

HERNÁN DÍAZ

“UNA NOVELA ES TAN FUERTE COMO SU ORACIÓN MÁS DÉBIL”

Visitó España en vísperas de la pandemia para presentar *'A lo lejos'*, su primera novela. La opresiva peripecia de un joven emigrante sueco que llega accidentalmente a California en plena fiebre del oro, una refinada exploración de las convenciones del western, fue finalista del Pulitzer en 2018. Promesa tardía pero indiscutible de ese territorio mestizo de escritores iberoamericanos que se expresan literariamente en inglés, conversa con LEER de su idea de la literatura, de Henry James, de Melville, de los demonios de la teoría y del retroceso de las Humanidades en EEUU.

Por Borja Martínez

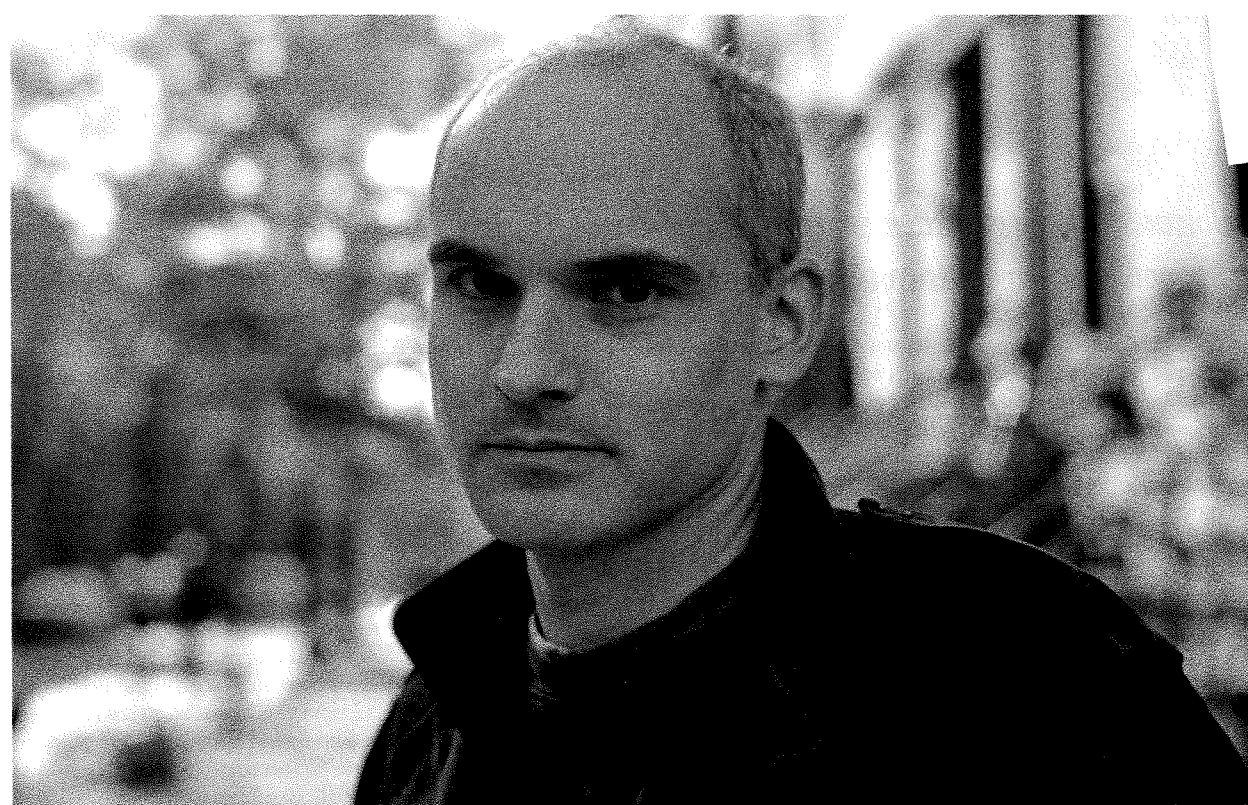
Con la curiosidad que se le supone a un argentino multinacional afincado en Brooklyn, criado en Suecia y formado entre Buenos Aires, Londres y por supuesto Nueva York, pero sin asomo de arrogancia ni resabios de *scholar*, más bien todo lo contrario, lo primero que hizo un cordial y amable Hernán Díaz (1973) al comienzo de la entrevista fue interesarse por la actualidad cultural española. Tuvo incluso la cortesía de preguntar por la polémica inane del momento a cuenta de la calidad literaria de Galdós. A Díaz, escritor minucioso cuya «máxima aspiración es no tener estilo», no le costó romper una lanza en favor de don Benito. Director adjunto del Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, su territorio académico es la literatura comparada, pero siempre ha cultivado una vía literaria paralela a sus estudios e investigaciones. Había publicado relatos en varias revistas estadounidenses (*Kenyon, Granta, Paris Review, Playboy...* Se encuentran en su web, *hernandiaz.net*), pero le costó mucho romper los severos cortafuegos del restringido mundo editorial norteamericano. Cuando por fin consiguió publicar su primera novela de la mano de una editorial independiente de Minneapolis, *In the distance* (2017) se alzó con varios premios relevantes y entró insospechadamente en la terna de finalistas del Pulitzer. Llegar y besar el santo.

Tres años después, con traducción de Jon Bilbao, Impedimenta ofrece *A lo lejos* al público español. Su protagonista, Håkan, abandona una mísera existencia en la Suecia de mediados del XIX y pone rumbo a Nueva York acompañado de su hermano mayor, Linus. Pero a punto de embarcar en Portsmouth ambos

hermanos se separan accidentalmente. Håkan, que no conoce el idioma, termina en otro barco que le deposita en San Francisco. Lo que comienza como un accidental viaje para reencontrarse con Linus en la Costa Este acaba siendo una asombrosa peripecia personal que transforma a Håkan en una leyenda entre los aventureros de aquel joven país en construcción. Echándose encima los ropajes del western y la aventura, esta ambiciosa novela penetra discreta pero directamente en el ánimo del lector con otros argumentos muy distintos a los del mero divertimento.

Se percibe en *'A lo lejos'* una voluntad de seca precisión. De que la literatura no se manifieste por la vía de la floritura.

Sí, el adorno no me interesa. Me interesa una experiencia vívida del lenguaje, sentir su materialidad, pero me parece que una novela es tan fuerte como su oración más débil. Si uno deja caer una oración, toda la novela puede caer. Cada oración es para mí un problema a resolver. Sé que hay otros escritores geniales y que me gustan que no escriben de este modo. Yo soy esa otra clase de escritor. Cada oración es un desafío. En este caso existían algunas dificultades adicionales. Tuve mucho cuidado, por ejemplo, de evitar los anacronismos en inglés pero también los arcaísmos. Me parece un *cheap trick* desilusionante e irrespetuoso tratar de sobornar al lector con baratijas verbales, como si uno fuera un mercante de antigüedades lexicales. Es algo que no quise hacer, quise que fuera una cosa discreta. Si uno se detiene creo que se advierte en la novela un diseño sintáctico claro.



¿Por qué el Oeste?

No fue siempre un western. En su gestación fue primero un paisaje desolado y desértico, y la inmensidad. Eso fue el germen de la novela, la presencia de un cuerpo aislado en esa vastedad. Después había que elegir el desierto. Leyendo literaturas de distintos países y tradiciones, todos estos desiertos parecían muy diferentes. Y bueno, mi país de adopción es Estados Unidos, hace veinte años que vivo allí y siento una afinidad con su historia literaria muy profunda. Y se me ocurrió que ubicar la novela en el desierto norteamericano me daba un poco la oportunidad de intervenir en su canon literario y, a través de esa intervención, también revisar su historia.

¿Qué autores te interesan del canon norteamericano?

Henry James es uno de los escritores que hizo que yo quisiera dedicarme a la literatura y es una presencia muy importante en este libro, aunque resulte paradójico, porque James es un escritor de la alta burguesía norteamericana e inglesa. Pero la cuestión de cómo narrar una interioridad, de cómo pensar el punto de vista, de cómo generar cierta sensación de asfixia mediante el lenguaje, la reflexión acerca de las capas casi tectónicas de mediación entre los sujetos y de cómo podemos ser inaccesibles los unos para los otros, todo eso forma parte de mi libro y es algo que le debo a James. Herman Melville es también un escritor central para mí, y releí casi toda su obra durante el proceso de escritura. Una de las cosas que más me interesan de Melville es que en cada texto suyo late la pregunta acerca de la naturaleza misma de la literatura. Ese carácter autoreferencial es algo que a mí me atrae mucho. Otro escritor muy importante para mí

es David Markson, o el recientemente fallecido Charles Portis, autor de *True Grit* [adaptada dos veces al cine, la última de ellas por Joel e Ethan Coen bajo el título en español de *Valor de ley*]. Sería una lista larga. Creo que el material principal de la literatura es la literatura misma. Es un libro basado en muchas lecturas.

El western es un género que no suele estar asociado a la literatura convencionalmente entendida como 'de calidad'. En España hablaríamos de literatura de quiosco. ¿Cómo has afrontado la tarea, no sé si el reto, de hacer una novela 'literaria' con esta temática?

No pienso este libro como un libro de género, y creo que objetivamente no lo es. En Estados Unidos, en efecto, tiene una connotación de literatura de quiosco y comercial. Por supuesto que en *A lo lejos* hay un montón de guiños a esa tradición, pero no creo que el libro pertenezca a ella. El western se convirtió en literatura de quiosco muy rápidamente, nunca fue otra cosa que *dime novels*. Podría haber sido el género nacional y no lo fue. Este misterio me estimuló a referirme al género y tomarlo como un material más. Las expectativas de género, los clichés altamente cristalizados, el western como un material más que como un marco formal son algunos de los elementos con los que trabajé. También porque todos esos estereotipos son muy ideológicos, así que es como un dos por uno: criticando, tomando y ocupando estos lugares comunes, por un lado es una intervención en la historia literaria pero también, al mismo tiempo, en la historia institucional.

Creo que el libro funciona al menos en dos registros simultáneamente. Uno tiene que ver con una mirada totalmente lírica del paisaje norteamericano, que no es

«Tomando y ocupando los lugares comunes del western, *'A lo lejos'* es una intervención en la historia literaria pero también en la historia institucional»

«Ubicar la novela en el desierto norteamericano me daba la oportunidad de intervenir en su canon literario y, a través de esa intervención, también revisar su historia»

un paisaje que yo conozca de primera mano, sino que tiene que ver con mi imaginación, con descripciones heredadas y con mucho trabajo de archivo. Y el otro es la tradición de la novela de aventuras. Se me ocurre sobre la marcha que una definición precaria de aventura tiene que ver en cierta medida con el confinamiento. Creo que el momento de la aventura es aquel en el que no sabemos salir de una situación, antes de que se forje ningún tipo de plan. El plan es un escape, es la resolución, pero el momento de la aventura es cuando sentimos que estamos atrapados en lo desconocido.

La sensación de aislamiento es algo que se percibe desde el comienzo del libro, cuando Håkan está todavía en Suecia, en el desolado territorio de su infancia, un espacio muy abierto pero en el que realmente está confinado. Esa aparente paradoja es muy opresiva y es recurrente a lo largo de la novela.

El desierto es tan atractivo porque genera esa paradoja de que cuando más amplio es el espacio, más profunda es la sensación de claustrofobia, porque es imposible salir. Y eso se acentúa más y más y más. En el libro trato de llevar esto a su expresión máxima y de generar un paisaje interior desértico también para el personaje.

Un personaje que es una hoja en blanco. Llega a Estados Unidos con un mito de la creación interiorizado y sin fundamento, basado en los relatos fantásticos de su hermano mayor. Asistimos a la construcción de un hombre desde cero en ese nuevo mundo.

Sí, hay algo de eso. El mito es importante. A medida que se avanza en el libro, él mismo se va transformando sin saberlo en un mito para los demás. Entonces está el mito personal y, una vez más, el mito de una nación que está en proceso de construcción. Pero también la idea de qué es una vida, en el doble sentido de la pregunta. Qué es una vida como un evento biográfico, narrativo, cómo se cuenta, qué constituye una vida, pero también casi en un sentido biológico, porque a medida que avanza el libro el personaje queda casi reducido a pura vida, a una pura pulsión biológica, y eso me interesaba también, tratar de explorar los límites de lo que diferencia a un ser humano de un mero cuerpo vivo.

La imagen del Oeste está muy condicionada por el cine. Durante la lectura me he dado cuenta de que imaginaba espacios de la novela recorriendo a imágenes cinematográficas muy concretas. ¿Has contado con ese mecanismo del lector? ¿Te ha afectado a ti como escritor?

El cine ocupa un lugar importante en mi vida, mi esposa es productora y admiro mucho su trabajo, es parte de nuestra vida diaria. En cuanto a la relación del cine con mi historia, en efecto vi muchas películas en el proceso de la escritura del libro, pero no es mi influencia central porque la mayoría de los westerns, cinematográficos y

literarios, transcurren después de la guerra civil, en torno a 1880. El territorio de Estados Unidos ha sido ya entonces más o menos determinado. Estamos en los albores de la revolución industrial. Hay ferrocarriles, imprenta, telégrafo, armas de repetición, revólveres y winchesters. Todo esto genera ciertas condiciones bajo las cuales la historia de mi libro hubiese sido imposible. Cuando estaba concibiendo el libro lo pensaba como un western con caballos enfermos, pistolas oxidadas y gente con mala puntería. El tiempo que se tarda en cargar un mosquete hace imposible el tipo de tiroteos que se ven muy frívolamente en las películas. Todo eso hubiese hecho que el aislamiento de mi personaje fuera imposible. Al mismo tiempo me interesaba que el personaje discurriera por territorios que no eran parte todavía de Estados Unidos. Håkan pasa la mayor parte de su vida en lugares que no forman parte institucional, civil, políticamente de lo que es la Unión hasta un par de décadas más tarde. Y crucialmente estos territorios, como no son parte de la Unión, todavía no han sido loteados, no tienen propietarios. Están los propietarios por derecho propio, quienes vivían originariamente allí y que en ese momento ya están en proceso de ser exterminados o marginalizados. Pero propietarios, en un sentido occidental y europeo, no los había. Con lo cual es un western que transcurre antes del western. No hay vallas, no hay vacas, y si no hay vacas no hay vaqueros. Me interesaba ese tipo de territorio pre nacional y pre tecnológico. Y el libro termina cuando esta organización del espacio en torno a la propiedad privada ya es clarísima e ineludible.

El libro es un largo viaje de formación y maduración. Se inscribe así en una tradición tan antigua como la literatura.

El viaje es uno de los relatos que los humanos estamos abocados a contar. La huida del hogar o el regreso al hogar; desde la *Odisea* hasta hoy estamos condenados a contar ese viaje una y otra vez. Ya hablamos de Melville, pero *Moby Dick* es realmente uno de los viajes más importantes para mí, un viaje sin destino, que es una de las cosas que me gustan y rescaté para este libro. No es que el Pequod esté yendo de Nueva Inglaterra a otro puerto; es una errancia. Para este libro también he leído muchas crónicas de viajeros decimonónicos norteamericanos, Francis Parkman, Richard Henry Dana, Narcissa Whitman, una de las pocas cronistas mujeres de esa época, o John Muir. Es una literatura relativamente olvidada pero que me ha influido muchísimo. Me he armado un pequeño canon personal gracias a este libro.

¿Cómo empieza tu vocación literaria?

Empecé como todo el mundo, como lector. Mis primeras lecturas fueron en sueco y en castellano, porque

«Es un western antes del western. No hay vallas, no hay vacas, y si no hay vacas no hay vaqueros. Me interesaba ese tipo de territorio pre nacional y pre tecnológico»

vivíamos en Estocolmo y mi infancia transcurrió en sueco, pero en casa hablábamos en castellano. Ya de vuelta a Argentina recuerdo el descubrimiento durante la adolescencia temprana de Cortázar y Borges [a quien ha dedicado un ensayo, *Borges, between History and Eternity* (Bloomsbury, 2012)]. Cuando tomé la decisión de estudiar Letras me interesaron mucho la teoría literaria y la filosofía. Fue en ese momento cuando hice un desvío de la literatura. Terminé la carrera en tres años y desarrollé un gran amor por el inglés, un idioma que nunca he estudiado formalmente, creo que me vino como un desliz natural del sueco. Y ahí empezó la pasión por Henry James y al mismo tiempo esta cosa un poco esquizoide de la teoría. Y primero me fui a Londres para hacer una maestría por un par de años, y como seguía con el virus teórico y Derrida estaba dando clases en Nueva York, me fui allí a hacer el doctorado al tiempo que tomaba su seminario cada semestre... El mundo de la teoría puede ser muy peligroso para alguien que quiere escribir ficción. La escritura académica es muy específica. Hasta el día de hoy soy editor de artículos académicos, forma parte de mi trabajo en Columbia, así que es un tipo de género que conozco bien. Me llevó años deshacer eso en mi escritura personal. Hay una oscuridad intencional en la escritura académica que no quiero para nada en mi escritura literaria. No me interesa ese tipo de resistencia en el lenguaje, no me gusta la fealdad del neologismo constante, las grandes palabras, cierta pompa.

¿Es posible otra forma de escribir teoría?

Yo creo que sí, y voy a dar dos ejemplos norteamericanos bien alejados en el tiempo. Uno es Ralph Waldo Emerson, uno de los escritores más importantes para mí y un filósofo crucial, que tiene una relación indirecta con Derrida, precisamente. Porque Emerson influyó decisivamente a Nietzsche, quien dijo que no podía criticar a Emerson porque sería como criticarse a sí mismo. Así que, por decirlo bíblicamente, Emerson engendró a Nietzsche, Nietzsche engendró a Heidegger y Heidegger engendró a Derrida. O sea que hay ahí un linaje claro. Y en el caso de Emerson y de Nietzsche hablamos de escritores descomunales. Y el otro ejemplo es una escritora, que no es tanto teórica como crítica, pero que, para decirlo en porteño, me ha volado la cabeza, que es Elizabeth Hardwick. He estado leyendo todos sus ensayos, y la lucidez y la belleza con que escribe de literatura para mí es admirable y algo a lo que aspiro personalmente y sin ningún tipo de pretensión. La claridad es un gesto de generosidad con el lector.

«Hay una oscuridad intencional en la escritura académica que no quiero para nada en mi escritura literaria. No me interesa ese tipo de resistencia permanente en el lenguaje»

Aspiras, pues, a la claridad en la teoría y en la literatura.

Creo que sí. A veces se establece un contrato muy sospechoso entre el autor y el lector, especialmente cuando se trata de filosofía y literatura, por el cual ambos simulan entender lo que está escrito y ninguno de los dos lo entiende. Y se ve claramente, y todo el mundo asiente y hace gestos de comprensión, pero no. Hay una relación entre teoría y magia, como si por el hecho de invocar ciertas palabras hiciera realidad el pensamiento. Pero no es así. Creo que la fetichización de algunos conceptos es un problema de cierta teoría y de ciertas corrientes filosóficas.

¿Cómo llegas al Instituto Hispánico y a la dirección de su 'Revista Hispánica Moderna'?

Yo era profesor titular en la Universidad del Estado de Nueva York y a causa de unos recortes muy fuertes, que se están dando en las Humanidades en EEUU de un modo implacable, mi departamento se transformó en una cosa insostenible. Decidí irme y aparecí en Columbia la opción de codirigir el Instituto Hispánico. Es la institución de esta naturaleza más antigua de EEUU, tiene una historia muy rica, y para celebrar su centenario estamos preparando un número especial de la *Revista Hispánica Moderna*, que sale en octubre con académicos muy prominentes, españoles y latinoamericanos, sobre la historia del hispanismo en Estados Unidos.

¿Adónde se redirigen los recursos que ya no van a las Humanidades en la universidad norteamericana?

Depende de cada institución, pero creo que no es que se reasignen los recursos sino que hay menos recursos. Hay una concepción cuantitativa e industrial de la educación. Hay burócratas, funcionarios académicos en recursos humanos cuyo trabajo es ver cuántos inscritos hay en tu clase, cuántos de ellos pagan, cuántos son becarios, cuántos son excluidos el semestre que viene y demás. Una concepción fabril de la educación. Sin entender que en el caso de las Humanidades, que es de lo único que puedo hablar con cierto conocimiento de causa, la labor es principalmente de archivo. El archivo entendido como algo vivo, no museificado, que nos hace partícipes como seres humanos de una tradición, que nos relaciona con nuestro pasado para entender mejor nuestro presente y ser capaces de imaginar un futuro. Se trata de conservar y mantener viva una tradición. Y eso no es algo que atraiga multitudes. Hay una primacía sobre carreras que tienen una aplicación instrumental más inmediata y que también generan más ingresos a las universidades. Estamos en un momento crítico. ●

«Cuestiones como encontrar el modo de narrar la interioridad o generar cierta sensación de asfixia mediante el lenguaje forman parte del libro y se lo debo a Henry James»