

30

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2015

“
Como
periodista
quiero
entender
”

MAURO LIBERTELLA
entrevista a
**LEILA
GUERRIERO**

Leila Guerriero (Junín, Argentina, 1967) ha ganado una batalla: sus perfiles y crónicas muestran que el periodismo riguroso y bien escrito no ha muerto, como parecen afirmar una y otra vez los fatalistas y los nostálgicos. “No soy comunicóloga, ensayista, socióloga, filósofa, pensadora, historiadora, opinadora, ni teoricista ambulante”, dijo poco después de ganar el premio Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano por “El rastro en los huesos”, una crónica que sigue los pasos del Equipo Argentino de Antropología Forense. Es que no le hacen falta mayores etiquetas: Leila Guerriero es periodista, así se reivindica, y sabe bien que ese oficio es un arcón inmenso donde entran todas las convicciones de nuestro tiempo. Por lo demás, siempre insiste en que lee más literatura que periodismo, ve más cine de ficción que documentales y devora más historietas que libros de investigación. Sus reportajes hilvanan, finalmente, esas destrezas: la investigación exhaustiva, la precisión del lenguaje de una escritora elegante y plenamente consciente de las formas y las ideas de una ensayista incisiva. Esa es su marca de fábrica. Si bien publica todo el tiempo, aquí y allá en revistas y diarios de todo el mundo, ha escrito cinco libros: *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (Tusquets, 2005) –sobre una oleada de suicidios en un pueblo petrolero en los años noventa–, *Frutos extraños* (Aguilar, 2009) –sus crónicas reunidas de 2001 a 2008–, *Plano americano* (UDP, 2013) –veintiún perfiles de artistas y escritores–, *Una historia sencilla* (Anagrama, 2013) –una crónica que cuenta la historia de Rodolfo González Alcántara, un bailarín entrañable que compite en el Festival de Malambo de Laborde– y el reciente *Zona de obras* (Anagrama, 2015) –que compila sus intervenciones teóricas y críticas sobre el oficio del periodista–. Esta charla se prolongó durante casi tres horas en un café de Buenos Aires un frío sábado por la tarde.

Supongo que le preguntan a menudo qué pasa si se encariña con un entrevistado al que le está haciendo un perfil.

Es algo que me suele preguntar la gente a la que le doy talleres, que tienen esa preocupación y no deja de asombrarme, porque a mí nunca me preocupó. Nunca estoy pendiente de lo que pueda pensar la persona a la que estoy entrevistando cuando publique el perfil. El problema del cariño o la empatía tiene que ver con en qué medida eso puede interferir con la escritura. Todo se juega en ese terreno. Yo genero empatía con la gente con la que paso mucho tiempo, y a veces un grado de rechazo fuerte. En este momento estoy escribiendo una nota sobre una persona que puso una distancia tan gigante que eso también puede complicar las cosas. Pero no hay que transformarlo en algo personal. Aunque uno sienta cariño o sienta rechazo por una persona, a la hora de escribir todo es entre el texto y vos. Nunca es personal. Si a mí un tipo me cae mal o le tengo cariño, todo eso debería quedar afuera de la historia a la hora de escribir. Después, cuando se cierra el texto, si esa relación prospera, que en muy pocas ocasiones me ha pasado, prosperará y se defenderá sola.

¿Casi como si el texto no hubiera existido?

Sí. En el diario de Ricardo Piglia se dice algo así como que el estilo es la distancia que uno establece con el objeto

que narra. En eso se juega el estilo. Creo que cuanto más cerca vos estás del objeto, producís textos menos interesantes. Aunque escribas en primera persona, no estoy hablando de eso. Cuanto más lejos estás del objeto, me parece que el estilo se empieza a transformar en algo más sofisticado, más elástico, que te permite ver y mostrar más cosas. No estoy muy pendiente respecto de si me voy a encariñar o no con esa persona, porque después a la hora de escribir sé que la persona aceptó que yo hiciera un perfil suyo, que es una persona adulta y sabe en lo que se está metiendo. Y también siempre está con todo el derecho de decir “terminemos esto acá, no sigo interesado”. A mí me dejan meterme ahí y yo después voy a dar mi mirada sobre el mundo de esa persona, no lo que él habría escrito sobre sí mismo. Soy un poco así con todo; soy una persona afectiva y sensible pero que establezco una distancia saludable.

Algunas personas que han dado muchas entrevistas en su vida suelen repetir lo que siempre dicen, ponen el mismo *cassette* o muestran una imagen construida de ellos mismos, una imagen idealizada. ¿Se va aprendiendo a romper ese *cassette*?

Me irrita el lugar común. Por ejemplo: “El gran actor nacional”, “El vate de la prosa”. No digo que no lo sean, pero en general los periodistas vamos y les preguntamos siempre lo mismo. Para mí ha sido una especie de tarea

entrevistar a personas muy repasadas por la prensa con el *cassette* puesto y tratar de buscar en esas personas otras cosas. ¿Sabes que no es difícil? La gente está ávida, pero les preguntamos siempre lo mismo. En vez de querer entenderlos, lo que queremos son opiniones de ellos acerca de la literatura, el cine, la vida. Se trata también de hacer el ejercicio y de tener la astucia de saber para dónde llevar la conversación. Hay gente a la que, de cualquier manera, es difícil romperle ese sistema de blindaje, en el que está muy encastrada. Lo que sí tengo claro es que detecto muy rápido eso, la entrevista en la que el tipo pone el *cassette* (o el iPod, porque *cassette* es una antigüedad) y aprieta *play*. Suelo poder desarticular eso. Pero también hay que saber que la gente siempre tiene un personaje público, todos lo tenemos. Creo que los periodistas tenemos una responsabilidad en haber habituado a los entrevistados a decir lo que ellos quieren, dar su propia versión. A la hora de hacer perfiles hay algo que te salva de eso, que es el hecho de contar con testimonios que no sean solo del entrevistado principal.

Hay una vieja discusión en el periodismo respecto de si está bien hacerle un perfil a un torturador, a un violador, a un dictador. Con *Los malos*, que editó para Ediciones UDP, estuvo en esa aporía: se perfilaron personajes como Santiago “El Pozolero” Meza López, que se dedicaba a disolver cuerpos en sosa cáustica para el narcotráfico.

Digamos que como editora promoví que se hicieran perfiles de torce de las personas más siniestras de América Latina.

La respuesta es sí, se puede, pero depende cómo. Si vos te sentás con Videla y sale un perfil solo con su versión de los hechos, no está bien. Debes tener en claro que nadie es monolítico. Nadie es muy bueno: vos tenés costados viles, yo los tengo. Todo el mundo los tiene. Y la gente siniestra no es puramente siniestra. El punto es dónde vos ponés la cámara. Qué ves cuando ves a Videla, con qué lo contrastás, qué cosas les preguntás a sus parientes y amigos. No se justifica no hacerlo: “Esto no lo vamos a tratar porque puede ser malinterpretado.” Eso no. Como periodistas tenemos que correr el riesgo de la malinterpretación. No ser cobardes. Cuando se entrevista a gente villana o a gente de la clase alta y poderosa, el síndrome del periodista que no quiere ser confundido aparece. El periodista lanzándose en contra del ricachón simplemente porque considera que es el dueño de todos los males del mundo, o clavando en el perfil del villano, cada dos párrafos, una línea que diga “esta bestia humana...”. Me parece que es más interesante arriesgarse a que el lector entienda que lo que uno quiere decir está en la mirada. Es mejor la sutileza o la elegancia que estar defendiéndonos *a priori* de lo que el lector pueda pensar. Me parece que hay algo de cobardía en eso. Por lo demás, por esta cosa boba de decir “con esta persona no se habla” nos estamos perdiendo algo importante: entender por qué nos pasó lo que nos pasó. Yo creo que esta gente, además de ser encerrada y condenada, debe dar explicaciones. Yo como periodista quiero que me expliquen, quiero entender.

Algunos periodistas se convierten en una especie de Zelig de la persona a la que se está entrevistando, se

mimetizan para que nos dé más o mejor información.

¿Es el mejor modo de abordar a un entrevistado?

No me disfrazo, ni para afuera ni para adentro. Me impresiona el periodista que se camufla con el medio ambiente. Va a la villa y se viste como un villero, va a la cárcel y se viste como un tumbero, como un prisionero. Es un límite que a mí no me sirve. Yo siempre voy vestida de una forma muy neutra, no me gusta llamar la atención. A la hora de hablar trato de hacerlo de manera serena. Si el entrevistado se come las eses, yo no me como las eses pero tampoco le enrostro mi dicción. Si no, es como falsear una personalidad para hacer algo que es insostenible. Me asombra la impostación del periodista campechano. Eso se ve mucho en la televisión, esos periodistas que bajan al barro, que van a una casa pobre y hablan de un modo que vos te das cuenta que no es el suyo. Es como si yo me pusiera a hablar en francés; es horrible y no me parece que produzca buenos resultados. Ahora tengo ganas de escribir historias sobre la clase alta. Yo no soy de clase alta, ¿qué puedo hacer en ese caso? Aplicar mi educación. El día que me pongan en una mesa con veintiséis cubiertos, diré “lo siento, explíquenme”. No pretenderé que me eduqué en el Northlands y que hablo cinco lenguas porque es mentira. Lo mismo para un lado y para el otro.

Mientras está entrevistando ¿piensa en el modo en el que se puede estructurar su texto? ¿Piensa cosas como “esto me sirve”, “esto lo voy a poner al comienzo”?

No pienso esas cosas cuando hablo con la gente. Me ha pasado, en particular con un entrevistado, de estos muy difíciles, que en el último encuentro que tuvimos todo fue muy revelador. Y cuando el tipo me dijo lo que me dijo en esa charla, fue una sensación de iluminación y de alivio. No me puse a pensar en todo lo que me había dicho, pero dije “claro, era obvio”. Cuando me pasan cosas así, no me voy con la sensación de haber tenido una charla fantástica, me voy pensando cómo me va a gustar escribir esto, cómo lo voy a disfrutar. No escribirla: el resultado. A mí escribir me resulta muy tortuoso. Pero pienso: cómo me va a gustar el resultado de esto.

Se ha dicho que en Latinoamérica no se puede trabajar en un texto de manera prolongada, como lo hacen en *The New Yorker*, por poner un caso paradigmático e idealizado, porque no hay nadie que pueda pagar para que un autor se pase meses trabajando en un solo texto.

No, la única manera de hacer esos textos es autofinanciándose, haciendo varias cosas a la vez. No conozco a nadie en Latinoamérica que pueda vivir de hacer tres perfiles al año, eso no existe. Todos los periodistas hacemos cien cosas a la vez: columnas, tareas de edición, damos clases, conferencias. Por suerte todo lo que hago me gusta mucho, pero la escritura es lo principal. Si de pronto decido encarar un libro que me va a llevar tres años, lo hago por mi cuenta. ¿Cómo? Haciendo a la vez catorce notas más cortas, que me gustan igual, y que me permitan financiarme esa posibilidad. Nadie te va a venir a ofrecer dinero, tiempo y espacio. No funciona de ese modo. Y tampoco es verdad que todo tenga que llevar tres meses. Hay veces en que cosas fabulosas las podés resolver en tres semanas.

Hay gente que se toma cinco meses y entrega unas cosas lamentables.

Durante trece años trabajó en el diario *La Nación* de Argentina. Dejar un trabajo en una redacción grande puede ser como dar un salto al vacío, algo temerario. ¿Lo vivió así?

Hacía muchos años que estaba haciendo muchas cosas por fuera del diario. La exclusividad siempre me ha parecido un disparate. Soy promotora de la promiscuidad. No tiene ningún sentido que alguien que empezó a trabajar en un medio de España no pueda escribir en un medio de Colombia. Es cortar las posibilidades de crecimiento. Me fui de *La Nación* hace seis años, pero desde la crisis de 2001 empecé el trabajo machacador, insistente y minucioso de buscar contactos afuera. Empecé a trabajar en *Las Últimas Noticias* de Chile, de ahí llegué a *Paula*, después a *El Mercurio*. En 2006 comencé a escribir en *Malpensante*. En *Gatopardo* desde 2004. Se empezó a hacer una montaña de cosas. Y a partir de 2007 empezaron con mucha fuerza los viajes. Además, la revista de *La Nación* ya no era el mismo medio al que yo había entrado, con Hugo Caligaris que me dejaba escribir notas de diez páginas sobre cualquier tema. Era fabuloso. La revista se había convertido en algo dedicado a un público distinto. Tenía también ya la idea de dar talleres en mi casa. No fue una decisión de enorme coraje. Era más difícil abandonar todo eso que yo había creado afuera que dejar el diario. Y empezó a ser muy incompatible. Era imposible sostener las dos cosas.

A uno le puede dar la impresión, mirando desde afuera, que desde que tomó esa decisión empezó a escribir textos que podrían entrar en un libro, y de hecho muchos terminaron en alguno; en *Frutos extraños*, en *Plano americano* o en *Zona de obras*. Como si dejar de escribir textos de ocasión la hubiera empujado a escribir crónicas y perfiles más definitivos.

Cuando uno escribe, la única manera de mantener la muñeca caliente es escribir mucho. Uno no puede mantener la escritura en reserva por seis meses y después dedicarse a escribir la nota. No es bueno para uno, porque eso te pone la expectativa muy arriba. Pensar que uno puede escribir tres notas al año y que tienen que ser increíbles. Y no hay chances de que hagas tres cosas increíbles en el año si solo haces tres cosas. Pero si haces quince, puede ser que hagas un texto increíble. Me gustaría poder escribir cuatro o cinco cosas por año y que sean contundentes, “de libro” como decís vos, pero me da un poco de temor que, si no está ese otro trabajo más despeinado, más de ocasión, no sean del todo contundentes, porque precisamente uno las escribe en un estado de desentrenamiento. Pasa algo raro con la escritura. No sé si te ha pasado de estar con una persona a la que querés querer, pero ya no querés más. Con la escritura, con los temas, pasa algo parecido. Algún tema que hace unos años yo podría haberle propuesto a alguna revista, ahora quizás ya no me interpela. Hoy trato de casar más mi interés con la propuesta que voy a hacer.

El tema de escribir mucho o poco trae como temor de fondo el miedo de ser reiterativo, como si escribiendo mucho uno terminara inevitablemente por repetir fórmulas. Los recursos, al final, son limitados.

¿Cómo se hace para no caer en el autoplagio?

Por un lado es inevitable. Uno se repite. Querría tener veinte maneras de resolver la misma situación, pero uno usa un mismo recurso a veces por incapacidad y otras porque uno no ha usado ese recurso lo suficiente para que se haya vuelto demasiado evidente. Uno lo usa hasta que se gasta, y llega el momento de cambiar las ruedas. Antes de cambiar las ruedas te das cuenta de que las cosas no funcionan tan bien, querés frenar y traquetea el auto, derrapa un poco. Ese es el momento de revisar algunos trucos. Yo trato de estar muy atenta a eso, porque me parece tristísima la copia, terminar siendo una parodia de uno mismo. Me parece terrible. Yo veo gente que me ha gustado mucho y se ha transformado en eso y me da horror. Trato de estar alerta, y me parece que eso se logra con una lectura muy atenta de uno mismo. No sé cuán difícil es eso, porque siempre he sido mi lectora. Nunca tuve un editor al cual pasarle las cosas, pero sí tuve lecciones completamente involuntarias de cinco grandes editores que me marcaron: Homero Alsina Thevenet, Elvio Gandolfo, Sergio Olgún, Hugo Caligaris y Tomás Eloy Martínez. Recuerdo a Homero llamarme a mi casa y decirme “muchacha, tu nota es impresionante, pero al final te aburríste, ¿no?”. Es una obviedad, pero que venga de alguien de afuera y te diga que el final tiene que estar a la altura de todo lo demás, te queda grabado en la creta y nunca más en la vida te lo olvidás. Aprendés a leer a vos mismo, matoneando a tu propio texto: ¿qué hiciste? También le hago una serie de preguntas al texto antes de entregarlo, y entre esas preguntas está si la forma y el fondo están bien unidos. Si la forma no es demasiado protagonista. Si no estoy usando una escopeta para matar un pajarito. Y también si cada parte del texto está expresada de la manera más interesante en que yo pueda expresarla, desde mis recursos y en ese momento de mi vida. Pero también hay momentos con la escritura que son horribles, de mucho desasosiego. Cada diez años se produce un quiebre y todo lo que servía ya no sirve demasiado. Hay momentos de pasaje. Es algo muy tortuoso. No digo que cambias radicalmente, pero hay mucho de lo que te parecía maravilloso, fantástico y servía y que se quedó vacío. Ese es un momento de volver a rearmar tus recursos, juntar la tropa. Esos son momentos en los que la escritura se la cobra.

En sus dos libros de crónica larga hay una primera persona marcada, en la que se ve una transformación del narrador que el lector sigue muy de cerca. La narradora va a buscar algo que no entiende: en *Los suicidas del fin del mundo* –por qué se matan chicos en un pueblo del sur– y en *Una historia sencilla* –por qué un hombre se entrena en una danza casi sacrificial durante toda su vida–. Y la narradora recorre un camino: primero no entiende, después ve que va entendiendo y finalmente entiende. En ese sentido,

¿habría otra forma de escribir esos libros que no fuera en primera persona?

Ante toda narración, hay varias decisiones posibles y hay una que es óptima. No sé si esta es la óptima. Yo creo que lo fue. En el caso de *Los suicidas* hubo una pregunta consciente: ¿lo tengo que escribir en primera persona? Empecé a parecer que sí, porque era necesario que alguien que no fuera de ahí sirviera de contraste para mostrar todo lo que para esta gente era tan normal, como estar sin internet, que los chicos se murieran, quedarse sin luz, que las rutas se cortaran, que no se pudiera salir a la calle con esos vientos. Todo esto que para la gente era normal me pareció que había que contrastarlo con una mirada de afuera. Esa mirada es la mía, en primera persona. Alguien para la que todo eso era brutalidad, no simplemente una forma de vivir. Y el segundo libro fue algo mucho más fluido: nunca hubo otra posibilidad que la de ser escrito en primera persona. Creo que en el fondo se trataba de estas tres etapas que vos mencionaste: no comprendo, me parece que comprendo, ahora comprendí. Hay una pregunta muy fuerte, que me parece que tracciona todo el libro, y es una pregunta que me había conmovido: ¿por qué alguien marcha tan contento a la inmolación? Es una pregunta que me eriza. ¿Por qué Philip Roth dice no más a la escritura? ¿Eso se puede hacer? ¿De dónde se saca ese coraje? Es un tema que me toca de manera muy profunda. Cómo se hace para vivir sin hacer lo que uno hace. Entonces si en *Los suicidas* dudé entre escribir o no en primera persona, aquí no hubo dilema. Empecé a escribirlo y pensé que sería una crónica, no un libro. En las crónicas no uso la primera persona, me da un pudor enorme. Creo que la explicación es esa, ya estaba esa pregunta metida adentro.

Hay otro pasaje importante en *Una historia sencilla*: cuando piensa que en un momento debería irse y dejar al personaje, Rodolfo González Alcántara, solo y tranquilo. Pero no se va, se queda.

Sí, ese es otro gran tema. Hasta qué punto el hecho de que yo haya sido un *Truman show* en la vida de Rodolfo no va a incidir en el resultado final del sueño de su vida. ¿Tenía yo derecho a hacer eso? No, ninguno. ¿Me iba a retirar si Rodolfo no me lo pedía? Jamás. Hay algo ahí de una moral muy baja. Presenté el libro en Laborde con Rodolfo, y él dijo: “Yo quiero decir algo que nunca le dije a Leila, y es que cada vez que se quedaba en el camarín conmigo pensaba ‘por favor, que se vaya’, y yo sabía que no se iba a ir.” Claro. Él era un caballero andante y yo era su posible némesis, porque le estaba metiendo una presión tremenda. Hubo cosas de las que me enteré después. Rodolfo dijo en algún momento que estaba muy preocupado por mí, que se sentía responsable: sentía que si él perdía, yo perdía. Yo lo podría haber aniquilado. Pensá en un tipo que te esté mirando todo el tiempo de cerca mientras vos estás tratando de escribir tu mejor novela.

En dos dedicatorias de sus libros apuntá: “Para Diego, que sabe” y “Para Diego, que siempre supo”. ¿Qué es lo que sabe Diego?

“Que siempre supo” es de *Una historia sencilla*. Tenía muchas dudas respecto de si ese era un espejismo que solo yo veía, de si esa era una historia que le podía interesar a alguien. Llevaba ya mucho tiempo investigando, yendo a Laborde, hablando con gente, y todavía no lo sabía. En el transcurso de todo ese largo tiempo en el que lo seguí, donde fueron cambiando mis ideas respecto de lo que quería escribir, recién al final me pregunté: ¿y si Rodolfo no gana? Si no ganaba lo iba a escribir igual. Iba a ser otra cosa, no se qué, pero lo iba a escribir. Dudé bastante y cada vez que dudaba contrastaba la duda con Diego y él me decía que no importaba lo que iba a contar, que importaba cómo lo iba a contar. Eso fue lo que siempre supo: que yo tenía que contar esa historia.

¿Le molesta que le pregunten si va a escribir una novela? Porque, además, esa pregunta trae detrás la idea de que la literatura es algo más importante o prestigioso que el periodismo.

No me molesta. Y además me parece que la realidad se encarga con frecuencia de demostrar lo contrario. Ahora le acaban de dar el Premio Nobel a una periodista. Tomás Eloy Martínez siempre decía que el periodismo es un género literario y la fundación que dejó está dedicada a las dos cosas, a la ficción y a la no ficción, y no hacen una distinción de prestigio. Él decía que el periodismo es una forma del arte en sí misma cuando está bien hecho, y yo siempre creí en eso, nunca creí que fuera otra cosa. Es casi como un acto respiratorio. Nunca hice esto para decir “bueno, en algún momento voy a escribir ficción”. Es una vocación que no tengo. Y me parece que la situación al respecto, en relación a la generación anterior a la nuestra, es distinta ahora. Siento que la gente que es quince años más grande creía que si no escribía la novela o el libro de cuentos, no había llegado. Fijate que muchos de los autores del *boom* se iniciaron en el periodismo y una vez que empezaron a crecer en la literatura se fueron del periodismo. Siempre lo habían vivido como una especie de *ganapán*. Pero otros no. Gabo siempre decía que todo lo que sabía de escribir novelas se lo había enseñando el periodismo, y hasta que se murió siempre dijo que él era un periodista. Que lo haya dicho él me parece una postura política fuerte, importante. El hecho de que él haya dejado dinero para armar una fundación de periodismo, la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, es significativo. Un tipo que se había ganado el Premio Nobel de Literatura no armó un premio de novela ni de poesía, sino una escuela de periodismo. Eso es como señalar con un dedo y decir: es por ahí. Desde hace unos años veo que se está diluyendo la idea de que la escritura de ficción es la que te consagra. Por supuesto, no todo periodismo es literatura, pero cuando está bien hecho alcanza el mismo rango de calidad que tiene una buena obra literaria. —

MAURO LIBERTELLA (Buenos Aires, 1983) es escritor. Este año apareció en Ediciones UDP *El estilo de los otros*, que compila dieciocho conversaciones con escritores de América Latina. Es autor también de dos novelas, *Mi libro enterrado* (Mansalva, 2013) y *El invierno con mi generación* (Literatura Random House, 2015).