CIBERLETRAS
Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

# ENTREVISTA CON CARLOS FONSECA: POR UNA LITERATURA LÚDICA

Isidora Cortes-Monroy Gazitua
University of Toronto

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

Es nueve de abril, y hoy tenemos el inmenso privilegio de conversar con Carlos Fonseca, uno de los escritores latinoamericanos más celebrados de nuestra generación. De origen costarricense, Fonseca creció en Puerto Rico y luego se mudó a los Estados Unidos para hacer sus estudios en Stanford y Princeton. Carlos ha publicado tres novelas de ficción: *Coronel Lágrimas*, *Museo Animal*, *Austral*; un libro de ensayos titulado *La Lucidez del Miope* –con el que ganó el Premio Nacional Aquileo J. Echevarría– y un libro académico: *The Literature of Catastrophe: Nature, Disaster and Revolution in Latin America*. Adicionalmente, ha publicado en varias plataformas incluyendo *Granta*, *Guardian*, *Lit Hub*, *Litro*, *TLS* y *Words Without Borders*. En 2017 fue nominado como uno de los 39 mejores autores latinoamericanos con menos de 40 años. En 2020 *Encyclopaedia Britanica* también lo incluyó en su iniciativa de Young Shapers of the Future, 20 Under 40, y en 2021 *Granta Magazine* lo nombró uno de los mejores novelistas jóvenes de habla hispana. Actualmente enseña en la universidad de Cambridge y es un fellow de Trinity College.

**Isidora Cortes-Monroy**: Hola Carlos, muchísimas gracias por aceptar la invitación. Es un placer poder incluirte dentro del repertorio de entrevistas de *Ciberletras*. Tus novelas me han acompañado durante mis estudios de posgrado, desde que nos conocimos en Cambridge hasta ahora en Toronto, y es un placer poder hablar un poco más a fondo sobre los temas que tratan. Algo que siempre me ha llamado la atención de tus personajes es esa naturaleza errante, tanto en un nivel de desplazamiento geográfico pero también en un plano intelectual. Quería preguntarte un poco sobre el uso del espacio en tus novelas, sus cualidades de palimpsestos y cómo la deambulación de tus personajes te permite explorar diferentes percepciones espaciales. Pienso, para aclarar un poco mi pregunta, en lo diferente que serían tus novelas si los personajes siempre supieran exactamente lo que querían de un lugar y siguieran un rumbo más lineal.

**Carlos Fonseca:** Gracias a ti, Isidora, y a *Ciberletras* por la invitación. A mí siempre me han gustado esas novelas que parten de personajes que de alguna manera se pierden. Que deambulan, que se extravían, que son un poco como esos perros realengos que van por las ciudades encontrando distintos desvíos. Creo que la vida es así, nos propone constantemente desvíos. Creo que esa idea de que las tramas son siempre lineales, que llevan de A hasta B en una línea recta, es la cosa más falsa que se nos ha propuesto en la historia. Siendo un poco fiel a esa intuición, creo que a mis personajes les gusta viajar, les gusta perderse, les gusta desviarse en relación también a mapas globales que tienen que ver, como siempre he dicho, con mi propia biografía, porque yo, desde muy chiquito empecé a viajar. Soy hijo de alguna manera de esos viajes. Mi madre es puertorriqueña, y mi padre es costarricense. Entonces, de alguna manera, ya esos desvíos son muy comunes a mí y son desvíos que, como bien dices, no sólo son espaciales, sino también mentales. Tal y como los personajes viajan, me gusta que mis novelas se desvíen o se pierdan por derroteros mentales — pasar de un lado al otro e intentar encontrar cuál sería la unidad para todo eso. En ese sentido, yo esbozo un poco las novelas en relación con distintas errancias, pero intento encontrar después el mapa que incluya todo ese mundo como un mapa común. Es lo que me gusta: empezar con el disparate, pero después juntarlo.

**ICM:** Justamente te quería preguntar sobre el proceso de escritura y si nos podrías hablar un poco sobre ese proceso de unificación. Tus novelas tienen esa cualidad de rompecabezas y realmente me impresiona mucho ese trabajo que haces de unificar esas historias que a primera vista no tienen nada en común.

**CF:** Yo siempre he dicho que trabajo un poco como coleccionista. Siempre es la figura de coleccionista de historias o de retazos de historia la que me atrae. Me gusta que menciones, por ejemplo, la

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

figura del rompecabezas porque creo que es una figura que siento muy cercana. Me han gustado los mosaicos, las constelaciones, los pozos o los rompecabezas. Esas son figuras que nos ayudan a pensar la unidad dentro de la fragmentación. Yo, un poco como el constructor de un mosaico, colecciono pedacitos de imágenes, de metáforas, de historias que me interesan en relación usualmente a una idea central. Y puedo pasar 5 o 10 años, en el caso de *Museo Animal*, coleccionando historias hasta que siento que empiezo a ver la imagen total que está escondida detrás de esos pequeños fragmentos. Es el mismo proceso de la construcción de un rompecabezas.

Entonces sí tiene algo bastante infantil y juguetón la forma en la que acabo construyendo las historias. Y es una forma para, también, evitar el aburrimiento. Yo creo que la escritura tiene que ser – tanto para el escritor como para el lector – un proceso activo que, de alguna manera, conecte pasajes neuronales que no estaban totalmente activados.

**ICM:** Me encanta eso que dices de encontrarle el lado juguetón a la literatura. Siento que es algo que a veces nos hace falta en la academia.

**CF:** Sí, bueno, cuando yo pienso ahora en mis primeras lecturas, recuerdo los libros de Julio Cortázar que, más allá de lo fantástico, tiene toda esa vertiente súper juguetona y casi infantil. Cortázar tiene, de hecho, un libro que se llama *62/Modelo para armar*, que es una especie de rompecabezas. O tiene libros que son casi como de almanaque, con imágenes. Recuerdo que al descubrir esos libros en mi adolescencia me dije: si las novelas pueden ser esto, si se puede brincar como en *Rayuela*, ¡brinquemos!

Después empecé a encontrar escritores del Oulipo como Georges Perec, *La vida: instrucciones de uso*, o Italo Calvino. Ese tipo de modelo juguetón de la literatura me marcó mucho, sin que tal vez yo estuviera consciente. Yo creo que a veces los libros nos marcan de manera inconsciente. Y creo que esa tradición juguetona me marcó un poco.

**ICM:** Hablemos un poco sobre el tema de las influencias. Me imagino que no soy la primera en remarcarlo, pero he notado que tus novelas – al igual a las de Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y W.B. Sebald– son novelas no solamente detectivescas si no también historias en las que el protagonista es un lector detective. ¿Nos podrías hablar un poco sobre las influencias del género detectivesco en tu propio trabajo y los vínculos con la lectura y el lector?

**CF:** Creo que la propuesta de Ricardo Piglia para mí fue fundamental. Y es gracioso porque tengo una primera novela que nunca publiqué, y es una novela completamente distinta a lo que he venido escribiendo desde entonces. Esa novela la escribí antes de llegar a Princeton y es una novela en la que claramente se ve que yo estaba leyendo a García Márquez y a Juan Rulfo. Es un pequeño pueblo, un poco árido, un poco como Comala, un poco lleno de fantasmas. Y para mí es interesante regresar a esa novela y ver cómo, cuando yo llego a Princeton, el encuentro con Ricardo Piglia cambia un poco mi concepción de la literatura.

De repente, al toparme con él, aparece la posibilidad de narrar un poco desde lo que el propio Piglia llamaba “la pasión de las ideas.” La posibilidad de narrar un mundo a partir de la posición o la propuesta borgiana del lector como protagonista y, como bien decías, de emparentar la figura del detective con la figura del lector. Y yo creo que tienes totalmente la razón. Por ejemplo, en *Museo Animal* la forma en la que se hila todo ese mundo es bajo la concepción de que hay un secreto, y ese secreto lo vamos a encontrar a través de lecturas. Es decir, a través de un proceso de indagación o investigación o excavación que tiene mucho que ver con la figura del del detective, pero también con la figura del lector.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

Y ahora que menciono la palabra secreto, creo que eso es algo que saco un poco de mis propias lecturas de Bolaño, de Piglia, y de Sebald. La noción de que, al final de la historia, en su fondo, hay un secreto, y las narraciones que hacemos son los intentos de estos personajes por dilucidar ese secreto. Me han dicho que las novelas que he escrito siempre tienen que ver con una familia, y que en ellas hay un secreto que está puesto en el corazón de una ya lejana historia familiar.

Entonces, siempre juego con esa noción del secreto. Concibo la literatura como una tarea de excavar secretos que nos llevan no solo a la intimidad de los otros, sino también al pasado. Es por ahí, entonces, que entra la historia, que sería el otro elemento que tomo un poco más de Sebald. Sebald empieza a examinar la historia de Europa como una historia de catástrofes, como una historia de atrocidades y de horror, y trata de narrar ahí un poco los secretos que va encontrando en su excavación histórica.

**ICM:** Siguiendo con el tema del secreto, siento que quizás lo que separa tus novelas de los otros escritores que mencioné es quizás la cuestión del "secreto" de Latinoamérica. En los personajes de tus novelas hay un intento —y un fracaso— de leer a Latinoamérica. Es una mirada curiosa que tienen tus personajes y que, quizás, refleja un poco tu propia experiencia de diáspora, el estar mirando simultáneamente a la región desde afuera y desde adentro. No sé como lo sientes tú, esta presencia de Latinoamérica como presencia física, pero también como idea.

**CF:** Yo creo que mis novelas son latinoamericanistas, pero esa definición de lo latinoamericano, en vez de ser algo ontológico, es un juego de espejos que tiene que ver con la manera en que Latinoamérica mira al exterior, mira al Norte Global, y cómo el Norte Global mira América Latina. Este juego de espejos tiene que ver muchísimo con la imaginación. Y eso también tiene mucho que ver con mi propia biografía. Para mí, que soy de Costa Rica, que soy de Puerto Rico, narrar desde las fronteras nacionales siempre fue algo que me produjo mucha ansiedad. Inmediatamente se presentaba la pregunta: ¿Vas a narrar dentro de las fronteras costarricenses o dentro de las fronteras puertorriqueñas?

Yo recuerdo siempre un momento que para mí fue fundamental, que es cuando me mudé a Estados Unidos. Estaba en California estudiando y un muchacho me pregunta de dónde eres. Y yo no recuerdo si le hice toda la historia, o si le dije Costa Rica o Puerto Rico. Pero, como bien sabes, en Estados Unidos, a veces dices Costa Rica o Puerto Rico y te preguntan: ¿no es el mismo lugar? En fin, esta persona me dice, "Oh, so you're Latin American." Entonces ahí surge la categoría de lo latinoamericano, claro, como una especie de homogenización problemática de la región; pero también como esta noción de que lo latinoamericano surge desde afuera. Me gusta problematizar esa mirada externa. Siempre me ha gustado jugar con esa idea de lo latinoamericano dentro de mis ficciones.

Ese juego de espejos entre el Norte y el Sur, creo que es algo que queda bastante claro en en Austral, sobre todo a través de esos viajeros que tienen todo tipo de deseos y miedos que proyectan sobre América Latina. Pero vemos que también América Latina proyecta sus propios deseos y sus miedos sobre el Norte Global. Creo que desarticular un poco el latinoamericanismo desde ahí, desenredando la maraña de ficciones que nos constituyen, me interesa mucho.

**ICM:** Sobre ese tema de la mirada hacia América Latina, quería hablar un poco sobre tu última novela, *Austral*, y la creación de la memoria telúrica. Yo trabajo mucho con los textos sobre el extractivismo y sus expresiones a través de la historia. Me pareció interesante ver cómo los impulsos extractivistas se manifiestan en esta novela. Un personaje dominante en *Austral* es la misma pampa argentina que desencadena

muchas de estas conexiones transgeneracionales y transhistoricas. Siempre ha estado presente lo no-humano en tu trabajo, aunque siento que en *Austral* realmente toma una posición más central.

**CF:** Sí, es interesante. Como siempre, hay ciertos temas que empiezan a surgir en una novela, pero crecen en otras. *Coronel Lágrimas* era una novela que trabajaba con la memoria histórica. Entonces, lo que era simplemente memoria histórica en *Coronel Lágrimas* empieza a ganar otro espesor en *Museo Animal*. En esa novela aparece, como en cinco páginas, una escena en donde un escritor en Puerto Rico —un escritor alcohólico, de hecho— se presenta para que alguien le pague un trago. Y les dice: "estoy escribiendo una novela en donde el personaje no va a ser una persona, el personaje va a ser el fuego." *Museo Animal* empieza a despuntar esa idea de que tal vez podríamos narrar la memoria, la memoria histórica, la memoria de la violencia, la memoria política a través de una narración que no fuera una psicología humana, sino algo natural. En esa novela, empieza a despuntar esa idea con relación a los fuegos subterráneos que ocurren dentro de la trama. Y yo, cuando terminé de escribir *Museo Animal*, me quedé con esa noción de que sería muy interesante escribir una novela en donde el personaje fuera el fuego, el agua, la tierra, el aire. Me interesaba esa propuesta por la forma en la que funciona el tiempo, la forma en la que funciona indirectamente la memoria en la naturaleza. Encontraba allí, de alguna manera, una imagen de cómo funciona la memoria, o el tiempo, en la psicología humana.

Terminé *Museo Animal*, pero me quedé con esa idea. Cuando me pongo a escribir *Austral* – que, como mencioné antes, es una novela sobre el norte y el sur, y ese juego de espejos mediante los cuales los dos polos se constituyen a sí mismos – me di cuenta que, como bien dices, hay allí una conexión con la historia del extractivismo desde el periodo colonial. Entonces pensé: ¿Dónde quedaba inscrita esa historia – que es una historia de extractivismo, de violencia – más que en la propia naturaleza? Por ejemplo, la noción de los estratos del paisaje se convierte, en Austral, en una metáfora arqueológica para pensar en la memoria histórica y la memoria política. Fue mi manera de ligar la violencia ecológica con la violencia histórica dentro de un marco general que podría ser la memoria política. Estoy constantemente intentando, por lo menos en esas novelas, hilar esas dos historias dentro de una sola.

Suena muy ambicioso y muy romántico lo que dice el escritor alcohólico en *Museo Animal*. Pero hacer ese tipo de procesos o de proyectos requeriría replantear las formas bajo las cuales tendemos a pensar el género de la novela, y las formas mediante las cuales concebimos la narración. Porque, indirectamente, son formas muy antropocéntricas. Austral, aunque yo quiera decir que es una novela ecológica, todavía es muy antropocéntrica. Yo creo que todavía falta un poco más para que lleguemos a novelas realmente ecológicas. Aunque resaltaría que sí existen intentos muy interesantes como, por ejemplo, Cristina Rivera Garza, con *Autobiografía del Algodón* o una escritora puertorriqueña que a mí me gusta mucho, Marta Aponte Alsina, con *PR3: Aguirre*. En estas novelas, de alguna manera, se intenta narrar el extractivismo en su relación con las historias ecológicas.

**ICM:** Me llama la atención que menciones eso de los antropocentrismos y cómo organizan nuestras experiencias. Encuentro que en tus tres novelas interrogas los esfuerzos culturales, principalmente occidentales, para organizar la memoria, sea en el archivo, en instituciones como los museos, o en el mismo lenguaje y la escritura. Es interesante que, como escritor, las mismas herramientas que te permiten hacer este tipo de investigación – es decir, el lenguaje, la escritura, hasta los mismos archivos que consultas – son al mismo tiempo los objetos de tus estudios mnemónicos. Se nota particularmente en *Austral*, en el "Diccionario de la pérdida" ¿Cómo

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

enfrentas esta dualidad? ¿O cómo esta tensión te permite profundizar tus exploraciones acerca de la organización o vitalidad de la memoria?

**CF:** Es una muy buena pregunta. Creo que los archivos, los museos, todos estos lugares de depósito de memoria son campos de batalla. Son lugares de disputa política en donde el Estado intenta tener cierto dominio sobre otras posibles historias. Habría que escribir toda una historia de la relación entre los museos y el surgimiento del Estado nación o los archivos o las bibliotecas nacionales. Pero, de alguna manera, esos archivos están en poder de un Estado que, en muchos casos, ha sido precisamente el agente del terror o del abuso de poder. Aunque, a veces, es en ese mismo archivo donde encontramos la posibilidad de otras formar otras historias. Por esto, yo creo en esa noción un poco Pigliana de que por cada archivo existe un contra-archivo y por cada historia, una contra-historia. Eso nos ayuda a explicar por qué siempre hay un doble costado que a la literatura le gusta explorar. La literatura siempre tiene ese aspecto farmacológico que nos ayuda a ver ahí la cura donde estaba el veneno. Yo creo que todos los personajes que habitan mis novelas — pero como dices, particularmente *Austral* — están conscientes de que, precisamente, el lenguaje puede ser constituirse tanto como un arma de poder y un lugar de liberación. Tal y como el archivo puede ser lugar de dominación y de poder, tal vez un regreso al mismo puede ayudar a excavar sus silencios.

Yo creo que a nosotros, como novelistas, lo que nos toca es regresar a esos archivos y contar las otras historias silenciadas. Ese tipo de proyectos me gusta mucho. Recientemente tuve una experiencia super bonita con el Museo Británico y el Hay Festival. Ellos tuvieron la iniciativa de llamar a diez escritores latinoamericanos para ponerse en contacto con las curadoras del Centro Santo Domingo, donde se coordina la sección latinoamericana del Museo Británico. Y la idea era volver a contar, desde las colecciones mismas, esas historias que el archivo oficial callaba. Fue súper divertido. Contar algo que viene de una historia colonial pero de otra manera, de tal forma que, de repente, aparece como una historia subversiva, de liberación. Hacer que el veneno sea la cura.

**ICM:** Me recuerdo que ese libro, al igual que muchas de tus novelas, usan las imágenes también. De hecho, te quería preguntar sobre eso, sobre esa la relación entre la imagen y el texto y qué es lo que te ofrece.

**CF:** Precisamente, el otro día hablando con alguien, me decía, “Carlos he encontrado que en tus tres novelas hay una imagen, o una falta de imagen, que se repite.” Me decía que en *Coronel Lágrimas* todo tiene que ver con una fotografía de una amada que el protagonista decidió dejar atrás y cuya fotografía está tratando de recordar. En el caso de *Museo Animal*, al final de la selva, el padre, que es fotógrafo, toma una fotografía que nunca se incluye dentro de la novela. Sin embargo, esta imagen ausente es central para que cada uno de los miembros de esa familia intenten reconstruir o entender de su pasado. En el caso de *Austral* está presente el hecho de en su viaje hacia Guatemala en 1982, Aliza Abravanel lleva una cámara y empieza a tomar fotos que después entierra. Y de alguna manera en esas novelas se repite no solo la ausencia de la imagen, sino también la misma expresión en donde dice: aquí se relataría la historia o el pie de foto a esa fotografía ausente. Entonces, parece estar presente de forma constante esa noción de que las novelas que he escrito son el pie de foto, la leyenda a una fotografía ausente. Me quedé pensando lo que me dijo esta persona y le respondí: “Sí, tienes razón.” Y recordé otro libro que tuvo que haber formado parte de lo que me llevó a escribir de esa manera, que es Cámara Lúcida de Roland Barthes, que es un libro bello, el libro que escribe después de la muerte de su madre. En él, Barthes habla constantemente de la fotografía de su madre cuando era chica. Pero

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

esa fotografía nunca aparece entre todas las otras fotos del libro.

Después diría que mi relación con lo visual ha ido cambiando. En *Museo Animal*, incluyo imágenes de archivo muy en la tradición de Sebald. Imágenes en blanco y negro que, de alguna manera, dan esa sensación del espesor, la densidad, la textura de lo histórico. Mientras que en el caso de *Austral* me dije: "Oye, ¿no sería interesante dar un paso más allá y construir imágenes"? A mí me gusta mucho el collage. Y ahí fue que me puse en contacto con mi querido amigo, el fotógrafo y artista chileno, Ignacio Acosta. Y construimos una suerte de archivo falso. De páginas falsas de un libro que después incluimos, *Diccionario de la pérdida*. Me gusta esa idea de que la novela lo puede incluir todo, la novela como muñeca rusa, capaz de tragarse el archivo visual.

**ICM:** También me imagino que al no incluir esas imágenes centrales, estas pueden servir como una suerte de depósito mnemónico, como de memoria colectiva, ya que no están los limites impuestos por la presencia de la imagen.

**CF:** Me gusta esa idea porque, tal y como decía antes, me gusta mucho el secreto. En el centro de todas las narrativas que construyo hay un secreto. El secreto crea una especie de vacío. Yo creo que, de la misma forma, remover la imagen central es una forma de producir ese secreto, ese vacío que todos los protagonistas luego intentan llenar. Yo creo que contamos historias para llenar los vacíos o los secretos.

Y lo otro que me gusta de lo que dices es pensar lo que decido no incluir. Yo, por ejemplo, en el caso de *Austral*, tenía muy claro que lo que no se iba a incluir eran imágenes directas de la violencia porque no quería caer en espectacularización de la violencia. Y ahí, de hecho, fue fundamental para mí el modelo también de otro chileno, el fotógrafo y artista Alfredo Jaar. Jaar tiene esas exposiciones geniales de cuando él estuvo en Ruanda durante el genocidio. Pero, en vez de mostrar las imágenes, en vez de espectacularizar la violencia y el sufrimiento de los otros, lo que hizo fue enterrarlas. Por ahí puedes ver muchas cosas que luego ocurren en *Austral*. Puedes entender incluso de dónde sale la idea de enterrar de la novela de Aliza. Y es algo que me ocurre a menudo: el mundo del arte contemporáneo me da muchísimas ideas que lo luego utilizo en las novelas, sin yo ser un historiador de arte. Me gusta acercarme a la historia del arte como un amateur total.

**ICM:** Claro, y a veces esas ausencias en sí hablan sobre una violencia que va más allá de lo que las imágenes o las palabras pueden expresar. Bueno, para terminar, me gustaría preguntarte sobre el tema central de Austral, que es la xenofobia, y sus múltiples expresiones a través de la historia. En este momento, particularmente en los Estados Unidos, pero también en muchos países europeos, donde los partidos de extrema derecha han tenido éxito en las últimas elecciones, el miedo al otro parece ser, lamentablemente, la manera en que muchas personas entienden sus experiencias del mundo. ¿Nos podrías contar lo que una lectura histórica de la xenofobia como aquella que haces en *Austral* ofrece al lector contemporáneo? ¿Y qué es lo que la ficción en particular nos ofrece en este sentido?

CF: Bueno en el caso de *Austral*, me interesaba particularmente la historia del nazismo, y los conceptos de cultura y de pureza que se manejaban dentro del fascismo y particularmente dentro del nazismo. Y ahí la historia central es la historia de la hermana de Nietzsche, Elizabeth Förster-Nietzsche, que se casa con con Bernard Foster, un famoso antisemita, y deciden que van a salir de Alemania y se van a ir a Paraguay porque alguien les ha dicho que el país está "vacío". Así que se lanzan a construir una especie de comuna utópica-distópica que llaman Nueva Germania, donde la idea era que nada más hubiese una raza aria. Y Austral, precisamente lo que empieza a cuestionar a través de los personajes de múltiples antropólogos es la posibilidad de pensar

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 53
Agosto/August 2025

la cultura a partir de conceptos de pureza o de pureza nacional. Yo creo que vivimos en un momento en donde estos discursos de pureza tienen que ser desarticulados y la ficción juega un rol fundamental ahí, precisamente porque el racismo parte de ficciones que especulan sobre lo que sería el otro y que proyectan miedos sobre el otro. De alguna manera proyectan estereotipos basados en relatos sobre los otros. Así, de la misma manera que antes hablaba sobre los archivos, los museos y el lenguaje como figuras farmacológicas, vemos que los relatos pueden ser tanto veneno como cura. Yo creo que, tal y como las ficciones sirven para construir la mirada racista, las ficciones tienen la posibilidad de desarticularla. Entonces, yo creo que un poco trabajar esas ficciones desde adentro es algo que los escritores podemos hacer muy bien. Se trata de ver cómo el racismo surgió como ficción y después mostrarla como ficción, mostrarla como estereotipo. Yo creo que *Austral* tiene mucho que ver con esa relación entre el otro y el mismo que, como se va demostrando poco a poco, siempre es mucho más compleja, más entrelazada, más híbrida y más especular de lo que uno tiende a pensar.

**ICM:** Muchas gracias, Carlos, por tus respuestas y tus novelas que, como hemos visto en esta entrevista, nos invitan a desarmar ficciones, a unir historias, a errar, y a jugar. ¡Ha sido una entrevista muy inspiradora que me ha provocado ganas de escribir!

**CF:** Eso es lo mejor. Yo siempre digo que los libros son buenos si producen más escritura.