

Recomendados

Entrevista a Pablo Ingberg

Por Francisco Cascallares.

—¿Qué es un misógino para vos, y en qué se diferencia de un machista?

—No sabría decir con precisión qué es un misógino. En principio sé que es una palabra lindísima, más allá de lo que signifique. Etimológicamente es “el que odia a las mujeres”. Yo no sé si la diferencia que mi personaje plantea entre misoginia y machismo es exacta. Fue una ocurrencia, y me pareció que sonaba bastante bien y tenía humor.

Sí puedo decir que no siento ninguna afinidad, sino más bien rechazo, por ese machismo que piensa que la mujer es un ser inferior. Por eso, tal vez en otra humorada, mi personaje plantea que más bien la mujer es superior. Algo de eso habrá en el libro y en su humor, porque de hecho una mujer que lo había leído me preguntó: “¿Por qué se llama *Diario de un misógino* si hablás tan bien de las mujeres?”. Evidentemente era una mujer con sentido del humor porque, la verdad, aprovecho para decir un par de cositas.

—Tu libro —llamémoslo así— es difícil de categorizar limpiamente en algún género literario. Es una novela pero no del todo, a veces tiene algo de ensayo y otras de poesía. ¿Qué juegos con los géneros literarios tenías en mente al escribir?

—Yo estaba pensando en una novela, y no terminaba de aparecérseme el comienzo. Después de una charla con un amigo, se me ocurrió la idea de escribir el diario del protagonista de esa novela que estaba pensando y que seguramente nunca escribiré. La forma de un diario me facilitaba en algún sentido las cosas porque dentro de un diario uno puede meter de todo un poco. El diario es como una matriz con mucha capacidad y mucha democracia.

Ahora bien, hay algo en mí que es constitutivo. Si existen fórmulas que facilitan de antemano cierta aceptación, yo voy por otro lado. Tal vez pueda verse como vanidad o exceso de ambición. No sé. Pero sé que no me gustaría gustarle a nadie con ayuda de una fórmula que le haya dado antes algún tipo de éxito a otros. Prefiero jugarme, en sentido figurado, a vida o muerte. Es decir, o gusto tal como soy y como me salen las cosas desde lo más auténtico, o no me interesa gustar. Hay ciertas fórmulas, por llamarlo de alguna manera, más o menos generalmente aceptadas hoy por las expectativas del mercado editorial. Principalmente la idea de que tiene que haber una historia narrativa muy clara. Mejor aún si se apoya en el policial o se mete en la intimidad de algún personaje histórico. Y a mí me interesó la idea de tratar de hacer una novela que no estuviera sostenida en ninguna de estas cosas.

—Tu libro es también un diálogo constante con la literatura, al modo de, por ejemplo, *Lolita* de Vladimir Nabokov (a quien mencionás en algún momento en el libro) o ese poema de T. S. Eliot, *La tierra baldía* (que aparece bastante en tu libro), al cual Eliot mismo agregó unas páginas con notas sobre sus alusiones literarias. En el caso de *Lolita*, existen dos tipos de ediciones: una en la que sólo aparece el texto y otra en la que un académico agrega unas cien páginas de notas al pie que explican

las referencias a otros autores, las alusiones literarias. ¿Vos pensás que para leer tu libro es necesario pescar todas las alusiones que plantás como semillas, todos esos otros textos?

—Me gusta esa idea de semillas, que pueden o no germinar. Yo no leí esa edición anotada de *Lolita*. La leí en la edición pelada, y seguro que se me pasó el noventa por ciento de las alusiones, pero igual me encantó. A uno se le pasan muchos de estos juegos, pero puede disfrutar del libro. En este sentido, *La tierra baldía* es un ejemplo paradigmático porque permite distintos niveles de lectura. Yo apuesto a que el lector que no reconozca o no conozca las alusiones pueda disfrutar lo que está escrito. El primer nivel de lectura es lo que está ahí escrito. Si además se encuentran otros niveles, se reconocen otras cosas, bien. Pero la primera lectura vale en sí misma.

De alguna manera, esos otros textos funcionan como amigos de los personajes. Suponé que ahora yo te hablara de un amigo mío o de algo que dijo un amigo mío. A lo mejor vos no conocés a esa otra persona ni vas a conocerla, pero podés disfrutar de lo que te estoy contando. Si además conocieras a esa otra persona, tal vez podrías disfrutar un poco más, o de otra manera, pero las dos maneras son válidas.

—Ya que empezamos a hablar de T. S. Eliot, *La tierra baldía* es un texto que resulta ser amiguísimo de tu protagonista, alude a él a cada rato. Se trata de un poema hecho de fragmentos unidos, de material original y de alusiones literarias. Otro poema de T. S. Eliot que recurre mucho es “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, y “Prufrock” me hace pensar mucho en tu personaje y en su relación con las mujeres. Estos dos poemas, ¿tienen que ver en cómo te planteaste la forma de tu libro y el carácter de tu personaje principal?

—No te podría responder si mis procedimientos tienen alguna relación directa o indirecta con *La tierra baldía*. Sí podría decir que entre las cosas que uno lee hay algunas que quedan reverberando durante más tiempo y seguramente eso resurge en la escritura, pero uno no sabe cómo, o yo no sé cómo.

Lo que sí podría decir es que “Prufrock”, como esos amigos o amigos de amigos que antes comparaba con las lecturas, podría ser un amigo del protagonista narrador, o más bien diría que es un amigo, tan real como los otros, y que de algún modo *La tierra baldía* es la tierra que pisa. Personalmente, siempre encontré ya desde el título *The Waste Land* una especie de símbolo de la época.

—¿De ésa o de ésta?

—De las dos.

—No sólo el texto de *Diario...* es ficción, sino que el objeto que tengo entre mis manos cuando leo — el libro como objeto— es un objeto de ficción. Desde adentro del texto contás cómo el personaje narrador elige la foto de la tapa, cómo inventa el título del libro. Los personajes Julito y Guillo escriben las notas en la contratapa, y vos mismo, como autor, sos un personaje de tu novela, le escribís el Postfacio y, en este juego ficticio, te encargás de publicarla. Todo se justifica desde adentro, contamina la realidad, como sucede en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges. Hay como un desbordamiento de ficción: desde el centro del texto hacia la realidad, hacia el libro como objeto. Esa historia que planteás en tu novela está llena de verosimilitud, de pruebas que le crean la ilusión de verosimilitud.

—Sinceramente me halaga que encuentres eso. La verdad es que yo nunca me había detenido a pensarlo de esa manera. Para mí fue como una suma de ocurrencias que fueron confluyendo. Por un lado, estuvo la intención de dejar claro desde dentro del texto que quien hablaba ahí era un personaje y no yo. Aunque, ahora que me escucho, también podría decir “la intención de dejarlo más confuso”.

La foto de la tapa, regalo de un amigo hace años, me parecía importante por lo mismo, tal como lo digo en el libro, para confundir, o para producir una especie de choque poético con el título: un misógino que sin embargo elige una mina tan adorable para la tapa, y después le pone en la frente el título como si fuera un sello. (Esto último fue un resultado feliz de la diagramación de tapa, aunque yo tuve un poco que ver con el asunto).

Los textos de la contratapa y la segunda solapa, que están firmados por sendos personajes de la novela, se me aparecieron por otro lado. Generalmente las contratapas tienen algún elogio bastante absurdo del libro, a veces firmado por algún padrino más o menos conocido, y gran parte de las veces es un elogio más bien injustificado. A mí siempre me dio pudor ese tipo de contratapas. Para evitarlo con mi propio libro fue que se me ocurrió tomar un poco a risa o parodiar la contratapa tipo. De todas maneras está algo disimulado, porque los personajes que firman estos textos nunca aparecen con su nombre completo dentro del libro. Ese probable despiste, en todo caso, podría ser una humorada más.

—¿Cómo fue la escritura de *Diario de un misógino*, cómo fue avanzando el libro mientras lo escribías?

—La primera versión fue rapidísima, hasta a mí mismo me sorprendió la rapidez. Fueron unos tres meses y medio en dos partes durante 1995. Después, durante 1996 y parte de 1997, lo corregí muchísimo y lo amplí. Al final, lo di más por abandonado que por terminado, porque nunca se termina de corregir, pero uno se cansa de dar tantas vueltas sobre lo mismo y se resigna a aceptar un poco su perpetua imperfección.

—El humor es un elemento importantísimo en este libro, no está presente solamente para hacernos reír sino que parece cumplir varias otras funciones. ¿Cómo ves que funciona el humor en *Diario de un misógino*?

—Yo creo que el humor ayuda a vivir, ayuda a pensar, ayuda a no tomarse demasiado en serio a uno mismo, a sobrellevar las propias torpezas, y hasta puede ayudar a escribir. Yo no me propuse el humor. Surgió como parte del libro, ¿no? Casi como una excusa del discurrir. Entonces, de pronto tomé como blanco algunos facilismos supuestamente feministas. Pero no sólo eso, que en definitiva no era más que una excusa, sino que también traté de aplicar ese mismo humor ácido, irónico, a casi todo, y especialmente al propio personaje.

A mí me pareció que el humor en el libro buscaba desestructurar. A medida que uno va conociendo un poco más, va teniendo menos certezas. Yo creo que ahora afirmaría menos cosas que cuando tenía veinte años. Y el humor funciona un poco en ese sentido, como una sustancia disolvente en una contractura. Si después podemos caminar o no, ése es otro problema.

—Tu personaje tiene un fervor singular por el tema de la traducción y por tratar de acercarse a cada texto en su lenguaje original.

—La verdad es que en eso tampoco me planteé nada orgánico, pero es cierto que está bastante presente. Un poco como todo el libro: como problema, disparador de pensamiento y escritura, nunca como prédica de soluciones o sentencias desde un estrado. Tengo cierta admiración o sana envidia por las personas que han tenido una experiencia bilingüe desde la niñez o desde la primera adolescencia, cuando esas cosas se incorporan sin ningún esfuerzo conciente. Mi primera experiencia con otra lengua fue el ídish que hablaban mis abuelos cuando querían que no los entendiéramos. Lo único que sé decir en ídish son algunas malas palabras y expresiones cariñosas. Más tarde fue un poco el inglés, que aprendí muy brevemente y pésimamente en la escuela primaria. (En la secundaria fue el francés). A los catorce años escuchaba a los Beatles y trataba de pescar cuándo y cómo pronunciaban durante la canción el título, que encontraba en inglés, entre paréntesis, en la tapa del caset.

A los diecinueve hice un viaje y tuve que arreglármelas para entender y hacerme entender en inglés. Y así seguí haciéndolo, siempre a los ponchazos. Hasta que me metí con *La tierra baldía* de Eliot, en ediciones bilingües, y sentí la necesidad de saber más. Pero nunca llegué a estudiar inglés de una forma seria y sostenida. Lo mismo con el francés, y también con el portugués y el italiano, que jamás estudié. Pero en una que otra ocasión tuve que entenderlos un poco, o quise leer a un autor en su propia lengua, o al menos en ediciones bilingües, y me arrojé un poco a la aventura. Incluso siempre me interesó tratar de captar la música de otras lenguas, aunque no entienda nada.

—¿Cómo fue en el caso del griego y el latín?

—Mi primera experiencia sería con otra lengua, y diría que la única, fue con el griego antiguo, y también con el latín. Esas lenguas uno no aprende a hablarlas sino a leerlas y traducirlas. El griego es una lengua fascinante. Por algo produjo la literatura fundacional de occidente, y varias de las mejores obras de todos los tiempos. Y eso de meterse en otra lengua, como disfrazado de glóbulo rojo por adentro del cuerpo humano (una imagen que uso en el libro, que le debo a un primo mío), de descubrir las particularidades intransferibles e intraducibles de esa lengua, y sin embargo tratar de ver cómo se puede llegar a recrear en la propia lengua materna, eso a mí me abrió la cabeza. Porque una lengua es un mundo, y una manera de ver el mundo.

Es parecido a lo que pasa con la comida. Vos te criás comiendo un tipo de comida, incluso aunque te parezca que son varios. De pronto vas a otro país donde las costumbres alimenticias son totalmente distintas. Entonces está el obtuso que dice, por ejemplo, que porque comen poco churrasco, comen mal. Y está el tipo de mente abierta que descubre nuevos sabores y nuevas maneras de pensar y concebir la alimentación y su visión del mundo se amplía. Después, vuelve a sus costumbres habituales, pero transformado, porque la suya ya no es la única manera de concebir la alimentación, sino la manera en que él se crió y en la que se forjaron sus gustos, pero ha conocido otras, y por lo tanto puede mirar la suya un poco desde afuera.

—Como tu personaje.

—Seguramente el fruto de una experiencia así es un poco lo que vuelco en mi personaje, ese extrañamiento y esa fascinación de quien descubre, con algo de la inocencia de un niño, cómo se dice algo en otra lengua. Te doy un ejemplo que no está en el libro. Si vos pisás a alguien en el colectivo, le decís “disculpe”, o “perdón”. En francés, dirías “je suis désolé”, literalmente “estoy desolado”. ¿No es maravilloso? Imaginate que mañana vas en el sesenta, le pisás el pie a una mina y le decís: “estoy desolado”. En inglés, dirías “I’m sorry”, literalmente “estoy apenado”. Tanto en inglés como en francés, el acento está puesto en el estado del que lo dice, en cómo se siente por lo que ha hecho. En castellano, en cambio, el acento está puesto en el otro, le pedís explícitamente al otro que te disculpe él, más allá de lo que vos sientas. Desde un punto de vista práctico, las tres expresiones significan lo mismo, pero implican concepciones muy diferentes.

Ahora, en cuanto a la traducción en sí, mi personaje se queda en eso, en ese extrañamiento y fascinación, y le saca el jugo a su modo. Pero no se pone a traducir obras. Comparte conmigo el hedonismo.

—¿Cómo es eso?

—Yo solía decir que era un traductor hedonista. Empecé por anotar variantes en traducciones de otros. Después, de tanto en tanto, me ponía a traducir poemas breves o fragmentos que me despertaban un interés particular. Con el tiempo, empecé a hacerlo por plata, no mucha, por cierto, pero siempre es una alegría que te paguen, aunque sea mal, por hacer algo que disfrutás tanto. Porque en general, en este mundo, el único momento placentero de un trabajo es cuando cobrás, y dura muy poco.