



El horror de lo cotidiano en *El huésped y otros relatos* de Amparo Dávila. Entrevista con el ilustrador Santiago Caruso

Raquel Fernández-Cobo¹

Introducción

Santiago Caruso es un ilustrador argentino que destaca por su complejidad discursiva y el vigor de su técnica. Su obra se ha exhibido en museos y galerías de Argentina, Brasil, México, Estados Unidos, Reino Unido, España y Francia. Ha realizado portadas para Tartarus Press, Actes Sud, Planeta, Sudamericana y Páginas de Espuma. Sus trabajos más sobresalientes son las ediciones ilustradas de *La metamorfosis* de Kafka (Alma), *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik (El Zorro Rojo), *El horror de Dunwich* de Lovecraft (El Zorro Rojo), *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont (Valdemar), *Materia oscura* (edición de autor) entre otras. Lo siniestro, lo extraño y lo inexplicable son el sello de su poética. En esta entrevista conversamos sobre *El huésped y otros relatos siniestros* de Amparo Dávila que ilustró para Fondo de Cultura Económica en 2018. Tanto en Dávila como en Caruso lo fantástico es un modo de explorar las grietas de lo real. Esta obra desata un diálogo entre texto e imagen sobre los modos de articular y comprender la realidad que inquieta a cualquier lecto-espectador.

¹ Universidad de Almería (España)
E-mail: rfc206@ual.es

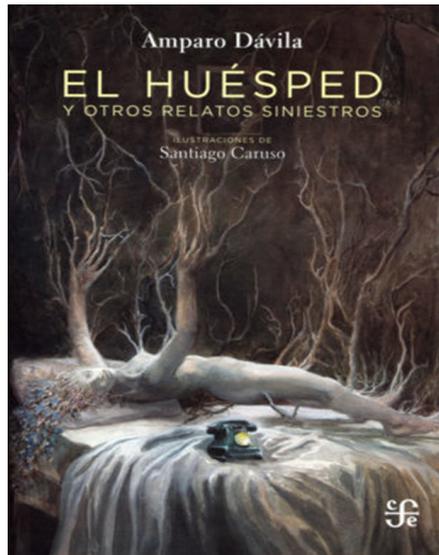


Figura 1. Portada de *El huésped y otros relatos siniestros* ilustrada por Santiago Caruso.

Entrevista

Raquel Fernández Cobo (en adelante R. F. C.): Quizá algo que te diferencia de otros ilustradores es tu estrecha relación con la literatura fantástica. Me gustaría saber cuáles son esos referentes literarios y qué es lo fantástico para ti; de qué modo entiendes y trabajas con el género en tus ilustraciones.

Santiago Caruso (en adelante S. C.): Mis lecturas son muy desorganizadas porque no soy un tipo proveniente de la Academia. Es cierto que transité algunos años en la Academia de Artes, pero después me fui y me fui formando por mi cuenta. Obviamente hay conversaciones con otros colegas más grandes, con otros escritores, en cuanto a ilustración y literatura, y eso también te nutre. Y gran parte tiene que ver con trabajar en el mundo editorial y estar en relación con lo literario. De todo eso uno va incorporando nociones nuevas y también perspectivas literarias. El sesgo que tiene mi lectura está más ligado al siglo XIX en cuanto al fantástico, va por el lado de los románticos y los simbolistas; por ahí se ha dado el enriquecimiento y la complejización de un discurso propio que está influenciado por esa línea literaria. Es más recientemente que comienzo a leer escritores contemporáneos. Quizá por eso se explican varias cosas: primero, mi relación con el mundo de lo religioso —que tiene que ver con mi experiencia personal por provenir de una familia católica y ser miembro de esta sociedad occidental, en cuya estructura el catolicismo está muy presente. Y en esa voluntad de deshilar esos entramados y esas subjetividades que va diseñando el cristianismo en Occidente es que los escritores del XIX, los cuales también estaban haciendo una apuesta por el sueño y lo revolucionado y discutían así las estructuras de la sociedad antes de tener las herramientas del psicoanálisis

que permitían desentrañar estructuras demasiado solidificadas a lo largo de los siglos—. Segundo, mi relación con el cuento y lo fantástico en relación a Edgar Allan Poe y después Lovecraft. Esto desde una adolescencia muy temprana. Crecí en los 80 y fines de los 90 donde lo fantástico siempre estuvo muy presente por el cine, la literatura juvenil de aventuras y ligada a la ciencia ficción. Me parece que ello explica un poco la línea que fui atravesando.

R. F. C. Lovecraft y Poe efectivamente marcan las características clásicas del género, sobre todo con un miedo más físico y explícito, pero los autores contemporáneos trabajan el género desde una concepción mucho más conceptual y metafísica, como es el caso de Borges y Cortázar. Creo que la obra de Amparo Dávila aún muy bien esos dos tipos de fantástico: entre lo fantástico puro y lo conceptual. ¿Cómo conduces en una sola imagen esos dos tipos de fantástico?

S. C. Empecé más ligado a las lecturas decimonónicas donde Lovecraft es el último punto, unos cuentos con una narrativa muy rígida, lo cual favorece ese tono pesado del horror que él va desplegando, pero mi lenguaje como ilustrador si al principio estaba muy ligado a lo narrativo y entonces encaja bien con esta discursividad lovecraftiana, luego se fue desplazando hacia la metafóricidad y el simbolismo. Cuando comencé a trabajar para las ilustraciones tenía unos 25 años más o menos y ya estaba muy influenciado —como decía— por la discursividad del simbolismo; ya entonces todas las posibilidades de poética ensoñada aparecieron atravesando el marco narrativo de la escena. Desde que empecé a publicar como autores de libros, las ilustraciones nunca fueron un tipo de imagen al servicio meramente descriptivo. Entonces, sin haber transitado demasiado la lectura de escritores contemporáneos que hacen de lo narrativo algo bastante ajeno, y se detienen, digamos, en lo reflexivo y la autoreferencialidad, he podido ir desplegando un poema propio, ya en el caso de ese libro que es como una crónica bastante dura de *El horror de Dunwich*, y también, con más énfasis, en el caso de *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, que si bien es una especie de ensayo sobre la melancolía y sobre el horror del poder absoluto, también es un ensayo sobre el desgarramiento del otro a partir del no sentir uno mismo. Creo que en ese texto en particular yo me permitía desplegar una poética más personal. Entonces, cuando ilustré los textos de Amparo Dávila llegué con otros recursos a partir de ir explorando otras formas del lenguaje. Antes de empezar como ilustrador para libros de El Zorro Rojo, que son los que he mencionado anteriormente, había estado en el año 2005 trabajando como ilustrador en una revista de historia y de política donde también ilustraba literatura. Y ese espacio fue el laboratorio para ir desarrollando una discursividad que reflexiona sobre la realidad. Y todo eso llevado a una obra que te permite no hacer una imagen sola, sino desarrollar una serie de imágenes que componen un discurso —y un desafío— más complejo.

Quizás la diferencia de Dávila con otros autores de lo fantástico es el hecho de que es una mujer escribiendo en un México de los años 50 donde no tiene las potencias. Es decir, por ejemplo Poe tiene un espejo para afianzar sus argumentos fantásticos y pesadillescos, de forma que se centra en las tragedias clásicas —hay muchos elementos de los griegos en sus personajes y que son evocaciones de diálogos clásicos como en el cuento *El silencio*, es muy onírico pero tiene evocaciones a un demonio no cristiano sino precristiano y con ello enrarece y construye pesadillas

memorables—. Pero me parece que Dávila lo que no tiene a su favor es esta especie de autoridad que tiene el hombre que escribe, un poco como la tradición de escritura masculina. Así, en Dávila lo que aparece es un enrarecer todo, aquello que no puede o no quiere explicitar y entonces el horror de lo cotidiano aparece potenciado en la posibilidad que el sueño brinda como recurso literario. Ella trabaja literariamente con las estructuras de las evocaciones oníricas que le permiten enrarecer algo que ella debe saber bien qué es pero no cuenta. Estoy pensando en relatos como “El huésped” y “La señorita Julia”, ¿qué es lo que enrarece esos relatos? Creo que ella lo sabía bien y fue muy inteligente en no decir nunca de qué va eso.

R. F. C. Efectivamente en lo fantástico contemporáneo la elipsis es un recurso fundamental para producir un efecto fantástico. A diferencia del fantástico del XIX, el elemento transgresor que produce el miedo no está ahí, no es un elemento o una cosa, sino que depende de la mirada del narrador, de la propia experiencia de quien nos cuenta el relato. En ese sentido, tus ilustraciones no son meras traducciones del texto, sino que creas tu propia poética, tu interpretación personal del texto, y eso, a veces, produce un choque con el lector porque parece que Dávila narra una cosa y la imagen nos cuenta otra, ¿no crees? ¿Cuáles fueron tus claves de interpretación del texto para llevártelo a la imagen y, por otra parte pero muy ligado a ello, cuáles fueron los criterios de selección para dicha antología?

S. C. Pues pensando en cómo llegué yo a esos textos de Dávila, recordé que por aquél tiempo viajé a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y me compré sus cuentos completos. Me gustó mucho y al mismo tiempo me pareció una escritora muy dispareja, que tenía algunos cuentos sublimes, muy bien contruidos, y otros más superficiales. Creo que hay dos cosas importantes en su obra que yo subrayaría: una es el melodrama, que es como el marco teatral en el cual se representa esta fuerza romántica pero melancolizada, influenciada por el cine y la literatura de su época. Y la otra cuestión es el tema del sueño o la pesadilla. Me parece que gran parte de los personajes de Dávila tienen que ver con que son personajes atribulados por algún romance o, precisamente, por la falta de ese romance o de ese otro. Y el otro es el otro en sí puesto en un lugar sobre uno, y en esa relación se genera una perturbación, pero en el fondo hay un ser absolutamente perturbado por ese romanticismo melodramático de la estética de esos años. Entonces, cuando Dávila cae del lado del melodrama, el cuento se nos presenta menos interesante y, sin embargo, cuando construye ese enrarecimiento de las situación la voz poética se vuelve muy potente. En ese sentido, los cuentos que más me conmovieron eran los que iban en esta línea de realidad perturbada, pero que en realidad estaban hablando de algo real. Como decía, cuando vuelvo de la Feria recibo casualmente una llamada de Fondo de Cultura Económica y me propusieron este trabajo junto con Socorro Venegas, que era la escritora que dirigía la colección. Coincidíamos en una lista de cuentos, ellos tenían un par de cuentos que no me gustaban tanto, pero en el criterio que seguimos para la selección este cuento título “Matilde espejo” armaba un contrapunto interesante porque representaba un retrato social de época a partir de la clásica figura de la viuda negra. En líneas generales coincidíamos en cuáles eran los cuentos fundamentales. Lo que yo proponía como línea de lectura era hacer una lectura hoy desde el feminismo y el rol de la mujer como un sujeto sometido, porque

en ese melodrama que sostiene la escritura de Dávila la única solución es que la existencia de la mujer se vuelva monstruosa.

R. F. C. O que termine en violencia y locura.

S.C. Claro, pero no el arranque de la violencia y la locura, que igual está un poco, pero la locura siempre está conducida por una cuestión amorosa en Dávila. En Poe, por ejemplo, ese arranque de la violencia o tiene que ver con alguna estructura narrativa de los mitos clásicos o con la autoridad masculina que explota y comete un crimen, pienso en “El corazón delator”. En Dávila el crimen no aparece, quizá porque Poe tiene esta pata más policial y ese no el principal asunto de Dávila. Los de ella son más corporales, tienen que ver con el enrarecimiento de la percepción de la realidad porque hay un cuerpo atribulado ahí; un cuerpo femenino. Y la sensibilidad femenina tiene que ver con algo menos sencillo de ser explicitado porque siempre es hacia el interior. Hay algo que se reserva, que se vuelve abstracto, líquido y es menos identificable. La idea fue esa, elegir los cuentos que mejor construyeran una lectura contemporánea desde el feminismo, si se quiere, que ahora permite quizás visualizar mejor a qué se refería Dávila en esas abstracciones horrorosas de sus relatos. Para mí, por ejemplo en el cuento “El huésped” la clave es el marido que retorna en una clave de poder porque ella está para servirlo a él. Representa la metáfora del que vuelve alcoholizado.

R.F. C. Exacto, el cuento de la mujer maltratada.

S.C. Sí, eso es. Esa es la clave, por eso el que aparece ahí es casi un aparato digestivo, es un tipo que tiene la ropa pero después por dentro es solo una dentadura. En la ilustración mantuve los ojos porque son importante en el relato; los ojos que brillan en la oscuridad. También son ojos de borracho. Es un retrato de ese macho clásico para lo que imaginé en este cuento. Y quizá las siguientes imágenes que fui desplegando son las de estas mujeres sometidas o las mujeres que se revelan. Quizá la mujer que está más sometida es la que aparece en la ilustración de la portada: una mujer que está esperando, en un desplegar de su propia angustia, que sería todo el discurso que desarrolla el texto sobre el amor de su amante. Y las ramas del dibujo representan la ramificación de su propia angustia. Por eso trabajé metafóricamente con las ramas que es un rasgo característico de mi trabajo. Es un recurso que me interesa pensar desde múltiples perspectivas.

R. F. C. Creo que es una ilustración muy simbólica que acompaña al texto más complejo del libro y que tanto imagen y texto necesitan múltiples lecturas para terminar de entender, es decir, de capturar todos los sentidos posibles, ¿no es así?

S.C. Sí, en realidad es un poema en prosa. Tanto en la imagen como en el texto no hay movimiento, hay una ilusión de movimiento que va hacia un destino pero en realidad el final es el principio. Es como el enamorado enfermo que no puede deshacerse de esa historia que repite incesantemente. Eso tiene una belleza que se despliega en todas las palabras. Y es lo que intento plasmar bien en la imagen, está el teléfono como una metáfora de la espera de la llamada del otro.

R. F. C. Un tema importante en todos los cuentos de Dávila, aunque en este se hace con más énfasis es la incomunicación con el otro, parece que es un tema central que titila: el sentimiento de incomunicación con el otro. ¿Fue un tema importante en la selección de los cuentos?

S. C. No elegimos los cuentos por esa vía, la vía tiene que ver con el conflicto con la femineidad en esta sociedad patriarcal y sobre todo en México. Yo creo que Dávila trabaja con esa figura pero también desnuda su parte espantosa, solo que no lo dice sino que lo trabaja desde una parte perturbada de la realidad, pero está ahí: ¿quiénes son los otros de la mujer del último verano? Esta mujer que queda embarazada de nuevo teniendo ya un montón de hijos. La sociedad le impide negarse a esa nueva maternidad y le genera este delirio porque siente una amenaza, pero si ves el cuento la familia se va de paseo y ella toma la decisión trágica del suicidio. Claro, ahí hay una imposibilidad de comunicarse con los otros porque no se puede discutir ese modelo social en la que ella está inscrita. Entonces comete un acto atroz, condenable, pero también se puede entender por qué hace eso. Fíjate que Dávila lo cuenta en tercera persona, no lo cuenta en primera persona como en el caso de “Árboles petrificados”. Y podría haberlo escrito de esa manera, pero yo creo que no se atrevió (risas). Hoy sí se podría escribir ese cuento.

R. F. C. ¿Pensaron en que era una colección destinada a la LI? ¿Pensaron en quiénes son los lectores que van a leer esos cuentos?

S. C. No. Yo creo que lo que puede alivianar un poquito esa cuestión es el hecho de que acá yo haya trabajado con una paleta más alta porque quería componer un cuento fantástico y oscuro, pero no precisamente en esa clave tan oscura del esgrafiado, como en otros libros. Este es en acuarela y busqué un tono más colorido y más luminoso que después quedó demasiado enfatizado porque la impresión carece de un contraste y nitidez que tienen las ilustraciones originales, pero no porque yo considere a un lector joven más liviano o más superficial, sino no hubiera hecho las imágenes en esta clave de una poética entre mí poética y exacerbar lo que yo leo como poética en Dávila, porque debemos tener en cuenta que también es mi interpretación de su poética.

Creo que busco un balance entre ilustraciones de una carga poética o metaforización más simbolista —como el caso de la construcción de la imagen de “El huésped” o la imagen de esta mujer “El último verano” que tiene en el vientre como un huevo que se incendia— y otras imágenes más narrativas que tienen como una discursividad que me hacen recordar a las historietas en las que trabajé para *Caras y caretas*, que tienen como un tono más editorial, por decirlo así. En ese caso se trabaja simbólicamente pero es más fácilmente decodificar. Pienso sobre todo en las dos imágenes de “La señorita Julia” u “Oscar”: la imagen de la casa ardiendo, pero no la imagen de la escalera, ya que en ésta última la imagen es como una abstracción metafórica de la sensación que me produce el cuento, más que una ilustración literal del cuento porque ese no es Oscar, es una metáfora. Y después está ese reloj sin agujas es una metaforización acerca de las edades de esa mujer, o el cuento de “El jardín de las tumbas” donde está esta imagen bastante rara del papá, pero después encontramos que la construcción simbólica de la imagen es muy onírica. El tema del ojo aparece muchas veces, para mí es una metáfora de la visión alterada porque

el ojo sin párpado es como el ojo en agitación que no puede dejar de ver. Además, también transmite esa sensación de alarma del ojo bien abierto y, al mismo tiempo, opera en un montón de formas. Yo lo he utilizado en otras imágenes como si fuera lo humano, es decir, como lo humano interpreta lo que existe y metaforiza la realidad, la altera y la perturba. De algún modo lo fantástico permite eso, trastocar la realidad para construir un poema con la realidad que abre de la sensación de lo humano.

El caso de la ilustración del cuento de Oscar hay que tener cuenta que Oscar puede ser el hermano maltratador pero también podría ser el hermano discapacitado. En definitiva, es la otredad familiar; es como un familiar se vuelve otro que solamente demanda. Se parece mucho al huésped y la única manera de sacarlo de encima es encerrarlo. Yo puedo interpretar que ese huésped es una metáfora de su propio marido ya vuelto un extraño que reclama, al que hay que atender y proveerlo y, en ese sentido, la solución del relato es dejar de proveerlo —de alimentarlo—. Es una metáfora interesante de cortar con esa estructura. Digamos que es el desenlace más lógico: no lo pueden expulsar y solo queda encerrarlo en algún lugar de esa casa donde, además, hasta que no se abra la puerta tampoco murió del todo ese personaje monstruoso, ¿verdad? ¿Cómo sabes que se murió? No golpea la puerta, lo que me parece que funciona como una metáfora con el otro donde no puedes ejercer tu libertad y tu arbitrio.