

El terror y la gracia: Entrevista a Marcelo di Marco

Mariana Sánchez y Ursula Albrecht



Marcelo di Marco (Buenos Aires, 1957) se dedica desde fines de los años 70 a la poesía, a la narrativa y al ensayo. Ha publicado los siguientes libros: *En lugar de Letradura* (poesía, Ediciones Oliverio, 1983); *La traducción y seis poemas* (poesía y narrativa, Xul Ediciones, 1985); *Una temporada en Babia* (poesía, Ediciones de la Flor, 1988); *El viento planea sobre la tierra* (poesía, Ediciones Ultimo Reino, 1990); *Televisión y verdad* (ensayo, Fundación Las Patas de la Mentira, 1994, en colaboración con Noemí Pendzik) y *El Fantasma del Reich* (narrativa, Editorial Sudamericana, 1995, libro ganador del concurso 1994, rubro Cuento, de la Fundación Antorchas).

Gramma: En una entrevista decís que estás de acuerdo con Stephen King en cuanto a que el sentimiento de miedo se origina en la conciencia de nuestra muerte inevitable, y que provocar esta sensación en el lector es el único objetivo del autor de terror. ¿Podrías explicar esto?

Marcelo di Marco: La literatura es letra dura: letra intensa y poderosa que puede conmoverte, que puede modificarte. En este sentido, creo que enfrentar al lector con el tema de la muerte es un buen modo de ejercer esa potencia de la letra. ¿Qué género es más apto que el fantástico para hablar del tema? Y sobre todo hoy más que nunca, en medio de la banalidad en que se vive, y que se define con términos odiosos: la "cultura light". Fijáte que en ese contexto todo lo que se hace tiende, en el fondo, a pretender olvidar el hecho inevitable de la muerte, una de las pocas cosas seguras que tenemos en la vida. Borrarse de esa conciencia de finitud parece ser el imperativo de la época. Y eso lo podemos ver perfectamente encarnado en el fenómeno de la New Age y todos sus disparates, en el verso de la Era de Acuario. Ser un correcto acuariano tiene que ver con el "estar bien", con la egolátrica veleidad de ser "uno mismo", con el lifting perpetuo, con el sálvese quien pueda aunque el prójimo se muera de hambre y la patria se desgarre. De últimas, toda esta mezcolanza lleva al olvido de la trascendencia, porquería de finitud parece ser el imperativo de la época. Para la visión católica, la muerte, vencida por Cristo, es un puente, un pasaje a la verdadera existencia.

Si nosotros negamos la realidad de la muerte, si decimos que uno puede ir y volver y de paso nos llenamos de plata contando tales experiencias metaturísticas, estamos negando la idea de la trascendencia, como bien explica Caponnetto.

GR: ¿Y cómo interviene el fantástico en ese problema?

MM: Enfrentando esa visión, la literatura fantástica, consciente o inconscientemente, apunta a tirar abajo tanta superficialidad. Según los Padres de la Iglesia, "quien no medita sobre su propia muerte no persevera en la gracia del Señor". Uno tiene dos maneras de contar esta verdad: la primera sería desde una disquisición teológica, tal como lo hacemos ustedes y yo en este momento. Pero estamos teorizando, hablando en abstracto, digamos. En cambio, cuando vos vas al cine y lo ves a Freddy, ahí el problema del mal está corporizado. Como también lo notás al leer a Bram Stoker, a Clive Barker y a tantos otros autores del género de horror sobrenatural. Francois Mauriac, el más importante de los novelistas católicos franceses, decía: "Trato de hacer perceptible, tangible y oloroso el universo católico del mal. Los teólogos nos dan una idea abstracta del pecador. Yo lo doto de carne y sangre". Aclaremos que no es lo mismo un escritor católico que un católico escritor; el segundo caso sería el mío. En mi obra yo no encaro directamente una cuestión teológica. Pero que aparece el tema del mal es innegable. Y también el problema de la muerte, con todo lo que tiene de infinitud y de trascendencia.

mucho más evidente cómo el hombre fue dándole la espalda a Dios. Esto es algo que se hizo por decreto en la Revolución Francesa: de golpe el hombre se erige como eje, referente y paradigma. Así le damos la espalda a la divinidad. ¿Qué pasa entonces? Somos creatura de Dios, y a imagen y semejanza de él, nosotros vamos a participar de esa divinidad en la vida futura. Pero cuando se anula el concepto de la eternidad de la Gracia, cuando ya no se busca vivir aquello de "un solo rebaño, un solo pastor", cuando le damos la espalda al Buen Pastor, necesitamos apelar a una cantidad de gurúes y de creencias que circulan por ahí, aunque algunas nos lleven explícitamente al suicidio. Ya no existe el Padre, por lo tanto dejamos de ser hermanos. Agarráte entonces. Hoy es muy difícil luchar por ser cristiano, por unirse a Dios con todo lo que eso implica. Es preferible tomar de Dios lo que te conviene. Por eso las sectas son tan seductoras. Así, mientras la Iglesia se mantenga fuerte y firme en sus postulados seguirá siendo lo que es: la gran rectora del mundo, la nueva Arca de Noé. A la inversa, la otra es sembrar y cosechar una cultura autodestructiva. Tarde o temprano la humanidad deberá comprender esto y reaccionar. Es preciso volver a luchar por el Reino, cada uno desde su sitio. De lo contrario, el mundo no será sino un antro de fieras, como lo vienen anunciando las distopías de la ciencia ficción, y la impunidad de los corruptos será cada vez más evidente. Ahora bien, como decíamos con Carlos Gardini, si la literatura fantástica no refleja parte de toda esta problemática, es una necesidad. Cuando una historia macabra no roza estos temas, cuando no te hace reflexionar sobre la muerte, la finitud, la trascendencia, sobre el pecado, sobre la redención, es simplemente un cuento insulso que puede resultar entretenido para aquellos que no piden de la literatura nada más que eso, que los "divierta".

GR: ¿El escritor tendría que reflejar la realidad en la cual está viviendo?

MM: Lo fundamental que debe hacer el escritor es escribir bien. Ese es nuestro primer compromiso. Kundera lo explica claramente

La literatura es letra dura: letra intensa y poderosa que puede conmoverte, que puede modificarte.

cuando dice "El único compromiso que tiene el novelista es con Cervantes." Pero ese "tener que" tal o cual cosa no encuentra su camino precisamente en la literatura. Porque la literatura se encarga justamente de mostrar toda esa hondura, esa profundidad de la realidad, desde otro lugar. Cuando uno habla en términos de "espejo de la realidad", tendría que irse al ensayo o al opúsculo filosófico, porque allí uno puede teorizar sobre dichos conceptos. Por ejemplo, mientras el teólogo teoriza libremente en su ensayo, el escritor pone esos mismos temas en acto. Ahí entra a jugar la diferencia entre ficción y realidad. El verdadero compromiso del escritor consiste en procurarse un afiladísimo instrumento, que es su estilo, su arte. Con él podrá escribir lo que quiera. Mi idea es mostrar en mis cuentos, en mi literatura, una visión del mundo. Si soy auténtico, esa visión será única; porque yo soy uno y distinto, tal como es nuestra cualidad de seres humanos: en lo esencial somos iguales, en todo lo demás somos completamente diferentes. Si contamos las historias desde lo profundo, nuestra obra va a estar necesariamente comprometida con la verdad y con nuestra realidad, con la mirada que uno tiene del mundo.

GR: O sea que, al sacar tus historias desde adentro, provocás reflexión sin plantear explícitamente tu pensamiento.

MM: *Provocás* la reflexión: esa es la diferencia con los que intentan *transmitir* o *bajar línea*. Cuando vos terminás de leer un poema, un cuento o una novela, de ver una película, de escuchar una sinfonía, si salís igual que como entraste, si no hubo modificación, es muy posible que la obra haya sido sólo tu espejo y no otra cosa. ¿De qué me sirve saber lo que ya sé? Es muy cómodo. Frente a los productos "satisfactorios", la verdadera obra de arte te muestra un recoveco de la realidad o del mundo que ni siquiera sospechabas. La clave está en eso: en provocar la reflexión y el sentimiento. Uno no transmite, *provoca* la reflexión. El autor no debe explicar nada, simplemente debe mostrar. Por ejemplo, el

Ulises de Joyce tiene infinidad de reflexiones, pero Joyce las pone en boca de un personaje y en sus actos. Es fáctico, no teórico.

GR: Lo mismo ocurre con tus personajes. En tu cuento "El Fantasma del Reich", a través del protagonista, vos también le envías indirectamente al lector un mensaje cristiano, sin necesidad de explicitarlo. Y sin embargo, el mensaje llega.

MM: Seguro, pero yo no soy "un pobre cartero": cuando uno empieza a poner el mensaje en primer plano, es cuando el lector cierra el libro. La idea es que uno puede gozar en este momento con la *Divina Comedia* sin saber si Dante era güelfo o gibelino, cuestión que en su tiempo era central. Porque por encima de la mirada que uno pueda tener de la realidad, está el hecho de poder contar una historia bien contada. Este es el punto central de cualquier narrador. Lo que al lector le debe quedar de la obra es una sensación de provocación organizada.

GR: En su libro *El novelista y la novela*, Manuel Gálvez dice que el escritor católico tiene una mayor facilidad para manifestar la interioridad de los personajes, porque está acostumbrado al examen de conciencia y a la confesión. ¿Pensás que es así, o que el ateo puede expresarlo de la misma manera pero desde otro punto de vista?

MM: En ese sentido, el ateo estaría totalmente perdido. Acordáte cuando Sartre dijo "el infierno son los otros", sin darse cuenta de que él también es "el infierno para los otros". En mis talleres, por ejemplo, propongo que los talleristas hagan un examen de conciencia frente al texto. Les pido que revisen, pongamos por caso, el exceso de adjetivación. En sentido literario, el examen de conciencia es la disposición a corregir y corregirse. Pero hay un pequeño detalle: para saber qué cambiar en un texto propio, debemos tener conciencia de nuestra falibilidad. Después, obrar en consecuencia y corregir cuidadosamente el material en bruto. Quien no tenga esa humildad, quien no tenga "conciencia de pecado", rara vez verá publicadas sus obras. He visto cómo la soberbia mató a más de

una promesa. Son los "genios incomprensidos", los constructores de una Torre de Babel que nadie entiende.

GR: ¿Qué mecanismos mentales son, a tu juicio, los disparadores intelectuales o psicológicos de las historias fantásticas y de terror?

MM: Bueno, es una pregunta muy rica, tiene varias aristas. Puedo referirlo a una cosa personal y también a una más bien universal. La preocupación ante la muerte es un mecanismo que provoca ese tipo de respuestas. Más que de pre-ocupación, yo hablaría de ocupación. Cuando uno, además, se da maña para contar una historia, es natural que esos resortes se manifiesten, y el género por excelencia que habla de la muerte es el fantástico: permite hablar de lo que no se habla. Gracias al cine de terror, en mi caso, llegaron a mis manos el *Frankenstein* de Mary Shelley, el *Drácula* de Stoker, las terribles obras de Stevenson. Con los años me pregunté si era un sádico o un morboso porque me gustaba leer eso; pero no, para mí eran simplemente cables a tierra. Creo en la catarsis.

GR: ¿Alguna vez te cuestionaste tu gusto por escribir historias de este tipo?

MM: Sí, incluso lo hablé hace tiempo con Hugo Mujica. Pero ya pasó. Cuando uno empieza a cuestionarse ese tipo de cosas cae en la ineptitud o en el silencio. Insisto: lo primero que uno tiene que cuestionarse es si su estilo es eficaz o no. Dicho sea de paso, las visiones infernales descritas por los pequeños pastores de Fátima hacen que películas como *Hellraiser* parezcan *Blancanieves* y *los siete enanitos*.

GR: ¿En qué forma se te presentan los temas de tus cuentos?

MM: Imágenes. Imágenes que no sé a qué conducen. Por ejemplo, en el caso de "La carta", un cuento que aparece en *El fantasma del Reich*, mi último libro, me persiguió durante dos años la imagen de un tipo con aspecto de guerrillero, que tiene rehenes en la selva y tira una monedita a cara o ceca, que a cara o ceca elimina a tal o cual. Y me dije que cuando escribiese eso iba a empezar a trabajarlo desde la repetición de esa letanía

de *cara-ceca, cara-ceca, cara-ceca*. Pero cuando me senté a escribir el cuento, porque llegó a su momento de maduración después de esos dos años, lo terminé en unos quince, veinte minutos. En el cuento, el "cara y ceca" se transforma en naipes, y descubro que ese señor estilo Rambo es un senderista. La historia en general se te va imponiendo sola. De lo que estoy seguro es de que esas imágenes salen de uno, no son copiadas de la realidad en un sentido parasitario o especular. En el caso de "Élida volvió para quedarse", se cumple un poco lo que Piglia dice que pasa en todos los cuentos: dos historias coexisten. En primer plano tenemos la historia de Élida, una mujer cruel, brutal, llena de odio; en un segundo nivel va la historia subyacente, aquella que no se cuenta pero deja sobreentendido que a Élida alguna secta le "lavó la cabeza", la enloqueció y la transformó en ese monstruo de odio que vemos en acción.

GR: ¿Pensás que tus cuentos están terminados en algún momento?

MM: Creo que dejar las cosas así como están sería un error. Supongamos que Sudamericana quisiera reeditar, dentro de diez años, *El Fantasma del Reich*. En ese caso, confieso que me tomaría un año de trabajo para retocar muchos de los cuentos.

GR: ¿Es frecuente que leas tus textos después de varios años y sientas que no te gustan?

MM: Sí, sí, me pasa mucho, y trato de hacer lo posible por modificarlo. En esto tiene mucho que ver el tamiz del tiempo. Cuando uno escribe no tiene mucha conciencia de cuáles son los materiales con los que está escribiendo, cuando corrige tiene alguna conciencia de ello y cuando viene el crítico y te señala las cosas uno descubre los errores con más facilidad. Lo artificial —palabrita injustamente denostada por el uso— es la unión de dos términos latinos, a saber: *ars* y *facere*, lo que está hecho con arte. Como dice Ezra Pound, "cualquier babieca puede ser espontáneo". La clave está en lograr que esa espontaneidad se traduzca en una obra de arte. Si yo les leo la primera versión de algunos de mis

La clave está en eso: en provocar la reflexión y el sentimiento. Uno no transmite, provoca la reflexión.

primeros cuentos, les parecerá horrible. Ese engolamiento que tenían en su versión original era lo natural y espontáneo. Después viene el trabajo, el examen de conciencia frente al texto, donde uno intenta imprimirle el mejor tono posible, el más límpido que se pueda, de acuerdo con la historia que está narrando. Esto no se contradice con autores cuyos estilos no son los más claros ni los más legibles (según los prejuicios de una lectura "correcta"). Estoy pensando en Arlt, en Macedonio Fernández. Sus obras son claras también, porque han encontrado la mejor voz, disfónica en ese caso.

GR: ¿Cuáles fueron los autores que influyeron en vos?

MM: Edgar Allan Poe, Victor Hugo, que sé yo... la lista sería interminable... Stevenson, Maupassant, Chéjov. Además el autor no se nutre sólo de literatura: también están el cine, la historieta, todo lo que tenga que ver con el relato. Me doy cuenta de que los escritores que realmente me gustan son los que están en las antípodas de lo que serían, como dice Ernesto Schoo, las "novelas de la cultura light". Las obras que permanecen son las que hablan esencialmente de cómo somos. De los autores nacionales hay uno, del cual tengo el privilegio de ser amigo, que es quizá uno de los más grandes escritores vivos de nuestra literatura: Carlos Gardini. Otros que me gustan mucho son Carlos Chernov, Gustavo Nielsen, Liliana Heker, Abelardo Castillo, Vicente Battista. De los no actuales: Sarmiento, Cambaceres, Miguel Cané, que mi papá me leía de chico... Y, pensándolo bien, es posible que en esa estudiantina de "El Fantasma del Reich" haya algo de *Juvenilia*, pero esto se me acaba de ocurrir.

Gr.: ¿Y Borges?

MM: Con respecto a Borges, no hay autores que, independientemente de los gustos, no hayan sido marcados por él. Borges puso como nadie la literatura argentina en un plano universal. Para muchos, porque pensaba como pensaba, Borges era un apátrida, un autor de élite, y eso fue creando en la gente una especie de prejuicio muy fuerte.

La gente que dice que no le gusta Borges, o que no lo entiende, no ha leído a Borges o lo ha leído con el prejuicio de que no les iba a gustar. A nivel de historias, la cuentística general de Borges tiene un trabajo formidable. Se pasó la vida corrigiendo y fue uno de los que desmintió aquella tontería de la "espontaneidad". Borges provoca odios y amores, no hay medias tintas. Y si las hay es por desconocimiento, por la ignorancia del que no lo lee. Borges fue para mí un maestro, aunque no lo conocí, pero creo que es maestro de la actual generación de autores nacionales. Como dice Martini, "que este siglo veinte termine pronto", porque Borges va a ser quien quede de este siglo y una vez que termine podrá comenzar una nueva generación de escritores nacionales. En el exterior, Borges no está tan endiosado — tan "clausurado", digamos— como aquí, porque lo han leído y descubren en él a un autor del género fantástico.



GR: Marcelo, ¿nunca se te ocurrió escribir una novela?

MM: Sí, hace muchos años escribí parte de una novela en cuatro o cinco cuadernos. Era bastante chocarrera. La veo como algo insuficiente, plantea un universo que hoy en día no me interesa. Pero me sirvió como entrenamiento, para despuntar el vicio. A lo mejor algún día la retomo para aprovechar lo aprovechable y hacer con eso alguna otra cosa.

GR: ¿Con qué género te sentís identificado?

MM: Con el cuento. No sé si sería capaz de escribir una novela, a pesar de que a mis talleristas siempre les digo que la novela es más fácil de escribir que un cuento. En la novela uno tiene la libertad de explayarse, de disgregarse, por así decirlo. Un cuentista raramente puede, el género es muy apretado.

GR: ¿Sentís absoluta libertad cuando expresás la realidad en su forma más cruda o más violenta, más baja?

MM: ¿Vos te referís a lo sucio, a lo sexual, a la violencia?

GR: Sí, y también al vocabulario vulgar.

MM.: Yo me siento con absoluta libertad en cuanto

a lo conceptual e ideológico se refiere. El caso es que se produce un enorme problema a la hora de hablar en términos eróticos en literatura, porque hay una distancia (que no es sutil pero que tampoco es demasiado honda) entre lo obsceno, lo pornográfico y lo erótico. Si la intención del autor es erotizar nosotros no lo podemos saber; humildemente, no creo que la intención de Sade haya sido escandalizar al contar las cosas como las contaba. Yo decido qué palabras son las más adecuadas de acuerdo con el contexto y el tono que estoy buscando. En esto, como en todo, hay que escuchar a Cristo: "Cuando sea sí digan sí, cuando sea no digan no; lo demás proviene del demonio".

GR: ¿Sería el caso de "La marca del Zorro", un cuento sellado por el erotismo?

MM: Justamente en esa historia no se habla del erotismo, sino de su patología. La patología del erotismo sería aquello con que continuamente se nos bombardea desde los "medios masivos de masificación". Un artista puede tratar el tema en términos morales, psicológicos. De hecho, en una catedral de Europa he visto altorrelieves con escenas de lubricidad y fornicación. Pero no por ello son representaciones pornográficas que ofenden la castidad, sino arte sagrado que nos muestra el mal para que veamos cuánta distancia hay respecto del bien. Esto me permitía evitar la pornografía, que manda al lector a otro lugar. En este caso, la historia que no se cuenta es la que al final sale a la superficie: Longhini, el violador, no era nacionalista, ni "facho", ni autoritario, era un demente. Para narrar ese estado alterado de conciencia alterás la sintaxis o, en este caso, la puntuación. Esto no se da a priori, sino que a posteriori uno va viendo los tonos que más le convienen para lo que tiene que contar.

GR: En nuestra opinión, el mejor cuento del libro es "El Fantasma del Reich" ¿Cuál fue la idea que lo inspiró?

MM: Bueno, llegó la pregunta. Lo que voy a contarles es algo que sólo me atreví a detallar en la intimidad. Y lo que voy a contarles es algo que sólo me atreví a detallar en la

intimidad. En la época en que preparaba el libro estaba atento a todo lo que me pasaba por la cabeza. Estaba muy receptivo, lo cual pienso que es una de las claves para todo creador. Un día viene un arquitecto amigo mío y me cuenta, muerto de risa, que cuando era chico había tenido un flato en el medio de la clase en el colegio secundario. Sacaron a todos los alumnos del aula y los instigaron a confesar quién había sido, pues de lo contrario pondrían amonestaciones colectivas. Mi amigo, judío de origen, sufrió una semana entera debatiéndose entre el horror, la vergüenza y la comicidad. Y todo por algo evanescente, que ya ni existía. Estaba aterrorizado por la posibilidad de que lo descubrieran y a la vez gozaba en secreto de su impunidad. Pero, sobre todo, la culpa ancestral lo estaba carcomiendo. Cuando me contó esa anécdota, me pregunté qué pasaría si yo lograba provocar en el lector la misma hilaridad que la historia nos causaba a nosotros. Una buena manera de trabajar el tema era por el lado de la culpa, asunto que a mí siempre me preocupa. Se me ocurrió hacer que mi personaje fuera judío, una especie de caricatura de Woody Allen. Y no sólo era judío: era el único judío de toda la escuela. Empecé a bocetar la pavada que tenía en la cabeza, y todo iba yendo más o menos por los carriles esperados. Hasta que, no sé cómo, apareció un personaje nuevo, más o menos en la página cinco. Era Bruno Longhini, el jefe de preceptores, a quien los chicos apodaban el Führer. Y ahí la cosa cambió. Ahí empecé a reírme cada vez menos. Página tras página, Longhini desplegaba todo su veneno nazi en persecución del único chico judío. Era curioso comprobar cómo el disparador de este cuento iba desapareciendo y el tema de la locura se anteponía sigilosamente al de la culpa. Es por eso que el trabajo del escritor es de todo menos aburrido: la historia se le va imponiendo a uno, fuera de cualquier cálculo. Y cuando esto ocurre, uno empieza a sospechar la posibilidad

Las obras que permanecen son las que hablan esencialmente de cómo somos.

de que esos personajes, ontológicamente hablando, sean de carne y hueso.

GR: ¿Cuál es tu cuento favorito en ese libro?

MM: "La vez definitiva." Humildemente, creo que ese cuento no está tan mal. La clave es que el narrador en primera persona cuenta

en términos de absoluta indiferencia. Es una mezcla de ironía y burlona indiferencia, que siempre forman un cóctel muy explosivo. En este caso no se trata tanto de la historia en sí, sino de cómo está contada. Es un procedimiento que saqué de un cuento titulado "Aceite de perro" de Ambrose Bierce. En la mayoría de mis cuentos trato de trabajar con un sentido de elipsis. La manera en que uno puede llegar a escribir bien es aunando forma con contenido: estilo y expresión, sumado al tema. Todo lo demás es lo que el autor se calla y que el lector repone. Hallamos un claro ejemplo del uso de la elipsis en el cuento "El pozo y el péndulo" de Poe. Cuando el protagonista está por ser emparedado entre dos planchas de acero al rojo vivo, opta por suicidarse tirándose al pozo. Pero al mirar abajo desiste, horrorizado. Retrocede y dice que lo que ve es inenarrable, incomprensible, e intencionalmente nos deja sin saber qué es lo que vio. Con los años el lector encontrará que repuso ese vacío con algo espantoso para sí. No se trabaja por alusión, sino por elusión.

GR: ¿Tenés un libro en preparación?

MM: Sí, Sudamericana me confirmó que este año publicará *Taller de corte y corrección. Guía para la creación literaria*. Es un trabajo dirigido a los imprudentes que se inician en los caminos de la literatura. Procuré describir los principales recursos con que cuenta el escritor. Contiene trucos, mañas, entrevistas a autores, centenares de ejercicios y de ejemplos literarios. La gente que trabaja conmigo en los talleres está tan entusiasmada como yo. A ellos les debo el haber escrito el libro, por cierto.