

---

# La escritura trashumante. Una conversación con el escritor Carlos Fonseca\*

Nomadic Writing. A Conversation with the Writer Carlos Fonseca

GUSTAVO SOLÓRZANO-ALFARO\*\*

Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica  
gsolorzano@uned.ac.cr

**Resumen:** Carlos Fonseca visitó Costa Rica para la Feria Internacional del Libro de 2017, con el fin de presentar *Museo animal* y *La lucidez del miope*. Regresó para la feria de 2019, como invitado del Festival Centroamérica Cuenta, que se celebró en la ciudad de San José del lunes 13 al viernes 17 de mayo. La revista *Istmo* me propuso entrevistarle. La cita fue a media semana, el miércoles 15, hacia las 11 de la mañana, en la Soda Tapia de la avenida 1.

**Palabras clave:** Carlos Fonseca, biografía, literatura costarricense, proyectos literarios

**Abstract:** The Carlos Fonseca visited Costa Rica on the occasion of the Feria Internacional el Libro of 2017, traveling in order to present *Museo animal* and *La lucidez del miope*. As a guest of the Festival Centroamérica Cuenta, he returned to Costa Rica for the Feria Internacional of 2019, which took place in San José May 13-17. The journal *Istmo* suggested I interview him. We met the morning of Wednesday, May 15, at the Soda Tapia on Avenida 1.

**Keywords:** Carlos Fonseca, Biography, Costa Rican Literature, Literary Projects

**Recibido:** abril de 2020; **aceptado:** mayo de 2020.

**Cómo citar:** Solórzano-Alfaro, Gustavo. "La escritura trashumante. Una conversación con el escritor Carlos Fonseca". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 38 (2019): 285-294. Web.

---

\* Carlos Fonseca (San José, Costa Rica, 1987) es considerado uno de los autores jóvenes más relevantes de Hispanoamérica. Autor de las novelas *Coronel Lágrimas* (2015) y *Museo animal* (2017), ambas publicadas en España bajo el sello Anagrama. Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2017 por su ensayo *La lucidez del miope*. Ha sido traducido al inglés. Vive en Londres, donde ejerce como profesor en Cambridge.

\*\* Gustavo Solórzano-Alfaro (Alajuela, Costa Rica, 1975) es autor, entre otros libros, del poemario *Nadie que esté feliz escribe* (Santiago de Chile: Nadar Ediciones, 2017). Editó y tradujo *La oscuridad intacta. Poemas escogidos*, del estadounidense Dana Gioia, que verá la luz en España, bajo el sello de Editorial Pre-Textos. Actualmente es editor y catedrático de la Universidad Estatal a Distancia.

**Carlos, me gustaría pensar que esto será una semblanza, sobre todo para quienes no te conocen, entonces, empecemos por lo obvio, al menos en apariencia: ¿qué te llevó a la literatura?**

Sí, bueno, usualmente suelo decir que... por ahí de los 14 o 15 años, después de que dejé atrás el sueño clásico del muchacho que quiere ser futbolista, mi próximo sueño fue que quería ser matemático. Mi papá es físico, y creo que a raíz de eso surgió en mí cierta pasión sobre todo por la matemática teórica. Es decir, no me interesaba tanto la matemática como instrumento para entender el mundo, no sé, para aplicarla a ciertas cosas puntuales. Lo que me interesaba eran estas figuras de los matemáticos un poco desquiciados, que están construyendo sus teorías un poco desde un lugar apartado. De hecho, en ese momento mi ídolo era un matemático, Ramanujan, de quien recientemente hicieron una película. *The Man Who Knew Infinity*, creo que se llama. Es un muchacho de la India, que empieza a inventarse teorías matemáticas, en un contexto muy pobre, y en un momento dice: “Bueno, ¿qué hago con esto?”, y alguien le cuenta de un profesor de Cambridge al que podría acudir. Ramanujan le envía todos sus cuadernos y ahí empieza la colaboración. Digamos que me interesaban ese tipo de personajes un tanto ermitaños, como los que aparecen en las novelas de Thomas Bernhard.

En algún momento mi pasión por la matemática dio paso a otros intereses, como la lógica matemática de Bertrand Russell o de Wittgenstein, y poco a poco fui adentrándome en la filosofía. Paso a paso me fui desplazando por territorios que yo pensaba que eran cercanos, y en algún punto me di cuenta que de la filosofía no me interesa tanto la verdad como tal —esa noción de una verdad científica, totalitaria o positivista—, sino que lo que me interesaba del propio Wittgenstein, de Nietzsche o de Kierkegaard era realmente su escritura.

**¿Te referís al estilo?**

Sí, el estilo. Claro, coincide con ese momento en donde uno está escribiendo las primeras cartas para las muchachas que le gustan. Esos primeros textos, un poco fragmentarios. No es hasta los 20 o 21 años que finalmente me siento ya a escribir lo que podría llamarse propiamente un texto literario, una primera novelita que terminé, pero que nunca publiqué. Era más un ejercicio que otra cosa.

**Hoy, en una época globalizada y fragmentaria a la vez, donde las fronteras parecen ser líquidas y también motivo de encarnizados conflictos, detengámonos en el asunto de tu naturaleza nómada, de migrante.**

En mi caso parte del hecho de que mi padre es tico, mi mamá es puertorriqueña. Ese doble desplazamiento me pone en una posición un tanto extraña, la verdad. Muy rápido mi acento cambia, empiezo tutear, por ejemplo, yo no voseo; pero igual, en Puerto Rico siempre me consideraron costarricense, y en Costa Rica, cuando regreso, originalmente me pensaban puertorriqueño. Ese tipo de cosas me posicionan en una especie de tierra de nadie. Un limbo del cual de alguna manera salgo a través de los libros, a raíz de la publicación de

*Coronel Lágrimas*. Una de las cosas más lindas que me da ese libro es que regreso a Costa Rica de alguna manera retomando la nacionalidad costarricense. Regreso también a Puerto Rico y reestablezco cierto vínculo. Y bueno, esa lógica de desplazamientos ha continuado a través de mi vida. A los 18 años me voy a los Estados Unidos a estudiar. Ahora vivo en Londres, casado con una chica israelí. De alguna manera la literatura y los libros son mi casa. La única forma de explicar todo esto es pensando en la noción del judío errante, como aquel que se desplaza y que intenta encontrar en el libro –en el caso del judío sería la Torá– una patria posible.

**Y ahí se juntan también dos extremos: el autor que nunca tuvo la oportunidad o el deseo de salir de su casa y construye un universo, o el autor que por diversas circunstancias adquiere o vive ese cosmopolitismo. Un dilema muy interesante, porque creo que los ticos nos podemos sentir más conflictuados con tu nacionalidad que vos mismo.**

Primero, en el caso tico, recuerdo muy claramente el momento en que me empiezo a interesar en la literatura, así, muy intensamente, cuando finalmente digo que tengo que leer a los autores nacionales, tanto puertorriqueños como costarricenses.

**Es decir, ¿que sí sentías que los autores ticos eran los autores nacionales tuyos, de tu tradición?**

Sí, sí lo sentía. Recuerdo, por ejemplo, una de las visitas anuales que hacíamos en Navidad, para ver a mis abuelos. Estaba con mis papás, acá en San José centro, y fuimos a la Librería Lehmann y ahí encuentro un libro: *La gran novela perdida*, de Carlos Cortés. En ese entonces yo no sabía exactamente quién era su autor. Y bueno, fue un lujo poder encontrar ese libro casi por azar, porque como bien sabes es casi una especie de historia muy a lo *Detectives salvajes*, o muy a lo Bolaño, sobre una posible tradición de vanguardia en Costa Rica. Leí ese libro como una especie de manual, también encantado con la prosa de Carlos y con el proyecto. Entonces, a partir de ahí empecé a encontrar algunas lecturas de Carmen Naranjo, de Alfonso Chase, que me empezaron a marcar. Pero creo que fue hasta que salió publicado *Coronel Lágrimas* que llego acá y empiezo a insertarme en el contexto actual y empiezo a conocerlo. Te conozco a vos, al propio Carlos Cortés, a Barquero, a Chaves, a David Cruz, entonces ya empiezo a actualizarme, por así decirlo, porque antes era un poco más académico el asunto.

En el caso de Puerto Rico es un poco distinto, ya que cuando empiezo a interesarme en su literatura estaba viviendo allá, a los 15 años. Las librerías a las que yo iba eran de libros usados. Quien me ayudaba a escoger los libros era Luis Negrón, un escritor puertorriqueño publicado acá. Pero yo a los 15 años era un muchachito que quería ser matemático, por otra parte muy tímido, siempre buscando pasar completamente desapercibido. Entonces nunca llegué a formar parte de ningún grupo literario. Por eso, cuando salió *Coronel Lágrimas* era totalmente desconocido. Fue a partir de la publicación que empiezo a interactuar más directamente con los círculos literarios y a colaborar con distintas publicaciones.

**¿Cómo se enfrenta un escritor de origen latino al mundo anglosajón y luego al mercado español? Los escritores siempre aspiran a ser acogidos por el “centro”: el de la provincia por la capital, el argentino por España, el guatemalteco por México. Pero creo que el esfuerzo debe dirigirse a que las propias periferias dejen de concebirse como tales y se piensen como “centrales” en sí mismas.**

En relación con lo norteamericano, en Estados Unidos siempre se le pide al escritor latinoamericano, sobre todo si escribe en inglés, que sea muy identitario, que represente a su país y a la región, que sea casi como una especie de escritor costumbrista. Esto ocurre con muchísimos autores, como Esmeralda Santiago, que tiene un libro que se llama *When I was a Puerto Rican*, “Cuando era puertorriqueña”. Ese tipo de discursos, más identitarios, no me interesaban tanto al momento de escribir. O tal vez precisamente por el tipo de cuestiones tan complejas de la identidad nacional mía —como costarricense, como puertorriqueño— se me hacían muy difíciles de abordar. Entonces, en la primera novela Costa Rica y Puerto Rico casi no están presentes. Tal vez las Antillas Caribeñas aparecen muy al final, pero de una manera con la que queda claro que yo en ese momento no sabía cómo acercarme al asunto. Ya en la segunda novela aparece Puerto Rico claramente. Costa Rica también, o la región centroamericana, o el imaginario que se tiene en relación con Centroamérica.

Pero mencionabas, también, claro, la relación entre el país de publicación —o supuesta metrópolis— y la relación con esa situación un poco extraña de que mis libros salen primero en España y luego en Costa Rica y en Puerto Rico, pero no sé de qué modo eso marcó su recepción. Lo que sí puedo decir es que yo crecí leyendo los libros de Anagrama.

**Aunque fundada en 1969, su fama hoy la convierte en la editorial de la educación sentimental posboom, poscrack, posMcOndo.**

Sí. De alguna manera fue la editorial que marcó una forma de ver la literatura: Piglia, Bolaño, Vila-Matas, Pitol. Por no hablar de los autores extranjeros tipo Perec, Magris, Michon, Barnes. Una forma de imaginar la literatura. Publicar con Anagrama ha permitido, también, que los libros circulen. A veces pienso que los libros de algunas editoriales más grandes, como Alfaguara o Seix Barral, se quedan en ciertos territorios y no circulan.

**Todavía en los 90 Seix Barral tenía más presencia. En los últimos años Anagrama la ha superado. Los autores tienen más el ojo en esta que en Seix Barral. Ha habido un giro.**

Con Anagrama uno llega y ahí están los libros. Por otra parte, a mí me interesa mucho cómo circulan las editoriales independientes, eso lo provee a uno de una posibilidad de acceder a libros a los que no accedería. Incluso cuando ya han sido publicados por Random. Por ejemplo, el caso de Lina Meruane, de quien leí *Sangre en el ojo* en la versión que sacó aquí Lanzallamas y que ha publicado en otras editoriales independientes. Bueno, y a raíz de eso, el libro que

saqué con *Germinal* y ahora con Encino [*La lucidez del miope*], para apostar también por ese tipo de circulación, porque tampoco me interesa simplemente ser un autor que publica en España, pero que nunca apuesta por cierta circulación local. Me parece importante hasta por razones tan obvias como el precio del libro.

**Hablemos de Piglia. De tu experiencia universitaria. De tu llegada a Anagrama.**

Piglia. No creo que sea solo mi caso. La influencia y la generosidad que tuvo con tantos muchachos, con tantos autores, que llegaron a publicar su primer libro gracias a él. O más importante, que llegaron a escribir gracias a él es impresionante. Fue mi profesor sus dos últimos años en Princeton. Piglia marca una diferencia entre la forma en que yo entiendo la literatura antes de tomar sus cursos y después. Yo llego a Princeton habiendo escrito una novela que nunca publiqué, muy faulkneriana, onettiana, rulfiana, nunca metaliteraria. Después de estudiar con Piglia comprendo que mis intereses académicos y mis intereses literarios no tienen por qué ser dos vertientes opuestas, sino dos caras de la misma moneda. Creo que sí, su influencia está muy marcada. Claro, la pregunta acá siempre es: ¿cómo evitar la imitación? Ese tipo de cuestiones siempre las tengo muy presentes. *Museo animal* está dedicada a él y creo que era la única manera de rendirle tributo a alguien que había determinado cómo pienso la literatura.

**Tu llegada a Anagrama, ser parte del Hay Festival, de los 39 menores de 40, etc., ¿despierta interés por otros escritores ticos o puertorriqueños? ¿O el que seás “ticorriqueño” pasa desapercibido? Digo todo esto porque finalmente la etiqueta es “latinoamericano”, que tiene más valía que la referencia local, y una connotación mercadológica evidente.**

Sí abre la posibilidad de que en un plano más latinoamericano ya pueda yo mencionar ciertos autores, porque a veces me preguntan por autores ticos o puertorriqueños, entonces ahí puedo decir, por ejemplo, que soy fanático de los libros de Guillermo Barquero. Son muy delirantes y de un nivel estilístico impresionante. El año pasado, también, leí con admiración la novela de Byron Salas, *Mercurio en primavera*. La sentí muy caribeña, muy dentro del barroquismo caribeño. El propio Luis Chaves, cuyo proyecto, a pesar de ser distinto al mío, me interesa mucho y sobre quien he escrito. De Puerto Rico, Marta Aponte, Juan Carlos Quiñones, ciertos autores con proyectos que siento cercanos a los míos.

**¿Cuánto interés te ha despertado la literatura tica? ¿Cómo ves lo que se hace por estos lados? A mí me encanta parte de la movida actual. Hay un nuevo circuito de librerías y editoriales, un cambio de sensibilidad histórica. Y no deja de haber una relación entre ese cambio y la posibilidad de que más autores costarricenses publiquen en el extranjero y viceversa.**

Carlos Cortés fue mi entrada al canon, por así llamarlo. Luego, un poco de libros que parecen invisibilizados, como los de Carmen Naranjo, que cuesta

encontrar. Libros incluso más arriesgados estéticamente que cualquier cosa que se esté produciendo ahora mismo. Por ejemplo, *Diario de una multitud* es más vanguardista que la mayoría de las cosas que se publican hoy día y con un nivel de riesgo que me parece realmente impresionante. Lo mismo con algunos de los primeros libros de Alfonso Chase, como *Las puertas de la noche*. Varios escritos de su época en París. Y bueno, ya más puntualmente, Carla Pravisani, cuyos cuentos me interesan mucho. Tu propia obra, *Nadie que esté feliz escribe*, que te comenté que me gustó mucho. Silvia Piranesi, con un libro medio beckettiano: *No importa existe el viento*. Y bueno, sí, esa oportunidad de llegar y ver lo que están haciendo las editoriales. Hay mucha vida literaria en editoriales y librerías independientes que hay que apoyar. Están saliendo cosas muy buenas.

**Con 28 años, tu debut literario es sobre un anciano que aspira a escribir una historia propia del mundo, que incluya todas las cosas. Creo que uno puede escribir de lo que sea y con la voz que sea, pero ¿cuál era la ambición de un proyecto así a tu edad?**

Creo que fue una reacción a cierto tipo de literatura que yo estaba leyendo para ese entonces, que marcó muchísimo a la generación anterior a la mía. Yo leía con mucha pasión, pero como uno siempre quiere escribir algo distinto, veía cierta tradición muy anclada en lo autobiográfico, historias un poco más cotidianas, más cercanas al recorrido vital de la autora o del autor. Me interesaba hacer algo que fuera un poco distinto. Entonces, si yo soy un muchacho tico-boricua de 28, voy a hablar de un anciano en los Pirineos, donde nunca he estado. Y bueno, un amigo me pasa la historia de Alexander Grothendieck, un hombre que tiene una vida absolutamente singular, que atraviesa casi todo el siglo XX. Y yo me dije: “Quiero narrar eso desde ahí.” Por otra parte, me interesaba esa noción de que vivimos en un mundo repleto de información, en el que a veces, más que vivir las cosas, vivimos la información. Entro a Wikipedia y puedo pasar horas. También quería alejarme un poco de lo biográfico. Al momento de escribir *Coronel Lágrimas* tenía muy presente la lógica enciclopédica, ese tipo de lenguaje que utiliza Wikipedia, como el que antes usaba un poco la *Enciclopedia británica*. Entonces era eso, reaccionar a cierto tipo de vertiente narrativa.

**Es algo que uno nota. La narrativa costarricense suele usar una voz que identificás de inmediato con el autor, casi siempre intentando explicar su visión de mundo. Creo que siempre es importante alejarse de eso.**

Recuerdo ahora exactamente que una de las ideas que yo tenía de esta novela era que el coronel estaba narrando su propia autobiografía a través de vidas ajenas. Yo quería hacer el mismo desplazamiento. Hablar de mi vida, de problemas que me interesaban, pero siempre a través de voces ajenas, de datos que no fueran inmediatamente reconocibles como autobiográficos.

**Siguiendo con ese enfoque, el estilo cinematográfico de *Coronel Lágrimas* me resultó evidente y muy atractivo desde el primer momento. La novela se divide en cinco partes, pero cada una fluye como una serie de viñetas, también. ¿Cómo llegaste a este punto, a ese estilo?**

Fíjate, la génesis de *Coronel Lágrimas* es bastante particular. Yo estaba escribiendo otra novela, que sería luego *Museo animal*, y me cansé de la voz narrativa que estaba usando. No estaba listo para el proyecto. Sentí que la voz era muy melancólica. Entonces, un día me senté en el mismo café al que iba siempre a escribir, y después de tomar muchísimo café, caigo en una especie de hiperactividad y de ahí surge ese primer párrafo de *Coronel*, de una manera muy espontánea. Si lo miramos muy de cerca, esa aproximación, como dices, cinematográfica, se sugiere en ese primer párrafo. Y me digo: “¡Qué voz más rara! Quiero seguir explorándola hasta ver a dónde puede llegar.” Entonces, de repente me doy cuenta de que el narrador puede ser esta suerte de figgón, de espía, como una de estas cámaras CCTV, de estas que tanto abundan ahora. Un estilo fragmentario, de pequeñas entradas, que yo en ese momento pensaba como pequeños píxeles de un retrato que estaba conformando a ese personaje.

**La primera referencia que se me vino a la mente al leer *Museo animal* fue *Austerlitz*, de Sebald. Esa suerte de colección de cosas, de fotos, de citas. Vos mismo mencionarías luego la influencia sebardiana, y de hecho aparece en la contratapa. Carlos Cortés compara a Giovanna de Luxemburgo con Jacques Austerlitz. ¿Cuál fue el plan para armar esta novela?**

Fue poco a poco. Llevo desde los 22 años recopilando distintas versiones, distintas metáforas que me interesaban. Yo no sabía si iban a ser cuentos, novela o poesía. No sabía exactamente cómo iban a calzar dentro de algo mayor, pero lentamente empiezan a ganar consistencia, a convertirse en personajes e historias. Por ejemplo, alguna vez conocí a una muchacha norteamericana, con el pelo pintado –rubio, casi blanco–, que se negaba a hablar inglés. Me pareció muy extraño, como que trataba de negar su origen, se negaba a hablar de su vida privada. Sabía que ahí había un personaje. Alguna vez escuché de los fuegos subterráneos, que a veces duran dos mil años, y de un pueblo particular en Pensilvania, que se llama Centralia, que había ido vaciándose hasta que quedaron como ocho personas [debido a un fuego en una mina que no se extinguía]. Me fasciné con esas ocho personas. Escuché de este proyecto de tres argentinos que habían creado una obra que jamás existió, pero que convencieron a los medios de que realmente había existido. Me fasciné con ellos. Quería hablar de eso. Me fascinaba la mantis religiosa y los juegos de camuflaje, pero no sabía que pertenecían al mismo mundo narrativo. En algún momento me doy cuenta de que realmente tengo tres o cuatro personajes y que podrían ser familia y que realmente pertenecían al mismo mundo si uno lograba estructurar la novela a nivel casi metafórico o de resonancias poéticas. Es decir, al igual que alguien se puede poner una máscara para camuflar su identidad y a la vez poner en entredicho la visibilidad o la invisibilidad de los indígenas en México, igual uno podría hablar

de una artista que decide ser anónima, o igual uno podría hablar de alguien que decide buscar el anonimato en los pueblos mineros que están asediados por el fuego. Entonces, ahí me di cuenta de que tenía la historia de una familia. Una historia que tenía que ver con la reflexión sobre la mimesis, sobre el camuflaje y los medios.

Y después, nada, la cuestión era cómo estructurarlo, y en ese sentido sí me ayudaron dos autores. Bueno, mencionaste a W. G. Sebald, que es mi autor de cabecera, un autor que me parece central para lo que hacen muchísimas personas y autores que admiro, como Alejandra Costamagna, que presentó ayer *El sistema del tacto*, una novela también sebaldiana en cierto sentido, y por otro lado, Roberto Bolaño, que con *2666* me dio esa noción de que una novela no tiene que ser nada más una historia de principio a fin, sino que puede estar compuesta de cinco novelitas que se puedan leer como por aparte, pero que acaben formando parte del mismo mundo. *Museo animal* está estructurada un poco así: cuatro novelitas, cada una con un estilo distinto, basado en un autor que me interesaba. Hay una parte más sebaldiana, otra más pigliana, otra más bolañiana. Cristina Rivera Garza me ayudó a pensar ciertas cosas; el propio DeLillo. Entonces así me quité de encima la presión de que iba a ser una novela larga, porque nunca la pensé como una novela larga, la pensé como cuatro novelitas cortas.

**Si en *Coronel Lágrimas* un ermitaño escribe la historia del mundo desde su casa, en *Museo animal* asistimos a un viaje transoceánico. La novela aspira a ser una épica con mucho del boom –no tanto del crack– y con mucho de lo que vino a partir de los 90, con Bolaño et al.**

Yo creo, por ejemplo, que mi recepción del *crack* pasó ya por Bolaño. Es decir, siempre sentí que ya Bolaño había logrado resolver lo que el *crack* intentaba en los 90. Porque Bolaño da una respuesta muy inteligente. Dice, más o menos: “Bueno, sí, vivimos en un mundo neoliberal, globalizado, en un mundo donde el mercado y la información determinan redes globales, pero hay que hablar de América Latina no nada más como algo identitario sino como algo metido en estas redes globales. Pero siempre mirando a América Latina.” Entonces, por ejemplo, una novela como *2666* va para todas partes, de Europa y de América Latina, pero tiene un punto de apoyo que sería Ciudad Juárez. Santa Teresa, en este caso. Ese tipo de proyectos me interesaban más. Tal vez ahí también podría haber un desplazamiento político de mi parte, entre *Coronel* y *Museo*. *Coronel* como una especie de atlas, más a lo *crack*.

**Vuelvo nuevamente a lo fragmentario, que responde al agotamiento de los grandes relatos. Pero luego del 9/11 en EE.UU., el mundo empezó de nuevo a conformarse en grandes bloques: Occidente / Oriente, liberales / conservadores, progres / reaccionarios. Época de Trump, de Wikileaks, de guerras culturales. ¿Cómo ves todo eso? ¿Cómo influye en la escritura?**

Exacto. Esa era una de las cosas que más me interesaba de *Museo animal*. Cuando yo empiezo a escribirla, en el 2012, me empieza a interesar este tema de las *fake news*. En relación a la obra de estos tres argentinos que ya mencioné,



pertenecientes a un grupo llamado Arte de los Medios. Ya tenían muy presente que vivimos en un mundo donde los medios construyen las verdades públicas. En particular me interesaba un *happening* artístico, que cité antes. Lo pasaron a los medios con toda la documentación y mostraron de qué forma aparecía esta noticia en todo lugar, como si de verdad hubiera existido. Me interesa por ahí el asunto y se me ocurre introducir en el puro centro de la novela a una artista que esté interesada en divulgar noticias falsas. Pensando en esto llega Trump, y yo, que nunca me pensé como alguien que estaba hablando de temas contemporáneos –no me gustan los libros que son muy coyunturales–, de repente veo a Trump hablando de *fake news* constantemente. Y ahí me queda muy claro algo: aunque uno quiera escapar de la inmediatez y de lo coyuntural está metido en el presente. Todo lo que uno piensa está condicionado por el presente. Como los matemáticos: aunque quieran ser la gente más abstraída del mundo, y los más antisociales, acaban dándonos el lenguaje con el que describimos el mundo. Hay una paradoja ahí. En mi caso me pasa un poco eso. Siento que en las novelas tal vez no están pensadas para representar la actualidad, pero como en cualquier otro libro acaban teniendo el presente como horizonte.

***Coronel y Museo son dos proyectos que se cruzan en tu vida. Has expresado tu predilección por la segunda. En parte por el matiz político. Yo prefiero la primera, por la forma. ¿Cómo hacés esta escogencia? ¿Influye además en tus próximos trabajos ver cuál tuvo más acogida?***

*Coronel* surge de cierto capricho estético. Siempre lo sentí como un proyecto extraño, en el que hago la impostura de una voz narrativa muy barroca. Como si lo hubiese escrito alguien distinto. Más preciosista. Cuando la releo hay momentos en que quiero editar constantemente ciertos barroquismos. No es que estén ausentes en *Museo*, porque tampoco es una escritura plana o algo así, pero hay frases muy largas, que funcionan de una manera sebardiana, como una caminata con fotos. Pero me reconozco más en el proyecto de *Museo*. Aunque es verdad que ahora me digo que hay un punto medio. Entonces estoy buscando una especie de lugar entre la prosa más llana y narrativa de *Museo* y el tipo de barroquismo de *Coronel*, que de hecho considero una novela más puertorriqueña, inscrita dentro de la tradición del barroquismo caribeño.

**No quisiera terminar sin antes darte las gracias por tu tiempo y por la oportunidad de conocer un poco más sobre tu visión de la literatura y tu universo personal y escritural. En ese sentido, para cerrar, no puedo dejar de preguntarte por tus próximos proyectos.**

Estoy con una novela que surge de dos cuentos que publiqué hace poco: *Art brut* y *El último*. Si uno los conjuga de ahí surge ese proyecto. Ha sido interesante, pues estoy colaborando con un artista, lo cual le da un impulso totalmente nuevo a la escritura. Al adentrarse en el tercer libro uno empieza a notar ciertas tendencias: en mi caso, la pulsión hacia personajes esotéricos, extraños, solitarios. Es una novela en la que reflexiono sobre qué es la literatura para mí:

una forma de construir aquello que Wittgenstein llamó un idioma privado. La puesta en escena de lo que le ocurre al lenguaje cuando se atreve a llegar hasta sus límites. En este sentido, no es nada nuevo, sino que al momento de escribir siento que me acompañan muchísimos escritores que admiro: el propio Wittgenstein, Lispector, Bernhard, Beckett, Duras e incluso Piglia. Con los nuevos libros, mientras se escriben, lo único que se puede hacer es tener fe en ellos y ver qué sale.