

## El rey, el preso y el monje: una entrevista a Carlos Gardini

Mariana Sáñez



Carlos Gardini ha publicado seis libros de ficción: *Mi cerebro animal*, *Primera línea*, *Sinfonía Cero*, *Juegos malabares*, *Cuentos de Vendavalía* y *El Libro de la Tierra Negra*. Fue miembro del International Writing Program de la Universidad de Iowa, EUA, y ha obtenido varios premios y distinciones. Próximamente Ediciones B de Barcelona publicará, en el volumen *Premios UPC 1996*, su novela corta "Los ojos de un dios en celo", ganadora del premio de ciencia ficción otorgado anualmente por la Universitat Politècnica de Catalunya.

El pasado 24 de junio estuvo presente en el ciclo "Encuentro con escritores" organizado por Caelus en la USAL. A continuación transcribimos las palabras de su charla, y luego una entrevista.

Supongo que este ciclo, como suele ocurrir con estas ocasiones, tiene la loable intención zoológica de averiguar qué clase de bichos son los escritores: por qué escriben las cosas que escriben, para qué o para quiénes, y, sobre todo, por qué no se dedican a algo más útil.

En mi caso personal, recuerdo que hace mucho tiempo un profesor de inglés me encargó una composición sobre un tema que estábamos estudiando. Se relacionaba con la historia del rey Arturo o algo parecido. Como me gustaban esas historias, la composición se fue alargando hasta alcanzar la dimensión de un relato de varias páginas. Como esto no era común en las composiciones, el buen profesor cometió el craso error de alabar mi imaginación e, involuntariamente, alentarme a seguir por ese dudoso camino. En consecuencia, pronto me encontré repitiendo la experiencia de escribir historias fantásticas, ya no para el profesor de inglés, sino para mí mismo y un puñado de amigos y conocidos, un círculo que se fue ampliando hasta convertirse, en algún momento, en los lectores de mis libros. Supongo que ya era tarde para dedicarme a algo más útil.

Hay gente que siente rencor contra esta obstinación en escribir historias imaginarias que no parecen servir para nada salvo para justificar cosas aún más inservibles, como las librerías, los estudios críticos, los suplementos literarios y las carreras de Letras. Así como encontramos cómplices como mi buen profesor de inglés, que contribuyen a descarriarnos, hay gente sensata que trata de disuadirnos, desde la eminencia práctica que nos exhorta a ser realmente útiles para la sociedad, dedicándonos a la medicina o la plomería, hasta los intelectuales respetables que no quisieran tener

fabuladores en su república racional, porque desconfían de esa gente que se aleja de los demás para cultivar sus fantasías.

¿Por qué, a pesar de sus esfuerzos, no logran devolvernos a la buena senda? En mi caso, la respuesta humilde es que quizá no sirva para hacer otra cosa. La respuesta arrogante es que, por un lado, siento antipatía por los ideólogos, y por el otro las cosas prácticas no tienen mayor sentido si nadie crea historias imaginarias que les infundan la carnadura de la verdad.

Me gustaría aclarar esto del modo que creo más conveniente, que es precisamente mediante narraciones. Y, para esto, quiero compartir tres historias que no son más, y que he tomado prestadas para articularlas precariamente en una sola. Llamémosla "El rey, el preso y el monje", o "Cómo aprendí a alejarme para estar más cerca".

### *El rey*

La primera historia del tríptico, que probablemente ustedes conozcan, es un cuento tradicional europeo que habla de un rey y su hija menor. Esta historia —que como ustedes notarán tiene un parentesco con *El rey Lear* de Shakespeare, que a su vez tomó la historia de otro lado— cuenta que érase una vez un rey que un día, muy malhumorado, mandó llamar a sus tres hijas una por una. "¿Cuánto me quieres?", pregunta el rey. "Como al pan", responde la mayor, y el rey más o menos acepta la respuesta. "Como al vino", responde la segunda, y el rey se queda más o menos conforme. "Como a la sal", responde la menor. El rey se siente insultado, pierde la paciencia y manda ejecutar a la desvergonzada. Como suele ocurrir en estos cuentos, un alma compasiva ayuda a la princesa

a escapar, y con el tiempo la princesa encuentra a un príncipe que se enamora de ella.

Una vez que se casan, la reina madre —es decir la madre del príncipe— le pide a la muchacha que le cuente su historia, y se escandaliza al enterarse de la crueldad del padre. Decide dar una lección al padre de la princesa y lo invita a un banquete, pero ordena al cocinero que prepare sin sal todos los platos que se servirán al rey. El padre come la entrada, come la carne, y éste cada vez de peor humor porque la comida no tiene sal y es intragable. De repente recuerda la respuesta de la hija que mandó matar, cae en la cuenta del despropósito que ha cometido y rompe a llorar. La reina le revela que su hija está viva, y padre e hija se reconcilian. Lo más importante, el rey ahora comprende el gran cariño que implicaba la sencilla respuesta de la hija.

Esta es una historia que probablemente hoy no recomendarían los nutricionistas, pero lo cierto es que, en este contexto, se me ocurre esta moraleja: a despecho de los reyes rezongones, las historias imaginarias son como la sal. Nos acompañan aunque no nos demos cuenta de su presencia, y realzan sabores que de otra manera no notaríamos. Afinan nuestra percepción y nuestra sensibilidad, aguzan nuestros sentidos y en cierto sentido vuelven más real lo que es real, así como, al terminar de leer este cuento, valoramos más la sutileza de la sal y las respuestas sencillas.

### *El preso*

La segunda parte, la historia del preso, es muy diferente de la primera. Se relaciona con un caso real, una causa judicial presentada en la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1984, denominada *Hudson contra Palmer*. Creo que es interesante porque nos muestra, en un contexto que aparentemente no tiene nada que ver con la imaginación, cómo reacciona una mente cuya sensibilidad está condimentada por lo que podríamos considerar una razonable pizca de sal.

Describo el caso tratando de prescindir de muchos detalles que, aunque serían muy relevantes para un estudioso del derecho, no son los que nos interesan aquí. Los dos protagonistas de la causa son Palmer, un convicto que cumplía sentencia por falsificación y asalto de bancos, y Hudson, un agente de policía. El agente Hudson realiza una inspección sorpresiva de la celda de Palmer, con el pretexto de buscar

contrabando —es decir, objetos introducidos en la cárcel en contra de los reglamentos— y durante el procedimiento destruye efectos personales del convicto. Palmer emprende una acción legal, afirmando que esta destrucción viola derechos garantizados por la Constitución, aun en su condición de presidiario. Después de varias instancias la causa llega a la Corte Suprema y la mayoría de los jueces vota en contra de Palmer, enfatizando una cuestión institucional: “El reconocimiento de los derechos de privacidad a los prisioneros en sus celdas no se puede conciliar con el concepto de encarcelamiento y las necesidades y objetivos de las instituciones penales.” En cuanto a la destrucción deliberada de bienes, no atenta contra el procedimiento legal porque el estado provee “una significativa compensación.”

Pero aquí nos interesa el dictamen de la minoría, firmado por un juez llamado Stevens y otros tres. Un primer aspecto de este dictamen disidente enfatiza una cuestión de orden legal, alegando que el dictamen de la mayoría es incoherente porque la Corte concede la posibilidad de que haya inspecciones maliciosas y acoso intencional de los reos, diciendo que esto “no puede ser tolerado por una sociedad civilizada”

Medidas por las condiciones que prevalecen en una sociedad libre, las posesiones y el leve residuo de privacidad de que dispone un reo en su celda tienen apenas un valor mínimo. Desde el punto de vista del prisionero, sin embargo, ese trivial residuo puede marcar la diferencia entre la esclavitud y la humanidad.

A continuación siguen varios argumentos legales acerca del derecho del reo a la posesión de sus bienes y la validez de la confiscación de los mismos. Se aclara que los bienes destruidos por el guardia no eran contrabando, y que fueron destruidos una vez que se confirmó que no lo eran. Esto, aun en la cárcel, atenta contra el derecho posesorio del prisionero: “Los tribunales tienen la obligación especial de proteger los derechos de los prisioneros. Los prisioneros son los parias de la sociedad. Expulsados, despreciados y temidos, a menudo merecidamente, los prisioneros constituyen una ‘minoría singular e insular’. En este caso, si la destrucción de la propiedad de Palmer fue una confiscación, el poder judicial tiene el deber constitucional de determinar si fue justificada o no”.







Pero aquí no nos interesa tanto la cuestión del derecho posesorio sino lo que podríamos llamar el 'enfoque literario' del dictamen de Stevens. ¿En qué consiste este enfoque literario? No se trata precisamente del empleo de palabras bonitas en medio de la sequedad del idioma de la jurisprudencia. Tampoco es un truco retórico, pero se parece mucho

al enfoque de los cuentistas y novelistas que se interesan en algo más que los juegos de salón académicos y desean infundir *vida* a sus personajes. Es una cuestión de pequeños detalles para los que se requiere un gran ojo, que es el ojo de la compasión. He aquí el ojo compasivo del juez Stevens:

*Otorgar menos protección a los prisioneros equivale a declarar que los prisioneros no tienen derecho a ninguna medida de dignidad o individualidad humana; ni una foto, ni una carta, nada quedaría exento de la apropiación y destrucción arbitrarias, excepto las ropas reglamentarias. Empero, éste es el punto de vista que ha adoptado la Corte. Declara que los reos son poco menos que bienes muebles, una perspectiva que yo creía superada tiempo atrás por la sociedad.*

*Las cartas personales, las fotos de familiares, un recuerdo, un mazo de naipes, un juego, tal vez un diario o un manual para iniciarse en un nuevo oficio, incluso una Biblia, hay diversos artículos baratos que pueden permitir al reo mantenerse en contacto con una parte de su pasado y encarar la posibilidad de un futuro mejor.*

*Al decir al reo que ningún aspecto de su individualidad está amparado por las garantías constitucionales, ni siquiera la foto de un hijo o una carta de la esposa, la Corte rompe con una tradición ética que yo creía estaba consagrada para siempre en nuestra jurisprudencia.*

El aspecto literario del dictamen de Stevens, si ustedes quieren su dimensión imaginaria, es precisamente aquello que quedaba excluido del "problema institucional": un mazo de naipes, un diario, una Biblia, la foto de un hijo o una carta de la esposa. Stevens presenta su argumento en forma racional, como conviene a su investidura de juez, pero no excluye lo emocional aunque no caiga en la sensiblería. Usa lo emocional para infundir vida al personaje. El convicto no es un bien mueble. Aunque sea justamente rechazado por la sociedad, en estos

pequeños bienes sigue aferrándose a su vestigio de humanidad, y en el respeto por este vestigio de humanidad se basa, en definitiva, la noción de justicia en una sociedad civilizada.

Al enfatizar la destrucción de una foto o una carta de la familia, Stevens puede comprender la situación tal como hacen los buenos narradores. Destaca objetos que no sólo ensalzan la humanidad del reo sino la malicia del guardia, que sólo pudo destruir fotos y cartas con la intención de humillar al convicto, porque no hay manera de que esa destrucción se compadezca con un acto de justicia. Esta visión "literaria", en la menos literaria de las situaciones, nos permite tener una comprensión moral que no tendríamos si alguien no nos ayudara a compartir la celda, la humanidad del reo.

Las historias imaginarias nos entrenan para esta visión. Además de ser la sal de la vida, pueden ser la puerta para una visión moral, para un diálogo más rico con el prójimo y una comprensión más aguda del problema de la libertad, en este caso ese ínfimo grado de libertad que separa al reo de la esclavitud.

#### *El monje*

La tercera historia nos lleva tan lejos de las delicias de la gastronomía como de las rejas carcelarias, aunque quizá no tan lejos. Se trata de un koan zen. Como ustedes recordarán, un koan es una especie de parábola cuya función es, básicamente, romper con las ataduras de la lógica, de la rigidez conceptual. En el budismo zen, el maestro puede entrenar al discípulo en la paradoja pidiéndole que imagine cómo es el ruido de un aplauso hecho con una sola mano. Se trata, en definitiva, de eludir la trampa que representan las palabras, de escapar de la *cárcel* que representan las palabras.

He aquí un koan que ilustra este problema:

Shazan mostró su corto bastón y dijo: "Si llamáis a esto un bastón corto, os oponéis a su realidad. Si no lo llamáis un bastón corto, ignoráis su realidad. ¿Cómo deseáis llamarlo?"

Al describir un objeto como un bastón corto, se ignoran muchas cosas, pues un bastón, como cualquier otro objeto real, contiene una sinfín de características que escapan de esa definición. Al mismo tiempo, no llamarlo así equivaldría a omitir ese dato, que, por minúsculo que sea, también forma parte de su realidad. Como diría un comentarista zen: "No se puede expresar con palabras, y no se puede

expresar sin palabras.”

Las palabras expresan conceptos, categorizan la realidad y nos encierran. Todos somos prisioneros de esta cárcel, incluidos los reyes y los jueces. Al mismo tiempo, prescindir del pensamiento y de las palabras es un ejercicio sumamente difícil, como tratar de curarse el hipo por el método de *no* pensar en determinada palabra.

Vayamos al desconcertante koan que nos cuenta la historia de nuestro monje zen:

Hyakujo deseaba enviar un monje a inaugurar un nuevo monasterio. Anunció a sus discípulos que otorgaría el puesto a aquél que respondiera una pregunta del modo más apropiado. Poniendo una vasija de agua en el piso, preguntó: “¿Quién puede decir qué es esto sin mencionar su nombre?”

El monje principal respondió: “Nadie puede llamarlo zapato de madera.”

Isan, el cocinero, tumbó la vasija con el pie y salió de la habitación.

Hyakujo sonrió y dijo: “El monje principal pierde.”

E Isan dirigió el nuevo monasterio.

El cocinero rompe el molde conceptual del desafío de Hyakujo mediante un acto contundente. Da una respuesta que es una no respuesta, o por lo menos es una respuesta no verbal. Corta el nudo gordiano tumbando la vasija. En cierto modo, da vuelta la realidad como un guante.

En este caso, la moraleja nos resulta más oscura. Lo cierto es que no somos monjes zen. Estamos condenados a pensar, y a pensar con palabras, aunque estemos buscando una cura para el hipo.

¿Las historias imaginarias pueden liberarnos de esa trampa? ¿Podemos realzar el sabor de las cosas

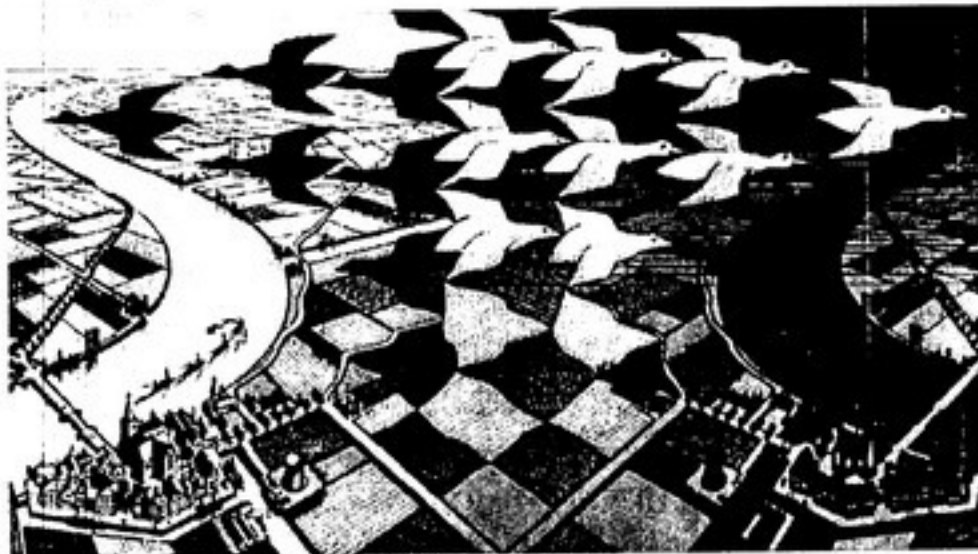
y afinar nuestra sensibilidad moral al tiempo que superamos la rigidez conceptual inherente al medio que utilizamos al crearlas?

Al concluir el tríptico,\* no tengo una respuesta, pero puedo contar esta sensación personal. Al narrar una historia, mi deseo es anular las palabras que la componen, porque esas palabras actúan continuamente como una barrera y como un velo. Es un deseo paradójico, naturalmente, porque esas palabras son al mismo tiempo el vehículo para comunicar esa historia. “No podemos expresarla con palabras, no podemos expresarla sin palabras.”, diría el comentarista zen.

Mi deseo es lograr que esa historia se proyecte, como una imagen pura y transparente, en la mente del lector, que esa imagen tenga una vida propia que le permita dar un sabor a sus experiencias, como la sal, y posea un carácter tan íntimo como la foto de un hijo o la carta de una esposa en el sórdido y restringido mundo de una celda. Así, por un instante, los dos quedaríamos anulados, aunque también anudados bajo la luz de la compasión y del compromiso moral, en una realidad que se ha dado vuelta como un guante. Pero el único modo de lograr esa transparencia sin palabras es trabajar en las palabras que son vehículo de esa transparencia.

Quisiera terminar esta presentación citando a un maestro de la paradoja, el grabadista holandés M. C. Escher: “Quien quiere describir algo que no existe tiene que obedecer ciertas reglas.” Probablemente Escher se refería a su respeto por las reglas geométricas, un respeto que hace que sus mundos imaginarios irradian la luz de la verdad.

Para el escritor, quizá la mayor paradoja sea que debe descubrir sus propias reglas geométricas al mismo tiempo que las obedece.



\* La historia del rey está tomada de *Fiabe italiane* de Italo Calvino; el ejemplo del juez Stevens está tomado de *Poetic Justice* de Martha C. Nussbau; los koans zen están tomados de *Godel, Escher, Bach* de Douglas Hofstadter.

*El día y la noche*  
M. C. Escher





GRAMMA: Tu literatura se insertaría en los géneros de ciencia ficción, literatura fantástica, e incluso tenés cuentos que podrían definirse como de "corte realista". ¿Qué son esas definiciones de géneros, qué significan concretamente? CARLOS GARDINI: Las definiciones de géneros significan muy poco concretamente, salvo para orientarnos en

forma muy general. Es orientador saber que el *Don Giovanni* de Mozart se define como *drama giocoso* (¿por qué esta ópera tan sombría es también tan desopilante?). Pero no es algo que deba desvelar a escritores ni lectores, así como las mariposas no se preocupan por lo que digan los entomólogos, salvo cuando las cazan. En general, podemos decir que lo que se conoce como ciencia ficción, fantasía y terror es un batiscafo. Uno se sumerge a gran profundidad, ve cosas bellas, aterradoras y extrañas, y cuando emerge tiene una idea muy diferente de lo que es el mar que cuando estaba en la superficie. Otros se quedan en la playa contando los granos de arena y nos dicen que eso es realismo, lo cual parece una broma. Por supuesto, el batiscafo tiene que estar preparado para resistir la presión, tiene que ser sólido. Eso significa que se requiere sentido poético, rigor estilístico y precisión lógica.

GR: Como escritor de esos géneros, ¿vos sentís que podías o te gustaría incursionar en géneros totalmente distintos?

CG: Lo que sucede es que esas "incursiones" no son inocentes. Si uno escribe novelas policiales, debe tener cierto interés en el funcionamiento de la mente criminal, si uno escribe un relato de terror debe saber algo sobre nuestras zonas oscuras. Cuando Edgar A. Poe decía que el terror no venía de Alemania sino del alma, era algo más que una justificación. C. S. Lewis escribió sus novelas de ciencia ficción, la *Trilogía cósmica*, porque, como hombre de fe, quería expresar su desacuerdo con la cultura científica y presentar en forma convincente, entre otras cosas, el drama de la Caída. Además de contar una buena historia, desde luego. Por otra parte, este es un género multipropósito, y supongo que por eso lo mío se puede insertar en varios cajones. En *Hyperion* de Dan Simmons,

que se ha publicado en una colección de ciencia ficción, conviven las voces de Chaucer, Dante y John Keats con las de Teilhard de Chardin y Stephen Hawking. Es el batiscafo a toda máquina.

GR: Vos decís que hay un arte que es más difícil que el arte de ser escritor y que es el de ser un buen lector. ¿Podrías explicarlo?

CG: Me gustaría extenderme sobre esto. En esta época de analfabetismo funcional acelerado y abstrusidad crítica, los lectores pierden noción de su importancia suprema. El arte de leer es lógicamente —y en general cronológicamente— anterior al arte de escribir. Su gran dificultad consiste en que es el arte de *escuchar* lo que nos dicen. Hoy, que está de moda la palabra interactivo, podemos decir que el arte de la lectura es el arte interactivo por excelencia, porque es el arte del diálogo.

¿Qué significa escuchar? Veamos un par de ejemplos. Hace un tiempo tuve la oportunidad de ver una puesta de *Hamlet* que tuvo el insólito efecto de aburrirme y fastidiarme desde el principio. ¿Por qué desde el principio? Porque este *Hamlet* tenía un prólogo. El personaje que hacía las veces de prólogo era Horacio. Lógicamente, al final de la obra *Hamlet* le encomienda a Horacio que cuente su historia. Después, *Good night, sweet prince* y todo eso. Pero Horacio es un personaje muy discreto y respetuoso, con cierta grandeza romana, y no tendría pretensiones de prólogo. Ahora bien, Shakespeare sabía perfectamente qué era un prólogo. En *Enrique V* usa un prólogo, por ejemplo. ¿Por qué lo usa? Además de los motivos que los especialistas explicarán mejor que yo, lo usa porque en *Enrique V* debe describir la cruenta batalla de Agincourt, donde campesinos ingleses con arco largo dieron una lección de buenos modales a caballeros franceses con armadura. Shakespeare sabe perfectamente que la batalla no cabe en su pequeño escenario, pero también sabe perfectamente que cabe muy bien en sus magníficos versos. De eso se encarga el Prólogo, de prepararnos para ver con palabras lo que sucedió en los campos de Francia, cuando un puñado de *happy few*, como luego dice Enrique, enfrentó gallardamente a sus enemigos.

En el *Hamlet* que mencionaba, en cambio, el prólogo no cumple ninguna función, salvo la de explicar al público "con obtuso paternalismo" el peso de lo que está por ver, que también incluye un peso "político". Gracias por la explicación. Si en un estado monárquico el regicidio no tiene peso político, ¿qué cosa podría tenerlo? Pero Shakespeare, con gran sentido de la acción, empieza su obra *in medias res*, cuando los guardias ven el fantasma del rey muerto. Ese prólogo es un estorbo. Por supuesto, ni siquiera Shakespeare es infalible, pero él se ganaba la vida con el teatro, cosa que no podrían hacer, por lo visto, los responsables de esta puesta. Escuchemos. Si no puso prólogo, no le enmendemos la plana.

Otro craso error, en la misma puesta. La actriz que hacía de Gertrudis se paseaba por la escena con una malla transparente y cara de descocada. La estúpida moda del destape, supongo. La reina es presa de la lujuria y del incesto, con su ex cuñado, pero esto se debe ver con piedad y con auténtico sentido político. La convención trágica del uso de personajes "elevados" cumple aquí una función fundamental: la caída moral de Gertrudis es la caída moral de Dinamarca. Esta Gertrudis, en cambio, aparecía "sola, fané y descangayada".

Otro ejemplo de mala oreja, también con *Hamlet*. Algunos se han enamorado de la idea de psicoanalizar a Hamlet, como a muchos otros personajes, porque esto es "progresista": "Miren qué inteligente era Shakespeare. Se anticipó a Freud". En la violenta escena donde Hamlet exhorta a su madre a la abstinencia, a abandonar el lecho de Claudio, aparece el fantasma de Hamlet padre. El único que lo ve es el hijo. Conclusión: complejo de Edipo. Esto es muy bonito y en un tiempo estaba muy a la moda, pero requiere una mutilación, un olvido, casi un acto de censura. Escuchemos bien: al principio de la obra, los guardias de la torre son los primeros en ver el fantasma de Hamlet padre. ¿Qué complejo de Edipo tenían estos guardias con el rey muerto? En definitiva, con un par de pinceladas, Shakespeare nos presenta hechos muy claros: el difunto rey fue asesinado, en su lecho se comete incesto, el fantasma clama venganza el reino está corrompido y Hamlet hijo

debe enderezar el entuerto. Aquí no hay diván. Aquí hay una tragedia de la venganza, al estilo de *The Spanish Tragedy* de Kydd, y sabemos que va a correr sangre. En este caso, más sangre de la debida, por la indecisión del noble Hamlet. Los directores y teóricos modernos, con sus preocupaciones "sociales" y "psicológicas" no pueden hacer nada al respecto, y harían bien en escuchar mejor y hacerse menos los cancheros. Grigori Kozintzev, el cineasta ruso especialista en Shakespeare, es un magnífico ejemplo de alguien que sabe escuchar, como se ve en su *Hamlet* y su *Lear*.



GR: Vos sos traductor. ¿Te influye mucho a la hora de escribir?

CG: La influencia de la traducción es difícil de explicar. No consiste en que uno lee algo y queda "influido", sino, volviendo a lo mismo, en aprender a escuchar, a "oír con los ojos", como diría el mismo Shakespeare. El traductor es un artesano que trabaja a medio camino entre la aridez de diccionarios, enciclopedias y obras de referencia y las raíces de "por lo menos" dos idiomas, dos culturas. Influye como lección de disciplina, de respeto por los conceptos, las palabras, el autor y su público. El traductor, como el crítico, debe aprender el arte de la modestia: hace mejor su trabajo cuando presenta bien el trabajo de otro.

GR: ¿Creés en los escritores espontáneos, los que dicen que nunca corrigen sus obras?

CG: El escritor espontáneo es un oxímoron. Imaginemos a Kozintzev como un "cineasta espontáneo". Sería un insulto a un gran artista. Imaginemos un "juez espontáneo" que no reflexionara sobre sus decisiones, una "orquesta espontánea" que no afinara sus instrumentos, un "ingeniero espontáneo" que no hiciera cálculos antes de construir. La palabra "espontáneo" encubre el pecado capital de la pereza elevado al rango de virtud.

GR: ¿Dedicás mucho tiempo a corregir, a reescribir?

CG: Joseph Heller, el autor de *Trampa 22*, lo ha expresado de modo inmejorable: un libro no se escribe, se reescribe. Yo "escribí" mi novela *El Libro de la Tierra Negra* en quince días. Pero



antes de eso, había pensado en ella varios años, y después de eso estuve dos años trabajándola. Cuando terminé ese trabajo, la novela tenía muchos menos ripios, pero aun así había crecido unas cincuenta páginas, porque también se enriqueció en sus detalles. Pensemos en esto como un proceso colectivo donde participan varios aspectos de uno. Un día un aspecto de mí tiene un sueño y lo anota. Luego otro aspecto anota una idea, luego otro aspecto escribe un párrafo. En algún momento el director de esta orquesta de aspectos tiene una visión general que abarca estas visiones parciales y trata de articularlas hasta llegar a un primer borrador. Días después, otro aspecto se encarga de corregir ese borrador y se fija, por ejemplo, en la extensión y claridad de las frases. Es mucha gente trabajando.

GR: El escritor se encuentra a menudo ante la necesidad de investigar ciertos datos de la realidad que desconoce y que pueden ayudarlo a cometer anacronismos o hacer mas verosímil el relato. ¿Cómo procede en ese caso?

CG: Evidentemente, algún aspecto de uno se tiene que encargar de esa parte, *research* y demás. Lo que debe entenderse es que el escritor no es un especialista y picotea lo que le conviene. La investigación no es sólo libresca, naturalmente. Es difícil describir emociones que uno desconoce o no puede fingir. En cuanto a lo demás, uno debe saber dónde buscar. En un caso describo un proceso evolutivo caprichoso, y para hacerlo más convincente me valí de la descripción de un experimento realizado por dos químicos. Por otra parte, creo que yo no habría concebido ese proceso ficticio si primero no hubiera leído acerca de ese experimento. En mi relato "Los ojos de un Dios en celo", uno de los temas que se trata es el problema ético del antropólogo que estudia otras sociedades pero no quiere influir sobre ellas. Esto es una paradoja, porque un físico cuántico diría que no hay manera de no influir sobre lo que se observa. Pero el problema ético tiene su validez: por lo menos, no utilizar los datos antropológicos, por ejemplo, para manipular políticamente a los estudiados. Utilicé las reflexiones de un antropólogo, un estudioso de los mayas, para presentar este problema. Después las diluí o

adapté para que aparecieran en la mente o los labios de mis personajes, con la tranquilidad de que reflejaban la opinión de un experto. Después de eso estaba tranquilo para dedicarme a ver a través de los ojos de mis personajes. Al mismo tiempo, la preocupación de ese antropólogo, y el principio cuántico de que el observador modifica lo observado, fueron también la inspiración de algunos aspectos del relato. De nuevo, es mucha gente trabajando: varios aspectos de mí encarando varios aspectos del problema.

GR: Vos tenés una idea muy linda. Decís que al volcar una historia "mi deseo es anular las palabras que la componen". Nos gustaría que la comentaras.

CG: La idea es lograr una cierta transparencia, una espontaneidad tal que la historia no pareciera compuesta por palabras, que fuera casi un objeto natural. Idealmente ni siquiera tendría que parecer escrito por mí. El lector debería sentirlo tan suyo como para decir "yo escribí o soñé esto", o mejor aun, esto se escribió solo y ni siquiera está hecho de palabras. En cierto modo, mi novela *El Libro de la Tierra Negra* trata sobre eso: un libro que se escribe a sí mismo y no está hecho sólo de palabras, sino de dolores, sueños y esperanzas. En el proceso de traducción, por ejemplo, uno borra literalmente las palabras originales y sin embargo el libro se sostiene —o, como ocurre con algunos "traductores espontáneos", no se sostiene, pero eso es otra historia—, lo cual nos indica que, a fin de cuentas, las imágenes y emociones pueden independizarse hasta cierto punto. Por supuesto, la idea de borrar las palabras con las que uno escribe es paradójal o contradictoria. También es una ilusión, porque las palabras son la moneda que usamos en este negocio, pero es una ilusión agradable.

