

Daniel Guebel: la escritura “retobada”



Foto de Laura Pribluda

250

Entrevista de Nancy Fernández

CONICET- Universidad Nacional de Mar del Plata

¿Cómo definirías la tradición en el campo de la literatura?

¿Qué tradición? ¿Cuál de ellas? ¿La de qué país o de qué lengua? En el vasto campo argentino mugen las vacas, crece la soja transgénica espolvoreada con veneno de Monsanto y mueren de cáncer (cuando no mutan) los niños de los pueblos aledaños, entretanto ven por la pantalla de la televisión pública cómo gauchos disfrazados de gauchos montan caballos indómitos y estimulados por los gritos del locutor y el rapeo de los payadores histéricos. Si pienso en la tradición, lo primero que se me aparece es la imagen del cantante folklórico Roberto Rimoldi Fraga, cuñado de un ex presidente militar, envuelto en un poncho, abrazado a una guitarra criolla de neto cuño árabe-hispánico y gritando a ojos cerrados, “¡Argentina, Argentina!”, que proviene del latín y significa “plata”, justamente la palabra que aquí se usa como equivalente del dinero que reclaman los insaciables acreedores externos. Cuando llegue al gobierno un partido nacionalista-populista culto, supongo que sabrán extraerle el jugo a ese sistema de traslaciones. Dicho esto, imagino que la tradición supone precedencias, usos rituales y genealogías construidas con el propósito de investir de dignidad canónica un mito de origen y su continuidad en el tiempo. De todos modos, es un armado de alcance re-

lativamente corto, llega hasta el momento de la invención de una patria nueva y de la reivindicación de una patria madre. Nunca atravesamos hacia atrás el límite del homo sapiens, nunca admitimos que nuestra verdadera tradición es el agua, la mosca, la cianobacteria, y hacia atrás, atrás, atrás, la singularidad que excede a las explicaciones de los físicos.

**¿Cómo pensás que funciona en el sistema de la literatura argentina?
¿Le das algún lugar a la función de uso, de apropiación?**

El primer interrogante: ¿qué? ¿Cuál? ¿Quién? ¿Para quién? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? En cuanto al segundo: sí, todos los lugares. No existe, que yo sepa, escritura sin apropiación y uso. El momento privilegiado de la política (al menos mientras existieron los bienes materiales apropiables) es la guerra, que supone un funcionamiento violento del impulso exogámico. No puedo dejar de recordar en la pintura de David la expresión de goce de las Sabinas raptadas en contra de su voluntad, expresión que luego reproduce un artista local, ¿Prilidiano Pueyrredón?, en el famoso cuadro del indio que carga a una cautiva, y que luego ilustra Borges en un cuento que tanto le gusta a los críticos europeos que ignoran esa circulación.

251

**¿Qué sentido tiene en tu escritura? ¿Cómo creas a tus precursores?
¿A quiénes elegís?**

Los precursores no están elegidos de antemano, ni tampoco se imponen de manera definitiva. Escribir es reordenar la biblioteca, hacer más evidentes zonas de lectura, mandar otras a un rincón. En la escritura, uno —que no es un yo— puede elegir o recibir la imposición de un tono, una voz, un asunto, o puede seguir combinatorias de órdenes inesperados. Escribí libros que carecían de remisión a precursores reales o imaginarios, o en todo caso no los encontré sino después de haberlos concluido; escribí otros en los que usé decenas de libros, en una circulación constante, al punto de que si los reviso ya no sé qué párrafo es “propio” y cuál “ajeno”...

Teniendo en cuenta que las prácticas de tu producción alternan entre el guión de cine, el teatro y la narrativa (cuento y novela), ¿Tenés algún procedimiento que haga funcionar el predominio sobre algún género?

No soy ni fui nunca un guionista profesional, y ya hace años que no escribo guiones. En la demanda del director de cine argentino que busca un guionista late siempre el impulso fraudulento de ser un “artista de carrera” y -a la vez- un mendigo que anda limosneando espectadores y doblegando el material para que se acomode a un esquema de relojería parido en su verdadera Meca, los talleres de Hollywood. Salvo grandes excepciones, el cine es un acto de fe que el resultado defrauda, una papilla de subrayados. El teatro, en cambio, con su infantilismo, con su exhibición patética de cuerpos... es el espacio sagrado por excelencia. Cuando escribo teatro entro en una zona de velocidad y de extrañeza, como si un mecanismo impusiera siempre su mismo sistema de autor-reproducción y sus condiciones. Tampoco escribo tanto teatro, pueden pasar años sin que lo haga. Y de pronto, algo aparece, de pronto estoy ante una pieza teatral, casi siempre de dos personajes en oposición discursiva violenta, que desde el principio al fin dicen cada uno lo peor del otro y muestran lo peor de sí mismos con el objeto de alentar el sueño de una transfiguración imposible y negada de antemano.

¿El teatro como género, de escritura, de puesta en escena, te permite captar signos, estrategias, algo para poner en evidencia, o sea, para mostrar visceralmente, para, digamos, despojar del velo naturalizador a ciertas convenciones morales, culturales, estéticas? En este sentido, ¿el teatro tendría algún plus «monstruoso»?

Me acuerdo de una frase que definió mi infancia, o torció mi naturaleza, o dotó de perspectiva a mi vida. Ni sé quién la pronunció. ¿Un familiar, una maestra, un policía? “No sé de qué se trata pero me opongo”. Tengo la impresión de escribir un “teatro de oposición”. Si se lee desde el asunto, es de oposición a las ideologías del poder (*Adiós meinFührer*, *Pobre Cristo*, *La patria peronista*), del amor (la pentalogía *Pornografía sentimental*) y la familia (*Padre*), pero básicamente es una especie de punto de partida anterior incluso a la aparición del asunto. El impulso de escritura teatral es para mí la vía de salida de una violencia que co-

mienza con la primera palabra o termina desembocando en la última. Es el lugar donde se produce la aparición del mal salvaje. Una especie de iconoclastía primitiva empuja las cosas del lado del fuego. Mientras escribo teatro, y aun cuando piense en la obra como algo irrepresentable (por exceso verbal, complejidad sintáctica, carencia de estructura dramática convencional –principio, nudo, desenlace, en el orden que sea), siempre veo los cuerpos en una especie de danza que desemboca en un ritual caníbal. Imagino el teatro como el espacio sagrado del sacrificio, imagino el sacrificio como la forma sagrada del teatro. En ese sentido, no en la realidad de los hechos, sino en su producción imaginaria, el teatro no necesita de espectador alguno, es una representación que se realiza precisamente para un espectador ausente, algo que se consume a sí mismo. Ahora bien, hay dos velocidades diferentes en esta cuestión, o quizá tres. Una, la velocidad de la escritura, que permite el avance de lo monstruoso, tal como lo afirmás en tu pregunta, porque en el teatro, como todo el mundo sabe, no existe el narrador (aunque habría que ver si en el fondo no sigue siendo una narración actuada). El resto petrificado del narrador originario es la acotación escénica, que prolijamente hace constar el autor y que es lo primero que elimina el director con su puesta, para dejar su marca de autor secundario impresa en la conciencia del espectador posible o de su propia autoestima como artista. Desaparecido el narrador, con su tono, su voz propia, sus maneras, su estilo, lo que surge es el habla de los personajes, eso lo arrasa todo, y permite que la escritura teatral se dispare con mayor velocidad que en el caso de una novela. Uno puede soñar con escribir una novela de un tirón (el impulso espiritual), pero es más fácil y más voluptuoso escribir teatro de un par de sentadas. El estilo narrativo sería quizá el modo en que la figura del director de teatro se impone al autor, el director que todo narrador lleva consigo. Pues bien, eliminado eso... ya lo dije. Después, desde luego, está el modo en que un director de teatro se las arregla para que una obra dure lo que requiere su conciencia estética o la demanda de la sala o la memoria o la capacidad física y discursiva de los actores. Esa es una duración que no necesariamente se concilia con el ritmo secreto y original del texto. Y en tercer lugar, está la cuestión del modo en que esos ritmos o velocidades construyen la propia ficción. A veces tengo la impresión de que escribo novelas pensadas como escenas teatrales, como ámbitos de representación, a veces tengo la impresión de que mis obras de teatro son piezas novelescas.

En relación a lo anterior, respecto de la literatura en general y de tu escritura en particular, ¿creés en la especificidad literaria, en un conjunto de reglas y leyes propias, o considerarás que nunca la hubo? ¿O acaso se acentúa su descomposición en los últimos años, con el impacto de las nuevas tecnologías?

Pienso la literatura en términos de un realismo amplio, que incluye la subjetividad, lo sociopolítico, lo mítico y lo poético, pero se me ocurre que el núcleo de la escritura se corresponde con un realismo de otra clase: la mejor literatura es producto de un arte combinatoria –que incluye usos y apropiaciones, claro- que reproduce el funcionamiento del cerebro. La escritura, cuanto más encendida e instantánea, cuanto más desarrolla su velocidad, mejor se apropia de la ignición de un acontecimiento, mejor busca imitar la circulación del pensamiento, el funcionamiento sináptico de las neuronas. Y cuanto mayor es el número de conexiones, la trama de relaciones, mejor la obra. La idea de que un autor idiota puede escribir una obra genial es efecto de la debilidad mental y de la condescendencia. Escribir es fácil, llegado el momento, para quien escribe, pero escribir no es fácil.

Tus textos se construyen sobre la base del misterio que cubre y devela ciertos tópicos: el amor, la política (en tu caso el peronismo), la ciencia (y su motivación mágica, originaria: la alquimia), la religión (los misterios del universo, la “creación”, la vida, la muerte, la reproductibilidad, no técnica sino de la especie humana, etc.). ¿Cómo elaborás el equilibrio entre la materialidad de lo físico (los cuerpos) y lo trascendental (lo metafísico, la búsqueda de lo intangible)?

Si pudiera “elaborar” ese equilibrio que ignoraba que existiera, no dejaría de escribir nunca: habría encontrado la receta alquímica que trasmuta el plomo del ocio en el oro de la escritura constante. Pero supongo que, de todos modos, en lo que hice hasta el momento podría leerse una fórmula tentativa. Violencia, grosería, baba, utopía, esperma y lirismo. Pero imagino también que eso define a un amplio grupo de escritores.

Teniendo en cuenta tu composición experimental más ligado a lo que proviene de la vanguardia que a las estructuras clásicas (que en todo caso transformás), ¿en qué sentido manejas los niveles de la cultura, o sea, lo alto y lo bajo, lo serio y el humor?

No los manejo, se alternan rítmicamente, por voluntad de contraste.

En tus textos hay una marca fuerte de violencia y de mutación (de los personajes, de la trama, de las acciones sobre las expectativas). ¿Creés que es una cuestión que atañe tanto a la forma y al procedimiento como a la materia y a las historias? ¿O esas historias se transfiguran de acuerdo a una técnica de extrema movilidad?

255

No tengo secretos ni procedimientos ocultos o sabidos de antemano. Puedo pensar sobre lo que hago, pero no sobre la base de una generalización. ¿De qué libro hablamos? ¿De qué capítulo o párrafo o de qué libro en relación a qué otro libro? No tengo “técnicas”, voy y veo. Sé que entre el deseo inicial, que puede ser un hilo finísimo, y el despliegue de un panorama –entre la pequeña explosión inicial y el viaje de las primeras materias elementales-, ocurre la imposibilidad y la diferencia. Mi escritura no discurre en el reino de todas las posibilidades, sino en el de una serie limitadísima de estas. Lo que brinda la apariencia de una cierta diversidad es la evidencia del ímpetu para luchar contra esa horrible limitación serial. Como escritor, soy un vasco que quiere romper piedras con la cabeza.

Desde *La Perla del Emperador*, ¿qué lugar le das al motivo del viaje en tu obra, tanto édita como inédita?

El viaje es un recurso aparente, el motivo verdadero es la fuga de la imposibilidad ya mencionada. Apenas empiezo a escribir algo, tengo la impresión de que aparece una encerrona. Hay dos posibilidades: o uno rasca ese encierro, golpea contra esa pared, escarba ahí, o deriva hacia otro escenario para que esa imposibilidad (imaginaria o no) se atenúe en el espejismo de la deriva.

¿Estás escribiendo algo ahora?

Sí. Pero prefiero no escribir sobre lo que estoy escribiendo. Se trata, precisamente, del punto de fuga.

En tus textos hay escenas, objetos, imágenes que marcan un tiempo-espacio enigmático, ligado a cierta búsqueda, a un saber alquímico. En eso también, me parece, reside la clave de un misterio y de una singularidad, que a tu narrativa la vuelve poética.

No sé cuáles serían esas escenas, objetos, imágenes. Lo que sé es que hay alguna clase de textos donde el asunto se desplaza en planos, círculos, curvas. Sobre todo en textos como *Derrumbe* y *Las mujeres que amé*. Quizá, en el fondo, una novela sea el proceso de adoración ritual de una curva, una elíptica, o de una figura geométrica que forma el texto y no se hace visible.