



“Un texto literario vale la pena cuando, después de haberlo leído, uno ya no es el mismo”

Por Ulises Cremonte



Liliana Heker es cuentista y novelista. Fue directora de las revistas literarias *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*. Sus cuentos completos han sido traducidos al inglés y muchos de sus relatos se han publicado también en Alemania, Rusia, Turquía, Holanda, Canadá y Polonia. Ha reunido todos sus cuentos en el volumen *Los bordes de lo real* (1991) y su último libro es un conjunto de relatos titulado *La crueldad de la vida* (2001).

Oficios Terrestres: Usted sostiene que la literatura es una aventura, ¿por qué utiliza esta definición?



Liliana Heker: En realidad, no soy muy amiga de las definiciones, pero creo que más allá de lo que uno suele saber acerca de a dónde va a ir a parar cuando escribe, el proceso en sí de la escritura siempre es una aventura. Vale decir, uno va encontrando nuevos problemas. Y considero que toda ruptura con lo formal, y toda ruptura en la forma, viene de problemas que uno no sabe cómo resolver. Es ahí donde se empiezan a crear nuevas formas, o a romper con ciertos moldes tradicionales. Incluso con lo que ha sido la forma o la escritura de uno anteriormente. En ese sentido, la literatura es siempre una aventura, un riesgo, ya que no tiene garantías. Así uno lleve muchos años escribiendo, no hay nada que garantice que el próximo libro, cuento, o novela, vaya a ser buena. Esa permanente incertidumbre es lo fascinante y, al mismo tiempo, lo inquietante del proceso de la escritura. Yo creo que aquel escritor que considera que ya está garantizado empieza, de alguna manera, a morir como escritor. El que se siente demasiado segu-

ro, o cree que tiene cierto prestigio que le da una garantía a lo que escribe, realmente ha dejado de ser un verdadero creador, ha dejado de vivir en ese estado de incertidumbre y de necesidad de escribir que es, esencialmente, lo que constituye al hombre o la mujer que escribe.

O.T.: ¿Usted diría que escribe con la cabeza o con los dedos? ¿Se sienta a escribir sólo con la idea o con el cuento resuelto?

L.H.: Es muy difícil decir con qué parte... Yo creo que escribo con todo lo que soy, y con todo lo que me constituye. Mi primera tendencia habría sido responderte que escribo con la cabeza pero eso transforma el proceso de escritura en algo puramente cerebral, cien por ciento consciente. Sin duda, creo que es fundamental no despojarse de la lucidez, pero tampoco de la propia locura. Uno tiene tan pocas cualidades que es realmente una picardía despojarse de alguna para escribir... Pero cuando estoy escribiendo siento que mi cuerpo en su totalidad se está comprometiendo. De hecho hay una sensación física, una necesidad de escribir, que también se experimenta en los dedos. Uno escribe con su historia, con la cara que tiene, con las palabras que aprendió, con sus afectos y sus carencias. Realmente, uno pone todo en juego. De hecho, en el proceso de escritura acuden recuerdos difusos, que ni se sabe de dónde vienen; episodios que estaban guardados, y que aparecen de pronto. Esa parte inconsciente también interviene cuando uno escribe. Por eso también creo que un escritor debe ser plenamente lúcido cuando está volviendo sobre lo que escribió, porque esas asociaciones y recuerdos no siempre vale la pena que sean parte del texto. Es decir, la lucidez interviene cuando

uno tiene que decidir si algo debe estar en el texto o no.

O.T.: ¿Cómo actúa el entorno del escritor en lo que escribe? ¿Cree que por miedo al entorno hay una autocensura al escribir?

L.H.: Yo no hablo del escritor en general, porque creo que el proceso de la escritura, y el vínculo que cada uno tiene con su escritura, es puramente personal. En mi caso, cuando escribo tomo como material algo que me fascina y que conozco: a mí misma y a mi entorno. Lo que pasa es que aún cuando alguien se tome a sí mismo, o tome hechos o situaciones cercanas, los reformula. Cuando uno convierte lo autobiográfico en ficción lo está reformulando; está construyendo otra cosa a partir de estas experiencias cercanas o propias. Pienso que cuando uno siente que eso que está creando vale la pena de ser creado, no le importa de dónde tomó la experiencia. Pero si eso no pasa, si simplemente se toman personas o hechos cercanos y no se los convierte en un hecho literario, artístico, se transforman en mero chisme; incluso, en un acto vengativo, o en una especie de vínculo personal o mensaje secreto -bueno o malo- a una persona. Y eso no sólo no tiene nada que ver con la literatura sino que, en general, da resultados lamentables. Pero cuando un texto trasciende el hecho puntual que lo generó, cuando se dice algo a través de ese hecho, no importa de dónde se tomó la situación que actuó como disparador.

O.T.: Hace un momento hablaba de una buena obra. ¿Qué elementos definen una buena obra?

L.H.: Es muy difícil establecer qué es la buena literatura y qué no. Creo que un texto literario que vale la pena siempre tiene capas debajo. Uno siempre puede descubrirle nue-

vas lecturas, nuevas significaciones y posibilidades. Además, un texto literario que vale la pena nunca dice lo obvio, ni trata de coincidir con las verdades consensuadas. Realmente, creo que el hecho literario -hablo de las novelas y los cuentos, pero también pasa con los poemas- siempre provoca a través de la composición estética, de una relación entre los personajes, de una manera diferente de revelar el mundo, aún el mundo cotidiano. Provoca una sacudida que conmueve y nos muestra la realidad de una manera distinta. A mi entender, un texto literario que vale la pena es aquel que después de haberlo leído uno no es exactamente el mismo.

O.T.: En el comienzo de un cuento, de una novela, ¿qué cuestiones no pueden faltar? ¿Cómo se debe presentar al lector la historia?

L.H.: Seguro que cada historia tiene su comienzo, pero en general el cuento se asocia con el final. Y es cierto, debe tener un muy buen final, pero también debe tener un muy buen comienzo. Cuando uno encuentra el comienzo de un cuento ya tiene casi todo. Tiene la música, el ritmo que va a tener. Es decir, encontrar el principio de un cuento o de una novela -sobre todo dando por hecho que ya se tiene el final- es tenerlo casi todo, es confiarse a seguir escribiendo. De cualquier manera, no hay recetas sobre el principio. Pero sí hay algo que uno debiera saber y sobre lo que vale la pena pensar: ¿Por qué es tan importante el comienzo? Cuando se abre una novela, o un cuento, uno se mete en un mundo que diez segundos antes era absolutamente desconocido y no nos importaba para nada. Es justamente en eso donde reside la magia de la lectura: una vez sumergido en ese mundo, uno no puede, no quiere, salir. Y eso no es una propiedad de la lectura

que está fuera del texto, eso está en el texto. Cada novela, cada cuento, tiene una manera de empezar que le es propia y que hace que se produzca ese milagro. Yo insisto mucho en los talleres sobre el principio. Suelo decir que el escritor inexperto da por hecho que el lector va a necesitar un montón de informaciones para entender el cuento. Y entonces las da, provocando que el lector, al recibir datos de un mundo que no le interesa en lo más mínimo, lo deje. Es por eso que, normalmente, el cuento se mete de cabeza en un mundo que se supone preexistente para el que escribe. Por ejemplo, a mí me encanta, por deformación profesional, escuchar conversaciones. Voy en un colectivo, o estoy sentada en un café, y me encanta escuchar las conversaciones de los que me rodean. Me encanta captar los tonos, las frases a medias. Pero las personas que hablan no me están explicando nada, porque ya conocen su mundo, su conflicto, lo que les pasa. Hablan confiando en que su interlocutor también lo conoce. Y yo, que no conozco nada, puedo, a través de esos retazos de conversaciones, armar un mundo. Con el buen cuento pasa lo mismo: no es necesario dar todas las informaciones; ese mundo debe ser preexistente.

O.T.: Algunos escritores afirman que el cuento requiere de un compromiso y una prolijidad mayor, mientras que en una novela se tienen otras libertades o se permite una menor pulcritud...

L.H.: A mí la palabra pulcritud no me gusta; tal vez podríamos hablar de rigor. Y en ese sentido, creo que una novela requiere el mismo rigor, en cuanto a la estructura y al lenguaje, que un cuento. No considero, en absoluto, que una novela pueda admitir páginas grises, a menos que sea un gris significativo. Sin duda, como es más larga, se tole-

ra que tenga páginas que sobran o páginas fallidas. Un cuento, por el contrario, no lo admite; al ser más corto, el rigor es imprescindible. Pero esa es una idea personal de la literatura. El trabajo de montaje final, de estructura y de escritura de una novela, exige el mismo rigor, la misma pasión por la forma y la concepción de la totalidad, que requiere el cuento. Y, naturalmente, es mucho más complejo concebir esa totalidad en la novela que en un cuento. Pero ésta es mi idea. En los talleres suelo decir que si al buen cuentista se le cruza un tema de novela puede escribirlo, mientras que el buen novelista no siempre puede escribir un buen cuento, justamente porque no se exige tanto en cuanto a totalidad. Por ahí cree que puede permitirse páginas más laxas, páginas que sobran, pero yo creo que no. Sin duda la novela es un género muy plástico que admite distintos recursos, pero eso también tiene que generar una totalidad, un cierto equilibrio interno.

O.T.: Usted hablaba de las conversaciones que escuchaba en la calle. ¿Cómo se transcribe eso a la escritura? ¿Qué cosas de la oralidad hay que dejar de lado y qué cosas se rescatan?

L.H.: Depende... En algunos textos es importante, e incluso puede construir un cuento. De cualquier manera el lenguaje de la oralidad es siempre una convención: no es lo mismo escuchar algo que leerlo. Cuando uno está escribiendo algo que se parece a la oralidad tiene que apelar a recursos que no son exactamente los recursos del que habla. El que habla tiene tonos, silencios, gestos; el que escribe no tiene más que palabras y signos de puntuación. Entonces, para simular o crear la ilusión de la oralidad, uno tiene que construir algo que es distinto a ella. Por eso, la oralidad es sólo uno de los tantos recursos

que tiene la escritura. Y creo que uno nunca transcribe. Si escucho ese diálogo a medias - volviendo al ejemplo del colectivo- y lo transcribo, seguramente fuera del contexto voy a decir algo que no tenga ninguna significación. Es decir, si a mí algo me generó un clima, o una historia, tendré que arreglármelas para recrear el clima, o inventar la historia, en donde ese diálogo sea significativo. A veces hay que cambiar ciertos elementos de la realidad para que literariamente tengan peso, para que tengan validez, porque la realidad no es literaria. El texto literario, el cuento, la novela, son construcciones para ser leídas; la realidad no tiene por qué proporcionar datos que sean significativos.

O.T.: En relación al habla coloquial, hay escritores que plantean que hay que mantener un lenguaje neutro porque "lo lunfardo" pasa de moda y después no se entiende. ¿Usted cómo lo ve?

L.H.: En principio, creo que no se puede reducir lo coloquial al lunfardo. Ni siquiera se puede reducir a una moda pasajera. Y, de cualquier manera, si está bien puesto en el texto va a seguir funcionando. Si no, no podríamos seguir leyendo *El Quijote*, porque el lenguaje que se habla no es el nuestro. O no podríamos leer *El Llano en Llamas*, de Rulfo, no sólo porque lo escribió hace cuarenta años, sino porque utiliza un habla coloquial que corresponde a Alisco, una región de México. Sin embargo, yo sigo leyéndolo y sus textos me siguen pareciendo excepcionales porque él trabaja ese habla, la pone en función de lo que le pasa a los personajes, y crea una música propia que va más allá de haber escuchado yo ese habla. Es decir, creo que no se debe apelar simplemente a lo inmediato, porque sino sólo se podría leer aquello que está pegado a nuestra realidad cercana. No

se podría leer literatura rusa, francesa o alemana, o literatura del siglo diecinueve, por ejemplo. Porque, justamente, lo importante no es crear un vínculo inmediato, para que se vendan 30 mil ejemplares de golpe y después el libro sea olvidado. Eso no tiene nada que ver con la literatura, es sólo una forma más de consumo. Un escritor maneja su lenguaje, maneja el habla, conoce cierto giro, conoce la textura y la música de las palabras. Por eso, a veces es necesario un lenguaje coloquial, y a veces no. Establecer leyes generales es acotar a priori las posibilidades de la literatura.

O.T.: Y con el flujo del pensamiento, en esos momentos en que el personaje o narrador comienza a abrir la ventana de su mente, ¿cómo se transcribe ese caos?

L.H.: Eso también es una construcción, porque todos sabemos que el pensamiento no está absolutamente formulado en palabras. Lo máximo que puedo conocer es el fluir de mi propio pensamiento, el de otro sólo lo puedo suponer. Entonces, cuando un escritor se mete en el fluir de la conciencia de un personaje está construyendo algo, ni más ni menos, ficcional. Por ejemplo, ¿por qué uno empieza a leer el monólogo final de *Ulises* y siente que Molly Bloom está pensando? Evidentemente no es Joyce, es una mujer, pero Joyce no podría conocer otro fluir de la conciencia que el de la suya propia. Sin embargo, cuando uno lo lee siente que realmente Molly Bloom está pensando. Y no sólo eso, sino que ese pensamiento se vuelve revelador. Porque esa es otra de las cosas: el que piensa -y eso es algo que yo suelo comunicar en los talleres- normalmente no se propone contar ninguna historia, porque en realidad ya sabe lo que le pasa. El que piensa, piensa azarosamente. Y a través de ese fragmento, de ese segmento desordenado de

pensamiento, es el lector el que va extrayendo y conociendo la historia. Son secretos en los que uno tiene que pensar para poder recrear, o crear, la ilusión de que hay un personaje que está pensando. Siempre es una convención, la cuestión es que funcione y se justifique dentro del texto.

O.T.: Eso se da en su cuento "La llave"...

L.H.: Sí, aunque no hay un monólogo interior porque no está contado en primera persona, sino en tercera. El narrador se va metiendo en el fluir de la conciencia del personaje pero es como si narrara ese pensamiento. No es que ese pensamiento se exprese directamente, sino que hay un narrador que expresa ese pensamiento. Eso lo hago, sobre todo, porque en ese cuento hay una cierta acción: cruzar la calle. Y el que monologa no cuenta acciones. No puede decir "ahora cruzo la calle", sería una reflexión estúpida. Pero yo necesitaba que, entre otras cosas, mi personaje cruzara la calle. Y con esa tercera persona, que es casi primera, puedo pasar con cierta naturalidad, sin que se note la costura -como decía Isidoro Blainstein- de lo puramente subjetivo a lo objetivo. Puedo decir "Cruzó la calle", y me ahorro una cantidad de rodeos absolutamente innecesarios. Yo ahí creé por necesidad del cuento, mi personaje debía tener un pensamiento mágico, totalmente irracional, porque en el momento en que se volviera racional se daría cuenta de lo que le pasaba. Y lo que me propuse en ese cuento es que a la protagonista le pasaran cosas terribles sin que se diera cuenta. El único que se da cuenta es el lector y por eso carga con la responsabilidad de saber que a esa chica le pasan cosas terribles. Mientras tanto, en apariencia ella no se da cuenta, cree vivir en el mejor de los mundos

y todo el tiempo está buscando símbolos optimistas. Por eso digo que necesitaba un personaje irracional, incluso aunque fuera contra cierta racionalidad bastante persistente en mis personajes. Lo construí porque necesitaba hacerlo, y por eso traté de que todo el tiempo estuviera buscando símbolos mágicos y negara lo que en verdad le pasaba. Y traté de hacerlo desde adentro, porque, sin duda, cuando uno construye un personaje también está proyectando cierta parte de sí mismo: uno contiene a un asesino, a un loco, a una persona generosa, a una buena ama de casa; de lo contrario no podría comprender a los otros. En ese sentido, supongo que en "La llave" proyecté toda una parte mágica o pasional que también me constituye.

O.T.: Un lindo juego de opuesto se da en "Vida de familia", donde el personaje es racional y vive una situación absolutamente irreal o irracional...

L.H.: Exactamente, pero ahí justamente se da lo opuesto. Yo tenía la situación, lo que generó ese cuento, esa idea: alguien que abre un día la puerta de su pieza y encuentra otra familia viviendo en su casa. Una situación totalmente disparatada. Y ahí fue premeditado que el personaje fuera totalmente racional, matemático, programador, con una mentalidad totalmente científica. Porque lo que me fascinaba era imaginar qué hace alguien totalmente racional ante una situación absolutamente disparatada. Ahí sí yo entro en el sistema del personaje pero es un sistema totalmente distinto al del personaje de "La llave". Es absolutamente racional, científico. Es un tipo de personaje que realmente me cautiva.

Es decir, al menos en mi caso, continuamente hay un choque entre lo racional, lo lógico, lo científico y lo caótico. Yo estudié físi-

ca y ese tipo de pensamiento racional me constituye, pero lo caótico y la locura también me constituyen. Y lo siento como un contraste muy fuerte: por un lado, creo que es mi formación científica lo que me permite ordenar, o por lo menos manejar, ese caos; pero, al mismo tiempo, supongo que es ese caos el que me permitió salir de la ciencia y dedicarme a la literatura.

O.T.: En relación a las suposiciones, ¿otro motor en su literatura podría ser la cuestión de la cotidianidad?

L.H.: Sí, creo que es una constante, varios críticos lo advirtieron y yo misma lo advertí. Sobre todo en mis cuentos. Lo habitual, lo que habitualmente se cuenta, son mundos cotidianos, mundos aparentemente normales de esos que pueden aparecer con toda naturalidad a la luz del día. Sin embargo, siempre hay algún tipo de situación que desordena ese aparente orden, esa aparente normalidad y por esa fisura se puede caer en el disparate, en la locura, en el crimen. Supongo que en el fondo debe haber algo ideológico o algo ideológicamente coherente con lo que soy. Yo no creo en los órdenes prolijos y establecidos. Le tengo mucha desconfianza a esa gente a quien nunca se le ha desordenado la vida, que ha podido seguir una rutina perfecta. En cambio, la gente que viene de algún gran desorden me resulta confiable, porque ha adquirido cierto tipo de sabiduría que a mis ojos los hace confiables.

O.T.: ¿Qué aporte narrativo tiene la aparición de un secreto en un relato?

L.H.: Yo creo que el secreto es algo que tiene que ver con lo familiar y que, al mismo tiempo, constituye la gran contradicción de lo familiar. Es, tal vez, lo que genera la locura o el disparate. En toda familia bien ordenada hay algo secreto, algo que no debe

contarse. Sea la cosa más nimia o sean cosas graves, los secretos de familia constituyen un mundo que me fascina. Creo que debajo de toda apariencia normal hay un secreto muy bien guardado, y es ahí donde me interesa indagar con la literatura. Esos mundos que en algún momento se desordenan y hacen que la mujer obsesionada con la limpieza, como en "Cuando todo brille", de pronto termine en la mugre total o que, en cuentos como "Ahora", un hermano intente matar al otro.

O.T.: En ese cuento el narrador engaña involuntariamente al lector porque, en realidad, él vive engañado. ¿Cómo es ese juego?

L.H.: La verdad, me resulta muy difícil saber cómo se me ocurrió ese cuento porque la primera versión la escribí cuando tenía entre 18 y 19 años y después hice una reescritura, pero en realidad la situación fue siempre la misma: un hombre que va contando cómo se vuelve loco su hermano y en realidad el loco es él. Creo que la cuestión de la locura, ese límite tan difícil de prever que hay entre la cordura y la locura, siempre me fascinó. Eso es lo que yo quería contar: hasta qué punto ese límite es difuso para este hombre, y lo que quería conseguir era que, poco a poco, el lector se vaya dando cuenta de que el loco no es el hermano sino él. En realidad, creo que eso viene de una situación cotidiana que todos podemos vivir, y lo que me importaba era llevarlo al extremo de la locura. Y, sobre todo, que se notase en el final cómo ese hombre sabe perfectamente que está loco y que a quien vienen a buscar es a él. Es ése el horror final. Es decir, me interesa contar esos límites, esos bordes en los que no está muy establecido qué es lo normal y qué es lo anormal, dónde está la locu-

ra y dónde está la cordura, lo diurno y lo nocturno... la penumbra donde todo tiene bordes indefinidos.

O.T.: Y el punto de vista ayudaría a arrastrar al lector a ese mundo...

L.H.: Sí, en el caso de "Ahora" el punto de vista es fundamental. Ese cuento no podría prescindir de la primera persona, ni de la contemporaneidad. Y no es casual que se llame "Ahora". "Ahora estoy escribiendo esto que pasa", "ahora me van a venir a buscar". Así como otros cuentos pueden requerir una tercera persona, o contar algo que pasó hace mucho, en éste yo necesitaba esa contemporaneidad.

O.T.: En algunos de sus cuentos aparece ese narrador infantil...

L.H.: Sí, incluso en aquellos cuentos en que los personajes son adultos suele haber episodios. Y también en las novelas. Tanto en *Zona de Clivaje* como en *El fin de la historia* hay ciertos episodios de la infancia que reflejan, o explican, ciertos episodios de la adultez. Siempre me fascinó el mundo de los chicos. En principio, porque no creo que la infancia sea la edad dorada. Al contrario, creo que es una edad en la que vivimos todos los conflictos en carne viva, y en la que no tenemos ninguna coraza cultural para procesar y defendernos de lo que nos pasa. Cuando un chico percibe o sufre una injusticia, la siente al grado extremo; siente que es injustificable e intolerable. Y, al mismo tiempo, puede ejercer la maldad o la crueldad de una manera en que no la va a ejercer un adulto que, por lo general, va a intentar encubrirla. En el chico se dan las mismas pasiones y sentimientos que en los adultos pero en carne viva, en crudo. Es por eso que me fascinan tanto los conflictos entre ellos, porque creo, además, que todos estamos hechos de esos conflictos. To-

do eso nos ha marcado, de allí que contar el mundo de los chicos sea también contar los grandes conflictos de los seres humanos en general. Pero, al mismo tiempo, siento que hay mucha superchería en relación al lenguaje infantil. Mucha falsa ternura, mucho lenguaje almibarado. Lo más estúpido del mundo es ponerle diminutivos a su lenguaje: los chicos no ven sillitas ven sillones, ven todo mucho más grande de lo que es. Por eso me molestan los cuentos narrados con la exterioridad del lenguaje infantil, porque realmente creo que su mundo es iluminador de muchos conflictos de los adultos.

O.T.: ¿Cómo se construye un personaje?

L.H.: No hay una receta, pero sin duda no es lo mismo un personaje en un cuento que en una novela. En un cuento muy difícilmente me haya planteado un personaje, lo que siento es una situación y construyo el personaje en función de ésta. En una novela, en cambio, el personaje muchas veces es el centro de la historia. Por ejemplo, se suele decir que en *El fin de la historia* hay dos personajes centrales, y yo creo que hay tres. Los dos que se suelen considerar son Leonora Ordaz, que es la militante, y Diana Glass, que es la amiga que pretende escribir acerca de ella. Sobre esos dos personajes yo sabía bastante de entrada, pero mientras estaba escribiendo me di cuenta que necesitaba un tercer personaje. Y pasé por distintas etapas. Lo primero que se me ocurrió fue una tercera mujer, que podía ser una especie de alter ego, y pensé en un taller literario, un espacio sobre el que quería escribir porque adquirió una forma muy característica durante la dictadura militar, como ámbito donde se podía ejercer lo prohibido. Pero lo descarté porque, dado que los dos personajes eran de mi ge-

neración, iba a ser de una monotonía total. Entonces pensé en un hombre, aunque también me di cuenta que iba a caer en el esquema de *Zona de Clivaje*. Ahí fue que se me ocurrió una vieja, un personaje que tenía que estar por encima del bien y del mal porque ya había vivido una situación así. Y pensé que tenía que venir huyendo del nazismo. Necesitaba a alguien del centro europeo y la hice austríaca, y la imagen que acudió a mi mente fue la de Marguerite Duras. Yo la conocí en el 78, mientras ella preparaba en la cocina de su casa una sopa de verdura. Aunque entendía poco, trataba de beberme todas sus palabras en francés. En un momento dijo algo y, como no me quería perder nada, le pregunté al amigo que me había llevado y me contestó: "Dijo que le gusta mucho el puerro". Me pareció maravilloso y a partir de esta anécdota pude construir a Hertha Bechofen, una mujer de la que uno está esperando grandes verdades y que es capaz de decir que le gusta mucho el puerro. Ese elemento permitió que construyera al personaje. Y lo señalo porque es un personaje absolutamente construido, ficcional, que empezó a comportarse solo y a tener una autonomía que me llevó a sentir, mientras la iba escribiendo, que me enseñaba cosas. No sólo le enseñaba cosas a Diana Glass sino que, a través de ella, pude escribir ideas que nunca había puesto en palabras. Pero además de los personajes centrales, que vienen ya con la novela, aparecen, y se cruzan, ciertos personajes secundarios que uno no había previsto y a veces son fascinantes, como los mozos de "Don Juan de la casa blanca". Yo sabía que iban a ir de bar en bar porque el personaje es alcohólico, pero nunca había pensado en los mozos. Sobre todo el último, que terminó siendo un personaje que no estaba previsto.

O.T.: Recién hablaba de los talleres, ¿cuál es la función de un taller literario?

L.H.: La verdad es que me apasiona dar taller, pero no sé si un escritor le puede enseñar a otro a escribir. Creo que un escritor aprende su oficio, y el taller puede ser parte de ese aprendizaje. Personalmente, lo que me interesa es la formación del escritor, de aquel que tiene predisposición, talento, ganas de escribir, y que se ha enamorado de la literatura a través de la lectura. Porque si alguien no se enamoró de la literatura a través de la lectura difícilmente pueda escribir: el enamoramiento por la escritura viene después. Tal vez yo tengo que tener fe en el que viene al taller y viceversa, porque si no es muy difícil comunicar ciertas cosas, o criticar un cuento y que el otro lo acepte... Creo que cuando eso tan particular se produce yo puedo comunicar el saber que me viene de la experiencia. No es un saber universitario, pero algunas cosas he sistematizado. Soy capaz de analizar la escritura de mis cuentos y de meterme en el proceso creador, mientras que conozco escritores excepcionales que son incapaces de decir cómo han escrito un cuento, aunque eso no les quita talento ni validez. Y así como me gusta analizar mi trabajo, me gusta meterme en el proceso o en el texto del que viene al taller. Eso es un saber que creo comunicable, que no le da al otro el secreto de la creación pero le puede abrir camino... y eso me fascina.

O.T.: ¿Cómo se relaciona con las revistas literarias?

L.H.: Considero que un crítico literario debería ser un creador, porque la buena crítica es, en realidad, un acto creador. Por ejemplo, cuando leo una crítica que me fascina ni siquiera me importa coincidir con la visión que propone, lo que me deslumbra es lo que

puede descubrir en un texto. Pero la crítica no siempre se ejerce así. Muchas veces lo que encontramos en los medios son reseñas que hacen un resumen del texto y sacan conclusiones no se sabe de dónde. En este sentido, a veces uno siente que se habla bien de un libro porque *hay* que hacerlo, o mal por razones similares. Todo eso se suele llamar "crítica literaria" pero ni me meto con todo eso. Para mí se trata de una lectura creadora, como un texto literario que toma como objeto otro hecho literario, y ese es el tipo de crítica que me fascina. Y no creo que la teoría literaria ayude a la escritura de ficción. Por eso no suelo darla mis talleres, porque me parece que la teoría literaria se debe nutrir de la ficción, de la novela y del cuento, y no al revés. No se trata de escribir una novela para validar o ratificar una teoría. Creo que así la literatura entraría en una especie de punto muerto.

O.T.:¿Cómo ve el mercado literario?

L.H.: La verdad no me interesa, me parece profundamente desagradable. Especialmente cuando genera que se escriba para satisfacerlo, siendo que muchas veces un escritor tiene que estar quizás diez años para escribir una novela. ¿Y por qué no? Creo que eso que se suele llamar "mercado" no tiene nada que ver ni con el proceso de lectura ni con el de escritura. Y prueba de eso es que uno no necesariamente lee novedades. Un libro no está escrito para ser leído a los dos meses de ser publicado. Por el contrario, un libro se va abriendo paso de a poco... uno se va encontrando, va creando afinidad y va creando lectores que, a su vez, le pueden hablar a otros posibles lectores. En mi caso, y creo que en el de la mayor parte de los escritores, uno escribe para durar, no sólo para ser leído hoy que acaba de salir el libro, sino

dentro de veinte años. Quiero ser leída y quiero *seguir* siendo leída. Y eso no tiene nada que ver con las leyes anormales que rigen un mercado perverso que fija que si un libro no se vendió es un fracaso. Si fuera así, buena parte de la literatura no existiría, porque la cantidad de fracasos de ese tipo que ha dado la literatura es innumerable. Es por eso que me parecen totalmente *contra natura* las leyes del mercado para aplicarlas tanto a la literatura como a cualquier hecho artístico.

