



«La propia historia, la propia novela que escribiste, te modificó y vos ya no sos el mismo»

ENTREVISTA A LEOPOLDO BRIZUELA

por Marcelo F. Videtta*

Nota del Editor: Esta entrevista ha sido realizada con la generosa colaboración de la Lic. Sonia Jostic.

«Todo escritor es como un campo de batalla, donde hay fuerzas culturales que libran su batalla. La obra no es la victoria de una sobre la otra, sino el relato de la guerra y los embates de la guerra que no terminan nunca.»

Leopoldo Brizuela nació en La Plata, Argentina, en 1963. Estudió Letras, es narrador, periodista cultural y traductor. Ha publicado varios libros entre los que se destacan su primera novela *Tejiendo agua* (Premio Fortabat de Novela 1985), *Fado* (1995), *Inglaterra. Una fábula* (Premio Clarín de Novela 1999, Premio Municipal Ciudad de Buenos Aires para el bienio 1999-2000 y ternada como finalista del Premio Grinzaine-Cavour «Deux Océans» –Festival de Biarritz– a la mejor novela traducida al francés, 2005) publicada en España, Portugal, Alemania, Francia y Brasil, *Los que llegamos más lejos* (2002), volumen publicado en Francia y Portugal, por el que obtuvo el Premio Konex 2005. Otros relatos suyos han aparecido en Estados Unidos, Canadá, Corea, Vietnam, Bélgica, Rusia, etc. Durante 1993 participó del Congreso Literatura y Compromiso en Mollina,

* Licenciado en Lengua Inglesa por la Universidad del Salvador (USAL). Profesor en Idioma Inglés por el Instituto de Formación Docente N° 19 «Dr. Ricardo Rojas». Secretario de Redacción de la revista *Ideas* 2da Época de la Escuela de Lenguas Modernas de la USAL. Director de departamento del Profesorado de Educación Superior en Inglés del Instituto Superior del Profesorado del CONSUDEC «Septimio Walsh». Investigador de la USAL. Correo electrónico: marcelo.videtta@usal.edu.ar
Ideas, I, 1 (2015), pp. 14-23

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigaciones en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

España, junto a Pablo de Santis, Marcelo Birmajer, Damián Tabarovsky, entre otros; durante 2011 su novela *Lisboa. Un melodrama* quedó finalista en el premio Rómulo Gallegos; su novela *Una misma noche* (2012), obtuvo el Premio Alfaguara. Colaboró frecuentemente con los diarios Clarín, La Nación y Página 12. Durante diez años estuvo a cargo del taller de escritura de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Coordinó talleres de escritura y lectura también en la Escuela de la Cárcel de Mujeres de Olmos, provincia de Buenos Aires, en escuelas y universidades y, desde hace diecinueve años, en forma particular. Actualmente dicta una de las materias de la Carrera de Narrativa, en Casa de Letras, C.A.B.A.. Sus libros han sido traducidos al francés, portugués, alemán e italiano. Fue escritor residente del Banff Center for the Arts en Canadá y durante 2003 en el prestigioso International Writing Program de la Universidad de Iowa, Estados Unidos, que lo nombró *International Fellow*.

–¿Cuáles fueron las estrategias utilizadas para recrear el universo inglés en *Inglaterra. Una fábula*?

–Detesto un poco la palabra estrategia. Creo que hay un vicio... o una deformación de la crítica que cree que, desde el momento de la creación, todo es estrategia. Pero estrategia no solo creativa en términos de la obra en sí, sino estrategia de discusión con otros libros, de posicionamiento en el campo literario, en el mercado. Puedo decir que lo que hice fue inventar con muchísima libertad y con muchísimo placer, sin la menor atención al realismo o a la verdad histórica. No sé si Inglaterra, pero sí la atmósfera o cierto tipo de atmósfera o cierto tipo de cultura que se identifica con Inglaterra. En algún momento, pensé que si había tantas versiones de Argentina hechas por ingleses que se equivocan tanto, por qué no hacer a propósito una Inglaterra absolutamente errónea, tal como lo podría haber hecho un argentino... tal como lo ve un argentino. De todas maneras, *Inglaterra* es, en realidad, una reflexión sobre la Argentina y sobre eso me interesaba mucho reflexionar. Desde ahí se plantea la novela, situada en territorio argentino, pero sin usar personajes argentinos o que, al menos, no se reconocieran como argentinos. Este es el caso incluso de los pueblos originarios –no sé si eran argentinos– y de ingleses que ni siquiera hablaran español... eso me divertía. Era una manera de hablar de noso-

tros de manera más sesgada. Apelé con mucha felicidad a mis lecturas, básicamente al recuerdo de Shakespeare, pero sobre todo al libro *Uttermost Part of the Earth*, un libro inglés de Lucas Bridges, que es el relato de esos días en Tierra del Fuego. Pero también tomé indiscriminadamente todo lo que conocía de Inglaterra, Oscar Wilde, la narrativa del siglo XIX. La idea era, sin embargo, inventar una Inglaterra –por eso no se llama England, sino *Inglaterra*. Me interesaba que Shakespeare era uno de los poquísimos casos de la historia de la literatura –creo que el otro es Marcel Proust, y quizá Borges para ciertos borgeanos– sobre los cuales los lectores están convencidos de que contiene el mundo, que contiene todo. Los ingleses estaban convencidos, en algún sentido, de que todas las posibilidades humanas estaban contenidas ahí. Los proustianos, en alguna medida, creen que estamos todos nosotros en Proust, todas nuestras posibilidades. Y los borgeanos, hasta cierto punto, también. Yo lo que quería trabajar con la idea de Shakespeare era que toda cultura tiene un silencio. Me acordaba mucho del personaje de Calibán; me imaginé que no había estado inspirado en un indio del Caribe, como seguramente sucedió, sino en alguien de Tierra del Fuego, y que alguien de Tierra del Fuego se lo podría haber contado a Shakespeare. También los relatos de aventuras ingleses; el tono de narración –creo– es muy inglés. Hay una cosa rarísima que solo yo sostengo y que todo el mundo me dice que no es verdad: creo que cada lengua tiene su espíritu, al menos los idiomas en los que yo puedo intuirlo, que son el inglés, el francés, el portugués y, en menor medida, el italiano. Esta novela en especial, en cada lengua a la que pasaba, se acentuaba un matiz o un rasgo. Efectivamente, cuando la tradujeron al portugués de Portugal, el aire épico que tiene se potenciaba, porque es la lengua de las grandes conquistas. Cuando pasó al francés, yo sentía que tenía más la idea de fábula o cuento filosófico, porque se parece también un poco a los cuentos de Voltaire, paródicos y con moraleja, pero con una idea política. Pero cuando los tramos pasaron al inglés, el humor era lo que se potenciaba. Y eso me parecía muy divertido porque lo que tiene de inglés la novela es que va hacia la parodia.

–Además de este universo inglés es posible ver el mundo indígena que hace unos instantes mencionó. ¿Cómo definiría el diálogo establecido entre ambas culturas? ¿Qué lo llevó a entablar dicho diálogo?

–No lo pensé, me fascinaba y salió lo que salió. Me fascinaba la idea de que alguien, por primera vez, actuara ante los indios –debo decir que yo imaginaba que la condesa era Vanessa Redgrave, aunque nunca lo dije– y me imaginaba la respuesta de los indios ante ese Calibán hecho por una mujer que era Vanessa Redgrave. En realidad, yo había visto *The Bostonians* de Henry James en la película dirigida por James Ivory y me imaginaba un poco a ella encarnada tanto en la condesa como en la hija del pastor. No sé si hay un diálogo, pero si imaginaba la percepción de la imposibilidad del límite de la lengua que percibimos los poetas, traductores y novelistas... no sé si imaginaba un diálogo, yo quería que hubiera un momento en que se percibiera más que palabras o significados de las palabras... quería que se percibiera el silencio que hay detrás de las palabras, lo que no se puede decir. Por ejemplo, en el libro de Lucas Bridges, como en tantos otros libros que hablan de los nativos y de la conquista del imperio, y que constituyen mi literatura preferida, Bridges explica que nunca duda de su propia palabra y yo quería que la gran experiencia de ellos fuera que comprendieran los límites del idioma inglés y que los indios comprendieran el límite de su propia lengua. Pero no sabía bien qué iba pasar y esa es la escena del final.

–Si consideramos la dimensión lírica en su despliegue narrativo ¿quiénes han influido en el desarrollo de su registro escriturario?

–En principio, yo creo que todo escritor tiene su mundo, desde la primera hasta la última línea, más allá de que cambie su estilo o no – es bastante inexplicable. Pero es cierto que cuando uno abre los libros de los escritores que ama, la primera línea ya estableció un mundo en el que te ponés a vivir con total felicidad. El estilo quizá sea la suma de los restos que van dejando cada una de las lecturas. *Inglaterra* está muy influida por Isak Dinesen, tanto en el fraseo como en la manera de concebirla. Yo leía a Dinesen en inglés, ya que influyó mucho en la literatura con *Out of Africa*, y porque influyó infinitamente en escritoras que admiro mucho como Eudora Welty o Carson McCullers. A su vez, creo que eso tiene que ver con algo que ya estaba en mí como lectura y como amor: el folklore. Isak Dinesen te remite a los narradores orales, a los narradores folklóricos y al cuento tradicional que amo también. Hay pocas cosas que me conmuevan tanto como los cuentos de los herma-

nos Grimm; me parecen tan perfectos, tan maravillosos, tan fuertes, que la literatura ahí vuelve a tener la fuerza de los mitos –también sucede con Andersen, en algún punto. Entonces me permitió ese registro... ese registro, además, ahora pensando en *La balada del café triste* (que es un libro muy influido por Isak Dinesen), yo pensaba para qué, qué nos atrae, no es simplemente la antigüedad, o un sabor, o un gusto por un sabor o un gusto. Esos registros te permiten pensar de una manera un poco paródica en sí y te permiten pensar en grandes temas, a diferencia del minimalismo o el realismo, que no te lo permiten. Yo no podría haber pensado las cosas que pienso en *Inglaterra* como en un cuento realista porque hubiera estado fuera de todo registro. En cambio, en *La balada del café triste* uno se puede poner a hablar sobre el amor como si nadie lo hubiera hecho antes, con total frescura. Al mismo tiempo, el cuento popular tiene mucho que ver con la música, con las canciones... por algo se llama *La balada del café triste*, y por eso le puse *Una fabula* también a la novela, no porque tenga moraleja sino porque remite al cuento tradicional.

–Los premios permiten una mayor difusión de las obras escritas y eso les da una visibilidad que impacta directamente en la llegada a los lectores ¿En qué medida el Premio Clarín (1999) y el Premio Alfaguara (2012) han modificado su producción en virtud del reconocimiento obtenido?

–No la han modificado de una manera consciente, porque no creo que quien viva la valoración que yo hago de mi propia escritura se ponga a pensar si me parece bien, si me parece mal, lindo o feo, no depende de eso, sinceramente. Yo creo que debería depender un poco... pero la verdad es que no depende. Por supuesto, en algún punto influye –eso no lo puedo negar– aunque de una manera un poco negativa. Tengo que hacer un esfuerzo para olvidarme de ciertas presiones que hay no solo por parte de los editores –eso me importa un poco menos– sino también por la obligación de tener que seguir gustándole al lector que disfrutó mucho de la novela... y uno no escribe para gustar. Todo lo contrario, por momentos hay que tener muy en claro su propio comienzo y saber que la literatura, en definitiva, en algún punto, siempre es excepcional. Primero empecé a escribir a partir de algo por lo que te sentís incómodo en el mundo y no

podés pretender que al mundo le guste. Pero mucha gente cae en esa trampa. Creo que lo que se le pide al escritor cuando le va más o menos bien es que se repita. El lector, la editorial... y uno mismo quisiera volver a hacer lo mismo. La propia historia, la propia novela que escribiste, te modificó, y vos ya no sos el mismo... nunca vas a escribir eso. Particularmente, en mi caso, lo peor que me puede pasar es escribir algo igual. Siento que estoy traicionándome y hago muchos intentos hasta que encuentro una veta que me parece que es distinta. Me pongo a escribir y el libro sale cuando siento que es un libro nuevo, y la escritura se para inmediatamente cuando siento que estoy escribiendo el mismo libro que antes... te queda la manera y entonces es fácil de continuar así. Cuando volvés a escribir, no pensás en el lector, lo cual a veces es incómodo porque a la gente que le gusta mucho un libro está esperando ese libro y vos sabes que no estás escribiendo otro libro igual; sabés que te va a poner cara horrible y es bastante chocante, pero uno es así. En mi caso, yo no tengo el bloqueo de la página en blanco. Escribo con mucha facilidad... escribo también muchas porquerías con mucha facilidad, pero de ahí a que pase algo fuerte como la literatura hay mucho camino.

–Luego de haber estado en contacto con su producción, quisiera saber ¿cómo se piensa a sí mismo como escritor?

–Tengo una enorme dificultad para ver en mi pasado. Pienso que no escribí nada. Pienso que tengo 52 años y que estoy todavía por escribir. No sé si es una dificultad, es una característica; siento que no empecé a escribir. Siempre siento lo mismo, siento que la próxima novela, la que estoy por terminar ahora, es la primera en algún sentido, porque culmina con el viaje que va desde Inglaterra y Lisboa hasta terminar en Ensenada, que es donde nació mi vieja. Entonces digo: hasta acá quería llegar. Me veo como un escritor menor, pero que ha sido movido por un impulso sincero, que es lo que me va a importar al fin y al cabo. Algunos libros míos conmovieron a mucha gente, me parece que eso está bien y estoy conforme con mi manera de encarar las cosas... es lindo lo que me pregunta, yo me sorprendo cuando me preguntan cómo me veo... yo tengo muy en claro para mí lo que es ser un escritor, y eso soy. Soy muy terminante, quien piensa en el marketing o en si el libro está en la librería, no es un escritor... soy clasista en ese sentido. Lo que más me

importa en el mundo es escribir y escribir feliz... conservar la felicidad de la escritura es algo muy difícil de lograr. Y después... me han pasado tantas cosas inmerecidas, increíbles e inesperadas como haber viajado tanto sin tener un mango. Mi papá era marinero, pero nunca viajó tanto como yo. Me parece que es una dicha, que ya estoy hecho con eso. Esperaba mucho hasta los 30 años, pero el Premio Clarín llegó cuando tenía 36; todo lo que vino después fue un regalo.

–¿En qué ha cambiado su percepción de la literatura teniendo en cuenta que en su última novela, *Una misma noche*, se advierte un viraje respecto de su producción anterior? ¿A qué obedece este giro, de ser así?

–Lo natural en mí es ver las semejanzas más que las diferencias; yo creo que *Una misma noche* es muy parecida a los otros libros en algún punto. En mi producción, desde el punto de vista de la gente quizá haya un cambio, seguramente, pero yo escribía mucho de esa manera en los diarios de notas... tengo muchos, mis diarios personales están escritos como la novela. No sé bien qué pasó, pero sé que para que uno pueda decir determinadas cosas también tiene que cambiar la realidad. Entonces, es muy distinto el año 1993 –no solo en mi vida, sino en el país– que el año 2010 o 2011 cuando escribí esa novela, se podían decir muchas cosas, y eso es para todo. Todos los escritores –por más libres que sean, creo yo, o por lo menos la mayor parte de los escritores que no son geniales– tienen la traba de la época. Y yo siento que quería hablar de lo mismo, *Inglaterra* habla de lo mismo. Antes usé la metáfora y ahora pude usar cosas reales, pero los temas son los mismos: el padre indio, el genocidio, el papel de las mujeres, el teatro. Lo que fue pasando en mí era un acercamiento, por eso va a terminar en Ensenada. Yo tenía un problema con el lenguaje... que no tenía que ver con si estaba bien o mal escrito, yo sentía que no tocaba una zona profunda en mí. Estoy aprendiendo a hablar por primera vez; hay un nivel de lenguaje que se operó. Esto tiene que ver con los cambios personales marcados por la época. Creo que hay un registro de escritura íntima que cambió. Algo se quebró en mí, no sé bien qué es... además lo deseaba y estaba un poco desesperado porque no pasaba eso con el lenguaje. Estamos formados en traducciones, y en literatura hecha sobre traducciones que nunca pudieron ser hechas en nuestra propia len-

gua. Nosotros leíamos *Enrique IV* de Shakespeare con todas las puteadas traducidas, no a los equivalentes argentinos, sino a una especie de neutro, y esa es nuestra idea de la literatura. A mí me pasó algo muy fuerte que fue traducir *La casa de los conejos*, la novela de Laura Alcoba. Es un caso único, creo yo, en la historia de la traducción argentina; por primera vez se permitió a un traductor –en este caso me tocó a mí, por suerte– traducir a la lengua de su infancia, porque la novela transcurría en la época de mi infancia en La Plata y era protagonizada por un niño, o una niña, tanto da. Entonces podía traducir directamente esos personajes que puteaban como en los '70 en mi barrio, y ahí recuperé la lengua. Pero también tiene que ver con cosas personales, tales como la muerte de mi viejo, con cosas que van aproximando a los escritores al centro.

–Una reflexión final.

–Todo escritor es como un campo de batalla, donde hay fuerzas culturales que libran su batalla. La obra no es la victoria de una sobre la otra, sino el relato de la guerra y los embates de la guerra que no terminan nunca. En este caso, son mis orígenes americanos –mis vivencias son absolutamente latinoamericanas en todo, hasta en la mirada hacia el exterior– y mi amor y mi formación por la cultura europea. Yo soy el resultado del diálogo de esas dos cosas. Creo que eso es lo que uno tiene que conservar. La facultad le hace tanto mal a algunas personas, principalmente cuando le hace sentir al alumno que es una tabla rasa y que ahora va a empezar a aprender, se sabe mucho antes. Me parece que yo lo tuve claro por la cercanía con María Elena Walsh. Ella respetaba mucho lo que yo sabía y lo que yo era. Entonces, así como Inglaterra es un dialogo básicamente entre la experiencia de Niní Marshall y Shakespeare, todas las obras que escribimos son diálogos entre fuerzas opuestas. Ahora, el gran amor para mí es, en definitiva, a lo largo de los años, Inglaterra, y lo veo ahora que viajé tanto y no tengo más ganas de viajar, pero sí quiero volver a Inglaterra. Tengo un amor absoluto porque es un amor de elección. También me pasa con España, porque ahí tengo mucha historia. Pero el amor que siento por la cultura inglesa y –hasta me da vergüenza decirlo– la dicha que tengo por la cultura, las actuaciones, los modos, los mundos, es lo que más me moviliza. No quiero viajar más, pero ahí quisiera volver a ir por placer.

| BIBLIOGRAFÍA | |
|--------------|---|
| Narrativa | |
| 1985 | <i>Tejiendo agua</i> , Buenos Aires, Emecé. |
| 1999 | <i>Inglaterra. Una fábula</i> , Buenos Aires. Alfaguara. |
| 2001 | <i>El placer de la cautiva</i> , Buenos Aires, Temas Grupo Editorial. |
| 2002 | <i>Los que llegamos más lejos</i> , Buenos Aires, Alfaguara. |
| 2010 | <i>Lisboa. Un melodrama</i> , Buenos Aires, Alfaguara. |
| 2012 | <i>La locura de Onelli</i> , Buenos Aires, Bajo la luna. <i>Una misma noche</i> , Buenos Aires, Alfaguara. |
| Poesía | |
| 1995 | <i>Fado</i> , Buenos Aires, La Marca. |