



Di Meglio, Estefanía. “‘Uno no escribe sobre lo que entiende’. Entrevista a Leopoldo Brizuela”.  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 276-282.

## “Uno no escribe sobre lo que entiende” Entrevista a Leopoldo Brizuela

“You don’t write about you understand”. Interview with Leopoldo Brizuela

Recibido: 06/05/2019

Aceptado: 15/06/2019

Publicado: 05/07/2019

Estefanía Di Meglio<sup>1</sup>

**L**as siguientes páginas dan cuenta de una entrevista que le hice a Leopoldo Brizuela hace ya algunos años. Esta conversación –atesorada en lo privado y que hoy se hace pública– tiene su prehistoria: primero conocí al autor por su novela *Una misma noche*, en la que cuenta la larga historia argentina de la dictadura, de la Guerra de Malvinas, del horror. Uno de mis trabajos críticos sobre ella (que Leopoldo tuvo la enorme generosidad de leer y comentar) sirvió de pretexto para intercambiar mails. Lo conocí finalmente en persona en el Congreso Internacional CELEHIS de Literatura de 2014; “aunque sea saludémonos”, había dicho en uno de sus mails, y así lo hicimos. Su ausencia pesa hoy, por eso he decidido homenajearlo de la forma que mejor he creído: recuperando ese encuentro y su voz, dejando que su palabra nos invite, como tantas de sus novelas han hecho ya,<sup>2</sup> a reflexionar sobre el presente.

Dentro del arco de su producción me interesó conversar con él sobre aquella primera novela que me marcó, *Una misma noche*, y sobre la traducción que Brizuela hizo de dos relatos ficcionales de una autora que vivió en Argentina, pero que sufrió el exilio de pequeña por la dictadura junto a su madre, Laura Alcoba. La escritura, con frecuencia, se constituye como el terreno propicio para desentrañar con el lenguaje situaciones, textos, discursos, épocas que se plantean como conflictivos. La dificultad de la representación comienza a deshilvanarse, paradójicamente, con el acto de representar que instituye la palabra, a la que viene a sumarse el discurso del cuerpo, puesto también en escritura. La última dictadura en Argentina forma parte de lo que se denomina pasado reciente, un periodo que precisamente se presenta como inaprehensible en muchos de sus aspectos. Leopoldo Brizuela nos cuenta cómo signó la

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Letras (UNMDP). Contacto: [estefaniadimeglio@gmail.com](mailto:estefaniadimeglio@gmail.com)

<sup>2</sup> Leopoldo Brizuela nació en la ciudad de La Plata en 1963. Además de escritor de textos literarios, era también traductor y colaboraba en el medio periodístico. Su primera novela data de 1986, *Tejiendo agua*, a la que seguirían diversos textos: *Cantoras* (1987), *Cantar la vida* (1992), *Cómo se escribe una novela* (1993), *Fado* (1995), *Cómo se escribe un cuento* (1998), *Instrucciones secretas* (1998), *Inglaterra. Una fábula* (1999), *El placer de la cautiva* (2000), *Los que llegamos más lejos* (2002), *Cuentos en secreto* (2003), *Lisboa. Un melodrama* (2010), *La locura de Onelli* (2012), *Una misma noche* (2012), *Ensenada. Una memoria* (2018).



*dictadura su vivencia y cómo y por qué está inscripta en sus textos. Así, el pasado, la historia, la memoria, la experiencia cotidiana del horror y su representación, la presencia de lo inefable en la escritura, la recuperación de la lengua de la infancia, de un lenguaje de época, el discurso de las palabras y el cuerpo, la crítica a lo cristalizado en imaginarios casi incommovibles son algunos de los temas y aspectos que surgieron en la entrevista.*

*Elijo mantener las formas en que se dio la charla –sin intervenir demasiado en su discursar y en el contexto de unos años atrás– para conjurar en un mínimo instante de ficción la evanescencia del mundo y de nosotros mismos.*

**Estefanía Di Meglio (EDM):** ¿Por qué y cómo escribir sobre la dictadura, sobre lo que suele denominarse pasado reciente? ¿Es por una forma de revisión del pasado, como forma de memoria, como forma de “exorcizar” ese pasado o comprenderlo? ¿Todo eso o nada de eso?

**Leopoldo Brizuela (LB):** Cuando uno pregunta por qué o lo plantea en esos términos supondría que hay una deliberación mucho más grande de lo que hay en el acto de escribir. No hay una deliberación consciente. Yo no tengo el programa de escribir sobre eso, sino que hay determinada pulsión o determinada idea de trabajar. Yo creo que nunca voy a dejar de escribir eso mientras viva porque cada vez que me refiero a ese tiempo va a aparecer. Son nada menos que diez años de la vida de un país y son entre mis doce y mis veinte años. Ya no va a haber manera de que no se cuele. Y no me parece ni bien ni mal. Es así. Cuando Marguerite Duras escribía sobre la Primera Guerra, no creo que fuera programático. Era aquello con lo que ella trabajaba. De todas maneras, uno trabaja con imágenes que surgieron en esa época, pero por supuesto van más allá de lo que uno quiere hacer. Yo creo que lo que pasa es que en el fondo uno empieza a escribir una novela con un propósito, después se da cuenta de que le interesa otro y al final de la novela se da cuenta de que en realidad estaba trabajando otra cosa. No sé si el tema es la dictadura realmente, no me importa definirlo, pero creo que también es una cosa de época. A medida que pasa el tiempo se van elaborando más las cosas. Yo creo que en la dictadura salen cosas que están siempre en la gente. Son como las novelas de guerra. Nadie se pregunta ¿hasta cuándo vamos a hablar de la guerra? Lo que pasa es que en esos momentos aparecen cosas que en la gente están latentes todo el tiempo y se ven más claras. Yo me di cuenta de que hay cuestiones muy antiguas. Esa idea de “cuando te vienen a buscar, ¿qué hacés?”. La del reclutamiento, que está en el folclore. Creo que lo que aparece en *Una misma noche* es algo que va más allá de la dictadura. Por otro lado, creo que es una novela de dictadura pero la mirada tiene que ver más con la Guerra de Malvinas que con otra cosa. Esa mirada sobre los vecinos es de alguien que pasó Malvinas. Me parece que Malvinas es el gran tabú argentino.

**EDM:** Y muchas veces la guerra de Malvinas aparece desconectada de la dictadura.

**LB:** Sí, y además esa visión del vecindario, ese imaginario de lo que puede llegar a hacer la gente, creo que la aprendimos en Malvinas. Porque en Argentina todo el mundo sabía ya lo que eran los milicos y que íbamos al muere. Y sin embargo todos salieron a ser parte de ellos. Lo que pasa en la novela tiene que ver con ser convocado a la guerra. ¿Por qué escribir sobre eso? Porque si uno tiene ganas escribe. Porque la pregunta que trabaja con eso tiene que ver más con una idea de deliberación de la manera de escribir, que tiene más que ver con la crítica. Y, por otro lado, la gente común hace la pregunta contraria: “¿Por qué no dejás de una vez de escribir sobre eso?”. A mí me parece muy normal, porque son cosas muy dolorosas y hay mucha gente que puede no querer que se siga hablando. Además, toda la gente que me preguntaba con determinados preconceptos o determinados sintagmas cristalizados como “¿cuándo sanará las

heridas la Argentina?”. ¿Qué es sanar heridas? Pero se da por sentado eso: que se pueden sanar heridas y a veces no es así.

**EDM:** Sí, frecuentemente es la literatura la que cuestiona esos imaginarios cristalizados. Y, por otra parte, hay cosas que no sanan nunca, o al menos nunca totalmente. Vos decís que la dictadura está presente en tu escritura por el hecho de que es una época que viviste. La pregunta es, ¿cómo viviste esa época y a la vez cómo juega esa biografía en la escritura?

**LB:** Por un lado, es cómo creo que la viví y por otro lado cómo la viví. Es difícil diferenciar.

**EDM:** La cuestión de las representaciones y los recuerdos, su carácter de construcciones.

**LB:** Claro, yo trato de entender cómo lo viví para vivir un poco mejor. La novela trabaja mucho con eso: sobre las marcas que había en todos. Esa cuestión no fue deliberada. Primero: sus personajes son absolutamente comunes, en el sentido de que no eran ni militantes ni represores. Y las vivencias, porque son muy traumáticas, se mantienen muy escondidas. Y yo creo que estamos todos formados por eso: por el miedo, por la culpa, por el terror. A mí, lo que me interesa trabajar o pensar ahora para tratar de cambiar o de enriquecerme es, por ejemplo, el que la gente no se da cuenta de que uno en el '78, cuando tenía quince años como yo, tenía que imaginar el futuro ahí. No es que pensábamos que en un momento iba a caer la dictadura e iba a venir la democracia. Y era muy difícil. Por otro lado, de la dictadura se habla sobre todo de los crímenes, por supuesto y, en primer lugar, y de todas las cosas que sabemos pero no tanto de la pobreza cultural, intelectual. No es que yo a la edad que tenía me hubiera dado cuenta del “aburrimiento intelectual”, pero me daba cuenta del modelo de sociedad, del modelo de gente, del moridero que era eso. E imaginarse una vida en esa época, vivir, era duro, era casi imposible. Después, creo que todos nosotros nos fuimos reinventando o sucumbimos. Cuando sucedió lo de Malvinas, que cayó la dictadura y empezó la posibilidad de pensar de otra manera, ahí entró otro aire. Pero ya estábamos formados, yo creo, por una visión particular. Que no hay que enmascarar; por ejemplo, el militarismo. Esas son mis disidencias con el kirchnerismo: que uno apoye determinada política de derechos humanos o determinadas cosas que están muy bien, no quiere decir que uno esté de acuerdo con todo. No me gusta la noción de patria, no me gusta apoyar al Papa, no me gusta [César] Milani; no tengo obligación de hacerlo.

**EDM:** Con respecto a las cosas con las que no estás de acuerdo, en la novela hay una crítica a los discursos oficiales. Por ejemplo, cuando el personaje realiza la visita guiada a la Ex ESMA y escucha el discurso de la guía. Hay un episodio crucial en el que ella dice “la Gaby”, por Norma Arrostito. Claramente se posiciona en un lugar bien definido.

**LB:** Ahí me pasa lo mismo que con la primera pregunta. Lo que hay que ver también en las novelas, más allá de lo que los personajes son capaces de decir, es qué les pasa en el cuerpo. Leonardo Bazán, el protagonista, vomita y no sabe bien por qué es la furia que siente. Esa escena es real. Bah, real. Real es la pobre chica y la visita guiada. Que era muy curioso porque tenía una edad por la que uno se daba cuenta de que no había vivido en la época. Era mucho más chica que yo todavía. Había nacido con la democracia. Era muy indignante. Eso es todo un juego de la novela que me interesa ver. Lo que me resultaba más indignante durante la visita que hice era que había como una cosa muy “psicopata” que era preguntarnos todo el tiempo. Primero, que este personaje suponía que nosotros éramos gente de mucha edad. La gente ponía cara de no saber qué contestar: “qué contesto, meto la pata, no meto la pata”. Y era permanente. Y en un momento decía: “¿por qué no contestan, no lo estoy haciendo bien?” Pero ese tipo de manejo es lo que trabajé en la novela, más que lo que dijo. Y era como la idea de que te

estuvieran obligando a un aprendizaje. ¿Por qué termina la novela con un sueño? Porque lo que está aprendiendo el personaje no es capaz de formularlo. Ni siquiera se da cuenta. Un psicólogo me decía –que yo ya lo sabía, y que es algo aceptado– que se elabora en los sueños lo que no puede elaborarse en la realidad. Y por eso el final de la novela es un sueño y por eso termina ahí. Y termina con un gran alivio y con una gran felicidad. Además, cuanto más viejo estoy, más me interesa lo que pasa por debajo de las palabras y de las relaciones. Todo lo que no se dice.

**EDM:** Lo que no se dice con el lenguaje se dice de otras formas, con el cuerpo...

**LB:** Sí. Y me vino bárbaro encontrar a esa chica de guía en la visita, porque si hubiese estado otra diferente habría sido la cosa. Pero de todas maneras todo es muy comprensible.

**EDM:** Con respecto al hecho de que lo que no puede elaborarse en la realidad se sueña, se relaciona con cómo llevar a cabo el relato del horror, algo planteado desde Walter Benjamin hasta Primo Levi, Robert Antelme, Jorge Semprún, Paul Ricoeur, en diferentes niveles. ¿Qué pensás al respecto? Y, en segundo lugar, esta cuestión relacionada con la traducción. Se vincula por el hecho de que nunca existe una traducción lineal, no solo de lengua a lengua sino tampoco del cuerpo a la lengua. Podría pensarse la traducción del horror entendido como trauma, como lo que irrumpe en la experiencia común, a un lenguaje otro, que es el lenguaje corriente, en el sentido de que el horror es casi inefable.

**LB:** Por eso la última página está en negro. Porque nunca se llega a poner en palabras algo que ni siquiera es el horror. Lo real es inalcanzable. Esto se relaciona con por qué escribir la novela. Cuando yo la escribí tenía una imagen, que era de mí mismo, tocando el piano, cuando entraron los milicos. Y yo no podía entender qué era eso. No es el horror. ¿Y por qué un chico tiene esa actitud? Es algo ambiguo.

**EDM:** Pero tangencialmente es parte del horror.

**LB:** Pero uno no lo piensa. En algún lado te horroriza, supongo, y lo querés neutralizar o entender. Pero uno no escribe sobre lo que entiende. Uno escribe para investigar lo que no entiende y tratar de inventar toda una novela para eso. Además, cuando yo me acordé de esa escena en un taller con mis alumnos lo contaba y todo el mundo daba interpretaciones tan raras y distintas y tan estandarizadas que me parecía que tenía que escribirlas. Porque uno puede decir, “cuando entraron los militares a la casa el chico tenía un miedo bárbaro y se puso a tocar el piano”. Y yo no recuerdo tener miedo. Después me di cuenta de que sí tendría miedo. Pero otro me decía “querías agradarle al tipo éste”. Y no me cerraba ninguna explicación. Uno trabaja sobre esos recuerdos que no te cierran. El otro desafío que me interesaba mucho, que siempre me interesó, hablando de las palabras, era cómo percibía uno una realidad que todavía no tenía nombre. Por ejemplo, no existía la palabra desaparecidos, en el '76. Había esa percepción. Y sobre todo, qué percibía un chico de doce años. Entonces me dediqué a trabajar estrictamente con eso. Después de años y años de consumir todo lo que se te ocurra sobre la dictadura –relatos, películas, testimonios de sobrevivientes, por supuesto– dije: “bueno, pero a ver qué me acuerdo yo”. Trabajé nada más que con eso: con memorias personales, que, por supuesto, no podían ser historias porque eran imágenes, sonidos, todo muy fragmentario. Y después trabajé con historias que me habían contado en esa época, no me importaba si fueran verdad o no, y con las palabras que nombraban en esa época: y ahí me acordé que se decía “se los llevaron”, u otro que dice que entraron en una casa y rompieron “todo, todo, todo”. Y a partir

de ahí fue como recuperar una realidad a partir del recuerdo precisamente personal. Después, por supuesto, fueron combinados.

**EDM:** El recuerdo funciona así, de manera fragmentaria y se elabora en la construcción de lo que uno recuerda que vivió y de lo que otros cuentan...

**LB:** Ahora está como de moda desconfiar de la memoria. A mí no me parece. En el libro *El impostor* de Javier Cercas también aparece esto, la memoria no importa y es la historia la que vale. Una concepción muy vieja. El libro está muy bien. Pero la memoria, muchas veces, la memoria del cuerpo, tiene muchas claves que lo discursivo no. ¿Por qué una familia tucumana puede tener ojos celestes después de cinco siglos de estar acá? Ahí hay mucho más que una memoria.

**EDM:** Siempre se sabe que la memoria puede ser manipulada, de manera consciente o no, pero al mismo tiempo esa memoria tiene productividades. Y, como plantea Dominick LaCapra, cierto silencio es ya productivo; no es que al no haber palabras se clausura la memoria en sentido estricto.

**LB:** Claro, con ese criterio los historiadores son mucho más cuestionados, usan los mismos métodos que la ficción. En definitiva es eso. Lo que yo quería era encontrar cómo unir esa anécdota. Lo que veía era que la gente le daba sentidos diferentes a mi anécdota –que el tipo era un colaboracionista o era una víctima o era un miedoso– de acuerdo con relatos que ya existían. Si se miraba desde una ideología el tipo era un traidor, si se miraba desde otro punto de vista... era un disparate. Entonces la idea era que la novela armara una forma nueva a través de la cual esa historia pudiera entenderse, más cercana a mi experiencia. Porque yo podría haber contado esa historia de todas las maneras y desde todas las interpretaciones que me decían, y hubiera quedado bien.

**EDM:** Tu trabajo como traductor, ¿cómo surgió? ¿Cómo se articula con tu escritura?

**LB:** Empecé por interés. Casualmente, tiene que ver con la dictadura. En esa época, por lo menos yo, sabía que la vida estaba en otra parte. Esto era un moridero. Si querías hablar o pensar sobre determinados temas tenías que comprar un libro en inglés. Había que irse de la Argentina. Y ahí me parece que está la marca de haber aprendido otros idiomas. Aunque también es cosa de época. Había que irse afuera. Incluso para aprender sobre nosotros. Me acuerdo que el '80, cuando nos fuimos, era la época de la "plata dulce". El colegio al que yo iba era más o menos "paquete", pero por la plata dulce era más barato irse a Río de Janeiro que irse a Bariloche. Y yo ya tenía diecisiete y en sí, lo que me traje eran todos los discos prohibidos acá.

**EDM:** Era ir a buscar afuera lo que no podía conseguirse acá.

**LB:** Claro, había que irse afuera. Y ahora ya se me pasó, pero durante muchísimo tiempo, hasta hace diez, veinte años tenía la idea de que tenía que difundir cosas, compartir lo que yo leía. Y creo que de ahí viene también la idea, no solo de hablar otros idiomas, sino de traducir y de difundir. Primero empecé con una traductora, después durante mucho tiempo dejé y después empecé por pedido de las editoriales. Empecé con un libro de Adriana Lunardi, que es una amiga mía, brasilera. Y después seguí con Laura [Alcoba], porque me llamó ella. Ella me pidió que la tradujera. Yo no la conocía y ella había leído un libro mío. Había leído un libro anterior a *Una misma noche*, del año 2001 que lo saqué en París que se llama *El placer de la cautiva* y

que cifra todas las vivencias del genocidio de los años '70 pero imaginándola como si fuera la experiencia de los indios, que era muy parecida. Entonces fue ella la que me pidió que le tradujera *La casa de los conejos* (2008). Yo lo leí, me encantó y le dije que sí. También hay una cosa un poco militante: me parecía bien, que iba a aportar ese libro. Pero la experiencia fue alucinante, creo que fue única en la historia de la traducción en la Argentina, porque me tocó una cosa que no le toca a nadie, que es traducir a su propia lengua. Yo tenía a los personajes en francés y los tenía que traducir a mi propio idioma. Lo que pasa es que siempre hay que traducir a un neutro. Aunque diga que no, la Argentina quiere traducciones neutras. En cambio ahí yo tenía la libertad y la obligación de poner las palabras que yo usaba en la infancia. Y fue un viaje alucinante en ese sentido, porque empecé a recuperar cómo las usaba; no iba al diccionario. En un momento en que bautizan a la nena y la ponen en una cosa que no sé cómo se llama en francés, digo “eso es un fuentón”, como tenía mi abuela. Y en mi memoria empezó a aparecer toda esa época del '73, en la que yo era un poquito más grande que Laura, cinco años.

**EDM:** Precisamente esta es otra cuestión importante: cómo funcionan los textos de Laura en relación con tu propia experiencia y tus vivencias de esa época.

**LB:** Me revolvió toda esa época. Me devolvió el lenguaje de la infancia, nada menos. Y creo que fue una experiencia única y hasta hoy me hace preguntar sobre la colonia y cómo sería la Argentina si siempre hubiera traducido sus libros a su propia lengua. Cómo sería nuestra formación como lectores y como escritores. Porque muchas veces hay traducciones muy españolas de la Península. Pero muchas veces lo único que hacen los españoles es traducir un localismo inglés a un localismo madrileño, y es lo que corresponde. Y se ha formado toda una idea estética del libro traducido que nos formó también como ideal.

**EDM:** Cuando hablás sobre la traducción de las novelas de Laura, ¿por qué decís que te revolvió toda esa época, los recuerdos estaban obturados?

**LB:** Y sí, estaban ahí, supongo que estaban muy reprimidos. Y *Una misma noche* tiene que ver mucho con eso. Y también el libro de Bernardo Carvalho, que ese sí lo traduje por elección. Primero lo leí en París también. Ese libro que se llama *Nueve noches*, no “Una misma...”. Y me encantó. Lo publicó Edhasa. Y era una experiencia muy fuerte. Cuando traduje *La casa de los conejos* escribí a la par un diario, porque era muy rico. Alguna vez lo voy a alinear.

**EDM:** ¿Qué escribías en ese diario?

**LB:** Las dudas, había hasta modismos platenses. Acá no se dice “colectivo”, se dice “micro”. O como decía mi mamá, que me mandaba a “buscar” el pan, no a “comprar”. Pavadas, pero que tienen una carga. Y curiosamente *La casa de los conejos* en francés se llama *Manéges*, que es manipulación. Y el personaje vive en un mundo donde todo se maneja con semejante grado de peligro. Uno debería fijarse también otras cosas; lo que decía antes, de ver en las novelas de dictadura otras cosas como las situaciones afectivas. La situación de Alfonsín, por ejemplo, cuando sale, después de haber transado con Rico, lo primero que dice es: “son héroes de Malvinas”. Y esas cosas son cotidianas.

**EDM:** Por otra parte, Laura conoce el español, es su lengua materna, trabaja Siglo de Oro Español. ¿Qué comentarios te hace sobre esta cuestión de por qué prefiere que otra persona haga sus traducciones a su lengua materna?

**LB:** No sé, hay muchas cuestiones que dice, que yo creo que tiene razón. Pero lo cierto es que también es una escritora francesa. Y esos libros se entienden asimismo en una tradición que no es la nuestra. Hablando con mi editora, yo le decía que son novelas francesas. Son novelas que se entienden formalmente, por selecciones temáticas, dentro del contexto francés. No son novelas argentinas. El interlocutor es uno de la literatura francesa. Se nota mucho en *El azul de las abejas*, a partir de las cosas de las que no habla. En *El azul de las abejas* no es la misma chica, es muy raro eso. No es la misma en el sentido en que no parece que fuera una chica que tiene todo ese pasado atrás. Y nosotros sabemos que hay un pasado. El texto está totalmente desligado de la experiencia argentina.

**EDM:** ¿Y el lector argentino, por sus competencias, no repone lo que no se menciona en la novela?

**LB:** No, yo creo que, por el contrario, se da cuenta de que le falta.

**EDM:** ¿Pero por qué no se podría pensar como novelas argentinas desde el hecho que tratan la dictadura?

**LB:** Sí, se podría pensar, pero yo creo que ella no las piensa así. Creo que ella trabaja para un lector francés. Además, creo que ella tiene igual virulencia con los militares que con los padres y los compañeros.

**EDM:** ¿Por qué *En el azul de las abejas* hay oraciones o frases que se mantienen en la lengua original, por ejemplo, cuando la nena aprende francés: por una cuestión de escenificar el aprendizaje del francés?

**LB:** Primero, para no llenar de notas, porque distrae mucho. Y además el lector no tiene por qué saber el significado para darse cuenta de cuando ella aprende ese sonido que le sonaba atrás de la nariz. En francés decía “bajo la nariz”. Yo le decía que teníamos que poner atrás de la nariz, porque bajo, para nosotros, es otra cosa. Quería también, quizá, dar la sensación de que las palabras eran objetos. Y después, cuando están hablando los exiliados, también me interesa mucho. El lenguaje de los personajes en *La casa de los conejos* también fue muy interesante. Porque yo tenía que traducir a la narradora como a una extranjera que estaba en Francia. A los personajes no, los tenía que traducir como personas platenses, que hablaban jergas, porque eran militantes, eran jóvenes. Esos son los diferentes lenguajes que muestran realidades también diferentes.