

“Escribo para hacer un gesto”

Entrevista de Miradas al Sur al escritor Daniel Guebel. Acaba de publicar Genios destrozados, historias insólitas de personajes demasiado famosos, y habla de la relación entre el poder del hecho a narrar, las distintas formas de narrarlo y la posición del escritor frente a la literatura.

Por: Miguel Russo

22/12/2013 03:45 - TODO SHOW



[Nota de Miradas al Sur](#)

Dice Daniel Guebel: “El artista plástico Claudio Barragán, amigo desde la escuela secundaria, es un gran proveedor de historias. Misteriosamente, él sabe aquello que yo puedo escribir, porque, cada tanto, cada seis meses o un año, me llama para decirme que tiene una historia para mí. En este caso, era la versión extendida del libro que finalmente publiqué, Genios destrozados”. ¿Y qué es Genios destrozados? Simple, complejo: historias insólitas (¿verdaderas, falsas, importa?) de artistas plásticos y otras yerbas.

Sigue Guebel: “Esta vez me llamó y me dijo: ‘A ver, Daniel, si no soy yo, ¿quién otro te podría ofrecer un libro?’”. Le pregunté de qué se trataba, desconfiado, por supuesto. Y me dijo que era un libro que debería llamarse La verdadera historia del arte. 500 historias que había ido recolectando o inventando a lo largo de los años y que, en el fondo, estaban pensadas para justificar sus propios procedimientos estéticos”.

–¿Y qué le contestó?

–Que bueno, que escribiera alguna de esas historias y me la mandara. Pensaba, sinceramente, que podría ser una boludez.

–¿Entonces?

–Me mandó una, me mandó otra y me gustaron. Tanto que me senté, enseguida, a reescribirlas. Y le pedí que siguiera mandándomelas. Quería más. Hice, rápidamente, este cálculo, son 500 historias, yo venía de escribir una novela, que no publiqué y no sé si voy a publicar alguna vez, que se llama El absoluto, la biografía de una familia de artistas geniales en el curso de dos o tres siglos. Cada historia tiene, más o menos, 100 páginas, y el libro tardé siete años en escribirlo.

–¿Está terminado?

–Terminado, pero no publicado. Y es el libro mío que considero el más importante entre los que he escrito, lo cual no quiere decir que sea el mejor, pero es un libro que me define de manera distinta como escritor.

–Sigamos con el cálculo que hizo...

–El cálculo, sí: me dije que si para seis historias tardé siete años, 500 historias excederían un poco el plazo en el que pienso dedicarme a la literatura. Por eso decidí escribir una de esas historias por día. Ante el pedido, Claudio empezó a mandarme esas minihistorias. Al mismo tiempo, me picó el bichito y me metí a buscar por otros lados, a recibir historias que me contaban amigos y amigas. Junté unas 40 historias en un lapso muy breve. Y, de golpe, me di cuenta de que el tono del narrador y las resoluciones que tenía ya producían un sistema cerrado y que, por lo tanto, el libro ya estaba, que podía darlo por terminado. Pero Claudio me seguía mandando historias. Y yo le dije: “No, ¿sabés qué? Ésta no me gusta del todo”, y cosas por el estilo. Por supuesto, Claudio me contestó “vos no entendés nada”. Entonces, dejé el libro, lo guardé y pensé: “Bueno, lo interrumpo. En algún momento, con el paso del tiempo, mi narrador se va a ir modificando, o las historias que me interesen van a ir modificándose también”. No hay nada mejor que un corte para producir diferencia de estilo.

–¿Por eso la aclaración de “Primer tomo” en la tapa?

–Claro, exactamente. Ahora tengo otras historias que fui juntando y que no me senté a escribir, pero que me dan ganas de ponerme a escribir. Lo que pasa es que ahora me gustaría modificar ese tono de narrador elegante, displicente y emotivo, y pasar a otro narrador que no sé cuál será. Es decir, me gustaría eliminar el tono dominante del primer tomo, y pasar a otro. Esto no es una crítica de lo que hice en Genios destrozados Tomo I, sino que es una somera descripción de funcionamiento narrativo. Me parece que el libro tiene una especie de legibilidad muy inmediata, que puede ser disfrutable, que no plantea grandes dificultades para el lector, que tiene una inteligencia moderada, ¿no?

–Se puede estar en desacuerdo con ese razonamiento...

–¿Por qué?

–Porque un lector puede entrar de distintas maneras al libro. Puede haber una lectura displicente, pero puede haber otra, de averiguación efectiva de la verdad o falsedad de esas historias, teniendo en cuenta que los personajes son muy conocidos.

–Algunos no, pero sí su gran mayoría, muchos tienen nombres cambiados.

–Bien, pero los nombres cambiados son famosos también.

–Es cierto, los cambiaba yo o los cambiaba Claudio al mandármelos. A mí no me importaba. Yo apostaba a la conclusión dominante: Si en el momento de contarme la historia, Claudio transformaba, no lo hacía en relación a la realidad de los hechos, en caso de que exista algo parecido o que pueda ser llamado “la realidad de los hechos”. Él transformaba por simple voluntad del relato. Y la disposición narrativa determina elecciones que nunca son del todo deliberadas. Es decir, por qué en una historia de amor, de un triángulo amoroso, uno decide, de golpe, que el personaje no es una mujer, que es un hombre. Eso no se sabe de antemano. Hay una frase muy linda de Henry James que dice algo así como que “la casa de la ficción tiene 100 o más ventanas, el problema es que cada escritor tiene que entrar por la ventana que debe, y no puede entrar por las demás”. Nunca se sabe del todo ni por qué ni cómo. Yo estoy tratando de razonar el motivo por el cual dejé de escribir momentáneamente o definitivamente el libro, pero no lo sé, de hecho, simplemente, en algún punto tomé la decisión. Los místicos árabes, los sufís, hablando de Gurdjieff, decían: “Él tuvo la Baraka, pero la Baraka lo abandonó”. La Baraka es la chispa vital o, mejor dicho, la chispa divina. En la escritura, la chispa te invade y la chispa te abandona. En ese instante, hay que capturar la pulsación y hacerla durar, pero no se puede sostener en el momento que desaparece.

–Usted decía que una cosa es tener la historia, que es una manera de enfocarse como escritor, algo así como “tengo esta historia y después veo cómo la cuento”, y otra distinta es plantear que la historia no interesa, que lo fundamental es la manera en que se escribe.

–Sí, es cierto.

–Se está, entonces, ante dos tipos de escritores totalmente distintos. Usted anduvo por los dos lados.

–¿En qué sentido?

–Bueno, los libros anteriores a Genios destrozados son historias tuyas. En este caso, las historias no le pertenecen, y se pone en juego la manera de escribirlas.

–Exactamente, sí, se trata de la manera. Hay una novela que escribí hace unos años, El caso Voynich, que me gusta mucho y que nadie leyó, tal vez por amor al niño disminuido. El caso Voynich es una novela que cuenta la historia de un manuscrito medieval que se descubrió a principios del siglo XX, pero que ha pasado de mano en mano desde el siglo XVI en adelante; es un manuscrito que está escrito en una lengua artificial desconocida, que nadie ha podido descifrar. Es más, el año pasado, o el otro, leí un aviso de la NASA pidiendo criptógrafos para ver si podían descifrar el manuscrito. Es un texto que, con su convención formal, escrito con un alfabeto desconocido, más o menos se ha podido decodificar. Han hecho las traslaciones, a, b, c, etc., etc., a un alfabeto que se llama EVA, European Voynich Alphabet, pero no se ha podido descifrar en absoluto el sentido. Y no se sabe si es una falsificación de principios del siglo XX, ya que el que lo descubrió era un militante bolchevique que, además, falsificaba pasaportes. Pero parece que con la técnica del Carbono 14 descubrieron que sí, que es, efectivamente, un texto antiguo. Y yo llené los vacíos de interpretación que dejaba ese texto. Escribí un libro y, siguiendo la trama, improvisé libremente. En ese sentido, soy un escritor bastante antiguo, Shakespeare no se preocupaba mucho por la veracidad del material con el que trabajaba. Es más, una de las hipótesis es que Voynich lo escribió un apócrifo de Shakespeare. Bien, o sea que yo ya había trabajado con materiales ajenos. Y la idea de trabajar sobre una estructura ya dada es muy satisfactoria porque te arranca de las dificultades y limitaciones propias.

–¿Es satisfactoria o le da mayores libertades?

–A ver, es lo que les pasa a los músicos de jazz, tienen el estándar y después improvisan sobre eso. Así como Isadora Duncan decía “yo podría bailar esta silla”. Digamos, uno toma algo y dice “esto que está quieto e inerte, lo muevo y lo transformo”.

–Dijo, también, que El absoluto modificaba su forma de pararse frente a la literatura. ¿Qué otra cosa de estas dos maneras modifica, hay una tercera manera?

–Sinceramente, no lo sé. Creo que modifica el modo en que yo entiendo mi sistema de escritura. Durante años, yo pensaba o me imaginaba como un escritor cuyos libros no se podían predecir. Uno sabe que Juan José Saer está en su zona y, desde el principio a fin, se sabe qué clase de escritor es. Saer no da sorpresas, tiene un tono dominante y produce sus variaciones. Bueno, pienso en mis principios, ¿no? Mi primera novela, Arnulfo, es una falsa novela de caballerías. La segunda es una falsa novela oriental a la manera de Las Mil y Una Noches, con la diferencia de que Scherezade muere pronto y las historias funcionan solas. La tercera novela, Matilde, está escrita en un tono muy apegado a la novela romántica y a la novela fantástica. Yo mismo me sorprendía con las variaciones de las posibilidades de mi escritura. Pensaba “yo voy a escribirlo todo, puedo escribirlo todo”. De golpe, escribí una novela como Nina, que es una reescritura de Matilde, y comprendí que allí había encontrado un tope. Después escribí El terrorista, que es muy diferente de los libros anteriores, pero después escribo El perseguido, que es como una ampliación, una intensificación. Entonces me di cuenta de que trabajaba por corte abrupto, pero empezaba a trabajar, también, por serie. Y, de golpe, me senté a escribir El absoluto y comprendí que era un libro distinto de todos los que había hecho y que, además, condensaba todos los procedimientos que había ido probando a lo largo de los años de escritura. Al mismo tiempo, mientras estaba escribiendo ese libro, hubo otras historias que se iban desprendiendo de El absoluto. Allí pensé que El absoluto se plantaba como una especie de núcleo incandescente o centro del universo alrededor del cual giraban los otros planetas de los libros que iba escribiendo. El absoluto lo empiezo a escribir en 2000, 2001, después de escribir una novela como Carrera y Fracassi, que tampoco tiene antecedentes respecto de las anteriores que venía escribiendo. Y El absoluto empieza a determinar la zona en la que trabajo; ya son todas vidas de artistas, y los crecimientos de los artistas. Además, entra en eje. Hablando del universo y del núcleo del universo, empiezo a leer teorías sobre el universo, todo el tiempo. Era como si estuviera armando mi propio sistema planetario, con su núcleo, su centro. Y hago algo que hicieron los pitagóricos. ¿Por qué no publico El absoluto? Primero, porque es un libro que todavía produce influjos en los libros que voy escribiendo. O sea, no he cortado con ese libro. Y por el otro lado, me parece que voy publicando los libros que son parte de su zona. Y, en todo caso, cuando esa zona se corte, pondré El absoluto como tapa, como lápida o como cierre. Pero al mismo tiempo, al no publicarlo, dejo que su influjo siga obrando

sobre mí, como los pitagóricos creían que obraba un planeta que no habían podido calcular matemáticamente, ni observar en los cielos, que era Anti-terra. Ellos habían hecho los cálculos sobre el funcionamiento de los planetas y los números no les daban, entonces dijeron “listo, hay un Anti-terra que no vemos, ni sabemos, que está detrás de la Luna, pero cuyo efecto gravitatorio es tal o cual...”. Es más, Nabokov habla de Anti-terra en *Ada o el ardor*. Como no sabía de dónde salía esa historia, pensaba que era un invento disparatado, pero me enteré de todo unos años más tarde. Eso es una prueba de nuestra incultura y de nuestra mala formación en la secundaria, agravada en mi caso porque yo nunca estudié, ya que lo tenía a Claudio Barragán sentado al lado soplándome. Si no, algo tendría que haber sabido de los pitagóricos. ¿Cómo nos van a enseñar matemática y no nos van a contar los cuentos de los pitagóricos? Muy simple: la educación es una catástrofe porque prescinde del relato.

–¿Qué va a hacer cuando publique *El absoluto*? Recién dijo: “Pongo una tapa, un punto final”. ¿No escribirá más o tendrá que inventar, irremediamente, otro Daniel Guebel?

–Sí, claro, espero que sí pueda inventarlo. Hace un tiempo leí una cosa terrible que dijo no sé quién, que decía que el ciclo creativo de un escritor, dura, como mucho, dos décadas y media. O sea, que yo diría que ya estamos jubilados.

–También se dijo que todo lo que se escribe ocurre hasta los 20 años...

–Y es muy probable. Por otro lado, hay otros que dicen que recién se empieza a escribir a los 40, por lo tanto, para los 65 de actividad me faltarían 8 años todavía de escritura. No lo sé. Los matemáticos terminan antes, sin mencionar a los futbolistas, que se dedican a una actividad carente de interés, pero que la abandonan pronto y llenos de dinero. Así que no sé, si pudiera elegir seguir escribiendo por fuera de una criteriosa comprensión del fin de mis talentos, seguiría escribiendo. Después de todo, ¿qué importancia tiene para un autor saber cuál es su mejor obra? Uno nunca lo sabe, ¿no?

–Mencionaba una prosa elegante en su escritura de *Genios destrozados*.

–Bueno, cada vez que hablo de mi libro lo critico, o sea que supongo que decir “prosa elegante” es un poquito peyorativo en mi caso.

–Supongamos que es peyorativo. ¿Es un saludo al periodista, una manera de decir “bueno, en realidad parece un texto del viejo nuevo periodismo”?

–Francamente, yo creo que el nuevo periodismo es una vieja mistificación que le permite al periodista poco o muy dotado dedicarse tres meses a escribir una nota que, sensatamente, tendría que despachar en ocho horas. Y luego, recibir premios, aspirar a concursos, ser editado por editores inadvertidos. Pero creo que, en realidad, quise inscribirme en una venerable tradición argentina, que es la literatura simbolista francesa, que empieza con Marcel Duchamp, sigue con Borges en *Historia Universal de la Infamia* y en el *Juan Forn* de las contratapas de *Página/12* que reprodujo en *Ningún hombre es una isla* y tiene su punto más alto en *Siluetas*, de Luis Chitarroni. En mi caso, no creo que sea el periodismo, sino que funciona la ilusión de que hay información sobre los personajes, ¿no? Pero, en realidad, la información básica está en el título, *Genios destrozados*, es decir, que el arte puede transfigurar, volver más sostenible, más sustentable la existencia de un sujeto, pero que termina reventándolo. Es una lección que no he aprendido o que todavía no he experimentado tal vez. Por supuesto, la dedicación a cualquier práctica estética supone, de inmediato, una pérdida. Es decir, cuando uno se sienta a escribir, es claro que no está barriando el fondo de su piletta y viendo cómo los sapitos se escapan. Hay algo del abandono de opciones en la práctica estética, que es muy fuerte en el momento en que uno se da cuenta de qué es aquello a lo que se va a dedicar. Es esa frase del manual de introducción a la filosofía de Carpio, la única que me acuerdo y lo único que entendí de la filosofía, que es la diferencia entre potencia y acto. Cuando uno se sienta a escribir, es sólo el escritor que es y no todos los otros que hubiera podido haber sido, ni todas las otras profesiones que tiene que dejar porque dedicarse a la literatura.

–Parecería que uno no es el que es porque deja de ser los otros, sino que es el que es de casualidad...

–Y uno cae ahí y entra. Hay algo muy lindo que leí el otro día, una frase de Cortázar, algo así como que quería escribir un libro hecho de figuras geométricas. Quizás por eso escribió *Octaedro*. Hecha esta salvedad, debo decir que a mí mucho ya no me gusta Cortázar, sí la clase de artista que fue cambiando siempre. Pero hay algo que está en este libro, *Genios destrozados*, que tiene que ver con el genio del

artista. Un artista escribe, pinta, compone, pero en realidad lo que quiere hacer es reproducir un movimiento, hacer un gesto, un trazo en particular, una marquita en la pared que no tiene que ver con la trascendencia o la valoración de la obra sino el gesto que da satisfacción y que define la obra.

URL: <http://todoshow.infonews.com/2013/12/22/todoshow-115775-escribo-para-hacer-un-gesto.php>