

Entrevista a Fogwill por Danilo Alberio Vergara, revista *Maniático Textual*, Buenos Aires, Año 4, número 8, Otoño-invierno 1993, páginas 3-7.

Fogwill es una de las personalidades más seductoras de la narrativa argentina actual. Como lo sabe, vive jugando con su imagen. Su voz varía continuamente de tono. Es el malo de la película o el amigo de toda la vida aconsejándonos. Tiene un vago aire a Hannibal Lecter, el sicópata de inteligencia supranormal que se devora a sus víctimas en *El silencio de los inocentes*. Como Clarice Starling frente al genio caníbal, uno siente la permanente seducción del abismo al hablar con él, y no sabe si lo está entrevistando o está siendo entrevistado; si, luego de cada pregunta, se gana o se pierde. Como una esfinge perversa, Fogwill parece decirnos continuamente "devórame o te descifro".

D. A. V. - Leyendo tus textos se ve que coexisten dos mundos. Por un lado uno mágico, a veces onírico y, superpuesto, otro de saberes pragmáticos y realistas. ¿En cuál de los dos mundos está Fogwill?

F. - ¿Vos sabés que yo no creo en el saber realista? Pese a todo lo que se me puede atribuir de ese saber pragmático, Borges me definía así: "el hombre que más sabe de cigarrillos y autos". Pero es mentira, porque son discursos narrativos. Eso de saberes pragmáticos verbalizados, es como el saber de fútbol: una condición personal, un estilo. No sé si vos viste en los cafés las discusiones: el que habla mejor de fútbol generalmente no es el que más sabe, es el que mejor sabe discurrir sobre fútbol, o sobre turf, o sobre política. Creo que en mi caso ocurre algo semejante, por ejemplo eso que vos decís onírico y que, entre comillas, podríamos llamar "apertura a lo inconsciente" es también una apertura a la conciencia; que es la capacidad de reflexionar de lo

que todo el mundo sabe. Porque al final, cualquier ama de casa, si tuviera las dotes narrativas de un escritor, contando como se hace una pizza podría escribir un gran relato, porque la gente sabe mucho más de lo que cree que sabe.

D. A. V. - Pero vos tenés saberes muy puntuales. En *Los Pychy Ciegos*, hay una descripción, casi de manual de operaciones, de como se eyecta un piloto de un avión de caza.

F. (Con una sonrisa) - Pero cualquier pibe que fue a ver una película de guerra lo sabe.

D. A. V. - Si, pero a vos te quedó.

F. - Lo que pasa es que lo que yo lo vi en una película de guerra, lo transformé en un pseudo -remarca bien la palabra-, pseudo conocimiento. Escuchame, es el arte de la ficción. Porque de golpe hay un cuento mío como "Japonés", que fue muy comentado en su momento por el tema de mis conocimientos. Yo de barcos sé mucho, pero de guerra no sé un carajo. Y cuando terminó lo de Malvinas, un coronel de artillería, que leyó los *Pychy Ciegos* me dijo ¿Dónde aprendió usted tanto? Y yo le dije "aprendí con el Che Guevara" -larga una carcajada-.

D. A. V. - Y de paso, no perdiste la oportunidad de patotearlo.

F. - En realidad le dije, "aprendí con el único argentino que ganó una guerra en este siglo, y que además no egresó de la escuela de guerra sino de la facultad de medicina", y el tipo no entendía nada. Pero, volviendo al tema, yo no sé nada de arte militar, sin embargo, simulo saber.

D. A. V. - En tus textos partís de estos saberes no literarios y en torno a ellos vas tramando tus relatos. Barcos, armas, autos, el saber de café, como lo definiste; pero siempre relacionado con marcas finas. ¿Esto tiene que ver con tu actividad de publicista o con tu manera de ver la vida?

F. - No, no. Antes de mi labor de publicista yo tuve una labor de semiólogo. Espontánea, desde chiquitito. Cuando pibe, como todos los pibes de mi grupo, era un sabio de marcas de autos y de motos.

Mi paradigma era: las figuritas, colores de camisetas y jugadores de fútbol, autos y motos. Sobre ese paradigma se pudo haber montado mi conocimiento sobre marcas de ropa, armas o perfumes. Yo siempre tuve mucha sensibilidad a los efectos connotativos de los sistemas de marcas, pero mucho antes de la publicidad. Yo llegué a la publicidad muy tarde, casi diez años después de haber trabajado en marketing, en desarrollo de marcas. De cualquier manera, esa sensibilidad es muy anterior.

D. A. V. - Definime mejor qué entendés por, entre comillas, "efecto connotativo de las marcas" y como lo usás.

F. - De nuevo, usemos comillas "efecto connotativo" es cuando uno, en el lenguaje cotidiano, usa el nombre de la marca, como sinecdóque -pronunciado, con o larga, como en latín o acentuada como en francés **drôle**- del objeto, ¿viste?; algo así como... "me puse los Levis". Pero yo quise decirlo en su doble connotación, la gente lo pronuncia con unas notas nasales que acentúa la distinción que usar ese objeto le brinda. Esto lo ves en todos los estratos sociales, lo que pasa es que a nadie se le hace consciente este uso. Esta entrevista empezó hablando de marcas de procesadores de palabra ¿no?

D. A. V. - De cualquier manera, ¿cómo relacionás tu empatía con el efecto connotativo de las marcas como vos decís con tu actitud tan provocativa frente al mercado?, pateando tableros con declaraciones abiertamente agresivas. Pienso en tu libro *Mis muertos punk*, que publicaste en 1980 con tu sello Tierra Baldía, donde deliberadamente omitiste el nombre de la gaseosa que te dio el premio "En las artes y en las ciencias".

F. - Digamos, cuando uno es muy consciente de que es prisionero de sistemas, te diría, míticos, y yo creo que todo el mundo lo es, se le hace como una cuestión ética la relación con esos sistemas míticos. En el caso de esa marca de gaseosa yo le ofrecí la posibilidad: si me pagaban cinco mil dólares la nombraba en mi libro. Si no, no.

D. A. V. - Lo sexual y lo genérico aparecen de un modo problemático en tu escritura: travestismo y transexualismo en "Memoria de Paso", incesto en "El arte de la novela" y en "Luz mala", ambigüedad sexual en "Reflexiones". ¿Esto puede ser entendido como un juego más de especularidades o una relativización de la llamada "escritura femenina" o qué?

F. - Yo nunca fui definitivamente heterosexual, tampoco fui homosexual. Néstor Perlongher me decía "bisexual" entonces yo le dije que nunca los había contado. A mí siempre me gustó el género travesti, hablar como mujer, lo hice desde chico. Creo que todos los chicos lo hacen. Lo que pasa es que yo no tuve necesidad de reprimir esa cosa. Además creo, y esto lo aprendí mucho después de ejercer el género, que mucho de la identidad estilística homosexual es la identificación con modelos femeninos familiares, con tías y con maestras. Esto lo percibí en mi primer análisis de la obra de Perlongher; en realidad él no usaba un lenguaje homosexual, que no existe, por supuesto, sino que utilizaba un lenguaje mimético, el de sus tías y maestras. De allí salió su poema "Las tías".

D. A. V. - En tu libro *Mis muertos punk*, hay un cuento, "Testimonios", que un texto paródico sobre Victoria Ocampo. Pero, por otra parte, allí se cuelga un Quique sociólogo, ¿es parte de tu estrategia para parodiar o una búsqueda de parentesco?

F. - Si, sin duda, para buscar falsos parentescos. Esa búsqueda mía forma parte del mismo cuadro megalómano de la mariconería argentina. La literatura argentina es muy megalómana. Por ejemplo, Piglia, en ese cuento tan bueno "El fluir de la vida", tiene que poner que se levanta una mina y ¿a quién se levanta?: a la sobrina de Nietzsche. No puede poner a la sobrina del señor Otto, que a los efectos del cuento sería lo mismo. Feinmann es otro caso. El personaje, narrado en primera persona, estudia música. No estudia con la profesora que cualquiera puede estudiar, la profesora de música que cualquier escritor merece. No, él estudia con

-engolando la voz en tono burlón-... Miguel Ángel Estrella. El no toca... "Claro de luna" mal, no, él toca bien el segundo movimiento de...el "Concierto en La bemol" de Ravel. Tiene que discutir de política y no discute con un boludo de el bar La Paz, no, él discute con -afectando deliberadamente la voz y gesticulando ampulosamente-... ¡John William Cooke! Esta nota megalómana es una constante en la literatura argentina contemporánea y yo me inscribía en ella. Gracias a Piglia y a Feinmann me di cuenta del ridículo de esa megalomanía y traté de corregirla.

D. A. V. - En tu cuento "Help a él", anagrama de "El Aleph", definís otro Aleph, un universo absolutamente sensorial y enfrentado al de Borges. ¿Esto es parte de tu megalomanía o, una toma de posición como escritor, enfrentándote con la estética de Borges?

F. - No es más grave que si se tratara de la estética de Adolfo Bioy Casares o la de Jorge Asís. Como enfrentamiento u ofensa es igual de grave. Por ahí puede ser un desafío más grande, y yo prefiero los grandes desafíos. Si voy a un tiroteo, trato de tirarle al comisario, no le voy a tirar a un vigilante. Obviamente, forma parte del mismo cuadro megalómano que ya te expliqué, eso de meter en la narración genealogías y pertenencias que le atribuyen al narrador una virtud que no tiene. Y eso no me gusta.

D. A. V. - Sigamos con "Help a el" y con "Luz mala"; en tu narrativa, el sexo aparece tratado de una manera que no es muy frecuente en nuestra literatura ni tampoco ortodoxa; suponiendo que esta categoría, ortodoxa, sea aplicable al sexo y a la narrativa.

F. - Es que la mayoría de los narradores argentinos son impotentes o maricones. Hacé una estadística de cuántos tienen hijos, parece que los escritores argentinos no pueden tenerlos. Los escritores argentinos tienen una sexualidad muy reprimida, viven un sistema

de represión muy grande. No obstante, todos son grandes cogedores. Entonces, en su escritura, no pueden trabajar lo sensual porque tienen mucho pudor a sus perversiones, a sus vulgaridades, creo que es eso.

D. A. V. - No estaría la marca de Borges allí, y seguimos con "Help a el".

F. - No, ¿sabés que no? Borges no es pudoroso, es elíptico. No hay nada más impúdico que "El Aleph". En Borges hay dos o tres actos sexuales. El de Emma Zunz, el de los hermanos, el del congreso, que no está en las obras completas -recita de memoria los primeros párrafos-, allí se coge a una inglesa. El protagonista es secretario de una especie de logia masónica que quiere dominar el mundo y lo mandan a Inglaterra a compilar algo. Allí se enamora de una bibliotecaria y se echa un polvo. El polvo, es esa cosa obscena que él ve en "El Aleph", por eso Borges no es pudoroso, para nada.

D. A. V. - Vos usaste la palabra pudoroso, no yo. Creo que la palabra para "El Aleph", sería "anestésico", en el sentido etimológico, no hay sensaciones físicas, solo pensamiento.

F. - Bueno, el objeto de "Help a el" es justamente ese. Transformar todo lo que en Borges es visual, en táctil. Por visual entiendo, tributario, filosóficamente, de una ontología de la presencia.

D. A. V. - Como escritura, el Quijote parodia y supera a las novelas de caballería. Ahora, ¿cuál es el límite de la parodia? ¿No se satura y termina convalidando aquello que cuestiona?

F. - Antes que viniera toda la bibliografía sobre de la parodia, acá se trabajó mucho el género. Leónidas Lamborghini, por ejemplo, hasta lo teorizó en poemas como "Genio de nuestra raza". Eso fue antes de que la parodia fuera un lugar común de la teoría, porque hasta el '65 no se hablaba de ella en teoría. Hubo que traducir a Bajtin y toda esa pavada ¿no? Ese proceso, a mí me agarró de vuelta, cuando llegó la moda y la teoría yo ya había practicado la

parodia. Y esto viene a oscurecer un poco la cosa, pienso en filosofía: todo es parodia. Porque no hay odio, quiero decir odós, camino. Parodia: "para" y "odós"; al lado del camino ¿no? No hay camino, siempre hay un afuera del camino, entonces uno siempre se representa en el camino que está fuera, en la doctrina del otro. Se representa y entonces empieza a calzar el sistema de diferencias, hace su jugada ajedrecística variando la movida número cuatro. Entonces no hay parodia, porque no hay que vigilar el camino. La parodia supondría un grado cero en narrativa, una narrativa cero a la cual uno viene a parodiar y cada lector, en cada contexto puede tener la fortuna de encontrar... ¿Y si se hubieran borrado del patrimonio de la humanidad las novelas de caballería?

D. A. V. - Por eso te dije el Quijote, porque el referente está transitando la escritura. Continuamente se mencionan obras y autores. Vos lo hacés en "Testimonios", ¿no?

F. - ¿Y si nosotros no supiésemos qué es eso? ¿Si tomamos esos referentes como personajes reales o un delirio más del autor? Por ejemplo en *Pálido Fuego*. ¿No hay una parodia sobre el discurso teórico de la poesía? Hay un juego muy especial, porque el tipo está parodiando algo que a su vez es una parodia, de una crítica de un objeto que no existe. Porque el poema no existía, el poema es simultáneo: su creación y su crítica. Tu pregunta era si esto no invalida...

D. A. V. - Claro, si a fuerza de invalidar no termina legitimando.

F. - Mirá, esas son palabras de Josefina Ludmer. Un día, Josefina Ludmer me llamó por teléfono y me preguntó "¿Por qué necesitás siempre otra voz?" Justo que una mujer me lo pregunte a mí, y me pide que se lo diga, con mi voz, por teléfono. No se lo pude contestar...

D. A. V. - Tu práctica publicitaria es tardía. No obstante, el discurso publicitario de los últimos años pretende ser trasgresor para legitimar un sistema al que sólo tienen acceso los "happy

few". ¿Esta actividad y la práctica constante de un tono paródico no contamina tu escritura. Cómo lo controlás?

F. - Vos me hablás de controlar como quien controla sus esfínteres. No me interesa controlarlo, para nada, lo dejo fshh... No tengo problemas de control de esfínteres, no quiero controlarlo. Eso sí, quisiera hacer la crítica de lo que puede ser en mi un límite, si alguien me lo señala.

D. A. V. - ¿Creés en el concepto de tradición literaria?.

F. - Lo reemplazaría por uno más popular y contemporáneo, el de seleccionado. Me gusta pensar la historia de la literatura como un seleccionado de fútbol, variable, con los distintos criterios, ¿no? Pero no me parece de gran utilidad el concepto de tradición literaria; ni el de la traición de la literatura nacional ni el de la alternativa por la cual tanto "lobbyaron" Borges y Bioy en la década del '40. Aquella cuestión de "El escritor argentino y la tradición", esa militancia, antimarxista, antinacionalista, antipopular, antiexistencialista y, creo que el principal fantasma que asustaba a Borges en ese momento, contra el patetismo. No se le dio mayor pelota, por suerte. Era proponer un camino equivocado. Yo creo que en la Argentina podría salir una gran literatura de la tradición de la literatura nacional y, más aún, de esa concepción antihispánica y anticriolla, se puede hacer una gran literatura.

D. A. V. - Aclará mejor esta idea.

F. - Simultáneamente a la conferencia de Borges, que es del año 52, y que él antedató y fechó como del año 42, porque hay indicios, se compuso la zamba "Viene Clareando" de Yupanqui. Y yo te digo que, para mí, hay más poesía en esa zamba de Atahualpa que en el grueso de la obra poética de Borges. Aquello de "viditay, ya me voy", ¿la conocés? -se levanta y coloca un cassette- "Vidita, adiós, adiós". Esta precisión y esta economía no se hubieran logrado, si no se hubiera recurrido a un metro hipertradicional español alimentado por un clima completamente... "criollo".

Reconociendo que ese status de criollo es un artificio, porque la música "criolla" es música de salón: "La Lopez Pereira", la primera zamba, es música de prostíbulo, no de pueblo. De todas maneras, el prostíbulo o el salón de la gente bien de Santiago del Estero, donde se tocaba el piano de cola, el piano alemán -con sonrisa irónica-...en medio del trópico. Ese salón es todavía la expresión del pueblo y de la autenticidad argentina.

D. A. V. - ¿Cómo entra la obra de Borges en este panorama que me trazaste?

F. - Borges, como cierto sector de la clase media, vivió en un sistema donde había un aparato policial de vigilancia de las significaciones sociales, de la indumentaria, de las palabras. Era un rol de mujeres, ese velar por lo que se debe decir, lo que se debe comer, adonde no se debe ir, ¿no? Esa policía materna armó una doctrina sobre estas convenciones. Borges transforma esa doctrina en crítica literaria. *Discusión*, sus famosos textos en la Revista El Hogar y recopilados en *Textos cautivos*, son la generalización de ese tipo de saber, que uno lo vino a descubrir en los años '70 cuando sale *El origen de los modales de mesa* de Levi-Strauss. Este saber que las madres aplicaron a la hora de las comidas y en las reuniones sociales. Esa ética profundísima que hay en la -remarca las sílabas- e-ti-que-ta, me faltaba esa palabra. Borges hace una generalización de esto y sus primeras incursiones en el campo cultural son de ese tipo. Donde se nota muy bien esta operación es en un texto firmado por Bioy Casares en la revista Sur en su crítica a *Ficciones*, que salió en año '42, y establece lo "bueno" y lo "malo", una proyección del estilo de vida al estilo literario.

D. A. V. - ¿Y por qué esto no se convierte en norma?

F. - Lo que pasa es que, tanto en el estilo literario como en el estilo de vida, hay una sabiduría ética de fondo que no se puede verbalizar. Solamente se puede ritualizar, se puede practicar. Para verbalizarla están los mitos, pero los mitos ya no la

representan tal cual es. Es entonces cuando se logra esa armonía entre la ética y la etiqueta, en una sociedad cristalizada, conservada, inmóvil. Que es la visión que ellos tenían de la sociedad de los años '40. En ese estado de equilibrio uno puede lograr la yuxtaposición de la estilística, el gusto estético, con la etiqueta. Ahí lo tenés en el frente -señala por la ventana-, el Teatro Colón, el símbolo de la mezcla de la etiqueta con la estética.

D. A. V. - Bueno, en ese seleccionado del que me hablaste. Con quien te gustaría jugar.

F. - No, no puedo jugar en ese seleccionado. Si vos comparás Borges-Quiroga, el corpus narrativo de esos dos escritores, no... no existe Fogwill.

D. A. V. - Bueno, pero...

F. - -Tajante- No existe.

D. A. V. - Bueno, comparate con Feinmann.

F. - Ese no existe de antemano -larga una carcajada.

D. A. V. - ¿Piglia?

F. - Tampoco existe. Piglia sí que es un absoluto bluff. Es un sabio, ojo y te digo: reconozco el valor de cuentos como "El fluir de la vida" y de *Prisión perpetua*, así como el de los microcuentos de *La ciudad ausente* al estilo de -habla con voz teatral-: "había uno queee... ¿no?". Son todos de la misma tónica de "demencia", entre comillas, demencia urbana. Tipo.... -ahora es el Fogwill de la tapa del libro *Pájaros de la cabeza*, ojos saltones, con un ligero aire de Hannibal Lecter, con su misma sonrisa, y pelo revuelto que grita y gesticula en su mejor estilo de polemista o provocador profesional- "tipooo, ... personajes de ojos desorbitados queee se drogan en un bar... ¿nóoo?... que llegan borrachos con un impermeable?". Bueno, los conocemos porque son todos elaborados por el cine, pero alguien se puso a compilarlo antes que Piglia: Puig. Puig hizo un arte de esto, Piglia, una crónica. ¡Qué bueno que me salió! -sonríe como un alumno aplicado

al que la maestra acaba de felicitar, ahora lo repite en tono mayestático- "Donde Puig hizo un arte; Piglia, una crónica".

D. A. V. - Recuerdo un cuento, que muchos consideran menor, de Quiroga, donde se pone en duda la autenticidad y la sinceridad del narrador. Vos lo mencionás en *Los Pychy Ciegos*...

F. - ¿El de los barcos que se suicidan? ¿Que va a ser menor! ¿Vos sabés que tengo un temor? -se acerca como para confesarme algo-, que ese cuento no sea de Quiroga. Nosotros no tenemos una cultura como la que tenían estos tipos que se leían todas la boludeces que aparecían, boludeces rusas, boludeces alemanas, boludeces francesas. Mi temor es que ese cuento no fuera de él, por eso puse "...de Quiroga era...", si yo no pongo eso, a nadie se le ocurriría que fuese de Quiroga. Ese cuento me recuerda mucho a cuentos hassídicos. También me recuerda a uno de Kafka, que leí suelto y no lo volví a encontrar, por lo menos en la obra completa en español. El cuento habla de paradoja y parábola. Unos sabios hablan sobre parábola y paradoja y discuten, hasta que uno pierde la discusión, pero pierde la discusión porque el otro le lanza una parábola demostrándole que la discusión era falsa. Entonces le dice a su rival "usted ganó" y el otro le contesta "sí, pero solo en parábola".

D. A. V. - Tu seleccionado incluye Borges-Quiroga. ¿Nadie más?

F. - Pará, que también está mi incultura. Todavía no terminé de leer todo. Me gustaría ser como David Viñas y saber tanto como él, de lo que pasó antes del '30, porque de lo que pasa ahora no sabe nada... -larga una carcajada-. No sé tanto, pero se habla mucho de Arlt. Arlt es un rasgo de estilo. Uno puede armar toda una mitología de Arlt, ya se ha hecho. Hay "operadores de Arlt", hay un "lobby Arlt"... fracasado. Porque, fijate, ese lobby no logró vender la obra de Arlt, ¿viste eso? Por ejemplo, yo leí de manera muy despareja la obra de Scalabrini Ortiz, ¿dónde están ahora los libros de Scalabrini? No *El hombre que está solo y espera*, hay una antología que sacó Centro Editor, creo que de Galasso. Pero no sé

si Scalabrini llegó a tener una obra literaria. Hay unos relatos de Scalabrini que son asombrosos, me atrevo a decir que por allí está el mejor martinfierrismo.

D. A. V. - Recuerdo una nota tuya en la revista "La caja", ¿sos apolíneo o dionisiaco?

F. - (Larga una carcajada) Soy ateo, completamente ateo. Pero esa tontería sigue vigente, la desesperación de la gente por clasificarse. Pasa como cuando estaba de moda la psicología más... policial, que todo el mundo quería saber si era histérico, depresivo o fóbico. Esa manía por caratularse. Un tipo se gastaba fortunas en analizarse y a los tres años, tímidamente preguntaba...doctor ¿yo soy fóbico? Eso prueba el carácter vulgar del origen de esos términos. La teoría que da origen a estos términos es vulgar, ingenua.

D. A. V. - Pero Freud, al igual que Marx, además de pensador era un gran escritor. Sus libros pueden ser leídos como grandes historias. No sé si se puede hablar de vulgaridad o ingenuidad...

F. - Yo leí mucho a Freud y siempre me irritó su autoritarismo, Marx es un tipo que te llevaba de la mano a pensar y era honesto escribiendo. Freud era completamente deshonesto, tenía siempre la conclusión antes de empezar a escribir el razonamiento y simulaba... hacía un simulacro de discurso de investigador positivo de la física. Eso se nota muy bien tanto en "La interpretación de los sueños" como en "El chiste y la relación con el inconsciente". Sin embargo la gente sigue creyendo en el superyo, en el inconsciente y respeta esos términos conceptualmente torpes, y tan cerca del imaginario popular. Ese imaginario del bien y del mal, de adentro y de afuera, el mal hereditario, el demonio, el doctor Jekyll, si querés. Es muy obvio, es leer a Schopenhauer para muchedumbres.

D. A. V. - El argentino tiene mucha afinidad con el mundo y el lenguaje sicoanalítico, pensá en el éxito de Woody Allen. Exito que no tiene en Río de Janeiro o Lima.

F. - En Río de Janeiro no tienen un barrio del Once, o un colegio Nacional Buenos Aires...

MT - ¿Que tiene que ver el Nacional Buenos Aires?

F - Acá hay una cultura europeo oriental muy fuerte, que es la misma que está en los orígenes del humor... Digo el Nacional Buenos Aires como "sistema" de consagración o de ingreso a la alta cultura, a la formación latina. Al conocimiento de la noción de "declinación" de inmigrantes de Europa oriental, que es la noción de su humor y su mundo, que es un patrimonio de la humanidad. Un libro que lamento haber perdido es la recopilación cuentos hassidicos hecha por Martín Buber. Donde está esa cosa, donde aparece la trampa del tiempo que tiene todo relato y la trampa, digamos así, del espacio mental que tiene toda lógica. Se parece mucho a esos juegos tipo "trompe-l'oeil" de Escher.

D. A. V. - Escher; volvemos a "La chica de tul de la mesa de enfrente", donde lo mencionás. Hay mucho de la estética de Escher en toda tu obra, en la continua inversión de valores y situaciones, en tus escrituras anagramáticas. En la paradoja.

F. - Me escapé de eso, no quiero volver más a la paradoja. Pero me quedo muy gris, tengo un par de novelas sin paradojas y son muy boludas. Me quedo sin paradoja y me siento un idiota. Ese cuento "La chica de tul..." fue escrito bajo la influencia del primer Hofstadter, cuando era columnista de "Scientific American", y de Martín Gardner, que se reconocen borgianos. Pensando en el efecto estético inexplicable que produce el desconcierto. Esa alteración de los sentidos que se produce cuando uno va a atajar una pelota de mármol y resulta que era de telgopor... Buscando el efecto de ciertos cuentos de Arreola, donde hay una trampa, uno cree que la encuentra y ve que la trampa está en otra parte, un estado de confusión de los sentidos. Y esto va como chivo a "Help a el", allí yo jugué mucho a la confusión de los sentidos. Cosa que estoy tratando de hacer en una novela que no me sale: un loco trata de representarse visualmente el espacio como sistemas olfativos. Como

lo vería un perro, que tiene una percepción espacial olfativa, y el espacio para un perro puede variar con el viento...Lo mismo pasa en la literatura, nuestro espacio literario varía con accidentes, como el viento. Así como el espacio visual varía con la luz... y esto lo saben muy bien los decoradores de shoppings...

Danilo Albero Vergara