

Entrevista a Luisa Etxenike realizada por Pilar Rodríguez, profesora de la Universidad de Deusto, en la que se analizan sus diferentes libros y sus proyectos literarios.

P. Luisa Etxenike, además de otras narraciones publicadas independientemente en diversas colecciones, es autora de las novelas *Efectos secundarios*, *El mal más grave*, *Vino*, *Los peces negros* y *El ángulo ciego*, Premio Euskadi de Literatura en castellano 2008, y de la colección de relatos *Ejercicios de duelo* publicada en 2001. Tal vez pueda servir como inicio para explicar la ética y la poética de Luisa Etxenike (LE) la referencia a los principales rasgos formales que caracterizan su obra. Mediante la elaboración de una voz propia, como ha señalado por ejemplo Ana María Moix en *Babelia*, cuando dice, y cito: “No se trata de ninguna debutante, sino de una escritora que domina perfectamente los recursos de la narración y que es muy consciente de lo que hace: construir una voz, elaborar una escritura que, cada vez más depurada, posee ya una naturaleza propia que la hace reconocible por sí misma al margen de la historia que nos cuenta”. Esto me parece muy interesante, ¿no? Esta voz propia que te hace reconocible dentro del panorama de la literatura peninsular e incluso de la literatura internacional, yo diría. Creo que un escritor o una escritora alcanza un nombre y alcanza un estilo precisamente cuando es posible reconocer a ese escritor o a esa escritora independientemente de la historia que se narra. Eso es lo que dice Ana María Moix y es lo que creo que sucede. Yo he caracterizado en algún momento tu narrativa como un esfuerzo por la condensación y la depuración estilística definido por el refinamiento en el lenguaje. Decía que las palabras se ofrecen con una textura descarnada, directa, precisa y poética. Y tal vez por aquí podemos empezar, Luisa; que nos comentes si te parecen apropiadas estas descripciones y cuál es el principio que rige tu escritura.

L. Bueno, me parecen, en primer lugar, apropiadas y generosas, tengo que decirlo. Quizá esa idea de la condensación y la idea de la voz: hay un personaje, Mariana Urrutia, de mi última novela de la que tal vez hablaremos después, que se llama *El detective de sonidos*, que dice que ella ha perseguido durante mucho tiempo la voz. Evidentemente se refiere a una voz que está en la trama de esa narración, pero yo también he perseguido durante mucho tiempo la voz. Yo diría respecto a la dimensión sonora que sabes, o por lo menos yo sé, que estoy acertando con el estilo cuando la frase suena bien, independientemente del sentido que tengan las palabras, cuando hay una especie de composición sonora, de composición melódica, armoniosa. Quizá literatura de oído. Yo siempre digo lo mismo, que la primera relación con la literatura venía de los cuentos que me contaban. Y en ese sentido, ese pautaje rítmico me sirve de faro, es una orientación para mí importante. Lo otro, la justeza, la condensación, tiene que ver con eso y a la vez con una reflexión podríamos decir estética un poco más compleja. Yo pienso que la noción de estorbo, que creo que nos repugna en todos los órdenes de la vida, en la literatura tiene que crear o general una

repulsión mucho más particular o más intensa; es decir, todo lo que está tiene que ser imprescindible.

Pero hablaba de una reflexión estética más profunda porque vivimos en un mundo—yo no olvido nunca que soy una escritora del siglo XXI, que los fui del XX y que ahora tengo que serlo del XXI—que es, como mínimo, un mundo donde hay una extraordinaria abundancia de imágenes, de discursos y de lenguajes. En esa selva, muchas veces caótica y en cualquier caso bastante saturada, es necesario encontrar espacios de expresividad frescos, o que parezcan recién nacidos. Yo creo que esa idea de la tensión de la voz, del lenguaje, del estilo, de la frase es en ese sentido un imperativo, yo diría, estético fundamental. Igual que las cuerdas de un instrumento musical, una guitarra, por ejemplo; si no están afinadas, si no están tensas, no resuenan. Creo que la condensación y la dimensión sonora tendrían que ver también con eso, con la necesidad de una resonancia máxima del estilo.

P. Si me permites ahondar un poco más en estas mismas nociones, tengo aquí una cita de uno de tus personajes, que afirma: “No se puede contar sin elegir, sin preocuparse por la forma, por lo que hay que poner y que descartar para que el relato dé cuenta justa de lo sucedido”. Así hablaba yo también en algún momento de una escritura que rehúye al máximo los elementos narrativos prescindibles. Otros críticos, como Ana María Moix también lo han dicho así. Volviendo y ahondando en las mismas cuestiones está la idea de la selección: elegir y descartar; lo que se selecciona, lo que se elige y lo que se descarta, un poco como el estorbo que mencionabas; eliminar lo que sobra y rehuir, rechazar lo prescindible. Esto es difícilísimo, me parece, lograrlo en la escritura. Es muy difícil esa condensación y, sobre todo, me parece muy difícil saber qué es lo que se elige y qué lo que se rechaza, todavía hablando a nivel formal más que sobre los contenidos. ¿Cómo te enfrentas tú a esta tarea de la selección?

L. Sí, habría dos aspectos: primero la selección como conversión de la historia en el relato. Yo creo que tendremos tiempo de ir abriendo ese aspecto. Por continuar con la cuestión de estilo, yo creo que es fundamental reflexionar sobre la representación. Cuando estás planteando la escritura, planteando una novela, planteando un relato y estás trasladando algo que necesita llegar como en su estado de aparición—que hubiera dicho Margarita Duras—hay una frescura, hay un nacimiento y casi una epifanía que tienes que provocar. Por lo tanto, creo que hay que utilizar los materiales menos gastados o menos usados posibles. O materiales, como son las palabras, que nos pertenecen a todos y que están en nuestro lenguaje todos los días, en nuestra vida de todos los días; y hay que utilizarlas de tal modo que muestren su cara menos gastada o más novedosa. Esto nos lleva a dos aspectos, uno, podríamos decir, más evidente o más fácil, y es que enseguida comprendes qué partes son prescindibles, cómo puedes utilizar una palabra en una frase que valga lo que dos o tres en una versión anterior, y lo mismo en las escenas, en los momentos, en los sucesos; en fin,

depurarlos, evitar las situaciones un poco de trámite. En fin, yo creo que eso es relativamente sencillo. Se vuelve el asunto más complicado cuando hablamos de algo que citaba yo al principio, que es la saturación. Eso nos obliga de una manera imprescindible a representar en ausencias o a representar en sugerencias. Las cosas frontales, digamos las cosas demasiado evidentes tienen una capacidad de desastre altísima, y suponiendo, pues, que encuentres algo que no haya sido dicho, suponiendo que consigas eludir el terreno del lugar común. Por lo tanto estamos hablando de representaciones que van a tener mucho que ver con lo que se dice en sugerencias, con lo que se dice no sé si en sombras, pero de algún modo en siluetas más que en cuerpos macizos y ahí sí, efectivamente, no pasarse para no romper la sugerencia y no quedarse demasiado corto para que no se vuelva algo críptico que el lector no pueda comprender o con lo que no pueda comunicar, pues es una tarea complicada. En cualquier caso, también tenemos muchos referentes, tenemos muchos faros. Estas cosas que estoy diciendo yo creo que han estado en la preocupación de casi todos los artistas desde siempre, pero de una manera muy clara desde el siglo XX cuando la, no diría que la competencia pero sí la creatividad, en paralelo de un mundo de imágenes y un mundo de palabras, se ha hecho con la irrupción del cine y de los medios audiovisuales, más evidente. Aquello de la teoría del iceberg de Hemingway, aquella reflexión sobre que hoy las cosas se cuentan mucho, o mucho más debajo del agua, y que hay que seleccionar bien qué es exactamente lo que va a emerger, es una reflexión imprescindible y por otro lado apasionante, pero en la que tampoco estamos solos los creadores del siglo XXI, tenemos muchos precursores, mucha materia donde aprender, donde explorar y con la que dialogar.

P. Considerando tu obra conjunta y no las novelas por separado, aglutinando algunos de los rasgos que se repiten, veo la aparición constante y repetida de varias voces narrativas, de modo que se facilita la comprensión de las diversas perspectivas, sobre todo en las situaciones duras, en las situaciones difíciles, y también que dan lugar incluso a varias versiones de una misma historia. Esto me parece significativo no solo por la cuestión formal, sino que aquí ya empiezo a entrar un poco en el terreno ideológico y yo diría ético también, ¿no? Porque esto supone una visión del mundo, supone que no hay una sola exclusiva visión del mundo, y supone para los lectores, para las lectoras, que incluso cuando hemos tomado partido directo por uno de los personajes, nos obligas también a reconsiderar esa posición nuestra. Me parece interesante por ese lado, por el lado de la escritura de no admitir una única posibilidad y un poco por el reto que provocas también a quien lee, de tener que reconsiderar en último término también nuestra propia existencia, que no hay una sola versión, que podemos estar equivocados y en cualquier caso que siempre nos tenemos que poner en el lugar del otro antes de sacar conclusiones.

L. Yo creo que ése es precisamente el tema central de lo que son mis preocupaciones a la hora de escribir. Es indudable que lo que podríamos llamar

la historia—una serie de sucesos en los que están implicados una serie de personajes—el momento en el que esa historia pasa a convertirse en relato, viene el momento de la selección; es decir, elegir. Contar es elegir; de entrada elegir un punto de vista, elegir la mirada que va a fragmentar, a fraccionar ese enorme pastel que constituye la historia completa. Esta sala, este lugar—magnífico, por otra parte—mirado desde mi punto de vista ofrece unos argumentos que desde tu punto de vista son distintos, aunque puedan compartir una textura. En ese sentido hay una posición de partida; quizá en mis historias la elección de ese primer punto de vista que va a ser el que va a marcar el relato podría explicarse por algo que ya dijo Camus, que un escritor tenía que colocarse del lado no de quienes hacían la historia, sino de quienes la padecían. De alguna manera yo tengo siempre una predilección por iniciar la historia desde el lado de quien de algún modo la padece, o que tiene un territorio de felicidad que ganar. En ese sentido para mí el relato es la posibilidad de una ganancia también. Yo he dicho en alguna ocasión, en muchas ocasiones, que la mi literatura es eminentemente anti-determinista. Yo creo que la vida es la posibilidad de que uno escape a las condiciones de su origen en todos los sentidos, pero podríamos decir que hay una repulsión profunda en mí como persona y en mí como escritora acerca de la idea de que alguien pueda estar definitivamente marcado por algo, sobre todo en un momento temprano de su vida. Naturalmente, esto nos llevaría también al terreno ético y yo diría también político, al terreno de las convicciones. A mí me parece importante que haya versiones de la misma historia, pero que eso no suponga un relativismo o un relativismo moral, sino que suponga que alguien adhiere a algo con convicción, y que las distintas convicciones son compatibles en el ámbito de la literatura como en el ámbito del mundo. Porque finalmente una convicción primero tiene que ver con la sinceridad. A mí no me importa tanto la verdad, que ya sabemos que tiene una estructura compleja y probablemente muy coral, sino la sinceridad. Me importa ese terreno de la convicción porque es también el terreno del compromiso. Mi literatura es una literatura de la libertad y por lo tanto es una literatura de la responsabilidad. Yo entiendo de este modo las versiones y por eso muchas veces las versiones son momentos sucesivos de la sinceridad de alguien o de la convicción de alguien. Yo creo que la literatura tiene que explorar eso: como seres humanos podemos situarnos en distintos puntos frente o ante una misma realidad, y es más, que podemos respetar—a partir de nuestras propias convicciones sinceras—las convicciones sinceras de otro. Que la literatura sea el terreno de esa exploración me parece—diría que más como lectora que como escritora—casi un sinónimo de felicidad. Leemos, también, para ver otros lados, y yo diría que para ser el otro lado de algo, ¿no?

P. Precisamente sobre la libertad y la felicidad tenía algunas citas recogidas y era precisamente de lo que te iba a hablar ahora. Las novelas, todas tus novelas, creo que hablan de la libertad de elegir, sea cual sea el punto de partida. En una entrevista que concediste a *El País* en 2005 decías tú: “Siempre me ha interesado la energía del ser humano para sobreponerse a cualquier situación;

encontrar soluciones a las situaciones personales o colectivas que parecen condenadas a la negritud más absoluta”. Por eso creo que impera en toda tu obra una postura diametralmente alejada del fatalismo y encaminada sobre todo hacia la posibilidad de conquistar la felicidad y la esperanza. En todas tus novelas hay una tendencia a mostrar situaciones difíciles, tal vez el lado oscuro del ser humano, porque la oscuridad revela precisamente esa capacidad de los personajes para enfrentarse al sufrimiento y para desafiar esa fatalidad. No voy a ir novela por novela, pero tenemos temas como los abusos sexuales en la infancia, la enfermedad, la violencia: la violencia interna o la violencia en el entorno de las familias, y también la violencia externa: la violencia terrorista o la violencia colectiva. ¿Por qué eliges estos temas ligados a la oscuridad? Sobre todo yo creo que hay una creencia muy fuerte por tu parte de que sea cual sea la situación de partida, por muy negra que sea, por muy difícil que sea escapar de esos episodios, a veces iniciales, a veces muy tempranos en la infancia, a veces en edades más avanzadas, de que siempre va a haber esa posibilidad, pero con mucho esfuerzo, con mucho trabajo personal por parte de los personajes.

L. Desde luego, estamos también de nuevo en uno de los temas capitales. Quisiera abordarlo primero desde el punto de vista formal; yo soy novelista, soy narradora, lo que para mí tiene un sentido que está muy ligado a lo que estás planteando. Solemos, o se suele discutir muchas veces sobre lo pertinente que puede seguir siendo hoy, a estas alturas podríamos decir, distinguir entre géneros, como la poesía y la narrativa, y cuando esa reflexión se lleva al terreno un poco simplista de que en la poesía hay un mayor cuidado del estilo o del lenguaje; de que se aborda el lenguaje con una ambición particular que en la prosa es prescindible, pues evidentemente yo creo que esas barreras hay, naturalmente y necesariamente, que derribarlas, porque no creo que ésa sea la ambición del estilo, la ambición del lenguaje; digamos la exigencia formal o estructural lo que vaya a marcar la diferencia, pero sí creo que hay una diferencia. El relato, la narratividad, se construye en la temporalidad. Narrar es contar en el tiempo o con el tiempo; es decir, contar en movimiento. Partir de una situación inicial y acceder, alcanzar otra situación. Eso es para mí fundamental. En ese sentido necesito, quiero, exploro; me apasiona esa posibilidad de que las cosas, al ponerse en movimiento avancen hacia su transformación, que es una posibilidad del relato. Para mí es también, la condición de mi idea de la representación de la libertad y de esa capacidad a la que tú aludías de sustraerse a las marcas de nacimiento o a las marcas que a lo largo de la vida llegan y parecen que nos van a determinar siempre. ¿Por qué partir de una situación oscura? Yo diría que por una razón evidente: cuanto más difícil sea el punto de partida más triunfante será el punto de llegada; es decir, más significativa o evidente será la réplica que este personaje haya conseguido hacer. Pero por otro lado diría que para mí también la exploración de la oscuridad no es de la oscuridad sino de distintas oscuridades. Yo a lo largo de mis novelas he ido situando esa réplica en momentos distintos y en momentos históricos distintos, y yo diría que en situaciones distintas que yo siempre coloco

un poco en el terreno de cuál es el lugar común. Una de las cosas que nos marcan, una de esas marcas contra las que hay que luchar son los estereotipos, los clichés. Quizá porque soy mujer soy particularmente sensible a eso. En ese sentido a veces la oscuridad tiene que ver, por ejemplo, como en el caso de *Efectos secundarios* con la enfermedad, con la amputación del cuerpo femenino, pero digamos no tanto o no solo en la vivencia personal de alguien que lo sufre, sino que la batalla ahí es contra el cliché, contra la idea de que el cuerpo femenino es deseable en tales o tales condiciones; contra la idea de que el deseo puede o no manifestarse cuando el cuerpo es agredido por la enfermedad de una o tal manera. En otros, como en el caso de *Los peces negros* el cliché sería un abordaje, podríamos decir, demasiado simplista, de lo que pueden representar los abusos sexuales en la infancia. Ese personaje tiene que luchar contra la marca que alguien ha querido inscribir en su biografía, pero digamos que había que luchar también sobre cuáles son las emociones y los sentimientos que te pueden hacer superar eso y no abordarlo desde el lugar común. En el caso de otras novelas como *El ángulo ciego* en la que yo he abordado la violencia terrorista en la figura de una de sus víctimas, ahí también había que conseguir la propia felicidad y abrirse paso entre los discursos o entre determinados discursos. Por lo tanto, esa oscuridad tiene que ver con la victoria. Digamos que esa oscuridad de partida da la medida del ser humano para superarla y por lo tanto expresar de un modo rotundo la felicidad de conseguirlo, la capacidad humana de conseguirlo, mi confianza absoluta en que eso es así, y por otro lado tiene que ver también con la exploración de lo que en un determinado momento es la amenaza. Y la amenaza a veces está en los actos y a veces está en las formas de representación, e insisto en esta idea del cliché. Por eso yo diría que mi literatura es una literatura contra el determinismo pero de algún modo también contra el cliché.

P. Yo estaba pensando que tal vez donde más claramente se vea es en *El ángulo ciego*, precisamente en la novela *El ángulo ciego* porque es un tema muy complicado de tratar y la escritura ha tenido que ser particularmente cuidadosa. No es que no lo sea en el resto de tus novelas, pero aquí yo advierto una meticulosidad especial y particular. Esa liberación de los sentimientos que experimenta el protagonista, sentimientos que están ligados a la tristeza, la culpa, el miedo, pero también un poco a la vergüenza y la rabia. Volvemos a sentimientos que los personajes de tus novelas experimentan: la tristeza, la culpa, el miedo, la vergüenza, la rabia. A mí me gustó muchísimo el personaje de Miren, de la madre de *El ángulo ciego* y, sobre todo, la consigna final de la madre en esa noción de la ardua conquista de la felicidad cuando le dice a su hijo: “A luchar cada día por la felicidad con todas nuestras fuerzas”. Y esa expresión que tiene que a mí me hizo pensar mucho: si yo sonrío es porque mi sonrisa va en contra de la amenaza que me quieren imponer. Otra vez volvemos a la libertad y a la conquista de la felicidad buscando tal vez formas nuevas o formas originales para combatir esa amenaza. Por eso es una novela que rehúye el cliché de una manera clarísima. Pero tal vez podemos volver un poco a esos

sentimientos de vergüenza o de culpa que muchos personajes experimentan y cómo les cuesta muchísimo liberarse de ellos, cómo tienen que hacer un gran esfuerzo, a veces escuchando a los demás o a veces a ellos mismos, como librando esa batalla que les va a permitir encaminarse hacia esa felicidad posible.

L. Bueno, es una pregunta muy compleja, digamos, porque permite hablar de muchas cosas o abrirse a muchos aspectos. Empezaré, quizá, con el tema del cliché. *El ángulo ciego* es una novela sobre el terrorismo, es una novela contra el terrorismo, es una novela que se centra en este personaje que es una víctima puesto que su padre ha sido asesinado por ETA. Tú has dicho que es una obra donde las características de mi estilo se ven de un modo muy particular y yo diría que eso probablemente se debe al hecho de que yo la he trabajado formalmente por razones creo que obvias, que tienen que ver con el hecho de ser una ciudadana vasca, de ser vasca y vivir en esta sociedad, con un cuidado y una reflexión máximos. Había dos cuestiones: el cliché, o el peligro del cliché; para mí era extraordinariamente importante utilizar un lenguaje que tenía que ser el lenguaje de todos los días y al mismo tiempo que en la literatura no fuera el de todos los días. Y es muy difícil cuando las palabras están en otras partes, yo diría que en todas partes. Dotarlas en el libro, dotarlas en el texto de una vida especial: ése era un trabajo importante. Segundo, y trabajo fundamental: la representación del sufrimiento. Yo he representado mucho el sufrimiento pero aquí creo que la dimensión de la representación, la dimensión pública que la representación que sufrimiento podría tener me parecía extremadamente importante y una responsabilidad fundamental. Yo creo que el sufrimiento, incluso a partir de una reflexión estética tan exigente como la que el arte tiene que hacer, no debe nunca estetizarse. Nunca debemos ver algo que a mí me ha sucedido en algunas ocasiones: ver algunas fotografías o exposiciones, por ejemplo, o esencialmente de fotografía, o incluso en el cine, imágenes que eran bellas y en las que por un momento había algo que apartabas; algo que se apartaba de ti y era que aquello que te estaba produciendo una emoción estética era la representación de alguien que sufría. A mí eso me ha perseguido, me persigue, me obsesiona, podríamos decir: no caer en la estetización del sufrimiento en la representación, y al mismo tiempo siento como una obligación que haya una reflexión estética en cualquier trabajo que sea una obra artística. Tengo siempre en mente y presente la frase de Aimé Césaire, el gran escritor martiniqués recientemente fallecido, que decía: “Ojo con situarse en la posición del espectador: un hombre que sufre no es un oso danzante”. No se puede espectacularizar el sufrimiento y colocar al lector en este caso en la posición del espectador. Por lo tanto hay algo que se tenía que producir como un diálogo, como algo que activara al lector en este caso. Eso, como primera opción. Segunda reflexión: la lucha por la felicidad. Creo que Miren es consciente de que tiene que transmitir a su hijo—y aquí también, en esta novela, existen las versiones: la versión del narrador es la versión de ese joven al que el miedo le ha colocado en una posición que él rechaza de sí mismo; pero está la versión de la

madre; por tanto aquí las dos versiones, como casi siempre en mi literatura, tienen una facultad o una voluntad liberadora. Y aquí además con un elemento pedagógico importante: me parecía importante ver también la transmisión entre dos generaciones de algo que ha sucedido, y que necesariamente en el tiempo (una generación y otra generación y otra generación) hay que ir contando de un modo diferente, de un modo siempre contemporáneo. Entonces, esa idea de luchar por la felicidad yo diría que tiene que ver en el caso de esta novela y en todo mi pensamiento como autora y como persona, con la normalidad. La felicidad son detalles, dice Miren, la madre en la novela, pero podríamos decirlo cualquiera en la vida. Sabemos que la felicidad son detalles; sabemos que la felicidad son momentos; yo diría que la posibilidad de que surja ese momento. Y los profesionales de la infelicidad ajena, que los hay, y muchos, tratan de que esos espacios no existan, de que la posibilidad de que el olor de los tilos te abra a esa comprensión de repente de que estás siendo feliz, que ese olor de los tilos no encuentre sitio para manifestarse. Y lo que la madre le está diciendo es esto: “No les dejes hacerte—en una réplica que es una réplica monumental que le quiere dar al hijo—no les dejes a los asesinos, no les dejes a los profesionales de tu infelicidad, a los que quieren tu infelicidad, no les des esa victoria sobre ti”. En los detalles. Y de algún modo le está diciendo: “Obsérvate y observa; concóctete al milímetro y encontrarás esa energía y ese alimento para ir abriéndote ese camino”. Y esto nos lleva a la tercera parte. Se me ha dicho muchas veces, y tú también ahora mismo, que la culpa es uno de los temas de mi literatura. Yo hasta hace poco hubiera podido estar de acuerdo o hubiera podido llamarlo así. Ahora no estoy tan segura. Yo creo que mis libros han hablado mucho menos de la culpa que de la vergüenza, quizá porque mis libros hablan siempre de la responsabilidad individual. Yo creo que la culpa es una construcción que viene del exterior, que tiene componentes culturales, que a veces nos cae encima, podíamos decir y que nos agarra porque no encontramos manera de responder a ese cliché. Muchas veces la culpa es una estructura construida en lugares comunes del cliché. La vergüenza, en cambio, no. Yo creo que la vergüenza es de cada uno; es un sentimiento de interrogación que nos nace de dentro afuera. En ese sentido me parece que está mucho más cerca de la responsabilidad y de la libertad. Por eso me interesa la vergüenza. Me interesa que alguien, independientemente de esos discursos, o incluso cuando los discursos del exterior podrían hasta aplaudirle lo que ha hecho, siente una disidencia profunda consigo mismo; siente que hay algo que le coloca frente a sí mismo, una especie de espejo interior que le dice: “esto no”. Y la culpa a veces se manifiesta sin signos corporales, pero la vergüenza se manifiesta con el rubor, o con ese fuego interior. Ese magma es el que me interesa explorar y estoy escribiendo ahora una novela que se va a llamar *De aire al amanecer* en la que precisamente hay una exploración del tema de la vergüenza.

P. Cambiando bastante de tema de lo estamos hablando, y de tono también: has mencionado al principio la música, los sonidos, las letras de las canciones y los sonidos asociados a la música. En tu obra hay canciones, en algunas de tus

novelas y referencias a los sonidos. Tu próxima novela, con el título de *El detective de sonidos* tiene mucho que ver con esto. ¿Cómo ves tú esta cuestión de la música, de la sonoridad, en tus novelas y en la escritura?

L. Volvería a lo que ya he dicho al principio, que yo entré en la literatura de oído y que el oído es un faro formal para mí extraordinario. Luego también de una manera general he comentado ya que desde el siglo XX la literatura convive con el cine; convivimos con las imágenes, y a mí siempre me ha parecido, honestamente, bastante simplista esa especie de distancia que se crea entre la literatura y el cine y las imágenes. No, la literatura está llena de imágenes. Yo siempre digo lo mismo, que cualquiera que haya leído *El infierno* de Dante desde el punto de vista visual tiene luego poco que descubrir, incluso aunque vaya a un festival de esos de terror. No me parece que el terreno fértil de la literatura y el cine, o de la literatura y otras formas de expresión artística, tenga que desarrollarse en el terreno de las imágenes. El sonido es otra cosa. Primero, porque la música, como la narrativa, es un arte de la sucesión temporal y obliga a una composición cuya armonía es una exigencia de principio. Yo la verdad es que aspiro a que las nuevas tecnologías nos permitan en momentos elegidos de una lectura escuchar el sonido de la lluvia, verlo; de alguna manera la imagen aparece enseguida, pero es mucho más difícil evocar su sonoridad y construir una expresividad que sea una expresividad narrativa a través de ese sonido. A mí es ahora lo que me interesa. Me interesa no, como dicen, las imágenes—que además, tenemos tantas; está tan saturado ya el terreno de la vista—que me parece un terreno de una frescura extraordinaria: cómo el sonido, cómo la evocación sonora, cómo el ritmo, cómo la textura que nos llega a través del oído puede ser un motor de expresividad interesante. Luego hay otra cuestión, que sería la cuestión de una aspiración de forma. Decía hace un momento que creo que se va a construir cada vez más debajo del agua y que cada vez más vamos a escribir y a leer indagando en las partes del iceberg que quedan por debajo y considerando que esa punta que emerge es un punto de partida o solamente un apoyo. Podríamos decir entonces que mi aspiración sería una escritura cada vez más expresiva y sin embargo cada vez más invisible, por no decir abstracta. Es decir, esto es casi hablar de la música, ¿no? O es hablar de la música; ver cómo algo de una expresividad absoluta se expresa en un lenguaje no figurativo. Luego creo que ese terreno de la gran extraordinaria expresividad no solo en lo emocional sino en lo intelectual y yo diría que en la construcción de una narratividad, de un relato, puede tener, por ejemplo, una sinfonía, y al mismo tiempo esa capacidad de prescindir de una figuración tan evidente, tan palpable, tan carnal, me parece que es como un reto, como un objetivo, como un ocho mil para la reflexión estética en la que estoy involucrada. Entonces creo que siempre hay que ir en ese movimiento; siempre hay que ir buscando otras cosas. De todas maneras, si pensamos en la música, si pensamos en el cine, yo creo que la música, lo sonoro, la radio, no dejan nunca de crear, siempre siguen creciendo. Ahí hay una comprensión de las posibilidades creativas de lo sonoro que a mí me interesa, desde luego, explorar.

P. Bueno, tú has dado muchas charlas y conferencias en muchos lugares, has vivido en distintos países, estuviste un semestre como escritora invitada residente en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Te quería preguntar de alguna manera sobre el elemento transcultural de tu escritura. ¿Cómo ves tu propia escritura? ¿Cómo te defines tú como escritora? Lo pregunto porque me llama la atención que algunas de tus novelas, a pesar de compartir bastante lo local, o tener alguno elemento local, de lo que nos están hablando es de temas muy universales, de temas globales, de modo que cualquier persona que leyera esas novelas, incluso en traducción, no perdería gran parte del contenido, del significado de la obra. Entonces, aunque no es una pregunta muy clara la que te estoy haciendo, ¿cómo ves tu escritura en este contexto universal? ¿Cómo ves la literatura en estos nuevos contextos transculturales o de globalización en este mundo en el que vivimos hoy en día?

L. Me apetece citar un verso de Lope: “Pasan por ser novedades las cosas que se olvidaron”. Muchas veces, cuando hablo o me hablan de lo *glocal*, de lo global o de lo local, me acuerdo de ese verso de Lope porque esa ha sido la reflexión de la literatura antes de que se inventaran los conceptos de la globalización. Se decía de otra manera. ¿Qué es lo que la literatura ha buscado siempre? La significación universal a partir de lo singular, podríamos decir de esa localización máxima que es un individuo, un ser humano o un grupo humano, alcanzar algo que interpele, que represente, que exprese, que comunique con todos. “Uno, uno tan solo basta como testigo irrefutable de toda la nobleza humana” dice Cernuda. Yo diría que ése ha sido el empeño de la literatura siempre, que un campesino mexicano en la obra de Rulfo revele, exprese algo que está también en el interior de un japonés del siglo XXI. Ya que hablamos de Japón; yo recordaba a raíz del accidente de Fukushima una escena magnífica de Nadine Gordimer en *Atrapa la vida*. La protagonista es una mujer cuyo hijo ha recibido un tratamiento radioactivo por una enfermedad que tiene y durante unos meses va a ser “peligroso” acercarse a él. Y esa mujer en Sudáfrica va a pensar que solo los japoneses van a poder entender eso de un modo particular porque siguen viendo en sus hijos las consecuencias de la bomba atómica. Que una mujer del siglo XXI piense en Sudáfrica que su experiencia está conectada con la del Japón es lo más *glocal* que haber pueda y eso existe en la literatura desde que la literatura es tal. Si pensamos en la fundación de la literatura occidental como tal, como por ejemplo *La Odisea* ya hay una presencia de los otros y de lo Otro tan absoluta en esa idea de un viaje que es un contraste permanente que nos tendría que haber guiado más, pero digamos que nos falta probablemente confiar más en la literatura. Y si pensamos, por acudir a otra tradición que no sea occidental, en Oriente, desde los cuentos del Panchatantra hasta hoy, esa idea de los cuentos viajeros mestizándose por su capacidad de nacer en Damasco y decir en Londres, eso también es lo más *glocal* que haber pueda y está en la literatura desde hace milenios. Yo diría que esa es una reflexión para mí de partida y a la que no renuncio. Tengo a veces una resistencia máxima a aplaudir ciertas ideas de colocar la literatura siempre con

un adjetivo que la reduce a un lugar, porque también como lectores hemos leído de tantas partes y tan pronto que realmente colocarnos en el interior de alguna forma de recinto cerrado o de recinto más o menos delimitado, a mí me resulta, aparte de poco apetecible, casi diría que casi imposible para mi imaginación. Mi imaginación se resiste a eso. Y sin embargo, quizá lo interesante es cómo se representa esa singularidad que va luego a pretender lo universal. Yo decía al principio que para mí la literatura es el arte de la réplica. Yo soy, dicho sea con todo el humor, una replicante por naturaleza y siempre me coloco con una facilidad a veces incluso incómoda en la idea de introducir una réplica o una interrogación en casi todas las cosas que me pasan. ¿En qué soy replicante? Pues también en esto. Yo he vivido en distintos lugares, como has dicho, pero en un determinado momento decidí vivir aquí, que es el lugar donde yo he nacido; entonces, cuando he sentido que este lugar en el que vivo tenía tendencia a encerrarse o a ensimismarse, he traído el exterior aquí dentro; mi literatura ha traído el exterior aquí dentro. Yo he ambientado mis libros desde aquí en otros lugares como una manera de provocar, invitar a un diálogo con lo de fuera. Decía hablando de otra cosa, hablando del multiperspectivismo Henry James que la casa de la ficción tiene muchas ventanas. Yo he puesto ventanas, he querido que mis libros fueran ventanas que conectaran con el exterior cuando el interior lo sentía cerrado. Cuando ese interior se ha ido abriendo, a veces porque nuestra vida política, nuestra situación se ha ido también abriendo afortunadamente, volviéndose más luminosa, pero sobre todo porque las nuevas tecnologías, la capacidad de comunicación hoy hace casi ridículo hablar de fronteras puesto que puedo estar leyendo un periódico o chateando con alguien que puede estar en la otra punta del mundo. Cuando esas ventanas o esos ventanales han aparecido del modo más natural me ha interesado explorar lo de aquí. Yo he empezado a ambientar mis libros aquí, a situar mis libros aquí como una manera también de proponer al exterior lo que está sucediendo aquí, lo que ha sucedido aquí de una manera particular estos años con la violencia terrorista. Y centrarme en lo de dentro cuando lo de fuera es más accesible y centrarme en lo de fuera cuando lo de dentro ejerce una presión, a mi juicio, demasiado insistente.

P. Bueno, pues ya, para ir terminando: en esta ciudad en la que vives y en la que naciste, tu participación en la vida cultural de la ciudad es muy intensa y yo sé que te roba mucho tiempo y mucha energía, y quería ver si todavía te queda tiempo para nuevos proyectos, para nueva escritura; qué es lo que nos viene, qué es lo que podemos esperar.

L. He dicho también desde el principio que yo le dedico a esta reflexión literaria mucho tiempo; siempre vivo con ideas de novelas y planteamientos formales, constantemente. De un modo intencional, deliberado y meticuloso he ido sembrando proyectos aquí y allá, en mi vida, en mis cuadernos, en mi ordenador. En otros casos la siembra se ha hecho como en la naturaleza, porque ha habido un golpe de viento que ha llevado la semilla a un sitio y yo no lo sabía,

y de repente me he dado cuenta de que esa semilla había empezado a brotar. Todo esto para decirte que creo que estoy en un momento en el que veo cosechas por hacer. El período de las siembras ha sido largo y ahora noto que hay proyectos que puedo cosechar; quiero decir que me encuentro con que tengo muchos libros en la cabeza. Señalaré dos: estoy muy centrada en un proyecto que se va a llamar *Caminantes del hielo*, que como su nombre indica, tiene que ver con andar, con ir andando; no con la idea del peregrinaje pero sí con esa idea del movimiento a ese ritmo, a esa escala de lo humano. Estoy también en el proyecto que te he comentado hace un momento, que se llama *De aire al amanecer*, que es una exploración de la vergüenza y que va a abordar un tema que nos atañe de una manera particular en Euskadi, y luego tengo—en fin, hay otros proyectos, pero no voy a abrirlo todo porque todavía están en una fase, a lo mejor, precoz—tengo dos proyectos de ensayo. Dos ensayos que voy a escribir, que están ya bastante maduros, uno sobre la representación de la violencia de género en una serie de autoras españolas de los siglos XX y XXI en el que voy a incluir la obra de un autor latinoamericano, un colombiano, Evelio rosero, que me parece fundamental en ese sentido. Estoy ya con ese proyecto bastante avanzado y luego, porque llevo muchos años dirigiendo un taller de escritura creativa y muchos años pensando en que me gustaría hacer una forma de manual, o más que manual, un libro que acompañara a los jóvenes autores con las cosas sobre las que hemos ido reflexionando a lo largo de los años, pero no encontraba la manera, no me gustaban; hay muchos manuales, muchos libros sobre eso, pero no eran el que yo quería escribir y un buen día encontré la fórmula, que es posible que tenga una continuidad, que pueda extenderse a otros autores—ya tengo la idea de cómo podrían ser el volumen 2, el 3 y el 4. Se va a llamar *Instrucciones para un cuento perfecto* (en el que hay estas reflexiones sobre las convenciones narrativas, etc.) o *una lectura apasionada de Ignacio Aldecoa*; es decir, va a ser un análisis crítico de los cuentos de Ignacio Aldecoa—algunos que son tan maravillosos que justifican ese título admirativo—pero incluyendo una faceta pedagógica muy dirigida a la gente que quiere escribir. Por lo tanto ese libro de *Instrucciones para un cuento perfecto* o *una lectura apasionada de Ignacio Aldecoa* va a ser uno de los proyectos que espero que se vayan concretando; no sé si a lo largo de este año conseguiré acabar el libro, pero por ahí andaré porque estoy realmente entusiasmada.

P. Pues entusiasmados estamos esperando con ansia y con muchas ganas tanto lo que venga de la voz creativa o de ficción como de la labor crítica. No cabe ninguna duda de que en cualquier caso serán obras muy ricas e iluminadoras que nos van a servir para acabar siendo mejores personas que es lo mejor que se puede lograr cuando se escribe bien, así que muchas gracias y quedamos a la espera.

(Junio 2011)