

“EN VARIAS NOVELAS ME HA INTERESADO  
VOLVER A LA HISTORIA Y CONTEMPLARLA  
DESDE DISTINTOS ÁNGULOS”:

## DOS MOMENTOS DE DIÁLOGO CON SERGIO MISSANA<sup>1</sup>

GABRIELA CANCINO

Universidad Alberto Hurtado

gabriela.v.cancino@gmail.com

Con una elaborada escritura que hace suyo el tópico del viaje, la obra de Sergio Missana (1966)<sup>2</sup> es sin duda uno de los proyectos escriturales más interesantes de la narrativa chilena actual. Si hubiera que caracterizarla

---

<sup>1</sup> Esta entrevista fue revisada por Sergio Missana antes de su publicación.

<sup>2</sup> Sergio Missana (1966) es escritor y doctor en literatura española y latinoamericana por la Universidad de Stanford. Ha publicado cinco novelas desde el año 1997, tres de las cuales han sido editadas igualmente en México: *Movimiento falso* (2000), *El día de los muertos* (2007) y *Las muertes paralelas* (2011). Sus otras dos novelas son *El invasor* (1997) y *La calma* (2005), aparecidas en Chile. También ha publicado el ensayo crítico *La máquina de pensar de Borges* (2003).

con tres rasgos fundamentales, habría que subrayar, en primer lugar, el uso que hace de la historia como telón de fondo para sus ficciones. Es algo que ocurre de forma explícita en *El día de los muertos* (2007), o bien de forma velada en *La calma* (2005), y permite estudiar sus textos en comparación con novelas de registros muy distintos. Al aludir a la matanza de Santa María de Iquique, *El invasor* (1997) puede estudiarse en relación con la *Cantata* de Luis Advis, por ejemplo, con *Hijo del salitre* de Volodia Teitelboim y con *Santa María de las flores negras* de Hernán Rivera Letelier. En *La calma* la alusión a la historia es velada pero lo suficientemente clara como para compararla con registros referenciales o de ficción acerca de la colonización latinoamericana y la expansión de los estados nacionales a las diferentes provincias de Sudamérica a comienzos del siglo XX. *Movimiento falso* (2000) y *Las muertes paralelas* (2011), por su parte, se relacionan estrechamente con otro tema recurrente en el proyecto literario de Missana: los relevos generacionales y los procesos de formación, en los cuales los errores parecieran ser parte de una estructura cíclica que traspasa las generaciones. Por último, en sus novelas existe una constante presencia de dobles que se pliegan unos sobre otros casi de manera especular; un nuevo modo de presentar la identidad por diferencia.

Esta entrevista con Sergio Missana se realizó en dos momentos distintos. El primero corresponde a una entrevista que grabamos en el contexto de mi investigación de licenciatura durante el año 2010; el segundo pertenece a un ciclo de conversaciones públicas organizado por la Universidad Alberto Hurtado en el invierno de 2011. Sobre esto hablamos.

**¿Cómo empezaste a ser escritor y a publicar tus novelas? ¿Qué escribías en tus inicios?**

Curiosamente nunca escribí cuentos, en la adolescencia escribí poemas que luego destruí en su integridad. En el momento en que empecé a hacer narrativa, por algún motivo, abordé textos bastante largos, o al menos intenté hacerlo. Mi primera novela tenía unas treinta páginas, pero era una novela fallida, no era un cuento largo.

Participé en un taller de Diamela Eltit un par de años, y luego José Donoso me llamó a un taller para jóvenes. En esa época Donoso tenía un

taller que incluía a varios autores de la “nueva narrativa” que ya estaban publicando a fines de los ochenta. Debe haber sido un taller con una dinámica muy interesante porque reunía a autores de treinta y tantos años, ya formados intelectualmente y con un grado de figuración, de poder, en el campo cultural chileno. Donoso decidió hacer un taller para jóvenes a comienzos de los 90s. Solo hizo una sesión y después lo canceló por razones de salud. De todas maneras yo seguí viéndolo. Empecé mostrándole mis textos y me destrozó. Una vez me dijo de un texto que no tenía estilo, por ejemplo, no era que fuera malo sino que no había estilo. Después me di cuenta que era más interesante y más productivo ir a hablar con Donoso, no de mis textos, sino de literatura, de lecturas. Era muy impresionante como lector, sobre todo de literatura inglesa. En alguna entrevista he comentado que me influyó más el Donoso lector que el Donoso escritor, aunque, por supuesto, admiro mucho algunos de sus libros.

Al comenzar a escribir, y con esto no quiero desanimar a nadie, redacté tres o cuatro novelas que no me publicaron. Terminé publicando mi primera novela a los 31 años. Ahora conozco escritores que se arrepienten de las novelas primerizas que vieron la luz, así que supongo que tuve suerte de que no me publicaran.

¿Y cómo entré? No creo que hubiera una fórmula, simplemente enviando manuscritos a distintas editoriales. Actualmente se ha dado el fenómeno, particularmente fuerte en Chile y Argentina, de las microeditoriales, y creo que esa es una posibilidad de entrar para escritores jóvenes. La novelista argentina Matilde Sánchez observó en una conferencia reciente que resulta curioso que, hace diez o quince años, una persona relativamente joven que quisiera entrar en el campo cultural probablemente escribiría un texto, y en cambio ahora, por lo menos en Argentina, tienden a fundar una editorial pequeña. Muchas veces no pasan de ser proyectos en Facebook o iniciativas de un solo libro. El espacio de las microeditoriales generalmente implica correr ciertos riesgos, son proyectos precarios económicamente pero que quieren, como decía alguien también, imponer verdades que son alternativas a otras editoriales tal vez independientes pero que ya están asentadas, gravitando hacia el *mainstream*, como ocurre casi inevitablemente.

## ¿Qué autores te interesaban y qué autores te interesan hoy? ¿Cuáles son tus preferidos?

Me parece curioso el caso de Thomas Bernhard. Creo que se ha leído mucho en América Latina, tal vez por haber contado con un muy buen traductor: a mí Bernhard me interesó muchísimo cuando tenía veinte años y me parece muy impresionante en términos de su factura, técnicamente es extraordinario, un escritor sobre todo auditivo, que trabaja sus textos en función de su sonoridad, como piezas musicales, pero que curiosamente entrega imágenes visuales memorables. También creo que la fuerza avasalladora de su *angst* es una limitación en términos de sutileza, tal vez sea uno de esos escritores que hay que leer de joven, como Hesse en otra época. La trayectoria de lecturas es, por supuesto, arbitraria. Leí mucho a Teillier en los 80, en la Escuela de Derecho de la UC, por donde pasé unos años antes de estudiar periodismo. En realidad leíamos a Teillier colectivamente con un grupo de amigos, varios de ellos poetas. A Henry Miller también, cuando era más joven. A Miller y Bernhard he tenido la sensatez de no volverlos a leer. En época más reciente he mantenido una fascinación sostenida por la obra de Doris Lessing. Sigo leyendo poesía, y soy de la poca gente que lee pero no escribe poesía (ocurre a veces al contrario). Leo poesía de manera discontinua, por rachas, sobre todo en inglés. Últimamente me he encontrado regresando a Ted Hughes, un poeta que reflexiona sobre la violencia y explora mundos animales, que arma una especie de bestiario igual que la poeta peruana Blanca Varela, aunque en otro registro. Proust para mí es un referente fundamental. De alguna manera Lessing es heredera de Proust, sobre todo en su capacidad de abarcar un espectro muy amplio, desde una filigrana psicológica muy minuciosa y precisa, hasta una mirada más amplia sobre interacciones grupales, para pasar a planos sociológicos, políticos, históricos, hasta abordar, en el caso de ambos, la naturaleza y el destino de toda la humanidad. Esa filiación, además, parece ser conciente: Lessing ha llamado a Proust uno de los grandes cartógrafos del “territorio del amor”. Borges es un escritor referencial, lo he estudiado y enseñado bastante. Entre autores contemporáneos, destaco a Philip Roth, Cormac McCarthy. La lista sería muy larga. En Chile, me parece muy importante Diamela Eltit. Bolaño, dentro de la corriente metaliteraria, me parece bastante heredero de Borges en reintroducir la literatura en la literatura. En novelas como *Los detectives salvajes* o *Nocturno de Chile* creo que arma algo con la literatura

dentro de la literatura, que va más allá de un mero ejercicio borgeano, como ocurre en otros escritores metaliterarios. Sigo sintiendo una cercanía con Teillier, aunque no lo he vuelto a leer mucho. Me cautiva más su voz, que el contenido de su poesía. Por otra parte, soy más lector de la poesía de Mistral que de Huidobro, Neruda o Parra.

**Señalas que te parece muy interesante la prosa de Diamela Eltit ¿Por qué? ¿existe alguna similitud con su obra?**

Tengo una relación de amistad literaria con Diamela Eltit desde hace muchos años y me interesa mucho su trabajo por una serie de factores: por su rigor estético, por su consistencia, por su dimensión política; me parece que ella no solo es una gran escritora sino también una figura intelectual central en Chile actualmente. He tenido el privilegio de mantener una interlocución literaria con ella, que va más allá de que lea mis manuscritos. Hay diferencias estéticas, en el modo de enfocar la escritura y de prácticas textuales. Respetando esa diferencia, a mí me interesa mucho su máquina intelectual y literaria. Es muy importante para mí haber podido tener esta interlocución pese a funcionar en registros literarios distintos.

**¿Cómo realizas tus proyectos de escritura? ¿Cómo está planeada *Las muertes paralelas*, tu novela más reciente?**

Creo que Javier Marías señaló que hay escritores que trabajan con brújula y escritores que trabajan con mapa, en el sentido de abordar textos con una estructura muy armada. Doris Lessing declaró en su autobiografía: “yo escribo para saber qué pienso, e incluso para saber qué soy”. Esa actitud de ir explorando, improvisando, sería escribir con brújula: tener una idea de hacia dónde va uno y abrirse paso en un proceso de descubrimiento. Otros escritores o escritoras trabajarían con mapa, un esquema claro y definido.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Las muertes paralelas* se centra en Tomás Ugarte, un publicista que, al cumplir los cuarenta años de edad, decide realizar cambios drásticos en su vida. Ya cerca del “cambio de folio”, el protagonista atraviesa no solo un divorcio, una mudanza y un retiro voluntario del trabajo, sino que también comienza a experimentar episodios de amnesia que escapan a un diagnóstico médico y que involucran desdoblamientos o transposiciones en otras personas que inevitablemente terminan muertas.

Cada proyecto, cada libro, termina dictando su propio *modus operandi*. En este caso, partí con la idea de los desdoblamientos, pero no sabía muy bien para dónde iba a ir, la novela se fue armando de manera más bien improvisada. También me interesó, desde el punto de vista de la construcción, el partir con este personaje, reconocible en un lugar contextual de la ciudad, y con una situación más o menos predecible, y luego dar un golpe, como barrer el tablero de ajedrez, y hacer el esfuerzo narrativo de volver a una cierta normalidad o a un cierto sentido común. Es una novela que va por un carril y se descarrila y vuelve, de alguna manera, de una situación extrema de locura y de muerte: el personaje toma decisiones que podrían ser más o menos plausibles o razonables en sus circunstancias.

**Desde tu perspectiva de escritor, ¿cómo te relacionas con el mundo académico?, ¿cómo conviven la escritura y la reflexión literaria académica?**

Yo estudié periodismo en la Universidad de Chile, en parte porque quería ser escritor. Los periodistas no somos expertos en nada y somos expertos en todo, me gustaba esa idea de no especializarme. Luego hice un doctorado en literatura en Estados Unidos y escribí una tesis sobre Borges, en parte porque me parece que especializarse en él equivale a no especializarse, porque Borges se adentra en la literatura sufí, en literatura japonesa, en historia de Islandia, en el Al-Andalus medieval, etc. Entré al doctorado en parte por razones personales, porque estaba allá, y al terminar decidí no seguir la carrera académica tradicional. Después de hacer un doctorado intenso con jornada completa por cinco años, no seguí lo que hubiera sido el camino más predecible, postular a un puesto académico en Estados Unidos, que es para lo que a uno lo preparan. Ha sido una opción vital el no seguir cien por ciento en el mundo académico sino que hacer una carrera profesional en varios campos, incluyendo la academia, el periodismo y el sector de las fundaciones y ONGs. Viví cuatro años en España trabajando en una fundación y ahora también colaboro con una ONG chilena que realiza proyectos en África, aparte de enseñar literatura en el Programa de la Universidad de Stanford en Chile y en la Universidad Diego Portales.

**En *El invasor* a través de la matanza de Santa María de Iquique, en *Movimiento falso* a través del escenario de Pisagua y su significación como**

campo de prisioneros, y en *El día de los muertos* a través del golpe de Estado, en tus novelas hay claramente una alusión a hechos del pasado y más de alguna crítica propone que en tus obras hay un trabajo, un esfuerzo de reconstrucción histórica. Si esto es así, ¿qué ocurre con el sentido? ¿Buscas dotar de sentido a la historia? ¿Es posible otorgar sentido a la historia?

Hay un intento de reflexionar sobre ciertos episodios históricos, no reescribir la historia pero sí repensarla en relación a ciertas narrativas dominantes. Se ha señalado que la historia no es lo que sucedió sino lo que algunos creyeron que era importante. Me interesa la idea de Borges del pudor de la historia, que los hechos espectaculares no son importantes y viceversa. Como ese ensayo de Borges —de *Otras inquisiciones*— sobre esa frase de San Pablo: “vemos por un espejo de oscuridad y luego veremos cara a cara”, que alude a la lectura de Léon Bloy de que tal vez el zar es irrelevante en Rusia y el que verdaderamente vale es el que le lustra los zapatos, ese es el que Dios considera la persona más importante. Me interesa esta idea de una historia secreta que no corresponde exactamente con los hechos más espectaculares. Nunca he querido hacer novela histórica propiamente tal. Creo que *El día de los muertos* se ha leído, por lo menos aquí, como una novela sobre la Unidad Popular. La primera mitad de la novela transcurre en un solo día (por eso el título): el 4 de septiembre de 1973, una semana antes del golpe. Ese día era el tercer aniversario, no de la asunción al poder de Allende sino de la elección que lo llevó al poder, y se realizó una manifestación enorme en la Alameda. Más de un millón de personas desfilaron en apoyo al gobierno de la UP cuando ya se veía claramente que venía el golpe. Elegí ese día, no para hacer una reflexión histórica, sino para trabajar los desfases generacionales, un tema que siempre me ha interesado mucho, reflexionar acerca de ciertos fenómenos de pensamiento grupal, asociados a la política, y luego trazar un paralelo con otros grupos, por ejemplo, artísticos, en que se pueden dar dinámicas de liderazgo: grupos de personas pensando de manera muy similar en los dos contextos históricos.

En varias novelas me ha interesado volver a la historia y contemplarla desde distintos ángulos. En *El día de los muertos* hay un texto que transcurre en 1973 y que luego es leído por la generación de los hijos de sus protagonistas y que tiene impacto sobre esos jóvenes. Está la idea de que el pasado es algo que no permanece fijo, que puede cobrar vida de una manera insidiosa.

Antonio Ramón, protagonista de *El invasor*, recorre la pampa nortina y gran parte del territorio en que las salitreras se emplazaban; Boro, narrador de *La calma*, recorre, como has dicho, la Patagonia Argentina, “un páramo desolado e inagotable”. A partir de estos ejemplos ¿qué importancia cobra en tus obras lo desértico? ¿Qué es lo atractivo del espacio desierto que permite su inclusión en las distintas novelas?

Ha sido un espacio predominante en mis tres primeras novelas, no solo en *El invasor* y *La calma*, sino también en *Movimiento falso*, cuya acción transcurre en el desierto de Atacama. *La calma* está situada en un espacio más abstracto a pesar de que, al momento de escribirla, pensé en la Patagonia, tal vez en la Patagonia argentina. Deliberadamente lo situé de una manera en que eso no quedara nombrado, pero sí pensando en un espacio desierto. Ahora tu pregunta es por qué. Hay un componente autobiográfico en haber viajado por el desierto del norte de Chile. La experiencia de esos viajes ha gatillado cierta escritura. Las ruinas de las salitreras me llevaron a imaginar ese paisaje en la época en que la industria del salitre funcionaba a plena marcha (ahora están operando de nuevo). Mis novelas han seguido atadas a ese paisaje. De hecho, en *Las muertes paralelas* vuelvo al norte, aunque ya el viaje no ocupa toda la novela sino solamente una parte, hacia el final. No tengo una respuesta respecto a por qué. Se dice que una novela puede surgir a partir de personajes, acciones o atmósferas. De alguna manera, la atmósfera del desierto ha sido un punto de partida para mis textos.

En *El invasor* los rústicos trabajadores del salitre y los refinados habitantes de la ciudad tienen modos de vida distintos, opuestos casi, que sin embargo son generados por el mismo sistema de producción. En *La calma* los personajes de la pampa también representan un esquema de “polos” abstractos, pero sus relaciones pueden reducirse infinitamente, como cuando se cuestiona el origen de los nativos que ocupaban los territorios diciendo que, probablemente, aquellos habían desplazado a los habitantes anteriores y estos a sus ocupantes anteriores. Yo leo, tanto en *El invasor* como en *La calma*, que recurre a una actualización de la dicotomía civilización/barbarie, aunque representes modos de vinculación contemporáneos: ¿cómo se vinculan hoy los actores sociales?

Puede existir esa dimensión, aunque yo no lo contemplé. Esa dicotomía, que fue articulada literariamente por Sarmiento, está muy presente en Borges, quien se la apropia en un sentido metafísico (el orden opuesto al caos) e histórico-político con alusiones a la visión conservadora de orden de T. S. Eliot. Creo que algunas de las tensiones sociales inherentes a esa dicotomía podrían mantenerse hoy. No sé hasta que punto las he trabajado de manera consciente en mis novelas. En cine se hablaba en algún momento, en el marco de la teoría del autor, de “claves de dirección”. La teoría francesa trataba de buscar señales de una voluntad autoral fuerte de los directores, incluso en el cine de Hollywood, a pesar de que había todo un sistema que complejizaba la autoría de los directores en el sentido europeo. Alguien escribió que en *Vértigo* una clave de dirección estaría en la espiral que se mueve al comienzo del relato, que es una manera de Hitchcock, algo burda, de significar la locura; luego el relato estaría articulado en forma de espiral. En *La calma*, pensando en una clave de dirección, hay una imagen recurrente: la de círculos concéntricos que se expanden, abarcando los intervalos de calma entre tormentas o episodios de violencia y, también, el movimiento invasor y civilizatorio que va desde el centro hacia la provincia en ondas expansivas.

**En *El invasor* y en *La calma* observamos que los protagonistas realizan un recorrido, un desplazamiento que abarca desde su niñez hasta la adultez y que buscan encontrar certezas acerca de su experiencia y del mundo. El viaje resulta fallido, de modo que las novelas presentan un talante escéptico, porque la experiencia de los protagonistas no es suficiente para conocer la realidad, porque se abstienen de emitir juicios y porque no comunican certezas. Respecto de esto: ¿todas las experiencias de formación en el mundo contemporáneo serían fallidas?**

La lógica de la formación es un concepto que abarca mucho, ya de alguna manera toda novela implica un crecimiento o aprendizaje. Doris Lessing observa que la novela condensa la experiencia, se concentra en nudos en los cuales la experiencia es más intensa, en que se da un aprendizaje, lo que se trasmite a la lectura. Ese aprendizaje es paradójico, ya que solo se puede aprender de lo que ya se sabía. Proust, por su parte, sugiere que solo nos pertenece realmente aquello que hemos aprendido por nosotros mismos. Yo he tratado de reflexionar sobre eso, a veces en el marco de una relación

maestro-discípulo, a partir de los relevos generacionales. En *Movimiento falso* y *El día de los muertos* esa idea está marcada, no tanto en términos de formación, sino de cómo se aprende de las lecciones del pasado, cómo se incurre exactamente en los mismos errores de manera cíclica. No sé si eso está tan presente en *El invasor* y *La calma*. Creo que más en *La calma*, en el contraste entre dos generaciones, hay ese progreso que no es lineal.

Me parece que sí es posible la formación y el aprendizaje, pero soy escéptico sobre la educación, los sistemas educativos burocratizados. Tal vez una situación como la que se plantea en *La calma* o en *Movimiento falso*, es decir, la interacción de un personaje joven con otro mayor, a pesar de no ser una formación en el sentido tradicional, sino más bien una deformación, represente una manera de aprendizaje. Me interesa la idea renacentista del discípulo que entra al taller a hacer tareas nimias versus la idea contemporánea de la educación, que es un proceso mecanizado. Actualmente estoy terminando una novela que trata de manera más explícita la relación maestro-discípulo.

### **¿Existe la posibilidad de transmitir certezas acerca del mundo y la experiencia?**

La palabra certeza es problemática. Este ha sido un asunto central de la filosofía, y más recientemente de la ciencia cognitiva, que también ha tocado a la literatura. Henry James señaló que la literatura no trata sobre realidades, sino sobre impresiones en sensibilidades. No se puede describir mejor que eso. Creo que la certeza forma parte del registro religioso y es casi refractaria a la literatura. La literatura trabaja sobre bases más inestables, y eso es lo propio de ella, lo que no significa caer en un pesimismo sobre la certeza. La literatura tiene que asumir esa inestabilidad de su piso epistemológico, del cual ha tenido conciencia desde el modernismo europeo temprano, a partir de James y Conrad. Puede haber en mi escritura y en la de otros autores esa “no certeza”, que no es necesariamente una no certeza melancólica. Se ha observado que en los seres humanos la necesidad de certeza es más fuerte que la necesidad de verdad. La verdad es incierta y siempre se está en una vía de aproximación a ella; la certeza proporciona algo seguro en que creer y a lo cual aferrarse como Ulises al mástil. Creo que quienes eligen una vocación, digamos, artística tienen cierta tolerancia a la ambigüedad.

**La distribución temporal —o la existencia de “saltos temporales”, específicamente en *El invasor*, donde los capítulos se titulan de acuerdo a los años 1914, 1901, 1908 y 1917—, ¿se relaciona con esta incapacidad del ser humano de transmitir certezas?**

No, eso estaba pensado desde el punto de vista de problemas que se plantean al momento de organizar y de contar una historia. Hay ciertos desafíos que surgen de manera pragmática en el trabajo del texto, de armar un mecanismo que funcione. Al contar historias casi todo puede ser potencialmente simbólico o tener niveles de profundidad, pero uno debe tratar de no pensar mucho en eso porque lo que es deliberadamente simbólico suele ser insoponible. No niego que los saltos temporales puedan leerse como tú planteas, pero desde el punto de vista de mi intencionalidad tienen que ver con cómo organizar una historia en la cual hay quiebres y momentos dramáticos, y otros de valle. Un elemento que me propuse abordar en *El invasor* es la espera. Recuerdo que me llamó la atención, cuando murió Pinochet, el nieto de Carlos Prats que escupió el féretro. Un gesto extraordinario, pero también lo fue la espera. La imagen de esa persona esperando durante horas entre medio de los pinochetistas acérrimos para realizar su gesto. Esa espera, esa extraña calma antes de la violencia, había intentado describirla en *El invasor*.

**Al iniciar esta conversación leímos en voz alta una página que seleccionaste de *Las muertes paralelas*; en ella haces uso de un lenguaje técnico importante para describir el ascenso por la montaña: ¿a qué se debe ese uso?, ¿cómo construyes ese lenguaje?**

Me documenté, sobre todo para reproducir un vocabulario técnico. El andinismo me fascina, aunque no lo practico. Tengo un buen amigo japonés cuyo padre subió al Everest. Creo que fue el segundo japonés en subirlo. Lo hizo a principios de los setenta, en la temporada más inhóspita. En el Himalaya los ascensos deben hacerse entre abril o mayo, antes del monzón, porque luego viene la temporada de lluvias, que implica tormentas. Él subió después del monzón, en octubre, lo cual significa encontrar la noche en la cima. Después de un par de expediciones, él se retiró, mientras que todos sus amigos siguieron haciendo ascensos en los Himalayas, obsesivamente, hasta encontrar, tarde o temprano, la muerte. Lo que me fascina de

ese deporte es la inutilidad, que se puede asociar a la estética de Kant, el propósito sin propósito, el esfuerzo, el enorme sacrificio, poner en riesgo la vida para subir una montaña que después se vuelve a bajar. Umberto Eco hablaba del andinismo místico, esa idea megalómana de subir la montaña, de estar más arriba que ningún otro.

**En ese mismo fragmento aparece también el doble, y desde dos perspectivas. Por un lado el lazo sanguíneo, los mellizos Simón y Aurelio, reabsorbidos, y por otra los personajes ajenos que se doblan, la conexión que establece Tomás Ugarte con este andinista que busca a su hermano perdido en la montaña: ¿qué representa esta estructura de dobles junto a la idea de ciclo?, ¿qué pasa con los relevos generacionales y su relación con lo cíclico?**

En esta novela me interesaba reflexionar sobre el tema de la identidad y sobre todo la identidad personal, aunque tamizado o traspasado por una política de identidad. Hoy en día —según John Coetzee— se tiende a pensar en la identidad como pertenencia a grupos minoritarios, a grupos que tienen con ciertas reivindicaciones gremiales. En el siglo XIX la literatura cifró las dudas sobre la identidad personal en la figura del doble, el reflejo siniestro como en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* o en *El retrato de Dorian Gray*. El doble tiene que ver con la moralidad de la época victoriana y con la idea del carácter, distinto a la personalidad como se entiende hoy en día. Los victorianos hablaban de tener carácter, que equivalía a una máscara de irreprochabilidad moral. Esa máscara ocultaba o reprimía otras dimensiones, o instintos, que luego iba a desarrollar Freud. También se puede pensar en el doble simplemente como una manera de erosionar o de poner en duda la identidad personal, una idea que estaba ya en Shakespeare. En varios momentos Shakespeare se cuestiona lo que se podría llamar la idea iluminista de una persona individual, que es una unidad discreta y entera. Hay interpretaciones que plantean que en algunas de sus obras, por ejemplo *Otelo*, podría leerse a los personajes como fuerzas al interior de una sola persona. En la sociedad uno está sujeto a fuerzas que lo conducen como parte de un cardumen y que al mismo tiempo dentro de uno puede haber distintas fuerzas que chocan.

En la novela está esa idea del doble. El personaje central, y también su padre y su hijo, se llaman Tomás. De hecho, originalmente Tomás era un sobrenombre, que significaba, en arameo, mellizo. Aquí se da el

desdoblamiento literal, es decir, este personaje tiene episodios de amnesia durante los cuales de pronto cambia de identidad, se encuentra en la piel de otros personajes. En la presentación del libro en México en febrero de 2011, Jorge Volpi habló de una empatía literaria radical.

En el episodio en la montaña, el que leímos, esta trasposición ocurre de manera instantánea. De pronto es ese personaje en esa situación extrema, en medio de una tormenta. En el primer momento, Tomás, un publicista exitoso de clase alta que está teniendo su crisis de mediana edad, se encuentra en la piel de una anciana indigente. El proceso de desdoblamiento es gradual, es decir, comienza siendo él, teniendo sus recuerdos, su identidad, su personalidad, pero desde el cuerpo deteriorado y cansado de la mujer. Va ocurriendo un proceso gradual en que los recuerdos de la vieja comienzan a emerger y él empieza a armar un puzzle, pero al mismo tiempo se empieza a olvidar de sí mismo. En la montaña sucede de manera instantánea. Solo al final del episodio, ya cerca de la muerte, por un momento él se ve en la situación de Tomás; ocurre al revés, él está en la nieve ya casi muriendo y tiene ese desdoblamiento de vuelta hacia Tomás antes de morir en la personalidad de uno y despertar como el otro. Respecto a lo que decías de lo cíclico: hay una construcción en círculos temporales paradójicos, como en la primera *Terminator*, en que un sujeto viaja del futuro al pasado para tratar de cambiar el futuro que lo crea a él. Se produce la paradoja que ocurre con cualquier relato que incluya un desfase en el tiempo, como en *El efecto mariposa*, donde el personaje de Ashton Kutcher viaja al pasado repetidamente para reescribir su futuro. En la novela se da eso en dos instancias. Durante su paso por el cuerpo de la anciana, Tomás ve el futuro de la mujer y, cuando vuelve a ser él mismo, trata de evitar ese futuro, pero todo lo que hace contribuye a crearlo. Cerca del final hay un niño que de alguna manera sueña a los otros personajes y los crea y los confunde desde el futuro.

En cuanto a los relevos generacionales, la Historia a veces da lecciones bastante claras a ciertos grupos que luego se pierden y hay que empezar de nuevo. Hemos hablado de ese proceso cíclico, en que uno no aprende, aunque se supone que los seres humanos tenemos una ventaja sobre el resto del reino animal en la posibilidad de transmitir cultura. A pesar de esa transmisión a través del lenguaje y de otros medios, siempre hay un proceso de vuelta atrás, de volver a empezar, de tropezarse una y otra vez con los mismos obstáculos. En su novela *La ciudad de las cuatro puertas*, Doris

Lessing desarrolla la idea de que a lo largo del tiempo se van produciendo mínimas calibraciones o cambios en el *zeitgeist*, en la mentalidad, en lo que está en el aire, en lo que se da por supuesto, y somos un poco prisioneros de eso. Ella señala que nadie escapa a las corrientes poderosas de su tiempo. Lessing tiene un ensayo extraordinario sobre las expediciones antárticas, la carrera por llegar al Polo Sur antes de la Primera Guerra Mundial entre Robert Falcon Scott y Roald Amundsen, una gesta deportiva que mantuvo en vilo a Gran Bretaña. Lessing describe el asombroso cambio, en un lapso de diez o quince años, de la percepción pública en Inglaterra sobre Scott, con que pasó de ser un gran héroe, una figura épica, a ser considerado un cretino irresponsable que causó la muerte innecesaria de los expedicionarios a su cargo. Los presupuestos que imperan en un tiempo pueden cambiar diametralmente. Lo mismo ocurrió en la época de Joseph McCarthy, cuando se crearon los Comités de Actividades Antiamericanas. Esos comités llamaban a declarar y la gente entraba literalmente temblando de miedo. Pero diez años después, en los años sesenta, todavía existían los Comités de Actividades Antiamericanas, y dirigentes jóvenes de izquierda iban y se burlaban de los jueces. Y no es que unos hubieran sido cobardes y los otros valientes, sino que había cambiado el contexto, el *zeitgeist*.

Esto es algo que me ha interesado explorar en términos de esos desfases generacionales. Uno vive en una época que da por supuesto cosas que otras épocas no daban, y siempre es difícil anticiparse, es decir, hay cosas que nosotros pensamos que son totalmente normales pero que en el futuro van a parecer horribles. La observación de que el pasado es como un país extranjero en que las cosas se hacen de otro modo es trivial. Es más difícil imaginar que lo que hoy nos parece aceptable tal vez en el futuro sea considerado reprobable y repugnante, y que los presupuestos éticos de las generaciones venideras serían hoy inaceptables.

**¿Cuál era la intención de relacionar a Tomás Ugarte y Aurelio, el andinista, en el fragmento que leímos? ¿Buscabas representar la construcción identitaria que considera al otro para construirse a sí mismo?**

En general sospecho de preguntar a los escritores sobre sus intenciones, porque creo que hay una distancia entre las intenciones y las realizaciones. Veo el paso de unas a otras como una entropía. En una conferencia reciente

sobre Tolstoi, el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez apuntaba que con él ocurre todo lo contrario. Tolstoi fue hacia el final de su vida una persona tal vez no demasiado querible, un fanático, un proselitista, pero aun en esas obras en que trataba de hacer propaganda lograba resultados sublimes. Es decir, esa distancia entre la realización y el logro puede ir en los dos sentidos, no solo en el más pesimista o entrópico, sino que también cierta escritura puede desbordar sus intenciones. En el caso de mi texto, quise reflexionar sobre la identidad personal incluyendo ecos o alusiones al tema de la política de identidad, no sé si quería ser irónico, pero sí introducir capas que tuvieran que ver con esa idea: no solamente investigar quién es este personaje autorreferente, sino pensar también en una identidad o desidentidad colectiva.

**Con el fin de la dictadura y el inicio de la democracia se han planteado versiones opuestas e irreconciliables acerca de muchos episodios históricos. Tus novelas, por su lado, se desmarcan de esos discursos opuestos y evitan crear una versión única de los hechos. ¿Cómo evalúas, entonces, el periodo de transición o postdictadura?**

Tengo un amigo comediante que siempre dice: “bueno, esto marca el fin de la transición”. La verdad es que no creo tener cosas muy originales que decir sobre la transición. La transición fue posible en base a una serie de transacciones. Ahora estamos, de alguna manera, cosechando los frutos de esas transacciones, de haber comprado el modelo económico y haber sido más papistas que el Papa. Es posible que algunos de los dilemas de la transición de manera inconsciente se hayan ido filtrando en estas novelas, pero no ha sido así de manera deliberada o programática.

---

El trabajo literario de Sergio Missana, como leemos en sus respuestas, critica los discursos históricos sin la pretensión de crear una versión única o total, y sin el afán de reconciliar las distintas versiones. Este modo de comprender la historia implica una negociación con los actores sociales, de modo que sus novelas ponen en escena nuevos modos de dialogar con la historia latinoamericana reciente.