



Revista Caracol
ISSN: 2317-9651
revista.caracol@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo Entrevista a Ramiro Sanchiz

Chiappara, Juan Pablo

Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo
Entrevista a Ramiro Sanchiz

Revista Caracol, núm. 17, 2019

Universidade de São Paulo, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509015>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p449-480>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo Entrevista a Ramiro Sanchiz

It seems fascinating to me thinking of a literature of the transhumanism, posthumanism and antihumanism. An interview with Ramiro Sanchiz

Juan Pablo Chiappara
Universidade Federal de Viçosa (UFV), Brasil
juanpablochiappara@ufv.br

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p449-480>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583761509015>

Recepción: 28 Mayo 2018
Aprobación: 28 Septiembre 2018

RESUMEN:

La obra literaria del escritor uruguayo Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978) viene granjeando reconocimientos merecidos en el ámbito nacional y busca siempre estar presente más allá de las fronteras al ser editada en buena medida en el extranjero, lo que en los últimos años la ha acercado a lectores de Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú. Sus publicaciones de ficción (Sanchiz también es autor de ensayos críticos y antologías, además de innumerables reseñas en el periódico uruguayo La Diaria y en otros medios en el exterior, que sube a su blog aparatosdevuelorasante) componen el proyecto Stahl, que hoy en día reúne una veintena de títulos y el autor define como macronovela.

En el panorama de la literatura uruguaya actual, que cuenta con algunos escritores que todavía no han ganado la proyección editorial que merecen fuera de las fronteras nacionales, Sanchiz se destaca por proponer nuevas perspectivas que se basan en una fundamentada visión crítica de la tradición y en una estética que difiere del realismo (político, social, cruel) y se alimenta de una fusión de elementos que se cristalizan en sus ficciones, tal como ocurre con el rock, lo pop, la divulgación científica, lo fantástico, la ciencia ficción, la memoria, la historia, la ucronía, la especulación filosófica, una problematización de los conceptos de humanismo y post humanismo, lo cual se sustenta en un sólido bagaje de lecturas de la tradición literaria y de la literatura contemporánea mundial. La entrevista fue realizada entre los días 11 y 15 de marzo de 2017.

Entrevistador: Al leer tu obra, es difícil renunciar a la pregunta sobre las influencias. El lector de tus novelas podrá percibir una herencia recibida y un horizonte cultural que no son necesariamente latinoamericanos. Se podría pensar que tu obra se insertaría en la secuencia de un rechazo como fue McOndo y, aunque con otros fundamentos, también el Crack, o antes la ruptura que significó una obra como la de Juan José Saer con relación a la idea utópica del latinoamericanismo, entendido como suma de atributos esencialistas promovidos por el Realismo Mágico y por el *boom*, o incluso se podría pensar que tu obra se insertaría en la secuencia de posturas como las del boliviano Diego Trelles Paz, que arma su antología *El futuro no es nuestro* (2009) en torno a la discusión de lo latinoamericano. Lo cierto es que al tomar conocimiento de tu obra y de tus intervenciones públicas sobre el campo, como lo llamó Bourdieu, se percibe que están desprendidas del debate de lo latinoamericano y que, en ese sentido, son más representativas de todo un universo de autores y obras que circulan por canales más o menos alternativos en relación a las obras que vuelven visibles las grandes editoriales con amplia difusión, las que se basan mayormente en la lógica del espejo.

NOTAS DE AUTOR

Tem graduação em Língua, Literatura e Civilização Estrangeiras: Espanhol(Paris III); Mestrado em Análise do Discurso(UFMG) e Doutorado em Literatura Comparada(UFMG). Pesquisa e orienta na área de Literatura hispano-americana dos séculos XX e XXI; é autor de artigos em revistas e coletâneas, e de Ficções de vida. La literatura de Carlos Liscano (Montevideo, 2011). Atualmente é Chefe do Departamento de Letras, e editor da Revista ELO – Diálogos em Extensão, da UFMG.

En lo que atañe en particular a las influencias, punto fundamental de esta pregunta, no podemos dejar de verificar que, a lo largo de su historia, desde la generación de la independencia y sin excepciones hasta hoy, los grandes escritores latinoamericanos han estado influenciados de forma decisiva siempre por literaturas extranjeras al continente y a la lengua española. Si bien funciona de modo didáctico aquello de dos tradiciones bien distinguibles que proponía Rodrigo Fresán en 2012 (en “Boomtown o diario para una relectura de Cien años de soledad y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”), es decir, una tradición con raíces en la tierra (el realismo mágico y sus corolarios) y otra con raíces en la pared (la literatura argentina o rioplatense), no se puede dejar de admitir que lo que le permitió narrar *así* al colombiano fue también su formación como lector de la tradición universal.

Concretamente en tu caso, decir que en la pared de Sanchiz la presencia de J.G. Ballard, de Thomas Pynchon, de Philip K. Dick, de Marcel Proust, de James Joyce son esenciales es dejar claro dónde está una parte, no todas, de las raíces de su obra, si bien debamos advertir que el resto no está en la tierra y que, al mismo tiempo, eso no significa pensar que estemos hablando de lo post o transnacional. Pero, como acabamos de sugerir, para un escritor latinoamericano lo nuevo no sería el tener las raíces en la pared, a no ser por la específica influencia de los autores en sí, que no se repiten necesariamente en relación con la de las generaciones pasadas o incluso con relación a sus coetáneos. ¿Qué sería, entonces, lo nuevo, lo que hacés de otro modo, o cómo ves que tu trabajo se relaciona con la tradición y con tu época?

Ramiro Sanchiz: Ante todo, no me siento cómodo pensando en términos de lo “nuevo”, e incluso lo que “hago de otro modo” –y después voy a hablarte de este particular– me resulta imposible no percibirlo en términos de continuidad o incluso “continuismo”. Pero si moduláramos la pregunta hacia compartimentos más discretos creo que lo que intento hacer, mi proyecto, digamos –y creo en la noción moderna o tardomoderna de un autor en tanto figura detrás de un proyecto específico, un Mallarmé, digamos, un Musil o un Joyce, algo que me importa rescatar en un gesto acaso pensable como “neomoderno” y propuesto en oposición a la presencia de César Aira, por nombrar la figura señera, en cuanto a vaciamiento del proyecto autoral– es bastante singular en el contexto de la literatura uruguaya de mi generación y las inmediatamente anteriores; del mismo modo, cierto lugar –que para mí no es ajeno a lo que entiendo como “ciencia ficción”– de indeterminación genérica y negación del naturalismo costumbrista/minimalista que parece predominar en la literatura rioplatense del siglo XXI, podría aportar a la construcción como “distinto” o “singular” de mi proyecto en un contexto argentino-uruguayo (de hecho, para mí la literatura uruguaya no puede ser otra cosa que un barrio de la argentina). Acaso esas líneas puedan extrapolarse a un contexto iberoamericano, y deliberadamente no incluyo a Brasil en el mix porque es muy poco lo que sé de su narrativa más reciente (aunque encuentro alguna que otra resonancia placentera con la obra de Antonio Xerxenesky, acaso por la afición común por Pynchon).

A la vez, la noción de una novela-monstruo o macronovela ensamblada con unidades equivalentes a “libros” (sean novelas, *nouvelles* o colecciones de cuentos) o incluso a “relatos” publicados por ahí, que redunde en una única figura o función de protagonista construida como una serie de personajes que difieren en detalles puntuales de su biografía o de su contexto histórico pese a retener el mismo nombre y, más o menos, la misma historia básica (en términos de fecha de nacimiento, nacionalidad, etc) puede parecer “novedosa” o “diferente”, por más que su ascendencia sea fácilmente rastreable a Borges (tanto en la “novela regresiva” de Herbert Quain como en la laberíntica de Ts’ui Pen; y acaso podría decir que la lógica imperante es construir/decir en miles de páginas aquello a lo que Borges, más prudente y haragán, aludió en apenas decenas) y el ímpetu de novela totalizadora remita sin lugar a dudas a textos como *Moby-Dick* o *Lanark*. Pero más específicamente en relación a tu pregunta, y ya que nombraste a Fresán, creo que buena parte del modo en que busco relacionar entre sí novelas y relatos se apoya en la manera en que se relacionan entre sí las *nouvelles* o secciones de *La velocidad de las cosas*. Pero cabría pensar que el proyecto de Fresán implica hilvanar –es decir, mostrar una línea posible– cierta literatura acaso posmoderna o pop con los referentes más notorios del tardomodernismo, y mirar hacia la creación de la novela total. Quizá ese programa ha estado presente en

el contexto latinoamericano como un elemento más del *boom*, el que hace a la vocación de escritura de esas novelas llamadas “totales”, como podrían ser *Paradiso* o *El siglo de las luces* o incluso, por qué no, *Cien años de soledad*. Es decir: ese componente es el que me interesa del *boom* y el que, en oposición al enfoque más mínimo o minimalista del Crack y de McOndo y de mis compañeros de generación en un sentido estrictamente etario, *me interesa rescatar o al que me interesa regresar*. Por supuesto que esos otros sentidos o componentes del *boom* que vos nombrás en tanto referente inmediato no sólo no me interesan sino que apenas los sentí presentes en mis primeros momentos de lectura de esas obras literarias, ya que entonces –y diría que también ahora– los escritores que más me movían a la imitación o la reescritura o la reinterpretación o el apoderamiento o como quieras llamarlo pertenecían a una tradición más bien anglo o en último caso europea: tanto la de la ciencia ficción de habla inglesa (es muy poco lo que me importó jamás de la escrita en otras lenguas, y mi interés por el género en Latinoamérica es más bien tardío) como la de ese tardomodernismo –al que podríamos incorporar también al tercer romanticismo o al decadentismo francés, además de a ciertas obras singulares en la tradición inglesa, como ser *Tristram Shandy*– “influyeron” más –por decirlo con la palabra consabida– en lo que he querido hacer y en los contextos en los que lo he pensado que Vargas Llosa o Carlos Fuentes, escritores que me interesan francamente muy poco. O, de hecho, más que Onetti, Benedetti, Espínola, Banchero y un largo etcétera de escritores uruguayos. Quizá, te diría más, esa vuelta a la noción de una escritura capaz de ofrecerse como *summa* –por más destinado al fracaso que pueda aparecer el gesto, y de alguna manera después de Beckett es imprescindible dar cuenta de ese fracaso certero, cosa que, creo, hace muy bien Alasdair Gray en *Lanark*–, que me interesa indagar en las escrituras del *boom*, es también lo que más me seduce de Roberto Bolaño: no tanto la perfección artesanal (que cabría encontrar en *Estrella distante*) sino el impulso totalizador de 2666 o, en menor medida, *Los detectives salvajes*, por más –o mejor *debido a*– que ambas, y por distintas maneras, puedan pensarse como obras fallidas.

Entrevistador: Edmundo Paz Soldán ha dicho algunas veces que a él le interesa trabajar en una obra en la que converjan dos tradiciones, la fantástica (e incluso la ciencia ficción) y la que se interesa por lo social en el sentido clásico que le ha interesado a una tradición de la literatura latinoamericana. En ese sentido, Paz Soldán se ha auto situado públicamente en la doble tradición que pueden representar *Ficciones* y *La ciudad y los perros*. Eso no significa, no obstante, que no proceda de forma diferente a la tradición. De hecho, en *Iris*, por un lado, la alegoría ha desplazado la representación social a un nivel metafórico más sofisticado o menos mimético y, por otro lado, lo fantástico ha ascendido hacia una ciencia ficción que es especulativa a lo Borges, pero también espectacular y especulativa a lo William Gibson. También es cierto que en su caso, ya podemos evaluar que esa doble tradición puede ceder más a favor de otro polo como ocurre en *Las visiones*, donde lo mimético se eclipsa mucho más o, al contrario, como ocurre en *Río fugitivo*, donde predomina. Me extendo en el caso de Paz Soldán porque me pregunto si es un autor y una obra con los que te interesa dialogar. Claro que, en tu caso, la dicotomía mencionada no sería localizable. Sin embargo, bajo otros aspectos, tu obra sí puede dialogar con la de este escritor boliviano radicado en USA, como es el caso de la dimensión ensayística que ambas poseen, en el sentido amplio de la palabra ensayo, la que manipulaba Borges en su laboratorio de los años 30 y 40 del siglo pasado.

Ramiro Sanchiz: Sigo de cerca y con admiración la producción de Edmundo y sin duda estoy de acuerdo en lo que señalás sobre la dimensión ensayística y la marca de lo escrito por Borges. Pero creo que en su caso, y vos lo decís, hay un ímpetu mucho más marcado de hablar –desde la ciencia ficción o lo que sea– del ahora y de ciertos temas específicos (políticos, cabría decir) del ahora, y en mi caso no sé si funciona así (más allá de que cada lector puede hacer con mis textos lo que se le ocurra). Creo, entonces, que Edmundo –como buena parte de la ciencia ficción– construye mundos para hablar del presente y alcanzar una comprensión mejor de éste, mientras que yo lo intento hacer para vaciar al presente de sentido. Edmundo, en ese sentido, tiene objetivos claros, mientras que yo, para usar la analogía de la película *The Dark Knight*, una de mis favoritas, estoy más del lado de los que quieren ver al mundo arder.

Entrevistador: En tus novelas la memoria parece ser un elemento que gatilla algunas de las historias. Es el caso en *El orden del mundo* (La Paz: El cuervo editorial, 2014) y en *Verde* (Montevideo: Fin de Siglo, 2016) en las que una memoria de una infancia marca el punto de arranque. Por otro lado, en varias de tus novelas hay un lugar recurrente a partir del cual se narra o al cual vuelve la historia y es el caso, por ejemplo, en *La vista desde el puente* (Montevideo: Estuario editora, 2011), en *Trashpunk* (Buenos Aires: Ediciones CEC, 2012), en *Ficción para un imperio* (Buenos Aires: Milena Cacerola, 2014) y en *Las imitaciones* (Buenos Aires: Décima editora, 2016). El lector reconoce ese lugar como imaginario, pero algunos lectores podrán preguntarse si hay resquicios de memoria que juegan su papel en la arquitectura de las tramas. Dicho lugar se llama Punta de Piedra y es un balneario oceánico del Este uruguayo, del que se podría decir que reúne características de balnearios conocidos y reales como podrían ser Punta del Diablo o La Pedrera. Por otro lado, se ha insistido bastante en que la memoria solo puede darse como reconstrucción ficcional desde el presente. Estaríamos delante de una fatalidad que hace que el pasado, la memoria y la ficción sean vistos como inseparables y, aunque la redefinición del término ficción como no siendo lo opuesto de la verdad haya sido fundamental en este esquema de representación de la posibilidad/imposibilidad de rescatar lo real del pasado, esto no impide que se pueda inventar memorias deliberadamente e inclusive sobre una memoria colectiva que puede avalar dicha memoria como verdadera. En tu caso, ¿qué importancia tiene la memoria en tu obra?

Ramiro Sanchiz: Está antes que nada la relación entre la memoria y la identidad; no solamente en la manera trivial en que cabe entender en quienes somos la suma de nuestras experiencias y por tanto a quienes creemos y/o queremos ser como una construcción esbozada a partir de lo que creemos recordar sino en un componente acaso no menos trivial –pero más digamos “especulativo”– por el cual si esta noche intervinieran mi cerebro y me injertaran una vida completa de recuerdos “diferentes” a los que doy por míos ahora, yo me levantaría por la mañana como una persona distinta. En definitiva, ni en un caso ni en el otro estamos ante una relación estricta con una “realidad”, ya que ninguna memoria es fiable. Me interesa, entonces, el vértigo de esa constatación: *yo recuerdo esto pero todo apunta a que en realidad lo que pasó fue esto otro*. En ese sentido uno recuerda mundos paralelos o, mejor, uno interviene –inconscientemente, es decir: no es *uno* quien lo hace– para crearse su propio mundo paralelo.

Por otro lado, la persistencia de la noción de sujeto, me parece, tiene que ver, por jugar con el título célebre de Dalí, con la persistencia de la memoria. Yo creo ser “alguien” porque siento que puedo hilvanar una serie de experiencias y decir que “yo” “fui” el “sujeto” de todas ellas; ese acto de hilvanar postula una memoria. Seguramente algún antepasado nuestro se benefició de una capacidad similar y por eso, evolutivamente, “nosotros” recordamos algunos entre los momentos sucesivos de nuestro pasado y a partir de ahí creemos ver no sólo quiénes somos sino el hecho de que somos alguien.

Entrevistador: Precisamente, me interesaría pensar sobre eso. Hay una frase que está presente en tu obra y en tu forma de colocarte delante de la experiencia que es vivir en y desde una conciencia humana; esa frase es *Todo es ficción*. Tal como me parece que viene supuesto en tus novelas, *nouvelles*, cuentos y textos críticos no diría que esa frase pueda relacionarse a una sensibilidad como la dicha posmoderna, la cual ha hecho suya la idea de la relatividad absoluta en conformidad con lo que no conseguimos decir que sea la verdad, lo cierto. Desde otra postura, la frase *Todo es ficción* me parece que en tu caso trae aparejada una reflexión que produce una deriva constante hacia las posibilidades de *ser* que contiene una misma escena, aunque travestida, y un mismo personaje, aunque mutable, lo que te lleva incluso a proyectar reescribir novelas ya publicadas y volver a publicarlas con diferencias sustanciales, como has dicho en alguna ocasión que ocurrirá con *La vista desde el puente*. En otras palabras, diría que las causas de que *todo sea ficción* están dadas fundamentalmente, en tu caso, por el hecho de que el tiempo y el espacio no están hechos definitivamente a escala humana. *Todo es ficción* podría ser el balbuceo de una especie que no supera la escena en torno al prisma negro rectangular de perfectas aristas metálicas enterrado en el paisaje árido y rocoso de *2001: odisea del espacio*, aunque sea una especie capaz de pensar como en *Interestelar*, sin duda dos tesis de autor, Kubrick y Christopher Nolan. Si esto es o fuese cierto para Sanchiz, ¿es o sería necesario hablar en tus ficciones de una dimensión filosófica

o especulativa y ensayística que parasitaría en las historias narradas y se contaminaría de ellas (aunque, por momentos, tal vez sea lo contrario lo que *sucede* en tus libros) para converger y fundirse en una escritura que contribuye, además, con ese paso más allá en la evolución del género novela, a algo que, como decías antes, no dejaría de darse en *modo continuidad* (o continuación) de cierta tradición con la cual te identificás?

Ramiro Sanchiz: Sin duda, y te diría que cada vez más. La novela que estoy terminando de corregir ahora, que es en cierto modo un ensayo sobre *Blade Runner*, termina pareciendo una forma algo perversa de la novela de tesis, un género creo que bastante desprestigiado últimamente (aunque en la deriva post-noventera post liberal pareciera que el compromiso político vuelve a estar de moda, ¿y qué es la novela comprometida sino una forma particular de novela de tesis?). Pero está claro que una tradición muy visible de la ciencia ficción –la que toca a Lem, Dick y Ballard– opera al borde de esa centralidad de la tesis o la filosofía: Dick, de hecho, escribió sus últimas novelas para razonar una experiencia específica de su vida, en la que vivió lo que el interpretó como la irrupción de otra realidad (lo llevó a su máximo de esquematismo a propósito) en su cotidianidad; un “modelo” de esa experiencia es la novela *VALIS*, de hecho. Y otros tantos aparecen, a modo de notas, en su *Exégesis*, aquel diario filosófico que llevara Dick durante su etapa tardía.

En cuanto a *todo es ficción*. Está claro que el “todo” remite a los relatos (“modelos”) que hacemos (“armamos”, “a(r)mamos”) sobre (“desde”) lo real, que no pueden por tanto ser otra cosa que ficción; pero a la vez te diría que no menos importante –y acaso más– sería la frase *todo es real*, en tanto toda historia pensable puede ser entendida como “real” en algún otro universo. En ese sentido la clave está en el concepto de relato: mis “relatos” no pueden ser reales porque son necesariamente incompletos, fragmentarios; traducidos a un universo estarían plagados de huecos. De ahí el impulso –condenado al fracaso por su simple condición básica– de alcanzar cierta “totalidad” no a través de la concisión –eso que supongo habría querido Mallarme– sino del desborde, del maximalismo. En ese sentido no hay obra más modélica que *Finnegans Wake*; como dijo Burgess, la creación humana más parecida a una cosa de la naturaleza. Aunque, por supuesto, ¿cómo distinguir algo natural de algo que no lo es? Ballard dijo que las ficciones están por todas partes y que por tanto la tarea del escritor es crear la realidad. Pero probablemente ya no haya más realidad que inventar, salvo lograr que todo sea real y todo sea arte a la vez. El arte acaso se comió todo, y al hacerlo se convirtió en otra cosa.

Entrevistador: ¿Pero qué papel juega el lenguaje en tu obra?

Ramiro Sanchiz: No me interesa el trabajo sobre el lenguaje como un fin en sí mismo; para eso está la poesía, en cualquier caso, y yo no soy poeta. Pero, por supuesto, si lo pensamos como un medio, ese trabajo ocupa un lugar de importancia. Es decir: hay cierto extrañamiento que me resulta esencial, y una manera de lograrlo es justamente lograr que el lector sienta que está en contacto con un lenguaje que no es estrictamente *natural*. Es dable pensar que ciertas sonoridades y recursos parecen moverse en la dirección en la que se mueve el castellano y otras hacen lo contrario; ir a contrapelo de la lengua natural puede resultar deseable, pero no me interesa movilizar un procedimiento así de no haber una justificación, digamos, algo que no necesariamente ha de ser narrativo pero que sí puede ser conceptual. En principio, a mí me interesa más la narrativa de ideas (aquello que decía más arriba sobre la novela de tesis, por ejemplo) o la conceptual (es decir la que pone en primer plano el proceso generativo del texto y su contorno como tal) que la de personajes o la centrada en la trama, en la consabida “historia bien contada”, de modo que el trabajo sobre el lenguaje en general va en función de esa preferencia.

Entrevistador: Y si pensáramos el lenguaje tal como lo tratás en tu novela *Las imitaciones* (Buenos Aires: Décima editora, 2016), es decir, conceptualmente, ¿no habría una posibilidad de establecer algún puente entre esa reflexión y tu escritura? O, dicho de otro modo, ¿toda la reflexión en torno al lenguaje humano y al lenguaje de la máquina en la mencionada novela, al lenguaje humano visto como aporía en oposición a un lenguaje matemático imaginado como eficiente, no tendría consecuencias con relación a tu respuesta anterior?

Ramiro Sanchiz: Bastante de *Las imitaciones* tiene que ver con un asombro o pasmo en relación con todo lo que se habla en un momento dado. Es decir: en mi ciudad ahora debe haber –deben estar sucediéndose–

miles de conversaciones: información que se intercambia, palabras más y menos infrecuentes que emergen, etc. Se me ocurrió, entonces, que en ese intercambio permanente podría haber algo así como *otro nivel*, en el sentido en que, por ejemplo, uno puede distinguir *niveles* en una computadora: el del código binario fundamental, el del lenguaje de máquina, el del sistema operativo, etc. En cuanto a las conversaciones habría un nivel básico material –el del aire implicado, los sistemas respiratorios y fonadores de los hablantes, etc–, uno que hace al “procesamiento” de las palabras en el cerebro de esos hablantes (y que, en última instancia, es tan material como el anterior, pues remite a impulsos eléctricos en neuronas), y después uno –digamos “simbólico”– que hace al tema de las conversaciones; entre esos niveles opera el código de la lengua, en el caso de mi ciudad el castellano, y sus sub-códigos de clase social, de franjas etarias, de grupos culturales o pequeñas comunidades de interpretación. Y me pregunté si no habría un nivel *por encima*, entonces; el de una mente colectiva, digamos. Así como nuestro “yo” o nuestra “consciencia” también puede pensarse en términos de niveles (el más básico o substrato una vez más el de la actividad eléctrica en las neuronas), me pareció que pensar la manera en que nosotros en tanto individuos podríamos ser, desde el punto de vista de otro nivel, algo así como lo que son las neuronas para nuestra mente (es decir: somos una colonia de células, es decir una multitud de cosas, pero nuestra consciencia se mueve en el nivel en que somos más bien *una cosa sola*, nosotros) o las abejas individuales al panal entendido como entidad colectiva. ¿No habría algo así como una “mente colectiva” de la humanidad? Por supuesto que no pretendo hacer ciencia de esto sino solamente especular –a la manera de la ciencia ficción, digamos–, o sea urdir una ficción más, y me gustó la idea de pensar que ese lenguaje permanente, esas conversaciones que suceden todo el tiempo, no sólo son decodificables en los términos del lenguaje o código que manejan sus interlocutores sino que, en una perspectiva más amplia, se interrelacionan en otra transferencia o circulación de información, una que hace a esa suerte de mente colectiva. Quizá, entonces, el español del Río de la Plata sea una entidad colectiva, una mente-colmena. Y el portugués otra, o el español andino o el de México. Por supuesto que las fronteras entre esas entidades son difusas, pero ¿hasta qué punto dos individuos cualesquiera están *efectivamente* diferenciados? Supongo que en el fondo somos más parecidos de lo que nos han enseñado a creer: menos singulares que lo que la literatura (y no en vano Bloom hablaba de Shakespeare y “la invención de lo humano”) ha servido para hacernos dar por cierto: que somos individuos, que tenemos un alma singular, que somos únicos y por tanto preciosos, etc. Quizá, en última instancia, la biósfera completa –en la que operan todo tipo de lenguajes: plantas que emiten sustancias químicas para atraer insectos que se comen sus parásitos, animales que liberan feromonas, equilibrios de salinidad en los océanos, concentraciones de CO₂ reguladas en algo así como una homeostasis global, etc– pueda ser pensada, justamente, como una mente colectiva, y esa mente necesita algo así como un lenguaje para operar, para contarse el cuento de sí misma.

Entrevistador: Esto hace pensar en una posible forma de superar el legado romántico de la individualidad creativa, que aún no nos ha abandonado; en ese sentido, se puede pensar que el paradigma en el cual parece instalarse el Proyecto Stahl, si dialoga con algún aspecto de la tradición latinoamericana lo hace a través de su dimensión barroca. Pero también hay otro eco en tu respuesta que hace pensar en una superación del humanismo, constructo que estamos todo el tiempo dando como natural (en el sentido que lo opone a histórico) y por lo tanto eterno, el cual, así visto, no tiene cómo no suponer un punto de vista a partir del cual lo que consideramos la realidad no corresponde necesariamente a los hechos, que continuarían permaneciendo ocultos.

Ramiro Sanchiz: Sin duda. Es un tema que me resulta de gran interés. Está por un lado su costado más literario, digamos, en el que desde hace décadas diversas propuestas dentro de la teoría literaria han llevado a pensar a cada texto como una encrucijada de otros tantos, y por tanto de otras tantas autorías o rearmados o reapropiaciones. De ahí se desprenden (o desde ahí pueden ser explicados) ciertos procedimientos, para los que me gusta apelar a los términos más cercanos a la música en lugar de aquellos digamos más “técnicos” literariamente hablando: pienso en el *cover* y el *mashup*, por ejemplo. A la vez, creo que está más que claro que sobrevive –entre todos los tipos de lectores imaginables– la noción de la obra literaria como una expresión

de la interioridad o emotividad de un sujeto, a veces más pensado como “histórico” y a veces menos. En ese sentido, la literatura, me parece que está no menos claro, ha jugado un rol importante en la propagandización de las nociones de individuo y sujeto que son tan centrales a las organizaciones políticas liberales o humanistas.

Aquí es donde inevitablemente importa desde dónde se habla o por qué se toma partido, y dado que me gusta proponerme como un antihumanista y un materialista, creo que los avances en las neurociencias, las ciencias de la vida y la informática hacen fácil pensar que la idea de un yo o un sujeto o incluso una “consciencia” (o, ya que estamos, la misma noción de “ser vivo”) reclaman una crítica y a partir de ahí una explicación como mínimo más parsimoniosa. Y en esa explicación indudablemente tenemos un correlato político a las creencias básicas humanistas y su profusión de discurso tanto democrático como socialista; en cualquier caso, ya hoy en día la manera en que la tecnología avanza en nuestras vidas (por no mencionar las posibilidades abiertas por la ingeniería genética y las prótesis) vuelve difícil hablar de la “humanidad” del mismo modo que en la época de Marx. Y así como hay una literatura –y central a éste– del humanismo, me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo. No se trata únicamente de una dimensión digamos temática –de ser así ya lo habría dicho todo o casi todo Rudy Rucker y el postciberpunk en general– sino que también lo conceptual o lo relativo a los procedimientos está en juego. Esto ya lo sabían los dadaístas, los surrealistas y los escritores del Oulipo, por cierto: el azar, los juegos, las limitaciones deliberadas, la escritura colectiva, todo ello termina por poner el énfasis más en el procedimiento que en el resultado y menos en la noción de un sujeto que se expresa en la obra literaria. Yo insisto, además, en el modelo ofrecido por la música, donde tenés un Brian Eno que deja en funcionamiento un sistema que “produce” o “genera” música (en el disco *Discreet music*, por ejemplo), o pone a tocar a músicos cuidadosamente elegidos para luego “tratar” lo grabado por estos y ensamblar así una obra que ninguno de esos músicos concibió en su momento. En literatura acaso sea más difícil, pero procedimientos como los *covers* o el *mashup*, y diversos procesos de edición o reescritura o sugerencias de otros lectores/escritores, pueden acercarse a esa idea, y todos ellos están en, digamos, lo que me gustaría pensar como mi caja de herramientas o mi arsenal de trucos. De hecho, en gran medida el proyecto Stahl se escribe a sí mismo: de una novela como *Verde* (2016) –y lo interesante es que no pocos lectores me lo han sugerido, sin haber leído o escuchado que yo enunciara estos sistemas o procedimientos–, por ejemplo, se desprenden muy notoriamente varias novelas que “desarrollan” puntos específicos del texto o incluso de la trama. Y esos desarrollos, naturalmente, dejarán otros asuntos a la vista para trabajar. A la vez, me interesa sumar la noción de que ningún texto está “terminado” y que la intervención permanente es de alguna manera una marca de su vida particular; una novela publicada, por ejemplo, genera respuestas de ciertos lectores, y esas respuestas pueden ser incorporadas a una revisión y, por tanto, a una segunda edición o incluso “versión” del texto. Mi nombre figura como autor porque así piensa la industria editorial, pero en lo que a mí respecta la idea del “arreglador” o del que “dispone” los textos es más adecuada.

Entrevistador: Efectivamente, tus libros se nutren de otras tradiciones que no la específicamente literaria y lo hacen de modo de realmente integrar tradiciones porque no se nutren solo de episodios puntuales y esporádicos. En ese sentido, en tu forma de proceder hay un deseo de querer agotar (fatigar, diría Borges) volúmenes y volúmenes de información que luego se procesan y reaparecen como ficción en tus novelas. Eso ocurre, por ejemplo, en relación al campo discursivo de la divulgación científica, pero también de la música. Y no se trata de esferas sin conexión. Al contrario, solo de echar un vistazo a lo que pasa en el rock a partir de los años 60 del siglo XX es posible ver cómo los descubrimientos científicos y los viajes espaciales marcan profundamente a toda una generación y a las posteriores. A nivel académico, ha sido recientemente que se ha empezado a prestar más atención a la forma como la llamada contracultura puede ser detectada como un substrato mayor de la obra de escritores hispanoamericanos. Sin duda esto se da porque en la propia experiencia de los lectores que provienen de los departamentos de Letras está presente una formación sentimental (digamos) mediada por la escena y el comportamiento de la contracultura. En tu caso, esto es más que cierto. Música, textos, performances, recorridos personales de figuras clave de la escena del rock y

en particular del progresivo, así como del punk, y de toda una tradición que se forja a partir de los años 60, tradición ésta cuyo núcleo duro, en tu obra, parece no ultrapasar los 70 (con una importante *despreferencia* por los 80, y unos 90 que sentís como mucho más personales y que tal vez intervengan más en un futuro), son como piezas minuciosas del sofisticado lego que compone el Proyecto Stahl. La novela *Nadie recuerda a Mlejnás* (La Plata: Reina negra, 2010) y *El gato y la entropía #12 & 35* (Montevideo: Estuario editora, 2015) son un buen ejemplo de ello. En fin, es posible hacer una lista de bandas o figuras en la que no podrían faltar Bob Dylan, King Crimson, Led Zeppelin, Lou Reed, Iggy Pop, Jethro Tull, Pink Floyd, David Bowie, Brian Eno, Jim Morrison, etc. ¿De qué manera esta tradición está presente en la masa heterogénea que compone tu universo personal a partir de la cual se forja tu escritura?

Ramiro Sanchiz: Creo que hay más bien dos grandes grupos de bandas o sonidos con los que –en mis relatos– he sostenido alguna forma de relación; uno de ellos sería el del rock de los noventa, que es el que sonaba como nuevo y vibrante durante mi adolescencia y por tanto me marcó no solamente desde el disfrute sino también desde cierta pertenencia a una o varias comunidades, cosa que, incluso desde algo así como la nostalgia, todavía opera hoy: es fácil, es decir, apelar a disparadores de la sensibilidad “noventera” a partir de alusiones a *Nevermindo Siamese dream*, y ahí se bosqueja un “nosotros” generacional, que en mi caso –clase media montevideana y barrial– curiosamente incluye, a nivel específico, cierto rechazo a lo vernáculo. Y supongo que para mis compañeros de generación más bien de clase alta o media-alta había, entre los interesados por la música que quedara más allá de lo inmediatamente pop, una búsqueda de participación en escenas locales que, para mí y mis amistades más inmediatas, no operaba con la misma urgencia o intensidad, a lo que hay que sumar sin duda el componente aportado por la crianza en familias de izquierda, que exponían a sus hijos a tradiciones políticamente más comprometidas como el canto popular o incluso las más “oficialmente uruguayas”, como la murga, ambas cosas de las que yo, por la filiación colorada de mi abuelo y mi padre (ambos del batllismo “radical” y tirando a progresista) logré escapar. Pero es, en cierto sentido, una zona “fija”, en tanto obedece más a un sentido de lo biográfico inmediato e inmutable; las otras regiones que más me interesan son mutables o variables, y si bien proceden por acumulación (difícilmente me “deja de gustar” algo que escuché alguna vez con pasión) van moviéndose por distintos territorios. Es cierto que constato fácilmente una predilección por la década de 1970, pero allí se mueven tanto el *hard rock* de Zeppelin, como el protometal de Black Sabbath, y a la vez todo el *krautrocky* el progresivo continental, con bandas italianas, alemanas o francesas, por no mencionar la música ambient, la segunda ola del minimalismo, las bandas basales de la electrónica, etc.

Supongo que es innegable pensar que soy un músico frustrado –ninguno de los tres o cuatro proyectos de bandas en los que me inmiscuí entre 1998 y 2006 realmente “funcionó”, en sentido alguno del término– tanto como alguien cuya sensibilidad está más orientada a lo sonoro y musical que a lo visual, y por ello parece inevitable que la música aparezca en lo que escribo, así sea porque en la creación de bandas ficticias puedo hablar de la música que soy incapaz de componer y tocar. Pero también es cierto que aludir al rock o a otras formas musicales es una manera de adentrarse en una maraña de significados, no todos ellos estrictamente pop. Algún día escribiré una novela titulada *Las variaciones Goldberg*, por ejemplo.

Entrevistador: En los últimos dos o tres años has viajado bastante por trabajo. Has estado en Perú como invitado del Proyecto Lima imaginada que se repite año a año siempre con escritores latinoamericanos, en Brasil como invitado en un Congreso, en Argentina varias veces, donde vas asiduamente a lanzar tus libros o como invitado para participar de eventos literarios en torno a la obra de Mario Levrero, has estado en Cuba dos veces, una como invitado de la Feria Internacional del Libro de La Habana y otra como miembro del jurado del famoso certamen literario de Casa de las Américas; también has viajado por el interior de Uruguay participando de eventos literarios nacionales, y por supuesto que en Montevideo estás constantemente activo en la escena literaria nacional. Estos recorridos te habrán dado la posibilidad de estar en contacto con gente de tu generación y de otras, de ver qué está pasando en esos lugares en lo que a tendencias de escritura se refiere, debates dentro y fuera de las obras, formas de entender el mundo de la literatura en Uruguay y América

Latina. ¿Qué te han dejado esas experiencias y qué autores o tendencias te interesan de lo que se escribe en lengua española hoy sin restringirnos a nuestro continente?

Ramiro Sanchiz: En última instancia todo eso que enumerás aporta a la escritura, y además de ponerse en contacto con gente que por pereza o estupidez no descubro desde Uruguay (no hay excusas, está todo en Internet), también me ha dado la posibilidad de hacer más amigos. A la vez, hay ciertas ocasiones que facilitan ponerse a pensar en tendencias más o menos generales; debe ser ante todo proyección mía, pero casi siempre constato que lo que yo quiero hacer es bastante diferente a lo que se hace por ahí. Me pasó en Lima, por ejemplo. La única discusión digamos “literaria” en la que más o menos todos los invitados participamos tuvo que ver con la plausibilidad lingüística de los diálogos o la adecuación de lo escrito a ciertas variantes reales y locales del castellano; no digo que no sea válida, pero es una preocupación de escritor realista, y yo a un escritor realista lo miro como a un ornitorrinco con seis patas. Y de ahí me dio para pensar –ayudó leer las obras presentadas al premio de Casa de las Américas– en esa suerte de literatura ante todo realista y minimalista, confeccionada con todas las reglas de los talleres literarios, que tanto se ve por ahí. Me interesan especialmente, entonces, quienes hacen –y no me importa si “bien” o “mal” de acuerdo a quién sabe qué sistemas de valores literarios– otra cosa. Mariana Enríquez, por ejemplo, al menos en lo temático (en cierta manera de trabajar los géneros, digamos, una línea en la que colocaría también a Roldofo Santullo), o Juan Manuel Candal, en cuanto a sus procedimientos y su manera de pensar en la deriva de significados en este siglo XXI; me interesan también Pola Oloixarac, Mauricio Murillo, Liliana Colanzi, Matías Bragagnolo, Néstor Darío Figueras, José Enrique Lage; a Edmundo Paz Soldán ya lo nombramos, pero podemos sumar a Carlos Velázquez, Juan Cárdenas, Javier Calvo, Rodrigo Fresán, Agustín Fernández Mallo... Después, pensando en un contexto más amplio, no me interesa gran cosa la *alt-lit*, que es lo único que he leído de escritores de habla inglesa más o menos de mi edad; ya pensando en gente un poco mayor me resulta especialmente fascinante lo que hacen Jonathan Lethem y China Miéville, y también Jeff VanderMeer, Taiyo Fujii (que escribe en japonés pero lo leí en inglés), Liu Cixin, Ted Chiang...

Entrevistador: Has ganado varios premios, entre ellos uno de los más importantes en Uruguay, a fines del año pasado, el del MEC, con la novela editada *El orden del mundo*. De hecho, se ha dicho con justicia que es una de las mejores hasta ahora. Pero esto me lleva a plantear un tema fundamental en lo que atañe a la difusión y distribución de una obra literaria, es decir, las reglas del juego editorial. Indudablemente, uno de los fenómenos más pujantes en este ámbito es el de los sellos alternativos y la importancia que han tenido en el continente más específicamente a lo largo del siglo XXI. En este sentido, la forma de gerenciar tu carrera me ha llamado mucho la atención desde un comienzo, porque es imposible no observar el esfuerzo por diversificar las plazas de edición (Uruguay, España, Argentina, Bolivia, Cuba), algo que no parece ser muy simple. ¿Cuál es tu experiencia y tu forma de ver las cosas a este nivel?

Ramiro Sanchiz: Para empezar, en Uruguay no hay sellos independientes: están las multinacionales y después un grupo de tres o cuatro editoriales que hacen lo que pueden y, en general, lo hacen bien, cada uno por su lado; pero son editoriales establecidas, que asumen la lógica del mercado. En Buenos Aires se da algo un poco distinto, y es que la tecnología de impresión es mejor y por tanto podés hacer tiradas pequeñas sin encarecer demasiado el producto. Eso, entonces, habilita que surjan editoriales cuyos directores no viven del negocio editorial (porque tienen sus trabajos aparte que les dan de comer) y, por tanto, pueden prescindir de la lógica del mercado y publicar lo que quieran. Mi novela *Las imitaciones*, creo, jamás habría sido publicada de no existir editoriales como Décima, que intervienen arbitrariamente –es decir en base a las predilecciones de sus editores– en el campo editorial y hacen posible que ciertos libros existan. Acaso cabría llamarlas “editoriales alternativas”, y ahí entrarían también las cartoneras y otros proyectos que pretenden salir de la circulación estandarizada de editorial-distribuidora-librerías (que es, además, lo que encarece más al libro). Pero, volviendo a Uruguay, y con la excepción de La Propia Cartonera, no hay editoriales de esas características en la escena local. Quien quiera presentar un manuscrito deberá o bien presentarse a un concurso o llamar a la puerta de HUM o Fin de Siglo; en las otras editoriales la cosa es más difusa o

complicada, y hay casos, como el de Criatura, que funcionan como una especie de club snob y, por tanto, terminan teniendo una incidencia mínima en algo que no sea el grupito de amigos o gente que se copia los zapatos y los peinados. Además, ninguna de las editoriales que funcionan bien –repito a HUM y a Fin de Siglo y sumo Banda Oriental, que, a la manera que eligió operar, se mantiene estable– está capacitada para publicar libros de más de doscientas cincuenta páginas sin elevar los costos demasiado para lo que el público lector está dispuesto a pagar por un autor nacional. No estoy diciendo que las novelas largas sean a priori mejores o más interesantes que las cortas, pero por una simple cuestión de variedad de formatos, lenguajes y campos de expresión, es ridículo que no las haya (o que, si las hay, operen exclusivamente dentro de la lógica más comercial que hace a las multinacionales) o que sólo existan como proyectos no realistas que los escritores vamos postergando o que hacemos para dejar ahí en el disco duro (cuando es lógico que la vida de un libro implica que sea publicado apenas su autor lo entienda apto para salir al mundo).

Al mismo tiempo, para la mayor parte de los narradores uruguayos –de mi generación y de algunas más– los tiempos –y las preferencias estéticas– implican tener un nuevo libro pronto cada tres años, más o menos, o escribir con un ritmo más intenso libros breves que pueden ser fácilmente manejados por las editoriales (como pasaba con Polleri o Lissardi mientras editaban con HUM) y que, a la vez, les resultan cómodos y fáciles de escribir. Todo eso sumado termina por formatear un *tipo de escritor*, y eso a mí me paspa las bolas. Mi respuesta ha sido entonces multiplicar las plataformas: publicar en el exterior, editar e-books, decir que sí a cualquier editor de antología que me pida un cuento, etcétera. La lógica yorugua del sentido común señala que así opera una suerte de saturación, y aunque probablemente sea cierto –a la manera gris de lo que señala el sentido común– no me importa. En rigor, lo que yo quiero hacer *implica* cantidad (porque me importa trabajar con las lecturas que vayan produciéndose y eso, lógicamente, implica publicar; porque cada novela nueva remite al o se desarrolla desde el fondo de las ya publicadas), y así cuando, cada tanto, alguien me pregunta si no estoy sacrificando calidad por cantidad, mi respuesta suele ser que la calidad es o bien una ficción de la crítica (y por tanto una verdad acotada a una comunidad interpretativa específica) o bien un apego conservador y sumiso a ciertas normas que simplemente señalan la receta y la forma para un chorizo aceptable, por lo que francamente me importa más la cantidad. Si eso va a contrapelo de cómo funciona el sistema editorial, pues qué lástima. Es evidente que la literatura, por otro lado, es un sistema isomórfico del capitalismo, y por tanto da más visibilidad a quienes ya la tienen; a la vez, esa visibilidad depende de que el texto en cuestión repita las formas establecidas como las propias del momento o las de la moda; determinadas producciones, sin embargo, retienen una suerte de empuje o pujanza o fuerza que hace que se abran camino *pese* (o a veces *gracias a*) sus diferencias con esa pauta efímera del *mainstream*; algunas de esas obras son clasificadas inmediatamente como *de culto* (es una manera cómoda de aceptar que existen pero no ponerlas en el mismo juego que los *big boys*), otras son empujadas hacia las mazmorras de los géneros (otra actitud cómoda para que ciertos autores no molesten) y las otras, si persisten en su urgencia, a lo sumo quedarán como “raras” y terminarán por exhibir algún costado más amigable que permita su difusión ligeramente más masiva (como le pasó a Levrero). Contra eso, en general, no se puede ganar; salvo, claro, cuando las modas cambian. Hay, supongo, sólo un poco de energía disponible para los textos, y es lógico, por tanto, que compitan entre ellos por esos nichos ecológicos.

Entrevistador: Hace ya unos años que trabajás como periodista cultural en el cotidiano *La Diaria*, de Uruguay, reseñando obras literarias. Por otro lado, desde Cuba te invitaron a armar una antología de autores uruguayos recientes, lo que se convirtió en *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016). En el Prólogo queda claro que de un modo general, hace años que venís pensando lo que pasa en el campo literario nacional, trabajo que también está presente en tu blog. Estos recorridos te han permitido pensar y organizar lo que no necesariamente tiene orden o debería tenerlo, aunque nos empeñemos en hallarlo. Hay una frase en tu novela *La vista desde el puente* que me parece significativa en este sentido: “(...) ese galpón lleno de objetos disímiles llamado *Literatura uruguaya*.” (2011, 69, destaque del autor) ¿Qué queda de esas experiencias de lecturas críticas en tu visión del panorama de la literatura actual de tu país en relación a sí misma y a lo que pasa internacionalmente?

Ramiro Sanchiz: Generalmente aparecen dos objeciones a la idea de mapeado o modelización de un momento en la narrativa uruguaya (y digo uruguaya porque es de la que más me he ocupado); la primera es la consabida negación de las etiquetas y las categorías, que parece asumir que quien propone un mapa no sabe que está jugando a armar un modelo y que, por tanto, parece confundir sus diseños con una presunta realidad; la segunda señala que aún no ha pasado tiempo suficiente para *saber* en verdad el justo lugar de cada cosa. Esta última objeción, notoriamente, parece señalar que hay una “verdad” de la literatura en un momento dado y que esa verdad sólo se vuelve visible pasado el tiempo; pero si nos libramos –es algo trivial y fácil– de esa noción de verdad y pensamos más bien en que estos mapas son ficciones que dialogan con otras tantas –críticas o literarias– y que, por lo tanto, *intervienen* en aquello a lo que se refieren (creando por tanto una estructura compleja de relaciones), creo que esa idea de “tener que esperar” en el fondo no queda como otra cosa que –del mismo modo que la negación de los mapas y las categorías– una excusa para no pensar. Pensar es intervenir en un momento dado y pensar es discriminar y categorizar; el resto dejémoslo para los hippies.

Por otro lado, está claro que el panorama cambia a medida que nuevos autores irrumpen y nuevas obras son publicadas. El mapa que cabía hacer en 2008 no es de gran utilidad ahora, por ejemplo. ¿Esto viene a confirmar esa idea descartada de que “hay que esperar”, entonces? Mi respuesta personal es que no, pero no sólo por negar la posibilidad de una “verdad” sobre un momento dado, sino porque la deriva de esos mapas posibles, ordenados en el tiempo, alude a un proceso por el cual va siendo leída la literatura uruguaya y por el cual ésta reacciona a esas lecturas y se configura a sí misma. Es, supongo, un proceso ante todo emergente (y más ahora que el papel de ciertas autoridades o instituciones legitimadoras retrocede) en el que los variados y pequeños focos de pretendida autoridad ejercen una influencia específica, que ya no es capaz de afectar la escena completa. A su vez, cada mapa representa una manera de pensar en una realización específica dentro de todas las propuestas por el sistema; a veces, de hecho, las reglas más íntimas de ese sistema cambian o parecen cambiar: en 2007, por ejemplo, con la aparición de HUM y *La Diaria*, el sistema de la literatura uruguaya cambió. No fue una revolución, pero sí un cambio bastante apreciable. Hay un interés, me parece, en responder a esos cambios y ofrece modelos provisorios o mapas que sirvan para orientarnos en el presente. De otro modo no ofrecen mayor interés que el arqueológico, que es válido, por cierto, pero que no agota las posibilidades de la reflexión sobre la literatura.

En cuanto a lo que pasa internacionalmente, hay ciertas salidas específicas del contexto local; editoriales que han intentado distribuir en Buenos Aires, escritores que recorren la circulación de residencias, congresos y encuentros, intercambios críticos y libros que poco a poco van abriéndose camino. En este momento Uruguay –Montevideo, mejor dicho, ya que no hay mucho que pase por fuera de las fronteras de la capital– sigue siendo provinciano y poco atento a lo que pasa en Latinoamérica en general, y eso se nota en su literatura, en mucho de lo que escriben no sólo mis compañeros de generación. O quizá eso se *notaba* más hace, digamos, cuatro o cinco años, y ahora las cosas han cambiado un poco. Pero siguiendo esa línea, lo que termina por pasar es natural: que los escritores que no residen en Uruguay o que por alguna u otra razón están más presentes en la circulación latinoamericana de textos y nombres no sólo son los que –y esto parece una perogrullada– terminan publicando “afuera” sino que, incluso, es su obra la que más fácilmente acusa puentes o vías de contacto con lo que se produce a cierto nivel de visibilidad internacional. Cabe preguntarse cuál es, en todo caso, esa “literatura latinoamericana internacional”, por llamarla de alguna manera, y si no será acaso la que bajo tal etiqueta se piensa en España y desde ciertas editoriales españolas. ¿La literatura latinoamericana existe solamente en Madrid y Barcelona? Quizá poco a poco empieza a configurarse una nueva red que prescinde de ese nodo en tanto uno central, pero para saberlo habría que preguntarse qué tantos textos de autores latinoamericanos recientes (es decir no consagrados, no canónicos) circulan o son publicados en Lima, La Paz, Buenos Aires, Bogotá, La Habana y México DF; ¿se trata de una nueva conciencia literaria latinoamericana? No lo creo, o no lo veo del todo configurado aún, pero supongo que en pocos años algo así terminará por emerger.

Entrevistador: ¿Qué estás produciendo actualmente? ¿Cuáles son los libros que debemos esperar en breve?

Ramiro Sanchiz: Este año quiero empezar una novela larga, larga, larguísima –cuyo título provisorio es *M* y su subtítulo provisorio *La gran extinción del Antropoceno*– para la que vengo tomando notas desde hace cinco años. Pero en este momento estoy corrigiendo una novela hibridada con ensayo –titulada por el momento *Lacustre: seis notas sobre Blade Runner*–, y apenas la termine voy a escribir otra novela corta derivada de *Verde*, así que no creo que empiece la novela larga sino hasta junio. En cuanto a publicaciones, a fines de abril aparecerá (o apareció, según cuándo se lea esto) una edición uruguaya de *El orden del mundo*, corregida extensivamente y hasta te diría que reescrita en algunos pasajes; también, más hacia fin de año, saldrá el mismo libro en Cuba. A la vez, pasada la mitad del año una nouvelle mía –*Ahab*– compartirá libro con una de Juan Manuel Candal y otra de Salvador Luis Raggio. Hay otros planes, pero nada confirmado.