

Federico Falco: "El lenguaje siempre es un arma de doble filo"

Blog, Entrevistas

- 08-01-2021
- Federico Falco, Valeria Tentoni

Una conversación alrededor de la primera novela del autor de *Un cementerio perfecto* y *222 patitos*. "La lectura puede ser una compañía, puede ser ese diálogo que no existe", dice a partir de la historia de duelo y soledad que escribió en *Los llanos* (Anagrama).

"Los que viven en el llano viven con Dios lejos, viven mirando para arriba", se lee en la primera novela del cordobés Federico Falco, finalista del Premio Herralde de Novela. En pleno duelo amoroso, su protagonista decide volver a un paisaje familiar, el paisaje rural, pero a muchos kilómetros de su propia familia. En esa intemperie se acurruca para que el tiempo pase y le diga algo, quizás por intermedio de las plantas que hace crecer con mucha dificultad en una huerta. Mientras tanto, lee y escribe, o mejor decir recuerda que antes escribía. Recuerda los momentos fundacionales de su vocación, quizás para acicatearla: "La trama de un libro era una especie de protección, de conjuro contra esos dibujos hechos de puros rayones, trazos flojos, devaneos".

Del autor ya conocíamos los libros de cuentos *222 patitos, 00, Un cementerio perfecto, La hora de los monos*, y la nouvelle *Cielos de Córdoba*. Justamente, bajo uno de los cielos de Córdoba habla ahora sobre *Los llanos*. Desde San Javier, buscando señal por el jardín y con las sierras de fondo en la videollamada, Falco responderá algunas preguntas sobre este libro hasta que se largue a llover.

¿Era la primera vez que participabas en el concurso?

Nunca había mandado nada al Premio Herralde, pero además porque nunca había terminado una novela larga. *Cielos de Córdoba* es una *nouvelle...* Así que sí, fue la primera vez. Las novelas que escribí antes por una u otra razón no se terminaron. A esta novela la tenía lista a fines de enero, hice una ronda de lectura con amigos y agregué las últimas correcciones. Pensaba dejarla descansar un poco, planeaba hacer una segunda ronda de lectura pero empezó la pandemia, la tensión pasó por otro lado y la novela estaba ahí. Un día vi que cerraba el Herralde, vi pasar la noticia y decidí mandar el manuscrito. Fue un año tan raro que no volví a pensar mucho eso, hasta que un día llegó el mail.

¿Y la escritura cómo fue?

Hace bastante que estaba escribiéndola, pero sin saber qué era. Hay algunos fragmentos escritos hace mucho tiempo, sobre todo mientras estaba con *Un cementerio perfecto*; en algún momento se me empezaron a ocurrir cosas que no podía hacer encajar en ninguno de los cuentos y empecé a sentir esa estructura de los cuentos como un poco limitante. Empecé a pensar un poco en la escritura como una práctica, como cosas que puedo ir escribiendo. Hacía unos meses que había fallecido mi abuelo y ahí empecé a anotar ciertas cosas que tenían que ver con mis recuerdos de infancia, que se habían disparado a partir de su fallecimiento. Empecé a llevar un documento, no un diario que

siga una cronología sino mas bien un archivo de .doc abierto al que voy agregando cosas, materia prima, anotaciones que hago incluso si voy caminando. Algunas cosas más cercanas a la ficción, otras a las memorias o recuerdos, otras directamente inventadas sobre la marcha, otras reformulando escenas que presencié y poniéndolas en boca de personajes, algunas cosas más ligadas a la reflexión... Es un lugar de escritura más o menos constante, sin objetivos. Simplemente porque es. Toda la zona de la huerta tuvo escritura original mientras yo tuve una huerta; acá son solamente nueve meses, pero son cosas tomadas a lo largo de dos o tres años de huerta que se fueron comprimiendo. En algún momento me di cuenta de que todos estos hilos estaban relacionados y formaban parte de lo mismo. Todavía no sabía que era una novela, pero ya estaba casi todo escrito.

¿Siempre trabajás como en este libro?

No, yo cuando escribo en general no muestro nada y con este texto fue un proceso bastante distinto. Había algo del tono que me preocupaba mucho, que no lograba encontrar, y fui probando leerlo en lecturas a las que me invitaban. Hubo una lectura en particular en la que dije: por acá es. Me daba cuenta de que la gente me estaba escuchando, prestaban atención, se acercaron varias personas después. También hubo lecturas en las que de pronto leía y no pasaba nada. En un momento entré en crisis con el texto y vine acá, a San Javier, de visita y lo traje. Lo leyeron Santiago Larosa y Soledad Urquía [editores en Chai], que son amigos, y los dos me alentaron a seguir. Es un texto que se fue armando de a poco y compartiendo bastante el proceso.

Hay un modo fragmentario en la novela, entre todas las zonas está la del diario de lectura, ¿no? Encontramos un montón de citas, una bibliografía que acompaña a *Los llanos*.

En un momento me empezó a agobiar un poco la soledad en la que estaba el personaje, muy extrema. Siempre me interesa poder narrar la soledad, pero en este caso me agobiaba. Ahí apareció la idea de la lectura. De hecho, en una de las primeras versiones había varias escenas de lectura que yo sentía que las tenía que sacar pero después me di cuenta de que en realidad estaban desaprovechadas. El narrador decía "me tiré a leer" pero no aclaraba qué leía, y eso no generaba ninguna repercusión en el texto. La lectura puede ser una compañía, puede ser ese diálogo que no existe. Ahí empezaron a aparecer las citas, la idea de que había mudado la biblioteca al campo, de que tenía una biblioteca disponible y sobre todo para releer. De alguna manera iba entreteniéndose, saliendo del propio rollo mental con la lectura, encontrando un espacio de cierta tranquilidad, y un diálogo con ciertos poetas o textos. Es un poco una bitácora en la que se van registrando ciertas cosas que le llamaron la atención. Nunca pensé mucho en el corpus de lecturas, no sé bien cuál se

arma, pero sí eran citas que yo mismo había ido atesorando y me parecía que le servían al personaje.

¿Cómo elegiste la de Ron Padgett?

El epígrafe fue una de las últimas cosas que aparecieron. Estaba leyendo su libro traducido por Zindo & Gafuri y apareció ahí, la novela estaba casi toda escrita ya.

En la novela escribís "el paisaje como espejo", hablás del inicio de una conversación con el paisaje. Estudiaste agronomía, además, que algo debe haberte colaborado, ¿no? ¿Cómo dialoga la novela con el paisaje?

Agronomía no tiene mucho que ver con el paisaje en sí, pero el paisaje de alguna manera siempre es algo que me atrae, sobre todo cómo una determinada geografía puede llegar a moldear determinadas formas de ser, las rutinas, la cotidianidad, el paso del tiempo. No es lo mismo vivir en la montaña que en el Delta o en el medio de la llanura: hay algo del paisaje que me parece muy atractivo. Hay una frase de Saer que siempre me gustó mucho, no la recuerdo exactamente pero dice algo así como que la gente que vive entre montañas siempre tiene la posibilidad de pensar qué hay más allá de las montañas, la gente que vive en una ciudad portuaria siempre está abierta a que llega el otro, está acostumbrada al otro y es muy receptiva, y que la gente que vive en la llanura tiene esta cosa de aislamiento, de lejanía de todo, y a su vez es un paisaje que no cambia. Uno puede caminar diez kilómetros y el horizonte se va a alejar diez kilómetros, el paisaje va a ser más o menos el mismo. Siempre me interesa ver cómo vive la gente en distintos lugares, ver si se puede extrapolar la influencia del paisaje en el propio ánimo, en la forma de pensar, de vivir. Además siempre que escribo me parece fundamental dedicar tiempo al paisaje, casi siempre empiezo por ahí. Hay cosas de la cotidianidad que son organizadas por el paisaje. El paisaje impone desafíos, disfrutes.

¿Por qué elige una llanura el personaje para atravesar un duelo, para recordar su historia familiar? ¿Por qué creés que ese paisaje particular te ayudó a contar esta historia?

Tiene que ver con la idea de la biografía como el dibujo de una línea que va marcando picos, curvas y caídas de acuerdo a los diferentes hitos que le van sucediendo a alguien. Me imaginaba que el personaje estaba en una especie de meseta, de gran llanura. Los duelos tienen un poco eso: es un tiempo donde no pasa nada, lo que pasó ya pasó, eso que se podría dibujar como un quiebre en la línea ya sucedió, y el resto es transitar por esa especie de monotonía con ligeros cambios pero sin demasiadas alteraciones. Algo que yo relaciono con el dibujo de la llanura: un único trazo, una línea horizontal, plana. Hasta el

momento, para el narrador su vida estaba organizada como un gran ascenso: pedirle ciertas cosas a la escritura, pedirle ciertas cosas a la pareja, pedirle ciertas cosas a la cotidianeidad. La novela también es una novela de crisis de la mediana edad. También hace eco con esto de volver a su origen, a un lugar de la infancia que es otro plano de espera, antes de salir del pueblo. De ahí salió la idea de volver a un paisaje conocido, pero diferente. Reencontrarse con eso. De ahí el plural del título: el de la infancia, el de la mediana edad, el del duelo, del paisaje.

Es una espiral: vuelve al campo, pero es otro campo.

El narrador no quiere volver al paraíso perdido, sí viaja a un lugar que comparte ciertas cosas con el paisaje de su infancia. Una imagen que no está en la novela pero que me sirvió mucho para estructurarla tenía que ver con esta idea del animal herido que se aleja para lamerse las heridas. Hay cierta narrativa del retorno al hogar, del hijo pródigo, pero la novela hubiese sido otra y a mí me interesaba trabajar la idea de soledad, no de los vínculos. Hacia el final, el narrador dice que no volvió a la casa de sus padres sino al paisaje que conocía.

¿Cómo pensaste el vínculo del narrador con los animales? Laiseca decía que para darle realismo a una escena era bueno agregar un animal, pero en este caso los animales no sólo agregan realismo sino sentido. ¿Cómo los pensaste?

De alguna manera, sí. Son cosas que se fueron dando sin pensarlas demasiado. Mi eje estaba puesto sobre todo más en la huerta: me preocupaba cómo narrar el paso del tiempo y me parecía que la huerta era un buen dispositivo para hacerlo. Me preocupaba también que todo tuviera lógica en la huerta: que se cumplieran los plazos, los tiempos, las cosechas. Las gallinas aparecieron porque soy fanático de ellas, me parecen los mejores animales del mundo, y porque además estaba esa fantasía de autosuficiencia del narrador, de aislarse y no necesitar a nadie. El narrador piensa que ya que necesitando a otro lo defraudaron, ahora quiere ser autosuficiente. Las gallinas eran una forma de proveerse. Y los otros animales empezaron a aparecer. En la escritura, para mí, hay algo parecido a la fotografía cuando conserva paisajes, cosas que viste. Para mí se volvió muy habitual tomar notas, implica el desafío de poner en palabras eso que estoy presenciando, y es también un modo de apropiarme de las cosas que me gustan o me parecen bellas, intrigantes o misteriosas, y de traerlas a la escritura. Es una especie de colección propia de momentos que resonaron de alguna manera.

Hablando de coleccionismos, en el libro hay un gran disfrute en las palabras, listas de términos en piamontés, bautismos caprichosos de cosas con las que el narrador se encuentra. Se bautizan los tomates, se bautiza

un bosque... ¿Cómo pensaste este ejercicio del narrador sobre las palabras?

Yo creo que el vínculo con las palabras siempre es conflictivo. El lenguaje siempre es un arma de doble filo. En algún punto, ese nombrar, ese bautizar, es también la posibilidad de controlar, de tener dominio sobre las cosas. Pero por otro lado, si lo pensás en relación con el paisaje y en especial con la llanura, al principio todo es como un gran plano general, todo es lo mismo, lo único que se ve es el horizonte. Y de a poco, a medida que se lo va nombrando y se va yendo al detalle, achicando el plano, aparecen una multiplicidad de accidentes en el paisaje, de vidas. Cosas que existen y que quizás, de otro modo, no veríamos: empezamos a ver porque lo podemos nombrar. De otro modo, podemos vivir durante años entre cosas a las que casi no le prestamos atención, y hay algo de disfrute en esa atención al detalle, me parece algo muy vital.

El personaje reflexiona sobre el control y la escritura, ¿cómo creés vos que opera la escritura en este sentido?

Así como el lenguaje tiene esas dos caras, una puede llegar a ser de dominio y control y la otra de ampliación vital, por decirlo de alguna manera, con la escritura pasa un poco lo mismo. Ocurre a un nivel un poco más complejo. Una de las cosas que me interesaba en esta novela era ver los efectos que tienen los relatos sobre nosotros, con ese diálogo que se arma entre el arte y la vida. No si el arte influye sobre la vida, sino sobre cómo, de alguna manera, son dos cosas que están todo el tiempo dialogando, influenciándose, modelándose, una a la otra. Siempre me interesan mucho los efectos que tienen los relatos sobre nosotros mismos. Al principio me daba mucho pudor que el narrador fuera un escritor, pero por otro lado me parecía central porque es alguien que piensa en esto todo el tiempo, que tiene la capacidad de pensar estructuras de relatos. Tendemos a organizar la propia vida y a creer que organizando la vida con estructuras de relatos podemos de alguna manera organizar nuestro futuro, porque los podemos predecir. Así como cuando agarrás una película clásica o una película de Disney empezada de pronto te podés dar cuenta exactamente en qué momento están y cuánto falta para que termine, también así creemos que podemos predecir lo que va a pasar con nuestras vidas. Pero la vida real no copia la forma de los relatos. Un poco lo que le pasa al personaje es eso: él tenía unas ideas de lo que iba a ser su vida y esas ideas se cayeron, quebraron, entraron en crisis. Al armar la novela había dos ejes que me interesaba pensar: uno tenía que ver con lo que se controla y lo que no, el otro con lo que se arma y lo que se desarma. El trabajo paciente de una escritura, de una casa, de una relación, pero también el trabajo subrepticio de lo que se desarma. Lo que se desarma de golpe, lo que cumple un ciclo y se muere, lo que da semilla. Esos dos ejes atravesaban la crisis del

personaje. En ese sentido, la huerta implicaba un desafío todo el tiempo aceptando lo que venga, lo que suceda.

A la vigilancia sobre lo controlable o no controlable, el protagonista parece compensar con el ejercicio de la contemplación, ¿no? Hay líneas de la novela que son familiares del haiku, el género de la contemplación por excelencia, me refiero a líneas como "telas de araña en la araucaria llenas de gotas de rocío". Así termina un capítulo, el de marzo. ¿Te resuena en algo? ¿Creés que el libro en ese punto tiene algo así como una vocación oriental?

No sé si una vocación oriental... Por un lado, a mí toda la cultura oriental es algo que me fascina, me interesa, me da curiosidad y la disfruto. No sé si la tenía necesariamente en mente a la hora de escribir la novela, pero sí esta idea de la contemplación. Me parece que la crisis del personaje un poco tiene que ver con haberse encontrado con que esta situación de control de todo de pronto no le había servido de nada, no había evitado su gran terror. Me parece que él llega buscando cómo aprender a mirar el campo, dejar que el campo actúe en él, que el paisaje le enseñe. El llega buscando aprender esta otra actitud. Es un gran y un lento proceso de aprendizaje: cómo darle lugar al azar, al descontrol, a la naturaleza, a las cosas que suceden más allá de sus propios límites.

Así como en ese subrayado, en el resto del libro parecés haber cambiado la construcción, ¿no? ¿Creés que hay una manera de escribir propia de este libro que no está en el resto de tus libros?

Sí, yo creo que sí. Creo que este libro retoma un montón de temas que a mí siempre me interesaron mucho -el paisaje, los vínculos, la soledad, ciertas imágenes recurrentes- pero lo que aparece nuevo es otro lenguaje que tiene que ver sobre todo con liberarse de las necesidades de una trama. En general la tercera persona es con la que más cómodo me siento a la hora de escribir, la tercera persona no omnisciente, casi testigo observador, que es la que yo más uso. No tiene acceso a los pensamientos de los personajes, o por lo menos va muy pegada a los pensamientos de uno solo de ellos. Me parece que es un poco el reflejo de lo que nos pasa en experiencia de vínculo con los otros. Y yo pensaba cómo sería escribir lo que pasa por la cabeza de alguien, lo que pasa por la cabeza todo el tiempo. En los cuentos siempre me sentía comprometido con cierta brevedad, cierta tensión que no había que dejar caer, y cuando apareció la primera persona, una primera persona de alguna manera cercana a mi propia voz, en la que me podía expandir, fue una respuesta a eso. Apareció ahí la posibilidad de lo fragmentario, lo que va y viene, lo que se deja y se retoma más adelante.

Hay todo otro aspecto, el de la novela familiar: el recuerdo del abuelo, las fotos que atesora la abuela, los padres, las narraciones de los viajes, incluso una radiografía más bien presente de Córdoba. ¿Cómo fue armar esta zona del libro?

A mí las historias de inmigración me dan mucha curiosidad, desafíos sumamente grandes. Son historias que cada vez van quedando más atrás y anquilosadas en un registro familiar, cierta cosa costumbrista. Hace algunos años intenté escribir una serie de cuentos ligados a esos temas sin encontrar del todo la manera. De pronto cuando se armó la novela entendí que todo eso venía acá, era parte. Dialoga con el paisaje, con un paisaje que de alguna manera sirve de escenario pero también sostiene lo familiar.

En la novela se dice que contar una historia cambia a quien la cuenta. ¿Cómo creés que te cambió a vos contar esta? ¿Cómo creés que vas a encarar la escritura de ahora en más, después de esta novela? Tu primera novela, con temas que no habías tocado nunca, una novela premiada.

Está sucediendo... ¿no? Una historia cambia en tanto hay encuentro con los lectores, algo del otro lado. Ahora es ver qué pasa, darle espacio a eso. Ver qué hago yo con eso, cómo me cambia. En la escritura de esta novela hubo un encontrarse no solamente con un nuevo género sino también con una mayor libertad, con una voz, con la posibilidad de pensar ciertas cosas. Sobre todo con una situación de mayor libertad a la hora de narrar, como llevar al terreno de la ficción cosas de mi reflexión laboral, cosas que tienen que ver con pensar la escritura, con los talleres. Ese fue el cambio en el proceso: decirme que esto se podía hacer. Sentir una ampliación del campo, descubrir que estaba habitando una casa que tenía muchas más habitaciones de las que estaba usando y que todavía no había explorado.