

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

Volumen CLXXXII

Nº 721

septiembre-octubre [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX

Volumen III



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR
DE INVESTIGACIONES
CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

LA ESCRITURA COMO EJERCICIO DE LIBERTAD: UNA ENTREVISTA CON LUISA ETXENIKE

Cristina Ortiz-Ceberio
Universidad de Wisconsin (Green Bay)

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 721 septiembre-octubre (2006) 603-611 ISSN: 0210-1963

CO: Empecemos por una pregunta compleja, me refiero a las etiquetas o categorías que se emplean para catalogar a las producciones artísticas peninsulares. Te pedimos una reflexión personal sobre lo que esto significa para ti como escritora. Nos interesa arrancar la entrevista con este cuestionamiento porque parece que cada vez más al hablar de las letras peninsulares se establecen territorios literarios que corresponden a áreas autonómicas. Es un discurso aceptado hablar de narrativa gallega o vasca, teatro catalán o poesía andaluza como si la cartografía autonómica acotara también de alguna manera el quehacer cultural. La presencia y calidad de las diversas tradiciones literarias de las lenguas cooficiales de la Península, es decir, la *literatura en catalán*, la *literatura en euskera* o la *literatura en gallego*, es innegable. Sin embargo estos términos no agotan la heterogeneidad de las publicaciones que se producen en Cataluña, Galicia o el País Vasco, donde se dan también literaturas en castellano u obras que no se ajustan a lo que podríamos llamar "*la tradición literaria autóctona*" (en el sentido más amplio que se pueda dar a este término). Pero por otra parte, hay escritores que denuncian, como declaraba el escritor gallego Xosé Luís Ferría¹ que en los periódicos, los libros además de en "ficción" y "no ficción", se agrupan en listas bajo la categoría de literatura "en gallego", en el caso que denuncia Ferría, o "catalán" o en "vasco" mezclando cualquier género literario en categorías que en realidad significan "libro no escrito en castellano". Desde el punto de vista de Ferría, que supongo comparten otros escritores nacionalistas en lenguas minoritarias, este tipo de catalogaciones fomenta la visión del escritor que escribe en una lengua autonómica como la de una figura subalterna, relegándolos a una marginalidad lingüística frente a una supuesta centralidad del español. Por otro lado, en la Feria de Frankfurt del 2005, dedicada a la literatura catalana, la Generalitat de Cataluña se negó a apoyar la representación en dicha Feria de escritores catalanes que escriben en castellano

como autores representativos de Cataluña. Como escritora, ¿Cuál es tu visión de todo este asunto? ¿Qué definición –o indefinición– es la que a ti te hace sentirte más cómoda? ¿Por qué?

LE: La pregunta es larga y el asunto complejo. Voy a tratar de extraer lo que para mí son las palabras claves de la cuestión. En primer lugar creo que este debate coloca, visibiliza, lo que para mí es literariamente un drama. Nos preocupamos mucho de hablar de la sociedad literaria y muy poco –o bastante menos– de literatura. En mi opinión este debate casi monopoliza el debate literario generando que la gente piense que tiene más o menos claro quién pertenece a qué categoría, pero muy poca idea de qué escribe cada cual o dónde están las líneas de su trabajo. En este sentido te diré que es un debate sobre el que tengo una opinión, pero que no me interesa prácticamente nada. Entonces, ¿cuál podría ser mi opinión? Bueno, primero yo creo que pertenezco a ese mundo de escritores o escritoras que entiende que la literatura se hace mucho desde el interior y, por lo tanto, la tradición, el alimento de lo que yo hago está en la literatura misma. Desde este punto de vista, las fronteras, la idea de las literaturas nacionales, forma parte de un mapa, de una acotación, que desde mi punto de vista es artificial. Yo he leído, desde que recuerdo, autores de todas partes del mundo, y en ocasiones, te puedo decir con toda honestidad, sería casi incapaz de decir, de algunos de aquellos libros que más me han gustado, dónde nació el señor o la señora que los escribieron. Ahora, entiendo yo, por darte mi opinión, que efectivamente en este asunto se plantean varias cuestiones. Yo, por ejemplo, vivo en un país donde hay una sociedad de escritores en la que sólo se incluyen los escritores en lengua vasca, *euskera*. Sin embargo, habría también que ver hasta qué punto el castellano, lengua en la que yo escribo, tiene con el *euskera* una vecindad inmensa. En este sentido, habría que ver, en la medida en la que yo soy una

escritora de una cultura y una sociedad bilingüe, si a la hora de todo aquello que implica el trabajo con una lengua, no incorporo en el uso del castellano, unos ritmos, unas cadencias, vocablos etcétera, peculiares, derivados de una situación cultural y lingüística específica. Por ejemplo, ya se está hablando aquí, y esto es lo que a mí me interesa, de que los *chavales* y *chavalas* están usando el "euskañol" y creo, por tanto, que pronto tendremos un trabajo literario producto de este mestizaje. En fin, temas que a mí me parecen más interesantes cuando se habla de literatura y que siempre quedan relegados. Pero, efectivamente, ¿qué sucede con este tema? Pues que en el fondo se crea un clima de división, de agravios, que son preocupantes para la cultura de un país, creo, o para países y en momentos en que la contribución cultural es tan importante como éstos. Sucede que yo escribo en español en un lugar donde la escritura de apoyo cultural se hace esencialmente con la literatura escrita en *euskera*, porque eso es lo que contribuye al discurso identitario dominante del nacionalismo. Es decir, la literatura en *euskera*, su promoción, la inversión de fondos públicos en ella es una decisión política contra la que yo particularmente estoy en desacuerdo. No solamente porque relega a los escritores vascos que escribimos en español a una segunda periferia, sino porque en sí me parece que supone un uso de la literatura completamente desvirtuador de lo que el arte es. Por tanto, no estoy de acuerdo con este escritor gallego que mencionas, en el sentido en que percibe que se coloca a la literatura escrita en gallego –o en otras lenguas peninsulares– en una categoría subalterna sólo por ese motivo. Al contrario, en los suplementos culturales nacionales, por ejemplo, aparece la literatura de los focos centrales: Madrid, Barcelona. Es decir, la gran industria editorial. Después, al lado, lo que podríamos llamar las literaturas periféricas, difundidas por editoriales menores y escritas en las lenguas autonómicas. Pero, también existe la edición independiente, que se hace al margen de estos dos polos y que está totalmente excluida. En ese sentido creo que se añade una segunda periferia –iba a utilizar la palabra marginación, pero no-. Quizá la edición independiente se sitúa en un punto mayor de excentricidad. Lo que tiene todo esto de negativo es, como he dicho antes, la creación de un ambiente de división, de fraccionamiento, allí donde los cruces, los mestizajes, las colaboraciones podrían ser interesantes. Muchas veces este discurso provoca un desconocimiento *de facto*, cuando no de hostilidad, entre personas que se pueden sentir agraviadas. Por lo tanto, esa utilización

política de las lenguas la veo como nefasta y tiene, por resumir mi postura, como consecuencia lamentable que se hable poquísimos de literatura y que se entienda muy poco lo que vivir en un determinado lugar, vivir en determinadas situaciones, lo que una posibilidad enriquecedora de lecturas cruzadas, permite de verdadero conocimiento de cómo el arte responde a la realidad más inmediata y circundante. Creo que hay una gran ignorancia sobre la literatura que se hace y sólo se conoce, y malamente, el uso que desde determinadas instancias políticas o editoriales se hace. A mí personalmente es un asunto que no me interesa por las razones que mencionaba. Yo tengo un bautismo literario que no tiene nada que ver con eso, y me parece que es una gran pérdida de energía. Ahora, el tema sí me permite hacer una reflexión que me interesa, y que es útil en este momento, y ésta es la noción de la periferia o de lo ex-céntrico, la noción de los márgenes. A mí me ha servido, quizá porque soy una mujer escritora y, entre las tradiciones de las que me he nutrido siempre están esas tradiciones que, de algún modo, no han sido las de la centralidad. Entonces a mí sí me parece importante este concepto, porque depende de dónde estés colocado, en esa doble o tercera o cuarta periferia, se observa y se desarrolla una curiosidad, se contemplan ciertas afinidades. Es decir, hay una búsqueda más de fondo, una búsqueda de contenido. Te colocas en un multi-perspectivismo *de facto* que a mí me parece fundamental y me interesa mucho. Te da también mucha libertad porque en el mundo de los usos políticos uno puede contraer también deudas políticas. En el mundo de las centralidades de la industria o de la gran sociedad literaria están también las ataduras que eso implica. Mientras los átomos, los satélites, yo creo que gozan –o por lo menos yo lo vivo así– no solamente de la libertad de estar más sueltos, sino también de esa libertad de no estar sometidos a ciertos pensamientos y a ciertos debates. Y luego, porque creo que en el diseño de la creación artística hoy, esa fragmentación es muy importante. Yo creo que el mundo del arte es un sistema compuesto por millones de piezas y, de repente, la atención se centra en un aspecto y eso revela una red de obras conectadas. A mí eso me interesa, y creo que es el diseño del futuro. Por tanto, a mí estos modelos centralizadores –aunque sean centralizadores a diferentes escalas– son modelos, en el mundo en que vivimos, destinados a tener poco futuro. En ese sentido, me parece también que los discursos que se elaboran en torno a estos conceptos son discursos inadaptables para explicar la realidad del futuro.

CO: Incidiendo un poco en la pregunta ¿Cómo te presentas? ¿Eres una escritora vasca, una escritora a secas?

LE: A mí la noción de movilidad me parece interesante. Yo me presento según y cuándo, y según y dónde. Como sucede con la identidad. La identidad es lo suficientemente múltiple para que afloren en ti pertenencias en función de dónde te sitúes. A mí, a veces, me parece importante definirme como escritora vasca, incluso políticamente ya que la reivindicación de una literatura vasca en dos lenguas, en determinados foros, me puede parecer fundamental. Digamos también que estos debates nos obligan, y creo que esto es un punto importante, a pronunciarnos como artistas, intelectuales, teóricos. Hablamos desde esa posición. Cuando escribo te puedo decir que eso de "ser vasca" o no, o no tiene, o tiene otro sentido. Ser escritora para mí es importante, lo que pasa es que al cabo del tiempo este aspecto también ha ido adquiriendo una importancia segunda. Yo me siento pertenecer a una familia de preocupaciones, de temas, de tonos o de formas. Yo creo que hoy me siento una escritora muchas veces en soledad o en una isla con un entorno, que es un mar en el que no me reconozco. Quizá "sola" o "en soledad" sean calificativos que más cerca pueden estar de definirme. Entonces, en esa búsqueda, buscas quién te acompañe.

CO: En una de tus últimas novelas, *Los Peces Negros*, gravita un aspecto ya tratado en otras obras tuyas: la violencia. Es interesante que, como en *El Mal Más Grave*, también aquí la experiencia específica de la violencia ocurre en la infancia de los personajes. Concretamente en *Los Peces Negros* no se aborda el hecho violento de una forma descriptiva, sino más como una huella, una marca que queda como consecuencia de la experiencia traumática infantil –representada mediante una cicatriz en el rostro de uno de los personajes–, y que será la que determine experiencias posteriores. ¿Por qué esa insistencia en estas novelas sobre la violencia, el abuso sexual infantil y las secuelas que conlleva? ¿Qué preocupaciones expresivas te planteas a la hora de abordar un tema tan difícil?

LE: Digamos que a mí siempre me ha interesado mucho el mundo de la infancia porque de alguna manera en el mundo de la infancia el horizonte está lejos. Es decir, yo creo que soy una persona optimista y hago una literatura esperanzada,

basándome en la idea de que las cosas puedan ser de otra manera –y esto formaría parte de una actitud que es casi un activismo político: las cosas pueden ser de otra manera, la cultura puede prevalecer sobre el resto. Entonces la infancia para mí coloca esa posibilidad de esperanza, porque en la infancia hay tiempo. En la infancia casi todas las páginas están en blanco. Quiero decir que la escritura se hace de una manera muy firme, muy potente cuando nos referimos a esa época. No es una escritura sobre una reescritura. Una imagen violenta puede ser la primera imagen. Hay un componente fundacional que a mí me parece muy importante. Eso, unido al hecho de que la violencia está constantemente presente, y que la violencia se debate cada vez más relacionada con el mundo infantil y el mundo joven. Y digo esto no sólo refiriéndome a que los jóvenes sean víctimas de este tipo de violencia, sino porque ellos muchas veces actúan de forma violenta. La violencia, en general, confiere una pérdida de confianza en el ser humano. Yo creo que uso la infancia porque es la metáfora más palpable de la inocencia. No me refiero al concepto de inocente y culpable del mundo adulto, que tiene otras connotaciones. Entonces, en *Los Peces Negros* yo retomo un tema que ya había planteado en *El Mal Más Grave*, aunque en éste la violencia se hacía, era una violencia, digamos, en presente. En *El Mal Más Grave* la protagonista colocaba su lucha en una especie de declaración de intenciones, cuya victoria, podríamos decir, no se veía porque evidentemente iba a quedar fuera de los márgenes de la novela, en el futuro. Si esa construcción moral que esa adolescente se hacía iba a servir o no es algo que no podríamos saber. Aquí, en *Los Peces Negros*, quería colocarme en un tiempo posterior. Evidentemente no iba a retomar la historia de la protagonista de *El Mal Más Grave* veinte años después, no me interesaba en absoluto. En *Los Peces Negros* las huellas son más profundas, porque además me quedo con la construcción del deseo. Es decir me planteo llegar hasta lo que entiendo como más oscuro, lo más profundo. Yo quería llegar en esta novela, ver la huella de la violencia no en una primera etapa psicologista, sino realmente explorar la construcción del ser humano. Y quizá lo más nuclear, ya sabemos desde hace mucho, en el ser humano es la construcción del deseo. Necesitaba ese tiempo y de alguna manera, quería también una alternativa global al mundo. Este personaje de *Los Peces Negros* crea otro mundo. Entonces yo me planteaba en este trabajo partir de una experiencia concreta. Evidentemente la violencia

gravita en las huellas, pero me interesaba también la resistencia. Creo que en todo, el ser humano es siempre capaz de pensar el anverso y el reverso. Por eso creo en las periferias. Siempre creo que es posible ver el otro lado de todo. Entonces recreo un personaje que como ser humano es capaz de pensar ese otro lado.

Este aspecto creo que se encuentra en todos mis libros, es decir, en ellos se representa la libertad como alternativa de lo que nos hace sufrir. Las personas sufren, las sociedades sufren. En ese sentido casi podríamos hablar de la política como búsqueda de la felicidad. Las sociedades sufren por la desigualdad, o la violencia; la gente sufre por el paro, la desconsideración, la ausencia de posibilidades de expresión personal. Las sociedades serían más felices si esas cosas se pudieran plantear. Así que entiendo esta búsqueda de la libertad como algo político. La política es en realidad una búsqueda de felicidad, por tanto de oposición al mal, en sentido de oposición a aquello que causa sufrimiento, que impone, que jerarquiza.

CO: ¿Cómo te determina expresivamente tratar el tema de la violencia?

LE: Eso sería lo fundamental para mí. Hasta ahora hemos hablado de la historia de las novelas, pero eso que acabo de decir valdría también para un documento o para una crónica, un reportaje o unas confesiones. Valdría para lo que podríamos llamar testimonios o géneros de la realidad. A mí no me interesa. Otro de los problemas que veo, y del que se habla poco en literatura, es el de la relación entre realidad y arte. Para mí se han perdido los espacios. No me interesa el arte que representa la realidad. El arte no es la realidad. Evidentemente en esto estaría toda mi poética ¿Cómo construir esto?, ¿Cuáles serían las claves? Lo dice en un momento determinado uno de los personajes de *Los Peces Negros*: "omitiría la parte aborrecible". Yo creo que la representación del horror sufre en estos momentos de una saturación de imágenes horribles, que yo cambiaría por un tratamiento omisivo, en silencio, de vaciado del horror. A mí me interesa representar el horror, y por lo tanto no ceñirlo a la representación de las imágenes de lo horrible. Ese sería mi vaciado, por decirlo de alguna manera. Mi estética es un poco *à la Oteiza*, para quien la escultura es lo

que queda entre las formas del hierro. Mi planteamiento sería un poco similar. A mí siempre me ha interesado contar por omisión. Todo ese mundo del silencio tiene una gran tradición literaria. Creo además en la responsabilidad que tenemos ante ciertos temas. Vivimos una saturación de lo horrible, que pasado de rosca deja ya de tener capacidad expresiva. A mí me interesa la eficacia expresiva y, por tanto, la busco en esos espacios del vaciado, del aire, en el interior de lo horrible. Por tanto, esa frase de uno de mis personajes, "omitiré la parte aborrecible", omitiré lo horrible, podía casi ser la base de lo que voy a contar en la novela. Dentro de esa lógica de resistencia del personaje, no se repite o recrea de manera obsesiva lo horrible, sino que se interpreta para vencerlo. En ese sentido la estrategia del personaje es la mirada, que va dando la forma a esta historia. El personaje va a mirar, mirarse a sí mismo, en busca del otro, de la sustitución.

CO: En este sentido, con respecto a *Los Peces Negros*, la crítica ha señalado que: "Los peces que se mencionan en el título son negros si son vistos desde arriba, pero cuando se mueven tienen un perfil plateado. También esta novela tiene dos planos: un personaje lucha por librarse de la marca dejada por la violencia y labrarse un destino propio, con nuevos espacios para la felicidad; otro personaje, muy joven, se cruza en la historia, y descubre la fascinación del amor. El primero es oscuro mientras el segundo muestra la cara luminosa, como el lado plateado de los peces negros (7)"² El amor y el encuentro, el lado plateado del pez, juegan un importante papel en la novela como la contrapartida a la experiencia de brutalidad y violencia, el lado oscuro, que sufre uno de los personajes. Así vas tejiendo una narración en la que la metáfora del pescador y del pez sirve para hilar una trama donde el deseo es el motor de la acción, al tiempo que ayuda a desdibujar la línea de separación entre pescador y pescado, víctima y verdugo, en el juego de seducción que se va desgranando. ¿Cómo surge esta idea para la novela?

LE: La imagen fundacional viene de que yo, como donostiarra, de niña pescaba en el puerto. Pescábamos *pantxitos*, *txitxarros*, *kabusias*, etc a montones. Entonces, se establecía esa relación con la muerte –te hablo como niña de ciudad, ya que quizá los niños de campo tengan otra relación temprana con la muerte– yo veía a menudo morir a los

peces. Al ponerte a escribir siempre necesitas una imagen fundacional que establezca la conexión de lo que cuentas con lo concreto. La imagen para esta novela fue ese recuerdo. Yo creo que me interesa la muerte porque perdí a mi padre muy joven, aunque nunca lo vi muerto porque en aquella época se nos ahorra a los niños esas cosas. Yo no vi un muerto hasta que fui muy mayor. Hoy asisto con cierta "naturalidad" a un velatorio cuando desgraciadamente fallece alguien a quien conozco, pero siempre había pensado que sería incapaz de llegar a eso, ya que para mí la muerte era terrible y, la muerte de un ser humano, como digo, era algo de cuya presencia, durante mi infancia, se me mantuvo ausente. Es decir, en mi infancia había muerte, pero sin cadáveres. Entonces, en ese mundo infantil, en esa imagen de la muerte de los peces, como dice uno de los protagonistas de la novela "todo está confundido". Por ponerte un ejemplo, los vascos tenemos una relación con la comida tan sofisticada que vemos constantemente la frescura del marisco, la frescura de los peces. Ver marisco vivo, peces vivos –que nos vamos a comer– es algo que tenemos delante de los ojos desde niños. Lo tenemos como una percepción que a mí siempre me ha parecido equivocada. Es decir, el pez se está muriendo y, sin embargo, la agonía aprendemos a entenderla como un signo positivo, porque significa que el pez está fresco. Hay una repugnancia en eso que se va concretando. Yo, desde niña, tengo una de las imágenes más atroces la de los pescadores de anguilas del río que se colocaban en el Paseo de Francia –donde yo pasaba mis recreos, ya que estudiaba en el Colegio Francés– y quienes, una vez pescada la anguila, la golpeaban contra el murete de piedra para matarla. Esta novela es una novela sobre la agonía, en el sentido etimológico de la palabra: "lucha", *agón*. Por tanto la idea de lucha me interesaba, y también la idea de la agonía como lucha por la vida, porque si la gente se dejara morir sin más no habría agonía. La agonía pretende la vida. Entonces entendí que esta imagen de los peces me servía. Es a partir de ese concepto que las imágenes van cuajando y me planteo la historia de una huella violenta.

Además la pesca es un lugar común de la seducción. A diferencia de la caza, la pesca es más sutil. En la pesca, el cebo es un cebo vivo, y el señuelo del cazador es artificial. Digamos que el pez en la pesca es parte activa. Todo esto contribuye a que las imágenes de la novela vayan cuajando para conseguir lo que yo quería hacer. En la novela la huella de la violencia no es tanto el dolor, sino hasta que

punto ese hecho puede dejar una huella de herencia, hasta que punto eso te constituye como un ser abominable. Eso tiene que ver con las circunstancias, con el deseo, con la participación, con la agresividad que tiene que ver con la agresión y con las huellas, esto es lo que en este libro se va a plantear.

Yo no quería hablar de una patología en este libro. Es decir, de alguien a quien esas huellas de un hecho violento dejan torturado. O de un hecho violento que no crece en el personaje y que simplemente se queda ahí, como imágenes recurrentes, obsesivas, torturantes. Ese era el tipo de huella que no me interesaba. Me interesa una huella en un ser que tiene un margen de libertad, en un ser libre. Entonces me planteé trabajar sobre los conceptos de responsabilidad, las nociones de víctima etcétera. El otro personaje, el joven, yo creo que también tiene ese doble componente de negro y plateado. Es decir, en ambos personajes se dan las mismas características, pero quizá este segundo personaje estaba ahí inicialmente para desencadenar la lógica argumental de la novela, la trama. Ese personaje, por decirlo de alguna manera, se constituye como el cebo. Pero a la vez, va a ser quien desde el exterior contemple y desarrolle una poética de todo eso. Digamos que este personaje joven constituye formalmente el relato de la vida. Es el que es capaz de sacar la historia de esa intimidación tan cerrada. Luego es un personaje que puede parecer instrumental en un primer momento, pero que se va a convertir en el personaje, no sé si principal, pero en torno al cual girará la historia, la construcción de la historia como relato.

CO: Una de las novedades de *Los Peces Negros* es la incorporación de la música. Las letras de las canciones de uno de los personajes se intercalan como pequeños poemas. Háblanos un poco de esta incorporación de la música en tu trabajo.

LE: De una manera simple asisto muchas veces con una cierta sonrisa al eterno debate del cine y la literatura, que considero un debate tan elemental y tan pobre, porque en primer lugar considero que el noventa y nueve por ciento de las películas son narrativas y, en segundo lugar, porque la imagen ha estado incorporada desde siempre a la literatura. Por tanto la relación cine/literatura es una relación fácil. Otra cosa es que al incorporar una novela con una

composición particular al cine se viera reducida a la cuestión argumental. La música, como elemento de composición, en la medida en que la literatura y la música son artes temporales, tiene más relación con la escritura. Pero en fin, de la composición musical y su relación con la literatura se ha hablado hasta la saciedad, así que no era eso lo que me interesaba. Pensaba, con cierta diversión, que si yo pudiera elegir un cruce real, yo haría libros que sonaran porque la parte acústica es siempre la que me falta. Esa incapacidad del lenguaje por representar realidades extra-lingüísticas, los diálogos, dentro de esa estética del silencio que me interesa, parece contradictorio. Pero, a veces, un telón de fondo sonoro es suficiente para aliviar al lenguaje de esa necesidad de transportar ciertas cosas. Entonces en *Los Peces Negros* la música tendría dos componentes: en primer lugar, yo había decidido no contar la historia, el hecho violento fundacional, por las razones que he dicho antes, pero necesitaba evidentemente su incorporación a la trama de la novela por razones evidentes de coherencia y de comprensión argumental. No quería que el personaje principal, quien ha elaborado la historia, la contara, porque si era capaz de articular su discurso, su proceso dejaba de ser creíble. El había desarrollado otro discurso. Por tanto, el segundo personaje, joven, se va a convertir en alguien muy importante. Compone música y tiene una preocupación por las letras de las canciones. Aunque nunca controla la historia, tiene mucha intuición y una ambición creadora grande que no se corresponde con su experiencia ya que, dada su juventud, es muy limitada y, por tanto, no encuentra cosas en su vida que le resulten válidas para darles estatuto de canción. Tan poco le interesa repetir lo que han hecho otros, plagiar. Y de repente, se encuentra inmerso en una historia que le desborda. Ahí estaba la clave. La composición de las letras de sus canciones se tenían que ajustar a eso, a este personaje de ficción, con esas características de inmadurez y de deslumbramiento ante el primer amor, y al mismo tiempo desvelar una comprensión empática clara. Entonces cuenta la historia con una poética de no contar lo aborrecible, a través de sus canciones, que no son poemas porque tienen que ser composiciones musicables, por decirlo de algún modo.

Ese era mi interés. Hemos hecho un disco y ahora estamos construyendo la presentación de ese proyecto. La ilusión musical me apetece mucho. Además, utilizo a este personaje joven para crear la poética de la novela que queda resumida en frases que se incluyen en el texto como: "la

forma son los peces" o "alguien dice yo y no soy yo", o la que ya mencioné anteriormente, "omitiré la parte aborrecible". Las canciones que se incluyen son canciones de amor y esa es la poética de toda la novela. Esa persona joven, en su inocencia, en su estética aparentemente ligera, le va a dar una dimensión subida a una historia que se podía atascar en cualquier lado.

CO: En anteriores trabajos (*La Historia de Margarita Maura*, *Efectos Secundarios*) has abordado el tema de la homosexualidad femenina. En *Los Peces Negros* resulta muy interesante que, mientras uno de los personajes es claramente masculino, el otro se mantiene en una indefinición genérica. ¿Por qué? ¿Qué efectos buscas?

LE: A mí siempre me ha interesado la no revelación del género. Ya lo hice una vez, como mencionas, en *La Historia de Margarita Maura*, en uno de los cuentos titulado "La Visita" y luego en *Ejercicios de Duelo*, aparece en dos relatos en los que no se sabe si el que narra es un hombre o una mujer. El comienzo de *Efectos Secundarios* también recrea una escena sexual, que hasta que no concluye, no se sabe el género de uno de los personajes. Es decir, en todos estos textos empiezas a leer y puedes imaginar como lector lo que quieras. Me interesa este ejercicio por dos razones: en primer lugar porque me parece que la literatura debe explorar espacios que le son propios y esto le es propio, ya que en el cine o en la radio o en otro medio, no sería posible esta ambigüedad. Por supuesto en las artes visuales hay recursos y se podría recurrir al travestismo, al personaje andrógino, pero en literatura se puede hacer perfectamente. No es una cuestión de ambigüedad, es un asunto de no revelación. ¿Por qué me parece importante? Primero, por esa razón meramente literaria que expongo y, segundo, porque investigar esta perspectiva es interesante desde el punto de vista de la recepción. Es decir, se nos revelan todos los estereotipos en las construcciones de género. A mí me interesa que aflore en el lector la reflexión sobre qué le hace pensar que un determinado personaje es hombre o mujer. Corresponde a la literatura incitar esa reflexión, como corresponde ensayar la hipótesis vertiginosa de cómo seríamos si ese aspecto del género fuera en la vida un aspecto irrelevante. Es decir, si actuáramos como personas, trascendidas la diferencias hombre / mujer. Evi-

dentamente este no es el caso todavía. Yo vi este aspecto como una utilidad añadida en la construcción del personaje en *Los Peces Negros*, ya que en el centro está la construcción del deseo y este hecho es el que organiza la sexualidad del personaje, la funda, la construye. Si tú eliminas o añades que en esa construcción del deseo hay una relación heterosexual u homosexual, le restas interés, desde mi punto de vista, al aspecto más amplio de la construcción de la sexualidad. Me interesa más explorar la crueldad, la violencia, en una relación. Esa relación de desequilibrio que se da en los personajes de esta novela me llevaba también casi a un salto triple mortal. Este personaje tiene que construir una sexualidad en positivo allí donde está en negativo. Esta sugerencia de una sexualidad gerontofílica también me parecía importante. No sé quién decía que en mis libros había mucha sexualidad "desviada". Me hacía gracia. Me parecía también interesante porque en este caso era el positivo de ese negativo, pero lo que yo quería es que en esa construcción, la lucha fuera por los componentes totalitarios de esa sexualidad y la crueldad. En este contexto, es irrelevante si es un niño o una niña, una persona de sexo masculino o femenino etc. En el caso del otro personaje, el más joven, esa experiencia del amor, del deseo, es también así. Si tú deseas, tú deseas. En definitiva, aunque sorprendentemente estas cuestiones siguen siendo polémicas, para mí el aspecto de la homosexualidad no es central en este libro para nada.

CO: Combinas tu labor literaria con la coordinación de los Encuentros de Escritoras y la enseñanza en talleres de Escritura Creativa, además de colaborar semanalmente en EL PAÍS del País Vasco, donde dedicas una columna al comentario de temas de actualidad. ¿Encuentras puntos de integración en todas estas labores?

LE: Sí. Todo está conectado. Los talleres de escritura son un permanente contacto con el hecho de que la ambición literaria es hoy muy distinta a la que era hace veinte años. El conocimiento de la tradición literaria, la formación, la información...todo esto ha cambiado. Yo me encuentro con alumnos, y se lo digo a ellos, sobre todo a los más jóvenes, que han sido expropiados culturalmente. Con esto me refiero a que de su currículo académico han sido eliminadas herramientas esenciales

para una reflexión artística ambiciosa. Yo vengo de una generación en la cual se leía. Nosotros en la adolescencia leímos *Rayuela* etc. Y ahora me encuentro con que estos libros son inabordables para los jóvenes, les resultan difíciles. Tantos años de un tipo de escolaridad deficiente ha tenido como consecuencia que los jóvenes no estén preparados para determinados planteamientos que requieren un esfuerzo intelectual, de atención, de lectura.

En los talleres me encuentro con alumnos de varias edades. Tengo alumnos universitarios, porque algunos talleres de escritura se imparten en la universidad. En este sentido tengo alumnos de licenciatura, de diplomatura y de primeros postgrados. A mis talleres fuera de la universidad también acuden universitarios, pero el público es más variado y también hay personas mayores, en general de veinte a cuarenta años, aunque alguno se pase por arriba. El tema que menciono sobre las carencias formativas, me parece fundamental y trato de remediarlo poniendo a los alumnos en contacto con obras referenciales. Quiero que a los asistentes a mis talleres nada les eche para atrás. Que sientan curiosidad si oyen hablar de *Tristram Shandy*, por ejemplo, y que traten de ver por qué esa novela es interesante, es importante. Me propongo que determinadas novelas que han hecho de nosotros escritores formen también parte de sus lecturas. Que sean capaces de entrar al debate literario, a la discusión de la literatura, sus maneras y sus formas. En definitiva, trato de fomentar redes, intercambios. En ese sentido los Encuentros también contribuyen. Estamos en la decimotava edición y hemos contado con la presencia de escritoras de todo el mundo. En los Encuentros también se trata de abordar cómo ha evolucionado la escritura femenina. Desde los años sesenta a los años ochenta –cuando pusimos en marcha los Encuentros– nos encontrábamos con planteamientos de que la escritura femenina era una escritura diferente. Hoy el debate sobre la escritura de género aborda muchísimos temas. Por una parte, esta óptica permite hablar de la identidad de la escritura, pero a la vez sitúa debates muy actuales como son el tema de periferia, las identidades culturales, la diversidad interior, los mestizajes, etcétera. El año pasado dedicamos los Encuentros a la "Nueva Europa", a una Europa menos conocida desde aquí. Invitamos a una escritora francesa hija de un exiliado español, a una finlandesa, a una eslovaca y a una polaca.

CO: ¿Cómo agrupas a gente tan diversa? ¿Cuál es el denominador común?

LE: Cada una habla de su proyecto creativo, de su obra literaria, de sus intereses.

CO: ¿Viste puntos de conexión?

LE: Sí. Después de su presentación se les pide que hagan referencia a un tema durante un coloquio. Este año vamos a invitar a escritoras europeas que viven en Europa pero que vienen de otras culturas: vamos a contar con la presencia de una escritora anglo-irani, una escritora antillano-francesa, quiero traer por primera vez a una escritora que pertenece a la diáspora sefardí que vive en Turquía, pero que escribe en ladino, también he invitado a una escritora latinoamericana que vive en España desde la época de las dictaduras, etcétera. Tenemos un público que se renueva cada año, pero también tenemos un público muy fiel que aporta mucha riqueza a los debates.

En cuanto a mi colaboración semanal en EL PAÍS, yo, cuando escribo ficción, tengo claro que es el narrador el que cuenta; en los artículos de EL PAÍS firmo yo, con nombre y apellidos. A mí me interesa la actualidad. Mi preocupación general es una preocupación de forma y esto es casi una posición vital. La situación en el País Vasco –y casi me atrevería a hacerla extensiva al resto del mundo– nos obliga a ser intelectuales más que artistas. Sin embargo, yo busco, reivindico, ser artista. Trato de buscar el espacio y la forma para escribir una columna de opinión desde ese espacio casi imposible que se ha vuelto ser artista.

CO: Has dado conferencias en varias universidades norteamericanas y residiste en Nueva York como profesora visitante de la Universidad de Columbia durante algún tiempo. ¿Qué aspectos del hispanismo norteamericano te llamaron la atención? ¿Cómo ves la producción literaria peninsular en el marco europeo?

LE: Yo, la verdad es que en Estado Unidos, tuve una experiencia que definiría como contradictoria. La universidad

que mejor conozco es Columbia porque pasé allí más tiempo, pero también he conocido otras universidades en las que he dado conferencias. Yo casi voy a decir que mi experiencia fue un poco de ciencia-ficción o de "deseoficción". Es decir, creo que hay un mundo académico, y eso lo veo en todas partes, al que podríamos hacer coincidir con la centralidad o el poder, y que va a la zaga y que recurre un poco a los clichés y a ciertos temas ya manidos. En ese sentido, podríamos decir que hay un hispanismo clásico, que bebe en los mismos pozos. Luego, existe otro, protagonizado por gente en universidades más pequeñas, que por su situación personal cultiva espacios más propios, y ahí sí he encontrado gente que está más en sintonía, que busca otras cosas, que busca renovar el hispanismo, traducirlo a debates que de verdad son interesantes e importantes en la realidad norteamericana, cosa que me parece fundamental. Antes hablábamos de la literatura vasca, pero también hay "hispanistas vascos" en Estados Unidos que están haciendo cosas muy interesantes. Estoy pensando en concreto en Annabel Martín³, Pilar Rodríguez⁴ o tú misma.⁵ Es decir, existe un núcleo de personas, todas mujeres, que esa mirada que yo te decía al principio, a lo mejor personas que vienen de ese gran sistema que es la Península, están aportando al hispanismo americano eso que va a necesitar para finalmente renovarse y para sacudirse, y quizá esto sorprenda, de esa docilidad. El hispanismo americano es muy poco polémico. Reconozco que pueden darse ciertas polémicas al nivel académico, pero en estos momentos la literatura que se hace aquí necesita activación, necesita una mirada crítica, exterior y prestigiosa para que realmente salga un poco de las claves empobrecedoras en las que se está produciendo. Yo creo que dado el prestigio y el poder de las universidades americanas se podría hacer una mayor contribución a fomentar la crítica e incentivar un debate que escapara un poco de la sociedad literaria.

En cuanto al marco europeo, hay muchos retrasos. Aunque hay cada vez más interés en la literatura española, todavía decir Europa es un decir. Te pongo el mundo anglosajón como ejemplo. No recuerdo exactamente, pero el 5 o el 10% de los libros que se editan en el mundo anglosajón son de autores de habla no inglesa, mientras que aquí el 80% o más de los libros que se publican aquí son traducidos. O sea, panoramas muy distintos. Yo creo que en España el debate socio-literario, político-literario, está impidiendo los verdaderos debates. A

veces tengo la sensación de que se visualiza España como una industria editorial poderosísima, pero por otra parte no estamos en condiciones de tirar del carro de una literatura europea con unas claves estimulantes. En este sentido creo que nuestra presencia en Europa no es muy importante. El número de autores que se traducen al francés, inglés, alemán, son los autores que se consideran en España más establecidos. En Italia, a lo mejor, esto cambia un poco, pero en general me sigue pareciendo que hay una política por hacer. Aquí también la política ejerce su influencia porque se conceden ayudas a las traducciones, usando muchas veces el criterio de en qué lengua escribes. Yo creo que la literatura que se proyecta al exterior en general, no es la más innovadora, ni la que puede suscitar una mayor atención o curiosidad. Todavía ofrecemos productos de lectura en claves comerciales, en el sentido de que preocupa fundamentalmente que tengan una aceptación de público sin demasiado problema.

CO: Háblanos de tu próximo proyecto.

LE: Es una novela que se va a llamar *Versión Original* y abunda en lo que ya inicio en mi novela anterior, la poética de la sustitución. Voy a abordar el tema vasco en el sentido de que los protagonistas están inmersos en una situación violenta: son víctimas del terrorismo de ETA. Hay un asesinato que sirve como punto de partida. Me ha costado encontrar la manera. Voy a contar dos historias. Desde el punto de vista formal no hay mucha complejidad. Yo tengo esa reflexión de Sebald sobre colocar algo horrible sobre un contexto esté-

tico o estetizado, que a mí me crea un conflicto. No quería estilización. Es esta novela anterior hay una gran carga estilizadora. Me he mantenido en un límite, pero en el tema vasco huyo un poco de eso. Por tanto, la forma va a ser algo sencillo. Utilizo dos cuerpos paralelos. Es la misma historia: por una parte, se desarrolla una visión artística de los hechos y por otra la, podríamos decirlo así, "versión original", aunque ambas forman parte de la ficción. Reflexiono también sobre por qué la obra artística se percibe como "mentirosa". Planteo cómo pasamos de la categoría de "la realidad" a la de la "ficción". En ese sentido la obra va a constar de dos partes: la versión original y la "película", y el planteamiento es cómo la "película" miente u oculta el proceso original. A la vez este proyecto me está permitiendo un trabajo de reflexión sobre un género que ahora estoy trabajando: el video-relato. Me interesa explorar las fronteras entre imagen y palabra. La historia la tenía pensada desde hacia muchísimo tiempo, pero no encontraba la manera. Quizá he tenido que escribir *Los Peces Negros* para encontrarla. Bueno, también ciertas cosas requieren una distancia y una especie de reposo. Pero ahora que tengo la perspectiva clara, este juego entre los dos niveles, que me ha costado mucho encontrar, ya quiero contarlo. Así que estoy trabajando en eso y luego en un ensayo un poco especial, una mezcla. Tengo bastante trabajo, me siento ocupada. Estoy en una época muy activa.

CO: Muy bien. Muchas gracias, Luisa. Eskerrik asko, y esperamos leer pronto tu próxima obra.

NOTAS

1 *EL PAIS* "Babelia" 11 de Junio del 2005.

2 *EL PAIS* Junio del 2005

3 Annabel Martín es profesora en la Universidad de Darmouth

4 Pilar Rodríguez es actualmente profesora en la Universidad de Deusto, aunque doctorada por la Universidad de Harvard, trabajó varios años en la Universidad de Columbia.

5 Cristina Ortiz Ceberio, trabaja en la Universidad de Wisconsin-Green Bay.

Recibido: 28 de abril de 2006

Aceptado: 30 de junio de 2006