



HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 34 | ISSN 1514-5581

Encuentros con tres escritorxs

Gabriela Cabezón Cámara
Gustavo Ferreyra
Jorge Consiglio

ILA : Instituto de Literatura Argentina



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Encuentros con tres escritorxs

Gabriela Cabezón Cámara
Gustavo Ferreyra
Jorge Consiglio

Encuentros con tres escritorxs

Gabriela Cabezón Cámara
Gustavo Ferreyra
Jorge Consiglio

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo Morgade	Secretaria de Investigación Marcelo Campagno	Subsecretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario General Jorge Gugliotta	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaria Académica Sofía Thisted	Secretaria Hacienda Marcela Lamelza	
Secretaria de Extensión Ivanna Petz	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Serie de revistas especializadas
Colección Hipótesis y discusiones. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas
ISSN 1514-5581

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina
Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar
<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

- 7 Presentación
 Aldana Criscione y Martina Delgado
- 11 Gabriela Cabezón Cámara
- 33 Gustavo Ferreyra
- 51 Jorge Consiglio
- 77 Reconocimientos

Presentación



Aldana Criscione y Martina Delgado

Como si fuera la contracara incierta del territorio deliberado de la escritura, pronunciamos las palabras del habla con vacilación o arrojo. El cuidado y la dedicación de un verso o un argumento literario, lejos están del imprevisto y la inmediatez de una pregunta cotidiana, una conversación de café, o acaso una entrevista, ese otro género que la acoge. Así, mientras toda voz proviene, frágil y fugaz, de un cuerpo sujeto al devenir del tiempo; los libros, ajenos a lo perecedero, poseen cierto gesto de perdurabilidad. Mientras toda voz se mueve a traspié, y en cada tropiezo se abandona a esa inevitable desventura que consiste en articular ideas y palabras, o —¿por qué no?—: la respuesta a un lector que pregunta; los libros nos muestran el ejercicio de un diálogo calculado, las armas de un combate contra la torpeza. Eduardo Romano, durante un reportaje que le hiciera Jorge Fondebrider¹, pedía para la poesía una relación más viva con la lengua hablada. Sin las pretensiones propias de todo poeta que persigue un programa para su propia lírica, las entrevistas que figuran a continuación se nutren de ese espíritu: buscan reflejar la contingencia del habla para retomar la vida del lenguaje.

¹Publicada en Julio de 1992 en el N°23 de *Diario de Poesía*.

Hay experiencias que no se terminan de dibujar hasta que ocurren. Para cuando el diálogo sucedía, por fin, en la mesa de algún café porteño o en la sala del escritor que nos abría las puertas de su casa, ya era mucho lo que se había interrogado, lo que se había conjeturado, desde la especulación, y ya era mucho lo que se había afirmado, desde el puro arrebató de la lectura. La ausencia del autor no hacía sino aumentar las versiones que anunciaban la entrevista. Es parte de la particularidad del género: se construye a través de soliloquios, y se practica en diálogo directo, en el vértigo de la oralidad. Siempre sujetas al azar del momento, las entrevistas reclamaban para sí flexibilidad y reformulación constante. Pese a eso, hay un núcleo de inquietudes que permanece invariable: por qué escriben los escritores, cómo, para qué, cuándo empezaron, a quiénes leyeron y siguen leyendo, cómo se vinculan esos otros escritores con su obra.

La selección de narradores podrá parecer insuficiente o arbitraria. Forma parte, sin embargo, de un trabajo más amplio que realizamos como adscriptas al Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, y que reúne entrevistas a diversos autores que presentaron sus libros en los *Encuentros con escritores* organizados allí. Resulta difícil concebir tres maneras tan diferentes de escribir y de pensar la literatura como las de Gabriela Cabezón Cámara, Jorge Consiglio y Gustavo Ferreyra. El festejo en la revelación del fluir y el idioma de la pasión que se expresa en los libros de Cabezón Cámara, su voracidad por el ritmo de la prosa, sus lecturas de la gauchesca a contrapelo que desnudan una carencia para liberarla; la introspección, la construcción de un mundo denso y aplastante, el diálogo interno como ejercicio cotidiano, la creación de un lenguaje nuevo con palabras viejas de Ferreyra; la respiración poética del texto, la preocupación por la violencia, la enfermedad, la fascinación por vidas al costado de la escena, las ventanas y medianeras con las que conviven los personajes de Consiglio para volverse testigos del mundo. Los tres,

sin embargo, se vinculan por el hecho de haber aportado al mapa de la literatura argentina contemporánea, una mirada singular, unas preguntas, unas obsesiones y un saber propios. Los tres, a su manera, poseen la incansable voluntad de acercarse siempre a la frase perfecta, la música precisa, la construcción narrativa inesperada. Y si hay algo que las conversaciones de esta publicación pueden alojar es la vocación por ser apenas una aproximación a su universo. Tal vez en esa práctica obsesiva de ir descubriendo la voz y la mirada del que escribe, perfeccionemos, los lectores, nuestro oficio.



Gabriela Cabezón Cámara

Gabriela Cabezón Cámara nació en Buenos Aires, en 1968. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *La virgen cabeza* (2009) y *Le viste la cara a Dios* (2011), *nouvelle* que sirvió como punto de partida para su primera novela gráfica, *Beya (le viste la cara a Dios)*, en coautoría con Iñiqui Echeverría y publicada en 2013. *Beya* recibió la distinción Alfredo Palacios del Senado de la Nación y fue declarada de interés social por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. En 2014 publicó *Romance de la negra rubia* y, en 2017, *Las aventuras de la China Iron*, novela que fue elegida entre los libros del año por el *New York Times* (edición en español) y *El País* de España.

* * *

E: ¿Cómo empezaste a escribir?

G: Siempre escribí.

E: ¿Cuándo estudiabas escribías?

G: Menos, porque trabajaba y cursaba, leía todo lo que había para leer que, como ustedes saben, es muchísimo. Pero sí. Siempre. Yo perdí muchas cosas, pierdo muchas cosas. Perdí en general todas mis carpetas y muchas cosas de cuando era joven joven joven. Encontré un par de cuando tenía 19, 20. Y me asombró porque tenía intereses muy semejantes a los que tengo ahora, una mirada parecida y la verdad es que estaban buenas, las cosas que leí. Poemas, escritos cortos. Tenía las mismas zonas de interés, y me flasheó: pasó mucho tiempo.

E: ¿Y por qué crees que volvés a los mismos temas?

G: Yo creo que las personas tenemos una o dos obsesiones. Todas las personas. ¿Ustedes tienen más de una o dos? Hilando fino, fino. Tenés una o dos, posta. Decantando todas sus apariciones fenomenológicas. Si mirás lo que tienen en común siempre hay un patrón. Qué se yo, podés tener tres obsesiones. Y en torno a eso se organiza todo, lo que se va organizando es distinto.

E: ¿Te pasa lo mismo a la hora de leer? ¿Hay libros a los que volvés asiduamente?

G: Sí, hay libros a los que vuelvo. Por ejemplo es raro el año en que no releo, en todo o en parte, la *Iliada* y la *Odisea*. Vuelvo a la gauchesca. Vuelvo a determinados poetas –esto más aleatoriamente– pero sí vuelvo a la poesía: puedo leer algo de Mirta Rosenberg, de Bellessi, algo de Tamara Kamenszain, algo de Juanele, de Zelarrayán. Vuelvo a Susana Thenon, cada tanto, que me encanta. Vuelvo a *La tierra baldía* de T.S. Elliot, ese sí una vez por año. Vuelvo a Lamborghini. Últimamente vuelvo a Arguedas. Reviso Gallardo. Vuelvo, sí. Un montón. Le doy vueltitas al Siglo de Oro, al romancero. Son cosas que leo cada tanto.

E: Volviendo a tus obsesiones a la hora de escribir: la gauchesca y la religión son temas que atraviesan casi toda tu obra.

G: Yo le diría lo popular. Eso siempre me flasheaba, cuando estudiaba. Esa distinción que se hace entre lo popular y lo culto, lo alto y lo bajo. Que por más que se trate de negar, es lo que de hecho se enseña. Y a mí me flashea porque pienso ¿y desde dónde hablás? ¿Vos quién sos? Es una división que me parece muy artificial, no me interesa y aparte yo no vengo de una familia burguesa y mucho menos de una familia oligárquica, entonces no siento esa distancia.

E: Ese orden funciona en todas partes, lo enseñan y está todo el tiempo.

G: Sí, está todo el tiempo. Siempre sentí como si hubiéramos quedado cristalizados en una de esas pirámides del Medioevo en la que arriba de todo está Dios, abajo el rey, después algunos nobles, después algunos nobles más, hasta que al final está el pueblo, abajo. No está bueno estar metidos en la misma pirámide hace mil años. Para gente que usa citas de autoridad como se hacía en el Medioevo no sería tan raro que se queden flasheados con esa pirámide. Obviamente te estoy hablando de generalidades y de lo más anquilosado de la academia. La otra vez un pibe me discutía algo y para discutirlo, como argumento, me pone una cita de Roberto Arlt. Y a mí ¿qué? Me encanta Roberto Arlt pero ¿qué? Estábamos hablando de periodismo. Roberto Arlt no conoció el periodismo del siglo XXI. ¿Qué querés que haga? Era sobre condiciones de trabajo...No me lo pongas como cita. Entiendo que para ciertos protocolos, contextos de evaluación hay que poner las citas. El que te tiene que evaluar tiene que poder agarrarse de algo, tiene que poder medir de dónde sacás vos las cosas y cómo las elaborás. Pero si vos podés argumentar bien, se da por sobreentendido que

leíste lo que había sobre esa cuestión, o lo que están produciendo tus contemporáneos. Si estás argumentando bien es obvio, no tenés que citar tanto. Algunas, las más relevantes.

E: ¿Creés que la literatura sirve para deshacerse de eso?

G: Lo que tiene la literatura de ventajoso es que no tenés que hacer citas, no tenés que justificar lo que ponés. O se justifica solo o se cae.

E: ¿En qué sentido se justifica solo?

G: Se tiene que justificar en el sentido en que tiene que constituir alguna clase de sistema. Si armaste el sistema listo, no te pueden venir a cuestionar. Es otro orden. En ese sentido, es más libre. Tiene de malo que cuesta vivir de ella.

E: ¿Y ese sistema cómo lo construís? ¿Es automático o buscado?

G: Una de las cosas más hermosas de escribir y supongo que de desarrollar cualquier tarea creativa es que un poco lo hacés con consciencia y otro poco hay algo que te atraviesa. No sé... es por la misma materia de la lengua, si vos seguís la cadena lógica solamente te estás perdiendo algo fuerte porque a veces por el mero sonido, ponés una palabra al lado de la otra solo porque te suenan: te suena bien, te suena atractivo, te suena de alguna manera que te interpela. Y eso hace que las pongas una atrás de la otra. Y después cuando las mirás otra vez te das cuenta de que está diciendo ochocientas cosas más de las que a vos se te habían ocurrido. Y eso es lo rico, lo vivo, lo fuerte. La escritura sucede de una manera entre consciente y no consciente. Es algo que es individual pero es muy colectivo, no hay nada más colectivo que la lengua. También trabaja con los imaginarios individuales y sociales –los individuales no existen por

fuera de los sociales, por supuesto –. Los temas se van armando de esa misma manera. En un momento tenés que agarrar, recoger todos los hilos y armarlos con total y absoluta consciencia, pero eso es sólo un momento. No es todo ni mucho menos. Por lo menos así me pasa a mí, por supuesto.

E: ¿Además de escribir, das talleres?

G: De eso vivo. Doy muchos talleres. Leo muchos inéditos. Tengo un panorama exótico, excéntrico de la literatura argentina porque tengo un panorama más que nada de inéditos. Gente muy joven o no tan joven, gente que no publicó todavía. Yo creo que es muy interesante. No lo puedo charlar con mucha gente, es como, “este libro está buenísimo, pero no lo leyó nadie”.

E: Debe de ser un proceso interesante seguir la línea de creación del otro.

G: Es re lindo, porque es tratar de ver para dónde va el otro...lo que van haciendo durante el taller. Es un trabajo muy lindo porque te encontrás con lo mejor de los otros. Esas ganas de crear, de expandirse, de ser más libres.

E: ¿Vos cómo te sentís cuando escribís?

G: Bueno, depende del momento. Hay momentos en que me siento como plena potencia, como viva, como plena potencia haciéndose, como muy viva, muy viva. Es algo muy vital y muy feliz. Y hay otros momentos, como los de la corrección, que me resultan menos vitales, tal vez. Me pueden resultar interesantes también y, en cierto sentido apasionantes, pero nunca tan vitales como cuando la cosa sale, la música suena, vibra el cuerpo, ese es el momento más alto.

E: ¿Buscás reflejar esa sensación de vitalidad en tus textos? En *Las aventuras de la China Iron*, por ejemplo, parecería haber cierta celebración del mundo de la naturaleza y de los animales. Sin ir más lejos, la novela empieza con la luminosidad, la alegría y la fascinación por vivir de Estreya, el cachorro de la China.

G: Estreya es Yuyo. Es el primer perro que tuve, hace mucho. Ahora tengo el corazón muy blando, no soporto ver bichos hechos mierda, no soporto ver nada hecho mierda en ningún lado pero bichos tampoco, y son más fáciles de rescatar que las personas, que también quisiera pero no puedo.

E: ¿Creés que esa condición de fragilidad nos coloca en un plano de equidad? Me hace acordar a la China, ella en varias ocasiones dice: “ando suelta”, como si fuera una especie de animalito. Sin embargo, no hay un tratamiento despreciativo alrededor de eso, más bien pareciera haber un festejo de la horizontalidad. Lo pensaba en relación con el final: ya está el plano de igualdad que se va a desarrollar, la utopía.

G: Me gustaría. Un mundo que mirara a los animales y se diera cuenta de que nosotros somos animales. Es un planeta no habitable para ellos, es un infierno. Este planeta no habitable para ellos es no habitable para nosotros en tres, dos, uno. En veinte o treinta años no hay agua, no hay abejas, no hay bosque. Yo los veo como semejantes. Los animales son seres exquisitos también. Cada uno, único. Una sociedad más justa sería menos cruel con los animales. Las familias de hecho funcionan con los integrantes más diversos, también los animales.

E: En *Las aventuras...* la idea de familia está muy disuelta.

G: No está la idea de la familia cerrada, de cuatro: mamá, papá, nene, nena. Son muy desgraciadas. Hay unas estadísticas de la

UNICEF que dicen que el 60% de los chicos son maltratados. O de una manera o de otra. Seis de cada diez. Si les preguntás, muchas personas pueden contarte cosas más o menos tremendas de sus infancias. Pasa porque las familias están cerradas. Eso es malo en varios sentidos: uno, es que a los chicos no los ayuda ni Dios, y se los puede garchar el abuelo hasta que se muere, porque, ¿a quién vas a denunciar? Y vos, adulto, ¿cómo haces para intervenir en esa situación, si te enterás de alguna manera, y estar segura de que no lo van a mandar a una institución donde se lo va a garchar no ya el abuelo sino otra persona? Es un quilombo. Si las familias fueran más amplias, más abiertas y los chicos circularan, no estuvieran encerrados en una casa, del cuidado se hicieran cargo no sólo la madre y el padre, generalmente la madre, que está siempre sobrepasada de peso, de cosas que hacer, de responsabilidades, con la imposibilidad de realizar su propio deseo; sería más fácil, más abierto. Con menos peso para las madres y los padres. Me parece eso, que las maternidades y paternidades más en red serían menos difíciles para todos.

E: La mitología en torno a la madre, siempre tan controvertida.

G: Totalmente. De hecho, en la situación de un niño desnutrido abandonado en la puerta de un hospital. ¿Y la madre?, preguntan. Casi seguro que esa mujer no tuvo una inseminación de esperma. Seguro que garchó con un pibe. Nadie se pregunta por el pibe. Yo me quedo azorada cuando preguntan por la madre que abandona. Si las relaciones de familia fueran más en red, también quienes están solos serían parte y contendrían, por ejemplo los viejos.

E: Es una perspectiva más colectiva. También esta idea de la casa, de la puerta cerrada, no hay espacialidad que sostenga esta apertura.

G: Sí, además muy categórico, muy taxativamente dividido. Nada es tan así. Todo es más permeable, va y viene. En todo caso sería más deseable que lo fuera. En el plano de la lengua yo trato de trabajar con eso, con la mezcla de registros, todo está acá, dando vueltas.

E: En *Las aventuras...* la utopía del final pone sobre la escena esta idea de permeabilidad y apertura.

G: Me parece que hay que empezar otra vez a pensar otros mundos posibles. La de *Las aventuras...* es una utopía modesta, yo no soy una cientista social ni una utopista tampoco. Pero sí me parece necesario, urgente, empezar a crear imaginarios bastante sólidos de otros mundos, de otras maneras de vivir y organizarnos. Además *Las aventuras...* es una contraposición al *Martín Fierro*, yo quería que termine bárbaro. Es un poco el relato de cómo se construyó el país.

E: Vos decís que no sos una cientista social pero yo, cuando lo leía, estaba leyendo *Contra-pedagogías de la crueldad* de Rita Segato y me hacía acordar bastante. Ella investigó un pueblo originario en el norte de Brasil y lo que contaba sobre la sexualidad en ese pueblo me recordó mucho a la novela.

G: Pasa que en determinadas épocas hay un montón de personas que estamos pensando cosas parecidas. Y eso empieza a manifestarse.

E: Aire de época.

G: ¿De quién era eso? Yo de las teorías, es rarísimo, porque me acuerdo de imágenes. Me pierdo, muchas veces me olvido de la concatenación lógica, pero me acuerdo de la imagen.

E: ¿Te pasa lo mismo a la hora de crear una historia? ¿Sentís que las imágenes funcionan como disparadoras? ¿Cómo comenzás a escribir?

G: No, sí, absolutamente. En general tiene que ver con imágenes. La voy construyendo con imágenes. También...todo lo que es la construcción de lo sensorial, del detalle, hace a un mundo, ¿no?, porque lo que hace a un mundo vivo es el detalle, la singularidad, la particularidad, y eso se hace de imágenes.

E: ¿El interés por la imagen tiene un poco que ver con el interés por el cómic? Hay algo de la imagen ahí que se vuelve concreta. ¿Cómo fue el trabajo con Iñaki?

G: Iñaki vino y me dijo que quería hacer un cómic con *Le viste la cara a Dios*. Nos reunimos una vez por semana, fuimos armando algo parecido a un guión. Ahora estoy en desacuerdo conmigo misma con lo que hice, corté mucho el texto, no me gusta lo que quedó, quedó muy bruto. Me gusta mucho *Le viste la cara a Dios*, pero *Beya* no. Quedó bestia, muy crudo. No le veo la necesidad.

E: ¿Por qué crees que pasó eso?

G: Quise sacarle un poco al texto para que la imagen tuviese más relevancia y yo creo que me equivoqué, porque en todo caso hubiera dejado toda imagen, hubiera puesto el texto entero. Hoy, si lo tuviera que volver a hacer, lo haría distinto. Hay cosas que yo no podía determinar en el texto, que me gustan mucho, que hizo Iñaki, cosas que no se desprendían del texto original. En términos puramente ilustrativos, el juego de planos en blanco y negro me gusta mucho, es algo que en su propio lenguaje tiene que hacer él, es algo propio de la lengua del dibujo que me parece re interesante.

E: Antes decías que a vos te interesa, en el plano de la lengua, crear a partir de la mezcla de registros. En *Las aventuras...* también hay mucha exploración alrededor del lenguaje con la incorporación de otras lenguas. Con respecto al inglés hay una especie de integración que se da desde el comienzo de la novela.

G: Del inglés sé un poco más que de las otras dos lenguas. Me ayudó una amiga mía, académica de la Universidad de Berkeley. Es una de las personas a las que dedico la novela, me aportó mucho.

E: ¿Te gusta por lo general ir dialogando con otros a medida que vas escribiendo?

G: Me parece que a todos, ¿no? Me encanta.

E: Hay escritores que hacen más la suya.

G: A mí me gusta compartir. En este caso era para consultas más concretas, ¿cómo diría esto una británica del siglo XIX?, ese tipo de cosas. Me gusta, a veces me junto con amigos, Julián López, Selva Almada, Carla Maliandi, Vera Giaconi, Roque Larraquy... y charlamos de eso. Acompañarse un poco en el proceso, que de por sí es bastante solitario.

E: ¿Sentís cierta afinidad con ellos a la hora de pensar la escritura?

G: No, no necesariamente siento afinidad. Lo que sí siento es que son escritores y lectores enormes con los que me hace bien compartir ese proceso, aunque lo experimentemos de formas diferentes.

E: Bueno, yo tenía una pregunta que tiene que ver con *Beya* y tiene que ver con *Las aventuras...* que viene un poco de esta noción de mujer guerrera, que es ¿cómo concebís la relación entre la mujer y el arma?

G: Me parece una relación de necesidad. Hay que tener armas y herramientas. Para tener otra ubicación en el mundo. Es una relación necesaria: hay que tener armas. Para defenderse, para construirse, para crecer. Sin armas no vas a ningún lado. Te matan. No quiero decir que todas las relaciones sean una pura guerra. De hecho la relación entre Liz, Rosario y la China es puro amor, por ejemplo. O la relación de Qüity con Cleo en la *Virgen Cabeza* es puro amor. La relación del cana con *Beya* es una relación que es amorosa dentro de su marco que es siniestro y espantoso.

E: Él le proporciona la herramienta de su liberación.

G: Él, a su manera enferma, siente algo del orden de lo amoroso por ella. De manera enferma y horrible, es un prostituyente, está ahí adentro, todo lo que vos quieras. Pero hace empatía con la mina y le facilita lo que necesita. Es el último detalle, porque todo lo demás lo armó ella sola. No me parece lo principal y no me parece lo único. Sería deseable que las relaciones de intimidad, y con esto me refiero a parejas y amigos, los vínculos no fueran así. Pero afuera, en el mundo, tenés que tener armas. No suponerlo es una pelotudez. Tenés que estar armado, tenés que tener con qué. Armas en un sentido amplio, no digo necesariamente Mini Uzis. Pero sí un montón de posibilidades de generar estrategias para poder construirte una vida más cercana al orden de la libertad que al orden de la necesidad.

E: Es interesante que en un momento la China habla de todas las cosas que había en la carreta, del curry, de todo lo que le brindaba protección, y dice que sobre todo la escopeta y los cartuchos. En algún punto todo eso, ese lugar la protegía.

G: Aparte ella está huyendo de un orden que era completamente opresivo y teme que ese orden vuelva a capturarla y sojuzgarla. Bueno, no está dispuesta. Kill Bill.

E: ¿Te gusta Tarantino?

G: Me dejó unas imágenes muy poderosas. Tiene alguna cosa que me resultó cuando lo ví, hace mucho tiempo, muy interesante. Me vuelven a veces, en *Beya* muy claramente. Es un final tarantinezco.

E: Ya Kill Bill tiene imágenes de cómic.

G: Claro, re. El chorro ése es del cómic: ¡Splash! ¡Bangbangbang!

E: Hay algo ahí con la comicidad. De la violencia más horrible y vejatoria se pasa al humor. Como cuando en *Las aventuras...* la China cuenta que Fierro “se le tiró encima con la bendición de Dios” y me hizo acordar a *Beya* por la utilización de elementos religiosos desde un lugar transgresor y humorístico. En el caso de *Las aventuras...*, el casamiento aparece como una cosa graciosa y horrible.

G: Igual los religiosos siempre son muy graciosos. No sé si se acuerdan del 8 de Agosto, cuando votaron el aborto. Son muy freaks, muy duros, sus posturas físicas, su mirada dura. Y del otro lado toda la fiesta, toda la pintura. Ellos como algo marcial, medio yerto. Ese bebé monstruoso, ese feto monstruoso que tenían dando vueltas. Después cómo cantan, no afinan nunca, los evangélicos en eso les llevan ventaja. Cantan para el orto. No hay nada más ridículo que los católicos cantando. Tienen algo que se presta para ser relatado en términos humorísticos, sin perder lo siniestro. Son el horror del horror.

E: Y además del humor, ¿por qué te interesa explorar en torno a lo religioso? Es un tema presente en todos tus libros.

G: Ya en *Las aventuras...* no tanto. Hay otro cuerpo mitológico: el del *Martín Fierro*, el de la gauchesca, el de la constitución nacional. Lo que me interesa son las mitologías. Y una mitología híper recontra poderosa en Occidente es la judeocristiana. No importa que seas ateo, no importa inclusive que hayas tenido una crianza atea, vos sabés determinadas cosas porque vivís en Occidente. Es cultural, es muy fuerte. Y todas las mitologías son formas que no diría que están vacías pero son muy plásticas, se prestan a mil millones de lecturas e interpretaciones, sirven para justificar una revolución y sirven para justificar al nazismo. De hecho por eso son tan eficaces y por eso duran. Sirven para organizar pensamiento. No hablan de lo que en cada momento se las quiere hacer hablar, hablan de lo que sea. Como si entre todas organizaran alguna clase de sistema donde discurre bastante bien la cabeza social, donde puede entrar una sociedad como los cátaros o Estados Unidos. Los mitos cristianos sirven para justificar esos dos sistemas que pueden pensarse como completamente opuestos. Depende lo que quieras ver.

E: Por eso son tan utilizables para crear, para jugar.

G: Por eso son tan ricos. Sirven para organizar algo del orden antropológico. Como por ejemplo el sacrificio. Yo no conozco mitología donde no haya un asesinato. El sacrificio de alguien en el principio. Pero en culturas distintas, y que mucho más distintas eran cuando eso tenía un funcionamiento cotidiano y no de archivo, no de museo. Culturas que no se conocían, que estaban lejos. Está ese asesinato. Hay algo del sacrificio que es muy fuerte. También hoy. Es re loco, vos estás parado en la esquina. Acá en la esquina falta un semáforo. Cada tanto a alguien lo chocan un poquito. Y no van a poner el

semáforo hasta que choquen a alguien, hasta que llega el sacrificio humano. Ahí dicen: “Bueno, ahora sí”. Poné un semáforo, hijo de puta. Me sale la puteada machista. Van a pisar a alguien. Hay algo que opera de una manera casi universal. ¿Qué pasa ahí? Por eso funciona la mitología cristiana. Ellos enganchan algo muy universal. De hecho así ellos se expandieron por el mundo: poniendo sus iglesias arriba de los árboles sagrados de las religiones primitivas, arriba de los templos, arriba de México-Tenochtitlán está la catedral de México. Por ejemplo, Navidad cae sobre una fiesta de ya no me acuerdo qué de las cosechas. Y ellos sobrepusieron sus fiestas. Hay ciertas ideas de lo sagrado, ciertos lugares de lo sagrado...

E: Eso supone una invasión y una imposición, ¿no?

G: Sí, siempre. Es una apropiación y una resignificación. Es una relación política. Como Perón. Evita montonera, con el pelo largo, la Evita que nos gusta. Y para Guardia de Hierro, es Evita en la corte de Franco con el rodete, las joyas, el vestido, todo el lookeo de princesa, de señora, de poderosa. Es la misma figura. La plasticidad de la mitología va operando, por eso me interesa. Con la mitología del origen de Argentina que el Martín Fierro la organiza bastante, después Lugones, y después los que siguieron; me parece que ahí también hay algo que es muy plástico, que es muy divertido para jugar, para pensarlo otra vez, para verlo otra vez.

E: Es tierra fértil.

G: Sí. Habla fuertemente de cómo se construyó la Argentina. La opresión, la sujeción y el reviente del gaucho que era un pequeño arrendatario, el gaucho que podía no ser un peón hiperexplotado. Martín Fierro era aparentemente un señor que tenía hijos, hacienda y mujer. Alquilaría un campito chiquitito, tendría sus vaquitas, no era

un gaucho desastrado del todo. Lo revientan y lo dejan listo para ser apenas y solo peón sin derechos en el mejor de los casos. Está esa opresión, ese convertir al otro en nada, de aplastarlo, reventarlo, volverlo canalla: porque es un asesino al pedo, porque es un forro que se emborracha porque sí, es decir, se vuelve una mierda, pero lo vuelven una mierda. Después: la demonización del otro, que es el indio. Hay toda una construcción. Aparte, todo esto en pos del afianzamiento del modelo económico de Argentina como país agroexportador. Hay algo que habla bastante claramente en cierto sentido sobre cómo fue la constitución de la Argentina como Estado-Nación. *Martín Fierro* tiene alguna relación con la historia, alguna, no es directa, es una novela, pero creo, por las lecturas que se hicieron después, que nos da una determinada mitología que es muy plástica. Por eso sirve para re versionarlo y revisitarlo. Como el *Guacho* de Oscar Fariña. Está buenísimo eso, esa traducción al siglo XXI.

E: En el último tiempo se volvió bastante a *Martín Fierro*. Por ejemplo: *El sueño del señor juez* de Gamero y “Deshacerse en la historia” de Chejfec. También “El amor” de Martín Kohan, que trata sobre la relación con Cruz...

G: Sí, bueno, eso venía servido, es obvio. Es el único que tiene nombre, es el único por el que él llora, él le da cuidados al cuerpo de Cruz que en esa época era una cosa que sólo hacían las mujeres. Aún hoy, el cuidado de los cuerpos en general, fuera del ámbito hospitalario, es cosa de las mujeres. Pero imaginate en el siglo XIX. Después va a llorar a la tumba como tres semanas, o sea, lo quería, es el único que tiene nombre. Ni el hijo mayor ni el menor. Ponele Martín a uno, Juan al otro. Pero nada. La mina no tiene nombre. La cautiva, a la que él salva, pero que también le salva la vida a él, no tiene nombre. Cuando se están yendo y Fierro le dice a Cruz que se iban a ir a los indios, “nos haremos un toldo como hicieron tantos otros que tenga

sala y cocina” eso es muy de pareja: no planeás eso con un amigo o una amiga, en general. Es muy nidito. Con una amiga pensás en una casa con terraza para hacer fiestas, no pensás en salita y cocina.

E: En *Las aventuras...* él termina con una sexualidad no binaria. Pero hay, a lo largo de toda la novela, una disolución de los límites entre géneros.

G: Era lo que intentaba. Era lo que hablábamos antes de lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo. No existe eso. No existe. Tampoco hay civilización sin barbarie dentro de sí misma. La civilización es bárbara. Es barbarie.

E: En el fortín se ve muy bien.

G: No vas a sujetar a alguien que era un sujeto libre así nomás, con persuasión. Vos querés meter a una cantidad de gente importante dentro de un orden que no les es propio, y bueno.

E: Hay que poner la catedral encima del templo.

G: Y aplastarlos. El Inca Garcilaso cuenta cómo los incas asociaban otros pueblos a su Imperio: según él iban y preguntaban “che, ¿no quieren ser parte de nosotros?” Por eso cuando hablan de violencia sobre el poder, escuchame, si no hacen más que ejercer violencia. Sobre todo en países como los nuestros, en países del tercer mundo, no hacen más que ejercer violencia. Nos envenenan, nos cagan de hambre. Dejan morir a nuestros chicos, son pobres, en los términos que acá se dice pobre, que es pobre como una rata, muy pobre. Y acá se dice pobre, ahora. Nos envenenan, nos tienen a la mitad de los niños, o sea del futuro, por abajo de la línea de pobreza, nos cagan a palos por cualquier huevada, nos quitan derechos, poder adquisitivo,

la posibilidad de vivir más alegre y felizmente y ¿violencia es el gordo mortero? ¿vos me estás jodiendo? Violencia son ellos.

E: Volviendo a eso que decías del nombre: en *Martín Fierro* Cruz tiene y la China no. Y en *Las aventuras...* a la china se la vuelve a nombrar. Liz le sugiere el nombre. De alguna manera se apropia de un nombre que el otro le da, ¿no implica eso también violencia?

G: Siempre el nombre te lo da alguien. Ella es una nena que está descubriendo todo. En ese sentido una poeta joven escribió una cosa chiquitita sobre *Las aventuras...* Había puesto que era como la visión del mundo de un recién nacido, sólo que como era más grande lo podía contar. Algo así pretende ser. Hay un descubrimiento de todo, todo nuevo. Imaginate una persona que piensa que no hay nada más. Que es eso la vida, que no hay más. Y ahora descubre otra cosa, todo brillante.

E: Sin embargo, lo interesante es que no deja de haber una base desde la cual realizar la exploración. Todo aquello que se descubre es traducido a los términos que la China conoce. Por ejemplo, Frankenstein es un “gaucho con rayos”.

G: Sí, es que también esa operación es muy violenta. La de leernos a nosotros mismos traducidos a través de categorías de lugares que no son los nuestros, que no necesariamente conocemos. Traducidos en el sentido en que un chimango es un águila chiquita, no, no, un águila es un chimango grande. Un poco de perspectiva propia. Ya categorías como grande o chico que son universales, llenémoslas con cosas más nuestras, que tal vez sirvan para explicarnos mejor, para pensarnos mejor. No por una cuestión nacionalista, sino para pensarte. Cuando ves a la gente que traduce pensadores franceses, alemanes, y trata de explicar con esos mundos uno como el nuestro.

Sencillamente una ciudad europea es otro planeta: es un lugar chiquito, caminable, andable en bici, ordenado, una línea de edificación parejita que no pasa los cuatro pisos, con parques, donde la población ni en pedo llega a un millón de personas. Es otro mundo. ¿Cómo vas a explicar, desde ahí, lo que somos nosotros?

E: Es como el poeta que habla acá de ruiseñores.

G: Claro, no está funcionando. Aparte son mundos pensados por personas que viven de otra manera, que tienen garantizadas ciertas cosas que nosotros no tenemos. Piensen en Foucault. Alto chabón, pensó muchas cosas piolas. Pero Foucault no vivía acá, con una beca de Conicet, que no le alcanza para pagar el alquiler, no sabe qué va a hacer el año que viene, no sabe de qué chota va a vivir, se va a tener que ir del país pero no sabe adónde. No tiene nada que ver pensar en una vida desde un lugar o desde otro. No se puede ignorar tanto lo material, como si las cabezas existieran en el espacio infinito. Las condiciones materiales de la existencia son algo muy determinante. No se pueden obviar.

E: Me hace acordar a algo que decía la China, ella quería entender a la Tierra como esfera y no sostenida por nada. Entonces Liz, para explicárselo, ejemplifica con la idea de una cabeza. Pero las cabezas no flotan solas en el espacio, insiste la China.

G: Nada flota en el espacio, salvo los planetas. Es muy importante tratar de pensar en nuestras condiciones, desde nuestra extrema desigualdad, la precariedad, desde nuestra violencia cotidiana. Vos salís y hay violencia. Salís y hay un tipo tirado en la calle y eso es violento y no podés hacer nada y eso es el cuádruple de violento. Te impotentiza. La reacción humana más natural o más espontánea es pensar en dar una mano. Te re inhumaniza a vos no poder hacerlo.

Te aliena. Habría que empezar a pensar un poco desde estas condiciones concretas, no es una cuestión chovinista, sino material.

E: Volviendo a la cuestión del diálogo con otras obras literarias. Además del *Martín Fierro*, el Fortín se llama *Las Hortensias*, como el cuento de Felisberto Hernández.

G: Qué lindo cuento. Pero no, nada más que eso. O por lo menos yo no me doy cuenta.

E: Yo había pensado, a partir de un texto de Enrique Pezzoni que analiza *Las Hortensias*, y decía que Horacio, el amo, el aristócrata, a través de sus empleados, que recrean escenas para él, se las apropia y se elige dueño de ellas. De alguna manera el coronel, que es el que está en las Hortensias, hace eso con *Martín Fierro*, con su voz, se la apropia.

G: Pero eso el amo lo hace todo el tiempo con todo. Es su condición de amo. Vos pensás en algo que hacen los poderosos, la clase dirigente (los políticos y empresarios) y que es: adueñarse de las escenas y contártelas. Te pasa a vos: vas a la calle, te cagan a palos y mañana *Clarín* o *La Nación* titula: “Pequeños grupos de violentos atacaron la ley democrática de no sé qué chota”. ¿Qué hicieron? Se apropiaron de tu escena, te la robaron. Te roban el trabajo, pero no te roban todo. No es sólo una cuestión de plusvalía. El poder siempre hace eso. La relatan ellos. No hay propiedad. En el último sentido, lo único que hay es fuerza. En países como este se nota mucho más, en Europa se ve menos, hay muchas más mediaciones, están mejor consolidados. Las leyes, cuando se rompen, la rotura ¿tiene siempre la misma importancia?, ¿es lo mismo matar a una persona que robarle el auto? El peso de la ley va a caer por último sobre matar a alguien (depende de quién, supongamos que es alguien pobre).

Entonces lo que hay es fuerza, y la fuerza no necesariamente tiene que ver con el orden público, sino con el poder. Una ley no existe sino hay una fuerza bruta que la sostenga. Yo puedo hacer una ley ahora divina, pero si se rompe no pasa nada: “no se puede fumar cerca de las escuelas”. Fuman en las escuelas. Es una ley que se rompe. Andá a tocarle un pelo a cualquiera de esos garcas, a sus hijos o a sus amigos. Los derechos de los no poderosos son mucho más violables. En 2001, cuando confiscaron los ahorros de las personas, se metieron con la propiedad privada, lo cual sería muy grave, pero no. Siempre hay una cuestión de fuerza. Yo la veo todo el tiempo. Creo que en lo que escribo aparece esa cuestión del poder.

E: ¿Y además del poder podríamos hablar de un circuito del deseo?

G: Absolutamente, sí. Vía del deseo. Vía del amor y tensiones de fuerzas, diría.

E: ¿Para qué sirve la literatura?

G: Uff...depende para quién ¿no? En principio yo te diría que sirve para ser feliz. A mí me sirve para ser feliz, para sentirme viva. Para construirme un lugar habitable en este mundo tan áspero. Y después, saliendo de lo individual, que de todas maneras no es menor porque creo que por eso también le sirve de una manera u otra a todo el mundo ¿no?, sirve para pensar el mundo, para entender el mundo, para pensarse a uno mismo, a uno mismo, a una misma. Y después diría que es muy importante en el campo de batalla de lo simbólico. La literatura da esa batalla. La literatura le pelea al poder la palabra, pelea por arrancársela. La literatura le reconoce y le ama a la lengua su polisemia, su carácter de inencerrable, su carácter de indomable, su carácter de cosa viva, colectiva. Su carácter de escaparse siempre de la cárcel en la que la quieren meter para que signifique sólo lo

que a ellos les conviene. Y por otra parte también crea o cristaliza diversos imaginarios, y esa es otra batalla a dar en el mundo. Imagina y construye mundos posibles o mundos otros. Sirve para todo eso.



Gustavo Ferreyra

Gustavo Ferreyra nació en Buenos Aires, en 1963. Es licenciado en Sociología y dicta clases en la Universidad de Buenos Aires y en la escuela media. Ha publicado el libro de relatos *El perdón* (1997) y las novelas *El amparo* (1994), *El desamparo* (1999), *Gineceo* (2001), *Vértice* (2004, Primer premio de Novela Édita de la Ciudad de Buenos Aires, bienio 2004-2005), *El director* (2005), *Piquito de oro* (2009), *Dóberman* (2010, Premio Emecé de Novela), *La familia* (2014), *Piquito a secas* (2016) y *Los peregrinos del fin del mundo* (2018).

* * *

E: ¿Por qué empezaste a escribir?

G: ¿Cómo surgió la escritura? Y bueno...surgió como supongo a otros muchos. Yo era un lector muy fervoroso de chico. Leía un montón. Libros de aventuras. La colección Robin Hood, por ejemplo. No pensaba ser escritor para nada. A los trece o catorce empecé en una escuela industrial así que pensaba más bien ser ingeniero pero me gustaba leer, y ya a esa edad sí empecé a leer algunos libros tipo de Morris West (que en la época estaban más de moda),

Sábado...Algunas cosas así empecé a leer. Y bueno después leí algo de Flaubert. A los 14 años pensé que quería ser escritor pero como una idea algo vaga.

E: ¿Cómo era el clima familiar con respecto a la lectura?

G: Bueno...mi papá y mi mamá leían novelas fáciles. Mi papá era lector de novelas de misterio, de intriga internacional, que en esa época se leían. Frederick Forsyth por ejemplo. Eran lectores pero nada especializados. Lo que sí llegaba a casa era “El cultural” de *La Nación*. Ahí había como una especie de selección y bueno...yo así me iba enterando de que había un tipo que se llamaba Kafka, otro Dostoyevski. Ahí empecé a leerlos. El que más me impactó fue Kafka. También Flaubert, Arlt...pero a todos los iba descubriendo a través de “El cultural”. Empecé a soñar que sería escritor. A esa edad empecé a escribir algo de poesía medio a escondidas.

E: ¿Por qué a escondidas?

G: No daba mucho para decir que uno escribía. Escribía de noche, a la una de la mañana, a las dos. Después empecé a escribir cuentos a los 16, 17 años. A esa edad empecé a escribir prosa.

E: Después te decidiste por la sociología.

G: Claro, sí. Terminé el industrial que fue una cosa espantosa. Soy técnico en electrónica. Terminó siendo una tortura la escuela. Pero bueno, al final tenía que decidir algo y me gustaba la política, estaba más o menos politizado. En el '81 terminé el industrial. Había empezado a militar en un partido de izquierda. Y Letras era una chance pero no me gustaba hacer de eso algo formal. Me gustaba tanto

leer y escribir... No quería sistematizarlo o tener que leer cosas por obligación. Me parecía que podía perder el gusto.

E: Más la lógica del día que de la noche.

G: Claro, transformar lo nocturno en algo diurno. Sí, algo de eso hay porque cuando yo era chico mi vieja más bien siempre decía: “Apaguen la luz, no lean más”. Hay que prohibir leer para que la gente lea. Habría que emitir un decreto, ¿viste? Si fuera presidente prohibiría leer: ¡Ahí se largan todos!

G: Así que sí, digamos: no quise estudiar Letras. Bueno, Filosofía hubiera seguido pero me parecía ya demasiado arriesgado en el sentido laboral.

E: La temerosa senda de Piquito.

G: ¡Claro, sí!

E: Además fue en el '81.

G: Sí, no estudiaba nadie filosofía, estaba bastante desacreditada, ahora está un poco mejor. Pero bueno, cuestión que dije: “seamos realistas: estudiemos sociología”. O sea uno sigue casi lo más marginal que hay pero como una concesión a la realidad. Así que seguí sociología para conseguir laburo. Pero bueno, en la rama de las ciencias sociales es una de las que mejor está. Y aparte tenía unos compañeros que también iban a seguirla. Éramos tres o cuatro del industrial que seguíamos sociología. Y ya habíamos sacado una revista en la escuela industrial sobre cultura. Lo cual es una locura, ¿no? Me acuerdo que se llamaba *El Castillo Circular*. El castillo por Kafka y circular por Borges. Era un cruce: había cosas más poéticas y notas más políticas. De esa revista sacamos sólo un número.

G: Y bueno después seguí escribiendo cada vez más narrativa. Menos poesía y más narrativa. Pero siempre cuentos. Y en el marco de eso se me ocurrió el argumento de *El amparo*.

E: ¿Cómo eran esos primeros cuentos?

G: Bastante fantásticos, según recuerdo. Son cuentos inéditos y quiero que queden inéditos. Hace unos años me escribió Federico Levin para armar una antología de textos que hayan sido escritos antes de los 18 años (o por esa edad más o menos). Y revisando encontré un pedazo de un texto que estaba más o menos bien. Incluso tenía tres poemas que estaban bastante buenos. Así que no hay que desacreditar tan rápido al adolescente y al joven. Yo creo que hoy no escribiría una poesía tan buena como esa. Se lo mandé. Igual creo que no salió nunca. Nunca supe más nada de esa idea. Son esos proyectos que naufragan. De esos años de escritura de cuentos me quedó el argumento de *El amparo*. Creo que está un poco explicado ahí en el posfacio. Me quedó la idea pero no lo escribía. Fui dejando estar el argumento. Simultáneamente, iba escribiendo cuentos cada vez más largos o alargaba los ya existentes. Tomaba un cuento, lo leía y en vez de cortarlo o desecharlo lo extendía. Y así iba llevando la práctica de escritura a la novela. Yo era un lector fuerte de novelas. Me parece que la novela siempre me atrajo más.

E: Y con respecto a la recepción de *El amparo* hubo algunas opiniones encontradas, ¿no? Había reseñas que hablaban de una cuestión más paródica, ligada al humor, mientras que otras destacaban el carácter político de la novela (como la reseña de Martín Kohan).

G: Bueno, sí, estaban esas lecturas...que en realidad no están mal, ¿no? Pero también me sorprendieron porque no me parecía una parodia. La lectura paródica me desconcertaba, pero respondía a

un clima de época más que nada, porque salió en el '94 y parecía que todo era parodia en ese momento. Yo no soy tan conocedor de lo que se escribe en la actualidad, pero en esa época era muy influyente la literatura de Aira que sí tiene algo ligado con el humor. Pero esa lectura que hicieron de mi novela me sorprendía y un poco me disgustaba también. En realidad con Fermín (cuando fuimos al Instituto de Literatura Argentina a presentar la novela) tuvimos un punto de discusión porque él me decía que había una broma o algo humorístico detrás de eso y yo le decía que sí, pero no me parecía que fuera el tema de la novela. Hay otras novelas como las de Piquito que sí se prestan muchísimo más al humor. Pero me parece que por lo general la gente espera (antes que nada) reírse. Por ejemplo, en esos encuentros que consisten en leer un texto (hasta hace tres o cuatro años me invitaban) parece que la gente espera reírse. No sé por qué. Van escritores y leen cosas que no necesariamente son para reírse, pero el público está dispuesto a reírse siempre. La última vez que fui, leí un capítulo de *La familia* que era demasiado demoledor y nadie se rió. Casi como si les dijera: “Vos que te querías reír: reíte ahora a ver si podes”. Es un capítulo muy duro entonces no se rieron para nada, y yo me fui muy satisfecho.

E: ¿Qué opinás del humor en la literatura?

G: Yo también me río leyendo. *La conjura de los necios* con el gordo Ignatus Reilly, por ejemplo, te cagás de risa y es genial. Aparte está muy bien porque es un texto alto, con sus refinamientos, y te reís. Hay muchas cosas de humor que me parecen geniales. Por eso te digo que en Piquito o en otras novelas está más visible ese efecto.

E: El personaje de Piquito tiene resonancias de Ignatus. Son dos figuras marginales que pretenden ser eternamente niños. Los dos están atravesados por el delirio filosófico y una cierta prepotencia

(o lucidez) que los hace querer ir en contra del mundo. Y en ambos casos el humor parte de una profunda crítica social.

G: Sí, seguramente. Ese libro lo leí hace bastante. Me acuerdo que tenía una cosa medievalista, era un tipo bien raro.

E: Claro, sus bibliotecas son bien diferentes.

E: Otra pregunta que te quería hacer con respecto a la recepción de *El amparo* es que se la suele leer como una especie de alegoría de los noventa. ¿Vos qué opinas de eso?

G: No sé...en realidad yo la historia la tenía pensada desde los '80. El libro sale en el '94 pero yo lo empecé a escribir en el '89. Ya a fines de los '80 había eso del fracaso de la izquierda que uno husmeaba con el colapso de la URSS. Era el clima de época porque bueno, los sueños libertarios morían. Ya en los '80 el neoliberalismo había empezado a hacer su trabajo: Ronald Reagan, Thatcher. Acá empezó la democracia con Alfonsín pero en realidad la cosa económica iba para peor. Y uno lo veía en el mundo entero ese retroceso. El Estado benefactor, ese capitalismo más amigable que hubo hasta los '70, ya no existía. Entonces la pregunta era hasta cuándo va a resistir la clase trabajadora, cuándo se viene el estallido. En un momento, desde el pesimismo extremo, se me ocurrió que tranquilamente podía no haber ningún límite. Podemos retroceder hasta Adolfo: nos olvidamos del nazismo y Adolfo vuelve a ser un nombre que le ponen a la gente. Todo se olvidó: es una sociedad sin memoria histórica.

E: Y en la ausencia de memoria histórica está el olvido de la tradición de lucha de la clase trabajadora. No hay ni una mínima posibilidad de alianza con sus compañeros. Cualquier comunicación puede ser sospechosa.

G: Sí. Hay un clima paranoico. Eso se me creó un poco con la novela misma, mientras la estaba escribiendo. No fue tan premeditado. En esa época mis planes eran muy breves: cinco renglones era todo el plan de la novela. Ahora no, ahora escribo unas diez o doce hojas en el cuaderno. Pero antes mis apuntes eran más breves. Tanto los personajes como la paranoia en los diálogos fueron surgiendo a medida que escribía *El amparo*. La escribí en el '89. Justo cuando nació mi hijo.

E: Dos nacimientos.

G: Sí. Dos nacimientos. Él nació en abril del '89 y yo empecé a escribir en marzo. En el '91 la terminé y se la llevé a Luis Chitarroni que en ese momento era editor en Sudamericana. Se la llevé y le gustó. Parece que primero se la dio a Fernando Fagnani (él fue el primer lector) y escribió un informe muy bueno de la novela (de eso me enteré años más tarde). Después la leyó Luis, le gustó. Igual se publicó mucho después de que él me dijera que sí. Se publicó recién en diciembre del '94. Fueron tiempos larguísimos.

E: Y mientras tanto seguías escribiendo.

G: Y mientras tanto escribí *El perdón*, después *El desamparo*. Claro, por eso tengo tantos libros... acaba de salir éste [señala un ejemplar de *Los peregrinos del fin del mundo*]. Es sobre Bruna, una discípula de Leonardo-Piquito que ya aparecía en *Piquito a secas* en el taller de los chicos que estudian con él Stalingrado y los Calmuco. Y esta piba, que es la que queda como discípula de él en "Piquito cuatro" (llamémosla así porque está inédita), fue a Calmuquia, a Volgograd, visitó la Casa de Pávlov que es en donde Piquito estuvo como artillero.

E: ¿Por qué decidiste involucrarlo a Piquito en ese fragmento de la historia?

G: Porque es el momento más importante del siglo XX, y uno de los más importantes de la historia humana. Fue la derrota del nazismo. Fue una batalla tremenda. Estuvieron desde septiembre del '42 hasta enero del '43. Duró cinco meses en medio del hielo. Un acontecimiento histórico de una ferocidad terrible. Piquito dice que fue el choque de las etnias, quizá transmutadas en el Estado Nación, ¿No? Fue una batalla tremenda en la que murieron cientos y cientos de miles de personas. La más cruenta de la historia. Piquito quería estar ahí, y entonces estuvo.

E: Era necesario filosofar sobre eso.

G: Sí, sí, bueno porque él tiene toda esta historia del Sapiens que después sigue en "Piquito tres". En "Piquito cuatro" Bruna aparece con una voz propia. Esta discípula, que en un momento también pira, va a Calmuquia, va a Stalingrado y después empieza a escribir una especie de diario borrador sobre Leonardo. "Porque es el más extraordinario de los hombres", repite. Un elogio a Piquito.

E: ¿Pero ni la cuatro ni la tres están publicadas? ¿*Los peregrinos del fin del mundo* cuál vendría a ser en el orden?

G: Vendría a ser la quinta. El título de "Piquito tres" en realidad va a ser *Que lo que sea continúe* y el de "Piquito cuatro" *Sin espalda*. En "Piquito cuatro" dije "ya está, desaparece Piquito". Y cuando me puse a escribir: me salió Bruna. Es decir, la discípula, que en "Piquito cuatro" ya aparecía en un plano menor, en *Los peregrinos del fin del mundo* cobra protagonismo.

E: Y Piquito como fantasma.

G: Sí, Piquito como fantasma. En algunas partes ella habla de él como "mi primer maestro". Y está bien lo de fantasma porque en algún momento dice que a Piquito "se lo llevaron los vientos".

E: ¿Te costó desprenderte del personaje?

G: Todavía lo llevo, oculto como iban a veces Cachimbo y Maloy, como una pequeña maldición.

E: ¿Y por qué decidiste cambiar el orden en la publicación?

G: No fue una decisión tan personal. Fue una decisión más editorial. Lo que pasa es que Alfaguara me firmó contrato por las tres últimas de Piquito. Y la editora me propuso sacar ésta que a lo mejor es un poco más dinámica que las anteriores y a mí me pareció bien romper la cronología.

E: También hay algo del orden de que el lector cumpla un rol más activo, ¿no? Ya hay algo de eso entre *Piquito de oro* y *Piquito a secas*. Hay algunos baches en la historia. Por ejemplo con respecto a la historia policial: no se sabe cómo llegan a sospechar que Leonardo fue quien asesinó al médico.

G: No, no. Sale que ya lo están juzgando. En los libros que vienen te enterás de algo más.

E: Hay algunas pistas en *Piquito a secas* que pueden llevar al lector a preguntarse cosas o hacer asociaciones. Por ejemplo, “la mandarina” dice que es muy simbólico que Piquito haya matado al médico...Además la novela empieza hablando de que Josefina circuncidó a Roger Federer y en *Piquito de oro* se dice que el médico tenía cicatrices...

G: Claro. No, en realidad lo de Roger Federer lo pensé para situarlo en un lugar súper onírico. *Piquito de oro* era hasta el momento lo más realista que había escrito porque él habla mucho del entorno

inmediato, de la situación política del 2002. Y yo quería instalar a *Piquito a secas* en otro universo, en otro lugar. Y ahí dije bueno: partimos con algo bien onírico para que no te quepan dudas de que rompimos con ese realismo y esa inmediatez. Ya lo sitúo en una cuestión más onírica y fantasmagórica. Él enloquece.

E: Ya al final de *Piquito de oro* Leonardo se despide de Josefina. Cuando ella lo invita al festejo escolar de la primavera y le regala un traje, él empieza a decir que nunca va a poder llenar ese traje. Para mí ahí está la despedida del mundo de la norma hacia la locura. Los peluches...todo eso no está en *Piquito de oro*.

G: No, ahí ya se le disparó la locura. Sí, los peluches que van con él al cine, caminan juntos, lo acompañan a las clases: Cachimbo y Maloy.

E: Tienen una relación con el mundo concreto igualmente. Josefina los lava, lo acompañan al cine en la cartera de ella. Forman parte de su universo y cada uno tiene su personalidad. Son personajes en la novela. ¿Vinieron a vos o los buscaste?

G: Vinieron los muñecos quizá para que Leonardo sea tres y uno. Creo que tiene 33 años en *Piquito a secas*. Tiene la edad de Cristo. Al final se sube a la cruz. Termina la novela y desde la cruz ve a los legionarios romanos. Va hacia el mesianismo. Y en la tres y la cuatro ya se va de manera más fuerte. En la tres ya está en la cárcel y forma un grupo de discípulos ahí. Él aparece ya como una especie de profeta.

E: Claro es que esto empieza ya con ser profesor y que los alumnos lo reclamen.

G: Sí. Después que lo reclaman él dice “tengo discípulos”. Y termina en Bruna que ya es religiosa. Ella va hacia la religión. Es una chica

judía que se acerca al catolicismo, hace una peregrinación. Ella también se va hacia el lado mesiánico que es el lado de Piquito. Pero es todo muy, muy border. Lo supera a Piquito te diría.

E: ¿Encontrás en estos personajes una suerte de iluminación y crítica social que trasciende su locura?

G: Y sí, él pasa a una cuestión mucho más milenarista. El marxismo es el instante, el siglo, la década, y él pasa a tener en su profecía, en su mundo, una cuestión más milenarista. Entiende que el marxismo recorta un pedazo pero en realidad los problemas son mucho más remotos. Ahí empieza con la idea de la especie, del Sapiens, el hombre étnico. Y en su imaginación pasa a pensar que el calmuco es el no étnico, el no religioso. Es el hombre más feo del mundo... Eso es verdad: hay un biólogo que dijo que los calmuco eran los más feos de la tierra. Es un biólogo francés del siglo XVIII. Entonces él lo toma por el lado nietzscheano: el más feo de los hombres mata a Dios. Y empieza esta historia de que es un pueblo no religioso, un continuador del sapiens, el hombre no-étnico. Es su teoría cuando empieza a delirar (es el discurso que Bruna continúa): hay que abandonar al ser humano. El humanismo no sirve para nada. El humano es una cagada, hay que ir al sapiens. Entonces llega a esa cuestión más milenarista de encontrar una suerte de salvación en algo que está en el trasfondo de la historia.

E: Hay un salto muy grande de su contexto. Él habla de las ideítas del burgués intelectual por ejemplo. Y su discurso lo que hace después es romper con eso.

G: Claro. Él va hacia lo mesiánico, la locura...Después en Piquito cuatro vuelve un poco cuando empieza a ir a un psicólogo que no es la foca Peñalba...

E: ¡Ah, la foca Peñalba! También es policía. Es todo medio foucaultiano. El psiquiatra en la cabeza de Piquito es el policía porque es el que lo quiere encauzar hacia el espacio del orden, lo quiere disciplinar psicológicamente.

G: Sí, claro. Aparece una especie de transmutación en su cabeza de que el psiquiatra también es el comisario político en Stalingrado. “Tenía los brazos peludos”...

E: ¿Y cómo hiciste para escribir una subjetividad tan delirante? ¿No te sentías atrapado un poco en esa locura? Incluso me pasó como lectora: tiene algo medio vertiginoso que te trastorna. Después hice el intento de leer los monólogos de Piquito todos seguidos para ver qué efecto de lectura tenía. El relato intercalado hace que uno respire y se pueda apoyar un poco en la situación más concreta que se está viviendo. Pero si vos lees sólo el discurso de Piquito, te ahogás en su locura.

G: Sí. Cuando me levantaba después de escribir las partes de Piquito (yo escribo acostado) me sentía muy raro. Y por momentos tenía cierto temor: me estoy yendo a la mierda, pensaba. Sí, es verdad. Me generaba algo especial, me sentía medio raro. Y eso me pasaba a mí, ya no al personaje. Pero me pasó fundamentalmente con *Piquito a secas*. Con los otros libros no tanto. En los otros ya me había acostado me parece.

E: ¿Vos creés que la locura de Piquito te hace llevar a la palabra y las frases y el lenguaje a un lugar nuevo?, ¿te ayuda a experimentar un poco más?

G: Sí. Con todo. Es como que Piquito me lleva a un lugar al que yo no podría llegar, por eso disfruté mucho escribiendo esa primera persona

porque me llevaba a lugares insospechados. Te lleva, te lleva...Te genera esa audacia porque el que habla es Piquito. Es diferente a cuando escribo en tercera persona porque, por más de que yo me suelo apegar bastante al punto de vista del personaje, llega un momento en que estoy más limitado. En cambio, cuando lo escribo en primera es como que siempre es él, y él es el que te lleva a donde sea.

E: Me hace acordar a la metáfora del agua y el dique, ¿no? Es una masa de agua que no tiene restricciones. Ahí hay una diferencia con Josefina que a lo mejor es un poco más estructurada.

G: Y sí, algo de eso hay. Sí, él después sigue con Josefina hasta el final. Pero más allá de que ella sea un sostén para Piquito, él le aporta cosas en algún punto. Es como que ella comprende todo lo que él dice.

E: Ella ve a su locura como algo productivo.

G: Sí, es como una audacia. Ella se mueve en un mundo muy careta porque es la dueña de un colegio, se supone que es una filósofa muy reconocida. Y entonces, qué se yo... No sé qué ve en Piquito pero algo ve (risas).

E: Bueno, él mismo no sabe bien qué ve ella en él, ¿no? En un momento dice "Josefina se engaña siempre a favor mío".

G: Sí ¡Es un demonio este Piquito! Igual hay una escena de *Piquito a secas* que en parte me emocionó cuando la corregí. Yo no releo todo, nada más lo que me marcan los editores. Y había algo marcado ahí: es un momento previo al final de la novela.

E: ¿Por qué te emocionó?

G: Porque él imagina el hijo que no tuvieron ni van a tener y lo ve tan real, con su tristeza rodijunta, (pie de catre creo que se dice). Su ser y su no ser.

E: Retomando el tema de la experimentación del lenguaje: hay una serie de términos que aparecen en diminutivo “argentinito”, “ideíta”, “mejilloncito”. Todo el tiempo está menospreciando, infantilizando y animalizando.

G: Sí, fue surgiendo ese discurso piquitence. Obviamente tiene que ver con el menosprecio. La “Ideíta”. Él se ríe de él mismo también. Dice “tuve esta ideíta”. El diminutivo hace a los contrastes. De repente lo importante o lo grande aparece metido en un diminutivo. Bueno, el “argentinito” tiene mucho que ver con la idea del menosprecio. Se sitúa siempre en un afuera de todo eso.

E: ¿Y con respecto a lo animal?

G: Lo animal tiene que ver con que él va buscando explicaciones de lo humano en lo biológico. Él va hacia lo mamífero. Habla de la mamifidad. Ya no alcanza sólo con el sapiens, hay que ir a la misma mamifidad. Él piensa que hay determinaciones que pasan por ahí. Vienen desde que somos mamíferos. Quiere ir a un lugar previo a lo cultural. Después tiene algún regreso. Cuando empieza Piquito cuatro le dice al psiquiatra “soy de vuelta marxista leninista”. Pero se lo dice como diciendo “bueno, ya no estoy loco”.

E: Volvió a la realidad.

G: Claro porque él ve al marxismo como la racionalidad, la materialidad. Entonces así trata de convencer al médico de que ya no está loco. Pero después se termina yendo. Piquito cuatro empieza así, con

Leonardo siendo un poco más razonable pero después se termina yendo de vuelta. Ya no se puede dominar.

E: ¿La cuestión del pico tiene que ver con la animalidad?

G: Sí, con la animalidad y con la infancia. El Piquito es el niño que fue y que rememora con cierta añoranza.

E: También en un momento de *Piquito a secas* dice que la mamá esconde su pico. ¿Ves ahí una relación con la regresión hacia la infancia?

G: Sí, es la madre muerta la que lo encubre y ha escondido su arma asesina. Eso también tiene que ver con la orfandad. En *Piquito de oro* cuando tira las cenizas dice que se sentía huérfano.

E: Claro, y en *Piquito a secas* habla de la guerra de la madre que tiene su pico. Eso se mezcla con el hecho de que lo están incriminando por el asesinato. Yo pensaba que el Piquito también es la locura en ese sentido. La locura que se esconde. Los monólogos en los que él muestra su locura...la cuestión verborrágica del pico aparece cuando está a solas: esconde su Piquito porque quiere esconder la locura.

G: Y cuando la saca a luz rasga algo. En *Piquito de oro* era sarcástico y como lejano de todo, y de él mismo. Pero en la continuación, se afirma en lo interno para expulsar lo externo.

E: ¿Te interesa continuar la saga de Piquito?

G: *La familia* fue como el fin de un ciclo en mi escritura. Como si hubiera puesto toda la carne en el asador con esa novela. Entonces tenía muchas ganas de que constituya un quiebre y escribir otra cosa a partir de eso. Cuando me junté con el editor para corregir *Piquito*

de oro nos reímos tanto que volví y dije “bueno, retomo Piquito”. Ahí fue cuando di ese giro hacia lo onírico. Y ahí sí que seguí con Piquito todo derecho: *Que lo que sea continúe*, *Sin espaldas* y *Los peregrinos del fin del mundo*. Ahí sí que ya terminó la saga de Piquito. Ahora terminé otra novela que se llama *El sol* pero no es de esta serie, nada que ver con Piquito.

E: ¿Cómo hacés para mantener el ritmo de la publicación?

G: Lo que pasa es que tardo mucho en publicar y se me acumulan. Por ahí escribo una novela cada dos años, tres años. Ese es más o menos el ritmo. Tres años para *La familia*, que es la más extensa. Si no cada dos años. Lo que pasa es que yo escribo siempre. Salvo cuando termino una novela que me tomo un par de meses, como ahora. Antes no, antes era un enfermo que terminaba la novela y ya me escribía en la próxima semana el plan para la novela que le seguía. Lo que pasa es que ya venía pensando. Mientras terminaba de escribir la anterior, ya venía pensando en la siguiente. Ahora no. Ahora por ejemplo terminé *El sol* a comienzos de Abril y hasta hace un mes no hice nada. Y ahora tengo un plan. Parezco De Narváez, ¿no? “Tengo un plan”. Hace un mes empecé a planear una que todavía no empecé a escribir. Ya tengo como diez hojas, la tengo bastante armada a esta.

E: ¿Y sobre qué es?

G: Es sobre un psicólogo, pero no quiero decir más.

E: En todas tus novelas está esta cuestión medio ensayística de llevar ideas sociológicas o filosóficas a la ficción ¿no? Esta teoría borgeana de que cuando una idea es interesante lo mejor que se puede hacer es llevarla a la ficción. Más allá de que él escribió ensayos también.

G: Sí, en realidad me parece que eso sucede mucho más en Piquito. Hay una zona intermedia...

E: Bueno pero en *La familia* también.

G: Sí, en *La familia* sí, seguro. Se va a la mierda, sí. No, estoy pensando en una zona intermedia y en mis primeros libros incluso. *El amparo*, *El perdón*, *El desamparo* son más políticas. *Gineceo* me parece que es la que menos sigue esa línea.

E: ¿Y alguna vez pensaste en escribir ensayo o filosofía?

G: ¡Nooo! Bueno, *La familia* termina con un ensayo pero está firmado por Correa Funes. Yo jamás firmaría un ensayo así porque no se tanto de filosofía como para escribir un ensayo. De la sociología me fui alejando mucho también. En realidad después de la carrera no leí mucho de sociología... Leí a Bataille, pero él ya es otra cosa también.

E: Hay menciones a Bataille en *Piquito a secas*, Bruna lo lee. También está de trasfondo implícito en la relación que Leonardo tiene con Josefina. Él todo el tiempo quiere entrar en Josefina, ser Josefina. Y esa es la hipótesis de la que parte Bataille en *El erotismo*.

G: Sí, sí, por supuesto. Sí, Bataille está ahí. Pero bueno, nunca se me ocurriría escribir algo más académico en relación con eso. Yo llegué a Bataille por curiosidad y por recomendación de gente del ambiente de la literatura. Igual a mí sólo me gustó *El erotismo*, después las demás cosas que leí de Bataille no me gustaron tanto.

E: Pregunta final: ¿Para qué sirve la literatura?

G: En mi caso, para perderme.



Jorge Consiglio

Jorge Consiglio nació en Buenos Aires, en 1962. Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otras, las novelas *El bien* (Premio narradores de Editorial Ópera Prima de España, 2001), *Gramática de la sombra* (Tercer Premio Municipal de Novela, 2011), *Hospital Posadas* (2015) y *Tres monedas* (2018); además de los volúmenes de cuentos *Marrakech* (1998), *El otro lado* (Segundo Premio Municipal de Cuento, 2009) y *Villa del Parque* (2016), así como el libro de misceláneas *Las cajas* (2017) y cinco volúmenes de poesía.

* * *

J: ¿Estudiás Letras?

E: Sí.

J: Vos sabes que yo tardé un toco en recibirme, ¿vos cómo venís?

E: Voy por un poco más de la mitad de la carrera. No me falta tanto.

J: ¿Y escribís también? Parece al revés la entrevista, ¿no?

E: Escribía poemas hasta que empecé la carrera.

J: Uh... ¿Y cómo funciona la facultad referido a esto? Es decir efectivamente no estimula, ¿no?

E: No, por lo general no.

J: Sí. En principio me parece que hay dos cosas. Lo primero es que nadie te dice que vas a escribir.

E: El perfil es el académico más que nada.

J: Es el académico. Lo cierto es que está dicho digamos. Yo entré equivocado. De todas maneras, creo que toda experiencia te sirve para escribir. En otro orden, por lo menos cuando yo cursaba, lo que sentía era que siempre los profesores te miraban como diciendo: “¿Pero vos leíste a Deleuze?, ¿por qué no te ponés a leer a Deleuze?” Como si fuera un requisito para escribir ficción. Cosa que está alejadísimo de ser un requisito. Eso genera parálisis. Y ahí es cuando decís: “¡Uh! ¡La puta madre, me faltan un montón de cosas para leer!”.

E: Y si te quedas en ese lugar, no escribís nunca más.

J: Nunca más. Nunca más. Pero además me parece (y esto es pura especulación) que hay algo del orden de la intuición. Quiero decir: hay tipos que no están tan formados y son escritores brutales.

E: Bueno, Felisberto Hernández.

J: Felisberto Hernández. Vamos para atrás: Miguel Hernández. Vamos para acá, a San Juan: Jorge Leónidas Escudero. Un tipo que

se dedicó a otra cosa y recién a los 50 empezó a escribir. Tiene una especie de aparato de escritura relacionado con la minería porque el tipo buscaba piedras. De un momento a otro empieza a escribir. Y en realidad la ficción del tipo es brutal. Incluso con la creación de un lenguaje propio con una intensidad de la san puta.

E: Están esos famosos dos modelos de escritor que han quedado cristalizados: el del tipo instruido a la manera de Borges o alguien que parte más de la experiencia como Hemingway. Pero hay, por supuesto, un montón de matices.

J: Sí. Lo que es seguro es que vos escribiendo no podés no ser un gran lector. Un gran lector me refiero a estar desesperado por leer. Cuando empezás a escribir con rigor, cuando decís: “Bueno, ya está asumo mi destino: soy escritor”. Hay como una lectura doble. ¿Viste que está esa instancia de la lectura emocional fuerte?, o sea cuando te encontrás con un texto, y empezás a leer y leés desde lo emocional muy fuerte. Cerrás y decís “¡qué gloria!” irreflexivamente con una lectura casi impresionista. Pero al mismo tiempo lo que empezás a hacer es decir: “¿A ver cómo carajo funciona eso?”, o sea te preguntás cómo está construido. Y esa curiosidad tiene que ver con el proceso de la escritura. No hay otra. Es casi una cuestión mimética también. Leíste a Felisberto, leíste a Flannery O’ Connor, leíste a Onetti, ponele. Y decís a ver cómo está construido eso que a vos te produjo una enorme impresión estética, como para empezar a ver los cablecitos íntimos. Esa es la lectura del autor. Sin dejar de ser una lectura emocional, porque seguís teniéndola, pero superponés una lectura de autor.

E: ¿Cómo sería esa lectura de autor? ¿Buscás, por ejemplo, identificar procedimientos técnicos?

J: Va más allá de los procedimientos. Siempre hay como un cablecito y ese cablecito llamémosle es “técnico”, pero tiene que ver con el sistema de esa obra. Por ahí ese cablecito, se me ocurre, no podés utilizarlo en otra obra, porque en esa obra hace sistema. Tiene que ver con el tono, con el sonido del texto, con la propuesta estética, con la trama, con la alquimia y con algo que no podemos nombrar.

E: Con eso que decías de la intuición también. Me hace acordar a *Walden* de Thoreau, ¿viste? Vos lo citás en un momento en *Hospital Posadas*: “Siempre creí descubrir en ese hecho un ejercicio de confianza: avanzar a ciegas pero con seguridad. Thoreau – en el libro, o mejor, en el bosque – tenía la fe puesta en las yemas de los dedos”. Se puede poner en paralelo con eso que decís de la escritura.

J: Totalmente. Ese libro de Thoreau es brutal. Además, eso siempre me parece que, como toda escena literaria, tiene un código simbólico muy fuerte y ese código simbólico tiene una cantidad de sentidos que vos podés empezar a relacionar por ejemplo con la escritura o con lo que sea. Ahí es libre, ¿no? Piedra libre para todos mis compas. Podés relacionarlo con cualquier cosa.

E: ¿Y vos cómo empezaste a escribir? ¿Escribías durante la carrera?

J: Ehmm...Bueno, yo trabajaba de Visitador Médico. Siempre tuve como laburitos, ¿no? Antes laburaba en una estación de servicio. Visitador Médico es el laburo que más largo fue. El de mayor cantidad de tiempo mientras hacía la carrera. Tenía el tiempo muy fraccionado. Cuando estaba en la carrera, como tenía el tiempo muy quebrado, escribía textos muy cortos.

E: Ahí empezaste con la poesía.

J: Sí, empecé con la poesía. Pero me pasó un poco como a vos también. A mí la verdad es que la Facultad me desalentó bastante por esto que hablábamos antes.

E: También hay parámetros muy delimitados que son externos: qué es literatura, qué no es literatura. Tal vez esas voces traban la escritura.

J: Totalmente. Sí. Eso me parece que pasa en la carrera y casi con cualquier cosa también. Hay ciertas fosilizaciones que tienen un nivel de rigor que nosotros, obviamente con un sistema de prejuicios, empezamos a hacer funcionar. Eso es una cuestión externa, forzada e inexistente. No obstante, funciona. Hasta que vos no le pegás una patada a eso, te regís por eso y cuando vos te regís por eso, te ultra restringe. Yo no leí, qué se yo, literatura europea del siglo XIX. Entonces te cohíbe eso: “¿Qué voy a escribir si no leí?”. Parece como si el escritor en su sistema de lecturas hubiese leído todo y más. Viste cuando decís: “¿Leíste el *Ulises*?” “No” “¿Qué cagada!”. Te genera esa cosa de decir: “¿Qué hice en mi vida que no leí el *Ulises*?”. Y por ahí no necesitás leer el *Ulises*. Quiero decir: uno va armando sus rumbos de lecturas. Sí me parece que inevitablemente somos lectores compulsivos. Pero si tu mapa de lectura no involucra el *Ulises*, no pasa nada. No involucra el *Ulises* y listo. Hasta que lográs cagarte en eso funciona como una cosa bastante negativa. En mi caso, viste, qué se yo. Yo también veo un montón de gente que se recontra caga, gente joven, y me pone ultra feliz que se recontra caguen. No quiere decir que no lean, sino que tienen mapas propios, loco. O sea si tenés un mapa propio, chau, ya está. Uno tiene una curiosidad que abarca todo. Ok. La vida es finita. Vos estás trabajando, tenés familia, tenés amigos, querés hacer gimnasia, lo que sea. Bueno, está perfecto. No se puede hacer todo y además escribir. Hay una especie de come-coco que uno pone a funcionar. También está esa cuestión

del mito del escritor en una Torre de Babel que está leyendo todo el día o escribiendo. Debe existir eso, pero lo cierto es que no es mi modelo sin ninguna duda. Además me parece que en algún punto un escritor que no interactúa, que no tiene una cuestión dialógica con el mundo... No sólo se pierde de mucho sino que no me gusta. Pensá en Walsh, pensá en Conti, pensá en Onetti, pensá en Faulkner. En lo que quieras. Qué pasa con la posición política del intelectual, uno podría preguntarse también. Hay tipos que por no bajar a tierra, no intervienen políticamente. La verdad es que no es mi modelo, me parece que las cosas nos afectan, que vivimos en una sociedad. Y si las cosas nos afectan, me parece que lo más sano –en la medida de lo posible y de lo pobres que somos como seres humanos (digo con todas nuestras limitaciones)– es participar.

J: Volviendo. Ehm...empecé a escribir textos ultra cortos. Porque viste que si vos escribís poesía... Yo soy medio un neurótico de la reescritura. Hay escritores que no corrigen tanto. Por ejemplo Aira. Al menos lo que dice él es que no vuelve a sus textos. Bueno, es una de las alternativas.

E: ¿Qué te parece Aira?

J: Hay algunas cosas que me encantan de Aira y hay otras que no me pegan tanto. Hay algunas cosas que me encantan. La primera parte: “El vestido rosa” y *Las ovejas, Ema la cautiva, La luz argentina, Canto castrato, La liebre*... Son todos textos del inicio de Aira. Yo cuando lo descubrí fue una cosa impresionante, ¿viste cuando cerrás el broli y te detenés a disfrutar? Tuve una impresión estética tan impresionante como cuando descubrí a Borges. ¿Viste cuando cerrás y decís: “¡Ah, la mierda, loco! ¡Qué bestia el chabón!”? Lo cierto también es que a medida que pasan los años Aira se transforma como autor y empieza a escribir sus *nouvelles* y empieza a participar, me da la

impresión, interviniendo en el campo literario. Publica sus libros como si fueran una intervención, como si dijera: “Yo intervengo en el campo intelectual publicando este tipo de textos menos trabajados probablemente y publicando con cierta regularidad”. Eso es una posición estética y política. Ahora estoy leyendo *Cómo me hice monja*. Es un lindo texto, pero me llama la atención que a veces el registro con el que hablan ciertos personajes no condice con la estructura de esos personajes, quiero decir: hay personajes ultra lúmpenes que tienen un discurso que no se adapta a su perfil, por ejemplo. ¿Y qué sucede con eso?, rompe el verosímil. Pero bueno habría que ver si eso es una actitud buscada. Conociendo la ficción de Aira, uno podría elucubrar que sí. Hay que ver qué es lo que te genera eso a vos como lector. Pasa lo mismo que pasaba con Lamborghini en su momento. Te puede generar o no placer estético. Podés reconocerlo como una actitud vanguardista, pero a lo mejor tu mapa de lecturas pasa por otro lado. Y si pasa por ciertos textos y por otros no...Yo creo a esta altura del partido que hay que respetarlo a ultranza.

E: Volviendo: vos decías que sos un neurótico de la autocorrección.

J: Sí. O sea: volver, volver y volver sobre un texto. No soy nada original. Si vos mirás en la historia de la literatura....todo el mundo lo hace. Me parece que ahí está el verdadero laburo con tu texto. Ahí está el laburo con tu voz: ¿Cuáles son esos rasgos que después de pulirlo surgen del texto?, uno podría pensarlo por ese lado. Con esas condiciones de producción yo tenía el tiempo muy fraccionado. Y por esta neurosis de la escritura yo escribía textos muy cortos. Escribía muy poco en la Facultad. Escribía poesía y poca, muy poca. Pero cuando termino la facu, empiezo a trabajar en prosa. Me vuelvo un poco a la prosa y empiezo a expandirme un poco más.

E: Ahí empezaron los cuentos.

J: Exactamente. Ahí me empiezo a expandir un poco más. Fue creciendo casi por accidente. En un momento recuerdo que me voy de vacaciones. Yo en ese momento estaba casado. Y soñé una cosa que se me ocurrió como para escribirlo. Me desperté a las cinco de la mañana y digo “uy qué bueno esto para laburar un cuento”. Estábamos en un lugar muy chiquito. Me fui al baño para no joder a nadie. Lo escribí en un cuadernito y cuando volví empecé a escribirlo y se fue como desbordando, desbordando, desbordando, y se transformó en una novela. Una escritura irregular, desflecada. Igual me hizo muy bien poder escribir un texto tan largo. Pero fue como... ¿Viste cuando desborda algo? Te repito: yo quería escribir un cuento. Y yo no sabía qué hacer con eso. Y había un concurso en España que vos no tenías que imprimirlo porque imprimirlo era mucha guita. Y lo mandé por mail y me re olvidé y...me gané el premio. Y el premio implicaba la edición.

E: ¿*El bien*?

J: Sí, *El bien*. Entonces los chabones te dicen: te ganaste el premio, si querés te lo editamos así. Pero lo que te ofrecemos es leer la obra, comentarla, devolverte el texto y vos decidís. Entonces fue genial. Fue mejor que cualquier otra cosa. Como un taller de escritura. Entonces los tipos lo que hicieron fue mandarme el texto impreso comentado en los márgenes con tres lapiceras: una roja, una azul y una verde. Entonces los tipos te observaban el texto y vos finalmente terminabas decidiendo. Por ejemplo: yo estaba obsesionado con los sueños y metía un sueño tras otro. Entonces uno de los editores dice “Basta de sueños. Como dice Henry James: cada vez que aporta un sueño pierde un lector”. Y otro de los editores dice: “Estoy de acuerdo con vos pero este sueño vale la pena. Yo creo que lo dejaría y quitaría

otros”. Entonces fue genial. Lo recontra trabajé tratando de vencer el miedo. Porque cuando empezás a editar el libro lo que te agarra es el miedo a cortar: esta cuestión de “bueno, ¿y si suprimo esto?”. Y ordenar el texto. El tema de la economía también me parece clave. Laburé mucho ese texto. Me lo editaron ellos en una editorial muy chiquita que se llama Opera Prima. Después me lo editó Norma acá. Ahí conocí a mi editora: Leonora. Después ella se va a Eterna Cadencia. Y como yo en ese momento tenía un libro de cuentos...

E: *¿El otro lado?*

J: Sí, sí. *El otro lado*. Entonces era muy difícil publicar un libro de cuentos en Eterna Cadencia y me fui a Edhasa. Ahí entré a publicar en Edhasa y después seguí con Leonora en Eterna Cadencia. No sé si te respondí la pregunta.

E: Sí, sí. Mi inquietud más que nada pasaba por ese crecimiento como escritor que hizo que vayas dominando distintos géneros: la poesía, el cuento, la novela. Pero, como vos decís, se fue dando naturalmente. Eso se nota en tu escritura. En *Hospital posadas* conviven todos.

J: Mirá, yo creo que también hay como cristalizaciones, ¿viste? A propósito de cuestiones editoriales. Yo no sé si hay instancias tan dicotómicas en los géneros. Me parece que es algo que viene desde afuera. Es una matriz que te aplican, cuando dicen “esto es una novela histórica”, “esto es una novela x”.

E: Hay toda una terminología que tiene mucho que ver con el marketing también.

J: Totalmente. Además, dentro de las editoriales para clasificar productos. “¿Vas a vender?, ¿Qué vas a vender?”, “este texto es más

literario que otro". ¿Cómo más literario si son dos novelas? No obstante está ese concepto. Y está bueno saberlo. Y la onda es que es cierto que hay matices, y que esto es prosa y no poesía. No obstante, me parece que hay como una especie de superposición de cosas. Si vos pensaste escribir poesía o sos un lector de poesía o tu mirada tiene que ver con poesía...Incluso lo vas a rastrear en prosa, ¿no? Quiero decir: Erri de Luca. Vos lees sus textos, en prosa, si querés hay una narración cronológica, desde. No obstante el punto de vista es absolutamente lírico.

E: Bueno, a la inversa: el libro de poemas de Saer se llama *El arte de narrar*.

J: Sí, sí. Entonces sin duda hay una hibridez. Incluso te diría con el teatro. El teatro también. Hay recursos...el más evidente: ¿Viste que hay una interpelación al lector por momentos? Estás mirando Shakespeare o lo que sea y se quiebra la cuarta pared. Es un recurso muy utilizado incluso por Allen en sus filmes. Bueno, como recurso literario existe: de golpe el narrador le habla al lector. Como los diálogos de Hemingway, esos diálogos pelados sin que tengas un narrador en tercera que los apuntele.

E: Los diálogos vos los ponés en bastardilla en *Hospital posadas*.

J: Sí. Lo que intenté acá es mezclar los planos. Porque... ¿qué alternativa tenés vos si querés poner diálogos? Guión de diálogo, bajar de renglón y clavar la voz del personaje: el discurso directo. O iniciarlo con el narrador. Yo recuerdo, me parece que en este texto en un momento ni siquiera había metido bastardilla. Lo que hacía era tercera y el diálogo mezclado. Entonces se generaba como una especie de sopa de voces, nunca sabías quién estaba hablando. Me parece que por sugerencia de Leonora le metí bastardilla para que

haya un dato, una marca gráfica que te diga que estaba hablando el personaje. Pero lo que buscaba era eso. De acuerdo al texto. Hay momentos en que necesitás que esté todo en el mismo plano porque todo forma parte de lo mismo, es todo la misma sopa. Incluso me da la impresión de que si vos no metés marca gráfica, también es como una especie de semillita de tensión, de intriga. Quiero decir: la pregunta que se hace el lector es quién está hablando. Y hay como una especie de intriga.

E: Un poco como los juegos de indirecto libre.

J: Exactamente, exactamente. ¿Quién habla? El indirecto libre es peligroso porque es muy usado y además de ser muy usado es el primer recurso que vos tenés para la introspección del personaje. Avanzás en la cabeza con esa pregunta barrosa que nunca sabés quién habla. ¿El narrador o el personaje? Y en algunos textos el indirecto libre genera un quiebre del verosímil, o sea hay un ruido ahí que te hincha las pelotas. Ese ruido tiene que ver con cierta ambigüedad. En otros lados no, es genial. Ehm...estaba tratando de pensar algún ejemplo.

E: *Plata quemada* de Piglia está casi toda construida en indirecto libre.

J: Bueno, claro, es un tema ese. A mi Piglia me encanta. Esa quizás (y no por prejuicio, te juro que no por prejuicio) es la que menos me gustó de Piglia. Estem...no sé si vos leíste *Respiración artificial* ¿Viste lo que es? Es un bodoque, quiero decir: esa continuidad, Tardewski hablando, reflexionando...pero es genial.

E: Sí, la mitad de la novela es un diálogo sobre literatura.

J: Una digresión enorme... ¿Viste? Está genial eso. También para entender que la crítica es ficción y que no tiene rigor de verdad.

Porque viste que también hay algo de eso... “La tesis sobre el cuento” que está en *Formas breves*: hay una frase de Chéjov en un cuaderno de notas que dice que un hombre está en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa y se pega un corchazo. Entonces dice Piglia que en este germen de relato ya hay una tesis del cuento. Esa tesis del cuento tiene que ver con que cada cuento cuenta dos historias. ¿Qué dos historias se cuentan en este cuento? Está la del tipo que va al casino y gana, y la historia del suicidio. Entonces lo que hace es....

E: Va rastreando eso en diferentes escritores.

J: Exacto. Qué hicieron Poe y Quiroga con eso, qué hizo el cuento clásico, qué hizo Hemingway, qué hizo Kafka y qué hizo Borges. Y arma un aparato ultra inteligente y se mete en cada uno de esos.

E: Y si tuvieras que pensarlo con respecto a lo que vos escribís: ¿cómo pensarías esas dos historias?

J: Uh....no tengo idea. No tengo idea. ¿Te digo la verdad? No tengo ni la más pálida idea.

E: Pero sí te parece interesante esto de ver a la crítica como ficción.

J: Eso me parece, sí. Es que en realidad yo no sé si es “verdadera” esa teoría de Piglia. Sí, está genialmente planteada y sí es ultra verosímil. Y si vos lees a Harold Bloom o a quién sea. No sé, qué se yo, la escuela de Frankfurt o a cualquiera. El extrañamiento como concepto, por ejemplo. Lo plantea fabulosamente Tinianov. Pero no sé si eso es útil en la fuerza de verdad, sino que es genial. Me parece que Ricardo Piglia lo que hace al incrustar la crítica dentro de *Respiración artificial* o de sus textos en general, lo que hace es mostrar hasta qué punto la crítica es literatura.

E: Borges hacía algo así con la filosofía también.

J: Exacto. Exacto. Bueno, en la filosofía pasa exactamente lo mismo. Pero lo loco es que vos en algún punto a la crítica te la tomás re en serio. La tesis del cuento de Piglia. Decís “lo dijo Ricardo Piglia”. Es como si te lo hubiera dicho el doctor o *Clarín* (risas). Habría que empezar a desconfiar del doctor, de *Clarín* y de Ricardo Piglia también.

E: Bueno. Tratando de volver un poco a *Hospital posadas*. Quería preguntarte por el final. Hay algo medio proustiano ahí, ¿puede ser?

J: ¿Proustiano? A ver (mira el ejemplar que tengo en mis manos mientras busco la última parte).

E: “Me quedo un rato así, pensando en nada, hasta que un olor conocido, como a pan tostado, me devuelve en un segundo a la infancia”.

J: Mirá, no me acordaba de eso...qué lindo.

E: Es como un Proust invertido porque en *En busca del tiempo perdido* la asociación entre la magdalena y la infancia se da al comienzo mientras que acá el libro cierra así.

J: Exactamente, exactamente ¡Qué lindo! Muchas gracias. Me encanta, la verdad. Es muy lindo que te lean así. La verdad es que no lo había pensado. Mirá, yo tengo como un problema con eso de los finales. Cerrar un texto es un quilombo. ¿Cómo cerrarás un texto?

E: Bueno, es que yo cuando lo leía pensaba...por eso te decía lo del cuentista. La novela está dividida en capítulos que son historias intercaladas, pero cada capítulo tiene el efecto de un cuento, ¿no?

Porque finalizan de una manera conclusiva en la mayoría de los casos, pero a la vez no terminan de ser fragmentos autónomos.

J: Claro, claro. Mirá, me parece que me siento muy cómodo escribiendo cuentos. Me siento muy cómodo. Además soy un tipo ansioso. Cuando te ponés a escribir una novela es un proceso que te lleva tres o cuatro años de laburo. Demoro muchísimo para escribir una novela. Entonces te genera una enorme ansiedad. Y yo siento que en un cuento... ¿Cuánto te lleva un cuento? Tres, cuatro, cinco meses. Y se resuelven de una manera muy piola, unitaria. Yo avanzo así como tirando arenita, ¿no? Quizás por eso tengan un aire de autonomía cada uno de los capítulos. Además tenés la alternativa del flujo ininterrumpido, llamémosla el flujo proustiano, ¿viste? Ese flujo que sale como si vos abrieras una boca de petróleo y empieza a chorrear, y es ininterrumpido. O ir articulando el texto en escenas. Se me ocurre (por lo menos esto es una teoría muy personal) que la articulación de escenas lo que hace es darle un dinamismo distinto al texto. Y ofrecerle al lector la posibilidad de accesos, de diques, y en esos diques detenerse un minuto. Son cambios de velocidad. Una vez le hice una entrevista por *Perfil* a Piglia cuando sacó *El camino de Ida*. Eran micro historias, es decir, una historia que fluía, y dentro de esa historia que fluía se iban como enhebrando micro historias. Entonces, yo me acordé de otro texto de él en el cual metía micro historias. No me acuerdo ahora si era *La ciudad ausente*. Entonces le pregunté: “¿Cómo es esto de las micro historias?”. Me dice: “Es una cuestión de velocidades”. Me encantó. Y había un fotógrafo. *Perfil* había mandado un fotógrafo. Dice: “¿Ves? Como él. Él puede sacar un gran angular y abarcar mucho o puede sacar retratos. Entonces hay una cuestión de velocidad y de distancia con respecto a lo que estás narrando”. Y me encantó. Me parece que está bueno eso. Yo le encuentro una dinámica y por eso lo laburo así. Con respecto a los finales, como te decía, siempre es un problemón llegar a los finales.

¿Cómo lo terminás? El final tiene dos partes: un final de trama, que parece como que sonara cerrado, y el sentido del texto que lo desborda. Y además hay una cuestión de sonido: ¿con qué palabra lo terminás al texto?, ¿cómo cerras ese bloque para que te acompañe el sonido? Me parece que laburar un texto es sobre todo laburar con el sonido, por lo tanto el silencio. Volviendo a Piglia. Mirá lo que dice con respecto a Hemingway. ¿Qué hace Hemingway? “El gran río de los dos corazones” es una historia de pesca de Nick Adams. No obstante, dice Piglia, hay otra historia ¿Cuál sería la otra historia ahí?

E: La guerra.

J: La segunda historia es la guerra, los efectos de la guerra. Y esa historia, ¿dónde está narrada? En ningún lado. Está narrada en los pequeños detalles: en el silencio, en el clima, en la atmósfera. Y es hermoso como teoría. Igual, ¿cómo lo probás? Ahí está lo que decíamos: la crítica tiene mucho que ver con la ficción. O sea vos leés el texto y decís ¿Dónde está la guerra acá? “No está lexicalizada” dirían los lingüistas. No hay ni un indicio en el texto. Bueno, pero si vos lo reconstruís en contexto con los otros cuentos de Nick Adams y además empezás a escuchar el silencio, lo que no se narra... Inevitablemente ves que ahí algo hay, hay un enrarecimiento. Eso tiene que ver con el silencio, con lo que no se está narrando, con la densidad, el peso. Y eso me parece que pasa por el silencio del texto. El silencio del texto tiene mucho que ver con la respiración del texto y esto para mí no es un verso porque tiene que ver con la normativa, con cómo respira un texto. Ahí no es gratuito: oraciones cortas, oraciones largas, subordinadas, puntos, comas. ¿Y qué pasa con Saer?, ¿cómo respiran esos textos frente a los textos de Rejtman y gente que es más minimalista? No sé, toda la generación del '90 en poesía, por ejemplo. No sé, es una cuestión del orden del sonido. Ahora bien: en estas pequeñas obras musicales (llamémosle o

tomémonos la libertad) ¿Cómo llegás al final? Vos terminás la trama. Ok. Terminaste de narrar ¿Qué hacés con el final? Después de las vanguardias ¿Qué hacés? ¿Vas a terminarlo con un “chan chan”? Es todo un tema. Son decisiones narrativas.

E: En cuanto a la trama, el final también está bastante logrado en *Hospital posadas* me parece. Si te ponés a pensarlo la historia es circular: un represor termina internado en un hospital que fue ex centro de detención. Sin embargo hay cierta porosidad. Cuando uno termina de leer no siente que fue un círculo totalmente cerrado.

J: Totalmente. Y además, eso también son clasificaciones, a fin de cuentas. Finales cerrados y abiertos. Pero en realidad, otra vez: ¿qué es un final cerrado? ¿Se cancela? Te ponen de ejemplo de final abierto los de Carver. Ok, perfecto. Tiene que ver con otra instancia, más deshilachada. Es un tema porque ¿qué cerrás? Cerrás trama, pero lo bueno es cerrar trama y no cerrar sentido.

E: Hay un momento en la novela en que hay justo una especie de micro relato de Cardozo inserto en uno de los capítulos. Cuenta que torturan a un tipo con una picana improvisada sin saber que tenía una salud muy frágil. Lo que querían eran nombres, pero lo torturan tan brutalmente que al tipo le agarra un infarto. El capítulo termina con una reflexión del narrador: “La historia no cargaba sentido, ofrecía significado pero no sentido”. Ese fragmento viene bien, no sólo por la frase, sino porque esa frase la ponés al final y tiene cierto efecto conclusivo de cuento. Pero lo que está haciendo es otra cosa. Como dice la cita: abre, invita a cuestionar. Fundamentalmente en relación con la violencia.

J: Claro. Sí. Es que también hay algo de la dictadura en relación con el relato.

E: Bueno, hay varias reflexiones diseminadas en torno a eso. Recuerdo que en una de las tomas, en la “Toma 3”, dice explícitamente que buscaban generar cierto “efecto de verdad”, citando a Benjamin.

J: Sí. Hay un libro de Benjamin que se llama *El narrador*. El tema de la experiencia y el relato. Ahí hay algo muy fuerte. Quiero decir hasta qué punto la experiencia se condensa en un relato. Saliendo de Benjamin, me parece que todo relato dentro del texto y en los marcos sociales también carga un valor simbólico, y ese valor simbólico va generando sentidos. Eso es lo más dinámico que tiene un relato. Va generando sentidos.

E: Bueno. Hay una frase al comienzo de la novela, cuando la intentan secuestrar a Ángela. Nuevamente, al final del capítulo: “Aquel día, con esa palabra [secuestro] se inicia una trama que se irá nutriendo de certezas y conjeturas y que, de acuerdo a una primera impresión, no terminará jamás de expandirse y de crecer”. Eso fue y sigue siendo la dictadura.

J: Totalmente. Totalmente. Es una trama infinita de relatos que nunca van a terminar de ser contados. Es terrible. Es terrible.

E: Por eso también está buena esa cuestión medio lateral de narrar la historia. Vos sos muy lector de Onetti. ¿Reconocés algo de él en *Hospital posadas*?

J: Claro, claro. Yo creo que... Viste que en Onetti a veces no entendés un carajo. No en los cuentos, sino en las novelas. Hay muchas cosas que quedan por afuera. Es como un monstruo la novela. Le crecen cosas que no llegan a ningún lado. Da la impresión de que Onetti narra como si vos fueras un amigo, como si vos conocieras la historia.

Entonces él no te va a aclarar un montón de cosas sino que a lo largo del relato vos te vas contextualizando, te vas apoyando y vas entendiendo un poco más. No del todo. Eso está bueno porque, me parece, genera un efecto de verdad en el relato. Si vos sos muy paudado narrando, si vos le metés carteles luminosos al lector... Cuando vos estás escribiendo te da miedo que el lector no te entienda una mierda lo que estás escribiendo. Bueno, ok. La literatura es opacidad. Si no te entiende: no te entiende. No importa. No es un cristal, es opaco. Bueno, apostemos a esa opacidad. Por supuesto que si vas a escribir una novela... qué se yo. Hay narradores que son bastante realistas y lo que arman ahí es un sistema realista/naturalista. Por ejemplo: *Una muchacha muy bella* de Julián López, ¿la tenés?

E: Sí. Tiene un registro muy poético.

J: Sí. Bueno, pero también es una novela transparente, ¿no? Digo, una novela que no te cuesta acceder a lo que está narrando. A lo que voy es: todo artefacto literario tiene una serie de leyes. En el caso de Julián López: ¿qué pasa si nosotros empezamos a meter indicios que no se entienden? El objeto mismo va a fallar. Vos vas a decir: “Uy, acá está fallando, no se entiende una mierda esto”. En cambio cuando vos empezás a leer a Onetti, el artefacto Onetti acoge esa cuestión y empezás a entrar en un sistema dialógico que tiene que ver con esa oscuridad que a mí me encanta porque podríamos pensarla como una intriga subsidiaria. Quiero decir: está la intriga propia del relato y una intriga subsidiaria que tiene que ver con el esfuerzo que hacés vos por entender eso. Las dos intrigas se superponen. Está bueno, qué se yo... laburar con la oscuridad. La oscuridad me refiero, no en lo que narrás sino en cómo lo narrás. La forma. Esa cosa del sistema de biombos. Si vos pensás Barthes habla del deseo, de que tiene que haber una tensión del orden del deseo. Incluso en *El placer del texto* dice que el texto tiene que probarle al lector que lo desea, ¿te acordás?

E: Sí. Un juego de seducción.

J: Sí, un juego de seducción. Y él dice “hay un tratado acerca de eso y es la escritura misma. La escritura es un Kama Sutra”. Y es cierto, porque en esas veladuras se genera cierta tensión. Fijate en la diferencia del erotismo con la pornografía. La pornografía es toma directa, toma ginecológica que en realidad deconstruye cualquier intriga. En tanto que el erotismo es un juego de veladuras. No alcanzás a ver bien qué ocurre. Estoy pensando en un erotismo más ligado al siglo XIX, en D.H. Lawrence, en *El amante de Lady Chatterly*. Nunca terminás de ver bien qué carajo está pasando. Está el bosque, la oscuridad... No obstante construís con esas veladuras una enorme tensión. Y esa enorme tensión, entonces, saliendo de lo erótico, podríamos relacionarla con cómo distribuís económicamente la información dentro de tu relato. Y ahí otra vez es empezar a laburar con una especie de sintonizador de la radio. ¿Te acordás cuando las radios tenían el dial? Cuando la perdiste: cagaste. Bueno, volvés un poquito (hace un gesto con los dedos). No llegás pero casi y así vas regulando.

E: ¿Fuiste armando los fragmentos autónomamente y después ibas viendo cómo intercalarlos?

J: Mirá, sí. Tengo esa libertad. No hice demasiado acá eso pero suelo hacerlo. En este laburé más uno y uno, uno y uno. Lo que sí intercalé fue el discurso del hospital. Me parecía que el hospital era muy importante que entrara en el texto como un discurso aparte porque es importante. Yo no soy quién para decirlo pero me parece que el hospital es uno de los personajes principales. Entonces ¿cómo haces para laburarlo? Bueno, lo laburás aparte. Con un registro aparte, que tenga un sonido aparte, incluso una tipografía aparte. Lo otro lo fui articulando más bien. Así medio como para que de algún tipo de efecto. Nunca sabés si te sale o no te sale hasta que empieza a circular el texto...

E: ¿Sos de pedir opiniones mientras escribís?

J: Mirá...no. Hace relativamente poco estaba casado, entonces se lo daba a mi mujer. Yo sentía que estaba bueno eso. Ahora se lo doy a mis hijas...estoy saliendo con una piba y se lo doy a esa piba. Esta última novela también se la di a Hernán Ronsino. Él me mandó la suya: *Cameron*. Está bueno eso. Me parece que hay como un grupo que son tus interlocutores, tus amigos, gente que tiene buena leche. Porque además hay otra cosa y es que si no querés estar cristalizado, tenés el salvaguardas de la inseguridad. Entonces, terminaste el texto. Estás cagado en las patas. Siempre. Pero aunque seas Ricardo Piglia. Lo que a mí me tranquiliza es la experiencia de haber terminado algo. Y también está ese margen ahí dando vueltas de que vos sabés que tenés cierto oficio de escritor. Pero estás haciendo arte, con lo cual siempre te podés ir a la mierda, porque no hay reglas. Siempre cuando empezás un nuevo texto tenés cierto grado de virginidad. Vas tanteando como Thoreau. De repente te vas al pasto y tratás de remontar, y así.

E: Claro. Después otro tema del que me interesa que hablemos es la cuestión de la enfermedad. En principio el título, al igual que el título de *El bien*, convoca a una ausencia, ¿no?, porque el Hospital Posadas, salvo al final de la novela (y hasta ahí), lo que menos hace es funcionar como hospital, lo que menos hay ahí adentro es salud. Y esa ausencia también tiene que ver con una cuestión discursiva de la dictadura. Si por un lado circulaban discursos alrededor de preservar la salud (“hay que extirpar el cáncer de la sociedad”, por ejemplo), por el otro lado estaba justamente la violencia sobre los cuerpos.

J: Totalmente. Totalmente. Bueno, lo de los títulos. Creo que los títulos son compensatorios. Lo mismo con las tapas. Siempre te

dicen que nunca se tiene que repetir el título con la tapa. Si el título es *Hospital posadas* que la imagen de la tapa sea precisamente el Hospital Posadas...bueno, sería una redundancia.

E: ¿La imagen de la tapa la elegiste vos?

J: Sí. No deja de ser la fachada de un hospital pero...

E: Claro, pero está esta cuestión de las ventanas, los ojos. La mirada del voyeur.

J: Sí. A mí me pareció...asomarme a la ventana es una clave para mí. Es una clave vital. En la literatura y en la vida. Yo tengo una relación con el mundo de asomarme y mirar. Hay algo del orden de la intimidad del otro que estás conociendo que me encanta.

E: Claro. Más allá de las escenas de la ventana, que son varias a lo largo de la novela, también está esta cuestión de buscar decodificar al otro permanentemente, leerle los gestos. Desde la primera escena con la punky el narrador dice “la recuerdo con el perfil en alto, de perfil, espíandome los gestos. Yo hago lo mismo”. Y al mismo tiempo da cuenta de la imposibilidad de acceder al otro.

J: Sin ninguna duda. Nunca podés ver del todo con transparencia al otro. Sí podes descubrirlo. ¿Te acordás que él la descubre a la punky desde la ventana? Es decir, de golpe ves algo en cierto lugar y a partir de eso que viste, y que vos pensás que no va a modificar tu vida... Bueno, a lo mejor sí empieza a modificarla. ¿Qué pasa con los vecinos?

E: En otros relatos tuyos también aparece mucho eso. Por ejemplo en los de *El otro lado*, fundamentalmente los de la última parte, observar al otro desarma la vida de los personajes.

J: Claro, es que eso actúa como espejo de la propia vida. Pongámosle: un tipo que en algún momento de su vida tenía una amante. Tenía una gran culpa porque se iba al departamento de ella y dejaba a su familia. Entonces el chabón cuando estaba en la cama con la mina escuchaba a través de la pared el ruido de la familia que había al lado. Esa familia, que tenía una composición bastante similar a la suya, le generaba nostalgia y una sensación de que estaba en el lugar equivocado. Es decir: imaginémonos que el tipo tocaba el piano con sus hijos y escucha el eco de la familia estando en una situación clandestina. Se genera ahí como una especie de rispidez. Bueno, no sé, habría que escribirlo ese cuento. Pero digo: ¿Qué pasa con el otro? Y además esa cuestión especular. Bueno, volviendo a la cuestión del título: me parece que compensa al relato. Para no ser tan autorreferencial: hay un cuento de Hebe Uhart que se llama “Las abejas son rendidoras” que está en *Camilo asciende*. No se habla de las abejas hasta la última oración y en realidad parece ser un desencadenante bastante caprichoso. Entonces la pregunta que podemos hacernos es ¿Qué nombrás con los títulos?. Nombrás la historia dos (lo que hablaba Piglia). Es decir: la narración menos evidenciada. Y no por menos evidenciada es la menos importante. Entonces en *El bien*, ¿Qué pasa? ¿Qué estás narrando? El mal. O sea, por una serie de juegos contrapuestos, narrás el mal. Si no, sería como demasiado directo, qué se yo.

E: Casi tautológico.

J: Exacto ¿Y qué pasa cuando vos recurrís a la tautología? Hacés el juego opuesto a la literatura. Empobrecés. Cuando nombrás: restringís, acotás. ¿Cuál es el juego de la literatura? Merodear, no acotar. El acotar es más de la técnica, de un discurso denotativo. Un manual de instrucciones tiene que buscar ser cerrado, no dejar lugar para ambigüedades. En cambio en literatura connotás, connotás y connotás.

A pesar de ser Balzac o Émile Zola estás connotando. Tu frase va a tener muchos sentidos. Me parece que va por ese lado en cuanto a los títulos. Y en cuanto al sistema de salud, me parece que hay una cuestión ligada a lo existencial. El cuerpo como zona de degradación.

E: En uno de los cuentos de *El otro lado*, el narrador dice “recordé un dicho de mi madre en el que se confundía enfermedad con violencia”.

J: Totalmente. Aparece la cuestión del abandono de persona que incluso es una figura legal. Hay algo en eso que me parece muy narrativo. No sé muy bien por qué. Incluso la violencia me parece lo más auténtico y genuino que tenemos, la violencia que no es planificada. Ahora imaginate que te chocó el auto un tipo. Vos te bajás y te lo querés comer crudo. Lo querés matar al otro y el otro te quiere matar a vos, y hace treinta segundos no lo conocías. Es decir, no tenías una historia que te uniera al otro.

E: Claro. Eso está muy presente en *Hospital posadas*...ni hablar en *El bien*. También hay muchas escenas de violencia entre animales y hacia animales.

J: Sí...digamos, muestran lo más instintivo. Y también porque no se pueden defender. Lo cierto es que todo acto pareciera estar teñido de cierta escenografía. Inclusive el sexo. En el sexo también hay escenografía. Ni hablar de la etapa del levante. Pero me refiero al acto sexual. Me parece que la violencia está más desdramatizada que el sexo, al cual usualmente se lo considera puro instinto. No sé si es puro instinto. Digo hay una cantidad de cosas: cómo me está mirando, cómo no me está mirando, mi rendimiento, cuánto hace, etc. Hay un quilombazo ahí. Ojala fuera irreflexivo. Seríamos menos neuróticos. En tanto la violencia es querer comerse al otro crudo. Yo no sé si tal vez esto tiene más que ver con el universo masculino. ¿Vos qué opinas?

E: Me parece que la violencia en la mujer está bastante reprimida. Son otros los mandatos. Ser aguerrido, plantarse, son elementos que tienen que ver con cierto mandato masculino. En cambio los mandatos de una mujer tienen que ver con la delicadeza, la suavidad, la amabilidad...Pero bueno, no sé, habría que pensarlo mejor.

J: Claro. Es cierto. Pero también cada vez se ven más pendejas que se cagan a trompadas en las secundarias.

E: Es que ahora también hay más acceso a eso por las nuevas tecnologías.

J: Cosa que me impresiona horrorosamente, que alguien ante una pelea, en lugar de separar, se detenga a filmar con el celular... Es una actitud política. Que vos frente a una pelea hagas así (hace un gesto con las manos), en lugar de acercarte a separar, es desesperante. Tenés que ser un hijo de puta, un cínico.

E: Bueno, tal vez ese es el lado negativo de espiar al otro. Las redes sociales en general están construidas en base a eso.

J: Claro, claro. Sí, es verdad. Hay algo del *voyeur* ahí. Pero el erotismo del voyeur tiene que ver con que vos estás entrando en la intimidad del otro sin que el otro lo sepa. Si el otro lo sabe, es un striptease. Y esa consciencia del espiado debilita el vínculo.

J: Me parece que hay dos cosas ahí. Por supuesto: un ingrediente erótico de espiar cuando el otro no sabe que lo estás espiando, pero también hay algo de una cuestión especular. ¿Qué modelos tengo yo para vivir? Si yo espío a alguien que admiro. Si espío al Flaco Spinetta sin que Luis Alberto sepa. Pensar que hay algo de modo de vida. Entonces me encantaría saber qué hace el Flaco Spinetta, que

muy probablemente viva en estado de poesía. Entonces, a ver si yo puedo imitar algo de esto. Como una especie de mimesis saludable.

E: Y eso que vos rescatás del otro al que espíaste no deja de ser una construcción también.

J: Totalmente. No sé si alguna vez te pasó de estar en un bar y tener ese pequeño entretenimiento de dibujar vidas. Por ejemplo este chabón (señala a alguien que pasa por la ventana del bar) ¿Qué hace? ¿Qué hizo? Probablemente haya sido un empleado municipal. Y si fue empleado municipal ¿dónde laburó? En una dependencia o en una oficina técnica de ganadería...No sé, qué se yo.

E: Me hace acordar a “Con el desayuno” de Saer, un cuento que está en *Lugar*. Narra la historia de Goldstein, un jubilado aparentemente común que tiene el hábito de desayunar todos los días en un bar en Córdoba y Pueyrredón. Es un Saer un poco más tranquilo.

J: Es cierto... ¿Leíste *Las nubes*? Los últimos de Saer por lo general son así.

E: Sí, *La ocasión* también.

J: *La ocasión*. Salvo *La grande*. Ahí es como que vuelve a lo anterior. Estaba pensando cómo a veces la literatura pasa por sobre tu propia vida. Saer cuando estaba escribiendo *La grande* sabía que estaba por palmar y entonces empezó a escribir a máquina, se quería sacar de encima ese texto. Según dicen Proust antes de morir estaba corrigiendo sus textos.

E: Una última pregunta. Si pudieras elegir, ¿cuál te gustaría que sea tu último libro?

J: ¡Qué pregunta! ¿Sabes qué me gustaría? Algo para molestar: poesía. Como *El arte de narrar*. Y entonces después que mis hijas se preguntan por qué escribí ese libro. Ese sería mi testamento.

Reconocimientos

Este trabajo no habría sido posible sin la enorme libertad y generosidad que nos brindó Eduardo Romano para realizar y publicar los reportajes. A su vez, gran parte de los comentarios, interrogantes y apreciaciones que manifestaron Aníbal Jarkowski, Guillermo Korn, Ezequiel Pérez y muchos de los que participaron de los *Encuentros con escritores* han quedado plasmados, directa o indirectamente, en las entrevistas. Por su parte, Emilio Bernini siempre estuvo disponible ante nuestras inquietudes. También Delfina Romero Feldman logra transmitir, con sus fotografías, ese gesto único y vital que caracteriza a cada autor. Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a todos ellos.

El Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” organiza, desde 2016, *Encuentros con escritores*, para comentar obras contemporáneas, y entablar un diálogo con sus autorxs. Presentamos aquí tres entrevistas, realizadas a posteriori de esos encuentros. Gabriela Cabezón Cámara, Gustavo Ferreyra y Jorge Consiglio, escritorxs que han construido, cada unx a su manera, tres de las apuestas más fuertes en el mapa de la nueva literatura argentina, nos cuentan sus comienzos, sus lecturas, y nos muestran que bajo el signo de la pregunta y la inquietud siempre es posible aventurarse hacia la literatura y sus (in)definiciones.

ILA : Instituto de Literatura Argentina



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras