

Entrevista a Ignacio Ferrando

Texto: FERNANDO CLEMOT

Fotografía: cedida por el entrevistado ©

Hace ya muchos años que seguimos la carrera literaria de Ignacio Ferrando (Trubia, Asturias, 1972), primero más ligada al mundo del cuento y celebrada con premios importantes como el NH de relatos, el Juan Rulfo Internacional o el Setenil de 2013 por La piel de los extraños (Menoscuarto, 2012). Luego llegó la serie de novelas publicadas en Tusquets (La quietud y Referencial), que culmina con esta, El rumor y los insectos, en que se diría que da un paso más en lo ajustado y lo sorprendente tanto en el estilo como en la potencia de la trama. Teníamos ganas de conversar con Ignacio y lo hicimos poco antes de la Feria del Libro de Madrid de este año.

En la presentación, en la Cafetrería Ad Hoc, comentaste que esta novela tuvo un antecedente: una novela que se empezó a escribir hace una docena de años. ¿Qué cambió desde aquella primera novela a *El rumor y los insectos*? ¿Imagino que también se adaptó a los cambios tecnológicos de los últimos años?

La verdad es que ambas versiones guardan poca relación si exceptuamos la idea central, que es la misma, y el título, que conservé como homenaje a aquel, digamos, fracaso parcial. *El rumor y los insectos* habla sobre lo que nos define como humanos, los sueños, la ética, la identidad —histórica, política, los roles—, pero sobre todo habla de las contradicciones y de la fragilidad como sustrato y cimiento de lo humano. El suicidio es, quizá, la mayor de estas contradicciones. O eso cree el protagonista de esta novela, al que contratan para resolver la muerte de tres niñas —que en realidad son simulacros o seres artificiales—. Si estas muertes son «lógicas», es decir, si obedecen a una causa, los robots solo habrán logrado avanzar un poco

más en los mecanismos imitativos de complejidad de lo humano; pero si no existe motivo, como todo parece indicar, quizá los simulacros han alcanzado la singularidad. Es decir, ese momento preconizado por algunos teóricos en el que lo tecnológico supera lo humano y la representación prescinde del original. Aquel primer texto al que te refieres era básicamente un diálogo de cuatrocientas páginas en las que un coro de voces, progresivamente, iba tomando autoconciencia de quiénes eran. Empezaban como aquellos bots conversacionales del principio, rústicos, balbuceantes, usando un lenguaje primario y casi dadaísta similar al de Julián Ríos en *Larva*, y poco a poco, a través de la conciencia, iban adquiriendo destrezas muy similares a lo que hoy vemos en ChatGPT. La novela avanzaba y, como consecuencia lógica de esa complejidad adquirida, las voces se autointerrogaban sobre las preguntas esenciales: qué somos, qué hacemos en este lugar, qué es este lugar, cosas así; es decir, todas esas preguntas de las que los humanos nos hemos desprendido porque, y eso también nos diferencia de las máquinas, los humanos somos capaces de aplazar *sine die* la respuesta a las grandes preguntas. Sin estar diseñados para convivir con la incertidumbre, los humanos hemos aprendido a mirar hacia otro lado. Algo que nunca haría una máquina necesitada de saber lo que es.

En la novela se conjuga una trama que podría ser negra o policial con unas reflexiones, pensamiento e hipótesis de gran profundidad, en el pensamiento del protagonista, del antropólogo y en la voz de otros personajes. ¿Cómo conjugaste estos dos vectores tan fuertes en la novela? ¿En algún momento sentiste que el pensamiento podría entorpecer el discurrir de la trama o viceversa?



Esta labor de conciliación, que no de equilibrio, entre la trama y las ideas que me señalan es siempre una constante preocupación en mi trabajo. Lo cierto es que me hubiera encantado escribir un texto filosófico, pero soy nefasto cuando me pongo espléndido. Así que, en las sucesivas correcciones de la novela, estos pensamientos, que yo consideraba de gran calado y que no eran más que refritos poco originales de pensadores de verdad, fueron perdiendo vigor a favor de la historia, que creció y en la que me encontraba más a gusto. Supongo que ese es el secreto, si es que hay alguno: que los pensamientos siguen estando en el sustrato de la novela y son planteados de manera epigramática, rápida, sin obstrucciones al ritmo de la acción. Walter Benjamin lo llamaba sustentar lo bello sobre la base de lo necesario y a mí me gusta pensar que la acción dramática y los hechos remiten constantemente a estas ideas, alimen-

tándolas, resignificando de modo mutuo las acciones de los personajes.

El escenario principal de *El rumor y los insectos* es sublime: un pueblo alemán en un valle, que recrea los años ochenta y que ha sido creado por una gran empresa (Wetopia). ¿Qué características tiene este lugar? ¿Hasta qué punto te permitía jugar con la trama y el contenido filosófico de la misma?

La novela bascula entre Madrid y un pequeño pueblo alpino en un perdido valle alemán. En la colonia donde se han producido las muertes de las niñas conviven los humanos y los simulacros. Los humanos no saben que conviven con simulacros, y los simulacros no saben que son artificiales. O consideran que son tan humanos como los humanos. El hecho de que este pueblo estuviera en Alemania, y coronado por docenas de símbolos y referencias que aluden directa o indirectamente al nazismo y los campos de exterminio, me ayudaba a enriquecer el texto y a desarrollar la idea de que, cuando una comunidad se cierra sobre sí misma, como le ocurre a esta colonia, y no se deja permear por lo foráneo, adquiere derivas autoritarias de carácter generalmente nacionalista. Porque el nacionalismo es la peor forma de identidad posible. La identidad de grupo sustituye y disuelve la identidad propia, la que, en definitiva, nos hace humanos. Somos en relación con el grupo de pertenencia y con la categoría que ocupamos en él. En la novela hay un Museo del Envase Alemán, que existe realmente y que es una metonimia de esta idea y de cómo los simulacros son envases, es decir, son solo lo que indican sus etiquetas, no lo que contienen, que no es nada.

Desde *La quietud* o *Referencial* se ha dado un paso en lo distópico, o incluso en la

anticipación o la ciencia ficción. ¿Ha sido un paso consciente, deseado, o era este acercamiento lo que mejor se adaptaba a la trama?

Muchos escritores ahora nos vemos urgidos por la necesidad de mirar hacia adelante e imaginar lo que nos depara el futuro. Hay algo frenético y tan cambiante en el hoy que somos incapaces de atrapar el presente. En mi caso, lejos de querer transitar el terreno de la anticipación o el género en su sentido más puro, ambientar la novela en un futuro inmediato era un modo de visualizar esos temores que hoy son solo temas controvertidos, pero que, en unos años, si los poderes públicos no legislan con celeridad y acierto, podrían convertirse en pesadillas para el individuo. Me refiero, por ejemplo, al uso de nuestro rastro digital para usos no consentidos o violentos, para manipular el voto o nuestras tendencias de opinión. O a la desinformación y las *deepfake* y, en definitiva, a la distorsión del presente o la historia. Si tenemos en cuenta que la mayor parte de las personas nos informamos en Internet. ¿Cuánto tardaría en desaparecer el holocausto nazi si se borrara el artículo de Wikipedia y se desplazaran las ocurrencias que hacen referencia a él a las últimas páginas del buscador sustituidas por otras que lo negaran? Pongo un ejemplo extremo, pero que espero sea aplicable a verdades no tan incontestables. ¿Veinte?, ¿treinta años? ¿Cuánto tardarían en expandirse, como ya lo hacen, los negacionistas de todo tipo?

Hay en la trama un personaje *in absentia* como es Monica. Es la mujer del antropólogo. Tiene un gran peso en la trama. ¿Qué pensamientos crees que despierta este referente? ¿Cómo permite ahondar en las reflexiones?

Monica es un personaje muy importante en el texto. Como bien dices, es un personaje ausente en el texto (al menos en su dimensión física). Ella también se suicidó meses atrás. Tras el encono del protagonista en conocer la verdad sobre la muerte de las tres niñas solo está la necesidad de dar respuesta a una pregunta mucho más íntima, propia, que le atañe directamente. Tengo la teoría de que ningún personaje actúa porque sí y que sus fuerzas motivantes deben ser el motor de la narración. ¿Por qué se quitó la vida Mónica? De ese modo este personaje se convertía en la dimensión interna del conflicto. En el exterior debe resolver estas tres muertes, pero en el interior debe responderse sobre los motivos de Monica. En reali-

dad son dos planos paralelos, que avanzan trenzándose pero que obedecen a la misma inquietud.

Por último, también la novela podría ser interpretada como una distopía de una sociedad posible a diez o quince años vista. ¿Te gustaría que los lectores hicieran esta interpretación?

Ojalá. Pero me temo que esta sociedad que describo es ya nuestra sociedad, incluso te diría que en estos tres años en que la novela ha tardado en ver la luz, vislumbro una gozosa obsolescencia en alguno de los elementos que anticipo. ChatGPT, por ejemplo, es un modelo verbal que no existía cuando empecé a escribir esta novela. En el texto se va un pasito más allá, se imagina un ChatGPT convertido es un modelo 3D, una representación holográfica, no solo lingüística, de lo que somos. Que parezca humano, sin embargo, no lo hace humano, al menos si no tiene conciencia de sus connotaciones morales. No es humano si no es capaz de enamorarse y odiar a la misma persona, de ironizar, de inventar un chiste propio, de llorar sin motivo, de estar bien y querer destruirse a los treinta minutos... Qué somos: dos tercios de agua y un tercio de confusión, se dice en la novela. En esa sociedad no hay deslizadores, ni ingenios tecnológicos, ni científicos opresores que comercian con nuestra información genética, es solo un futuro silencioso, incierto, dilemático, que expresa preocupaciones que yo creo generales y que la mayoría nos formulamos en silencio.

Ignacio Ferrando
EL RUMOR
Y LOS INSECTOS

colección andanzas

