar, con a veces forzar la mirada. Pero hay otros sentidos que son más irreducibles como, por ejemplo, el escuchar, organizar el sonido o incluso el hecho de la última vez que fuimos a pasear, simplemente por pasear. Algo que hacía esa tradición de literatos, o sea, desde yo qué sé, Pessoa o Valle Inclán... ¿A veces que hacían? Salían a pasear, simplemente. Ya no paseamos. El divagar, ya no divagamos. El perdersnos, ya no nos perdemos. Eso cambia nuestra capacidad de atención y de pronto ese momento, que además se consigue con veinte o treinta segundos de focalizar nuestra atención en el sonido de, por ejemplo, de los árboles, de la naturaleza o lo que decía John Cage cuando habla de esa obra, *The Silence*. Es toda esta generación de músicos orientalistas que vienen del zen, de la cultura del zen, de organizar el sonido. Yo cuando tuve este problema, me pasaba muchas veces organizando el sonido, o sea, fijándome en ese sonido y poniéndolo más atrás. Esto en el fondo es una manera de meditación, de enfocar tu atención, y cuando leemos estamos haciendo eso. Cuando leemos, la diferencia es que ahora mismo hay que proponerse leer, hay que hacer un esfuerzo para leer. Al menos yo, incluso siendo escritor, editor, y no solamente por el tiempo, porque estamos obsesionados de que nos traiga un libro en cuatro horas un mensajero y que da igual el tiempo. El tiempo nos lo han robado, nos lo ha robado el capital, el salario, la desesperación. No se trata de eso, es la mirada. La biblioteca de John Dee, mago inglés del siglo XVII, eran trescientos libros. Y cuando se quemó fue una tragedia para la época, pero eran libros que él se sabía de memoria. Ahora el problema nuestro no es cuantitativo, el problema es cualitativo.

AB: Está a punto de salir un libro tuyo sobre España y si nos quieres contar un poco...

SR: Pues un día miré, hace aproximadamente dos años, miré a qué hora amanecía en la Puerta del Sol, justo al centro del kilómetro cero de la Puerta del Sol. Entonces, amanecía a las 7:05, pues a las siete menos tres yo había trazado una línea recta perpendicular hacia el norte, para hacer el experimento de ver si podía salir, siguiendo esa línea caminando, de la ciudad. Que luego esto tiene sus problemas. Primero, porque es una ciudad grande —Santiago creo que es más grande todavía, no hagáis eso que os puede dar un calambre muscular o algo así—, pero ver si se podía salir, porque también es problemático. A lo mejor no puedes salir, hay barreras arquitectónicas, sucede algo o simplemente ya no sabes dónde termina la ciudad y donde empieza el campo. Y entonces todo lo que atravesaba mi línea, durante un año yo fui investigando todo eso y contando lo desaparecido, la memoria invisible. Lo que a mí me interesa que tenía y tiene que ver con cementerios ocultos, ríos, arroyos, subterráneos, iglesias desaparecidas, la historia del fuego, de los incendios, la guerra civil y en medio me iba encontrando con personajes. Desde el fotógrafo Alberto García Alix, al que yo le iba enseñando determinados lugares y me acompañó, o una persona que tiene un taller de bicis y dentro ha construido un barco. Es un taller de bicis pequeño, pero tiene un barco con mástil, o sea, es un barco en una botella porque nunca saldrá de ahí, ¿no? Entonces eso es lo que cuento: utilizando la idea de un paseo que supuestamente se hace en veinticuatro horas, voy contando la historia secreta, la historia digamos no visible de la ciudad.

AB: Gracias y ¿ese libro sale ahora por Alianza?

SR: En noviembre, sí.

AB: ¿Y por qué no por La Felguera? Pensando en la calidad, en la condición objetual de los libros que ustedes hacen.

SR: Pues mira, me apetecía, simplemente. O sea, me apetecía esa experiencia, sumar ese público, o te lo digo, de la manera más honesta: a veces está guay que te lleven, dejarte llevar. Y esa es la razón.

AB: Una última pregunta. Tu experiencia como editor, ¿cuáles son los criterios de La Felguera? ¿Cómo ha sido eso como editor? ¿Cómo escogen?

SR: Bueno, con los libros en La Felguera es curioso, porque hay libros que yo tengo en la cabeza, que los voy pensando y nunca salen, porque hasta que no tienen una forma yo no me los imagino físicamente cómo deben ser. Evidentemente estamos locos, pero no del todo, con lo cual hay que buscar un equilibrio. Por un lado saber qué lugar, qué espacio es el que ocupas tú en tu proyecto, o sea, nosotros sacamos casi nada de ficción ¿Por qué? Pues porque hay otros que lo hacen fenomenal. Sacamos casi nada de novela gráfica ¿Por qué? Porque es que hay editores que lo hacen mil veces mejor. Nuestros libros, sobre todo, tratan de la memoria y también de las singularidades, entonces hay libros que van como un cañón, hay otros libros que se eternizan y hay una serie de libros que son los que más disfruto como editor. En los que me involucro personalmente son los libros de edición, sobre prensa, de sucesos. Acaba de salir uno sobre el tatuaje criminal, sobre el erotismo. Estoy preparando uno sobre la República de Weimar, los años veinte y treinta. Todo lo bueno pasó ahí y predecía lo malo que iba a pasar. Entonces los criterios son una mezcla entre, bueno, esto está maduro, está bien, es interesante y luego «hey, no te flipes tampoco».

AB: Además siempre hay una sorpresa y siempre son objetos únicos de subgénero.

SR: Gracias, de eso se trata. Intentamos, dentro de lo posible, que sean pequeños acontecimientos, por eso no publicamos tanto. Bueno, también por la razón de que estamos en este mundo para trabajar lo menos posible. Ya trabajamos muchísimo, o sea, mi horario laboral es *uf*, pero el objetivo es trabajar menos. ●



Martín Gijón

El puzzle de la novela negra

**Susana
Martín Gijón**

**Conversación con
Marcela Aguilar**

Marcela Aguilar: Susana Martín Gijón nació en Sevilla, es una escritora y guionista española especialista en novela negra. Ella ha creado tres personajes femeninos de los que vamos a conversar hoy que son: Annika Kaunda, que es una agente, una policía de origen namibio inmigrante en España, que vive en Extremadura. También, está Camino Vargas, que es una inspectora de homicidios, a la que le gusta mucho bailar, le gusta la salsa, verdad. Ahora, hace poco, ella sumó a estas protagonistas a Damiana y a Catalina, o Carlina, que son dos amigas que protagonizan la novela *La Babilonia 1580*. Todos sus libros están ahora en Alfaguara y en Random, en distintas colecciones. Susana se licenció en Derecho y se especializó en Relaciones Internacionales y Derechos Humanos. Ha sido directora general del Instituto de la Juventud de Extremadura, presidenta del Comité contra el Racismo, la Xenofobia y la Intolerancia y responsable de derechos de la Confederación Autismo España. Ha colaborado en plataformas nacionales e internacionales, como Clásicas y

Modernas, una asociación por la igualdad de género de las culturas, y la Red de Mujeres Jóvenes Africanas y Españolas. Pero hoy vino a hablar principalmente de su obra literaria.

Ella tiene dos trilogías, que han sido muy exitosas. La primera, Trilogía del Trébol, y las novelas del trébol, que fueron publicadas entre 2013 y 2016 en una editorial que se llama Anantes, pero que han sido reeditadas en De bolsillo recientemente.

Entremedio, publicó otras pequeñas novelas, unas metanovelas, en que la protagonista de su trilogía se encuentra con la escritora Susana Martín Gijón.

Después de eso, publicó otra trilogía que también fue muy exitosa, que partió en 2020 con *Progenie*, siguió en 2021 con *Especies*, y luego con *Planeta*. Esos son los nombres de las tres novelas. En ellas, la detective, esta policía Camino Vargas, tiene que enfrentar no solo homicidios, sino que también temas que tienen que ver con la crisis ambiental y la edición genética. Temas que son de ciencia actual. Y su última novela, publicada en 2023, es *La Babilonia 1580*, que es una novela histórica, pero donde también ocurren algunos crímenes.

Susana, partamos hablando de tu salto desde la abogacía, desde el trabajo por los derechos de los inmigrantes. ¿Cómo se traduce esto en tu idea de crear a Annika Kaunda, esta policía namibia inmigrante, que trabaja en Extremadura?

Susana Martín Gijón: Bueno, yo creo que el bagaje de una, al final, tiene mucho que ver con lo que escribe. Vamos interiorizando todo aquello que vivimos y acaba saliendo también en las novelas. Mi trayectoria de jurídica siempre ha estado muy ligada a lo social, a la denuncia social. He ido aprendiendo mucho por el camino.

Por ejemplo, en este comité que mencionabas contra el racismo, xenofobia e intolerancia, entran las discapacidades, las diversidades sexuales. Pues me han ido abriendo los ojos a realidades que a lo mejor yo no conocía, y, por tanto, no podía ser tan sensible o empática, porque no tenía el conocimiento.

Una se va impregnando, puede tener una propensión al activismo, a la denuncia. Pero cuando se va nutriendo, enriqueciendo, con todos esos mundos, al final te sensibilizas aún más y te haces aún más consciente de las realidades que quizá es necesario visibilizar. Darles un altavoz.

Antes de escribir esa primera novela, porque es

cierto que yo no me imaginaba como escritora, cuando era más jovencita, me dediqué con mucho ahínco a mi profesión de jurídica... Yo hice un máster, también, en Empoderamiento de Mujeres Africanas y Españolas. Estuve tratando, compartiendo, con compañeras de diferentes países de África, del África subsahariana. En concreto, trabajé mucho con Namibia. Yo sentí una admiración increíble por esas mujeres que tenían mi edad, jovencitas por aquel momento, pero que ya habían pasado guerras, habían sufrido violaciones de guerra, muerte de familiares muy queridos. Todo tipo de situaciones atroces y, sin embargo, tenían esa fuerza, esa vitalidad. Estaban muy dispuestas a luchar porque las cosas cambiaran, por la igualdad de género, por los feminismos. Lo mismo que estábamos haciendo en España, pero me parecía que tenía muchísimo más valor. La verdad es que quedé muy fascinada y me sirvió de inspiración, todas estas chicas. Pero en especial una chica namibia, sirvió de inspiración para el personaje de Annika Kaunda, porque como comentabas antes, ella tiene origen namibio, aunque esté afincada en España, en una capital de provincia que es Mérida.

Yo quería una protagonista femenina, porque estaba cansada de los mismos clichés de siempre en el género negro. El protagonista masculino y muy estereotipado, muy encorsetado. Esto frente a los papeles tan reduccionistas de las mujeres como víctimas, como *femme fatale*. Ya me cansaba y me enfadaba un poco. Entonces, yo tenía claro que quería una mujer. Una mujer fuerte. Además, quería una mujer muy real. No quería el mismo estereotipo, pero en mujer. Quería contar otras cosas. Además, quería rizar el rizo y a esa mujer colocarla en un espacio, como es la policía, como lo son las fuerzas y cuerpos de seguridad. Hace diez años era mucho más masculinizado, pues provocaba una serie de micro machismos que, solamente con tenerla a ella como personaje, ya se daban sin necesidad de que la narradora contara nada.

Además, al ser de origen sudafricano, con ese color tan oscuro de piel en una sociedad muy pequeñita, con muy poca población migrante, también se ponía esto de relieve. Todos los racismos, micro, o a veces no tan micro, que llevamos en la mochila. Me interesaba mucho como denuncia.

Para eso la novela negra sabemos que funciona muy bien. Como vehículo de transmisión, de

«Yo quería una protagonista femenina, porque estaba cansada de los mismos clichés de siempre en el género negro. El protagonista masculino y muy estereotipado, muy encorsetado».

denuncia, de señalar injusticias o realidades con las que no nos sentimos cómodos. Pues, de ahí nace Annika y la primera novela.

MA: El tema de la trata de personas también está en esta trilogía, sin que sean finalmente unas novelas «programáticas», sin que sean novelas como «maqueteadas», digamos, que tratan de pasar mensajes. Estas novelas, en cambio, son por sobre todo novelas policiales. Tienen una estructura de suspenso, hay crímenes, hay que descubrir quién es el asesino... Ese conocimiento de la estructura de la novela negra ¿cómo lo fuiste desarrollando? Has contado que tu mamá, tu abuela, leían muchas novelas de misterio, como las de Agatha Christie. ¿Cómo crees tú que fuiste construyendo tu propia estrategia para armar estas historias de suspenso, de thriller?

SMG: Bueno, en un primer momento quizá fue más intuitivo, precisamente por lo que comentas. Yo había sido muy lectora desde pequeña, gracias a mi madre, que se empeñó en que tanto mis hermanos como yo lo fuéramos. Nos llevaba a la biblioteca todas las semanas como algo muy lúdico, a través del juego. Con mucho permiso para leer aquello que quisiéramos, para llevarnos todo lo que quisiéramos de la biblioteca. Nos inculcó ese amor por los libros. Mi abuela también, la madre de mi madre. También era muy lectora. En su caso, era lectora de novelas de misterio, sobre todo. Tenía esa debilidad por Agatha Christie. Yo en la biblioteca leía de todo, pero luego pasaba los veranos en Sevilla con mi abuela y su biblioteca era de misterio. Entonces, yo leía de todo, más novelas de misterio.

Yo creo que interioricé esa estructura. Cuando empecé a narrar algo, esa primera novela, me dije a mí misma: «a ver si soy capaz, ¿no?» Pues tenía, casi sin darme cuenta o de forma no tan consciente, todo esto metido en la cabeza.

El juego de escritora-lector/lectora, un poco gato-ratón. Yo juego a adivinar como lectora, a adivinar quién es el culpable. Pero espero no

adivinarlo demasiado pronto, porque entonces la escritora no habrá jugado bien su papel. A mí esto me gustaba, me divertía, me interesaba mucho. Me parecía un reto intelectual, pero también quería sumarle todo el tema de la denuncia social, que es lo que hay, al fin y al cabo, en la novela negra. Y así se fue gestando.

MA: ¿Tú partes desde el final, decides primero cuál es la resolución de la historia? Hay muchos escritores de novelas de misterio que cuentan eso: que escriben desde el final hacia atrás. Van armando la historia ya sabiendo quién es el culpable. ¿Tú haces eso?

SMG: A ver, a mí me encanta. Creo que es la fase más mágica de la creación, dentro del proceso de escritura. Creo que lo más maravilloso es cuando una se deja llevar y va por caminos inexplorados, absolutamente desconocidos y llega a lugares que no esperaba. Y esto a mí me enriquece mucho. Me engancha mucho en la literatura.

Pero sí es cierto que, en este género, hay que hacer todo ese juego de construcción de pistas. Tienen que ser pistas honestas. Si ni tú misma sabes quién es el culpable, pues se hace bastante complicado. A menos que revises el texto y lo rehagas una y otra vez. Entonces, me obligo a planificar, a escaletar, al menos lo mínimo. Esta estructura mínima, porque yo tengo que saber quién está matando.

Pero en lo que puedo mantenerme libre, por ejemplo, es respecto al desarrollo de los personajes, me gusta preservar eso. De forma que me regalen, pues, que un personaje, de repente, crezca muchísimo más de lo esperado. Te pongo un ejemplo. En *La Babilonia, 1580*, Eugenio de Ron, el piloto mayor, fue de repente «fua, me encanta ese personaje» y otros, tipo Gaspar, se quedan más pequeñitos. Es mi forma de conservar esa parte de magia, para mí...

MA: De ir sorprendiéndote tú misma también con el relato. Bueno, en la Trilogía del Trébol, les tengo que contar que en la novela final queda

pendiente un tema que es muy interesante, que tiene que ver con los orígenes de esta policía, que es Annika Kaunda. Susana tiene pendiente esa novela para contarnos qué pasó con ella.

Pero después retomó al personaje, no sé si en dos o tres pequeñas novelas, en que ella hizo una especie de meta-relato en que Annika conoce a una escritora que se llama Susana Martín Gijón. La conoce en escenarios reales en los que ha estado Susana. Entonces, me parece muy divertido, además, que los escenarios sean, por ejemplo, la Semana Negra de Gijón... O sea, son lugares en los que tú has estado y has participado ya como escritora de novelas negras. Cuéntenos un poco cómo surgió eso. Me imagino que tiene algo de juego también.

SMG: Sí, efectivamente fue una especie de juego conmigo misma. Empezó como algo así. Yo no tenía pensado ningún tipo de novela. Pero es cierto que siempre llevo una libreta conmigo. Soy muy de diarios. Y yo fui por primera vez al Congreso de Novela y Cine Negro de Salamanca a dar una charla. Yo no era todavía una escritora muy conocida, llevaba estas tres novelas de Annika. Para mí, la oportunidad de estar en ese congreso era impresionante, me ilusionaba mucho. Entonces todo bullía en mi cabeza, iba, escuchaba a académicos que sabían muchísimo del género. Escuchaba a otros compañeros escritores. Mi cabeza estaba mezclándolo todo. Se mezclaba la realidad con la ficción.

Yo sigo con mi diario y ahí también se empieza a mezclar. Entonces yo estaba en esta pensión, en Salamanca, que se narra en el libro, que se llama así también. Está en la ciudad de Salamanca y se llama Pensión Salamanca. Era tan cutre como la narro, porque ahora me llevan a mejores hoteles. Pero en aquel momento un escritor, si quieres sobrevivir, se las tiene que ver cómo puedan. Entonces era una pensión muy chiquita. Incluso tenía baño compartido, ni siquiera tenía baño individual. Pero, yo no sé por qué, le caí bien al chico de la recepción y había una habitación libre con baño y me la dejó. Yo fui un par de días al congreso, en mi cabeza estaba bullendo todo.

Una de las mañanas que salgo, ya preparada, oigo un ruido en esos baños compartidos, que yo no tuve que usar, y como soy bastante cotilla, me acerqué a ver qué había. Encontré un reguero de sangre que acababa en uno de los aseos, en una de las duchas. La Susana cotilla toma una fuerza

que me impulsa, y voy hasta allí. Abro la puerta y encontré un cadáver.

Una cosa es ser escritora de crímenes y otra cosa es encontrarlo así, en directo. Entonces una nunca sabe cómo va a reaccionar. Yo reaccioné como una cobarde: me fui corriendo, volví a mi habitación, me metí vestida, me subí la manta hasta acá arriba. Muerta de miedo dije «¿qué hago? ¿qué hago?» Lo único que se me ocurrió, en ese momento de shock, pues fue llamar a la única policía que yo realmente conocía que era Annika Kaunda.

No sabe quién soy. Yo no se lo puedo explicar, porque si le explico que soy su autora, ella sabrá que no es una persona de carne y hueso, que es de tinta y papel. Entonces, simplemente, la tengo que convencer para que me ayude. Porque yo voy a acabar siendo sospechosa de ese crimen. Tengo que traerla a Salamanca para que me ayude. Ya se habrán dado cuenta de que aquí se mezcla la ficción. Realmente no encontré ningún cadáver, pero me gusta contarlos así. Porque la gente tiene exactamente tu reacción.

MA: Todos nos hemos quedado en alguna pensión en la que tememos que ocurra algo así. Muy cutre, como dices tú.

SMG: En mi mente, ocurrió.

MA: Es divertido, además, tomar todos estos espacios, estos encuentros de escritores, que tienen cosas divertidas, códigos, rituales. Todo eso, desde la perspectiva de una recién llegada, cómo eras tú en ese momento.

SMG: Sí, y es cierto que estás todo el día hablando de literatura. En este caso, de crímenes.

MA: Sí, y explicando su fórmula.

SMG: Claro, y esto se te mete en la cabeza.

MA: Bueno, y después de estas novelas entraste en esta otra trilogía. La trilogía de Camino Vargas, que también es una trilogía ambiciosa. Aborda temas muy complejos, como el tema de la edición genética, el afán de tener hijos perfectos, a través de estas nuevas tecnologías, el tema del cambio climático, el tema del maltrato a los animales... ¿Cómo te embarcas en esta nueva misión? Porque es difícil, es riesgoso abordar temas como estos. Son temas globales, desde la perspectiva de una detective que investiga unos homicidios.

SMG: Bueno, creo que es una forma muy interesante para llegar a la gente. Sobre todo, con temas, pues... que el sistema, que la forma en que está montado este mundo, esta sociedad, no nos

«En lo que puedo mantenerme libre, por ejemplo, con respecto al desarrollo de los personajes, me gusta preservar eso. De forma que me regalen, pues, que un personaje, de repente, crezca muchísimo más de lo esperado».

llevan a ellos. Casi que nos los ocultan. Y muchas veces es difícil acceder, si no es de forma un poco autodidacta, a estas realidades, y hacerse preguntas. Por eso me encanta, y soy tan apasionada de la novela negra. Porque creo que permite muy bien conectar con esto.

Entonces yo trato de hacer novela negra, con ese ingrediente inherente a ella que es la denuncia social. Podemos seguir denunciando la violencia, que efectiva y desgraciadamente sigue habiendo y siempre va a estar ahí. La maldad del ser humano, la corrupción... Pero también podemos abrir nuevos espacios, nuevas ventanas, a temas que nos apelan como ciudadanos de este momento que estamos viviendo, del *xxi*, del 2024.

A mí me interesaban esos temas. Me interesaba mucho el cambio climático, que lo oímos mucho, tanto que ya parece desgastado. Realmente, a veces no nos paramos a reflexionar en algunas cosas. O el trato que le damos, la utilización, mejor dicho, que hacemos de los animales en cada área de nuestra vida. En el ocio, en la salud, en el calzado, en la vestimenta, la cosmética, por supuesto, la alimentación. Creo que generaciones posteriores nos verán como verdaderos bárbaros. Ahora, todavía no estamos ahí. Pero al final, se acabará viendo así. A mí me preocupaba y empiezo a documentar. Primero es el tema, es el tema que de alguna forma me llama. Yo voy a por él y, lo que hago, es trenzar estas historias criminales con ese tema de fondo que a mí me interesa. Incluso los crímenes, el *modus operandi*, la forma en que se producen. Siempre impregno la novela de este tema, de forma que se aborde desde todos los lugares.

Yo no quiero dirigir a nadie, sino simplemente mostrar algo que quizás está un poco escondido a través de una novela que no deja de ser un thriller, que va rápido y engancha con capítulos cortos, con giros de guion, con finales en alto. Mi pretensión es que el lector se la beba, que no

quiera soltarla. Pero que también, al final del libro, haya aprendido algo y pueda seguir su propio camino. ¿Qué pienso yo del uso que damos a los animales, o qué pienso del cambio climático? Lo dejo ahí y sigo, pero queda un pozo, ¿no? Algo más.

MA: Contabas el otro día, en el Centro Cultural de España y conversando con el profesor Marcelo González, que investigas mucho en terreno para hacer estas novelas. Entonces contabas que, por ejemplo, para esta trilogía habías ido a quedarte a un lugar que era como un santuario animalista. ¿Qué otras experiencias has decidido vivir para construir estas dos trilogías?

SMG: Bueno, os cuento una documentación bastante divertida. Porque otras no lo son tanto. En el caso de *Especie*, bueno, el santuario fue una experiencia muy bonita. La de penetrar en un matadero no tanto, ¿eh? O grabar videos de frentes de liberación animal que se cuelan en la industria intensiva. Se ven cosas que realmente a uno le revuelven el estómago. Pero voy a contar una más amable, *Vino y pólvora*, que es la tercera de la Saga del Trébol, de la de Annika. La historia se desarrolla en esta región, en Extremadura. Me cargo, nada más empezar, al propietario de una bodega. Y eso me lleva a tener que investigar el mundo del vino.

Annika tenía que aprender de vinos, pero yo también. Entonces me recorrí todas las bodegas de Extremadura, hice catas de vino, aprendí a entender el vino, hice cursos de maridaje, qué sé yo, maridaje de vino con quesos de la tierra. Ahí está. Yo probando vinos y quesos. Y me voy por todas estas bodegas. Entonces no me hice alcohólica de milagro. Eso fue muy divertido, en verdad. Yo era más de cerveza y luego me pasé a ser más de vinos.

MA: El año pasado publicaste una novela histórica, que también es una novela de suspenso. Y yo pensaba: el tema de la historia igual cruza

tus trilogías anteriores. Por ejemplo, el que estás mencionando recién, el tercero de la Trilogía del Trébol, aborda todo el aspecto histórico, la huella del Imperio Romano en Mérida. Además, me llevó a buscar Mérida en el mapa. Luego, buscar el mapa de las grandes ciudades romanas. Y ahí descubrí que se llamaba Emerita Augusta. Entonces es muy bonito también, porque te permite situarte en esta región. La primera trilogía está en Extremadura. Camino vive en Sevilla, la segunda trilogía es Sevilla. ¿Por qué, también, has escogido estos entornos, estos paisajes?

SMG: Bueno, son los que más conozco. Y, por lo que cuento, se deduce que yo necesito tener mucho el control, conocer muy bien lo que voy a contar y dónde voy a contarlos. Sevilla fue la ciudad que me vio nacer, y a la que iba en verano en vacaciones, durante mi infancia, y con la que he seguido teniendo mucha relación.

Pero la región de Extremadura fue la que me vio crecer, también. Yo he vivido quince años en Mérida. Ahora vivo en Madrid, pero fueron muchos años. Esa ciudad la conocía ya como la palma de mi mano. Y me parecía, además, bonito. Extremadura es una región, ha sido una región muy pobre durante mucho tiempo, y ha arrastrado muchos lastres, muchos prejuicios. Entonces a mí, pues, también me gusta sacar la cara buena. Pero también ponerla en el mapa, en este caso, de mi género favorito, como es la novela negra. Yo dije, bueno, vamos a situar aquí una novela negra, a ver qué pasa.

Luego fueron algunas más. Y además me gustaba la idea de representar el mundo más rural. Me parecía que también se salía un poco de la norma, y esto de salirse de la norma y de habitar los márgenes, y extender los límites, pues me gusta. Me reta. Pero luego, después de estas novelas, tenía otra historia que contar que era *Progenie*, todo este tema de la reproducción asistida, de la presión social sobre las mujeres, sobre todo en los aspectos relacionados con las maternidades y no maternidades, de la edición genética. Necesitaba otro escenario. Y también necesitaba una protagonista diferente, como es Camino Vargas. Hablaba un poco de ella, de lo atípica que es, pero también de lo real que es.

Ella es una no-madre, convencida que va a tener que enfrentarse a todo este mundo. Que a ella le estalla la cabeza con esos anhelos de otras mujeres por ser madres, que llegan al punto de hipotecarse económica, mental y físicamente,

con todos estos esfuerzos que siguen siendo muy tabúes hoy en día. En España desde luego, no sé si aquí también. No se habla de cuando se recurre a la reproducción asistida, y muchas veces es muy doloroso, muy traumático, y yo quería meterme un poco por ahí.

MA: Camino Vargas es una policía que va a bailar una vez por semana, tiene un compañero de baile y no quiere ser madre. Tampoco quiere ser jefa, pero le toca ser jefa. Ahí, aprende un poquito a golpes. Esa trilogía también queda un poco abierta, digámoslo. También puede haber una cuarta historia de Camino Vargas.

SMG: Sí, puedo decir que sí, porque está ya acordado con la editorial, de hecho.

MA: Pero ¿por cuál vamos a partir, por Annika o por Camino?

SMG: Primero, toca otra histórica y luego Camino. Pero Annika está pendiente, porque los casos quedan cerrados siempre, me gusta jugar limpio, pero ella, con sus vivencias más personales, hay algo que tiene pendiente: el viaje a sus orígenes. Ella lo tiene pendiente y yo tengo pendiente acompañarla.

MA: Bueno y, entonces, después de esto decidiste entrar en esta novela histórica, que parte de una manera muy divertida. Porque es lo que cuentas al comienzo, que te encontraste este manuscrito, que es bonito, porque también es una cita un poco a lo que pasa en el Quijote con Cervantes. O sea, esta tradición de escritores que se encuentran con una obra y la quieren dar a conocer. Es bonito ese juego. Lo que cuentas ahí es que encontraste un manuscrito antiguo. Escrito a la manera antigua, pero que lo trajiste al lenguaje moderno. Sin embargo, contabas tú el otro día, que igual estuviste metiéndote en esa manera de escribir, de hablar, de la época. Estamos hablando de 1580. Entonces, también, esto fue una inmersión como en tus otros proyectos. De nuevo te tuviste que sumergir en archivos, esta vez, me imagino, en... no sé ¿manuscritos? ¿Cómo fue ese proceso de búsqueda?

SMG: Sí, absolutamente. Más que nunca, de hecho. Porque yo llevaba diez novelas publicadas, pero estaban todas ubicadas en la contemporaneidad. Sin embargo, esto implicaba irse a cuatro siglos atrás. Entonces, el trabajo de documentación que tuve que hacer fue mucho más allá. No podía meterme en una máquina del tiempo y regresar. Pero, de forma figurada, digamos, intenté hacerlo por todos los medios que

«Está genial hacer una novela de puro entretenimiento, de pura ficción, puro thriller. Un pasa páginas. Pero yo necesito tener algo más, como autora, y también como lectora. Que me regale algo más».

estaban a mi alcance. Hasta meterme en una réplica de un galeón del siglo XVI y navegar con los treinta marineros. Y no solamente navegar, sino que sumarme a su función: arriar las velas, entre treinta, tirando «¡un, dos, tres!», tirando las velas. Ya ves tú, lo que yo podía ayudar. Pero, bueno, yo me colgaba ahí de las velas. Hacia lo que podía.

A nivel de documentación, pues, leer mucho de textos de la época, para hacerme con ese lenguaje. Porque, efectivamente, está ese lenguaje presente. Creo que es importante que esté en los diálogos, en el contexto. O sea, no usaban «botas», «vestidos», eran otro tipo de prendas. Se denominaban de otra forma. Esto no lo podemos obviar. No podemos obviar determinadas palabras. Ellos no iban a «comer», iban a «manducar». Creo que enriquece mucho, pero hay que hacerlo sin entorpecer la lectura. Entonces hay que encontrar un punto medio, que fue lo que yo intenté. Sí que ese supuesto manuscrito lo actualicé, pero lo actualicé, digamos, intentando hacer un equilibrio.

Pero sí: me hacía gracia este guiño, este homenaje, a la tradición del manuscrito encontrado, que tanto se ha hecho. Sobre todo, los escritores de novelas de caballería. Todos se encontraban un manuscrito. Yo decía: no quiero escribir desde cero, yo quiero encontrarme el manuscrito. Bueno, pues, ese guiño nos mete así, un poco de lleno en esta realidad.

MA: Yo te comentaba antes, que me pareció que la protagonista de *La Babilonia, 1580*, que es Damiana, tiene algunos vínculos con un personaje como Annika. También, por este origen africano, y esta promesa de que hay algo más grande en su historia. Ambas son huérfanas, pero huérfanas que tienen atrás una genealogía, una estirpe. Tú me decías que no lo habías pensado hasta ahora. Es divertido, porque son novelas que tienen diez años de diferencia. Pero

me imagino que esto tiene que ver con que hay ideas que siguen dando vuelta en la cabeza de una escritora.

SMG: Seguro, de forma más consciente o menos, creo que tenemos algunos temas recurrentes que nos están rondando. Es cierto que, claro, *Vino y pólvora*, bueno, las tres novelas, las gesté hace mucho tiempo ya, hace muchos años y que *La Babilonia, 1580*, pues, de alguna forma, ese hallazgo que yo hago del Imperio mandinga en el norte de África en el siglo XIII, y todo lo que implica, me fascina tanto que yo me tengo que meter ahí. Entonces, de alguna forma, se hiló, se conectó, con la historia de Damiana. Y sí, hay este paralelismo, también, con tratar de visibilizar África, toda su cultura. Y todo lo que implica que todos los que tienen menos poder en esta sociedad, y en este sistema, pues se les quita la oportunidad de la voz, muchas veces.

Entonces, es también, de alguna forma, un poco de restitución o de reivindicación.

MA: ¿Por qué te ha interesado tanto África? Porque vas tocando aspectos de la inmigración desde África a Europa. La expansión de los imperios. Esta idea, también, de visibilizar una parte de la historia que ha sido olvidada, que no es contada habitualmente en las escuelas. La historia de estos grandes imperios, o de estos periodos de expansión de algunos imperios en África. ¿Por qué te ha interesado tanto ese continente?

SMG: Bueno, está muy presente. Yo soy del sur de España, es frontera. Y el tema de la migración es, bueno, una constante en nuestra vida. Pero también, como ya decía, es una forma de visibilizar a aquellos de quienes menos nos acordamos, muchas veces. Y en el caso de estos países africanos... bueno, a mí me llamó mucho la atención conocer la historia del Imperio de Mali, de este Imperio mandinga del siglo XIII. Era el imperio más vasto y rico del mundo

en la época, hasta el punto que los cartógrafos europeos lo representaban así en sus mapas, reflejando todo ese poderío y toda esa riqueza.

Dicen que uno de los emperadores, bueno, se cuenta también en el libro, porque está dentro de su tradición oral, sus historias, uno de los emperadores de esta estirpe, incluso si lo pasamos a la moneda actual, seguiría siendo el hombre más rico del mundo. Es el hombre más rico que ha existido en la historia. Y bueno, eso es reflejo del poder de ese imperio.

Sin embargo, es que ni siquiera se los estudia, al menos en España, en la carrera de Historia. No el emperador en sí, el Imperio mandinga, que estuvo ahí durante muchas generaciones, y que hizo cosas como... Bueno, no destripamos ahí el interrogante de la novela, pero realmente pudieron cambiar el rumbo de la historia. O que igual la cambiaron. Pero como la historia la cuentan los que ganan, los que tienen el poder, pues no se ha contado. Y a mí eso me interesa mucho. Y cuando di con esto dije: esto yo quiero contarlo.

MA: En el libro *La ficción hispana y latinoamericana de mujeres, en novelas de crimen en el nuevo milenio*, una investigadora que se llama Eva París Huesca escribió sobre tu obra. Ella dice que «plantea un nuevo imaginario criminal y se aleja de las inverosímiles fórmulas clásicas del héroe solitario, para enfatizar las redes sociales y afectivas que producen un nuevo orden público».

Esto me pareció interesante, porque era una parte de la lectura que, claro, yo no la había visto tan claramente. Esto de que tus policías, tus heroínas, no trabajan solas. Nunca trabajan solas. ¿Eso es algo buscado por ti, o es algo que también pasó de una manera inconsciente?

SMG: Pues quizás sea más inconsciente, porque las académicas tenéis esta enorme habilidad de sacar cosas que incluso una no pensó. O no hizo de forma tan voluntaria. Esa creación de lazos, o de redes, que tiene más que ver con el mundo real. O con el mundo que queremos.

MA: Es bonito eso. Porque trabajan efectivamente en equipos, que no son perfectos, pero que van aprendiendo cosas, van evolucionando. Efectivamente, no son estos héroes solitarios de la novela clásica, por ejemplo, estadounidense.

Dice ella también: «Estas historias subrayan la necesidad de la participación de un colectivo más amplio, para resolver los crímenes en el nuevo milenio». Y dice, nada más, que tus

novelas denuncian la violencia doméstica, la pederastia, la explotación de inmigrante en el mercado laboral, y el tráfico sexual y que «instan a los lectores a combatir los crímenes invisibles y construir sociedades basadas en la solidaridad colectiva e institucionalizada».

Mira, todo eso opina ella que hacen tus novelas.

SMG: ¡Maravilla!

MA: ¿Tú crees que este género puede realmente generar en las personas una mayor sensibilidad frente a ciertos temas mientras están divirtiéndose, no sé, evadiendo, también soñando con cosas?

SMG: Absolutamente. De hecho, es uno de los motores que me lleva a escribir. Está genial hacer una novela de puro entretenimiento, de pura ficción, puro thriller. Un pasa páginas. Pero yo necesito tener algo más, como autora, y también como lectora. Que me regale algo más. Que quede ese pozo del que antes hablábamos. Si no, me parece que, para mí, personalmente, se pierda una oportunidad muy bonita. ●



Calcagni, Toro, Soto

Historias para el desvelo

**Invitados: Catalina Calcagni,
Pablo Toro y Simón Soto**

Conversación con Álvaro Ceppi

Álvaro Ceppi: Bienvenidas y bienvenidos a una nueva sesión de la Cátedra Abierta en Homaje a Roberto Bolaño, en el marco del Festival Santiago Negro. Y estamos aquí para una sesión llamada «Historias para el desvelo», junto a tres escritores, también guionistas: Catalina Calcagni, Pablo Toro y Simón Soto.

Catalina Calcagni es guionista y escritora, conocida por su trabajo en diversas teleseries: *Corazón rebelde*, *Mamá mechona*, *Las Vegas* y *Pacto de sangre*. Ha participado en proyectos para TVN y Canal 13, y también colaboró en la película *No soy Lorena*. Además, su carrera abarca la escritura de guiones originales y adaptaciones que exploran el drama y el thriller en el contexto de la televisión chilena.

Pablo Toro es periodista, guionista y escritor chileno. Estudió en la Universidad Católica y ha

trabajado en series como *La ofis*, *Mis años grossos* y *Los 80*. En 2010 publicó *Hombres maravillosos y vulnerables*, y en el año 2021 lanzó su primera novela, *Safari*. Recibió el Premio Municipal de Literatura de Santiago y fue seleccionado como uno de los 100 líderes jóvenes del año 2011. Su estilo se caracteriza por un humor irreverente y una mirada crítica a la sociedad chilena actual.

Simón Soto, nacido en Santiago de Chile en el año 1981, ha publicado los libros de cuentos *Cielo negro*, *La pesadilla del mundo*, *La sangre y los cuchillos* —que ganó el Premio Municipal de Literatura de Santiago—, las novelas *Matadero Franklin*, también ganadora de diversos premios, y *Agua Fuerte*, del año 2023, además de *Todo es personal, diario de abstinencia* por Ediciones UDP. Como guionista ha participado, entre otros, en *Secretos en el jardín*, *Demente*, *Hijos del desierto* y en la temporada final de la serie *Los 80*. Y coescribió, junto a Bernardo Kessney, el largometraje recientemente estrenado, *Historia y Geografía*.

Y entiendo que los tres han tenido en común también algunos trabajos. Así que, bienvenidos. Y en base al nombre de esta sesión, les voy a preguntar: ¿Qué los desvela a cada uno de ustedes? ¿Qué es lo que los mantiene despiertos por la noche?

Simón Soto: Hola. Bueno, primero agradecer la invitación. Siempre es un agrado compartir con colegas, amigos y amigas, ya de tanto tiempo, además. Entonces, eso primero.

¿Qué me desvela? Desde que dejé de beber alcohol, duermo muy bien, digamos. Eso ya hace unos años. Entonces, tengo la fortuna de tener un sueño amable y apacible y muy correcto, digamos. Acostado temprano, despertándome a una hora más que prudente en la mañana. Pero obviamente siempre las despertadas, a medianoche, a uno lo pillan mal parado. Todavía en contacto con el sueño, con lo onírico. Y creo que en esos momentos me desvela la inseguridad. En términos de, por ejemplo, que el otro mes no voy a tener plata y no voy a poder subsanar ningún compromiso económico, que son muchos, ¿no? Y principalmente me desvela pensar en cosas malas relacionadas con mis hijos. Tengo dos hijos, una niña y un niño. Más o menos chicos. Entonces esas son preocupaciones bien burguesas y bien lateras, digamos. Pero eso me desvela. Como cuando me despierto a medianoche y pienso en eso al tiro: que el otro mes no voy a tener plata. Eso. Voy a estar en la ruina. ¿Cómo

voy a pagar el dividendo y todas esas cuestiones? Y claro, que les vaya a pasar algo a mis hijos, ¿no? Son como pensamientos instantáneos.

AC: Y ¿tú crees que ese tipo de motivaciones, ese tipo de miedos, aparecen en tus personajes, esas necesidades, esos terrores repentinos de lo mundano?

SS: Sí, yo creo que sí. Es inevitable que esos materiales funcionen como un sedimento hacia lo que uno hace, ¿no? E incluso a otras cosas, a otros tipos de escritura que uno adquiere por compromisos laborales. Como lo que hacemos acá, nosotros como guionistas. Ese tipo de pulsiones de cada uno, inevitablemente uno las va a sumar de dos maneras. De forma literal, proponiéndola como un material real, y creo que también como una fuerza medio subterránea, medio inconsciente en el pulso de los materiales. Que esos temores, si bien no estén explícitos, sí sean una especie de combustible o motor de la tensión narrativa. Que es como la esencia de cualquier escritura: tensión, ya sea en la prosa, en el lenguaje o en la estructura misma.

Pablo Toro: Yo comparto algunos de los motivos de desvelo de Simón. Sobre todo, creo que la angustia económica es el gran desvelo de la mayoría de la gente y puedo agregar un par más. Hay algo que personalmente tiene que ver con la escritura misma. Y es que si hay algo que te puede desvelar es el estar escribiendo una historia y pensar en algo que realmente no te deja dormir, digamos, o estés tratando de resolver un episodio o alguna secuencia o algún elemento de la trama o lo que sea y estás dándole vueltas, dándole vueltas. Si hay algo que a un escritor realmente lo puede mantener desvelado es eso, y a veces en el caso de los guionistas, por ejemplo, muchas veces uno tiene que mandar escenas a lo largo del día al jefe de guion o al editor, o dependiendo de cómo se organice. Pero a veces mandaste una escena y no fue sino hasta varias horas después, a las dos de la mañana, que te diste cuenta de que habías hecho algo mal y que te equivocaste en una cuestión, que a veces puede ser algo menor y a veces puede ser algo muy importante que tiene que ver con la lógica general de la historia y estás arruinándolo todo y eso te puede llevar al desvelo. Entonces, esa es una razón posible del desvelo y la otra tiene que ver con también, a nivel personal, con el excesivo consumo de historias sobre crimen, reportajes sobre crimen, documentales sobre crimen, videos de YouTube sobre crimen.

«Ese tipo de pulsiones de cada uno, inevitablemente uno las va a sumar de dos maneras. De forma literal, proponiéndola como un material real, y creo que también como una fuerza medio subterránea, medio inconsciente en el pulso de los materiales».

Mucho periodismo barato relacionado con historias que también se usan para nutrir la ficción. Esas cosas igual son medio pesadillescas y te pueden arruinar un día si es que leíste una historia demasiado oscura. En fin, desvelos que tienen que ver, tal vez, más con el oficio.

Catalina Calcagni: También muchas gracias por la invitación. Y me llama la atención, ahora que soy madre de un niño muy chiquitito, de un año y medio, que los motivos de mis desvelos han cambiado. En ese sentido me identifico con Simón, un poco porque la guagua misma me despierta y ahí no hay nada más que hacer que atenderla. Pero también está ese terror de a qué mundo traje a este pequeño ser, tan puro y perfecto, a este mundo, saturado de contenido de lo humano que es... de hacernos daño entre nosotros. Y diría que, para no desvelarme, una estrategia que tengo desde que soy madre es el no ver noticias. Creo que me hace mucho más ignorante, no creo que esté bien, pero ha sido algo que yo he hecho para poder dormir un poco más tranquila en la noche

AC: ¿Sienten que el terror, que los temas del terror o lo que produce miedo va cambiando con la edad y con la experiencia propia? ¿Hay algo en su propio trabajo? Porque me imagino que entre el trabajo de televisión y el trabajo literario hay exploraciones distintas. Las necesidades que se ponen para una serie, digamos, tiene un objetivo súper definido: una cantidad de capítulos, una estructura, un tema. Pero en la exploración propia aparecen más esas preguntas nocturnas, aparece el terror propio, el terror de lo cotidiano.

PT: Yo creo que sí. Creo que al final muchos de los mejores elementos de los guiones vienen de ahí. Hace poco comentábamos un documental de dos capítulos sobre David Chase, el guionista de *Los Soprano*. Bueno, es un documental sobre

la historia de *Los Soprano*, pero enfocado en David Chase, y ocurría algo en la parte en que describía la sala de guionistas. Y me sentía muy identificado. Creo que todos los guionistas podrían sentirse identificados, en el sentido que se llega a un punto en la sala de guionistas en que ya pasas mucho tiempo con tres, cuatro, cinco personas, y cruzas un límite de la confianza. Entrás muy en confianza y empiezas a contar cosas, a contar cosas de tu vida que son difíciles, a veces oscuras, cosas que tal vez sólo contarías en una terapia, pero acá las terminas contando. Y entre medio de esas historias alguien cuenta una que todos dicen «¡wow!», tenemos que usar eso, y muchas veces pasaba en *Los Soprano* que muchos de los mejores momentos, que uno cree podrían haber venido de la historia de la mafia, vienen de las historias personales de los guionistas que estaban trabajando ahí, que venían de familias italoamericanas y que tenían el detalle justo, que sólo ellos podían tener, por su experiencia vivida y que no era algo que se pudiera sacar de un libro. Entonces, esos son los momentos que mejor nutren la ficción... y los temores, por cierto.

AC: Ustedes trabajaron juntos, trabajaron en mesas de guionistas. ¿Les tocó estar al mismo tiempo los tres?

CC: No, creo que nunca los tres, pero sí con Pablo estuvimos juntos en una que se llama *Secretos de Familia*, y con Simón estuvimos juntos en *Preciosas*, que la escribimos como por ahí por el 2016. Y yo creo que los dos procesos tuvieron un poco lo que dice Pablo, que es súper interesante, que en las mesas de escritura efectivamente pasa una cosa curiosa: que uno pone un poco su propia biografía al servicio de la historia. Y mientras más entrás ahí en confianza, es muy entretenido. Es como usar la plasticina. Me hace mucho sentido un término como la terapia, porque igual es

«En las mesas de escritura efectivamente pasa una cosa curiosa: que uno pone un poco su propia biografía al servicio de la historia. Y mientras más entras ahí en confianza, es muy entretenido. Es como usar la plasticina».

como que tu biografía la pones a flotar un poco en un éter y puede que encarne en tu historia, pero es para hacer mejor la historia, digamos.

Sumaría que, con *Secretos de Familia*, además, pasó una cosa muy loca. Que la empezamos y nos encerraron y la escribimos virtualmente con las pantallas apagadas, en un contexto de la pandemia. No sabíamos, yo en lo personal, no sabía si iba a volver a ver a mis padres porque estamos en ciudades distintas. Me acuerdo cuando con el COVID no sabíamos si íbamos a sobrevivir y seguíamos escribiendo esta teleserie. Y creo que la teleserie ya es súper oscura, tiene temas, muy pero muy *dark*, pero creo que además se alimentó de eso en que estábamos nosotros...

PT: Las condiciones de producción la hicieron aún más oscura.

CC: Totalmente, era un momento realmente macabro de la humanidad.

AC: ¿Hay algo que les impide o que les produce algo de rechazo de meterse tanto en la oscuridad o hay algo en el dispositivo creativo de ustedes que ya saben cómo navegar en esos temas e introducirse en la psicología de personajes tan complejos?

PT: Creo que es una mezcla de fascinación y repulsión, porque uno no se puede mentir. Hay una razón por la que estás gravitando hacia este tipo de historias y no hacia otras. Hay un interés en el crimen, en la oscuridad de lo humano, pero también con una cierta repulsión hacia eso. No sé si a ti, Simón, te pasa eso.

SS: Sí, yo creo que la ficción —o incluso más amplio—, los registros, los soportes artísticos, porque son documentales, libros de crónicas, no sólo la ficción pura, como que todos esos materiales tienen la función de depositar las cosas con las cuales no podemos lidiar o vivir socialmente, como la muerte, todas las formas de abuso posible, etcétera. Cualquier pulsión, que sería crítica o desastrosa en nuestra convivencia comunitaria,

tienen este depósito que es el soporte estético. Por lo tanto, creo que todos guardamos esa oscuridad, que es parte nuestra. Por lo tanto, creo que de nuevo lo terapéutico, no en el sentido de sanidad sino en el sentido del proceso, el de estructurar materiales dramáticos y escribir, inevitablemente va a empujar esas aguas turbias que están en nosotros, presentes o latentes. Por lo tanto, creo que es parte de un proceso que todos podríamos experimentar.

Ahora, hay una cuestión que me he preguntado, como, por ejemplo, sobre ciertas imágenes o cierto tratamiento de la violencia. Hasta dónde uno es capaz de escribir eso. Por ejemplo, hay una imagen en una novela que me gusta mucho, *Meridiano de sangre* de Cormac McCarthy, que es un western oscurísimo, muy sangriento, donde hay una parte en que el personaje sobre el cual gravita la historia llega a una parte donde han pasado unos forajidos que dejaron colgados unos bebés, guaguas muertas como si fuesen adornos navideños. Entonces, es una imagen escrita magníficamente, no como ominosa, y yo me digo si sería capaz de imaginarme eso y escribirlo ¿cachai? También hay un límite de los autores y autoras con respecto a los materiales, sobre el cómo los aboradas, hasta dónde es posible y eso es algo que me pregunto siempre. No es algo que tenga resuelto, sino que es algo que siempre me estoy preguntando. He tenido la suerte de trabajar en proyectos que me gustan y me interesan mucho, pero en mi trabajo narrativo en los libros, la violencia es algo importante. Por lo tanto, es una cuestión que me estoy preguntando siempre y que no tengo resuelta.

AC: Y estamos en una suerte de adicción por estos temas, hablamos del *true crime*, con una explosión de estos temas en los últimos diez años ¿Ustedes trabajan muchas veces pensando en esa necesidad de la audiencia o en una necesidad de los lectores de querer un poco lo escabroso?

CC: Me quedé un poco pensando en lo de Simón. Igual nosotros, al menos cuando escribimos televisión, pensamos mucho en la audiencia. La audiencia es una especie de persona invisible que está sentada en la sala, al que uno se debe y con el que uno está dialogando todo el rato. Creo que además en estos géneros, a diferencia de la comedia o a diferencia de otras teas que uno puede tocar, hay mucho diálogo con la audiencia porque hay mucho que uno está escondiendo o que la audiencia sabe antes que tus personajes. Esa conversación está muy viva, porque lograr el suspenso, lograr el terror, tiene que ver con cuánto sabe la audiencia versus cuánto saben tus personajes. Entonces creo que eso también es entrete, como ponerlos a jugar.

También creo que parte de la necesidad de la audiencia, y tal vez de nosotros como escritores, es darle forma a este caos del terror. Creo que, en una crónica o una novela, en ficción o no ficción, un documental, un *true crime*, una película, una telenovela, lo que están tratando de hacer en alguna medida es ordenarlo para que uno lo pueda como procesar o no. O sea, creo que lo que más nos da miedo es el sinsentido. Entonces, esta obsesión por darle forma es como si estuviéramos tratando desesperadamente de encontrarle sentido.

PT: En relación a lo de la audiencia, creo que hay una suerte de doble filo. En este auge del *true crime* y de este interés como fervoroso, como dices tú, por un lado es bueno, porque genera interés en el género y lleva a la persona a interesarse por el trabajo como el que hacemos nosotros. Pero también genera una sobreoferta de material. Lo que pasa con la publicidad, pasa hasta cierto punto con el género distópico también en este momento. Hay que tener un poco de cuidado ahí, porque uno corre el riesgo de hacer cuestiones demasiado genéricas y porque plantear un crimen es algo extraordinariamente enganchador, que puede ser medio tramposo. Entonces, no sé si les ha pasado que últimamente la gente se queja de la calidad de ciertas series: como que voy recién en la tercera temporada en el capítulo cinco y ahora recién me está empezando a enganchar. No sé, pero sí creo que hay que tener ojo con eso, que es bueno que haya un interés alto por el género, pero al mismo tiempo esto implica ser más cuidadosos en cómo entrarle de una manera original y de una manera que se sienta fresca en el contexto de un exceso de producción.

AC: Sí, porque en ese sentido hay dos temas: el de los mecanismos del género, el modo que uno administra una información y la entrega, y después están los temas. Me gustaría saber si ustedes están interesados tanto en el mecanismo como en el modo de ir administrando la información.

PT: Es interesante eso, porque creo que es muy distinta esa respuesta dependiendo de si estamos hablando de audiovisual o de novela. Porque en audiovisual creo que el mecanismo es demasiado importante y lo que yo recomendaría a alguien que está escribiendo un policial es empezar por el final. Empezar a entender el caso desde adentro y trabajar desde adentro hacia afuera. Escribir un policial sin saber cuál es la resolución puede ser muy pantanoso, sobre todo considerando los tiempos de la televisión que son más rápidos y hay que ir entregando. Entonces, el mecanismo hay tenerlo bien definido antes de empezar a escribir los guiones, hay que tener claro qué ocurre en cada capítulo... hay espacio para cierta innovación, creo, o cambios en el camino, pero hay que básicamente definir desde el comienzo.

En cambio en la novela —yo estoy trabajando una novela negra ahora—, creo que lo principal que he descubierto es que por mucha planificación que haga y escaleteo u *outline* de tramas y cosas, al final siempre hay una frase del libro que te dispara la historia en una dirección completamente inesperada que no estaba en tu planificación previa. Y resulta mejor de lo que tenías planificado y dejas que esa frase te lleve por ese camino y es más intuitivo, pese a que también es bueno saber cuál es el punto de llegada. Pero también puede ser interesante lo inverso, ir descubriendo en el camino cuál es el final. La novela da más espacio para esa indeterminación y para esa búsqueda. El trabajo audiovisual, por las lógicas de producción, requiere una mayor atención en el mecanismo antes de escribir.

AC: En la novela negra hay grandes autores, Patricia Highsmith por ejemplo, que buscaban ciertos mecanismos, ciertas estructuras. ¿Hay algo que ustedes sientan que se ha contaminado o se ha traspasado desde el guion a la literatura o de la literatura al guion? Porque seguramente hay un lugar en que se sienten más cómodos ¿o se sienten igual en ambos? ¿Se retroalimenta la literatura con el trabajo de guion o tratan de mantenerlos como mundos separados?

SS: Yo lo veo como dos oficios autónomos que tienen un mismo centro gravitacional, en mi caso por lo menos. Además, cuando yo quise escribir o tenía, no sé, el deseo o la vocación, el deseo fervoroso de escribir, siempre me interesaron las dos disciplinas. Me interesaba la prosa literaria y me interesaba el guionismo, por llamarlo de alguna manera, e inevitablemente dialogan muchísimo. Las cosas que leo y las cosas que veo van para todas partes, o sea, alimentan las ideas y las cosas que tengo en la cabeza guionística y también las cosas literarias.

AC: ¿Piensas muy visualmente?

SS: Sí, pero te diría que, principalmente, a medida que mi reflexión sobre el guion ha ido profundizándose en el tiempo, me he dado cuenta de la relevancia de la estructura. Pero no sólo en el guion, sino también en lo literario. Pero esa reflexión nace de la dedicación guionística en mi caso y después eso ha iluminado lo novelístico. No sólo autoralmente, sino también como lector, como una conciencia de la relevancia de la estructura, adquirida a través del oficio del guion y que ilumina a otras zonas que yo antes no había descubierto en lo literario. Es como la extrañeza que muchas veces es inherente, en mi caso por lo menos, a la escritura literaria, como algún elemento que tuerce el relato, la forma, lo que sea en lo literario, que he tratado de incorporar a mi yo guionístico, por decirlo de alguna manera. Lo prístino de la estructura que alimenta mi trabajo literario a su vez se ensucia con la posibilidad que brinda, sobre todo el lenguaje, en la literatura. Porque a veces hay que dejarse llevar por eso, como decía Pablo, que a veces una frase ilumina hacia una zona y construye una. Eso, ojalá que también lo tenga el guion, porque ahí yo creo que nos metemos en un terreno que es muy complejo, que es cómo observamos, sobre todo en el ámbito de las series, las telenovelas. También tiene mucha relación con el mercado. Hay un interés, por ejemplo, por el *true crime*, por ese género específico, entonces —porque uno no es autónomo como guionista, sobre todo en nuestro caso, que somos chilenos y estamos en una pequeña industria—, entonces, ¿cómo empujar esos ideales de que sea algo más complejo y distinto? ¿Cómo lo incorporas al trabajo real, que está dentro de una maquinaria que tiene relación con el mercado? Es un tema complejo y que siempre está en tensión, o con los empleadores o con la reflexión

misma entre nosotros, como profesionales.

Ahora vamos sólo a la tele. Cuando digo tele, digo como la serie de hace veinte, veinticinco años, que es como este boom, ¿no cierto? Como los productos que son capaces de abrir algo, esos que son más inesperados. Como *Los Soprano*, como de esa naturaleza. Antes no se había hecho nada de eso, con esa forma, con esas licencias, con esa profundidad. Entonces los gallos de la HBO cacharon que había una oportunidad en el canal... un poco se intuye en lo de David Chase: que son decisiones difíciles, que es mucha plata la que está involucrada, etcétera. Pero cuando viene alguien y empuja algo medianamente distinto, va a tener otra fuerza. En cambio, cuando querías hacer la enésima serie de distopía, ya llegaste demasiado tarde y tu decisión por querer pensar en el mercado va a quedar totalmente fuera de todo. Entonces, en cualquier quehacer artístico siempre está en tensión eso: el mercado y qué va a admitir, y qué vas a lograr tú autoralmente.

AC: Hay algo súper interesante, porque en esa televisión aparecen estos personajes tridimensionales que son como literarios, que se desarrollaban en múltiples temporadas y que tenían capas que antes no eran exploradas, que antes caían más en los estereotipos. Pero también hay una suerte de riesgo en encontrar esta humanidad en un psicópata, como Tony Soprano, por ejemplo. ¿No sienten miedo de humanizar personajes de ese tipo o, a la vez, hay tal esfuerzo?

PT: Sin duda yo creo que ese modelo es el que triunfó finalmente, el de Tony Soprano. Bueno, no en toda la ficción, porque se hace mucho y hay cosas un poco más esquemáticas, que no buscan tampoco esa gran tridimensionalidad. Viendo el trabajo que uno ha hecho, por ejemplo, yo escribí una serie que se llama *Bala loca*, que es un thriller político-policial protagonizado por Alejandro Goic. Él interpreta a Mauro Murillo, un periodista que en los 1990-2000 fue un periodista político, así como tipo *Plan B*, *La Nación domingo*, lo que hoy día sería *CIPER*, y que dio un paso hacia la farándula y que se convirtió en una especie de conductor de *Primer plano*, ese tipo de programas... un poco Julio César, que creyó, al parecer, que este personaje estaba basado en él, por lo que he escuchado. Pero todo bien, era una posibilidad. Y ese personaje era un tipo que estaba investigando un

«En audiovisual creo que el mecanismo es demasiado importante y lo que yo recomendaría a alguien que está escribiendo un policial es empezar por el final. Empezar a entender el caso desde adentro y trabajar desde adentro hacia afuera».

crimen, el asesinato de una periodista, y sus intenciones eran muy nobles en ese sentido, tratando de recuperar ese instinto de periodista original, pero era un tipo muy miserable. Trataba muy mal a sus ex compañeros de trabajo, tiene una pésima relación con su exmujer, tiene una dudosa relación con su hijo y había toda una dimensión miserable de Mauro Murillo que nosotros nos preocupamos de trabajar, en conjunto con la nobleza de su búsqueda. Y creo que Alejandro Goic contribuyó mucho dándole ese tenor al personaje también, pero la búsqueda iba de todas maneras por ahí.

CC: En mi caso, en *Pacto de sangre* teníamos un desafío particular. Porque en el fondo nuestros protagonistas cometían un crimen en el primer capítulo y era bien terrible, o sea, son cuatro amigos en sus cuarentas, curados, jalados, que en una fiesta se les muere la chica que contrataron para bailar y deciden esconder el crimen y mantener sus vidas enteras. Fue súper entretenido y complejo diseñar a estos cuatro amigos, hacerlos distintos, tratar de entenderlos, de quererlos, además, porque igual íbamos a pasar cien capítulos con ellos y queríamos, obviamente, que el público quisiera estar ahí viendo esto. No sólo porque era atrapante el mecanismo, sino porque los personajes eran interesantes. Fue súper entretenido el diseño, sabíamos, y ahí está lo que decía Pablo: el diseño es súper clave en formatos tan largos. Es muy importante, porque nosotros sabíamos que eran cien episodios y en el episodio treinta íbamos a revelar que uno de estos cuatro, en verdad, la conocía de antes, que tenía relaciones con chicas menores de edad y que tenía una doble vida. Entonces nos preocupamos de cómo de mostrar la cara A de ese personaje durante treinta episodios —que era el Álvaro Espinosa, que lo hacía increíble—, y en el

momento en que revelamos esta cara B, exploramos su psicopatía, el cómo es capaz de imitar las emociones de los demás, pero no sentirlas. Había otro que era súper violento con su pareja y ahí exploramos la violencia intrafamiliar. Otro tenía problemas económicos graves que escondía a su familia. Buscamos darle a cada uno una especie de oscuridad, pero también mucha luz. Trabajamos con una psicóloga que todas las semanas que se leía nuestros guiones, que era la Nancy Paulsen, muy seca, talentosa, que se leyó todos nuestros guiones. Fue entrete tener espacio para poder desarrollar personajes con ayuda de una persona de su profesión y su experiencia, porque también nos ayudó a que fuera todo mucho más profundo.

PT: Yo tenía otro ejemplo, una serie que se puede ver ahora en Netflix, que se llama *Cromosoma 21*, que también es un policial. En esa serie hay algo bien particular, que es el caso de un chico con síndrome de Down que lo acusan de cometer un crimen, un asesinato. Se trata de la investigación de la detective, que tiene que dilucidar qué ocurrió, y también del proceso judicial, en el sentido de si se puede o no juzgar a una persona con síndrome de Down por un crimen como ese, considerando las circunstancias. En fin, que era bien complejo, porque el personaje principal es un actor que se llama Sebastián Solorza, que estuvo genial. Él interpretaba al personaje con síndrome de Down. El tema era cómo trabajar este personaje en términos criminales, también, porque hay una cierta tendencia a darle una dimensión angelical a las personas con síndrome de Down y también es por falta de experiencia de relacionarse con ellos. Nosotros nos mediamos con un personaje que tenía ciertas zonas oscuras, con un hermano que salía a robar y él salía a robar con él. La serie

también se pregunta hasta qué punto está siendo manipulado o está participando voluntariamente. Siempre se está trabajando ese límite y nos sorprendió darnos cuenta de que había una zona que explorar ahí, sin vergüenza, incluso validada por personas que nos asesoraron que tienen familiares con síndrome de Down. Y ellos daban cuenta de que la complejidad es muy vasta en términos conductuales. Entonces, ese es un ejemplo también, que fue bien interesante trabajarlo a nivel de guion.

AC: ¿Y la investigación, la han abordado muchas veces ustedes? Y quiero hablar también cómo desde el lado más literario de *Matadero Franklin*, de Simón, donde me imagino que hay una exploración de un mundo súper específico. ¿Buscas esa psicología y esas dimensiones de los personajes?

SS: A mí algo que me gusta y me entretiene mucho es el proceso de investigar. Y tampoco tengo un método científico para investigar, es súper intuitivo, pero sí trato de obtener y profundizar lo más posible, alimentarme de todos los materiales imaginables. Me encanta. O sea, para mí es muy trágico que ya no existan diarios de papel. Entiendo que es muy positivo por un tema ecológico, obviamente, pero yo soy muy de materialidad. Escribo a mano, tengo pizarras, escribo en fichas, me interesa mucho lo concreto. Entonces, por ejemplo, el diario lo recorto. Siempre va a haber algo que intuitiva o concretamente me va a gustar y lo recorto. Tengo una cantidad de páginas recortadas con noticias o cuestiones, a veces es sólo un material que es como un espejo deformante... encuentro algunas cuestiones al margen. Por ejemplo, estoy trabajando, pero la tengo en reposo, una novela sobre Tito Fernández, que es un personaje que hace mucho, mucho tiempo me llamaba la atención. Tengo muchos recortes y hace unos años encontré a unos cabros que vendían vinilos en Lastarria. Pillé uno de los primeros discos de El Temucano, que es de la época de la UP, del 71 si no me equivoco, y la contraportada la escribe Ángel Parra, Ángel Parra padre obviamente. Entonces esa idea me llevó a ¿por qué Ángel Parra escribe una contraportada del Temucano? Y eso me llevó a descubrir que la contraportada del primer disco de El Temucano la escribió Neruda, por ejemplo, y que le gustaba mucho como cantautor. Y eso abre, imagínate, abre una dimensión. En términos de historia, hacia dónde

te puede llevar un vinilo que pillé de suerte, obviamente.

AC: Es como un dispositivo la imaginación ¿no?

SS: Claro. Que más que cerrar algo, a mí me importa que abra hacia otro lado.

CC: Yo creo que no debería existir ningún proyecto sin investigación. Porque también lo que hacemos es hacernos pasar por algo, inventamos personajes, y en eso siempre va a haber una curiosidad de entender cómo funciona un oficio, cómo es el uniforme, cómo es el edificio donde trabajaría esta persona.

A mí me pasó que escribí un podcast que se llama *Corderos*, que se trataba de una noticia antigua que pasó en un colegio al que yo fui, en el sur. Y esto me abrió un mundo de investigación muy impresionante de la historia del nazismo en Chile y de cómo de esta rama del nazismo, un poco más folclórica, muy enraizada acá, me llevó a saber de esta idea que Hitler vivió en la Antártica, que estuvo vivo, qué sé yo, de los libros de Miguel Serrano y encontrar esta historia *freak* de Chile. Que tuvimos a este hombre que fue embajador en la India, que fue embajador en Alemania, que fue amigo de Hermann Hesse y así me encontré con un planeta rarísimo que consumía ávidamente esto. Me volví loca, escuché miles de horas de podcasts de gente muy rara con unas teorías extrañísimas que cruzaban el esoterismo con el nazismo. Y al final en *Corderos* hay un poquito de eso, digamos, porque cada proyecto te abre un planeta y hay proyectos en que ese planeta es enorme, muy entretenido y que no se puede perder.

SS: Además, para agregar una cosa, yo creo que el ejemplo del mundo del nazismo esotérico es súper bueno. Todo ese planeta que no necesariamente está reflejado al cien por ciento, el haberse empapado de eso, eso llevó a una escritura que de otra manera no se hubiera dado. A mí me parece más interesante eso que ocupar la información concreta, como si fuera un reportaje. ●



Del Molino

Fantasmas de Europa Sergio del Molino

Conversación con
Álvaro Bisama

Álvaro Bisama: Buenas tardes a todos y todas. Hoy nos acompaña Sergio del Molino, ganador del último Premio Alfaguara por *Los alemanes*, una novela sobre la cual hay muchas cosas que conversar. Voy primero a dar algunas referencias biográficas de Sergio. Él es escritor, periodista, columnista del diario *El País*, ¿hace cuántos años, Sergio?

Sergio del Molino: Desde 2017 o así, puede ser, no lo sé.

AB: Sergio tiene una obra importante y quisiera destacar por lo menos tres libros. Uno que se llama *La España vacía*, un ensayo, un texto de auto ficción, un texto de crónica sobre el paisaje español y la idea de escribir y leer en España. Una novela llamada *La mirada de los peces*, otras novelas como *La hora violeta* y, en ese marco de novelas, libros de crónica, trabajos de ficción y no ficción, está la novela que ganó, como dije, el premio Alfaguara, y a mí me parece que es una novela muy bien resuelta, una novela en ciertos momentos muy conmovedora, porque de lo que habla es de una familia, los Schuster, que son hijos o nietos

de migrantes alemanes que llegaron en 1916 a España, específicamente a Zaragoza. La novela es un mapa de Zaragoza también, un mapa afectivo de este lugar. Llegaron a Zaragoza luego que Alemania perdiera la Primera Guerra Mundial y la colonia alemana de Camerún migrara a España. Entonces, lo que pone en movimiento a esta novela es el relato de esta familia, los Schuster, a lo largo del siglo xx, narrado desde la perspectiva de dos hermanos, Eva y Fede, que comienzan a circular en la novela a partir de la muerte del hermano mayor, Gabi, que es además una estrella de rock. El libro va a circular entre la historia de esta familia, que son dueños de una fábrica de cecinas, una charcutería, y lo que sucede con los hermanos. Gabi se convierte en una suerte de figura disruptiva. Puede ser un rockero de la década del ochenta, noventa, más o menos, en cambio Eva es una política que está en camino. Ella está en la carrera por la alcaldía de Zaragoza. Y Fede, el menor, es un profesor de filosofía español, que hace clases en Alemania y debate una y otra vez sobre Hannah Arendt y el Holocausto. En la novela tomé algunas notas. Esta habla de los modos del silencio, del territorio y de la patria, de la idea de la nación. Como decía un viejo escritor chileno respecto a su obra: es la historia de una absolución familiar. Pero también es un libro donde lo que tenemos es un mapa de la España del siglo xx hasta el presente, con sus silencios, sus acomodos, sus secretos. En el mundo de las variaciones de las formas, donde la pregunta es qué puede ser la ficción, es una novela que apuesta por las formas clásicas de la literatura y construye un relato intercalado de muchas voces. Las voces de estos dos hermanos que extrañan y procesan el luto de su hermano fallecido. Que tratan de entender qué fueron sus padres, qué fueron sus abuelos, qué es el paisaje que los rodea, quiénes fueron sus amigos y, además, esto se cruza con la especulación inmobiliaria, tema muy actual en el caso español, con el tema de los territorios, de los paisajes afectivos junto a los legados, tanto alemanes como judíos. La novela se puede leer también como una enciclopedia de la germanofilia y también una enciclopedia de ciertas retóricas relacionadas con el judaísmo. Hay muchas más cosas, pero prefiero preguntárselas a Sergio y empezar a conversar. Bienvenido, Sergio.

SDM: Muchísimas gracias por invitarme. Es un gusto encontrar un momento en el viaje por Chile para tener esta conversación y charlar un

poquito más en profundidad, tranquilamente, sobre la novela.

AB: ¿Qué dispara a una novela como *Los alemanes*? ¿Cuánto de esta historia de los alemanes de Camerún que llegan a Zaragoza fuiste descubriendo a medida que lo escribías?

SDM: Bueno, la historia de los alemanes del Camerún ya la conocía, ya la había investigado. Era una materia muy conocida por mí, muy tratada y que formaba parte de mis archivos tanto sentimentales como literarios y periodísticos. Fue una investigación que hice entre los 2007-2008 y que desembocó en un libro de crónicas el año 2009 titulado *Soldados en el jardín de la paz*, donde relaté toda esta peripecia de los alemanes del Camerún de 1916. De cómo llegaron a España, cómo se instalaron, cómo influyeron en la sociedad española de su tiempo, fundamentalmente en Zaragoza, en mi ciudad, junto con los vínculos y las conexiones que tenían con el nazismo hasta la Segunda Guerra Mundial. Todo eso estaba ya investigado, contado, estaba ya hecho. Era una historia que me encontré por casualidad hacía muchísimos años. Lo que pasa es que siempre la tenía presente. Siempre había querido escribir una novela. De hecho, cuando me la encontré, lo primero que me vino a la cabeza fue escribir una novela sobre esos alemanes, pero me pudo la responsabilidad, el pudor y la conciencia de la impericia que tenía entonces. Yo me encontré con que esta historia no estaba contada en ningún sitio, entonces me parecía que antes de escribir una novela, antes de trasladarlo a los territorios de la ficción, había que contarla, sacarla y como no existía ningún libro, ningún material documental contemporáneo que lo relatase, pues me puse a ello y lo conté. Durante muchísimo tiempo esos alemanes han estado ahí presentes. Han estado siempre llamándome desde los cajones, desde los archivos, han estado siempre insistiéndome de una forma esotérica para que volviera a ellos en una novela. Lo he intentado varias veces en estos quince años y no encontraba el modo, no encontraba el modo de incorporarlos a mis obsesiones, a mi literatura, que dijeran algo que no fuera una sola novela histórica. Yo lo único que tenía claro es que no quería escribir una novela histórica, que no quería trasladar los códigos de la historia a los códigos de la novela, lo que ya había contado en los códigos de la crónica y en los códigos del ensayismo literario e histórico. Quería que esto

«Hay muchos temas que te obsesionan y dejan de obsesionarte. Se diluyen en el tiempo, no llegan, no cuajan. Eso nos pasa a todos los escritores».

fuera un pretexto para contar mis obsesiones y para contar otras cosas y eso se me resistía. No sabía por dónde ir, pero la obsesión no se diluía. Esos alemanes estaban presentes cuando yo pensaba en qué quería escribir. Siempre estaban de fondo, siempre formaban parte del repertorio de cosas de las que yo quería escribir y eso a mí me decía que esos alemanes decían algo importante para mí porque, si no, se hubieran olvidado. Hay muchos temas que te obsesionan y dejan de obsesionarte. Se diluyen en el tiempo, no llegan, no cuajan. Eso nos pasa a todos los escritores, pero estos persistían y fui revisitando el cementerio alemán. El espacio del cementerio alemán donde se me impuso la primera escena de la novela. La escena del funeral se me impuso, porque soy un escritor muy intuitivo y muy ligado a los espacios, más que a los personajes. A mí me interesan mucho los espacios y creo mucho, además, en algo que escribió Orhan Pamuk en un libro de conferencias, un libro de ensayos sobre el arte de la ficción en el cual dice que los novelistas hablamos de espacios. Él compara su oficio con la pintura, busca siempre una comparación con la gran pintura y se considera un pintor de escenas, de espacios, pero sobre todo dice que la novela narra espacios, no personajes. Narra un lugar, una ciudad, un país, una plaza, un rincón, una casa, narra algo y yo estoy de acuerdo con eso, porque a mí me llaman la atención los espacios, me inspiran, sacan lo mejor de mí y así fue paseando por el cementerio alemán de Zaragoza, que es un cementerio pequeño, desconocido, que fundaron estos alemanes del Camerún y que yo conozco muy bien. Me lo sé de memoria, conozco todas las lápidas, sé quién está enterrado en cada cual, sé las vidas de todos ellos. Pues una de las veces, paseando, se me impuso la escena inicial de un entierro, de un funeral en el cementerio alemán y ahí, no voy a decir que tuve una epifanía y que se me reveló la novela, como si hubiera mordido la madalena de Proust y de repente se escribió sola. Pero sí que tuve claro, en ese momento, que yo quería escribir una novela del presente y que dijera cosas

del presente. Quería escribir una novela de una familia que estuviera condenada por el pasado, que era lo que a mí más me había llamado la atención del contacto con las familias de los alemanes del Camerún. Veía que eran unas familias que estaban muy condicionadas, a veces sepultadas, a veces anuladas por un pasado que en muchas ocasiones detestaban. Con un legado familiar que no sabían qué hacer con él, no sabían si sentir orgullo o desprecio acerca de él y que les incapacitaba en buena medida para vivir el presente. Esa condición de alemanes raros, que no son alemanes descendientes. En fin, todo eso, esas cuestiones identitarias, les afectaban mucho y entonces vi que ahí podía contar, a partir de la mezcla de los muertos y de los vivos, una novela que dijera algo que me importaba a mí, que tiene que ver con la prevalencia de los muertos en el mundo de los vivos. Con la culpa y con todo lo que tiene que ver. Una trama familiar y el peso que la familia tiene sobre ti. A partir de ahí es el detonante que me hizo ponerme a trabajar en la novela.

AB: Y esta familia, los Schuster, son charcuteros. Mi pregunta como novelista es ¿por qué tienen una fábrica de cecinas? ¿Por qué escogiste ese oficio específico para ellos?

SDM: Bueno, por un lado, porque he conocido a familias así. He conocido a familias de alemanes que prosperaron mucho con fábricas de salchichas. Y luego me parecía que era un chiste soez. Me parecía que era muy divertido que esta gente hubiera prosperado y hubiera alcanzado una posición casi nobiliaria vendiendo carne basura. Lo que ellos venden no lo comen.

AB: Salvo Fede.

SDM: Pero Fede lo que está masticando es su propia culpa, para fustigarse. Él sí que come salchichas para fustigarse. El resto de la familia no las comen. Son carne que le dan a los pobres y que ellos no quieren en absoluto. Me parecía que podía haber elegido otro tipo de negocio, pero ese en concreto me parecía lo suficientemente obsceno y vulgar para luego subrayar que habían construido ese refugio —que ellos consideran

de alta cultura y de aislamiento espléndido del mundo—, a partir del imperio de un matadero industrial de cerdos y de ser charcuteros. Además, tienen un título nobiliario que ellos tienen expuesto. El padre tiene en el salón de la casa enmarcado el título de charcutero oficial del Reich. Es como una parodia. Para mí es una cosa quijotesca, es como un título nobiliario del Quijote. Son chistes quijotescos, yo no sé hasta qué punto son chistes no demasiado subrayados, pero sí que intentan poner a tono al lector en lo ridículo que es aquello y así facilitar que vean el mundo de esa familia como lo ve Gabi. O sea, cuando Gabi, el hijo mayor, se ríe desde la adolescencia de todo eso, a mí me interesa que el lector adopte ese punto de vista y entienda el punto de vista de Gabi. Entienda porqué a Gabi le parece ridículo todo esto, porqué a Gabi le parece ridículo que su familia venere —como si fuera un escudo de armas antiguo— un diploma de charcuteros. Eso da la medida de lo precario, de lo falso, del decorado, y de la mentira en la que vive esta familia.

AB: En ese contexto, ¿cómo fuiste armando esa estructura? Porque es un tejido que en apariencia luce sencillo al ojo del lector, pero es un tejido muy complejo, porque justamente las costuras no se notan

SDM: Bueno, muchas gracias. Sí, no se notan porque me he esforzado mucho en que no se noten, que al final ese es el mérito del oficio del escritor. Mi idea original era escribir dos novelas contrapuestas en una, la novela de Fede y la de Eva, y subrayar así que no existe una verdad, que la única verdad es la del punto de vista, que es una creencia fundamental que tengo en la narrativa. Las historias no importan, el qué de la historia. Importa el cómo e importa quién la cuenta, y eso es lo que configura la narración. O sea, no es que la historia cambie según el punto de vista o que haya distintos cambios de perspectivas sutiles, es que es otra historia completamente distinta. Es que los mismos hechos narrados por una persona pueden ser comedia y narrados por otra persona pueden ser tragedia. O sea, todo depende del punto de vista y de quién lo narra. Eso lo tengo clarísimo.

AB: Fede vive una tragedia y Eva vive la realidad.

SDM: Bueno, Fede tiraría más a una farsa. Creo que Eva tira más hacia al lado trágico.

AB: Es verdad. A mí me pasaba, mientras lo leía en los modos de Fede, que es una farsa, pero

él sufre y Eva es la acción. Eva es el movimiento, es el presente, y Fede está justamente funcionando en esos limbos. Limbos que son los clásicos, son los pasados, que es la literatura también. Me parece interesante ese contrapunto entre Fede y Eva por esa tensión entre el presente, el modo en que Fede se refugia en los libros, mientras Eva existe en el ahora, propone algunas cosas, se piensa desde el presente hacia el futuro.

SDM: Sí, ten en cuenta que yo he querido construir los personajes con cierta voluntad arquetípica sin renunciar a su carnalidad. O sea, en ningún momento quiero ser brechtiano ni nada de eso, pero creo que es una cosa que es muy importante. Ni renunciar a la verosimilitud, a la redondez de los personajes y a que el lector tenga una relación sentimental con ellos, pero sí que cada uno encarne una suerte de ideal y una suerte de prototipo, de arquetipo intelectual en buena medida. Tú lo has dicho: Eva es fáustica, en el principio es la acción. Eva renuncia a la realidad, es la acción. Eva renuncia a la realidad; Eva es resolutive, está en el mundo. Es alguien que entiende el mundo, que quiere dominarlo, que quiere ejercer control sobre él y lo tiene muy claro. En resumen: van a fracasar todos, y Fede representa un arquetipo del intelectual contemporáneo. Del mundo del intelectual y del literato contemporáneo. Igual está mal decirlo en un foro como este, pero yo creo que la cultura, la literatura...

AB: En este espacio hemos dicho muchas cosas y vamos a seguir diciéndolas sin culpa.

SDM: Ahora que nadie nos oye... lo que representa Fede es la parálisis. Lo que yo veo como la parálisis del mundo cultural y del mundo intelectual contemporáneo en Occidente. Creo que vivimos en un momento en el cual los grandes sistemas, los grandes pensadores, la gente que debería —y ahí es una crítica también que puedo hacerme a mí mismo evidentemente—, que debería iluminarnos y que debería ofrecernos una forma de ver el mundo o un intento de comprensión de ese mundo, está fracasando estrepitosamente. Creo que el mundo de las grandes construcciones intelectuales, el mundo de la gran ambición intelectual ha muerto, ha desaparecido por cosas muy pequeñas, de muy corto recorrido y eso lo dicen en algún momento de la novela. Ya no hay músicos como Wagner, no hay ningún equivalente a este, no hay ningún equivalente literario a Tolstoi, o no

hay en la filosofía un equivalente a Wittgenstein ni a grandes titanes. Hemos renunciado a la gran ambición totalizadora que caracterizaba durante mucho tiempo a la cultura y que era lo que mucha gente buscaba y ansiaba del discurso intelectual de la cultura. Y lo hemos reducido a una conversación mucho más baja, mucho menos ambiciosa, mucho más lateral y eso creo que tiene que ver con una parálisis. Con la inadecuación del discurso intelectual a la secularización del mundo, es decir, creo que todo esto tiene que ver con Nietzsche diciendo que Dios ha muerto y que a partir de ahí no hemos sabido sustituir a Dios por otra cosa. Creo que la gran cultura funcionaba porque se dirigía a una entidad superior, que es en la que creyeron o no. Podían llamarla Dios u otra cosa. Ahora somos descreídos y ese descreimiento nos ha hecho pequeños.

AB: Ese es un aspecto interesante de la novela, porque tiene una posición que anuncia Gabi y que el mundo padece. También la anuncia Fede, cuando Gabi dice que la música docta se ha echado perder cuando llegó el romanticismo, porque los compositores dejaron de componer para el público y empezaron a componer para las masas, para el pueblo. Es interesante lo que dice, porque no lo dice Fede, lo dice Gabi, que es un músico pop, que es un rockero.

SDM: Sí, pero fíjate. Tenemos a Gabi que es el creador y Fede que es el pensador de todo esto. Son incapaces de ser creativos, de crear una obra. Fede está totalmente paralizado, no cree en nada, no es capaz de avanzar. Lo único a lo que se dedica es a darle vueltas y a caer en el tópico constantemente intelectual. Gabi, que es músico, pero es un anti músico, su obra es destructiva, no constructiva. Lo que ha hecho ha sido reaccionar a la gran cultura alemana en la que ha crecido y entonces se ha hecho una estrella del punk, del rock o del ruido, porque él no sabe muy bien definir qué es lo que hace que básicamente sea una parodia, una burla y una destrucción de la cultura melómana en la que él ha crecido. Básicamente, lo que a él le interesa es faltarle al respeto e insultar a sus padres. Eso es lo que le interesa, pero no tiene un ánimo constructivo. Él no tiene el empeño de construir una obra. De hecho, cuando le llaman artista, le molesta. No quiere ser artista, es lo último que quiere. Le parece que aquello es una ridiculez, ser artista es lo peor del mundo.

AB: Viendo toda la referencia a Gabi en la novela no dejaba de acordarme del período

berlinés de Lou Reed con Bowie y que aparecía ahí en ese momento donde no sabes si el rock, el pop, el punk, afirman un discurso o son una parodia del discurso, y eso también sucede con Fede. Como si el discurso académico fuera una parodia de otro discurso que en cierto modo está perdido. Y en el caso de Gabi, también. Como si fuera una parodia de una música que desapareció y que solo puede volver como algo roto.

SDM: No es ocioso que la novela tenga como referente histórico la Primera Guerra Mundial. Yo a veces, esto lo digo porque estamos aquí entre amigos, pero yo estas cosas no me gusta decirlas, porque parece que le estás haciendo el trabajo a los críticos y esto creo que es una cosa que los críticos deberían interpretar y deberían llegar ellos por sus propios medios sin que el autor se lo diga, pero el trasfondo intelectual es éste del que estamos hablando. Hay un discurso que no es obvio en la novela, pero que tiene que ver con la historia de la Primera Guerra Mundial. Que este sea el suceso histórico radical, que es fundacional para esta familia y para esta novela, porque es el momento de quiebre. Todavía es hoy el momento en el que cambia la civilización, el momento en el que se rompe absolutamente todo. Es verdad que nosotros tenemos cierta obsesión con los nazis y con la Segunda Guerra Mundial, pero ahí no cambió el mundo. El mundo cambió antes. O sea, las coordenadas intelectuales, el abismo enorme conceptual que hay entre lo que creían y lo que esperaba la gente antes de 1914 y lo que esperan después de 1919. Es donde se transforma el mundo y lo que ocurre fundamentalmente es que la cultura fracasa y eso lo cuenta Thomas Mann en *Doctor Faustus*. Lo cuenta estupendamente: la gran cultura se ha revelado inútil, absolutamente inútil, y no es capaz de salir de su perplejidad. No sabe reaccionar ante un mundo que se ha hecho demasiado complejo, demasiado brutal, demasiado violento y ante el que uno no es capaz de dar ninguna respuesta. Ni los músicos, ni los pintores, ni los escritores, ni los pensadores, nadie sabe darlo y desde entonces estamos dando tumbos, estamos haciendo muchas veces el ridículo, reaccionamos y la cultura desde entonces, desde hace más de cien años, es básicamente un intento de parodia. Es decir, reaccionamos parodiando cosas, pero ya no somos creativos, ya no sabemos inventar. El arte contemporáneo es una burla, una burla de todo el

«Creo que la gran cultura funcionaba porque se dirigía a una entidad superior que es en la que creyeron o no. Podían llamarla Dios u otra cosa. Ahora somos descreídos y ese descreimiento nos ha hecho pequeños».

arte anterior. Reacciona al arte anterior. Buena parte de la literatura de vanguardia reacciona a la literatura anterior, pero no es capaz de mirar hacia delante, no es capaz de hacer una construcción. Tú puedes destruir como escritor de vanguardia. En los años veinte puedes burlarte y destruir todo el patrimonio de la novela del siglo XIX, pero no construyes algo parecido a la novela del siglo XIX. En ningún momento surge eso. O sea, sólo nos quedamos en la parodia y de esa parálisis habla un poco el fondo intelectual de este libro, de forma muy sutil y muy de fondo, pero es la música, la música intelectual que está de fondo con mis preocupaciones.

AB: Yo en un momento pensaba que Gabi y Fede parecieran ser dos espectros que recorren la República de Weimar y que el 2024, que es el presente donde estamos leyendo el libro, podría ser el 1924 como si ellos mismos estuvieran perdidos.

SDM: Sí, y por eso está muy bien visto que parece que están en Weimar, porque creo que no hemos salido de ahí. Creo que todavía mantenemos esa perplejidad y por eso nos llama tanto la atención el mundo de entreguerras. Ahora mismo vivimos una fascinación intelectual por ese mundo y toda esa literatura, todo lo que se hizo entonces nos atrae y todo tiene una enorme vigencia y la tiene porque estamos igualmente perdidos. Estamos tan perdidos como ellos. Entonces su estupor es nuestro estupor y nos sentimos muy reconocidos en esa estética, en esa forma de abordar la complejidad y seguimos fascinándonos por ellos. Entonces estamos, creo que cien años después, en las mismas. El avance ha sido muy limitado en todos los ámbitos y esa es la frustración que intento expresar.

AB: Mientras leía la novela pensaba en «La segunda venida», el poema de Yeats, que habla de esa destrucción, y pensaba también en Eliot, en *La tierra baldía*, que da cuenta de esa

pérdida de señal, de ruta, de esa destrucción que me parece muy interesante y radical. Todo esto que estamos discutiendo en términos teóricos, filosóficos...

SDM: Pero lo discutimos hoy aquí en la Universidad Diego Portales, porque si esto lo discuto antes de presentarme al premio Alfaguara, no me lo dan y directamente me echan de la editorial.

AB: ¿Cómo aterriza eso en la voz de los personajes? Porque uno de los méritos de *Los alemanes* es que escuchamos la voz de Fede, escuchamos la voz de Eva, escuchamos la voz de Bert, escuchamos la voz de Ziv. ¿Cómo fue construirlas? ¿Qué te permitió apuntalar, cercar, atrapar la voz de Fede, atrapar la voz de Eva?

SDM: Es un proceso muy instintivo, muy poco meditado, pero sí que me planteé una cosa a priori, que era el principal problema que podía encontrar a la hora de concebir las voces y la estructura: no quería que fuera una escritura naturalista o imitativa del habla. Creo que eso es algo que los narradores buscan y que algunos lectores o algunos críticos aprecian. Esa forma de ventriloquía literaria, de que los personajes tengan una voz distintiva con una forma de hablar, con unas muletillas, con un acento, una sonoridad y una música que les individualicen de una forma tajante. Eso incluso se puede considerar un ejercicio de virtuosismo literario, pero a mí me parece puro ilusionismo. Incluso como lector me estorba. Me llega a estorbar esa forma de plantear las voces.

AB: Ese hiperrealismo en una versatilidad que aspira a ser etnográfica.

SDM: Me parece banal, porque además creo que no ayuda en el fondo a reconocer las voces, a que aplaudamos la versatilidad del narrador. Creo que cuando haces eso, no desaparece nunca de la lectura la figura del escritor. Estamos viendo todo, yo al menos cuando leo esas cosas o

leo por ejemplo... hay un cuento muy famoso de Cortázar, sobre un boxeador que está en primera persona y que cuenta él mismo su historia. Es un cuento muy alabado, un cuento de imposición de la voz alabadísimo, de cómo puede Cortázar meterse en la voz de un boxeador y cómo habla. Yo lo leí de joven muy fascinado y lo he leído muchas veces. Ahora lo que no me quito de la cabeza es al propio Cortázar. Yo leo ese cuento y veo a Cortázar esforzándose mucho por sonar como un boxeador y entonces eso es lo que yo no quiero. Yo quería que la diferencia de las voces viniera dada por otras cuestiones y que no cayéramos nunca en la trampa de la oralidad. Hay un texto, hay una narración, entonces las voces se van amoldando por la personalidad de los propios personajes. Son ellos los que poco a poco van distinguiéndose entre ellos, pero sin necesidad de hacer giros lingüísticos, sin necesidad de hacer cosas que para mí son totalmente soeces. Entonces para mí radicaba en cómo diferenciar las voces sin hacer parodia, sin hacer ventriloquismo, sin que pareciera que había unos actores interpretando a esos personajes, y bueno eso salió de forma muy natural. Una vez que renuncié a hacer eso, las voces fueron encontrando su camino de forma muy natural, porque me metí mucho en el pensamiento, en la personalidad de cada uno de ellos y se me fue prefigurando con mucha naturalidad.

AB: ¿Cuánto se demoró en cuajar la voz de Eva, la voz de Fede?

SDM: Bueno, es que es simultáneo. No sé diferenciar, porque las he construido simultáneamente en diálogo unas con otras. Para mí lo importante es que unas voces reaccionaran a lo que decían las otras, con lo cual iban creciendo a la vez y entonces iban separándose o iban confluyendo en función de lo que la historia iba necesitando. No escribí de un tirón toda la parte de Fede y luego las fui montando. El proceso ha sido una escritura en paralelo de todo. No necesariamente adoptaba el orden final que tiene esta novela, pero sí que fui pensando todas las historias en paralelo para que fueran correlativas. Para que tuvieran una armonía y una musicalidad entre ellas, que tuviera una relación musical.

AB: Sí, en ese sentido también esas voces dependen del cuerpo. El cuerpo frágil de Fede y el cuerpo, entre comillas, deseante o autodeterminado de Eva. Me parece que la energía también tiene que ver con que esas voces dependen de

esos cuerpos, y también de esos cuerpos perdidos en Zaragoza y en general en Europa.

SDM: Sí, es una novela muy corporal, porque a mí me interesa mucho el cuerpo. Yo creo que estamos hechos de cuerpo y los cuerpos son muy importantes. Y sí, te agradezco la nota sobre la corporalidad, porque es muy importante, por ejemplo, si Fede es un cuerpo nervioso, flaco, que se maltrata, sobre todo alimentariamente se maltrata mucho, y Eva es rotunda, madura, que ha tomado una conciencia tardía de su poder sexual, de su propia sexualidad y lo disfruta mucho.

AB: Es muy potente Eva. Ella parte del control o de su voluntad, eso tiene que ver con su autodeterminación respecto a lo sexual. Tiene un novio mucho más joven...

SDM: Tiene un novio al que puede dominar, que es lo que le interesa. Sobre el que puede ejercer poder, que es lo que a ella le interesa. Ella no quiere ser la novia de nadie, no quiere que la saquen a pasear y a cenar. Ella quiere tener a alguien sometido. A alguien, además, a quien respeta intelectualmente. No quiere tener a cualquier pelele.

AB: Es muy bueno ese personaje.

SDM: Y el hecho de tener dominado a alguien a quien respeta y admira le excita todavía más, es lo que más le gusta de todo. Es una cosa muy perversa en el fondo.

AB: ¿Eras un lector de la tradición alemana, de esa germanofilia que tienen los personajes, antes de escribir la novela, o fue a partir del encuentro con los alemanes de Camerún que te metiste en esta tradición?

SDM: Sí, a mí me fascina la tradición germanica, pero más la austríaca que la alemana. Es un poco más ligera, es un poco más juguetona que la gran novela. Fíjate que sólo hay un gran autor austríaco que ha querido hacer la gran novela, que es Robert Musil, quien quiere escribir *El hombre sin atributos*. Pero en general los escritores austríacos son más, quizás porque son católicos, más leves. Los alemanes siempre imponen mucho más, quieren hacer *La montaña mágica*, *El tambor de hojalata*. Te ponen así, una novela como para apabullarte, y los austríacos van más laterales, son más afines a mí. Me gustan más. Pero sí, es una tradición que llevo mucho tiempo disfrutando. La literaria y la musical forman parte de mi tronco y de mi dieta habitual de lecturas. Lo que estoy volcando

«Hay varios fantasmas. Hablamos del fantasma de Gabi y de los personajes, pero también hay fantasmas de espacios, porque hay un referente constante que es la fábrica, la cual ya no existe cuando empieza la novela».

aquí son obsesiones de muy largo recorrido que llevan acompañándome mucho tiempo. En mi biblioteca ocupan un espacio muy importante todos estos escritores.

AB: Y respecto a la estructura: la novela habla de la tradición alemana, de la tradición familiar, pero también es una novela sobre España y también es una novela sobre la especulación inmobiliaria. Es una novela sobre el paisaje y los fragmentos de esa España contemporánea. ¿Cómo y cuándo llegaste a la idea de que en realidad la novela iba a hablar de eso?

SDM: Es que creo que es importante que las novelas transcurran en un lugar y en un tiempo, aunque sean lugares y tiempos imaginarios. Es importante para Tolkien que la historia de *El Señor de los Anillos* transcurra en la Tierra Media, pese a que este lugar sea una invención suya, pero que adquiere realidad y carnalidad en su literatura. Para mí era importante que hubiera una proyección literaria de mi visión sobre mi ciudad, sobre Zaragoza y sobre mi país. Aparece también un poquito Alemania. Es una novela un poco alemana, porque parte de la trama transcurre en Ratisbona, pero sí, fundamentalmente es una novela española que está contaminada por los problemas y los debates que hay ahora mismo en España sobre la transformación del paisaje y la habitabilidad de las ciudades que es una cosa que preocupa muchísimo. Este último fin de semana hubo en Madrid una manifestación enorme para reclamar vivienda, porque es un problema gravísimo. La gente en España no tiene dónde irse a vivir. La gente con treinta o cuarenta años no tiene capacidad económica para pagar un alquiler, para comprarse una casa. Es uno de los problemas más serios que tiene el país ahora mismo y tiene que ver con todo lo que se habla en la novela de transformación urbana. Fíjate que esta familia, los Uster, que tenían un patrimonio enorme que han ido perdiendo. Estos han vivido en una casa,

en un piso señorial en el centro de la ciudad y ahora el padre está abandonado en un pisito, en lo último que quedaba de su patrimonio. Un lugar industrial que se ha convertido en otra cosa, se ha convertido en un espacio completamente distinto. La transformación de los espacios es importante. Hay varios fantasmas. Hablamos del fantasma de Gabi y de los personajes, pero también hay fantasmas de espacios, porque hay un referente constante que es la fábrica, la cual ya no existe cuando empieza la novela, pero cuyo fantasma urbanístico está presente no solo en la familia Uster, sino incluso en muchos otros personajes. El alcalde a veces elude recordar la importancia de esa fábrica y su identidad social. Se había construido también contra esa fábrica, contra cierto rencor social, y probablemente venía de ahí su vocación política. Esa fábrica fantasmal que ya no existe es importantísima. Esos espacios industriales en Europa son importantes. Hasta la Segunda Guerra Mundial era un espacio fundamentalmente industrial, poblado por obreros, y a partir de la Segunda Guerra Mundial poco a poco dejó de ser un sitio industrial y ahora las fábricas en Europa son centros culturales todos. Son museos, los que han tenido suerte. Las demás están derruidas, pero ya no hay obreros. Es una configuración de Europa y eso está en esta novela también de fondo. Los fantasmas de los obreros de ayer, que ya no existen.

AB: Y en ese contexto, cuando lo estabas escribiendo, también estabas en proceso de *La España vacía*. ¿Se cruzaron? ¿Se encontraron?

SDM: No, *La España vacía* la escribí hace mucho tiempo. La escribí en 2016.

AB: ¿No se alcanzaron a cruzar?

SDM: No, mis libros no se suelen cruzar. Escribo un libro cada vez, no se cruzan. Se puede estar pensando en otro mientras escribo uno, pero no soy polígamo, soy monógamo. Monógamo sucesivo

AB: ¿Te quedaste con la pregunta de si alguno de los personajes merecía un desarrollo mayor o una novela propia? Cuando termina, quedo esperando la novela de Eva, por ejemplo. Me quedé pensando en la posibilidad, a lo Richard Ford, que uno volviera sobre ellos después. Uno recoge cariño.

SD: Sí, me gustaría, no lo descarto en algún momento, pero yo creo que tiraría por personajes más secundarios. Tiraría la novela de Peter, la novela del alcalde o de personajes más secundarios. De Rapsoda, por ejemplo, o la novela del propio Gabi que aquí está solo en fantasma, pero podría tener perfectamente una novela con todas sus aventuras. Hay muchas posibles novelas, pero eso a mí es algo que me gusta. Me gusta, primero, que los libros dejen con ganas de más y que se puedan proyectar hacia varias direcciones y eso lo consigues a través de los espacios y los personajes que has insinuado y que pueden tener un recorrido posterior.

AB: Bueno, yo creo que la aventura de Gabi, lo que contabas de la aventura de este personaje en México, a mí me pareció total

SDM: Sólo la de México ya tiene una novela

AB: Una duda ¿qué estabas leyendo cuando estabas escribiendo tu último libro?

SDM: Pues Hannah Arendt estaba mucho. Estaba un libro de un historiador británico que se titula precisamente *Los alemanes*, *The Germans*, porque no está traducido al castellano y fue un libro muy influyente en los años setenta en Alemania, porque intentaba explicar qué significaba la cultura alemana hoy en el mundo. Es un libro que he estudiado mucho. Estaba el hijo de Thomas Mann, Golloman, que escribió también una historia de Alemania en los siglos XVIII y XIX. Estaba Schiller, por supuesto en versos y en música. También estaba Goethe. Me rodeé un poco de las cosas tutelares de este libro y estaba Walter Benjamin.

AB: Es una novela muy benjaminiana, a pesar de que Benjamin no aparece tanto.

SDM: No, aparece Hannah Arendt.

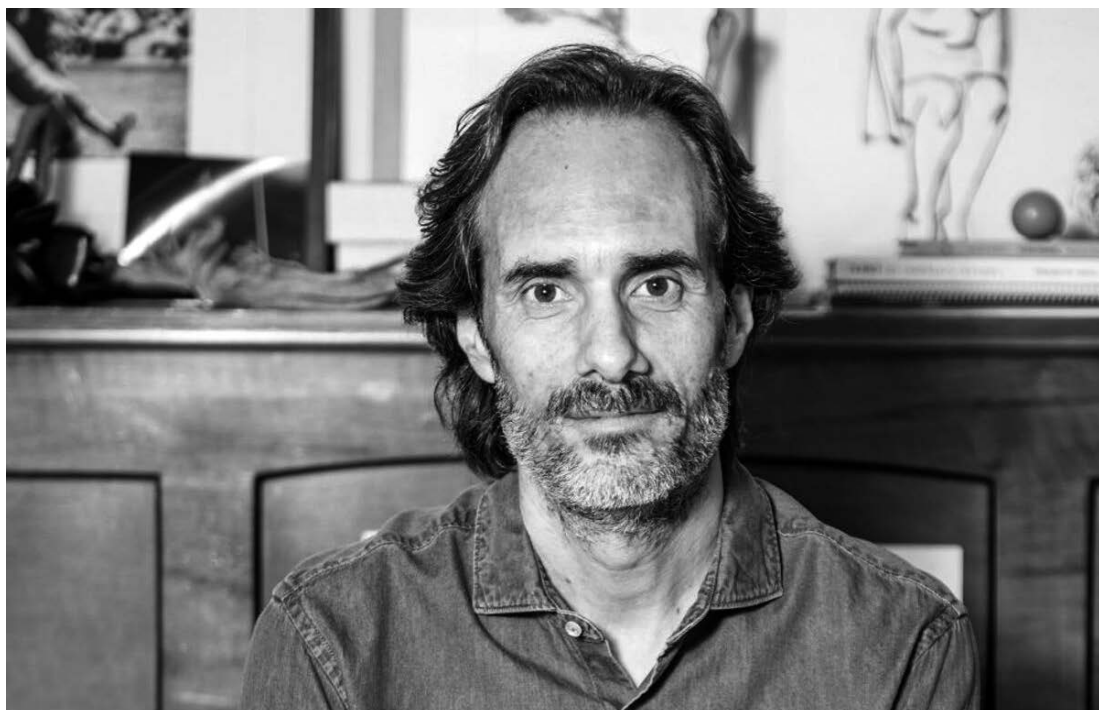
AB: Pero aparece Benjamin, también como otros de estos tipos perdidos en la República Weimar del mismo modo que están perdidos Gabi y Fede.

SDM: Es que Fede es un poco hijo de Walter Benjamin. Es un paseante, alguien que no termina de completar nunca una obra, igual que Walter Benjamin, que va tomando apuntes,

haciendo notas, pero no termina de hacer su gran obra. Eso es un poco Fede, también.

AB: Y como Walter Benjamin, no le va la universidad, no llega a ningún lugar, pero a la vez esa escritura de fragmentos, esa expresión de fragmentos también define en cierto modo lo que puede ser lo contemporáneo.

SDM: Sí, sin duda, pero me alegra que digas lo de una novela benjaminiana, porque tengo amistad con otro escritor español que es Miguel Ángel Hernández Navarro y que es experto en Walter Benjamin. Es un gran conocedor, él es crítico de arte y es un gran conocedor de la obra de Walter Benjamin. Siempre estamos poniéndonos bajo su advocación, estamos sacándonos las partes benjaminianas de nuestras obras y nos encomendamos a él siempre. ●



Argüello

Cuentos cuánticos

Javier Argüello

**Conversación con
Álvaro Bisama**

Álvaro Bisama: En esta ocasión tenemos de invitado a Javier Argüello, argentino, nacido en Chile, residente en España. Es cronista de viajes, que es un oficio que está volcado en su narrativa. Es autor de varios libros como *Siete cuentos imposibles*, *A propósito de Majorana* y, lo que nos convoca ahora, *Cuatro cuentos cuánticos* y *Los límites de la ciencia*, que es un ensayo. Ha ganado el concurso de cuentos de la revista Paula, también tiene un cortometraje que se llama *Fuera de servicio*, que tuvo un premio en el Festival de San Petersburgo, y es un autor que, en cierto modo, circula, a mi juicio, por varias fronteras, por varios lugares, por varios límites, sobre todo los que yo diría que tienen que ver con la ficción y la ciencia.

Quería partir la conversación con Javier leyendo un pequeño párrafo de una conferencia que dio sobre los límites de la ciencia, que es también una crónica sobre dos visitas al acelerador de partículas y es también una suerte de ensayo sobre las posibilidades de la ficción.

Es un párrafo muy breve, y dice: «¿Y si la gran teoría de campo unificado que los físicos están

buscando no fuera una ecuación, sino la estructura de una historia? ¿Si todo lo que había que volver a hacer era encontrar el modo de volver a incluir la conciencia en la fórmula?».

Gracias, Javier, por este ensayo, por esta conferencia. Y yo quería partir preguntándote algo que aparece en los *Cuatro cuentos cuánticos* que yo creo que, en cierto modo, es una continuación muy lejana, pero a la vez muy cercana, de los *Siete cuentos imposibles*, que es tu primer volumen de ficción. Ahora, conversando con un amigo, nos acordamos que lo habíamos reseñado cuando salió, hace más de veinte años, entonces también me parece interesante pensar que esa conversación, ya que creo que la crítica literaria es una forma de conversación también, termina acá también, en esta sobre los *Cuatro cuentos cuánticos*. Te quería preguntar: ¿Qué es contar una historia? ¿Qué es una historia en el contexto de la pregunta que tú mismo estabas haciendo sobre los límites de la ficción, los límites de la ciencia, que en cierto modo también son los límites del lenguaje en relación a la poesía?

Javier Argüello: Bueno, antes que nada, muchísimas gracias por la invitación a la cátedra y a ti por prestarte a la conversación.

¿Qué es una historia hoy en día? Te contesto qué es una historia en general, y después especificamos si ahora tiene diferencias con otros momentos de la historia. Bueno, para empezar, que la palabra «historia» en castellano refiere a estas dos cosas ya nos dice algo. La historia como los sucesos que han ocurrido en un país o en una civilización, y la historia como construcción de ficción. Que la palabra sea la misma ya nos da una pista.

¿Qué es una historia? Para mí, es un ordenamiento del mundo, una manera de organizar el entorno para darle algún sentido. Y me parece que, al menos, es el lugar desde el que yo suelo trabajar, tanto en ficción como en no ficción, ya que no hay nada que no sea una historia. Quiero decir, cualquier ordenamiento que hagamos del mundo para poder explicárnoslo o explicarlo, siempre tiene una forma de narración, siempre tiene un punto de vista, a partir del cual se organizan unos determinados hechos que fueron seleccionados y otros que fueron descartados.

Ese ejercicio se hace siempre, se trate de ficción o de no ficción. Por lo tanto, para mí no hay mucha diferencia entre una cosa y la otra. Y es un poco, quizá, el tema central de mi quehacer

literario: jugar en esa frontera, en si realmente existe la frontera entre la realidad y la ficción. O en el fondo lo que hacemos siempre es construir ficciones, algunas de las cuales cuentan entre sus elementos con un pedacito de ficción que dice que no es ficticia.

AB: Te lo preguntaba por dos cosas. Leyendo los *Cuentos cuánticos*, me acordaba de una novela, entre las doscientas/cuatrocientas novelas de César Aira que existen. Hay una muy bella, que tal vez uno lo podría leer en clave biográfica, que se llama *El Tilo*, donde hay un momento en que alguien escucha una dramatización por radio de una obra de Shakespeare y es un electricista, que es el padre del protagonista, que perfectamente podría ser el padre de Aira, pero es más brumoso, por supuesto, e indica que la literatura es como si todo estuviera en reversa, como si todo fuera hacia atrás. Y leyendo los *Cuatro cuentos cuánticos*, los cuentos están protagonizados por un mismo personaje, que es un periodista de viajes que choca con lugares, choca con Bielorrusia, choca con Londres, choca con China, choca con Santiago de Chile, y en cierto modo ahí se abre una vida para él. Y esa vida posible para él, es justamente el modo en que la literatura hace que todo corra en sentido reverso, todo corra hacia atrás, todo corra como un paisaje sentimental que sólo es posible desde la ficción.

JA: Efectivamente, y creo que todas las historias que contamos tienen un truco. Más allá del tiempo verbal en el que las contemos, están contadas desde el final. No podemos organizar la información que forma parte de la historia si no cuando ya todo ha ocurrido, por más que utilicemos el presente como tiempo narrativo, es un efecto, un recurso. Y en estos cuatro cuentos, un poco por eso me parece interesante presentarlos juntos estos dos libros, porque de alguna manera la visita al acelerador plantea un poco la teoría, plantea un poco el límite de la ciencia. En el sentido de si hay una realidad objetiva o no, que es un poco la pregunta, la incógnita que abre la mecánica cuántica.

Y los cuentos, de alguna manera, intentan ser como ilustraciones narrativas de las posibilidades que se plantean a partir de la mecánica cuántica. Entonces, claro, uno puede explicarlo como ecuación, por supuesto, y después como explicación en un ensayo o ilustrarlo con narraciones en las cuales hay tiempos que se cruzan o hay un límite pasado-futuro que se vulnera o

ficción-realidad que se vulnera. En el fondo son exploraciones de cómo nuestra conciencia va construyendo realidad para explicarse la forma del mundo. Y eso que los escritores hacemos, de manera consciente o de manera inconsciente, lo hacemos todos, todos los días de nuestra vida. Nos explicamos nuestra historia en forma de narración, de la cual somos protagonistas, y enlazamos los hechos que han ocurrido en nuestra historia hasta traernos al presente de manera causal. Bueno, una serie de reglas que son básicamente las reglas de la estructura clásica. Y en el fondo, digamos, seamos conscientes o no de ello, lo que hacemos al organizar la información y explicarnos quiénes somos, cómo es el mundo, cómo son las cosas, cómo pasan, es construir una narración.

Como les digo, el breve ensayo está en términos ensayísticos y los *Cuatro cuentos* son cuatro ilustraciones en las cuales la conciencia del protagonista, de alguna manera, vulnera algunos de estos límites para construir alguna realidad paralela, alguna realidad particular, lo que no es raro. O sea, digo, parece raro cuando uno lo explicita, pero mi sensación es que es lo que hacemos todos los seres humanos, todos los días de nuestra vida.

AB: Yo me preguntaba el cómo llegaste a la mecánica cuántica, que en realidad la lees como si fuera otra posibilidad de la biblioteca también ¿Cuál es tu historia de amor con la mecánica cuántica?

JA: Está bien definido, porque lo que estamos hablando es una sensación que yo tenía desde bastante pequeño y es que me llamaba mucho la atención que todos diéramos por sentado que la realidad es una y objetiva y la misma para todos. Eso siempre me pareció raro. Tenía la sensación de que no era como yo lo sentía. Y sin darme cuenta de que era eso lo que exploraba en mi primer libro de cuentos que mencionaste, el *Siete cuentos imposibles*. El adjetivo «imposible» era por eso, porque ya desde el principio empecé a tratar de jugar con los límites de la realidad. Si entendemos la realidad como un conjunto de relatos, en cada época y en cada lugar hay un relato que es el oficial, el valedor de la verdad. En distintas épocas han sido distintos. En el origen de nuestra civilización occidental los poetas tenían la verdad, un tiempo después la tuvieron los filósofos y hoy la tienen los científicos. Me encontré con una teoría de la ciencia que decía

que la realidad quizá no era tan objetiva como pensábamos, sino que participábamos como observadores, y a partir de abrir la puerta hacia la observación también, se abre la puerta hacia quién está detrás de la observación. Me pareció fascinante el que como observadores participábamos de alguna manera de la construcción de la realidad. Me pareció fascinante que, en el relato oficial, que yo pensaba que defendía la existencia de una realidad objetiva, hubiera una formulación que ponía esto en duda. Cuando me encontré con esto me fasciné y empecé a estudiar del tema, empecé a hacer cambios. Actualmente trabajo bastante cerca de físicos, pero eso ya abre otro tema...

AB: ¿Qué leíste? ¿Cómo leíste eso?

JA: Tuve un primer seminario en la universidad que me abrió los ojos hacia esta dirección. Yo creo que de los primeros libros que leí a partir de eso fue uno muy famoso en los años setenta que se llamaba *El Tao de la Física* de Fritjof Capra. Él es un físico que postulaba algo que, en realidad, a los padres de la teoría cuántica ya les pasó cuando empezaron a descubrir los postulados. Y era que había muchas relaciones entre lo que estaban descubriendo y algunas formulaciones que otras tradiciones habían hecho hace muchos siglos. Es decir, la sensación de que los padres de la teoría cuántica, Niels Bohr, Heisenberg, Schrödinger, Dirac, Pauli, que cuando empezaron a entender ciertas cosas muy anti intuitivas, muy difíciles de entender desde nuestra visión positivista del mundo, empezaron a encontrar paralelismos con muchas tradiciones que ya lo habían explicado antes. Por ejemplo, la dualidad onda-partícula, que es un poco el tema central de la formulación de la mecánica cuántica. Comprendieron que en el *I Ching* estaba representado como el Yin y el Yang y que se podía utilizar indistintamente una metáfora u otra para explicar lo mismo. Al punto que Niels Bohr, que es el padre de la escuela de Copenhague, que es la formulación oficial de la teoría cuántica, cuando le dan el premio Nobel lo nombran caballero en Dinamarca, y cuando te nombran caballero en Dinamarca te dan la posibilidad de diseñar tu escudo de armas. Y el escudo de armas de la familia Bohr es un símbolo del Yin y el Yang, con una frase en latín que pone «Los opuestos se complementan».

AB: Te lo preguntaba además porque me parece que hay una suerte de subgénero de la

«Cualquier ordenamiento que hagamos del mundo para poder explicárnoslo o explicarlo, siempre tiene una forma de narración, siempre tiene un punto de vista, a partir del cual se organizan unos determinados hechos que fueron seleccionados y otros que fueron descartados».

literatura que tiene que ver con la escritura sobre la ciencia. Pero te preguntaba también porque mi sensación, muchas veces, cuando te leía, es que también la lectura de los literatos, la lectura de los narradores, la lectura de quienes vienen de la literatura hacia la ciencia, es como si fuera poesía.

JA: De hecho, la visita al acelerador de partículas me dejó la fuerte sensación de que yo estaba visitando una gran instalación artística más que un laboratorio de física de partículas. Porque realmente los temas que están explorando... al punto de que hay una suerte de divorcio entre la física teórica y la física experimental hoy en día, porque las teorías que se están elaborando a nivel teórico —como la teoría de cuerdas—, no son plausibles de ser llevadas a la práctica en un experimento. Por lo tanto, se discute si eso lo podemos seguir llamando ciencia o no, porque ciencia a partir de lo que define el método científico de Karl Popper, por ejemplo, es aquello que puede ser verificado a través de comprobación empírica. Si no, no se llama ciencia. Entonces ¿qué pasa con estas especulaciones teóricas que no pueden ser puestas a prueba de manera empírica? Podrían ser especulaciones perfectamente poéticas. Como te digo, el límite para mí entre una cosa y la otra... En un coloquio estábamos hablando del límite entre la ficción y la realidad en literatura y me preguntaron cual creía yo que era el límite y les dije que es súper fácil de discernir: si tiene sentido es ficción, porque la realidad no tiene sentido.

AB: Yo me acordaba de una explicación que daba Judith Merrill hace muchos años atrás sobre qué era fantasía y qué era ciencia ficción. Me acuerdo de que decía que si ves un duende con una capa escalando una muralla y la capa cae con la fuerza de la gravedad, es ciencia ficción. Pero si la capa sube, es fantasía.

JA: Cualquier ordenamiento de la realidad, y nunca puedes ver la realidad sin ordenarla de alguna manera, es ficticio. Y si no impones algún ordenamiento, no tiene ningún tipo de sentido. Si tiene algún sentido, es porque alguien se ocupó de dárselo. Alguien organizó esas informaciones de determinada manera que le otorgan sentido.

AB: ¿Cuánto cambió tu mirada de la ficción? Porque tú eres un lector claramente borgiano, quien aparece citado de modo recurrente, pero ¿cuánto cambió tu mirada, con este acercamiento de la escritura a la lectura de la ciencia?

JA: Te diría que más bien fue al revés. Mi sensación respecto de la ficción es que todo lo que nos contamos es ficción siempre. Entonces, la construcción de la ficción para mí no cambió al entrar en contacto con el estudio de la ciencia. Lo que cambió fue la visión de la ciencia. Lo interesante es que cuanto más te vas metiendo, cuanto más vas entendiendo qué hay detrás de los grandes postulados, te vas dando cuenta que hay asunciones absolutamente no racionales en muchas de las teorías. El Big Bang. Todos los físicos y astrofísicos saben que no existe y que no fue el comienzo. Si es que existe un momento llamado Big Bang, no es el principio, es unos segundos después del principio. Y el tiempo anterior a ese, un astrofísico me decía hace unos meses atrás, calculan que es un 1/16 de segundo. Pero la verdad, no tienen la menor idea de si el tiempo anterior a ese es infinito y podría serlo perfectamente. Cuando uno empieza a escarbar, te das cuenta que hay muchas asunciones en las propias teorías científicas.

AB: Te preguntaba eso pensando en cierta idea que tiene que ver con tus cuentos cuánticos, pero también con los límites de la ciencia, tiene que ver con que en estas ficciones el personaje

central, este periodista, está todo el tiempo atravesando fronteras. Está todo el rato cruzando fronteras, como si ese gesto de cruzar fronteras, viajar a América Latina, cruzar a China, Europa, etc. de cierto modo lo definiera.

JA: Es curioso, porque es exactamente como lo dices y no fue para nada consciente. Al punto de que alguien me hizo ver que el primero de los cuentos empieza con alguien que aterriza en un aeropuerto y el último termina con alguien que llega a un aeropuerto para despegar e irse. Y no fue planeado, pero parece como si lo hubiera sido. No sé qué hay ahí. Como aparato narrativo, uno construye ciertas fronteras. En el primer cuento, por ejemplo, hay un momento en el que, para explicar realidades un poco extrañas, a mí me gusta partir siempre de una realidad cotidiana. Me parece más fácil para el lector partir de su propia realidad y luego empezar a enriquecer ciertas variables hasta que de golpe se produce el giro que nos mete en una realidad diferente. Hay un recurso narrativo que uno va construyendo. Esa frontera. En el primer cuento él está en una fiesta de exalumnos, con sus excompañeros y empieza a sentir a los adultos que están ahí, en esa fiesta de reencuentro, pero también la presencia de los niños que fueron anteriormente. Y tiene que salir a dar un paseo, solo, y se encuentra con un compañero. Hay un encuentro extraño. Después vuelve a la fiesta y ahí ya todo cambió. Esa sería una frontera, uno las construye a propósito cuando uno arma un aparato narrativo. Pero es cierto que, además, en este caso, hay fronteras reales como estas que mencionas. Y aeropuertos de entrada y de salida que parece que también marcaran entradas y salidas de diferentes realidades. Pero fue de estas cuestiones que pasan a nivel inconsciente.

AB: Tú has sido periodista de viajes. ¿Cuánto de eso afectó tu perspectiva de la escritura, la velocidad de la escritura, los tonos, el modo de mirar?

JA: Mi vida ha sido una especie de viaje, con lo cual tener que trasladarme de país y tener que entender cómo es esta nueva cultura a la que llegué, que es diferente de aquella de la que vengo, marcó mi vida desde muy pequeñito. El primer traslado de país lo hice cuando tenía un año, el segundo cuando tenía cuatro y a partir de ahí no paró nunca más. Creo que también el periodismo de viajes continúa un poco esta costumbre de tener que llegar a lugares, a entender cómo

piensan las cosas en ese lugar. ¿Cómo afecta a la escritura? Bueno, ahondando en la sensación de que la realidad es una construcción. Que cuando te vas a Oriente y te explican ciertas cuestiones que se basan en que el tiempo es circular y las opones a tu sensación de que el tiempo es lineal, empiezas a entender que ni siquiera es si la respuesta que te dan la entiendes o no, sino que tu pregunta a veces no tiene sentido. Entonces, tener que hacer el esfuerzo intelectual de situarte en la cultura a la que llegaste para tratar de mirar el mundo desde esa perspectiva, me parece que es un ejercicio maravilloso para entender cómo construimos las ficciones que construyen la realidad. Para cualquier ser humano, para relativizar sus posturas, que creo que es algo que hoy en día nos haría muy bien.

AB: Y en ese mismo contexto, en los *Siete cuentos imposibles* aparece Borges y su libro *La antología de la literatura fantástica*, que es una biblioteca posible y una biblioteca también inverosímil. Pero también es una biblioteca que construye su propia frontera. En general, Borges es como si fuera otro continente más que se atraviesa.

JA: Totalmente. Y me preguntabas antes sobre qué me llevó a la física. Creo que, sin darme cuenta, Borges también. No sé si él lo sabía o no, que estaba haciendo el mismo ejercicio que yo traté de hacer en los cuentos cuánticos, de ilustrar narrativamente ciertos postulados que son claramente de la física moderna. A mí me pasó en algún momento de mi vida, como cualquier persona que se haya dedicado a escribir, que me gustaba muchísimo leer de pequeño. Y leí muchísimas cosas, pero llegó un momento en que me encontré con Borges y yo me acuerdo perfectamente.

AB: ¿Cómo fue ese encuentro? Te lo pregunto porque de ahí no se vuelve.

JA: Como dicen los guitarristas, que si empiezas a tocar flamenco ya cambió tu guitarra para siempre. Creo que pasa algo también. Porque hasta ahí yo pensaba que las historias eran cosas que les pasaban a personas, y cuando me encontré con Borges, dije «acá estamos jugando un juego distinto». Ya no eran cosas que le pasaban a personas, eran como ecuaciones narrativas, como postulados de la forma del universo convertidos en cuentos. Dije: «ah, con palabras se puede hacer esto también», y para mí fue como una iluminación brutal, que aparte coincidía

«Cuando me encontré con Borges, dije “acá estamos jugando un juego distinto”. Ya no eran cosas que le pasaban a personas, eran como ecuaciones narrativas, como postulados de la forma del universo convertidos en cuentos».

mucho con mi sensación de la realidad construida. Creo que pasa muchas veces. Yo doy clases de escritura, y muchas veces los alumnos me dicen: «pero Borges es difícil». Yo les digo: «te desafío a que me muestres una frase difícil, todas son sencillísimas, lo pasa que está hablando de cosas complicadas». A veces pienso que se produce como un encuentro: no es que yo entendí a Borges, es que cuando llegué ahí, él estaba explicando cosas en las que estaba pensando, pero que yo no hubiera sabido cómo explicar. Entonces, cuando me encontré con eso, me pasó como cuando me encontré con la teoría cuántica: una sensación de alivio. «Qué bien. Hay alguien que lo explica como yo lo siento», que supongo que es lo que nos pasa a todos cuando nos encontramos con un escritor del que nos enamoramos. Alguien está explicando las cosas que yo siento en la vida, y nos sentimos menos solos. Supongo.

BA: Yo te quería preguntar sobre la lectura directa de Borges, que supera a cualquier explicación que podamos dar de él, ¿no? Básicamente, cuando pensamos en Borges, pensamos en otros poetas, en otros autores. Hay una mediación que, en cierto modo, nos dice cómo tenemos que leerlo, la lectura de Borges y la experiencia de Borges, y la experiencia de Bioy, y sobre todo la experiencia de esa antología de literatura fantástica.

JA: Creo que debería pasar en general con la buena literatura, y con el arte en general. Creo que debería no ser explicable como explicación, porque, si no, ¿para qué es la literatura? Había una anécdota de, creo que era Schubert, un músico que presentaba ante la academia un estudio de piano muy complicado, y cuando terminaba, los académicos le pedían que lo explicara, y los miró, después de un rato se sentó y lo tocó de nuevo. Digo: ¿cómo? Si te lo puedo explicar, no hubiera compuesto el estudio. El estudio es una explicación no racional, no intelectual, que se

explica en sí mismo. Si puedes reducirlo a una explicación —se hace muchas veces porque es útil, es útil para orientar, para tener una guía—, pero, en el fondo, si algo puede ser reducido a una explicación, entonces no tiene razón de ser como arte, me parece, ¿no?

Me acuerdo de una frase de Cioran que decía: «muy bajo tiene que caer una sensación para convertirse en idea».

AB: Wow. Respecto a lo que decías, me acordaba una vez que Pete Hamill, que es este cronista neoyorquino, en una noche como de juerga, me imagino con Sinatra. Entonces le preguntan a Sinatra, y me acordaba de Borges. Le dicen a Sinatra: «Bueno, ¿qué prefieres? ¿Hemingway o Fitzgerald?». Y Sinatra le dice: «Fitzgerald, obvio». Y alguien dice: «No, no, mejor Hemingway». «¿Por qué?» «Porque Fitzgerald lo hizo una vez, Hemingway lo hace siempre. Y el maestro repite». Me parece que va por ahí, como si Borges, en esa lectura, nos enseñara, no digo un método, pero sí una brújula, una coordenada con la cual uno entra. Cuesta salir, y uno trabaja desde ahí.

JA: Y lo que dices: es como si estuviera escribiendo siempre el mismo cuento, y te das cuenta cuando piensas en qué te pasó al final. Y a veces también creo que nos pasa como escritores, que dices: «Uy, tengo una idea fantástica», y lo empiezas a escribir y dices: «Esto ya lo conté veinte veces ¿por qué me pareció tan novedoso lo que quería contar?»

AB: ¿Cómo armaste los cuentos? ¿Cómo llegaron? ¿Cuándo te diste cuenta de que había un libro? ¿Cómo te diste cuenta?

JA: Bueno, sabes perfectamente que cada libro tiene su forma. Este, en particular, curiosamente, llegó por el título. Me gustó la aliteración de *Cuatro cuentos cuánticos*, lo cual me metió en un problema. Para que cuatro cuentos compongan un libro, tienen que ser largos, porque si no, va a ser un libro de cincuenta páginas. Entonces,

dije: «Bueno, voy a tener que probar el relato largo». Y eso me llevó a pensar en qué ideas tenía por ahí, dando vueltas, que podían dar para un cuento largo. Y así elegí algunas de las que ya había tomado apuntes diez años antes, pero que nunca había utilizado el material. Otras que las escribí por primera vez para el libro, pero que sabía perfectamente que quería fueran eso: ilustraciones de dilemas, digamos, que plantea la mecánica cuántica. Tiempos paralelos, pasado, futuro, ficción, realidad, sueño, vigilia, locura, cordura. Entonces, dije: «Bueno, cuatro cuentos. A ver qué historia puedo contar alrededor de cada uno».

AB: ¿Cuál fue el primero y cuál fue el último? Te hago la pregunta pensando en el cuento final de China.

JA: El último que escribí fue el último.

AB: ¿Cuándo fuiste a China?

JA: Fui a China en 2019, justito antes de que empiece la pandemia. Mis amigos me dicen que yo fui el culpable siempre, porque estuve en China y dos meses después estalló la pandemia. Y siempre me dicen: «Seguro que hiciste algo raro». En 2019, en octubre, estuve en China y fui a dar una conferencia, que es la que va a dar el protagonista. Y me pasaron cosas mucho más aburridas que las que le pasan al protagonista. Pero siempre me interesa partir de algún punto de partida real. Que alguien que sabe que fui a dar esa conferencia a China, piense: «Bueno, esta parte debe ser medio real. Entonces esta parte también». Porque me parece que contribuye al efecto de no saber exactamente dónde termina lo real y dónde empieza lo ficticio. Ese es un poco el efecto que me gustaría que transmitan, que se mezclen un poco esos dos planos.

AB: Y en ese contexto, yo pensaba que en este libro los científicos son, en realidad, los nuevos poetas.

JA: De hecho, están las conversaciones que en este pequeño librito reproduzco, un diálogo entre Werner Heisenberg y Wolfgang Pauli, escrito por Heisenberg. No es que a alguien se le ocurrió, lo refiere el propio Heisenberg, y la verdad es que la profundidad poética que tiene, hasta mística, te diría, es impresionante. Hablan directamente del alma y de Dios. Bueno, están... pero está más como metáfora. En el famoso diálogo entre Niels Bohr y Einstein, lo de «Dios no juega a los dados» y lo de Bohr diciéndole: «Usted no le diga a Dios lo que tiene que hacer

con sus dados. Yo le estoy mostrando que la realidad es indeterminista, y usted demuéstreme lo contrario. Y si no, no me diga nada».

AB: Y en ese contexto, ¿cuál es tu percepción de esta escritura y esta lectura en la ciencia de lo real? ¿Todo es ficción?

JA: Mi percepción ya lo era, pero me parece fascinante que gente que no estaba tratando de demostrar eso, sino justamente que les incomodaba mucho eso, haya llegado a esa conclusión, y a través de la matemática. Eso es lo que me parece fascinante, que la matemática llegue a un límite en el que ya no puede explicar más. Me lo decía un físico hace poco, un físico con el que tengo mucha relación. En los últimos años he participado en foros con físicos y neurocientíficos, y hay algunos con los que nos hemos quedado muy amigos, y nos consultamos muchas veces. Incluso el otro día, una física amiga me dijo: «Te quiero consultar algo». Yo pensé que me iba a consultar algo de teoría narrativa, pero me quería consultar algo de física para un *paper* que estaba escribiendo. Es la primera vez en mi vida que me pasa. Y este físico me decía: «Es que, bueno, el gran qué de la mecánica cuántica es lo que se llama la función de onda, que está descrita en la ecuación de Schrödinger, que describe la evolución de un sistema cuántico, y llega a un punto en el que a diferencia de la física clásica —en la cual yo sé dónde está la partícula, sé hacia dónde está viajando y a qué velocidad, por lo tanto puedo predecir en qué lugar va a estar al momento siguiente—, eso en la mecánica cuántica no pasa, preguntas tan sencillas como dónde está esa partícula o en qué dirección está viajando, no tienen respuesta». Y bueno, es muy técnico explicarlo en términos matemáticos y yo no lo podría explicar en términos matemáticos, pero este físico me decía «la única explicación a nivel narrativo no es que está en muchos lugares al mismo tiempo, como se dice a veces, ni que está... es que todavía no existe hasta que yo no la miro. Y no quiere decir que hasta que no la miro yo no sé dónde está, es que no está en ningún lugar hasta que yo no la miro». Y esto que acabo de decir, que es el centro del misterio absoluto de la teoría cuántica, no lo puede explicar ningún físico. Ninguno sabe por qué pasa esto. Todos saben que pasa, pero no hay manera de explicarlo y esto, bueno, si esto no es poesía, ya me dirás.

AB: En ese contexto, te quería preguntar ¿cuál es la biblioteca con la cual trabajas? Porque está

«Respecto de los géneros yo siento que el cuento es el género por excelencia del ser humano. Digamos que la novela es una cosa bastante moderna. De hecho, ya no se sabe muy bien qué forma tiene».

Borges, pero también están estos físicos ¿Cuál es tu relación con esa biblioteca? ¿Cómo construyes esa biblioteca de trabajo? Un escritor que justamente existe o escribe desde esta frontera de la cual estamos hablando.

JA: Bueno, como te imaginarás, ha ido ganando terreno la parte de ensayo por sobre la de ficción y yo trato de mantener más o menos el mismo tamaño de biblioteca. Voy haciendo un proceso de selección en el que no puedo llenar mi casa de libros. Van compitiendo a ver cuáles se quedan y cuáles no y en esa selección van ganando espacio. No digo que le ganen espacio a los de ficción, pero es cada vez más nutrida la parte de divulgación, la parte de ciencia dura y la parte de ensayo.

AB: ¿Qué libro te interesa de ciencia? En el sentido de ¿cómo evalúas un libro de ciencia?, ¿por qué razones? Uno ve en la literatura, uno puede entender un ensayo, un texto de poesía, pero ¿qué es un buen libro de ciencia? Pensando en la respuesta que puede dar un narrador que escribe de ciencia y ocupa eso desde la ficción.

JA: Yo a esta altura de mi vida no admito que me aburran. Si no es interesante el recorrido que me están planteando, me busco otro que me lo explique, pero de una manera entretenida. Si es tremendamente duro y arduo de transitar —de hecho, hay un gran físico inglés que dice que si un físico no te puede explicar algo con sencillez es que todavía no lo entendió—, eso es aplicable a muchas otras disciplinas. El digerir suficientemente eso que uno está pensando hasta poder explicarlo con sencillez, es parte del propio entendimiento del entendimiento que me da leer. Y bueno ¿cómo los elijo? Por los temas que estoy investigando, por las necesidades que tengo, por las recomendaciones que me hacen. Pregunto. Ya a esta altura tengo bastantes físicos amigos. Van llegando en el boca a boca, que también es un poco lo que hice con la ficción, cuando sólo leía ficción, como dejar que el camino se vaya marcando un poco solo, que los libros te lleven

a otros libros. Yo no hubiera leído *Las mil y una noches* si no lo hubiera mencionado Borges. Un montón de cosas que Borges mencionaba mientras lo leía, Stevenson, que sé yo, pero bueno, también pasa un poco así.

AB: ¿Y qué te interesaba en la ficción? ¿A quién más seguiste? Más allá de Borges.

JA: Me interesan más los rusos y los ingleses que los franceses, por ejemplo, si es por hacer categorías. Más allá de ficción fantástica, digamos que Dostoievski también me marcó mucho cuando lo descubrí. Cuando leí *Crimen y Castigo*, que lo había leído a los veinte años, fue como «wow» se puede entrar en temas morales muy profundos a partir de la ficción.

AB: Oye, y en ese mismo contexto, en los *Cuatro cuentos cuánticos* hay ciertos paisajes sentimentales o sea hay una cosa que a mí me llamó la atención. Hay un momento del primer relato, que es que cuando llega a Santiago el narrador, que el personaje se come una barbacoa y no un asado. Y yo cojo la expresión «barbacoa» y en esa expresión está construida toda esa extranjería y es como si el narrador, lo que estuviera tratando de hacer a lo largo de todo el libro, fuera abrazar esos paisajes sentimentales, que son los lugares que están ahí, como si no quisiera abandonarlos, como si eso lo transfigurara.

JA: Tú decías que la literatura se construye para atrás. Scott Fitzgerald, al final del *El Gran Gatsby*, dice «así avanzamos, como barcos contra la corriente que inevitablemente nos arrastra hacia el pasado». Creo que eso es una lucha del ser humano en general, no sólo del escritor. Tratamos de ordenar los pedazos de esta vida desordenada, darle un poco de sentido, y entonces sí, solemos revisitar los lugares y tratar de entender qué fue esa historia que nos hizo ser quienes somos. Me parece que es muy humano también, pero el hecho de usar las palabras es un recurso muy tramposo de mi parte, porque yo ya no sé en qué hablo. Ya no sé ahora mismo a qué suena mi acento, ya no sé, y entonces escribo

mucho en primera persona y el narrador se parece un poco a mí. Para que cuando diga barbacoa o diga asado, las dos valen.

AB: Sí, a mí me encantó ese gesto, porque revelaba al narrador de cuerpo entero, del mismo modo que el cuento final también lo revela. Ese hombre perdido en China en un paisaje que es muy interesante y a la vez muy aterrador, justamente a partir de la posibilidad de la incomunicación.

JA: Sí, el otro día hablábamos en Valparaíso con Rafa Gumucio, en Puerto de ideas, que surgió el tema. Nos preguntó el moderador sobre cómo se escribe en una época en la que parece que no hay futuro. Y yo pensaba, bueno, se escribe de un señor que está muy perdido en un lugar del que no sabe cuáles son las reglas y no sabe para dónde va. Se escribe de eso y me parece que la imagen de alguien que está en una cultura que no entiende nada, que no puede leer ningún cartel y que no sabe qué le va a pasar el día siguiente, ejemplifica bastante bien el momento en el que estamos los seres humanos en la actualidad. No sabiendo muy bien cómo sigue esto.

AB: Y una pregunta muy personal, ¿por qué el cuento y no la novela? ¿Hay una cierta fijación?

JA: ¿En este caso o en general?

AB: En este caso, pero antes estaban tus cuentos imposibles.

JA: El cuento me parece un género maravilloso. He explorado la novela, he escrito dos novelas en sí mismas y una especie de novela autobiográfica, que en realidad es no ficción. Pero en fin, que mi editor decidió que lo publicaríamos en la colección de novelas, porque realmente se lee como novela.

Respecto de los géneros yo siento que el cuento es el género por excelencia del ser humano. Digamos que la novela es una cosa bastante moderna. De hecho, ya no se sabe muy bien qué forma tiene. No tiene muchos siglos, cuatro o cinco como mucho, y no sé cuánto más va a durar. El cuento me parece que es eterno, porque esto que te decía de organizar la realidad para darle algún sentido: eso es un cuento. Y desde que tuvimos lenguaje, desde que nos sentamos alrededor del fuego, nos empezamos a contar cuentos. Y creo que va a seguir ocurriendo siempre, aunque lo haga un robot o lo que sea. Y la novela no sé si va a seguir durante mucho tiempo. Me parece que si hubiera una especie de marca de la manera en la que los seres humanos

organizamos la realidad, se parece más al cuento que a la novela.

AB: Oye, y para empezar a terminar ¿en qué estás trabajando ahora? Te lo pregunto porque entre los límites de la ciencia y los cuentos cuánticos hay una perspectiva, hay una suerte de poética posible que uno puede reconocer, un lugar hacia el que pareciera que estuvieras yendo.

JA: Estoy terminando una especie de trilogía, que serían estos dos y el que viene, que se llama *El día que inventamos la realidad*. Y lo que viene es descansar un rato, porque fue un año... Nunca había escrito tres libros en un año, o sea, no los escribí en un año, pero salieron a lo largo de un año. Yo no soy así de prolífico y fue porque se impusieron todas estas ideas, que no las pude dejar escapar. Sabes perfectamente que los procesos creativos son como empezar a cocinar: cuando ya empezaste, no puedes interrumpir el proceso. Vas a tener que terminarlo. No puedes empezar dentro de un rato. Una vez que empezaste, vas a tener que seguir hasta que esté listo el plato. Y la verdad, fueron unas épocas un poquito exigentes mentalmente. Una amiga física me decía que la teoría de cuerdas trabajada en ecuaciones es muy sencilla, es ir despejando ecuaciones, pero como te estás metiendo es una locura, te va a explotar el cerebro y la verdad que es un esfuerzo intelectual muy grande tratar de explicar estas cuestiones. Porque la mente está hecha para para ver cuántos gramos de azúcar necesita la torta o cuánta leña necesito para el invierno, pero no para tratar de entender la infinitud del universo. De hecho, estoy terminando de entregar el último libro que sale luego, si no me equivoco, y ya me pregunta mi editor por el próximo... Y yo, por ahora, voy a comprar tomates, cebollas y voy a hacer sofritos, porque necesito estar muy en lo concreto y en lo real durante un rato o me va a explotar la cabeza. ●



Désérable

El relato y la historia

François-
Henri
Désérable

Conversación con
Rafael Gumucio

Rafael Gumucio: Tenemos hoy un invitado de excepción, un autor que está dando mucho que hablar en Francia. Es François-Henri Désérable, nacido en 1987 en Amiens, Francia, graduado de Lenguas y Derecho, exjugador profesional de hockey sobre hielo. En 2013 publicó *Muestra mi cabeza al pueblo*, novela por la que recibió el Premio Amic de la Academia francesa, el Premio Literario de la Vocación y el Premio Jean d'Heurs de Novela Histórica. Su segunda novela, publicada en 2015, fue *Évariste*, una biografía de Évariste Galois, genio matemático que murió en un duelo a los veinte años. Por ese libro ganó varios premios, como el Geneviève Moll, el Gran Premio de la historia de París y el Premio joven novelista. Su tercer libro es *Un tal Sr. Piekietny*, de 2017, también premiado múltiples veces. Todos estos libros están publicados en español por Cabaret Voltaire. La obra de Désérable es una mezcla muy interesante: un poco de novela un poco de ficción y de autoficción, un poco de memoria, un poco de investigación, una mezcla maravillosa. Bienvenido, François-Henri.

François-Henri Désérable: Buen día, Rafael, me gustaría primero agradecer a la Universidad Diego Portales por la invitación. Estoy un poco intimidado en realidad, porque miré la lista de escritores que han sido invitados y vi algunos de los videos y, por ejemplo, estaba Jean Echenoz, por quien tengo una enorme admiración; vi a Cartarescu, vi a Mohamed Mbougar Sarr, mi amigo, que son de los escritores por quienes siento muchísima estima, así es que sí, me siento intimidado.

RG: Esta no es tu primera visita a Chile, cuéntanos de tu anterior viaje.

FHD: Te hablaré primero del Che Guevara. En 1952, cuando él tenía 22 o 23 años, decidió hacer un recorrido por América Latina en moto con uno de sus amigos que se llamaba Alberto Granado. Ellos partieron de Córdoba en Argentina, pasaron por Buenos Aires, por la pampa, llegaron a Bariloche, atravesaron la frontera y remontaron Chile, pasaron por Perú y Colombia y terminaron el viaje siete meses después, en Venezuela. Fue durante ese viaje que se forjó la conciencia revolucionaria del joven Ernesto Guevara, especialmente su experiencia con los mineros del norte de Chile. En 2017 decidí hacer el mismo viaje, con el mismo itinerario. Dormí en carpa, conocí Niebla, busqué el fantasma de Neruda en Valparaíso, cumplí mis 30 años en Santiago, admiré las estrellas en el observatorio Paranal, creí morir de sed en la ruta a Antofagasta y, en síntesis, atravesé Chile siguiendo las huellas de Ernesto. En el viaje llevaba una mochila que pesaba doce kilos, de los cuales siete eran de libros. Entre ellos, *Los detectives salvajes*. Iba por la página cien cuando me lo robaron en Valparaíso. Ese libro me lo habían recomendado en París, donde ya entonces había grandes admiradores de Bolaño. En fin, no pude terminarlo en ese viaje. Era una edición en francés, porque no soy capaz de leer en español. Solo conozco tres palabras en su idioma: no hablo español.

Bueno, en los años siguientes no volví a ese libro hasta que mi amigo Mohamed Mbougar Sarr, que ustedes saben es un gran admirador de Bolaño, me dijo: es absolutamente necesario que lo leas porque es un grande. Le pedí que me recomendara un libro pequeño para comenzar y me aconsejó que leyera «El retorno», que es un cuento corto que comienza con esta frase: «Tengo buenas noticias y malas noticias. La buena noticia es que hay una vida o algo parecido

después de la muerte. La mala noticia es que Jean-Claude Villeneuve es necrófilo». Así entré a la universidad de Bolaño. Desafortunadamente no puedo decir que Bolaño me influyó porque lo leí demasiado tarde, pero como diría mi amigo Miguel Bonnefoy, los libros son plantas que crecen sobre otras plantas y hay libros que son terreno extremadamente fértil para hacer crecer nuestra literatura.

RG: ¿Cómo surge tu interés por Romain Gary, el personaje que abor das en tu libro *Un tal Sr. Piekielny*?

FHD: Todo empezó al leer un libro llamado *La promesa del alba* de Romain Gary, publicado en 1960. Él es un escritor muy conocido en Francia y en Estados Unidos, muy conocido en Europa, pero creo que no es lo suficientemente leído en Latinoamérica. Nació en Vilna, que hoy es la capital de Lituania. En 1914 él vivía con su madre y ella le dijo: «Hijo mío, tú serás un gran escritor, tú serás embajador de Francia, tú serás el Víctor Hugo judío». Era una familia muy pobre y sin ninguna posibilidad y ningún contacto con Francia, no tenían ninguna relación con Francia. La gente que vivía en su misma casa se burlaba de las pretensiones de su madre, salvo un vecino de apellido Piekielny, que tenía una pequeña barba que se quemaba con el tabaco y que un día acorraló al pequeño Roman en la escalera del edificio y le dijo: «Escucha yo sé que las madres sienten estas cosas, creo que tu madre tiene razón, creo que te vas a convertir en escritor, entonces, ¿puedes hacerme una promesa? Cuando te encuentres con grandes personajes u hombres importantes, prométeme que les dirás: en el número 16 de la calle Grande-Pohulanka, en Vilna, vivía el Sr. Piekielny». Gary cuenta que frente a la Reina de Inglaterra, durante la Segunda Guerra Mundial, en La Casa Blanca cuando conoce a Kennedy, en la televisión estadounidense frente a millones de telespectadores, él siempre pronunció esta frase que parecía misteriosa.

Años después de esta lectura, yo iba camino al campeonato mundial de hockey en hielo, que se celebraba en Minsk, en Bielorrusia, y no había más espacio en el avión para ir a Minsk así que tuve que ir por Vilna y en Vilna me robaron la billetera. El tren a Minsk partió y entonces decidí caminar por las calles de Vilna y me encontré con una placa conmemorativa que decía: «Aquí vivió Roman Gary, nació en 1914 en Vilna y

murió en 1980 en París». Recordé que mencionaba este edificio en su libro *La promesa del alba* y recordé este nombre del señor Piekielny y pronuncié esta sentencia: «En el número 16 de la calle Grande-Pohulanka, en Vilna, vivía el Sr. Piekielny». Y me dije que es todavía extraordinario el poder que tiene la literatura para hacer que un joven francés perdido en Vilna pronuncie en voz alta el nombre de un hombre que uno habría olvidado, que debería haber desaparecido, pero que no hemos olvidado, ni los nazis ni el tiempo han conseguido borrarlo completamente, porque un escritor lo ha exhumado del olvido.

Se me olvidó especificar que Gary, en *La promesa del alba*, relata que el señor Piekielny es judío y que fue asesinado durante la guerra por los nazis como la mayoría de los judíos de Vilna así es que busqué saber quién era este señor Piekielny, lo que había experimentado, en lo que se había convertido y a través de esta investigación y del trabajo de Roman y de mi propia vida reflexiono también sobre las mentiras de Gary. Podríamos decir que mi libro es un ensayo sobre un escritor y sobre su vida, pero es un escritor que miente y eso es lo que hace fascinante este juego. Es un escritor mentiroso, pero ¿acaso no es esa la definición de un escritor? Si la mentira es una variación subjetiva de la verdad y si él es un escritor que escribe novelas donde hace ficción y luego escribe un libro donde afirma no hacer ficción y hace ficción también, sí, porque cuando realicé esta investigación no encontré rastro alguno de este señor Piekielny y comencé a preguntarme si Roman Gary lo había inventado o no y finalmente me dije que sí lo había inventado, bueno, al menos a través del personaje de Piekielny todos los judíos de Vilna son recordados. Esto muestra bien el poder de la ficción.

RG: Pienso en cómo Bolaño usa también estos escritores de ficción en *La literatura nazi en América* para construir este juego entre ficción y realidad. Eso es alucinante. En los libros de Gary encuentras otras ficciones más serias, por ejemplo, que su madre dejó escritas cartas que se tenían que mandar después de muerta como si ella siguiera viva. Por supuesto esto es demasiado bonito para ser verdad. Lo cierto es que la madre murió y nunca le escribió ninguna carta y eso cambia totalmente el libro.

FHD: Así es, Gary en el libro cuenta que durante la guerra su madre le enviaba cartas y

que él sacaba de ellas el coraje que necesitaba para luchar, pero que en 1944 cuando regresó a Niza y quiso abrazar a su madre se enteró de que ella llevaba muerta ya casi tres años y supo que en los meses previos a su muerte ella le había escrito muchas cartas y le encargó a una amiga que las enviara periódicamente, para dar la ilusión de que seguía viva. En realidad, Gary se enteró de la muerte de su madre por telegrama en 1941, pero la historia que cuenta es mucho más bonita que la realidad. Yo no lo culpo por distorsionar la realidad, creo que la ficción y la realidad son dos territorios que comparten una frontera muy porosa. Hay libre movimiento de personas y personajes entre estos dos territorios. Hay personajes ficticios que han tenido en mi vida una importancia tan considerable como personas que realmente existen, como personas de carne y hueso.

RG: En este libro hay un tema que es muy importante que te une con Romain Gary que es el hecho de hacerse escritor, decidir ser escritor. En el caso de Gary, esto es una decisión que la madre toma por él. En tu caso tu madre se opone a que tú seas escritor y tu vida entera parecía destinada al hockey, al derecho, cualquier cosa menos la literatura.

FHD: Sí, llegué a la literatura de una manera muy diferente, fue un poco como la de Baudelaire, quien al principio de *Las flores del mal* habla del poeta que apareció en este mundo y que está aburrido de su madre.

RG: Y maldice el destino que lo transformó en poeta. En el caso de Baudelaire, y este es un paréntesis mío, el poeta además decidió no trabajar nunca más y dedicarse a gastar el dinero de su padrastro.

FHD: En mi caso, pasé toda mi juventud jugando al hockey sobre hielo y a los 18 años les dije a mis padres que quería convertirme en jugador profesional. Mi padre también era jugador de hockey y estaba muy feliz de ver a su hijo hacer su mejor esfuerzo. pero mi madre me miró con consternación y dijo: «Escucha, hijo mío, no te crie para verte empujar un disco en la punta de un palo sobre una superficie congelada, puedes jugar al hockey, claro que puedes hacerlo, pero me gustaría que estudiaras». Miré la facultad que estaba más cerca de las canchas y era la facultad de Derecho, entonces estudié Derecho y me aburrí muy rápido en las salas de clases, así es que comencé a visitar regularmente

«Primero fui realmente lector y sigo siendo lector y la mayor parte de mi tiempo lo paso viajando y leyendo. Borges tenía esta magnífica frase sobre que algunas personas se enorgullecen de las páginas que escribieron y yo por mi parte estoy orgulloso de lo que he leído».

la biblioteca y a leer literatura y, entonces, empecé a escribir.

RG: ¿Tú sabes que *La pista de hielo* es una novela de Bolaño? Y es el infierno según Dante.

FHD: Y ustedes saben que hay muchos escritores que sacan a relucir la vocación en la primera infancia. Yo no fui así en absoluto, es decir, nada me destinaba a ser un día escritor y mi vocación llegó bastante tarde, finalmente a los 18 años, pero desde el momento en que comencé a leer, bueno comencé a escribir y leer y escribir se ha vuelto un poco como respirar, se ha vuelto absolutamente necesario en mi vida y he descubierto que es un medio que no resulta del todo vergonzoso en el curso de su existencia.

Añado que yo primero fui realmente lector y sigo siendo lector y la mayor parte de mi tiempo lo paso viajando y leyendo. Borges tenía esta magnífica frase sobre que algunas personas se enorgullecen de las páginas que escribieron y yo por mi parte estoy orgulloso de lo que he leído.

RG: Eres además turista, eres un escritor que lee, que escribe, pero eres un escritor que viaja, eres un escritor sin escritorio, estás viajando, viajaste hace muy poco a Irán, ahora estás en Chile y te vas a quedar unas semanas para escribir. Hay algo en tu literatura y en tu forma de escribir que tiene que ver con la errancia, el vagabundeo.

FHD: Sí, entonces viajo con mis libros. Creo que esto viene de la lectura de otro escritor que es suizo y se llama Nicolas Bouvier, que significó mucho para mí. El libro *Los caminos del mundo* se ha convertido de alguna manera en mi Biblia desde que lo leí hace 25 años y me dio un deseo absolutamente irreprimible de seguir esa forma de vida.

Al comienzo del libro él escribe que tenía proyectado un viaje de dos años y el dinero solo alcanzaba para cuatro meses, pero dice que en

estos asuntos lo esencial es partir. Habla de la contemplación silenciosa de los atlas con la barriga en la alfombra entre los diez y los trece años. Me provocó el deseo de tirar todo y partir a regiones remotas, ilusionado con la música que escuchará, las miradas con que uno se cruzará, las ideas que allí te esperan. Al principio, el sentido común golpea, uno busca razones para quedarse y encuentra algunas que no valen nada si la idea del viaje ya tocó el corazón. Lean este libro, por favor, es absolutamente sublime.

RG: Bouvier entonces te llevó a un lugar muy peligroso y complejo, que es el tema de tu último libro: Irán justo en el momento de la rebelión de las mujeres contra la dictadura islámica. Cuéntanos sobre esto.

FHD: En 1953, mientras Guevara viajaba por América Latina, Nicolas Bouvier con uno de sus amigos, Thierry Vernet, viajó por los Balcanes, Turquía, Irán y Afganistán. Setenta años después, finalmente decidí seguir sus pasos y atravesar Irán, pero fue justo después de la muerte de Jina Mahsa Amini, una joven iraní de origen kurdo que fue arrestada por la policía religiosa islámica por no usar su hiyab correctamente, que fue golpeada en una camioneta, que entró en coma y recién dos horas después de su detención fue ingresada en un hospital, y que murió dos días después. Cuando llegué a Irán había grandes manifestaciones. Los iraníes, especialmente jóvenes, salieron a las calles y se manifestaron y las manifestaciones fueron reprimidas muy duramente y cuando llegué a Irán un mes después de la muerte de Mahsa Amini 500 manifestantes habían sido asesinados y más de 15.000 habían sido arrestados y hasta hoy languidecen en las cárceles de la República Islámica. Era un momento tremendo, los periodistas extranjeros no podían obtener visas.

RG: Claro, los extranjeros en general se habían ido.

FHD: Entonces crucé la frontera entre Pakistán y Afganistán y finalmente regresé a la ciudad de donde era Mahsa Amini y terminé arrestado por los guardias revolucionarios y expulsado del país después de seis semanas. Debo decir que en esas seis semanas conocí a un pueblo absolutamente extraordinario en su hospitalidad, su curiosidad hacia los extranjeros, su fineza y su refinamiento que pocas veces he visto en otro lugar. Aparte de Chile, por supuesto.

RG: Por supuesto, Irán, como Chile, es un país de poetas.

FHD: Pero mira por ejemplo Hafez de Shiraz, que a los 21 años mantuvo una vigilia de cuarenta días con sus noches en la tumba del poeta Baba Kuhi, muerto en 1050, quien había escrito que quien velase su tumba durante cuarenta días y cuarenta noches, alcanzaría el corazón de la persona amada.

Yo conocí a una joven que estaba muy involucrada en las manifestaciones, que tenía miedo no de morir sino de ser arrestada, porque sabía muy bien lo que le sucedería si la arrestaban. En Irán cuando te arrestan, cuando eres un preso político, bueno, te torturan, te violan, y ella sabía muy bien lo que le podía pasar en prisión. Y, para prepararse, ella memorizó poemas de estos autores clásicos. Ella me dijo que si alguna vez ella estuviera en prisión, que si la torturaran, que si la privaran de su familia, de sus amigos, de su dignidad, que si la privaran de comida, bueno por lo menos habría algo que no le podían quitar y esa cosa tan pequeña eran los versos que sabía de memoria y que se recitaba a sí misma mientras esperaba la muerte o la libertad.

Cuando escuchas a una chica que tiene 20 años y tú tienes 35 y sabes que no tienes ni la décima parte del coraje que ella demuestra, lo menos que uno puede hacer es escribir esta historia.

RG: Y por eso viajas buscando historias.

FHD: Paso más de seis meses al año viajando y el resto del tiempo escribiendo sobre esos viajes.

RG: Después de este tiempo de buscar historias reales para convertirlas en novelas, híbridos entre ficción y no ficción, ¿qué es para ti la literatura?

FHD: Una de las definiciones que tengo de literatura la dio William Faulkner, quien dijo

que escribir es como encender una cerilla en el corazón de un bosque por la noche. No se ve más claro, pero se ve cuánto hay de oscuridad en todas partes. Esa literatura servirá para medir el espesor de la sombra. Creo que viajar tiene exactamente la misma virtud.

RG: ¿También te permite dimensionar la sombra?

FHD: Así es, en realidad no viajamos para deleitarnos con nuevos paisajes, sino que viajamos para volver con ojos nuevos y diferentes, con una mirada completamente nueva que aportamos a las cosas. Viajo para agudizar mi mirada y también para dar una cierta elasticidad al tiempo, porque viajar también tiene esta virtud de hacer elástico el tiempo y darle espesor y cuando uno viaja siempre tiene la impresión de que un día era como una semana, que una semana tiene el grosor de un mes y que un mes tiene el grosor de un año entero. Y otra virtud del viaje es que también ayuda a controlar el ego. Flaubert tenía una frase hermosa, decía: lo bueno del viaje es que te permite vislumbrar cuán pequeño es el lugar que ocupas en el mundo.

RG: A propósito de Flaubert, tengo entendido que tu próximo proyecto es sobre él, ¿puedes contarnos algo?

FHD: Quiero hacer un espectáculo a partir de las cartas de Flaubert. Él escribió algunas novelas, todas ellas muy importantes, pero por sobre todo se pasó la vida escribiendo muchísimas cartas y su correspondencia es de una enorme fineza e inteligencia. Fue en la correspondencia de Flaubert que entendí por qué escribo. Muchas veces me preguntaron por qué escribir y no formulé una respuesta que me satisficiera y cuando leí la correspondencia de Flaubert entendí.

RG: Flaubert era muy amigo de Maupassant, que era mucho más joven, era el discípulo más cercano de Flaubert y se escribían cartas y a Flaubert le divertía mucho Maupassant porque tenía eso que llaman una vida disipada, contaba muchas historias de sus amantes y sus juergas.

FHD: Hay una carta de Flaubert a Turguénev, el escritor ruso, donde le dice que no ha tenido noticias de sus amigos, excepto del joven Guy quien le dijo que estaba en Suiza y que había sacado diecinueve tiros en tres días, que es una forma de calcular sus amantes. A Flaubert le parece un poco excesivo. Hay una carta conocida de Flaubert a Maupassant donde le dice: naciste para escribir, así que escribe.

RG: Y Maupassant le hace caso.

FHD: Unas semanas después Flaubert recibe en su casa un sobre con un cuento llamado “Bola de sebo” y en una carta fechada el 1 de febrero de 1880 le escribe a Maupassant para felicitarlo, pero ya no lo trata de tú, lo trata de usted, porque ya le parece que se ha erigido como un escritor.

RG: Claro, ya no es simplemente una promesa.

FHD: Al leer esta carta entendí por qué escribo. No es para ganar premios literarios, porque también hay escritores muy malos que se los ganan, ni para vender millones de libros, porque también hay escritores muy malos que venden millones de libros. Quiero que los escritores que admiro me traten de usted y que después de leer uno de mis libros me digan, como Flaubert a Maupassant: «Ven, quiero abrazarte». Realmente creo que es fundamental que la manera como otros escritores miran nuestro trabajo, nuestros libros, sea la principal instancia de legitimación, porque nunca sabemos si lo que escribimos es bueno o no, pero si otros que hacen de ello una profesión y a quienes tenemos admiración encuentran alguna cualidad en ti, bueno hay una posibilidad de que tu trabajo sea más o menos de calidad.

RG: ¿Qué diría Gary de tu trabajo?

FHD: No sé si Gary se hubiera molestado en leer mi libro. Me dijeron que cuando tomaba café con alguien hablaba de sí mismo durante una hora y después decía: basta, hablemos de ti, ¿qué pensaste de mi libro? Así es que no habría podido saber.

RG: ¿Cuáles son los autores que admiras, que te gustaría que te leyeran?

FHD: Entre los escritores vivos podría citar al que cité antes, Jean Echenoz, que es un gran escritor. Uf, hay muchos escritores que me gustan. En la literatura francófona me gustan mucho Emmanuel Carrère, Pierre Michon, Jean-Jacques Annaud. Me hubiese gustado hablar con Bolaño, pero me dijiste que tenía una exigencia literaria muy grande así es que no sé.

RG: Claro, la gente agradable le dice a todos los escritores que escriben bien, pero Bolaño no era así en absoluto. Ahora, sobre escribir: en esta sala hay muchos estudiantes, ¿qué les recomendarías para mejorar como escritores?

FHD: Había un escritor llamado William Somerset Maugham quien una vez dijo: “Hay tres reglas imperativas para escribir una buena

novela” y toda la audiencia se quedó pendiente de sus labios y agregó: “Lamentablemente, nadie las conoce”.

Hablando en serio, sé que la única regla es leer mucho y no sólo clásicos sino también literatura contemporánea, para interesarse por lo que se hace hoy en día en ese maravilloso laboratorio que es la literatura contemporánea. Así que ante todo hay que ser un gran lector, eso es lo que puedo decir desde lo alto de mi destaralado pedestal.

En realidad, no sé qué otro consejo dar. Yo mismo tengo épocas en las que quiero preguntarles a ciertos escritores cómo hacerlo... Pero sí sé que no he conocido a un solo gran escritor que no sea un gran lector. Faulkner pretendía no haber leído más que las obras completas de Shakespeare y la Biblia, pero creo que era un mentiroso.

RG: Yo agregaría que, incluso si fuera cierto, ya son bastantes páginas. Si tuvieras que recomendar un libro tuyo para conocerte, ¿cuál recomendarías?

FHD: Un escritor siempre cita los últimos libros que ha publicado porque le da la ilusión de que está progresando. Supongo que todo lo que he escrito hasta ahora serán mis obras de juventud, así es que cualquiera sea el libro que lean espero que lo tomen así, con consideración a esa juventud. ●