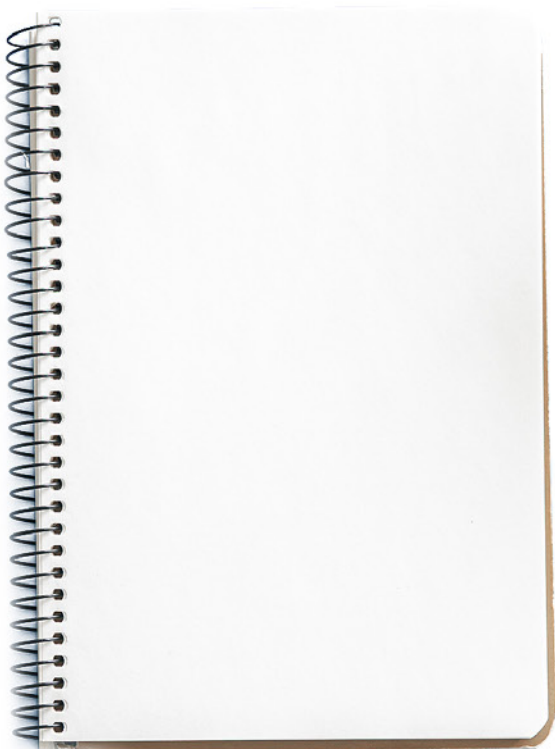


# TRES ESCRITORAS (Y DOS ESCRITORES)



ENTREVISTAS A CARLA MALIANDI, VERA GIACONI,  
AGUSTINA BAZTERRICA, RICARDO ROMERO  
Y TOMAS DOWNEY



## Introducción:

Estas entrevistas tiene (varios años) y fueron realizadas en el marco de la Especialización en Periodismo Cultura dictada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP). El lugar donde se dictaba la carrera era una vieja y coqueta casa Radical, que olía a los inicios de la democracia. Es un edificio que queda cerca del Congreso y que estaba arbitrado por un encargado que como suele suceder manejaba las riendas con una exagerada y sombría amabilidad. No sé porque cuento esto, pero es lo primero que recordé al tener que pensar estas palabras iniciales. Lo segundo que recuerdo que es lo pasé muy bien, tanto Carla Maliandi como Vera Giaconi, Agustina Bazterrica y Ricardo Romero se prestaron generosamente a las preguntas que tanto y como los y las estudiantes les hicimos. Hablaron sobre sus obras, sobre la escritura, sobre el mundo de la edición. Todo con absoluta franqueza. Era una deuda volver aquellos encuentros en un (pequeño) libro. Agradezco particularmente a Guido Prandini, Andrea Ana Gálvez, Hernán Lakner y Andrés Altamirano por el trabajo de edición y a Marina Arias, Directora de la Especialización en Periodismo Cultural.

***Dr. Ulises Cremonte***

**“Si no escucho la voz de mis personajes, no puedo escribir, mi imaginación funciona con ese mecanismo”**

*Editada por Guido Prandini*

**¿Cómo te llevás con la carga del apellido por tener un padre reconocido en el mundo de la filosofía?**

**Carla Maliandi:** Nunca sentí esa presión. Lo único anecdótico que me pasó fue que cuando mandé por primera vez la novela al editor, Damián Tabarovsky, tenía como título “Heidelberg”, por la ciudad alemana donde se desarrolla la historia. Para mí era indiscutible. Sin embargo, me pidieron que lo cambiara por miedo a que los lectores relacionen mi apellido con [Martin]Heidegger y creyeran que se trataba de un libro de filosofía. Ahí surgió el nombre del libro.

**¿Va a tener traducciones?**

**Carla:** El libro se va a traducir al alemán, inglés y francés, durante este año. Tuve mucho contacto con las traductoras para poder adaptar lo más fiel posible las versiones, acerca del uso de regionalismos o sinónimos.

**¿Qué editoriales lo eligieron?**

**Carla:** Con respecto a las editoriales que lo eligieron para traducirlo, puede conocer algo de su trabajo. La alemana es una de tamaño medio llamada Berenberg, que ha publicado libros de Félix Bruzzone y Selva Almada. Editan libros de filosofía de ficción. Después, Mé-tailié, que es la francesa, ha publicado a varios autores de acá, como Pablo Ramos. La de Edimburgo es una editorial chiquita, creada por un escocés y una argentina. Ellos tienen un catálogo dedicado a escritores rioplatenses.

**¿Ya estás escribiendo tu segundo libro?**

**Carla:** Ahora es todo distinto. Con la primera no tenía la pretensión de publicarla, entonces la escribí más tranquila. Tuve la satisfacción de mandarla a la editorial que más me gustaba y que me eligieran. En cuanto al proceso creativo es diferente, ya que yo cuando firmé el contrato lo hice con la promesa de una segunda novela. Lo mismo ocurrió con la editorial francesa. Tengo varios borradores, pero todavía no hay nada definido.

**¿Cómo es tu rutina de escritura?**

**Carla:** Lo más difícil para mí es hacerme el tiempo necesario para escribir. Soy docente y mi trabajo me ocupa gran cantidad de tiempo. A diferencia de otros autores, necesito varias horas para concentrarme y desarrollar mis ideas.

**¿Cómo es tu cocina de escritura?**

**Carla:** Con La habitación alemana, me fijé un plazo de avanzar alrededor de cinco páginas

por semana. Corrijo poco en lo sintáctico. Además, cuento con la ayuda de mi pareja que es un gran lector. Suele darme buenas críticas acerca de lo que escribo. Lo mismo ocurre con mi editor. Me da mucha tranquilidad y confianza la aprobación de ellos.

### **Ahora que estás contando eso y volviendo un poco hacia atrás, ¿cómo fue que empezaste a escribir teatro?**

**Carla:** Lo que pasa es que a mí el teatro me fascinó desde siempre. Es medio un lugar común lo que voy a decir, que viene desde chiquita [risas]...pero es verdad. Recuerdo que lo primero que vi, que recuerdo de mediados de la década de los ochenta, eran las obras de Ariel Bufano en el Teatro San Martín, y ese tipo de cosas. Y nada en el mundo me causaba tal fascinación como el escenario negro, en el que de repente se prendía una luz y salía un títere gigante, que además tenía el titiritero atrás que se veía. O sea, todo ese artificio: sabía que en eso iba a estar alguna clave de mi vida futura. Entonces, cuando terminé el secundario... yo ya sabía que me gustaba leer y todo, pero pensaba que quería ser actriz. Yo hice lo que era el conservatorio de teatro, y cuando ensayaba como actriz, que realmente me gustaba, había algo, algo que yo me preguntaba: "¿Qué es?". Porque ensayábamos obras clásicas y yo todo el tiempo estaba adaptando las obras para mis compañeros. Y un día me di cuenta, cuando ya estaba egresando por esos años se convirtió en el IUNA [Instituto Universitario Nacional del Arte], en el medio, me di cuenta de que estaba reescribiendo las obras. Pero todavía no me asumía como dramaturga. Me decía: "Soy una actriz que mete mano a los textos". Además mis compañeros me decían que estaba buenísimo... Y bueno, en un momento se dio como esa mutación, es decir: "En realidad yo escribo, hago dramaturgia". Y así fue durante muchos años. Paralelamente yo tenía algunos textos de los que decía: "Bueno, esto no es teatro, esto puede ser cuento", pero no me animaba a asumir eso.

### **¿Se puede trabajar una diferencia entre que una idea sea para un cuento, para narrativa o para el teatro?**

**Carla:** Bueno, se puede discutir, y cualquier texto se puede teatralizar. Y siempre el teatro tiene elementos intrusivos de la novela, y la novela tiene elementos intrusivos del teatro. Por eso está buenísimo lo que hablábamos recién [previo a la entrevista] de la carrera nueva que se da en la UNA [Universidad Nacional de las Artes], que es Artes de la Escritura, donde los estudiantes están todo el tiempo entrenándose en distintos talleres al mismo tiempo: taller de poesía, de dramaturgia, de narrativa, de crónica. Entonces nadie diría: "Vos sos dramaturgo o aquello otro". Eso es también una idea de los últimos años, ¿no? Si una piensa en los escritores de los años sesenta, de la edad de nuestros padres, cualquier novelista tenía también una obra de teatro, no era que se encasillaba. No sé si es mejor o peor, pero una suerte de idea más integral del escritor. Un escritor podía meterse con la novela, el cuento o la escritura teatral.

### **Vos contabas que La habitación alemana fue tu primera novela, pero no tu primer contacto con la escritura. ¿Cómo fue ese salto de escribir teatro a la narrativa, a una novela?**

**Carla:** Yo tenía un contacto con la escritura teatral, que tiene sus diferencias, muchas y en muchos niveles. Una es que muchas veces la literatura dramática pareciera no tener el rango de literatura. Si uno va a cualquier librería y pregunta dónde está la sección de teatro, la va a encontrar en un rinconcito. Incluso más arrinconada que la de poesía; es curioso eso, porque podríamos pensar que la poesía tiene un lugar secundario, y en el caso del teatro es más secundario todavía. Entonces no me consideraba una escritora. Me consideraba una dramaturga, alguien que escribe teatro. Y la diferencia entre escribir teatro y escribir narrativa, o literatura a secas, es que la escritura dramática siempre tiene una hipótesis de

representación, de representación escénica. Siempre una está escribiendo para la escena, por más que después pretenda que ese texto también pueda leerse y pueda disfrutarse en un libro, y tal vez publicarse. En general, un dramaturgo no está pensando mucho en la publicación, le interesa más ver quién va a poner la obra o, si vas a ser vos misma, cómo en el texto te ayudás para que después ese montaje funcione...o estás pensando en los actores. Digamos que tiene otra organicidad totalmente distinta; a veces también más limitante, porque una está pensando justamente en las condiciones de producción de la obra. Y el teatro independiente, como todos sabemos, se maneja con muy poco dinero. Entonces una a veces se autolimita, se autocensura, y querés poner un ascensor y no lo ponés, ¿no?, o en cuanto a los personajes te limitás a dos o tres.

### **¡Acá en la obra a la protagonista la hiciste viajar a Alemania!**

**Carla:** Claro. Lo que pasa con la narrativa, o literatura a secas, es que esas limitaciones no están. Entonces pareciera que el teatro tiene siempre esa limitación. Por lo menos para mí: hay gente a la que ni siquiera le interesa que el texto sea bueno, en el sentido de que se pueda leer. Muchos dramaturgos no están pensando en el texto ni siquiera. Pero para mí la dramaturgia tiene esa doble función: es un texto que ojalá se pueda leer y alguien lo pueda disfrutar en el papel, pero en verdad la función principal es la de un manual o, mejor dicho, un mapa para la escena.

### **¿Cómo fue que llegaste a la novela? ¿Cómo diste ese salto?**

**Carla:** No lo sé muy bien. Yo tenía como una imagen primera, que era alguien que dejaba todo y se iba. Ese era el disparador, pero no sabía si era para una obra, o un cuento o qué. Solamente eso: tenía la imagen de alguien yéndose en avión, sin avisar, como la fantasía un poco de todos. Y me dije que ya que no me animaba a hacerlo yo que lo hiciera un personaje. A partir de esa imagen, apareció una primera escena, que no es la que quedó después como primera, sino que transcurría en el aeropuerto. La novela transcurre íntegramente en Alemania. Esa primera escena que había escrito sucedía en Ezeiza; era alguien que estaba haciendo los trámites y que llamaba por teléfono. Y cuando arranqué y las hojas empezaron a pasar, me di cuenta de que iba a ser larga, es decir, que no era un cuento. Y que tampoco era una obra, porque no veía eso representado, no tenía esa idea escénica mientras escribía. Así surgió. Después algo que me han preguntado mucho es... porque hay cosas reconocibles, biográficas. Y por supuesto que todo el mundo trabaja con cosas de su biografía, y hay otras que son totalmente fantasía. Pero es verdad, justo el año que yo escribí la novela mi papá se había muerto, así que había cosas que estaban muy presentes, y aparecen de alguna forma allí. Por otro lado, yo no tenía ni siquiera intención de publicar la novela, por eso después todo lo que vino con ella fue una sorpresa gratísima pero inesperada, porque para mí la escritura era una especie de compañía en un momento muy triste. Bueno, como una especie de evasión, me decía: "Bueno, yo escribo la novela". De hecho yo tenía una obra en cartel, que para mí era mi trabajo, y en la que además tenía problemas, con los actores, con los horarios y qué sé yo. Pero en el momento de escribir la novela, que era a la noche, era sentir una compañía.

### **En una entrevista vos comentabas este trabajo sobre la música, la voz, la oralidad de los personajes. ¿Eso es algo que te vino del teatro o es algo que te gusta que esté en la novela?**

**Carla:** No es que me lo haya propuesto, pero me parece que sí... al tener ese entrenamiento en la escritura dramática y además haber escrito todas mis obras sabiendo un poco para quién era... porque en el teatro independiente no es que una escribe y alguien lo va a contra-

tar después, y por lo tanto no sabe... no, yo escribía y sabía perfectamente que tal personaje era para Fulanita, que habla así... Y algo de la escritura teatral que yo tenía, que era siempre muy vívida en lo sonoro y en lo visual, porque yo sabía para quién escribía; no escribía en abstracto el personaje, a lo mejor algo de eso se trasladó a la novela. Mi imaginación creo que opera con ese mecanismo: yo tengo que escuchar esa voz porque, sino, no puedo escribir. Entonces sí, los rasgos de oralidad tienen que ver con eso.

### **¿Y es algo que te sale naturalmente cuando lo escribís o más bien te preocupás durante la corrección de que esa identidad esté ahí?**

**Carla:** No, me parece que surge desde el comienzo, y luego en la corrección a lo sumo una ajusta, lo que hace es ver si funciona. Yo recuerdo que tenía algunas frases, por ejemplo, del Tucumano: justo durante el verano anterior yo había pasado por Tucumán. Íbamos para Jujuy en auto con mi pareja y estábamos muy cansados, así que decidimos parar en Tucumán. Paramos en un hotel que se llama Miami en la novela menciono un poco... es Miami en Tucumán [risas] y el conserje era un chico medio gordito, grandote, con granos en la cara. Yo le pregunté dónde podíamos ir a comer, y se quedó pensando y me dijo: "No sé, pero hay un boliche acá a la vuelta que mi padre me ha dicho que eh'jermoso". Y a mí me causó tanta ternura, porque él no lo conocía, el padre le había contado; y además estaba la musiquita del "eh'jermoso". Y es una pavada, ¿no?, pero esa frase me quedó grabada todo el verano. Y yo le decía a mi novio a cada rato: "Esto eh'jermoso", y no sé qué [risas]. Entonces, cuando aparece el personaje, aparece por ese rasgo sonoro, no por otra cosa. No sabía qué personalidad iba a tener ni nada. Todo lo demás se desprende de un sonido.

**Eso es algo que me interesa, cómo claramente la irrupción de La habitación alemana en la literatura, cuando se dice que tuvo un efecto de originalidad, consiste en esto. Porque si pensamos que a un personaje a veces se lo aborda desde el argumento, o se lo aborda desde una fisonomía muy fuerte que se le quiere dar, para que funcione de una determinada manera en una tradición literaria, esto del capricho de que el personaje tenga primero esa voz y a partir de ahí se defina es como la potencia original de la escritura de Carla. Me gusta mucho para pensar por qué creemos que La habitación alemana construyó un mundo nuevo. Posiblemente también cuando uno viene desde la literatura se trae más mochila, independientemente de que además vos también leas literatura, supongo, y usabas todo ese canon. Hay siempre un peligro pedagógico en la literatura, ¿no?, de explicar todo.**

**Carla:** Yo creo que también ahí puede haber una cosa traída del teatro, porque el teatro por supuesto que tiene momentos descriptivos, pero necesita todo el tiempo estar actualizando. Por ejemplo, el otro día con mis alumnos veíamos Hamlet, ni más ni menos. No sé si recuerdan la primera escena: están los centinelas mirando el bosque porque está la amenaza en Noruega que va a venir, y lo primero que dicen entre ellos es "¿no recuerdo los nombres, digamos: "¿Ulises?"; y responde el otro: "Sí". Y ya con eso te das cuenta de que está oscuro; que no se ve; que están cerquita, pero no saben quién es el otro; que tienen miedo. Se configuró el espacio, la distancia que precisan del otro, todo por esas primeras líneas de diálogo, y no necesitó Shakespeare describir nada o acotar nada. Entonces puede ser que, con esas cosas que quedan en un plano muy descriptivo en la literatura, viniendo del teatro una tenga otro entrenamiento, otra forma de configurarlo, puede ser.

### **¿En qué quedó tu costado de dramaturgia y cómo ves la actualidad de la actividad?**

**Carla:** Hoy estoy centrada en la escritura y en mi trabajo de docente. Hacer una obra me re-

quiere mucho tiempo. Tengo varios proyectos, pero los estoy analizando mucho porque sé el tiempo que demandan. La actualidad del teatro la puedo ver de muchas formas. En este momento, se está haciendo muy difícil mantener las salas independientes. Sin embargo, el teatro en Buenos Aires siempre fue muy sacrificado. Eso hace que sobreviva y se mantenga. En el resto del mundo no pueden creer cómo puede ser que haya grupos que se reúnen tanto tiempo para preparar una obra que saben que no van a cobrar un peso. También creo que hay una crisis estética donde hay una fosilización de ciertos esquemas.

## **“Un cuento es una unidad temática”**

*Editada por Guido Prandini*

### **¿Por qué llegaste a la escritura?**

**Vera Giaconi:** No me acuerdo de ningún momento en el que no escribiera. Hay algo muy fuerte en el hecho de que, con la familia viviendo en Uruguay y nosotros en Argentina, en una época en donde una llamada de larga distancia salía un Perú, la cuestión de la correspondencia era algo constante y mi vieja tenía la paciencia de sentarnos a mi hermano y a mí a escribir, a estar en contacto con esa familia que estaba lejos. Porque pasaron siete años hasta que nos pudimos volver a ver. Entonces la relación era por llamadas muy cortitas y por esas cartas. A mi hermano no le gustaba nada escribir, entonces dibujaba y ahora es artista plástico. Pero yo me mandaba unas cosas... y como mi vida, como la de cualquier niño de 6 o 7 años, era un embole voy a la escuela, vuelvo de la escuela..., les inventaba historias. Les contaba cuentitos que eran unos disparates. Y después se fue volviendo algo más constante, o algo que después se empezó a ordenar. Hice un par de talleres... Después, a los 22 años, tuve durante mucho tiempo un grupo de amigos que nos juntábamos una vez por semana en un bar a las ocho de la noche y estábamos por ahí hasta las once o doce. Nos llevábamos lo que cada uno estaba escribiendo y se leía en la semana y nos matábamos, nos hacíamos puré. Fue un grupo que nos fuimos de un taller que no nos gustaba y nosotros nos armamos ese grupo. Desertamos del taller porque no nos gustaba nada y nos preguntamos: “¿A cuál taller vamos?”. En esa época no había tanto. Hoy hay una oferta de talleres muy buenos además, pero en esa época era más difícil encontrar con quién y dónde. Creo que nos dio ganas de probar sin una voz rectora. Más bien nos animaba la discusión, porque además éramos todos muy distintos.

### **Carne viva es el primer libro de cuentos que publicaste. ¿Tiene continuidades en Seres queridos? ¿Hay elementos que se retoman?**

**Vera:** Sí, yo creo que sí. Sobre todo la cuestión de los vínculos. Se sostiene, aunque en Seres queridos está bastante más abierto, la cuestión de que en general son cuentos que transcurren en espacios cerrados; en general son cuentos de personajes donde el personaje tiene el manejo de la historia y no que la historia está ocurriendo por otro lado; con protagonistas femeninas muy fuertes. Creo que hay varias cosas que reconozco en los dos. No porque haya sido algo hecho a propósito, sino que creo que tiene que ver con esto de un mundo que tiene uno, que habita, y en el que se siente cómodo para contar.

### **Para ir entrando más en los cuentos que conforman tu último libro Carne Viva, por ejemplo en “Tiburón”, es muy difícil coreografiar ese espacio: entraba gente; había un asado; había muchos personajes, que es lo que la academia tonta no te aconseja en un cuento si bien tiene su extensión, te aconsejan no trabajar con tantos personajes. ¿De qué materiales empezás a construir el cuento?**

**Vera:** En realidad, esos tres cuentos que luego se transformaron en “Tiburón” surgen de mi obsesión con un caso policial yanqui, que es el que está velado en el cuento es el de esa madre que mató a sus hijos tirándolos con un auto por un barranco; y no con la obsesión



por el caso en sí, sino por todas las notas que se hicieron alrededor de ese caso y algunas entrevistas, y el hecho de que me iba dando cuenta... en esa misma época en la que lo estoy escribiendo también hubo un caso de una mujer en una quinta, gente de mucha guita, que mató al marido y al hijito... y me di cuenta de que todo el tiempo, alrededor de esos casos, en el seguimiento periodístico en general había un intento de responder a la pregunta del porqué. Por qué esta mujer hizo esto. ¿Como si se pudiera responder! ¿Cómo puede buscarse una respuesta única a algo como eso? Entonces la escritura del cuento fue un merodeo alrededor de eso, de la idea de cómo mirar algo como eso sin preguntarte porqué y sin tampoco intentar diagnosticar ni a los protagonistas, ni lo que estaba ocurriendo ni porqué estaba ocurriendo... simplemente desplegarlo con la mayor cantidad de elementos para que el lector tuviera de dónde agarrarse, que hubiera un diálogo alrededor, para que pudieran ocurrir varias cosas.

### **¿En esas versiones había tres hermanas?**

**Vera:** No, no, eran cuentos en los que había dos hermanas en uno, tres hermanas en otro, casos policiales en dos y en otro volvía aparecer otra cosa; y era como si todo el tiempo estuviera hablando de lo mismo, pero con distintas anécdotas. Ninguno me terminaba de cerrar; había uno que me gustaba más, pero si me quedaba con ese no podía quedarme con los otros dos. Y ahí fue un amigo, en realidad, el que un día me dijo: “¿Sabés que escribiste tres veces el mismo cuento?”. “Bueno, gracias” [risas]. Por un momento lo odiás, y luego lo querés más que a todos los demás y le hacés un buen regalo. Entonces, fue todo un trabajo casi de armado de rompecabezas, y cuando llegué a un solo cuento casi tuve que escribirlo de nuevo, porque estaba demasiado duro después de tanta reescritura y tanta corrección. La corrección es buena, pero hay un punto en que puede endurecer un poco todo, porque se ve la técnica, se ven las decisiones conscientes que se tomaron: uno ve al escritor y no lo que estuvo escrito. Entonces hubo todo un tiempo de dejarlo casi morir y volver a escribir, pero de cero, con lo que ya estaba escrito. Fue mucho tiempo de escritura.

### **Pensando en la cocina de la escritura, esto que comentás me parece clave en cuanto a que no se vea ese trabajo de edición. Y respecto al final en suspenso de “Tiburón”, ¿lo tuviste que reescribir?, ¿lo tenías más explícito y lo recortaste?, ¿o normalmente trabajás con finales un poco más abiertos?**

**Vera:** En general, sí, escribo un montón, edito, recorto y armo rompecabezas, pero en general los finales es un lugar al que llego. Hay una frase de Flannery O’Connor que a mí me sirve para explicar cómo funciona un poco mi cabeza. Un cuento es una unidad temática muy fuerte, ¿no? Yo pienso de esa manera, y ella dice que uno sabe que llegó al final de un cuento cuando, si agrega una sola frase más, cambia de tema o sea, empieza a hablar de otra cosa. Y a mí me pasa en general que cuando estoy escribiendo siento que hasta ahí está lo que yo tenía para decir. Si agrego algo más voy a abrir una puerta que me va a llevar a otro lugar. Entonces, en general, sé cuando terminé; o sea, no sé después con qué voy a trabajar, pero sé cuando está dicho.

### **¿Qué encontrás en el formato cuento? Porque tanto “Tiburón” como “Reunión” podrían ser novelas si quisieras.**

**Vera:** A mí, hasta ahora por lo menos, no me salió nunca escribir algo más largo, no me pasó jamás. Si tengo que buscar explicaciones, yo se las encuentro: por ejemplo, el hecho de que tengo la capacidad de atención de una nena de 10 años, o sea, a mí las cosas me aburren rápido; me obsesionan, me supercomprometo con las cosas, pero me dura poco tiempo...

Salvo el interés por la escritura, la lectura, eso es lo único que ha prevalecido, después lo demás... poco tiempo de atención. Y creo que con las historias que escribo me pasa un poco lo mismo, o sea, me interesan un montón por un tiempo y después me empiezan a aburrir. Puedo estar mucho tiempo corrigiendo algo, mientras que me interese, pero tengo un montón de cuentos estancados porque dejaron de interesarme. O sea, están ahí como a medio armar, está toda la cosa desplegada, pero me aburrí, porque los personajes me aburren, el tema ya no me interesa...algo cambió. Creo que por eso nunca me pude mantener...una novela requiere un nivel de compromiso a muy largo plazo, con un tema, con personajes, incluso con espacios físicos.

**Aparte un personaje lo tenés que cambiar todos los días, una novela es un laburo...**

**Vera:** Es mucho tiempo con la misma gente [risas], que además está dentro de mi cabeza; porque con la gente en el mundo tengo mi historia de toda la vida, o sea, tengo relaciones eternas con las personas. Las personas no me aburren; los temas me aburren. Pero los personajes son uno mismo con un tema. No, no me duran.

**Igual el mercado ahora ya no reclama tanto una novela, ¿no?**

**Vera:** Sí.

**¿Te están pidiendo?**

**Vera:** Estás presentando el libro de cuentos y... "¿Y? ¿Estás trabajando en alguna novela?" "Acabo de terminar esto [risas]. Me dio un montón de laburo. Son diez, son un montón". "No, pero la novela..." "No, por ahora no", y te miran con una cara como diciendo: "¡Ay, qué lástima!". Y los editores también me preguntan: "¿Y alguna novela tenés?". "¡No!". Con lo que me cuesta sacar un cuento, que me pregunten si tengo alguna novela... ¿Cómo voy a tener una novela ahí guardada? No, no tengo [risas].

**Otro de los cuentos, quizá uno de los más autobiográficos, "A oscuras", me parece un gran cuento para empezar a trabajar el punto de vista, ¿no? Porque es muy difícil no aññarse cuando lo que se cuenta es de un niño, pero tampoco, y eso es lo que creo que hace muy bien "A oscuras", aprovecha la ingenuidad de esos chicos para no tener que contar todo. ¿Cómo fue trabajar con lo biográfico y desde la perspectiva de un niño?**

**Vera:** "A oscuras" fue un cuento que me costó un montón escribir. Me llevó mucho tiempo sentir que podía trabajar con mi experiencia personal de esos primeros años. Mis viejos, mi familia, se vinieron acá a la Argentina escapando de la dictadura uruguaya, y llegaron y se metieron de cabeza en la dictadura de acá y se quedaron, porque mi viejo consiguió trabajo y ya no se pudieron ir. Al poco tiempo nació mi hermano y todos esos años de dictadura, los primeros años míos, los vivimos acá en la Argentina y todos, el grupo en el que esa familia como sustituta que se fue creando, en esa vida que armaron acá estaba compuesta de otro montón de uruguayos que también se habían exiliado; había mucho peso en todo lo que estaba pasando en esos años y que yo vi muy claramente muy pronto. Hay cosas escritas de cuando era muy chica, desde que empecé, desde que aprendí a escribir, donde hay un registro de que yo estaba entendiendo un montón de cosas que estaban pasando por mejor que me las contaran. Y me llevó mucho tiempo sentir que podía trabajar con eso sin caer en el testimonio o en la cosa directamente autobiográfica, que a mí por lo menos no me interesa para trabajar sí me interesa como lectora, pero no para trabajar, y encontrar como una clave con la que poder hablar de eso. Y la encontré cuando me acordé de la niñera que teníamos, que es efectivamente la de ese cuento. O sea, esa señora existió. De hecho, se convirtió en

un personaje mucho más oscuro del que llego a contar en este cuento porque en esos años no se había convertido en “la loca del barrio”. Después fue “la loca del barrio” y después se suicidó, y yo vi ese cuerpito tapado con una sábana [lo dice entre risas] cuando volvía del colegio a los 14 años. Entonces tenía como dos cosas muy heavy guardadas, con las que dije: “Yo tengo ganas de hacer algo con esto”. Y un día se me ocurrió cruzarlas. Dije: “Bueno, estaban ocurriendo al mismo tiempo”, osea, nuestra relación con esta mujer ocurrió en esta misma época y ahí es donde encontré el disparador para armar este cuento. Entonces por eso creo que pude contar algunas cosas de las que conté manteniendo esa distancia que te da la infancia, pero con toda esa intuición que tiene un chico. Hay una cosa intuitiva animal en los chicos, hermosa, que a mí me daba la posibilidad de jugar con eso en el cuento. Pero hay tanto de mi propia vida y de mi familia mezclado... pero como hilo de algunos colores que se van cruzando; no son todos, no todo es así tal cual. A mí me resulta muy difícil leerlo y tratar de entender qué pasa ahí dentro. Yo cuando lo terminé lo di a leer a la gente a la que le solía dar a leer las cosas, y me dijeron: “Buenísimo, ya está”. Bueno, listo. Me retiró.

### **¿Por qué? ¿Por qué dijiste “ya está”?**

**Vera:** Porque está todo como muy mezclado, osea, me veo y no me veo, estoy y no estoy, está y no está en parte. Encima me dio trabajo con mi familia, mi viejo se ofendió con algunas cosas... entonces ¡buagh! tuve que hablar un montón para remontar ese barrilete de que no se enojaran tanto. Es un cuento que adoro, pero al que no suelo volver. Casi nunca leo nada de lo que está publicado, pero con ese en especial paso por el costado.

**Me resulta muy curioso cómo manejas lo simbólico, porque a veces lo simbólico termina siendo muy didáctico y creativo: esto es exactamente una analogía de lo otro. Estar a oscuras es una analogía de la clandestinidad y jugar a la clandestinidad para los niños es un mundo distinto, hasta tiene un punto de goce. ¿Cómo es manejar lo simbólico en un cuento?**

**Vera:** Yo creo que es algo que a veces se trabaja de manera consciente, a veces sabés que estás creando un símbolo para esconder otras cosas detrás y a veces no. A veces incluso no te das cuenta hasta que viene un lector y te dice: “¿Y acá...?”. “Ah, sí, puede ser”. O sí te das cuenta, pero cuando ya estás avanzada, cuanto estás adentro y ya estás moviendo los hilos, y ahí decís: “Esto se está escondiendo atrás de...”. Pero por lo general no es muy consciente. Más bien te das cuenta de que no podés trabajar un tema directamente porque te sale de una manera muy burda y buscás otro elemento con el que trenzarlo, y ahí es cuando empezás a armar sentido y ves la posibilidad de una historia. Empieza a llevarte un poco más, a pensar qué va a pasar y no a conducirte directamente porque tenés la intención de decir algo. Si yo siento que puedo estar concentrada en contar lo que ocurre es porque me siento confiada en que estoy hablando de algo con seguridad, sin bajar línea, sin decir: “Estoy hablando de esto”. Si me siento hablando de algo, no puedo escribir; me tiro para atrás, abandono y espero hasta encontrar algo como lo que pasó en este cuento: dos elementos para trenzar. El sentido lo descubris después. A mí por ejemplo me pasó que se tradujo el cuento en un grupo de traductores y llegó el momento de discutir, porque se estaba traduciendo al inglés, qué iban a hacer cuando Roxy dice que dejó de creer en Papá Noel, en el ratón de los dientes y en los Reyes Magos. Había que traducir eso al inglés. Yo estaba con el grupo de traductores que cada tanto me hacían consultas. Les parecía raro lo del ratón, no entendían cómo teníamos un ratón de los dientes, les parecía un asco. Ellos tienen un hada de los dientes, que es mucho más limpia y bonita. Nosotros tenemos un ratón. Nunca me había dado cuenta que de verdad es un asco. Les parecía una porquería. A mí me parecía lindo. Me dicen: “¿Te parece que el ratón de los dientes cambiarlo por el hada?”. “Sí, no hay problema”, les digo. Con Papá Noel tuvieron una cuestión, porque los ingleses y los nortea-

americanos no lo tienen exactamente. Problema de ellos, arréglense como quieran. Cuando vienen a proponerme la idea de que a los Reyes Magos porque no existen para ellos, apenas forman parte de una canción folclórica católica, pero no existen en la tradición podían convertirlos en el conejo de Pascuas, yo dije: "No, de ninguna manera". "¿Por qué?", y ahí me di cuenta: porque los Reyes Magos, Papá Noel y el ratón de los dientes son algo que ocurre en la oscuridad, a escondidas y que los niños no descubren hasta la mañana siguiente. El conejo de Pascuas es algo mañanero, de luz, con colores. Es imposible, rompe ese sistema simbólico que yo había armado, pero no de manera consciente. Cuando lo quisieron tocar, dije: "No, no, pará, que acá hay algo armado". No lo había armado a propósito, pero ahora que estaba vamos a cuidarlo. Y lo entendieron perfectamente. Dejaron algo espantoso que es "Reyes Magos", en castellano, porque no tenían nada, porque los dos personajes nocturnos que tenían eran Papá Noel y el hada de los dientes.

### **Antes me contaste otra anécdota con el tema de la traducción de "Reunión". ¿La podés compartir?**

**Vera:** Justo esta semana me estaba intercambiando correos con una traductora que está traduciendo "Reunión" para una revista que se va a publicar en inglés. Una revista además que sale en Inglaterra. Y me escribe un mail muy largo, lleno de pedidos de disculpas, porque veían como racismo en determinadas cosas que ocurrían en el cuento. Por ejemplo, había una cuestión con el hecho de que la niña fuera de Bangkok sea, Asia, y la discriminación con lo "orientalist" me lo ponía en inglés. A mí lo primero que me pasó es que, como hija de uruguayos, a mí me dicen "oriental" y yo cruzo el río. Pero no me voy hasta Asia ni de casualidad. Y la cuestión de que la niña fuera negra y la madre se llamara Clara, y fuera tan rubia y blanca...y Mali que es maldad y Clara que es luz... Me planteaba cuestiones que tenían que ver con la lectura racista que habían hecho los editores y que querían cuidar y limpiar en la traducción, porque conocen a su público. Y ahí es cuando te das cuenta de que, cuando te traducen, traducen todo un sistema simbólico; y que, cuando uno escribe, escribe desde su sistema simbólico, donde por supuesto que el racismo existe, por supuesto que todas estas cosas pasan, pero donde uno maneja otros códigos... y donde, si quiere ser provocador, provoca desde el lugar que sabe que va a ser provocador acá, pero que no tiene idea que va a ser provocador en otro lugar. Sí tenía claro que mis personajes eran de clase alta y, por ejemplo, no tuvieron ningún problema con que la brasilera pobre hiciera una macumba. Ahí no había problemas de racismo, que es donde yo por ahí estaba jugando una carta. El problema estaba en el hecho de que la niña viniera de Asia y fuera oscura. Entonces nos encontramos con la cuestión de decir: "Borremos el lugar, que en esa última etapa del viaje no se sepa en donde estuvieron. Y que vuelvan, pero sin decir de dónde vienen con Mali". Fue como una especie de manera de llegar a eso, pero que también te hace pensar un poco la cuestión de lo políticamente correcto cuando estás escribiendo. No sé si es algo para cuidar. En todo caso es algo para que no se te escape. Es algo para no decir algo que no querés decir y algo que no pensás, porque por ahí por costumbre o por hábito asociamos esto con esto y no nos damos cuenta de que debajo está toda esta carga simbólica.

### **Por más que uno no lo relate en el cuento, uno tiene que saber lo que está contando, ¿no? Uno elige después qué contar.**

**Vera:** Yo doy talleres, es algo que me encanta. Y eso es algo que yo hablo un montón con los alumnos. Todo bien que ustedes quieran esconder cosas, pero sepan que están escondiendo algo. O sea, no me jueguen a que "no se revela". Todo bien, pero ¿vos sabés si se casó o no se casó? Y algunos me dicen: "Pero no importa". No, vos tenés que saber, porque, sino, en realidad no estás escondiendo nada. Estás mostrando algunas cosas que te sirven para decir alguna otra cosa, pero no estás escondiendo algo. Si vos no sabés qué es, ¿cómo ha-

cés para esconderlo? Si yo no sé si tengo un perro o un elefante, ¿qué hago?, ¿con un mantel me arreglo?, ¿o necesito una carpa? No es lo mismo. Está bien, decidí que voy a dejar asomar un pedazo de pata, la trompa y que no se sepa qué es, pero no es lo mismo esconder un perro que un elefante. Y, si yo no lo sé, no voy a estar jugando limpio. Y si el lector mira y no sabe qué hay atrás es porque el escritor tampoco lo sabe. Eso es trampa.

### **Es como pedirle al lector que haga el trabajo del escritor...**

**Vera:** O es como crearle un misterio alrededor de algo que no es misterioso. Si en definitiva no inventaste algo y lo estás escondiendo para poder trabajar simbólicamente con otra cosa, simplemente te dedicaste a sugerir cuestiones, pero no creaste nada. Es medio truco. A mí no me gusta. Y creo que se nota cuando uno está leyendo algo que tiene unas capas de ocultamiento. Te das cuenta cuando hay alguien del otro lado que sabe lo que está escondiendo y cuándo no. Creo que te das cuenta.

### **¿Cómo es eso de que no escribís en tu casa o escribís en diferentes lugares?**

**Vera:** Es una necesidad. Porque yo trabajo como correctora y editora en casa freelance con la computadora, con los textos de otros, que pueden ser desde artículos de una revista de arquitectura hasta un libro sobre la historia del Ejército Argentino. O sea, cualquier cosa me puede tocar para corregir. Entonces mi relación con el texto en la pantalla es una relación de edición. Incluso me pasa cuando intento escribir mis cosas en pantalla: enseguida lo veo como un formato que se puede tocar. Y estoy editando antes de haber llegado a una primera página. Entonces quedo como en un loop de edición del que no puedo salir, me resulta tremendo. Y además, por esto también de que trabajo en casa, la invasión constante de que “el cierre es mañana” y “estoy atrasada con esto”... uno siempre está atrasado porque muchos creen que sos para la única persona que trabajás esas cosas que nos pasan a los tercerizados en este mundo. Es un lugar donde siempre estoy apagando incendios. Entonces no me puedo concentrar. Y además hay algo en la escritura a mano que a mí me libera un montón. Justamente por esto de que no puedo escribir y de que la mano va muy rápido. Escribo muy rápido a mano. Una vez un viejito de un bar al que voy casi siempre se me acercó y me dijo: “Yo te veo siempre, vos escribís muy rápido”. Lo decretó. Yo lo intuía porque mi mano va rápido, pero este señor me lo confirmó. “Vos escribís muy rápido”. “Sí”, contesté. “Bien”, me dijo. Y se volvió a sentar a leer el diario. Porque él va todas las mañanas a leer todos los diarios y comentamos algunas noticias... comenta todo. No vuelvo a escribir nunca más a ese bar. De hecho no sabe qué escribo. Nunca sabe qué estoy haciendo... Entonces la escritura a mano me resulta muy liberadora. Y además son obsesiones que uno tiene [risas]. O sea, yo escribo un día... y al día siguiente, antes de empezar a escribir desde el último lugar que dejé, paso en limpio todo lo que escribí el día anterior. Y pueden ser cinco páginas de cuaderno con mi letra chiquita. Arranco las hojas, transcribo todo a mano y desde ahí sigo escribiendo como si fuera un envián. Y en esa pasada ya hay una edición. En esa edición ya hay una limpieza de la cosa más bruta que sale en la primera tirada. Entonces llego al lugar desde donde tengo que seguir escribiendo con la cosa un poco más pulida. Y así voy llegando a una primera versión. Ahí es cuando voy a la computadora, en donde viene otra pasada en limpio y ahí empieza el laburo. Ahí ya sí estoy en la pantalla, porque ahí ya estoy editando. Porque para mí son instancias muy distintas la de escritura y la de edición. Hay gente para la que van juntas. En mi caso, van totalmente por separado.

## **“El lenguaje poético revela y el lenguaje oficial oculta”**

*Editada por Hernán Lakner*

### **¿Cuál fue el disparador para escribir *Cadáver exquisito*?**

**Agustina Bazterrica:** La novela está dedicada a mi hermano, Gonzalo Bazterrica, que es chef, trabaja con comida orgánica y tiene un restaurante a puertas cerradas. Él es muy curioso y un estudioso de la alimentación consciente, que, como su nombre lo indica, es tener consciencia de lo que uno está comiendo. A raíz de charlas y experiencias que tuve con él, empecé a cambiar mi alimentación y dejé de comer carne. Eso fue para mí como tomar la pastilla roja de Matrix: se me abrió un mundo nuevo. No solo en sabores ampliar el paladar y probar otras cosas, sino también en el cambio de mirada, ya que empecé a ver el bife, el pedazo de carne, como un pedazo de cadáver. Un día pasé por una carnicería y vi un montón de cadáveres colgando. Me pareció horroroso. “Si esto existe me dije– podría haber cadáveres de humanos”. Ahí nació la novela.

### **¿Es algo complejo de llevar a una narración? Porque podés tener esa idea, pero convertirlo en una novela implica todo un trabajo.**

**Agustina:** Fue increíblemente más fácil escribir esta novela que otros cuentos que me llevaron muchísimo más tiempo de maceración hasta que encontré la forma de presentarlos. En este caso se me ocurrió el tema, investigué y leí un montón, me senté y la escribí en un año y medio, lo que para mí no es nada. Durante la escritura me propuse salir todos los días del trabajo y dedicarle un tiempo. Por ahí no me sentaba todos los días a escribir, pero sí estaba en contacto con el tema, o releendo o corrigiendo algún párrafo.

### **Dijiste que investigaste y leíste un montón para escribir la novela. ¿Nos podés contar algunas de esas lecturas?**

**Agustina:** Para la construcción del frigorífico, vi muchos videos institucionales y también instructivos de maquinarias. De ficción, y también para la construcción de este espacio, leí la novela de Ana Paula Maia que se llama *De ganados y de hombres*. Trata de un aturridor, un tipo que aturde vacas en un frigorífico, y el problema es que las vacas se empiezan a suicidar. También sobre el frigorífico, pero desde una perspectiva más poética, leí *Cuaderno de campo*, de Carlos Ríos. Después leí un ensayo de Mónica Cagnolini, filósofa argentina, que se llama *Extraños animales*, y que habla de los derechos de los animales desde la perspectiva de la filosofía. También, un ensayo del escritor colombiano Adolfo Chaparro que se llama *Pensar caníbal*, para estudiar el canibalismo desde distintas perspectivas. Por supuesto, *El entenado*, de [Juan José] Saer, y *Robinson Crusoe* porque incluyen escenas de canibalismo... *Comí*, de [Martín] Caparrós; *La vegetariana*, de Han Kang; y cantidad de libros más...

### **Es todo un perfil de escritura el pensar, leer, planificar, nutrirse...**

**Agustina:** Es que nos nutrimos con todo, desde lo que consumimos de manera literal y lo que consumimos de manera cerebral. Si ves a [Marcelo] Tinelli todo el día, no vas a estar muy nutrido. Lo mismo hago cuando escribo reseñas de libros. Por ejemplo, para reseñar

Los galgos, los galgos, de Sara Gallardo, que es un clásico de la literatura argentina, leí todas las reseñas que encontré, porque al escribir quiero hacer algo diferente. Entonces con eso, más todo el bagaje que tengo por haber estudiado Historia del Arte en la UBA [Universidad de Buenos Aires], trato de armar algo que tenga una tesis más o menos interesante que al menos yo quiera leer. Investigo tanto para los artículos como para la ficción.

**Escribir distopías es algo complejo, si es que podemos ubicar ahí a Cadáver exquisito. En general, el género tiene una dificultad que vos resolvés bien, que es brindar información sobre ese nuevo mundo sin que sea a modo Wikipedia.**

**Agustina:** Lo que intenté hacer fue utilizar una economía de recursos. Hubo gente que me preguntó por qué no escribí una novela de quinientas hojas. Creo que si la hubiera escrito con esa extensión la novela habría perdido fuerza. Me parecía que le tenía que dejar lugar al lector para que pusiera su parte, para que asumiera un rol activo.

**Hay un momento muy sutil de la novela, el casting laboral, que permite explicar el funcionamiento del frigorífico. Ahí la información va de personaje a personaje y no directamente al lector. Creo que eso ilustra muy bien esa "economía de recursos".**

**Agustina:** Sí. También hubo gente que me preguntó por qué no desarrollé más la historia de los tipos de la iglesia que van a ofrecerse. No sé por qué no lo hice, hay cosas que no tienen mucha explicación porque hay cuestiones muy intuitivas, y yo soy muy de eso. De hecho, en la última frase de la novela "Tenía la mirada humana del animal domesticado", para poner la palabra "humana" estuve una semana. Pensaba en palabras como "demente", "loca"... hasta que se me ocurrió "humana", que era la palabra. Pero, hasta que logré llegar a "humana", tenía la palabra marcada en amarillo porque no me cerraba. Eso me pasa con un montón de cosas que escribo en general.

**En cuanto a la construcción de personajes, hay un trabajo muy logrado con los personajes femeninos. Sobre todo con Marisa, la hermana del protagonista, y con Valca, la científica. ¿Están inspirados en alguien?**

**Agustina:** En parte. Los nombres y las características de esos personajes tienen que ver con personas conocidas de mi mundo laboral. Valca se corresponde básicamente con una jefe. Ese fue un personaje que escribí conscientemente porque fue como una venganza y una descarga. Y la hermana del protagonista está basada en una secretaria bastante básica que no es buena gente. Pero tampoco está basada en ella cien por ciento.

**¿Y cómo fue el proceso de construcción de Tejo, el protagonista?**

**Agustina:** Con Tejo hice algo que mi maestra de toda la vida, Liliana Díaz Mindurry, me repetía siempre que hiciera para construir personajes y que sin embargo yo nunca hacía: armé un archivo aparte y me puse a escribir todo sobre él; incluso cosas que no están en la novela, para darle más carnadura. Esto no lo hice con todos los personajes porque la verdad es que la mayoría ya se me aparecían bastante armados. Por eso la novela tiene mucho de visual: vi mucho de lo que pasaba. Después, vino la elección de la perspectiva para narrar. Mi primera decisión fue contar desde el punto de vista de la hembra, pero después dije: "No, la tienen ahí encerrada, no tengo manera de trasladar el pensamiento de esa cabeza, o de ponerlo en primera persona y contar lo que quiero contar". La tercera persona no me interesaba... Entonces me di cuenta de que tenía que ser alguien del mundo de la carne. Me senté, lo empecé a escribir, y es lo que se lee ahora. Después lo corregí mínimamente, pero los

primeros párrafos salieron de corrido. Muchas cosas del protagonista me fueron saliendo en la misma escritura.

**El protagonista va teniendo todo un mundo donde aparecen su padre y su hijo muertos, su madre que falta, la muerte que impregna su trabajo en el frigorífico... ¡parece estar rodeado de cadáveres constantemente!**

**Agustina:** En la novela todos los apellidos de los personajes tienen un significado y, en general, están vinculados a cosas violentas, como dolor, sangre, guerra. Tejo es un árbol que simboliza la vida y la muerte. Así que eso está muy presente desde los nombres también. Sobre el mundo íntimo del protagonista, yo sabía que el hijo tenía que morir. Porque, para que la hembra entrara en escena, Tejo tenía que estar separado de la mujer, y el motivo de la separación tenía que ser algo contundente. Después me parecía importante que el padre estuviera demente y que haya trabajado en frigoríficos; su aporte sobre la transición es muy importante. Toda esa vivencia tremenda del padre internado en un geriátrico, la demencia senil y su muerte, está plasmada a partir de una experiencia personal y familiar.

**El trabajo sobre el perfil del protagonista puede verse en los análisis que hace sobre los otros personajes al definirlos con palabras. ¿Eso fue más intuitivo, como decías antes, o fue elaborado con planificación?**

**Agustina:** Fue muy consciente, por eso está el epígrafe de [Gilles] Deleuze ["Lo que se ve nunca coincide con lo que se dice"]. El tema de las palabras me parece muy importante por lo que ocultamos y revelamos con ellas. Para mí, el lenguaje poético revela y el lenguaje oficial oculta. Y en el día a día también ocultamos, así que hay que desnaturalizar. El ejemplo que me gusta es el del "sanguchito" de jamón y queso. Ahí el diminutivo oculta que ese jamón viene de un cerdo que mataron y que el queso viene de una vaca que torturaron. O que se les llame "patitas" a los cartílagos del pollo, que están llenos de conservantes y de porquerías, que lo comen los chicos y ni siquiera es un pollo real. Entonces me parecía importante trabajar en eso y me di cuenta de que todas las grandes distopías trabajan sobre el lenguaje. En 1984, está la neolengua; en El cuento de la criada, a las criadas no las dejan leer y hay palabras que no se pueden decir; o en Fahrenheit 451, que queman los libros... El lenguaje es algo que nos constituye, conforma nuestros pensamientos, y creo que, mientras más lenguajes tengas, más posibilidades tenés y más rica va a ser tu calidad de vida y de pensamiento, y viceversa. Me parecía importante trabajar sobre las palabras oficiales, las autorizadas, y las que no.

**Desde la segunda parte de la novela uno se pregunta cómo va a salir del conflicto el protagonista. ¿Cómo fue la aparición de ese cierre? ¿Siempre supiste que terminaría así?**

**Agustina:** Sí. Yo quería que se faenaran humanos, que el protagonista estuviese involucrado en el mundo de la carne y que le regalaran una hembra. Todo eso lo sabía. Cuando llevaba escritos más o menos los primeros tres capítulos, supe que tenía que terminar así. Pero cuando iba por el capítulo 6, ya tenía tres finales escritos en el archivo del procesador de texto, y los iba bajando mientras avanzaba en la escritura. Las variaciones entre los finales eran muy pocas: [spoiler alert] por ejemplo, en uno él no la mataba, sino que la mataba Cecilia [su esposa]. Pero lo que quedó me parece que es lo más contundente: él la tenía que matar porque es un hijo del capitalismo como todos lo somos. Quería que el lector se quedara desolado y que recibiera un golpe en la frente, que lo aturdiere.



**La crítica al capitalismo es otra característica de la distopía y vos también la expresás muy bien e intuitivamente, como decías.**

**Agustina:** Es que son cosas que vengo reflexionando hace un montón, el tema de la alimentación o la trata de personas, como ejemplo contundente. La trata de personas es alguien que está fagocitando a otra persona. Por algo es el tercer negocio más grande del mundo y cuenta con un montón de clientes que hacen que suceda, instituciones y gente en el poder que se beneficia de eso. El personaje de la hembra representa en parte a todas las mujeres oprimidas. También al hecho de cómo nos comemos simbólicamente los unos a los otros desde la idiotez, el maltrato permanente y la discriminación... cómo nos usamos los unos a los otros, y cómo usamos a los animales. Me parece que con este tipo de actitudes capitalistas y soberbias estamos depredando el planeta.

**Hablando de géneros, distopía y crítica al capitalismo, y pensando también en ese final desolador, ¿tuviste en cuenta que en Argentina y en América Latina muchas veces se hace una lectura particular, desviada, de los géneros como la ciencia ficción, el policial, el terror o el fantástico?**

**Agustina:** Lo que tengo claro es que los géneros, sobre todo en Argentina, nunca son ni encorsetados ni puros. Acá el policial está atravesado por otros géneros, inclusive la ciencia ficción. Por ejemplo, *Los cuerpos del verano*, de Martín Felipe Castagnet, la podés leer como una novela costumbrista o de ciencia ficción. La primera vez que usé la palabra "distopía" fue en la entrega del Premio Clarín, pero porque me salió así. Cuando escribía, jamás pensé en términos de género, así como tampoco leí ninguna distopía durante el proceso de creación. Tal vez si me hubiese puesto a pensar más en el género hubiese sido una novela más artificial, explicativa o larga. Por eso, no la pensé como una distopía latinoamericana, sino como una crítica al capitalismo en general. Pero obviamente yo también estoy atravesada por mi realidad argentina y latinoamericana, y entonces eso se va a plasmar en lo que escribo.

**Ya que mencionaste el Premio Clarín, ¿es cierto que terminaste la novela diez días antes de que cerrara la inscripción?**

**Agustina:** Sí, porque la estaba escribiendo y me mandaron la prórroga, y vi eso como una señal. Me propuse como objetivo terminar la novela con esos tiempos. La terminé diez días antes y me puse a corregirla de una forma hiperobsesiva, y la mandé pensando que era un borrador. A la semana de haberla entregado los llamé a Félix Bruzzone y a Gabriela Cabezón Cámara dos escritores que están en los agradecimientos y les dije: "Necesito que me corrijas la novela". Fui con cada uno de ellos por separado y me la corrigieron. O sea que la versión que todos leen es la corregida por ellos y además por Liliana [Díaz Mindurry]. La que mandé a Clarín estaba trabajada solo con Liliana. Creo que con eso la novela mejoró, pese a que no fueron correcciones grandes del estilo "esta parte no va" o "borrá este capítulo", sino ajustes muy minuciosos de palabras o expresiones poco claras. La editora, cuando yo le dije que pensaba que no iba a ganar porque mi novela era un borrador, me dijo: "¿Borrador? ¡Está superlimpia!". De todas formas es una obra que vomité, algo muy visceral que necesitaba salir y salió.

**¿En qué momento comenzaste a creer que eras escritora? ¿En qué momento pasaste de escribir a ser escritora?**

**Agustina:** Para mí, la escritura es una compulsión. Y cuando hablo de escritura también hablo de lectura. Estoy leyendo permanentemente. No lo puedo dejar de hacer, porque si lo

dejo empiezo a somatizar y después me enfermo. Y con la escritura me pasa lo mismo. Después, la cuestión de ser escritor es todo un tema. Durante mucho tiempo yo escribí y aposté a mandar a concursos. Antes de ganar el Premio Clarín yo ya había ganado más de treinta concursos. Yo apostaba a eso y después con el tiempo me di cuenta de que tenía que ser más selectiva, y que tenía que empezar a generar redes con otros escritores. Entonces me cambié de taller, conocí a Nicolás Hochman y ahí empecé a ir a ciclos de lectura y a leer contemporáneo que yo no estaba leyendo. Y eso me abrió todo un universo nuevo. En esa misma línea, armé el ciclo Siga al Conejo Blanco, que lo hacemos una vez por mes, donde invitamos a escritores y artistas. En el discurso de Clarín agradecí al ciclo y a todos esos escritores porque Cadáver exquisito tiene influencia de todo lo que leímos ahí. Obviamente, después el Premio Clarín me dio un poco más de visibilidad como escritora.

### **¿Cuándo comenzaste a escribir? ¿En la primaria, en la secundaria...?**

**Agustina:** Esto me lo cuenta mi madre porque es el mito familiar: en la primaria yo escribía pequeños párrafos y me los ponían en la cartelera del colegio; hay uno que me acuerdo de una nube que hacía cosas raras. Escribo desde siempre. Después, me acuerdo de un diario que comencé en la adolescencia... Tengo poemas horribles, pero con ellos fui a lo de Liliana y le dije que quería tomar clases con ella. Había uno que decía que lo quería mear a Dios estamos hablando de que yo fui a un colegio católico de monjas alemanas. En ese colegio también escribí mi primera novela. Se llama Matar a la niña y también es una distopía, pero que contiene humor.

### **Además de la gente de los talleres, en general, ¿quién es el primer lector cuando escribís?**

**Agustina:** En general, mi primera lectora es Liliana. Mi pareja también lee. Es un lector muy lento, pero muy preciso y muy concentrado. Cadáver exquisito la leyó en el manuscrito y en el publicado, y le encontró errores al publicado. Es como muy detallista. A él le doy las obras, pero no es el primero porque sé que va a tardar. Después está mi vieja, que es brillante, pero no le puedo dar ficción. A ella le doy artículos o reseñas porque tiene un perfil académico es socióloga. Y si le llego a dar cosas como esta novela, me dice: "Es demasiado turbulento, Agustina". Pero con esta novela me dijo: "Me parece que en ningún momento caíste en golpes bajos".

### **¿Y sentís eso? ¿Que no caíste en golpes bajos?**

**Agustina:** No sé. Lo que intenté de manera consciente fue no caer en la cosa panfletaria del tipo "sean vegetarianos", ni moralista. En general, nunca pienso si al lector le gustará o no le gustará, aunque luego me llegan sus impresiones. Hace poco me escribió una librera por las redes, diciendo que una señora había devuelto el libro porque se había tenido que tomar una pastilla para dormir. Yo dije: "¡Qué bueno, esto es para enmarcarlo!". Lo mismo le pasó a una escritora amiga, que la leyó y dijo: "Agus, ayer terminé de leer tu novela y me tuve que tomar un Rivotril", o sea, no podía dormir. Finalmente me dijo: "Me repegó, me hizo remal, pero estuvo buenísima".

### **Es que, como dijiste antes, realmente la novela es muy gráfica, tiene secuencias muy visuales. ¿Pensaste o te ofrecieron llevarla al cine o a una serie?**

**Agustina:** Sí. Tuve seis propuestas y comencé a trabajar con un agente que me ayudó a considerar las ofertas. Por ahora estamos con Telefé y un director argentino. Todo ese proceso lleva tiempo y negociaciones.

**¿Te dan ganas de seguir la obra?**

**Agustina:** No, me parece que sería un error. Me parece que se arruinaría, que me tendría que ir para otro lado.

**¿Ya estás escribiendo alguna otra cosa?**

**Agustina:** Tengo una novela empezada hace un montón de años. Escribí dos capítulos; uno de ellos lo transformé en cuento y lo publiqué en la revista La Mujer de mi Vida. Después lo incluí en mi libro de cuentos [Antes del encuentro feroz]. Quiero retomar esa idea y escribir una novela, pero, a diferencia de Cadáver exquisito, todavía no le encuentro la manera. Además tengo que estudiar la Divina comedia, que ya la leí, pero me tengo que sentar a estudiarla.

## **“Me gusta la literatura que se permite los excesos”**

*Editada por Andrés Altamirano*

**En general a los escritores no les gusta que los ubiquen dentro de un género. ¿Vos cómo te llevás con eso?**

**Ricardo Romero:** Mario Levrero se enojaba cuando le decían que era un escritor de ciencia ficción. Él decía que era realista, solo que su manera de percibir la realidad era como si siempre estuviese dormido. Los géneros muchas veces tienen formulaciones que pueden encorsetarte; más ahora que vemos que hay tantas cosas recorridas. Me interesa utilizarlos de otra manera. El hecho de que las fronteras sean difusas. Con los géneros me siento más libre para pensar ciertas cosas, para construir un verosímil más excesivo. Me gusta la literatura que se permite los excesos. Hubo gente que me dijo que *La habitación del presidente* es una historia de fantasmas. Para mí es una historia familiar, la de un chico con cierta intensidad de percepción. No solo mental, sino física. La altura desde la que un chico mira al mundo ya es un lugar extraño, que puede ser muy perturbador.

**En tu obra aparece esa mirada extrañada. ¿Es algo que trabajás de manera consciente?**

**Ricardo:** No encuentro un límite claro, y no me interesa encontrarlo tampoco, entre lo fantástico y lo real. Me parece que es algo que nos imponemos, un límite simbólico que nos sirve para ordenar nuestra existencia y no volvernos locos. Pero creo que cuando miramos bien las cosas todo se vuelve raro, todo empieza a mostrar un costado siniestro, que por momentos es amenazante y por momentos, muy seductor. Y me gusta que suceda eso. Me gusta esa movilidad del mundo.

**También se comentó que cultivás una estética gótica. ¿Coincidís con esta apreciación?**

**Ricardo:** Soy y he sido un gran lector del gótico de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Esas novelas voluminosas, como *Melmoth el errabundo*, de [Charles] Maturin, o *El monje*, de Matthew Lewis... Hay un libro rarísimo, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, que tiene como mil páginas. Lo escribió un conde polaco que después se pegó un tiro con una bala de plata [JanPotocki]. Historias dentro de historias... El gótico está presente en casi todo lo que escribo. Está en el conserje [de *El conserje y la eternidad*], de una manera más visual y obvia a partir del tipo de criatura que es y de lo que lo rodea, pero también en el chico de *La habitación del presidente*. Hay una parte en la que él dice que está más cerca de las sombras que de las cosas. Eso creo que es gótico puro.

**En *El conserje y la eternidad* hay un anclaje fuerte con la historia política argentina. El personaje es testigo del bombardeo a Plaza de Mayo, la guerra de Malvinas y el “argentinazo”. ¿Podríamos decir que se trata de una novela histórica también?**

**Ricardo:** El contexto histórico me interesa como paisaje. Me interesa ver qué significaciones se trafican entre el paisaje y la historia, sin necesidad de que los personajes se den cuenta. No me gustan esas novelas en las que los personajes son demasiado conscientes del mundo en el que viven y de lo que está pasando. Nosotros no tenemos la más pálida

idea de lo que está pasando. Captamos elementos muy dispersos y contradictorios, y, con el bombardeo de información al que estamos expuestos, la mitad del tiempo pensamos en cosas que no queremos pensar, que no nos interesan. Una pregunta de cierto activismo político es esa: ¿quiero pensar en lo que estoy pensando? Hacérmela todo los días: ¿quiero pensar en esto?

**Siguiendo con El conserje y la eternidad, el personaje Juan Drodman escribe una especie de diario para saber quién es. ¿Hay algo de eso que se pueda trasladar a la forma en que pensás la escritura?**

**Ricardo:** Muchas veces el monstruo occidental por definición es un monstruo que conoce su naturaleza: sabe quién es, sabe qué quiere, incluso sabe que es malo. Drodman no es bueno ni es malo, no conoce su naturaleza y tiene problemas para recordar su pasado. Por eso escribe. Creo que la escritura es una herramienta de conocimiento, pero además es una herramienta que te transforma. Una vez que la usaste, no volvés a ser el mismo.

**Y a la hora de pensar tus novelas, ¿cuánto sabes de lo que vas a escribir? ¿Te entregás a los impulsos o seguís un plan?**

**Ricardo:** Cada libro es distinto y me gusta pensarlo así. Me gusta no acomodarme en determinados formatos de trabajo. Una vez que los conocés te permiten resolver rápido, pero a su vez se pierden otras posibilidades. Hay una idea que se le atribuye a Abelardo Castillo respecto al cuento, que es la idea de que para escribir tenés que conocer el final. En general, si yo conozco el final pierdo una pulsión. Pierdo un motor esencial: la búsqueda. Yo escribo para buscar.

**¿No hay un conocimiento previo de cómo van a ser los personajes?**

**Ricardo:** Sobre el personaje del presidente me preguntaron: “¿Qué representa? ¿Es [Nestor] Kirchner? ¿[Raúl] Alfonsín?”. Para mí es como un animal mitológico. Uno pone imágenes. La figura que tenía particularmente era la de un animal: no habla, hace ruidos, olfatea... Y no lo pude escribir hasta que no encontré la voz del chico, el tipo de sensibilidad que ese chico tenía. Un amigo me dijo que, si él hubiese escrito la novela, el presidente no aparecía nunca. Son elecciones narrativas. Si no aparecía, hubiese sido una reflexión sobre el poder. Hay algo alrededor de eso, pero también me interesaba la familia, la casa. El riesgo en este tipo de historias es tener resueltas las metáforas, convertir todo en una alegoría.

**¿Qué se arriesga?**

**Ricardo:** Se cristalizan sentidos, se empobrece todo. El mejor ejemplo es “Casa tomada”, de [Julio] Cortázar. Hoy es imposible leer ese cuento y no pensar que es una metáfora del peronismo. Es una lectura que hizo [Juan José] Sebrelli y que no tiene nada que ver con el cuento en sí. Es lo más lejano a la potencia de la literatura, que es multiplicar sentidos. Estamos acostumbrados a que en cualquier otro tipo de discurso el sentido es algo inmediato, algo con lo que te relacionás directamente y que enseguida podés expresar. En la literatura me parece que no es así.

**¿Y cómo llegás a la versión final de un texto? ¿Corregís mucho?**

**Ricardo:** Para mí la corrección es un proceso muy pegado a la escritura. Cuando llego al final de una novela, tengo una primera versión, que en general no va ser muy distinta a la versión publicada. Cuando me dicen: “Corregí quince veces la novela”; yo digo: “¿¿Qué??”. Yo

no puedo... ¡no quiero! Paso mucho tiempo comprometido con ese texto. Martín Castagnet decía que cuando uno escribe una novela no hay tiempos muertos. Donde sea que estés, tu cabeza, en cuanto tiene un segundo, se va a ese lugar, y eso es maravilloso. Estás conectado todo el tiempo. La novela que estoy escribiendo ahora es muy larga. Historia de Roque Rey, que me llevó dos años, tiene quinientas y pico de páginas. Obviamente, no estuve dos años concentrado en eso. Escribo un tiempo, logro terminar una parte, la dejo reposar y después vuelvo.

### **¿Te definís a vos mismo como escritor?**

**Ricardo:** Me dedico a muchas cosas, pero ¿qué soy? A lo que me dedico no define lo que soy. Al principio tenía pudor en definirme como escritor, porque a algunas de las figuras tutelares para mí, como [Juan Carlos] Onetti, no les gustaba definirse así. Soy escritor. No tengo que pedir disculpas ni estoy esperando que me aplaudan por eso. Siempre me sentí privilegiado por tener una certeza: pasara lo que pasara o viviera de lo que viviera, la escritura iba a estar conmigo. Después, si se conectaba o no con lo laboral era otra cosa.

### **Colaboraste con un guion. ¿Cómo fue esa experiencia?**

**Ricardo:** Muy buena. Lo escribí con un amigo, Luciano Saracino. Trabajamos sobre la idea del director. Una idea que nos convocaba. La película es sobre el Necronomicón, de [Howard Phillips] Lovecraft. Hay tres ejemplares en el mundo y uno está en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, oculto en unos sótanos que se inundan y por eso las paredes se caen y el libro quiere salir a la luz. Todo en una Buenos Aires caótica, gótica, apocalíptica. Si bien la escritura está puesta ahí, como en la nota de un diario o un prólogo que me pueden llegar a pedir, me adapto muy bien porque no estoy depositando mi neurosis ni mi soberbia. Eso está puesto en mis novelas, en las historias que quiero contar.

### **Además trabajás como editor en Aquilina y Gárgola. ¿Cómo es estar de ese lado, en ese rol?**

**Ricardo:** Depende mucho de los autores y de lo que ellos esperan de vos. Trato de ser muy respetuoso. Hay algunos que cuando te presentan una primera versión es una maravilla, no tenés casi que tocarla. Te dedicás a mirar detalles que se le pudieron haber pasado. Después hay otros que prefieren trabajar más con vos. Era interesante el trabajo en la colección Laura Palmer No ha Muerto porque la mayoría eran primeros libros, entonces había más trabajo con los autores. Y ahí tenías tus recursos, tus yeites. Sabés que a un autor difícil le vas a marcar muchas cosas, pero no porque quiera corregirle más, sino porque sé que voy a perder la mayoría de las batallas. Jugás con eso: no me puede ganar todas, hay tres o cuatro que tengo que ganarle yo, voy a tratar de ganar esas.

### **Y el mundo o el mercado editorial, ¿cómo lo ves?**

**Ricardo:** Está bien que hablemos de mercado. En estos últimos diez años hay una gran cantidad de editoriales y editores que, a pesar de definirse como independientes y proyectos culturales, piensan en términos de mercado sin sentir vergüenza. Adriana Hidalgo, Eterna Cadencia, La Bestia Equilátera, Mardulce, Fiordo, Godot... Saben que el proyecto que están armando tiene que ser sustentable, y lo logran, le encuentran la vuelta. Siempre digo que no soy un editor de raza. Me gusta mucho trabajar sobre los textos, pero me cuesta mucho vender los libros. Esta nueva generación de editores aprendió a comunicar lo que hace. No solo piensan en los textos, piensan en las tapas, en la difusión por redes. Van a sobrevivir a cualquier vendaval amarillo que tengamos. Contra eso no van a poder.

## **“Si un libro gana un concurso cuando se publica va a tener mucha más visibilidad”**

### **¿Cómo convive el guionista con el escritor de cuentos?**

**Tomas Downey:** Supongo que es un dato destacado porque yo puse en la solapa que era guionista. Tengo un título de guionista. Y decir que uno es un escritor da un poco de pudor. Uno escribe. Para mí los que son escritores son los que están muertos y consagrados. De verdad me da como un pudor. Así que primero eso. Y además ¿Cómo convive? Yo aprendí a escribir escribiendo guiones. De modo que tengo la impronta visual muy presente. Y siempre que empiezo a escribir un texto arranco a partir de una imagen y la sigo y necesito ir armándome los espacios donde transcurre esa historia. A veces dejo en limpio mucho de eso. Pero necesito ver dónde están parados los personajes, que toquen tierra. Y también mi educación tuvo que ver con que me educué leyendo y viendo muchas películas. No hay una cosa que esté por sobre la otra. Todos los días leo y todos los días veo una película. Aprendo y robo.

### **Cuando decís “limpiar” ¿te referís a que te ibas mucho en descripciones físicas de lugares, por ejemplo?**

**Tomás:** No “limpiar” siempre. Porque una de las cosas que suelen volar de un texto en un borrador es la primera página. En la primera página es en la cual uno está viendo qué hay, qué pasa, dónde está y después no hace falta eso. Es como el andamiaje. Que después uno lo saca. Y las descripciones en ocasiones sirven mucho para eso y después hay mucho que sobra. A veces uno quiere construir un espacio y te das cuenta de que con un detalle construís una casa entera. Te das cuenta de que contando el cuadro de la pared de tal lugar es mejor. Y del resto se ocupa el lector. Yo siempre digo que el texto es como una línea de puntos. Y que el lector tiene que completar el dibujo. Hay que sacar la suficiente cantidad de cosas. No demasiado. Es algo que yo agradezco cuando lo veo: trabajar el relato en mi cabeza.

### **Para que no vayan viendo el 1, el 2, el 3.**

**Tomás:** Claro. Que no esté todo ahí servido. Que es algo como automático también.

### **¿El formato del cuento fue lo que escribiste más? ¿Cuál fue el salto del guión al cuento?**

**Tomás:** Si. Yo empecé escribiendo cuentos. Fue el salto directo. Yo estudiaba guión en el ENARC, Cine, y escribía todo el tiempo guiones de cortos.

### **Sobre eso te quería preguntar precisamente.**

**Tomás:** Creo que mis primeros cuentos son guiones de cortos. De hecho los últimos también. Seguí escribiendo en ese formato. No sé. En el formato cuento me sentí cómodo. Escribí novelas también pero que no me gustan. Se ve que en ese formato soy más obsesivo y tengo más control de todo. Ahora igual por ejemplo estoy escribiendo relatos más extensos. Cuentos de unas 50 páginas. Son un formato más intermedio. Pero creo que tiene que ver

con eso. Con mantener el control absoluto. Bueno, absoluto. Es una pretensión obviamente.

**Estaba recordando ese primer cuento que les di. Que automáticamente me fui a “La gallina degollada”. Ahí es un cuento de personajes ¿no? Ahí visualizaste personajes. La ambientación.**

**Tomás:** A ver. De algunos cuentos me acuerdo de cómo salieron. De otros no tanto. Hay pocos cuentos que salen directamente, redondos, y cuando salen así, no hay tanto que tocar. Y hay otros que recién uno los entiende cuando lleva escritas tres o cuatro páginas. Y ese cuento lo escribí cuando estaba cerrando ese libro. Estábamos viendo unos quince cuentos con los editores.. Descartando algunos, corrigiendo otros. Y ese lo escribí en ese ínterin. Y ¿cómo empezó? No sé de dónde salió ese cuento.

**Tiene algo cinematográfico también. Ese fuego final.**

**Tomás:** Hay algo del campo que siempre me seduce. De hecho hay algo audiovisual fuerte. De hecho hay dos fuegos. Que no sé si no había uno más y lo tuve que sacar porque era demasiado fuego (risas). Había como otra referencia al fuego. No sé de dónde salió. Estoy tratando de acordarme. Pero viendo esas chicas que al principio no eran hermanas Tenía mucho más sentido que fueran hermanas. De hecho el cuento se llamaba “Hermanas”. El título fue una de las primeras cosas que puse. El título suele ser una de las últimas cosas que pongo. El título suele ser lo último que encuentro. Y eran tres amigas que eran como hermanas. Después me di cuenta de que tenía mucho más sentido que fueran hermanas. Porque al final del cuento en esa versión estaban en tres casas diferentes. Y cada una veía el fuego desde la ventana y era medio ridículo. Y tenía esta idea como de ritual. Y después lo fui encontrando como siempre. Cuando empiezo a escribir ahí lo voy encontrando.

**Estaba pensando que uno a priori no tiene imposibilidades presupuestarias como en el cine en un cuento. Pero también hay restricciones que es en el punto de vista, por ejemplo. A ver, puedo tener tres escenografías, puedo tener tres casas. Pero eso hace que se pierda el sentido también. No podés hacer cualquier cosa aunque presupuestariamente puedas.**

**Tomás:** El género cuento es el que más te restringe. En un cuento que uno escribe siempre surgen elementos de su trama que uno después tiene que tachar porque no soporta esas tramas. A menos que sean muy sutiles. Y vayan por debajo. Y lo que vos decís es interesante. Porque yo aprendí a escribir con guiones y con guiones sí tenés esa cuestión. Y que quizás escribiendo cuentos tenía quizás como ese entrenamiento. Pero también es uno de los motivos por los cuales me dediqué más a la literatura que al cine porque hacer cine es un lío. Y escribir no es el producto final. Porque después entra un montón de plata, un montón de gente, un montón de voluntades. Los primeros guiones que dirigí cuando estudiaba fue una práctica que me gustó mucho pero era un lío. Y escribir es gratis. Uno puede escribir sobre lo que quiere, donde quiera.

**Pero así y todo hay restricciones.**

**Tomás:** Si, sí. En formato novela también.

**No extrañas entonces “esa cosa colectiva”. La soledad no te pesa.**

**Tomás:** Estoy participando para algunos proyectos para películas pero escribiendo. Y está



bueno porque trabajo mucho con otra gente. Trabajo mucho con los directores. Es un lugar más secundario el de guionista que el de escritor, donde vos tomás todas las decisiones. Acá hay una cosa como más de autoridad. Porque hay una cosa jerárquica en el cine que es quién toma la decisión final. Pero está bueno estar en los dos lugares. Hay una serie de decisiones que tomar. Y cuando hay una decisión difícil deo que la tome el otro.

**¿Y cómo empezaste a mostrarte precisamente hablando de la otra mirada pensando en los cuentos? Ganaste el Premio de la Fundación María Elena Walsh, el de Fundación La Balandra. Te ha ido bien con los cuentos. Has tenido una muy buena recepción con tus cuentos. ¿Cómo empezaste a mostrarlos? ¿qué recorrido hiciste?**

**Tomás:** Es de lo más difícil eso. Porque da miedo. Porque hay que saber tomar las devoluciones también. Porque sucede que en el primer impulso cuando alguien te dice "está mal" (entre comillas por supuesto). Porque es mucho más compleja la devolución que eso. El primer impulso es ponerse a la defensiva. Y hay que aprender a incorporar esa mirada. Yo escucho muchísimo lo que me dicen mis amigos escritores con los que nos leemos. Tengo un grupo en el que siempre leemos los textos. Escucho mucho a los editores. El primer libro particularmente salió así como estaba. Y el segundo fue completamente diferente el proceso en que se trabajó. Y me encantó. En mi segundo libro los editores me convocaron, ellos querían trabajar algo conmigo. Les pasó veinte cuentos que tenía y durante un año fuimos trabajando, corrigiendo, surgieron un par nuevos. El de las hermanas y uno más que no recuerdo cuál era. En la Facultad hay un entrenamiento que uno adquiere. Porque todo lo que escribís es para mostrarle a otros. Y cuando empecé a escribir por mi cuenta, escribí solo. Por ahí les mostraba a algunos amigos. Hasta que empecé un taller. Fui al de Fernanda García Lago. Ahí tenía material que había ido juntando durante un par de años, e ideas, borradores. Y la verdad es que tuve suerte. Porque se armó un grupo muy bueno en el taller. Después hice un año más en el taller. Que estuve escribiendo una novela. Y después la colgué. En ese primer año fue como si reuniera cosas que tenía de antes y cosas que escribí ahí. En ese momento armé el primer libro. Pero cuándo empecé a mostrar específicamente, bueno. Creo que hubo distintos momentos.

**¿Seguís yendo al taller? ¿Y das talleres?**

**Tomás:** Estoy enseñando en el ENARC. Estoy dando una materia de segundo año de Guión. Tengo un par de alumnos de taller online, que nos mandamos los textos, hacemos Skype. Hay mucha oferta para otras cosas. Tengo un par de guiones.

**Pero ese formato online está bueno.**

**Tomás:** En realidad me gusta esta idea de juntarnos, nos leemos y opinamos. Pero también es mucho más fácil que te manden un texto por mail, hacer un skype, comentarlo. Es más práctico.

**Decías que habías dejado una novela ¿Te costó "colgar" esa novela?**

**Tomás:** Sí, obvio. La escribí. Y la reescribí tres veces.

**¿Y ya está absolutamente muerta?**

**Tomás:** Ahora, sí. La verdad que en estos momentos tengo otros proyectos que me interesan muchos más. No le encontré la vuelta. Pero me pasa también con los cuentos. Yo publiqué dos libros de cuentos. Tendré treinta cuentos publicados. Y otros cien que no voy a publicar.

## **Un montón.**

**Tomás:** No sé. Digo. Quizás no terminados. Entre borradores. Cuando no funcionó no funcionó.

## **Sí. Hay que saber decirse eso a uno mismo.**

**Tomás:** Y en la escritura más todavía. Cuando le dedicó tanto trabajo. Pero todo lo que uno hace es entrenamiento. Y no podés publicar todo el tiempo lo que escribís. No todo es publicable.

## **¿Te costó encontrar un momento para escribir?**

**Tomás:** Como tengo varias cosas empezadas siempre tengo cosas en las que trabajar. Siempre van surgiendo nuevas cosas. Ahora estoy traduciendo un libro. Eso está buenísimo. Tenés el entrenamiento de escribir sin enfrentarte a la página en blanco. Las decisiones son otras. Qué palabra es mejor acá. No qué va a suceder. Sería como tocar en un coro. En vez de estar componiendo.

## **¿De qué idioma y qué es?**

**Tomás Downey:** Del inglés. Un libro de cuentos, "Un hombre con suerte" de Jamel Brinkley que es el primer libro que publicó. Y ahora le está yendo muy bien. Y ahora hay una nueva editorial que se llama Chai Editora que va a publicar a todos autores jóvenes, contemporáneos. Y que están convocando para las traducciones más que a traductores a escritores. Y yo ya había traducido algunas cosas por mi cuenta. También traduje hace un libro de poemas con una traductora hace poco que sale el año que viene. Y a raíz de eso un par de contactos me convocaron. Y es algo que quiero seguir haciendo. La verdad que me encanta.

## **¿Pudiste hablar con el autor?**

**Tomás:** Sí, sí. Estoy juntando las preguntas para hacérselas juntas. Son todos cuentos básicamente de negros en Nueva York. Y hay mucho slang. Que hay unas cosas que puedo traducir. Pero hay otras que no tengo ni idea de lo que están diciendo los personajes.

## **Y además no solo no saberlo sino saber cómo lo traducís.**

**Tomás:** En esos casos tendés a simplificar. Porque tampoco podés traducirlo al lunfardo porteño porque también sería coma achicarlo. Ese sería un criterio editorial también y del mercado. Porque si un libro va a venderse también en Chile, Colombia, España hay que hacerlo más neutro. Y eso lo achata, obviamente. Pero hay que buscar la forma de expresarlo lo mejor posible dentro de las limitaciones lo que él está queriendo contar.

## **¿Y se te pega un poco la voz cuando estás traduciendo? ¿Escribiste algo tuyo que desde la voz se le pareciera?**

**Tomás:** No. Yo le iba a preguntar justamente justo eso al editor.

## **El contagio justo de cuando uno lee.**

**Tomás:** Puede suceder, claro. Justamente respecto en el marco de la traducción del libro que estoy traduciendo ahora, terminé un primer borrador de una novela que les estoy leyendo.

do a unos amigos. Siempre a un texto hay que dejarlo asentar. Algunos meses sin mirarlo. Porque necesitás la distancia antes de volver. Y justo dejé eso, y estoy con la traducción, no me está contaminando, pero sí está bueno. Porque hay muchas cosas que me ayudan a pensar y a hacer lo que estoy haciendo. Eso pasa mucho. De pronto estás con una película y tenés una idea de algo que estuviste quemándote la cabeza durante días y de repente aparece cuando te habías olvidado. Y eso me pasa un poco con el libro. Y tampoco se me va a pegar el estilo porque es bastante diferente lo que hago yo. Como oraciones más cargadas, más complejas, muchas subordinadas. Entonces eso no es lo mío. Entonces no puede ocurrir.

**Y justamente. Ahí en el libro de cuentos hay como distintos registros resolutivos, por llamarlo de algún modo. Está ese cuento del abuelo, ese abuelo que lo lleva a la peluquería. Que es un cuento más climático. Respecto de otros que tienen una caja más cerrada. Y veces bordeando lo fantástico. ¿Cómo fuiste manejando y este equilibrio para armarlo? ¿Cómo armaste ese registro? ¿Te gusta mostrarte en esas distintas vertientes?**

**Tomás:** Al principio en mis dos libros están esos dos registros. Pensaba que era una contra. Que tenía que resolver un estilo. Un registro particular. Después por necesidad empecé a pensar como virtud. "Bueno, tengo un registro más amplio". Y la verdad es lo que me sale. Después sí. Uno los va acomodando para que el recorrido no sea turbulento. Para que tenga su lógica. Ahora en particular el libro que estoy trabajando sí los cuentos tienen más unidad o tienen más en común. Pero me salen muchos cuentos fantásticos, muchos cuentos realistas, muchos cuentos más de clima que vienen con una imagen que más o menos condensa sentido. Y luego están los de acción, de situación, en los que hay una situación concreta. Y lo que tienen en común es que los escribí yo (risas).

**Decías que estabas con un nuevo libro ahora ¿Tenés editorial?**

**Tomás:** Sí. Sí. Nunca se sabe del todo cuándo estará terminado. Pero aún no tengo editorial. Terminé un primer borrador. Lo pasé a amigos. Algunos lo leyeron. Otros aún no. Me están haciendo devoluciones. Y ahora lo tengo un poco planchado. Básicamente lo que uno necesita siempre es distancia. Esa distancia es tiempo más lecturas de otros. Porque también te dan distancia. Con toda la distancia con la que puede contar a la hora de corregir, mejor. No sé qué voy a hacer aún. Hoy por hoy la mejor opción es mandar a concursos.

**Los concursos, los premios. ¿Cómo impactan? Porque vos ganaste este. Y fuiste finalista del "García Márquez"**

**Tomás:** Sí. Gané

**Y el del Fondo Nacional de las Artes...**

**Tomás:** Sí. Con el primer libro gané el Premio del Fondo Nacional de las Artes.

**Vos hablabas de los concursos ¿Y por qué te referías a ellos?**

**Tomás:** Si un libro gana un concurso cuando se publica va a tener mucha más visibilidad que si no. Te permite acceder a editoriales no quiero decir "mejores", pero sí más grandes. Y eso te permite acceder a traducciones. Obviamente hablo desde un lugar de ambición. A que el libro llegue a otros lugares. Y también puede dar plata. Y la verdad es que prácticamente la única manera de ganar plata con la literatura es ganar un concurso. Porque las regalías no valen nada.

### **¿Elegís según un jurado?**

**Tomás:** No, por lo general mando sin mirar el jurado. Sí, por ahí alguna vez me pasó. En algunos casos he visto el jurado. Pero me acuerdo que con mi primer libro quedó finalista en Colombia. El Concurso "García Márquez". Y una de las jurados era Hebe Uhart. Y yo pensé: "A Hebe Uhart no le va a gustar mi libro". Y después resultó que le había encantado. Y después me hice amigo de ella. Después es una lotería ganar un concurso.

### **¿Pasarías algún cuento al cine?**

**Tomás:** Sí. Yo no los veo como películas los cuentos. Yo no lo haría por cuenta propia. Lo haría si alguien me convoca para hacerlo.

### **¿Dónde escribís?**

**Tomás:** Escribo en bares. Tengo la computadora todo el tiempo. Pero siempre en computadora. Va más rápido la cabeza con la computadora que la mano.

