



# Lugares dónde pisar: el lector desconcertado

Conversación con Samanta Schweblin

Óscar Daniel Campo Becerra

**S**amanta Schweblin nació en Buenos Aires, 1978. Es egresada de la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. En 2001 obtuvo el primer premio del Fondo Nacional de las Artes y el primer premio del Concurso Nacional Haroldo Conti

con su primer libro *El núcleo del disturbio*. (Planeta, 2002). En el año 2008, obtuvo el premio Casa de las Américas, por su libro de cuentos *Pájaros en la boca*; la beca Fonca de residencias para artistas del Gobierno mexicano; y la residencia Civitalla Ranieri, en Umbria, Italia.

Muchos de sus cuentos han sido traducidos al alemán, al inglés, al holandés, al húngaro, al italiano, al francés, al portugués, al sueco y al serbio. Este año fue incluida en la revista *Granta* como una de las mejores jóvenes narradoras en español. Vino a Colombia en la Feria del Libro de Bogotá del año 2012 y hablamos con ella sobre la técnica y la escritura de cuentos.

*En Colombia se conseguía la edición de Pájaros en la boca publicada por Almadía y distribuida por el Fondo de Cultura Económica. Esta edición empieza con El cavador; la otra, la de Emecé, que acabaste de lanzar en la Feria, abre con Irman y también presenta un cuento de más, Última vuelta. ¿Por qué las diferencias?*

La edición de Emecé fue la primera. Lo que pasó fue que mi agente literario me hizo una muy buena propuesta que creo que fue inteligente: para todo lo que sean traducciones armar un libro que, en realidad, fuera una selección de los dos libros de cuentos [*El núcleo del disturbio* (2001) y *Pájaros en la boca*] y esto suponía una buena carta de presentación en los países a los que se llegara. Y funcionó muy bien. Pero este libro se llamó también *Pájaros en la boca*. Entonces hay un quilombo de *Pájaros en la boca*, un lío tremendo. Pero la edición de Emecé fue la primera.

Los de Almadía propusieron ellos su propio orden de cuentos. Yo lo acepté sin mayores problemas. Para mí el concepto de *libro de cuentos*, en lo que hace a mi producción, es algo tan arbitrario... Yo escribo cuento por cuento y para mí cada cuento es un mundo que empieza y termina con ese cuento. Después hay excusas: presentan un ambiente parecido, un clima, se mueven en una geografía próxima, y te puedes inventar un montón de cosas.

La realidad es que son mundos independientes y uno puede jugar a combinarlos, pero no tiene por qué un cuento seguir

a otro. Entonces, la contrapropuesta de otro editor de un orden distinto me pareció que estaba bien.

**En todo caso, uno podría pensar que el tema de lo fantástico, o lo extraordinario, o el nombre que se le quiera poner, acecha a la mayoría de los cuentos. Lo curioso es que Irman presenta una propuesta distinta...**

¿Por qué? Me interesa saber por qué te parece esto.

**Pues en *Irman* la presencia de lo sobrenatural no importa tanto. El énfasis está puesto en la interacción entre los dos personajes que se detienen en el paradero de la ruta y el encargado, la situación igual es cotidiana, con un elemento inesperado (una mujer muerta en la cocina y su esposo, el encargado, no es capaz de atenderla porque es un hombre muy pequeño y debilucho). Más que fantástico se trata de un asunto casi ridículo, a la larga uno podría decir que este cuento resulta más realista que los demás...**

Ahí sí hubo una intención. Yo me doy cuenta de que pensar el género fantástico, para el que está afuera del tema, produce muchos prejuicios. Uno tiene una primera idea, como de Frankenstein, cuando le hablan de literatura fantástica.

Y la literatura fantástica que a mí me gusta labura en una cosa tan sutil, tan mínima, tanto más cercana a lo real que la literatura fantástica del siglo XX, que me parecía que abrir el libro con un cuento de carácter más realista podía darle una mejor bienvenida al que entrara con cierto prejuicio al libro.

Además de que tiene ciertos temas en común con los demás cuentos: abre el tema de la ruta, importante en todo el libro, abre lo extraño, lo anormal, al porque sí, al absurdo. Me parecía que era un cuento representativo sin ser literatura fantástica.

Y entre *Irman* y *El cavador* hay una afinidad que a mí me llama la atención y que tiene que ver con el tratamiento de lo inexplicable. Acabas de mencionar el *porque* sí de algunos de tus cuentos. En estos dos casos tiene uno la impresión de que lo inexplicable no es inexplicable por insólito, sino simplemente porque al narrador no le importa explicar lo que cualquier otro narrador explicaría.

Por decir algo, en otro tipo de cuento el narrador se hubiera ocupado de contar lo que contenía la cajita que los dos hombres le roban a *Irman* y por ahí se hubiera construido algún sentido metafórico o simbólico.

En el cuento tuyo, por el contrario, ocurre que uno de los dos tipos bota el contenido por la ventana del carro y no pasa nada, el cuento sigue, y el lector se queda desconcertado. En *El cavador*, lo mismo: el hueco no sirve para elaborar una metáfora de situación ni nada que se le parezca...

Lo que pasa es que mi idea de lo que puede llegar a ser metafórico tiene que ver justamente con el vacío. En el momento en el que le dices al lector de qué va un cuento, para mí lo estás echando todo a perder. Ahora, en el momento en el que vos dejás ciertos



Los de Almadía propusieron ellos su propio orden de cuentos. Yo lo acepté sin mayores problemas. Para mí el concepto de *libro de cuentos*, en lo que hace a mi producción, es algo tan arbitrario...

espejos, ciertos lugares que no son vacíos como tal, sino indicaciones de dónde pisar, el cuento gana. Yo era muy desordenada cuando chica, pero muy desordenada, o sea el piso de mi cuarto estaba repleto de cosas, pero yo dejaba lugares estratégicos libres para poner el pie y así ir de la cama al escritorio, por ejemplo.

Una de las cosas que más me gustan de la literatura es controlar dónde va a pisar el lector. A mí, como lectora, me gustan los pensamientos del tipo: "ah, esta es la mujer", pero no cuando se dice en cualquier lado, sino cuando está preparado para que uno lo entienda en un momento en particular. Y hay que dejar ese espacio libre de basura, porque tiene que pisar ahí, no un poquito más a la derecha ni más a la izquierda. En ese sentido, soy muy controladora. Entonces, para mí es más atractivo eso que dejar toda la habitación igual de sucia.

Claro que enseguida surge la pregunta de cuál es el límite entre ese control y resultar premeditado, en el sentido de terminar de leer y sentir que hay una mano, y no es la narrador, sino más bien la del autor, que organiza para producir exactamente un efecto.

Ese límite sería escribir controladamente en la cabeza del lector, para mí uno se pasa de rosca cuando lo pone en el texto. Hablando de técnicas narrativas, una cosa que siempre les digo a mis alumnos de talleres literarios es que para mí es muy importante todo lo que se escribe en un texto, pero que no está puesto en la página, sino en la cabeza del lector.

Por ejemplo, si yo empiezo una historia como escritor y te digo “afuera hace frío y llueve”, vos como lector entendés que afuera hace frío y que llueve. Puede ser maravilloso, precioso, pero no hay nada más.

Carver empieza un cuento diciendo: “Un hombre sin manos toca la puerta para venderme una fotografía de mi casa”. Y la gente se ríe, porque genera en la cabeza del lector una explosión de preguntas: ¿quién es ese hombre?, ¿cómo toca la puerta si no tiene manos?, ¿por qué me sacó la fotografía a mí?, ¿cómo la reveló?, ¿por qué me la quiere vender?, ¿estaba desnudo el personaje cuando se la sacaron? Todas esas preguntas también están escritas en el texto. No están en la página, pero sí en la cabeza del lector.

Entonces, me parece que, cuando uno produce esa chispa, yo creo que la sensación del lector, o al menos la mía de lectora, es que todo eso lo estoy poniendo yo al leer, y en realidad es una trampa, porque eso está calculado. Pero a mí me gusta entenderlo así, porque a mí no me gusta el escritor que me hace perder el tiempo, pero tampoco el escritor demasiado controlador. Ahora, cuando yo estoy poniendo esas líneas, yo no estoy sintiendo ese control, ¿me entendés?

**O sea que el límite estaría en que el escritor también experimente algo de sorpresa mientras escribe, que no lo tenga todo perfectamente solucionado antes de sentarse a escribir una historia.**

Más o menos, es un doble juego. Yo no me siento a escribir para entretenerme. Yo cuando me siento a escribir tengo muy claro para dónde voy. El juego es para otra cosa. Yo soy muy directa. Pero sí es verdad que en el momento en que la situación, paso a paso en cada oración, no me resulta atractiva, no me genera esas preguntas, lo corto porque me aburro, no me interesa más.

**Esto se acerca a otro tema que encuentro relevante en tus cuentos: la síntesis, la capacidad para comprimir la mayor información en el menor espacio posible. Información que no es accesoria, sino que moviliza la historia a veces con paso grandotes entre una frase y otra.**

Claro, eso a veces hace pensar equivocadamente que el cuento tiene que ser lo más breve posible, como si uno fuera un psicótico de la brevedad. No es así. La idea es optimizar el tiempo, el espacio narrativo y enfocarse en lo que en verdad te importa. Hay un ejercicio que doy en el taller y que me encanta. ¿Sabés por qué me gusta? Lo que me fascina es la cara de los talleristas. Lo hago a partir de una oración de Alice Munro.

Es así: doy cinco oraciones: “el personaje tiene un hijo”, “el personaje es músico”, “el personaje vive en las afueras de la ciudad”, “la ciudad es pequeña”, “el personaje da clases de clarinete en una secundaria”. Después pido que construyan una única oración donde esté toda esta información. Vos sabés que casi nadie lo puede hacer. Y empiezan: “Cuando iba en el colectivo junto con mi hijo, que estaba vestido así y asá a las siete de la mañana”... Date cuenta de que esa no es información que yo haya pedido, sino que enseguida se van.

Uno podría pensar que de eso se trata narrar: no. Narrar se trata, al menos en lo que se refiere al cuento, de llegar lo más rápida y lo más concisamente y con la mayor

precisión posible a determinada situación y entrar rápidamente a un clima.

Si yo tengo que entrar rápidamente a un clima, no puedo usar cinco oraciones para contar esto que no es para nada interesante, qué me importa que tenga un hijo, qué me importa el colectivo, tengo que contarlo muy rápido. Y eso me va a permitir después gastar veinte oraciones en cómo la mujer se lleva la porcelana de la casa a la boca.

Es justamente poder elegir qué es más importante para uno. Alice Munro responde a estas cinco oraciones con diez palabras, en diez palabras. Es un cuento del libro *Escapada*, el inicio dice así: “Mi padre (fijate qué potente: dos palabras y ya tengo dos personajes, el hijo y el padre) enseña clarinete (ahí tengo el músico) en la secundaria de la ciudad (no hay sino una secundaria, entonces la ciudad es pequeña; y, sí, además, aclaro que voy hacia la ciudad, es que vive en las afueras)”.

Y la cara de la gente es genial porque ahí se dan cuenta de la construcción del autor. Se va de la cabeza esa idea de la inspiración del escritor. Por supuesto, yo no creo que Alice Munro haya escrito las cinco oraciones



Por ejemplo, si yo empiezo una historia como escritor y te digo “afuera hace frío y llueve”, vos como lector entendés que afuera hace frío y que llueve. Puede ser maravilloso, precioso, pero no hay nada más.

las piedras que ve uno de los personajes mientras está esperando algo, después de haberte enganchado. Justamente creo que se genera un pacto, para mí fundamental, entre el narrador y el lector.

Es decir, en cuanto el lector se da cuenta de que el narrador no te está haciendo perder el tiempo y que sabe lo que hace, uno confía plenamente en el narrador. Eso es lo que pasa, entonces, cuando llegan las dos páginas sobre piedritas, el lector se dice “acá va

y haya dicho “bueno, ahora cómo digo esto en diez palabras”. Pero uno termina desarrollando una técnica en la que lo prescindible se cuenta rápidamente. En la línea dos, voy a tener ya los personajes en acción y va a tener que estar pasando algo pesado, ¿me entendés? Y eso, como lectora, me gusta mucho. Es lo que me atrae.

**Y, si uno piensa que la misma Alice Munro escribe cuentos largos, a continuación podría preguntarse cómo funciona esa relación entre la síntesis y los cuentos de largo aliento.**

Pero de eso se trata: en el momento en el que te ahorraste líneas y no contaste lo que no era importante, tienes más espacio. Alice Munro puede usar dos páginas para describir

a pasar algo, esto es muy importante” y lo lee sin saltarse una palabra.

Yo en el momento en que salto una página es que estoy a punto de abandonar el libro, y me pasa bastante. Vos, cuando confiás en un narrador, cuando sabés que está disparando todo un universo en muy pocas palabras, no tienes problemas con la lectura, y hay un trabajo detrás. En eso consiste el pacto, que no se trata de alguien que se inspiró y tiene ganas de contar algo; no. Hay algo muy denso ahí detrás que está muy bien pensado.

**Y la forma del cuento está supeditada a este tipo de reflexiones; quiero decir, pareciera que detrás de todo gran cuentista hay una posición clara frente a la técnica.**

Yo creo que en general sí. Cuando empecé a escribir, estas cosas no las tenía claras. Cuando me puse a enseñar fue cuando empecé a pensar en estas cosas. Comencé a leer textos sobre técnicas narrativas y me di cuenta de que el noventa por ciento de textos sobre técnicas narrativas son de escritores que escriben cuentos, pueden ser novelistas también, pero son cuentistas notables. Poe, Hemingway, Flannery O’Connors, todos los tipos que escriben sobre técnicas narrativas, son cuentistas o fueron cuentistas o escribieron cuentos en algún momento.

**Hablamos del comienzo. ¿Qué pasa con los finales, cómo superar esa fuerte tradición argentina y latinoamericana del final sorprendente, de la búsqueda del giro inesperado, en donde el énfasis está a veces puesto sobre todo en el ingenio? ¿Cómo funcionan los finales en *Pájaros en la boca*?**

Para mí el final es el gran momento en el cuento. De hecho, en la mayoría de los casos lo que tengo es el final cuando me siento a escribir. Tengo una imagen y me pongo a pensar en esa imagen, a entender cómo se

llega hasta ahí. Pero también a mí me parece que el final necesita un tiempo especial.

¿Viste cuando uno va al cine y una película te impacta muchísimo? Empiezan a pasar los títulos y la gente se levanta y se va, y uno está como un tarado frente a los títulos: no está leyendo los títulos, está tratando de hacer algo con ese final, tratando de hacer algo con eso que acabas de ver y nos impactó tanto.

Y ese tiempo, que es tan lindo en el cine, yo creo que en la literatura es muy complicado, porque cuando vos leíste el último punto de la última oración, volviste a la realidad inmediatamente. Entonces para mí el final es fundamental, pero a la vez necesita un paso más después de eso fundamental: necesita un tiempito extra en el que el lector pueda suspirar.

**Es curioso porque esta idea se asemeja a la de Pablo Ramos: para él está el final del cuento y después se necesitan un par de líneas para esperar que el lector llegue.**

Mirá. Pero vos sabés que Pablo Ramos y yo venimos de la misma escuela; los dos estudiamos con Liliana Heker, que es una autora increíble, pero, además, una tallerista espectacular. Liliana no es una teórica. No diría todas estas cosas que estoy diciendo ahora. Ella va siempre sobre el ejemplo, sobre el texto tuyo. Sin embargo, debe de haber algo de las ideas de ella que nos quedó a los dos.

**Ocurre otra cosa en los finales de tus cuentos. Está por ejemplo *Bajo tierra*, en el que un hombre llega a un restaurante en la ruta, pide algo de tomar y luego el cantinero le dice que por una cerveza el viejito que está al lado le cuenta una historia, es algo más o menos así.**

**En este caso mi sensación, más que en otros, fue la de preguntarme cómo iba a resolver la narradora el lío en el que se había metido, cómo podía terminar un cuento de**

**este tipo. Y eso me gustó porque ya en un segundo momento, en una segunda lectura o interpretación, uno tiene la sensación de que es en el final en donde el narrador va a tener que jugársela toda y resolver el embrollo en el que se ha metido, y el mismo cuento nos ha llevado hasta allí.**

Te lo explico con *Irman*, porque creo que con este cuento puedo hacerlo más claramente. Escribir para mí es algo bastante físico, en el sentido de que lo siento en el cuerpo. De adolescente me desmayaba mucho, me desmayaba y me desmayaba sin ninguna razón. Me hicieron un montón de estudios y no encontraron qué pasaba.

Pero con el tiempo me fui dando cuenta de que hay unos síntomas previos. Por ejemplo: la visión se vuelve un poco más blanca, tengo un gusto ácido debajo de la lengua; y así yo ya sé que en un minuto me voy a desmayar. Y es superbueno eso, cuanto uno más sabe, uno se le va el miedo porque tiene control.

Entonces, yo me siento; si me viene muy fuerte, me acuesto, levanto las patas. Y me viene en lugares insólitos: ayer, que estaba en la Feria del Libro, me acosté en medio de una fuente y Simón, mi acompañante, me miraba y debía de preguntarse “¿pero esta mina qué?”. No llegué a desmayarme, porque me acosté.

Con los cuentos me fui dando cuenta de cuáles eran las sensaciones previas. Lo que me pasa es lo siguiente: cruzo una imagen muy fuerte que me llama la atención con un sentimiento. Y ese sentimiento es fundamental, porque es como mi zanahoria del final. Si yo no tengo ese sentimiento, no puedo llegar.

Por ejemplo, con *Irman* me contaron una historia que les pasó a dos amigos que estaban en la ruta. Iban a un remate, en la pampa, muy adentro de la provincia. En un

momento tuvieron mucha sed, llegaron a un parador, no había nadie, el sitio estaba vacío, nadie los atendía y, de pronto, viene un tipo y les dice que si le pueden dar una mano. En vez de preguntarles qué querían tomar, les dice “¿me pueden dar una mano?”, “¿por qué?, ¿qué pasa?”, “mi mujer se desmayó en la cocina”.

Y eso es todo, el hombre no era un petiso, la mujer no estaba muerta, pero a mí me impresionó muchísimo, me pareció una imagen muy fuera de lo cotidiano, de lo “real”.

Esa imagen quedó ahí, y así tengo muchas en la cabeza. Pero después me pasó que entré en un comercio y había dos hombres atendiendo detrás del mostrador. Y, cuando yo entré, evidentemente otro hombre se había acabado de ir y había olvidado su bolso. Y estos dos hombres estaban revisándole las cosas: no se las revisaban con maldad, se notaba que no lo iban a robar, pero era un bolso muy humilde, todas las cosas que tenía adentro eran muy pobres.

Y estos hombres se reían, lo despreciaban en un punto: un caramelo de menta hecho polvo, una foto hecha mierda, una birome mordida. Y a mí me dio una pena tan grande, me sentí tan mal, porque yo sabía que esos hombres no iban a guardar esa cartera, ni esa vida. Y de pronto lo supe por completo. De hecho, el cuento comienza como lo acabo de decir, con el parador, y termina con estos hombres arrojando las cosas personales de *Irman*.

Entonces, lo que me pasa es esto: yo tengo primero una sensación muy fuerte (mi sensación en *Bajo tierra* era la sensación y la tristeza cargada durante semanas de un hombre cualquiera que sabés que tiene una historia tremenda, que va de vuelta hacia su historia y tú no puedes hacer más nada que subirte al coche y subirle el volumen al radio; por supuesto que la tuve que haber sentido

más abstracto, pero era esa sensación).

La sensación me queda y me dura cada vez más, hasta que se cruza con una imagen. Todo esto para decirte que no es que yo avance por el cuento y de repente se me ocurra un final posible y vaya hacia ese final: yo arranco sabiendo que ese es el final; y escribo el cuento por eso, para llegar a esa sensación y para poder dejarle esa sensación al lector.

**¿Y no coinciden nunca el momento en el que encuentras una imagen y en el que encuentras un sentimiento?**

Bueno, a veces sí, en *Matar un perro* lo fue; en *Pájaros en la boca* lo fue; a veces coincide. Pero la sensación siempre es primero: a veces viene con imagen, a veces no, pero es una sensación. Es algo muy físico.

Por otro lado, en un cuento como *Cabezas contra el asfalto* ocurre que, si bien claramente hay una sensación central, la historia también está contada a través de cierta ironía, a veces con un tono de burla, de sarcasmo, de humor: por el mundillo del arte, por la problemática de los inmigrantes orientales en Buenos Aires, entre otros elementos políticamente incorrectos...

Narrar se trata, al menos en lo que se refiere al cuento, de llegar lo más rápida y lo más concisamente y con la mayor precisión posible a determinada situación y entrar rápidamente a un clima.



Es un tema delicado el humor. Para mí, el humor en un texto es un peligro. Se puede fallar en todo lo demás, pero no se puede fallar en el humor porque quedas como un tarado. Uno da una conferencia y puede hasta no entenderse la conferencia, pero, en el momento en que uno hizo un chiste y nadie se rio, estás muerto.

Entonces, para mí, el humor es muy importante, lo necesito a veces para aliviar la tensión de un texto, pero tiene que ser muy sutil: una segunda vuelta que el que la entendió, bien; y el que no, no; y seguimos con el cuento. Pero no es importante, es un condimento que me encanta, pero no dejo que le haga ruido al cuento.

**Y hablando de *Cabezas contra el asfalto*, ¿cómo se dan los títulos de tus cuentos? Tiene una la impresión de que también ahí existe una preocupación por enganchar al lector, pero al tiempo hay una búsqueda de sonoridad.**

Me cuesta un montón. Soy muy indecisa. Por lo general, es lo último que tiene un texto. El título de un cuento llega después de terminado. Soy muy exigente, porque me parece que es algo muy importante. Tiene que producir todo: ser atractivo, tener

sonoridad, generar una pregunta, empezar ya, dar esa sensación de que es la primera palabra de una oración y, a la vez, no puede predecir; adelantar, sí, pero no ser predecible. No me gustan los títulos que te anticipan el final o te dibujan por completo el cuento.

**Hace un rato hablaste de que la ruta era un tema importante en *Pájaros en la boca*, ¿se podría hacer una lista con más temas que atraviesen tu libro?**

No fue intencional, pero me pasó que, una vez terminado el libro, me di cuenta de que había muchos temas que eran femeninos. A mí me habría horrorizado. A mí la palabra *femenina* me hace sentir que avanzo junto a todos los varones en el prejuicio de lo que es lo femenino, por lo menos en cómo se ha vendido lo femenino hasta ahora.

Y, sin embargo, aparece el tema de la maternidad, del embarazo, la relación madre-hijo, desde una perspectiva violenta, animal, pero está; y no me di cuenta hasta que no tuve todos los cuentos reunidos. No sé, cuatro o cinco cuentos, de diez, tratan de eso.

**En cuanto a la tradición del cuento fantástico, el tema de la locura es casi un estereotipo, técnicamente una especie de**



Con los cuentos me fui dando cuenta de cuáles eran las sensaciones previas. Lo que me pasa es lo siguiente: cruzo una imagen muy fuerte que me llama la atención con un sentimiento.

solución fácil. Pero, en *El hombre sirena*, se le da un poco la vuelta al asunto en la medida en que no se resuelve si el personaje está en el límite o no de la locura, y más bien el cuento apunta a mantener una tensión en ese sentido. ¿Cómo funciona eso para ti: tratas de difuminar el nivel de realidad desde el narrador y así generas lo ambiguo o...?

Me parece muy atractiva la idea de no cerrarlo nunca, pero no solo en cuanto a la cuestión de la locura, sino en todas las cuestiones. La sensación del tipo “esto podría ser en la pampa argentina, pero podría no serlo”, “este personaje podría estar loco, pero podría no estarlo”, y decir la verdad. Esa sensación de que uno no termina de entender la verdad nunca me parece muy potente. Esto por un lado. Por otro lado, me interesa mucho el concepto de *normalidad*, por su falsedad, por su ridiculez.

*Como en el caso del cuento de Papá Noel duerme en casa o el mismo Pájaros en la boca...*

Claro. Me parece que se hace una diferencia entre lo que es normal y lo que es anormal, y esa diferencia es puramente cultural. Pero no importa en qué cultura uno

esté y cuál sea la elección de qué es normal y qué no; que ya eso te desarma por completo el concepto de *normalidad*.

Me llama mucho la atención cómo lo anormal, lo que queda por fuera del código de lo aceptable, siempre está mucho más cerca de lo fantástico que de lo real, cuando a la larga es completamente factible que pueda suceder, y por eso me atrae tanto.

Y lo que me gusta de los locos, de los bordes y de los niños es que este concepto, la visión de lo que es normal y lo que no, lo que es posible y lo que no lo es, no está todavía desarrollada, está en verde por completo, la están armando. Y eso es muy lindo, eso tiene una sensatez y una sabiduría que no tiene un adulto.

**Y esto en términos formales a la hora de sentarse a escribir ¿cómo se traduce?**

No se trata de que todos los cuentos hablen de los mismos personajes. Pero me parece que, en la medida en que el lector se identifique con ellos, permite salirse un poco de sus propios códigos de la normalidad.

En *Pájaros en la boca*, cuando la nena le dice al papá “pero vos también comes pájaros, papá, y todos comemos pájaros”. Entonces, ¿qué es lo que te hace terrible, violento, mala persona? ¿Comerlos calientes en lugar de comerlos fríos? ¿Esa es la diferencia? Eso es una estupidez, lo importante es que te los comes. Es tan ridículo que me parece fascinante, hasta arbitrario, ¿me entendés? No termino incluso de asimilarlo...

**Otro tipo de personajes son los personajes anómalos, hablo de los protagonistas de *Mi hermano Walter* o *La medida de las cosas*, el mismo de *Cabezas contra el asfalto*. Son personajes que no acaban de ajustarse a la vida práctica y fallan en su intento de funcionar bien y vemos que producen lástima**

**o desconcierto en su entorno, ¿hay también un interés consciente en eso?**

Me resulta muy interesante acercarme a un personaje a través de la mirada de otro personaje, me parece que se le puede dar casi como cuatro niveles de escritura: está el escritor, está el personaje, que habla de otro personaje, y está el lector. Me parece que es una situación disparadora. Si yo te digo “Jaime está loco desde hace siete años”, como escritora, eso es una verdad.

Pero, si te lo dice un personaje, eso podría no serlo, y volvemos otra vez a una de las preguntas anteriores: me parece que eso le da cierto control al lector, el lector también puede decidir sobre eso, no le están diciendo una verdad, le están contando algo y puede decidir. Por eso me parece muy interesante un personaje en la mirada de los otros.

**Me gusta que la conversación conduzca una y otra vez, y casi de forma inadvertida, a este punto. Y es que tengo la sensación de que uno de las apuestas sostenidas de los narradores de *Pájaros en la boca* tiene que ver con quitar cualquier jerarquía o autoridad en cuanto a que el narrador sea el que organice la información, y más bien pareciera que al lector le toca la tarea de entender. Se le plantea un problema que luego él deberá resolver. Y esto vincula tus cuentos a unas lecturas y a unos autores, ¿quiénes hacen parte de esa lista?**

Es un cruce. Me doy cuenta, por ejemplo, de que me gusta el mundo de los narradores latinoamericanos, mucho; y, en cambio, por la forma, por la técnica, me siento mucho más identificada y admiro mucho más a los autores norteamericanos. Y me parece un cruce alucinante.

Yo me enamoré de la literatura leyendo a Juan Rulfo, a Vargas Llosa, a García Márquez, esos monstruos. A Bioy Casares, mi

gran maestro, yo lo amo, también a Antonio di Benedetto.

Pero fue cuando descubrí a la línea norteamericana de la generación de Flannery O'Connors, de Hemingway, de John Cheever, de Salinger, que quedé totalmente alucinada. O sea empecé a entender esas cosas de las que hablábamos, sobre el control, del laburo que hay por detrás y la mentira de la simpleza: cuanto más simple te parece un texto, más complicado fue escribirlo.

*Y al mismo tiempo uno lee a estos autores y enseguida podría preguntarse qué hacer frente a esos grandes. No tendría sentido ser otra O'Connors, por ejemplo, y después ver que Carver o Munro dan otra vuelta en cuanto a la técnica... ¿Cómo no sentirse aplastado como escritor que comienza frente a esa tradición, a esos habilidosos de la técnica?*

No, yo no me he sentido aplastada. A mí nunca me pasó, por ejemplo, sentir una pasión irrefrenable por un escritor en particular. A mí me interesa mucho la línea, en lo que hace al cuento, una línea muy fina, casi en la cornisa entre lo que es lo real y lo fantástico, caminar tan en la cornisa que uno no puede decidir de qué lado está, eso es lo que a mí me interesa.

Y, en realidad, no encontré muchos autores cuya obra en su totalidad gire alrededor de esto. Encuentro novelas o cuentos puntuales. Entonces, admiro muchos escritores, tengo mi gran canon de maestros, pero nunca he querido apegarme a esta euforia de querer escribir como tal autor. Eso nunca me pasó. Si eso es una ventaja o no es una ventaja, no lo tengo muy claro, pero eso nunca me pasó.

**Claro, porque igual ese despliegue técnico de la tradición norteamericana está empeñado en profundizar el gesto realista o el mundo cotidiano, de O'Connors a Carver...**

Y a mí no me fascina el universo de los borrachos divorciados norteamericanos. En cambio el mundo latinoamericano me fascina, me encanta, por su contrapunto, por sus extremos, por sus colores, ese es el mundo que a mí me gusta. Y sí, ojalá ese fuera el cruce, si yo pudiera elegir un lugar donde pararme, sería ese.

**Y de autores contemporáneos que están escribiendo en este momento, ¿quiénes te interesan?**

Pedro Mairal, todo, sus cuentos, sus novelas, creo que es uno de los grandes de su generación, su novela *El año del desierto* me parece la novela. Después, Federico Falco, Mariana Enríquez...

**Que, además, va por una línea cercana a lo fantástico...**

Sí, aunque a ella le gusta más lo sórdido y lo terrorífico. No sé si le caerá bien o mal, pero yo siempre le digo que es nuestra pequeña Stephen King. A mí me encantan sus cuentos.

¿Quién más? Me tengo que estar olvidando de un montón. Estamos hablando solo de autores argentinos, pero podemos mencionar a Yuri Herrera, que es un autor mexicano de la generación de Mairal, creo; Andrea Jeftanovic, chilena.

*Quizás el cuentista ha venido a ocupar el lugar del tallerista, no solo porque, como ya dijiste, son los que más hablan de técnicas de escritura, sino también porque muchos han acabado decantándose por los talleres de literatura. No sé cómo funcione el asunto en la Argentina y cómo haya sido tu proceso...*

Puede ser, no sé si es tanto que los cuentistas se dedican a dar taller, como que en los talleres se estudian cuentos, lo que genera una gran cantidad de cuentistas.



Entonces, admiro muchos escritores, tengo mi gran canon de maestros, pero nunca he querido apegarme a esta euforia de querer escribir como tal autor.

En Buenos Aires es un problema ser cuentista porque todo mundo es cuentista. Recién cuando tú le presentas la novela a un editor, se siente que hiciste la diferencia, que dejaste de jugar, terminaste tu periodo de aprendizaje... Porque la otra mitad de los talleres que hay en la Argentina son de novelistas. O de cuentistas que ya escribieron novelas y, entonces, se llaman a sí mismos novelistas.

Yo creo que, si alguna vez escribo una novela, me voy a seguir sintiendo cuentista, porque ese es el género del que me siento orgullosa... Yo no soy una militante del cuento, no hago la resistencia del cuento. A mí encanta la novela, leo muchísimas novelas. La realidad es que, cuando me llega una idea, me llega con un formato y con una cantidad de páginas y, cada vez que violo eso, me va mal, rompo el cuento.

Entonces, en el momento en que a mí me venga el cuento de 200 páginas, intentaré escribir 200 páginas, pero no creo que sienta algo así como “ahora voy a tener que aprender a escribir una novela”. No, yo voy a sentir que me voy a sentar a escribir mi cuento y que este necesita 200 páginas. Y espero poder seguir trabajando con las mismas técnicas.

Quizá me equivocó, te estoy hablando de un género que nunca he abordado, pero me parece que hay cosas que para mí son fundamentales y mis novelas preferidas las tienen, ¿me entendés? *Muy lejos de casa*, de Paul Bowles, es un cuento de 150 páginas y es perfecto y cumple con todas mis expectativas. Me cuesta pensar que la diferencia de técnica sea tan grande entre el género del cuento y el de la novela. En cambio, creo que la diferencia puede ser estética, y yo no voy a cambiar mi estética porque, en vez de 50 páginas, escribo 200.

**Lo pregunto porque tengo la impresión de que el fenómeno británico y norteamericano del taller de cuentos se ha desarrollado de una forma distinta en el entorno latinoamericano. Siguen ocurriendo talleres, pero, al mismo tiempo, al menos aquí en Colombia, las editoriales han dejado de publicar libros de cuentos y tampoco lo hacen las pocas revistas culturales que existen. Y las que se dedican como tal al cuento tienen una circulación bastante limitada. Entonces, me inquieta saber cómo perciben el asunto los cuentistas, quienes están dedicados al oficio y han conseguido un lugar dentro del circuito editorial...**

28 de abril del 2012. ■