

Entrevista con Bernardo Carvalho

La literatura y el presente del mundo, entre la perplejidad y el desplazamiento



Por Idalia Morejón Arnaiz y Ana Cecilia Olmos

Bernardo Carvalho nació en Río de Janeiro en 1960. Es uno de los escritores más reconocidos de la literatura brasileña actual. Narrador, dramaturgo, traductor y periodista, se inició en la literatura con el libro de cuentos *Aberração* (1993), al que le siguieron varias novelas, entre las más importantes: *Nove noites* (2002) y *Mongólia* (2003) -por las que recibió premios nacionales e internacionales-. En 2005, publicó *O mundo fora dos eixos*, título que reúne crónicas, reseñas y ficciones. Para el grupo Teatro da Vertigem, escribió las piezas de teatro *BR-3* -puesta en escena a orillas del río Tietê en 2006- y *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas* -representada en la bolsa de valores de Bruselas en 2014-. Sus libros han sido traducidos al inglés, francés, alemán, español, italiano y sueco.

-¿Cómo llegaste a la literatura?

-No llegué por la literatura. Durante mucho tiempo, en la infancia y adolescencia, tuve la fantasía de ser cineasta. Tenía que ver con una idea de narrativa que no localizaba en la literatura, sino en el cine, tal vez porque era el medio más difundido e inmediato. Leía poco, no era un lector voraz. Pero en mi infancia hay una especie de formación con una literatura de segunda clase. Vivía con mi madre en Río de Janeiro y ella tenía obsesión por los libros de ciencia ficción y las novelas policiales. Todo lo que leía me lo contaba. Eso fue creando una especie de universo imaginario que tiene que ver con la memoria de esas historias interpretadas por ella. Entonces hay una tradición oral en el origen, una relectura de cierto tipo de literatura vulgar. Creo que literariamente eso me marcó a pesar de que nunca me haya convertido en lector de ciencia ficción o de policiales

Después leí Salinger, Hermann Hesse, Aldous Huxley, literatura brasileña en la escuela porque era obligatorio -Machado de Assis, desde luego- y algo que no

tiene que ver conmigo pero que fue muy fuerte: Guimarães Rosa. Con él entendí lo que era la creación de un mundo, que no era regionalismo, pero tampoco era como Machado de Assis, a quien considero más cercano a lo que yo hago. Machado era un escritor que no creía en el hombre, tenía un pesimismo mucho más cercano a mi universo que el optimismo de Guimarães Rosa, pero la fuerza de la invención de un mundo propio, eso sí tiene que ver con lo que después yo quise hacer en literatura. Me interesaba la posibilidad de no estar reducido a reflejar un mundo que existe, sino la de poder crear otro. Puedo parecer ingenuo porque la literatura no es eso, siempre es la reflexión de un mundo que ya existe, pero creo que esa ilusión, la posibilidad de crear un mundo, es lo que me hace continuar escribiendo. Si yo fuera un mero analista de la realidad, un sujeto que transcribe esa realidad como lo hace la novela realista, creo que la literatura no me interesaría mucho. Tengo que vivir esa fantasía de que con la literatura se crea un mundo que no existe, y tal vez eso tenga que ver con ese origen del

que hablaba, de la ciencia ficción, de la novela policial, tiene que ver con la relación con mi madre. Después me fui encaminando hacia el cine, quería ser cineasta, hasta que me di cuenta de que no estaba hecho para aquello, no tengo ese don de crear colectivamente.

Poco a poco me fui desviando hacia la literatura, me convertí en crítico de cine y periodista. En ese tiempo comencé a escribir inicios de novelas. Escribía un párrafo y lo dejaba, escribía otro y lo dejaba, así fui escribiendo decenas, centenas tal vez. Cuando fui despedido del periódico en que trabajaba busqué aquellos inicios de novelas, seleccioné once y comencé a desarrollarlos durante algunos meses. Cada día escribía uno, si quería pasaba a otro. Paralelamente esas historias fueron creciendo y se convirtieron en mi primer libro, *Aberração*. Todas las historias fueron escritas al mismo tiempo y se desarrollaron gradualmente, como un mosaico, un rompecabezas.

En la adolescencia también me sentí encantado con una idea un poco fantasiosa de la filosofía. Estudiaba en la Pontificia Universidad Católica de Río donde había mucha influencia de Deleuze y Foucault. Leí las obras de Deleuze como si fueran ficción, de hecho es un tipo de filosofía que no es un modelo académico y al mismo tiempo es una especie de locura, porque crea conceptos e ideas desvariadas. Sabía que hablaba de cosas específicas, pero no entendía nada, las leía como si fueran ficción experimental. Me influyó mucho la idea deleuziana de una lengua menor, de destruir una lengua nacional que posibilita los fascismos para hacer otra lengua. Toda esa formación no es universitaria, sino una lectura de diversión, casi un entretenimiento.

—¿Esa heterogeneidad de motivos e influencias está por detrás de la estructura compleja que tienen tus ficciones?

—Creo que sí. Se encuentra en eso y en otra cosa que es extraño decir porque parece que juega en contra, pero está a mi favor: la lengua pobre de mis novelas. Esto es algo que me interesa mucho. La lengua de mis novelas es como si fuera una lengua empobrecida, como si hubiera desde el comienzo una fantasía de que el dominio y la maestría de la lengua serían equivalentes a un empobrecimiento de la literatura. Es paradójico y contradictorio, como si estuviese en el origen de lo que he querido hacer en literatura. Como si una lengua propia, muy acabada, fuera lo contrario de la literatura, como si la literatura no estuviera más ahí, como si fuera una traición, una impostura. Es una fantasía loca, porque acaba siendo un proyecto suicida también, ya que acaba empobreciendo la lengua hasta que deja de tener sentido y casi no puede ser escrita. A

causa de una obra de teatro que escribí recientemente empecé a releer los textos de Deleuze donde elogia a Kleist como a un sujeto que escribe en una lengua contra la lengua nacional, una lengua que, en la jerga de Deleuze, es como si fuera una máquina de guerra contra el nacionalismo. Me di cuenta de que todo lo que he hecho tiene que ver con eso, con la fantasía de un poder establecido en la propia literatura, con el deseo de hacer una literatura en contra, deliberadamente débil en el sentido de menor, extraña, contra las reglas. Siempre he tratado de tomar un camino extraño que rompa las reglas, el orden. Hoy percibo que existe un conservadurismo cada vez mayor en la literatura mundial. Existe una idea de literatura, sobre todo de novela, muy estrecha, en la que cada vez cabe menos este tipo de apuesta. Creo que el mundo ha cambiado. Fui educado en una época en que se creía en cosas que hoy se dice que son ilusiones y que no tienen grandes consecuencias en la realidad. Fue eso lo que me dio condición y posibilidad para escribir y hacer literatura. En la actualidad hay una especie de desencantamiento del mundo. Creo que tiene que ver con la internet, con la apertura hacia otro mundo con el que antes no teníamos contacto, que es un mundo de todos, donde la voz de todos se manifiesta. Hoy, con la apertura hacia ese mundo que no estaba presente, las cosas se han vuelto rasas; para mí eso es una especie de desilusión con las cosas en las que creí y para las que fui formado, y que me encantaron en la época en que comencé a escribir. Lo que Blanchot proponía —una literatura casi de lo imposible—, por ejemplo, se encuentra fragilizado ante ese mundo de la realidad, es como si fuera una especie de idealismo que se ha perdido. Hoy existe esa desilusión del mundo, pero al mismo tiempo es ese desencanto lo que me da ganas de escribir y de interesarme por la literatura. Para mí la idea de la literatura es tratar de mantener de alguna forma ese encantamiento, contra la vulgarización, la banalización, que pueden ser para bien, porque pueden ser políticas. Hay algo iconoclasta ahí tratando de derribar esos ídolos que estaban contruidos encima de ilusiones. Solo que esas ilusiones para mí eran muy interesantes, ellas me conectaban a la literatura, a la filosofía y a la voluntad de crear algo en literatura.

—¿Esto sirve como diagnóstico de la literatura contemporánea?

—Creo que sí, pero creo que existe un dominio geopolítico en el mundo de las artes y de la literatura. La literatura antes era un dominio muy restringido, con las grandes editoriales se ha convertido en un producto de masas; ha creado una geopolítica donde, por ejemplo, la literatura anglosajona tiene mucha más importancia e influencia que cualquier otra. Se puede ver que existen parámetros claros sobre qué es

y qué no es literatura basados en el realismo anglosajón. Setenta por ciento de la literatura argentina desaparecería si la juzgásemos según los criterios de esa tradición anglosajona, que tiene obras increíbles, pero que se vuelve empobrecedora cuando pasa a ser hegemónica. Ahora la literatura es la creación de un mundo verosímil, con personajes que se relacionan entre ellos de forma psicológicamente verosímil, personajes de carne y hueso. Esto es fundamental para esa nueva literatura. No sé hasta qué punto esto tendrá consecuencias para la literatura brasileña, que es más híbrida, con varias influencias, inclusive de la literatura hispanoamericana. Hemos sido más influidos por la literatura hispanoamericana, que esta por la literatura de lengua portuguesa. Para esa tradición anglosajona más hegemónica no puede haber nada peor que el período de la postmodernidad, que fue una época en que la literatura casi tomó un rumbo diferente, el de los personajes inverosímiles, que son figuras, ideas, en vez de ser personajes de verdad. En el mundo anglosajón de hoy no puede haber peor crítica que ser tachado de postmoderno. Esto muestra una idea muy reductora de la literatura. Me encanta el realismo anglosajón, hay autores increíbles, como Philip Roth, que es un autor con ese parámetro absoluto de la verosimilitud psicológica realista; me gusta poder leer sus libros, pero también leer otras cosas que son cerebrales, con personajes que son figuras, ideas. Preferiría una idea de la literatura que sea más abarcadora que la del modelo de mercado, que si bien es más atractiva, demanda menos esfuerzo. Sin embargo me encanta el realismo, tampoco quisiera que la literatura fuera apenas cerebral, con personajes de papel. Lo que no me gusta es el modelo de literatura impuesto como hegemónico.

—¿Qué pensás de la literatura hispanoamericana?

—En todo el mundo, las personas empezaron a escribir en cantidad, creo que hoy hay más autores que lectores. En América Latina, están apareciendo muchos autores y no acompaño todo. Me aproximo más a algunos autores argentinos con los cuales siento mucha afinidad. Cuando leí Saer por primera vez, fue un descubrimiento que me abrió un campo en la literatura. Me parecen interesantes las literaturas que te abren a cosas inesperadas e impensadas. Hay otro tipo de literatura que crea un modelo y la reduce, es lo que sucede con el modelo del realismo hoy. Para mí, Saer es lo contrario. No soy un lector sistemático, leo según las cosas me van cayendo en las manos, por algún interés que tengo en ese momento. Por ejemplo, fui un lector de Borges muy poco sistemático, pero hay algo en él que para mí fue fundamental que es esa idea de la impureza de los géneros y de poder hacer una ficción que es también ensayo. Esto es fundamental

porque amplía la literatura, puede ser otra cosa que no era antes, se puede tener una erudición y una relación con el mundo que es ensayística e intelectual y que es ficción al mismo tiempo. Esto expande la literatura hacia otras cosas. Nunca fui un lector de literatura latinoamericana del *boom*. Leí *Cien años de soledad* cuando era adolescente y fue un encanto, una magia, pero no tenía ninguna proximidad. Con el realismo mágico nunca tuve una relación de odio o de angustia de influencia, de precisar matar al padre para poder crear. Era algo tan distante de lo que yo hago y podría llegar a hacer que aquello no tenía posibilidad de contaminarme, no corría ningún peligro leyendo a García Márquez. Tampoco leí muy bien a Jorge Amado. Es como si fuese una defensa natural ante algo que no tiene nada que ver conmigo. En mi casa había libros suyos, como en la de todos, pero cuando ya no era el buen Jorge Amado, leí cosas muy malas y eso me vacunó. Él sería un padre posible, pero nunca me interesó. El realismo mágico no es un problema en Brasil, es un problema en Hispanoamérica. Tal vez un joven escritor colombiano tenga que librarse de esa tradición, porque es un peso para él. En Brasil no pasamos por eso, puedo leer a García Márquez con felicidad, no es mi padre, no tengo ninguna relación directa con él.

—¿Esto confirma lo que dijiste en otras ocasiones de que no te sentías para nada cercano a la literatura brasileña y sí a la hispanoamericana?

—Tampoco con relación a la literatura hispanoamericana. Si separo por nacionalidad a los escritores que más admiré y que más me influenciaron, fueron los de lengua alemana, lo que es extraño, porque es una lengua que no hablo. Me gusta más lo que no consigo leer en el original, con lo que no tengo ninguna relación. La literatura en lengua alemana que me interesa es intelectual, propone ideas, no se contenta con hacer una descripción del mundo y hacerte emocionar por aquel mundo, eso está incluido, uno se emociona, pero es una emoción intelectual, te da condiciones para experimentar una especie de epifanía intelectual. Recuerdo unos cuentos de Thomas Bernhard: un único párrafo con esa repetición enloquecida, un discurso de rabia, normalmente rabia contra los padres, una ironía de la familia austriaca, el hijo hablando de los padres, de la opresión dentro de casa, y eso avanza en una repetición que no acaba nunca y uno va siendo enredado y de repente, al final, hay una frase que es un golpe de efecto intelectual, que da una satisfacción increíble. Uno se ríe, porque también es muy gracioso, está al nivel de la ironía y del humor, no está al nivel de la identificación y la transparencia realista, está en el de las ideas. Él crea un mundo, pero ese mundo propone una idea que no es la ilustración de una tesis, sino una idea que se da en la propia ficción, en la propia formalización del

cuento y la novela. Esto está en Borges también, de cierta forma en Saer y en los escritores alemanes como Kleist. Es una tradición que no tiene nada que ver con el modelo del realismo psicológico que excluye cualquier otra posibilidad literaria. En esa literatura hay al mismo tiempo algo muy visceral, no solo cerebral. En Bernhard hay vísceras todo el tiempo, pero hay algo que pasa por el entendimiento, la ironía, el humor.

—¿Cómo pensás tu ficción en ese panorama?

—Creo que el mundo hispanoamericano es más literario que el brasileño, hay una tradición y una producción mucho más grande, una conjunción de varios países que forman una sola lengua, un intercambio que nosotros no tenemos. La literatura brasileña es mucho más restricta. Hoy hay una producción muy grande que casi no acompaña. Me parece interesante Alejandro Zambra, hay cosas que él dice con las que me identifiqué mucho. A Bolaño nunca lo entendí bien, tiene cosas que me fascinan, pero no consigo darle el peso que tiene hoy. Para mí, Saer es mucho más interesante. No sé dónde está mi literatura, qué es lo que ella es. Creo que Hispanoamérica se constituyó como un territorio literario muy fuerte, con razón, porque tiene obras importantes. Creo que hay un cierto prejuicio con relación a una literatura brasileña más “pobre”, de un país analfabeto, con una tradición empobrecida. Tengo la impresión de que Hispanoamérica es más educada que Brasil, que la literatura brasileña sobrevive con dificultades, está lingüísticamente aislada en un continente en el que la literatura está muy viva, muy presente.

—¿Qué significa traducir al portugués en Brasil?

—A pesar de eso, hay lectores en esta lengua; cuando uno traduce lo hace para un mundo que existe, que supongo es el de la clase media, porque la elite brasileña no lee, hay una clase media que siempre leyó y una producción de libros en Brasil que es increíble. La traducción tiene mucho más sentido porque es un país donde las personas, incluso las que leen, hablan poquísimas lenguas. El traductor tiene un lugar, el problema es que, como en el resto del mundo, no es valorado, aquí menos todavía, es un trabajo oscuro. Inglés y francés son las lenguas que traduzco con más facilidad. Soy lentísimo, tardo siglos en traducir una página, no podría ser un traductor profesional. No he traducido mucho, creo que *Nadie nada nunca* de Saer fue el título más interesante de todos.

—Tus ficciones están permeadas por la violencia o por la muerte. ¿Hay una mitología personal o remiten más bien a cierta experiencia compartida del presente?

—Supongo que hay una mitología personal, pero no sabría decir cuál es. No veo la violencia en mis libros,

la muerte sí. No pienso en otra cosa. Esta cuestión me atraviesa, en el fondo es la mitología de todo el mundo, la cuestión es la muerte, no hay otra. Hay un poema de João Cabral que dice que están en una rueda hablando de la muerte, llega alguien y empiezan a hablar de fútbol y de repente Clarice Lispector levanta la mano y dice: ¿podemos volver a hablar de la muerte? Yo soy eso. Puedo hablar de fútbol, pero ella está ahí, guardada en la cabeza. Por otra parte, tengo aversión a la idea de identidad como una muleta o como una impostura, es una paradoja, al mismo tiempo que no se puede vivir sin identidad, uno pasa la vida buscando eso, pertenecer a una idea de persona, de mundo. Me parece que esta búsqueda y esta idea de identidad es lo que más nos aleja de lo que se puede alcanzar con la literatura. Es como si fuese un proyecto que se ha vuelto casi una regla para la literatura. Toda literatura es búsqueda de identidad, sea de género, de raza, de lo que sea. Para mí eso es lo contrario de la literatura. Esta idea de literatura como búsqueda de identidad no permite que ella se realice en todo su potencial. No estoy diciendo que yo consiga eso, pero mi literatura es como una rabia contra esa búsqueda de identidad, un deseo de librarse de esas capas para llegar a un lugar, que es el lugar que la literatura puede alcanzar y que creo que tiene que ver con la muerte. Mis personajes tienen una ambigüedad, al mismo tiempo que buscan una identidad, intentan librarse de ella, es un deseo de pertenecer pero sabiendo que pertenecer es una traición, una impostura, que la verdad está en no pertenecer y tener el coraje de no pertenecer a nada, lo que es imposible, pero es un poco esta idea de intentar alcanzar esta imposibilidad como la realización final de la literatura. Toda mi literatura es una representación de esa búsqueda que es una tentativa de destruir la propia búsqueda. La lengua pobre de mi literatura tiene que ver con eso también, como si intentase romper con todo lo establecido para sobrepasar la impostura, romper con las definiciones de identidad, creo que esa es la mitología, si es que hay una.

—En tus últimos libros se consolida tu reflexión sobre la situación del mundo actual, sobre temas del presente. ¿Cuál es la diferencia con tus libros anteriores?

—Estos últimos textos son resultado de una incomodidad que no tenía antes, siempre busqué un malestar; la incomodidad me interesaba, pero acabé encontrando algo inesperado que coincidió con la madurez, que es también una segunda adolescencia, un momento de dificultad, de reconfiguración de las cosas, en que los sentidos tienen que rehacerse, el estar en el mundo cambia porque tu cuerpo se va deteriorando, uno pasa a tener otra perspectiva.

Coincidió que el mundo se transformó en otra cosa también. Esto no es subjetivo, es algo objetivo. Tiene que ver con Internet, con una especie de explosión de lo que parecía estar en sus lugares, todo se mezcló de forma violenta y rápida. Hubo un pasaje de los discursos de la izquierda hacia la extrema derecha que es extrañísimo. Tanto en Brasil como afuera, se dicen cosas que ya estuvieron en boca de la izquierda; la defensa del estado laico, los obreros, los destituidos hoy está en boca de la extrema derecha con objetivos totalmente contrarios. Esto es desestabilizador. Este lugar nuevo es de perplejidad y perdición, es un lugar de no saber dónde se está, de repente uno se identifica con una frase de la extrema derecha, es confrontado y concuerda, pero no va a concordar con la siguiente. Esta posibilidad de concordar con la extrema derecha es terrible. Estos textos de segunda adolescencia ensayan alguna cosa que todavía no he comprendido bien, pero mi propia percepción del mundo está ahí, en este lugar de incompreensión. No sé dónde está mi lugar, tal vez haya encontrado algo que en realidad es mucho más terrible de lo que imaginaba: este no pertenecer. Objetivamente, tiene que ver con definir un lugar en el presente, que es un lugar extraño, un lugar movedizo de discursos, de sentidos. Por todas partes hay una reapropiación de los sentidos que es muy peligrosa, es un mundo de imposturas, se puede concordar con todo lo que se expresa al mismo tiempo. Esa cualidad de la democracia es también su fragilidad. La democracia es siempre deficiente y esta es la gracia, es en la deficiencia que las cosas buenas pueden suceder, no en un estado totalmente reglado, que no permite ninguna falla, que es absoluto, autoritario. Hay una paradoja en esto, lo interesante políticamente es el más débil, darle fuerza para que pueda existir. Esta es la democracia interesante, la que tiene porosidad que se deja contaminar por la inmigración, que no tiene miedo de otra lengua, no tiene miedo del extranjero. El presente del mundo es algo que me interesa.

—¿Qué te lleva a escribir teatro?

—Me gusta escribir para teatro, pero no consigo hacerlo si alguien no me lo pide. Las dos únicas veces que he escrito ha sido para el grupo del Teatro da Vertigem que hace un tipo de teatro que no da mucha libertad a la dramaturgia. Es deambulatorio, ocupa espacios que no son teatrales: una cárcel, un hospital, el río Tieté, la bolsa de valores en Bruselas. El público también deambula, las escenas se dan en estaciones. El texto es sometido a una forma fija y restrictiva. Mi ideal es un teatro en que haya una línea narrativa y en el caso del Teatro da Vertigem esa línea puede existir, pero está entrecortada porque el público tiene que ir de una escena a otra. Es un problema para un texto que se quiere narrativo. Creo que el teatro es colectivo, diferente de la ficción que uno escribe solo y en la que tiene dominio absoluto sobre el texto. En el teatro no se domina nada. Hay que incorporar un segundo grado de imaginación cuando se escribe una pieza teatral: la puesta en escena; eso le da otra dimensión a la palabra que es mucho más física que la palabra de la ficción. Mi texto de ficción tiene una dimensión abstracta muy fuerte, es como si fuese un texto que remite a una posibilidad de texto que no está escrito, que no existe, que es una abstracción. Mis libros tienen esos juegos. En el teatro no, el texto que está ahí es lo que va a ser dicho, precisa ser trabajado para ser dicho, no así el texto de ficción. Aunque lo que se dice en el teatro es físico, también tiene mucha alusión, hay una especie de invisibilidad que me interesa. Parece que cuando Goethe leyó a Kleist despreció su literatura y dijo que hacía una “dramaturgia de la invisibilidad”, como si fuese una crítica terrible. Para la modernidad no puede haber mayor elogio. Definí exactamente lo que Kleist era para él como si fuese un valor negativo. Eso me interesa, una dramaturgia de la invisibilidad. Creo que eso está en el texto de ficción y está también en el texto que escribo para teatro, eso invisible, todo el tiempo.

