



Estudios / Investigaciones

ESCRITURAS EN VOZ
Conversaciones sobre
literatura argentina

Miriam Chiani
(compiladora)

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ESCRITURAS EN VOZ

Conversaciones sobre literatura argentina

Miriam Chiani
(compiladora)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Celeste Marzetti

Tapa: D.C. V. Daniela Nuesch

Editor por Prosecretaría de Gestión Editorial y Difusión: Francisco Ardiles

Imagen de tapa: Nelba Principi Minelli. Vagabundeando, acrílico, 30cm x 40cm

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2021 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1988-5

Colección Estudios/Investigaciones, 73

Cita sugerida: Chiani, M. (Comp.). (2021). *Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones; 73). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/175>



Licencia Creative Commons 4.0.

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Fabio Espósito

Secretario de Investigación

Juan Antonio Ennis

Secretario de Extensión Universitaria

Jerónimo Pinedo

Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Verónica Delgado

Índice

Prefacio	11
1. Políticas alternativas de lo viviente.....	17
Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara <i>Miriam Chiani, Ana Príncipi, Silvina Sánchez y Marie Audran</i>	
2. Recuperación teórica de lo subjetivo	39
Entrevista a Silvio Mattoni <i>Bruno Crisorio</i>	
3. Poesía crítica o espectáculo cortesano	59
Entrevista a Emiliano Bustos <i>Emiliano Tavernini</i>	
4. Literatura e inespecificidad.....	83
Entrevista a Marcelo Díaz <i>María Eugenia Rasic</i>	
5. Más allá del género	101
Entrevista a Fernanda García Lao <i>Bruno Crisorio y Eugenia Straccali</i>	
6. Escritura sin programa	117
Entrevista a Mariano Blatt <i>Jorge Luis Peralta</i>	
7. La obra, el resto y la historia.....	133
Entrevista a Nicolás Prividera <i>Emiliano Tavernini</i>	

<u>8. Los oficios del escritor</u>	159
Entrevista a Eric Schierloh	
<i>Juan Delaygue</i>	
<u>9. Poesía y territorio</u>	167
Entrevista a Omar Chauvié	
<i>María Eugenia Rasic</i>	
<u>10. El sueño de un habla</u>	177
Entrevista a Arturo Carrera	
<i>Bruno Crisorio</i>	
<u>11. Intensidad y transgresión de la escritura</u>	185
Entrevista a Claudia Masin	
<i>Eugenia Stracali</i>	
<u>12. Memorias: desacralización y montaje</u>	189
Entrevista a Julián López	
<i>Celeste Cabral, Ramón Inama y Silvina Sánchez</i>	
<u>13. Performatividad y justicia poética</u>	213
Entrevista a Julián Axat	
<i>Eugenia Stracali</i>	
<u>14. Las lenguas locas del arte</u>	237
Entrevista a Fernanda Laguna y Cecilia Palmeiro	
<i>Jorge Luis Peralta</i>	
<u>15. Fuera de agenda</u>	245
Entrevista a Paula Tomassoni	
<i>Ana Príncipi y Silvina Sánchez</i>	
<u>16. La poesía como experiencia lúcida</u>	267
Entrevista a Mercedes Roffé	
<i>Eugenia Stracali</i>	

<u>17. Extraterritorial.....</u>	<u>279</u>
Entrevista a Paloma Vidal	
<i>Samanta Rodríguez</i>	
<u>18. La poesía en los límites.....</u>	<u>287</u>
Entrevista a Ángel Oliva	
<i>Bruno Crisorio</i>	
<u>19. Desbordes.....</u>	<u>309</u>
Entrevista a Mariana Enriquez	
<i>Ana Príncipi, Amparo Sisti, Silvina Sánchez y Emilia Novo</i>	
<u>Acerca de la autora.....</u>	<u>345</u>

Prefacio

Durante los últimos quince años críticos de arte, sociólogos y filósofos han debatido acerca del estatuto del Arte Contemporáneo, volviendo comunes, entre otras, categorías tales como arte “relacional”, “postdisciplinario”, “poscrítico”, “literaturas postautónomas” y “literaturas inespecíficas”. Con tales denominaciones se ha intentado aludir el fenómeno y algunos de los rasgos, estados o procesos artísticos representativos del nuevo milenio: la mezcla, la hibridez, el uso de material de lo ya hecho, la relación de contigüidad con el entorno de imágenes y sonidos, los diálogos interartísticos, la impronta de la cultura digital y algunas formas diferentes de intervención en el espacio social. *Escrituras en voz. Conversaciones con escritores argentinos*, es resultado de un proyecto de investigación que, tras ese horizonte de debates, abordaba la producción que comenzaba a hacerse visible a través de antologías donde se acuñaba la expresión “nueva literatura” o “nueva narrativa argentina” –para agrupar una generación de escritores nacidos alrededor de la década del ’70– y cuyo objetivo era analizar algunos problemas y tendencias que, desde comienzos del 2000, atravesaron la escena literaria en nuestro país, apareciendo de forma recurrente tanto en las intervenciones públicas de los escritores y propuestas estéticas, como en las agendas y discusiones de la crítica. La tentativa ha sido la de abarcar esas propuestas recientemente consolidadas, y otras menos conocidas, en algunos casos locales, sin dejar de establecer variadas constelaciones textuales para trazar nuevas genealogías; continuidades y filiaciones que permitieran articular escritores de diferentes generaciones.¹

¹ El proyecto “Literatura argentina de la última década. Problemas teóricos y tendencias”, radicado en el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias (IdHICS-Instituto de Investigación de Humanidades

Este libro reúne una serie de entrevistas realizadas, desde fines del 2017 y hasta el 2019, a Julián Axat, Mariano Blatt, Emiliano Bustos, Gabriela Cabezón Cámara, Arturo Carrera, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Mariana Enriquez, Fernanda García Lao, Fernanda Laguna, Julián López, Claudia Masin, Silvio Mattoni, Ángel Oliva, Cecilia Palmeiro, Nicolás Prividiera, Mercedes Roffé, Erich Schierloh, Paula Tomassoni, Paloma Vidal. Estos escritores fueron escogidos en base a los núcleos especialmente privilegiados en el proyecto, referidos tanto a los distintos objetos de interés de las nuevas producciones (temáticos, genéricos) como a las transformaciones en las formas de producción, circulación y consumo cultural.²

Por un lado, se investigaron los cambios en la construcción de la memoria en textos producidos por hijos de desaparecidos y exiliados que desarrollan una nueva visión del pasado con torsiones y ficcionalizaciones del testimonio y el empleo de modulaciones híbridas. Pero también junto a la menos tratada poesía de HIJOS, se presta atención a una serie de textos producidos por un grupo de escritores que llamamos prójimos pertenecientes a la generación intermedia entre la de los desaparecidos y la segunda generación, o escritores coetáneos de Hijos, que inauguran nuevos registros en las narrativas del horror, a través de dos dinámicas: la del entrever (ver de lejos, por afuera, de manera confusa o imprecisa), o de la contigüidad y superposición (fundir, hacer repercutir, la violencia de los setenta en otras diferentes formas de violencia).

En efecto, entre la enorme y variada producción escrita por mujeres en la última década en Argentina se destaca una zona dominada por formatos genéricos como testimonios diferidos (fccionales), crónicas, *non fiction*, autoficciones, o narrativas con giros testimoniales, y se acoplan variados órdenes de violencia para hacer foco en la violencia de género y recorrer los terrenos de la trata, los femicidios, o el abuso. Novelas y *nouvelles* que representan una línea particular en el mapa de textos sobre violencia de género: a la vez que exponen variantes de la relación ficción/testimonio, gestos e imágenes de sororidad que establecen vínculos con la violencia política de los '70 y las narrativas posdictatoriales que

y Ciencias Sociales. UNLP/CONICET), se inició, bajo mi dirección, en el 2015 y finalizó en el 2019.

² Tanto el proyecto como el libro se sustentan en el dossier coordinado junto con Hernán Pas y Silvina Sánchez: "Algunas coordenadas más sobre literatura argentina del presente" (Ed. Katatay 2014), el cual aportaba un balance, algunos criterios de sistematización, entrevistas y pasajes inéditos, de las nuevas producciones.

la fueron recuperando. Junto a la problemática de género se abordaron también figuraciones de la disidencia sexual en una línea de representación más orientada al realismo y en otra de tendencia barroca/trash, diferentes torsiones discursivas con múltiples implicaciones estéticas y políticas.

Por otro lado, se analizó la narrativa que incorpora como tema de reflexión y material de representación el presente de un país con agudas transformaciones debido a la profundización del modelo neoliberal y globalizador, atendiendo a las figuraciones de los sujetos sociales signados por la pobreza y/o marginalización, el problema de la alteridad, la construcción de territorios como la villa, escenas vinculadas con los acontecimientos de diciembre del 2001; la representación del cuerpo como campo de transformación, y el desarrollo de imaginarios de territorialidad urbana y de comunidad.

Otra zona de interés constituyó el análisis de las representaciones y registros de la experiencia de extranjería, desplazamientos territoriales e intercambios culturales en el mundo globalizado que redefinen categorías tales como pertenencia, tradición, lengua, globalización, y reformulan los modos de pensar las relaciones entre literatura argentina y lo extranjero; maneras peculiares de poner en conexión lo propio y lo ajeno.

De igual forma se atendió también el tema de la explosión de esos géneros, que debido al alto desarrollo del género policial y de las reescrituras de otros géneros masivos como la *roadmovie* o el *western*, suma algunos géneros nuevos, como el de los *zombies*, el *pulp*, el *chicklit*, y un repertorio de recursos que remiten a la ciencia ficción, al desvío de lo fantástico, o al terror. En esta línea, sobresale como figura recurrente la aparición de imágenes que hablan de formas de destrucción y modos de la vida posteriores a esas destrucciones. Imágenes de la (post)destrucción, que, por un lado, reelaboran una tradición más amplia de la literatura apocalíptica yendo literalmente más allá –como muestras de lo que está después, que remiten a la destrucción sólo mediante sus restos– y, por otro lado, representan los puntos de irrupción de diversas novedades en las formas de intervención política de la literatura y en las operaciones de socavamiento de los fundamentos estéticos del realismo.

Otra materia de indagación fueron las zonas con las que la literatura entra en contacto para ampliar o modificar su territorio, ámbitos de productividad cambiante con los que vuelve no solo a producirse sino a pensarse para poner

al descubierto otras potencialidades; su expansión a través de distintos lenguajes, disciplinas y medios (visuales, sonoros, performáticos), y apropiaciones y usos de diversas piezas (como mapas, pinturas, fotografías, composiciones musicales, cómics) que perturban los circuitos usuales de la letra (el soporte libro, la línea, el silencio).

Se tuvieron en cuenta también los desbordes de la institución literaria a partir de nuevas formas de intervención en el espacio social, un salirse de la literatura del libro para hacerse en la experiencia y la interacción; al margen de las grandes editoriales y de la legitimación académica, la literatura se desarrolla no sólo a través de libros publicados, sino a través de proyectos editoriales autogestionados e independientes, blogs individuales y colectivos. Pero también en circuitos de acontecimientos como encuentros de escritura y lecturas en vivo, ferias de libros alternativas, presentaciones y charlas, talleres, nuevas revistas en papel y en internet; o a través de iniciativas artísticas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas, en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. En este sentido se exploraron finalmente dos movimientos de la poesía: el nomadismo y la reterritorialización. Por un lado poéticas atravesadas por las batallas sociales que se vinculan con lo judicial y lo legislativo, con prácticas performáticas de elocución que introducen la escena y la dimensión teatral (proliferación de festivales poéticos en distintos puntos del país), hablan de nuevas modulaciones y diferentes itinerarios de circulación de la lírica que sacan al escritor de su lugar de pertenencia reforzando la idea de que la poesía transita el espacio histórico de otro modo. Por otro, si se advierte una nueva imantación de la palabra al resguardo de los confines del libro y de la lectura en solitario, también se encuentra el armado de ecosistemas (en torno a instituciones como bibliotecas, editoriales, casas del libro, etc.), de espacios de promoción y difusión de autores y artistas, así como de sociabilidad y discusión sobre poesía y sobre política que consolidan lo compartido, lo común.

Lejos de ser un libro de entrevistas próximo a la encuesta en la que el investigador recopila datos mediante un cuestionario previamente diseñado con preguntas *standard* y comunes a todos los escritores, *Escrituras en voz* se organiza bajo el principio de la variación y la heterogeneidad: dejando actuar

sin “guionar” a los investigadores. Aquí solo hay tres o cuatro preguntas que se reiteran, aquellas que apuntan a identificar cómo los escritores conciben el panorama actual de la literatura argentina, cuál es el lugar que en él ocupan, su mirada crítica o sus preferencias como lectores. Además los contextos de realización de las entrevistas son diferentes (hay hechas en intimidad, cara a cara o grabadas, otras en público, en clases o en coloquios; algunas realizadas por una persona, otras por un grupo).

Las entrevistas fueron realizadas por Marie Audran, Celeste Cabral, Bruno Crisorio, Juan Delaygue, Ramón Inama, Eugenia Straccali, Jorge Luis Peralta, Ana Príncipi, Eugenia Rasic, Samanta Rodríguez, Silvina Sánchez y Emiliano Tavernini.³

Las preguntas no solo se dirigen a aquello que se quiere conocer o profundizar: tientan el desvío con respecto a lo que tipifica las producciones y poéticas estudiadas; impulsan un diálogo que, abierto a veces a lo múltiple, agriete la mirada especializada; un diálogo que favorezca lo imprevisto y que, si bien en líneas generales se proyecta, deje un margen importante a la des-colocación, un fuera de campo o de foco para provocar el tránsito hacia lo que se desconoce y pueda insólitamente aparecer.

Miriam Chiani

³ En la entrevista a Mariana Enríquez participan también adscriptas a la cátedra Teoría literaria I: Emilia Novo y Amparo Sisti.

1

Políticas alternativas de lo viviente

Hay algo muy fuerte que pasa con la lengua
que es concretamente comunitario.

Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara¹

Miriam Chiani, Ana Príncipi, Silvina Sánchez y Marie Audran

Gabriela Cabezón Cámara es escritora y también periodista. Ha publicado la novela *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia, 2009). *Le viste la cara a Dios*, nouvelle, (Sigueleyendo, 2011 y La Isla de la Luna, 2012) el primer ebook en ser elegido Libro del Año por Revista Ñ. *Beya, le viste la cara a Dios*, novela gráfica en coautoría con Iñaki Echeverría (Eterna Cadencia, 2013) que recibió el Premio Alfredo Palacios del Senado de la Nación y declarada de Interés Social y Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y por la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires; la novela *Romance de la Negra Rubia*, (Eterna Cadencia, 2014) *Su despojo fue una muchedumbre* (Cazador de ratas, 2015) también relatos gráficos y en coautoría con Iñaki Echeverría; los relatos *Sacrificios* (Ediciones Biblioteca Nacional, 2015) y la novela *Las aventuras de la China Iron* (Random House, 2017). Ha participado de numerosas antologías, las últimas fueron *Ficciones Súbitas* (De aquí a la vuelta, 2014) y *Fetiché* (Eloisa Cartonera, 2014). En 2013 fue escritora residente en la Universidad de Berkeley California. Trabajó como editora de Cultura del diario *Clarín*. Actualmente, coordina talleres y clínicas de escritura y ejerce el periodismo de manera independiente, colaborando con medios como el suplemento *Soy de Página 12*, la revista de historietas *Fierro*, el blog de Eterna Cadencia, la revista de crónica *Anfibia* y otros.

¹ Realizada en el marco del Coloquio “Transliteraturas”. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 2018.

En su literatura son potentes tanto las historias como el trabajo con la palabra. El material vivo del presente, y la materialidad de la lengua; los discursos y acciones que atraviesan nuestra sociedad y las referencias literarias con el despliegue de una biblioteca variada, en la que se destaca el barroco. Sus personajes son en su mayoría, oprimidos, excluidos, expuestos a situaciones de riesgo, o en soledad; familiarizados con la crueldad y en escenarios de suma violencia (trata, asesinatos, despojos) ensayan fugas y modos peculiares de resistencia. Gabriela Cabezón Cámara propone una reinención de lo común entre los cuerpos; mezcla, arma comunidades que iluminan políticas alternativas de lo viviente.

Ana: Las primeras preguntas tienen que ver con tus lecturas, las segundas con tu escritura. Te queríamos preguntar si advertís cambios en la literatura argentina actual. ¿Qué estás leyendo ahora? ¿Si te afilias con algunos escritores argentinos actuales o escritoras argentinas actuales?

Estoy leyendo muchos inéditos porque yo trabajo básicamente dando talleres literarios... entonces leo una cantidad loca de inéditos. Con lo cual voy a hablarles de jóvenes escritores que todavía no pueden leer... de la literatura por venir. Y ¿Qué veo en esta gente? Bueno les puedo hablar de una chica que sí editó, que se llama Cecilia Frankie, y que tal vez la conozcan. Ella editó el año pasado una novela que está siendo un suceso. Está escribiendo algo que es una belleza, un texto, bueno, que todavía no tiene título porque no está terminado y es muy hermoso. Y lo que yo veo en Cecilia es un trabajo sobre la lengua, notable; pero, más que notable, hermoso. Y después, por ejemplo, estuve leyendo... pero es un papelón, leo inéditos porque leo por trabajo. ¿Viste cuando las cosas te salen bien y decís, yo quiero vivir de leer y escribir? Después en tu vida no volvéis a leer un puto libro, porque tenés ganas y nada más.

Y puedo nombrarles a Belén López Peyró, quizás también la hayan escuchado nombrar. Escribió una novela que se llama *Porque volvíis cada verano* que es una maravilla. Es una novela de no ficción: que podría ser leída como un trabajo periodístico también, pero no es trabajo periodístico, por las herramientas en las que usa. Y bueno, me encanta eso que hizo Belén ahí, eso de tomar muchas voces para contar un abuso y entonces tener un montón de registros. Me parece que en un punto es hermoso y en otro, da cuenta del abuso como lo que es, un fenómeno social, es un abuso social. Eso acontece porque hay un montón

de gente que cierra los ojos o porque lo ve de una manera rara o porque piensa cosas muy extrañas; porque la justicia es ese monstruo, esa máquina cruel, ¿no? llena de protocolos sin sentido y sin deseo de hacerlo funcionar.

¿Qué más estuve leyendo? Estoy pensando en algo editado, pero bueno, voy a seguir hablando entonces de la gente que está escribiendo y que yo leo.

Veo por lo menos otra chica que acaba de editar un librito pero de una manera muy alternativa, se llama Laura Sbdar. Una chica que es dramaturga y su trabajo es impresionante, es maravilloso; si tienen oportunidad de leer alguna obra de ella o de conseguir el librito que se llama *El vigilante*, no lo duden porque es increíble. Y a ver, que más. Bueno, nada, voy a cortar acá.

Lo que veo, tal vez, como cambio es una salida de la austeridad o del minimalismo. Vieron que hubo unos años en los que lo que más se ponderó fue el minimalismo, fue como un universal. Bueno, unos años, desde Borges más o menos, desde que Borges salió con eso. [mirando a Dalmaroni] Lo miro al profesor, acá, yo [risas]. ¿Se acuerdan de lo que dijo Borges de Lugones, que lo que tenía de malo era que usaba todas las palabras del diccionario? Como ese llamado a la austeridad, y a la economía. La economía entendida como la implementación de una austeridad, ¿no? Porque la economía es una organización de los recursos, no es “cerremos el culo”-para decirlo en términos académicos, ya que estoy en esta alta casa de estudios-no es necesariamente una apología del estreñimiento.

Me parece que por la influencia de la novela norteamericana que sí es minimalista en su forma y del cuento norteamericano, hubo una tendencia fuerte hacia eso y lo que yo estoy viendo ahora es muchas más alternativas formales, o más barrocas o polifónicas, o bueno, se está moviendo un poco la cosa y eso me gusta.

Otro cambio que veo en la literatura contemporánea es la presencia de nosotras las mujeres, ¿no? que es muy fuerte y que es muy evidente el cambio con respecto a las generaciones anteriores. Yo pienso en la gente que ahora tiene sesenta, sesenta y cinco años y las ningunearon que da pena y no hace tanto tiempo; qué se yo en los '90 las ningunearon que da pena.... Y me parece que hay un cambio muy fuerte. Con ese cambio también me parece que lo que entró en crisis es la idea de canon. Creo que por un montón de motivos pero, entre otros, el canon entiende la virtud como virilidad, tal es así que cuando se

lo relata se lo relata en términos de Edipo masculino, de Edipo de varón. Eso del parricidio y no sé qué y no sé qué es como una esgrima de porongas, ¿y nosotras, qué? Bueno, acá estamos. No sé qué va a pasar con el canon.

Marie: ¿cómo comenzaste con la literatura, cómo fueron tus inicios, cómo llegaste a la escritura?

Bueno, como a todo el mundo me gustaba que me cuenten cuentos cuando era una niña y esa escucha se transformó en un deseo muy fuerte de poder leer; el deseo fuerte de poder leer se transformó en lectura y lo que me pasaba es que cuando estaba leyendo algo, primero, que me lo creía todo y me sentía como en diálogo con ese autor, con quien fuera, ponele Julio Verne. Por nombrar un paisano tuyo, o más o menos. ¿Es bretón?

Marie: No, pero estuvo en Picardie.

Lo siento voy a pensar en algún otro [risas].

Me sentía como hablando con ese autor. Y también me pasaba que el entorno de mi familia era bastante violento y mientras leía yo estaba a salvo de todo. Nadie me hacía nada. Y entonces leer era genial. Era como un súper refugio. Y además era mucho más interesante charlar con Julio Verne que con mi abuela o con mi abuelo, -esto no es nada genérico, lo que pasa es que se murió antes mi abuelo. No estoy haciendo esa maldad... y así empecé a leer y a sentir que había un lugar mejor en el que estabas a salvo de todo y en el que tenías unas aventuras increíbles y a idealizar mucho la figura del escritor. Yo era una nena. Creía que a los escritores les pasaban esas cosas. Y ahora ya sé que no te pasa nada. Lo más emocionante que pasa es que te emborrachas con tus colegas un par de veces por semana en todas las presentaciones. No es una gran vida de aventuras, muchachos. Si alguno está pensando en las aventuras, piensen otra cosa.

En ese mismo movimiento de quedar como capturada por la novela, por la aventura -son novelas, libros del siglo XIX, de la colección Robin Hood. Tal vez aquí alguien recuerda lo que era eso. [A una persona del público muy joven] ¿Vos, te acordás?

Persona del público: Eran libros viejos.

¡Eran viejos cuando yo era chica! Los de mi abuela eran viejos cuando yo era chica, esos libros eran de mi abuela. Los abría y tenían como caminitos

de polillas y caía polvillo... Entonces quedé capturada por esa escena y me parecía que lo que había que hacer en la vida era ser escritor. Bueno listo, acá estamos. Me llevó unos años lograrlo pero...

Marie: ¿Pero desde niña empezaste a escribir cosas?

Sí, cositas, las composiciones para el colegio, boludeces, relatitos. No podría decir que tengo una novela perdida en la infancia [risas].

Marie: Y el periodismo ¿cambió algo en la escritura, disparó nuevas cosas?

A mí el periodismo, el ejercicio del periodismo me dio una conciencia muy fuerte de la potencia de la lengua y del trabajo de las empresas mediáticas para quitarle potencia, para volverla unívoca; o sea, los grandes medios quieren univocidad, la de ellos, claro, obvio. Pero trabajan contra la polisemia, tienen una idea de cómo se construye una oración, incluso, muy acotada. Una oración de sujeto, predicado, objeto, algún indirecto, un complemento, ponele. Listo, se acabó, más que eso no se puede. Hacen como una apuesta a una idea de transparencia del lenguaje y esa transparencia es el universo de sentido de ellos. Entonces me dio, bueno, bronca y quise escribir de una manera opuesta a eso. *La virgen cabeza* es una novela que está escrita bastante fuerte, en contra de la sintaxis mediática.

En estos casos, lo formal ¿viste?, pelearle a la univocidad que quieren lograr, pelearle a esa idea de que vos no podes hacer una oración con subordinadas porque la gente no la entiende. No entienden ellos, son unos tarados. La gente lee cualquier cosa. Una oración con subordinadas no es más difícil de leer que un montón de oraciones cortitas con puntos.

Diría que esa relación, como de resistencia. Una tensión y una resistencia. En general. Después podés hacer periodismo en un medio recopado y hacés otra cosa, qué sé yo. Alguna vez, en *Soy*, mandé una nota hecha en octosílabos. Y bueno, listo, todos contentos. No es lo que pasaba en Clarín, por ejemplo. Igual no sabían ni que tenía octosílabos, por ahí ni se daban cuenta. [imitando] “Qué musiquita rara, che, ¿qué es esto?” [risas].

Marie: ¿Cómo abordaste el trabajo de figuración de los sectores populares y de la villa en La virgen cabeza, si trabajaste con lecturas previas, si puedes vincularlo con algunas líneas de la tradición argentina? cómo trabajaste eso....

En principio, viste que es difícil estar acá y no tener contacto de una manera u otra con las villas y con la gente que vive en las villas, que hace veinte años nos parecía el colmo de la miseria. Anoche yo salía de mi casa y veo a un señor acurrucado contra una puerta llorando porque tenía frío. Lo que era el colmo de la miseria se vuelve... no sé. Construyamos villas para que nadie esté llorando en la calle porque tiene frío. Le bajé una frazada pero es una chotada. Hay una cosa de contacto muy fuerte con ese territorio. No es un territorio que no exista en la vida cotidiana de casi cualquiera. Iba decir salvo la gente que vive en los *countries* pero, mentira, esa gente está rodeada de villas. No hay manera de no tener ese contacto. No es algo tan raro. Y cuando yo era chica vivía en Olivos, en un barrio que se estaba haciendo, que estaba todo en construcción, todo lleno de terrenos baldíos y obras; y cerca, a cinco o seis cuadras, había una villa; y los pibitos de la villa bajaban y nos cagaban a trompadas, así es que se tenía un contacto directo. Yo ligaba seguido, aparte... jugábamos a la pelota. No sé por qué ligaba, yo me peleaba con una nena que se llamaba María; y María me dejaba... ¡lista, lisita! Entonces está todo eso.

Y después en cuanto a representación, yo no leí mucho. Después leí ¿el de Verbitsky, es? *Villa miseria también es América*. Pero después lo que leí en su momento y bastante fue el libro del Frente Vital de Cristian Alarcón, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*; ese sí; y después no sabría decirte si leí mucho más, porque me olvido, pero me parece que no.

Marie: ¿Y cómo surgió, te surgió eso de la comunidad ictícola? Y la villa de El Poso, ¿cómo la construiste?

Bueno hay una villa en San Isidro, que es la villa de una de las fotos más famosas de la desigualdad de la riqueza en Latinoamérica. Es muy flashera. Imaginate una línea: de acá para acá hay unas casas muy impresionantes, muy hermosas, tipo mansiones, que son las casas de La Horqueta. Es un barrio muy cheto de San Isidro, pero cheto con fuerza, con arbolitos y mansiones y todo hermoso. Y después de esta línea hay un abigarramiento de casillas hacinadas, una arriba de la otra, una arriba de la otra, una arriba de la otra. Y es muy flashero visto desde arriba, porque ves los jardines con las piletas, y en el espacio de una pileta de este lado, hay tres casillas de este otro. Y esa villa se llama La Cava, porque tiene un pozo y se inunda. Eso quedaba relativamente cerca de mi casa. Y yo muchas veces pensaba ¿Cómo es? ¿Qué se junta ahí cada vez

que se inunda? ¿Cómo es vivir en un lugar que un día te resbalás y terminás en el medio de un pozo?

Y lo de la icticultura es una cosa que hace la FAO, que es la organización de las Naciones Unidas que trabaja contra el hambre en el mundo con un éxito por lo menos bajo, evidentemente. Y una de las cosas que hacen es estimular emprendimientos ictícolas en determinados lugares del mundo.

Marie: Mirá, no sabía.

Silvina: Aparece en la virgen cabeza una idea muy fuerte de comunidad, donde los lazos afectivos son lo que permite habitar el mundo de otra manera, hacerlo menos horrendo. Entonces yo te quería hacer dos preguntas, una relacionada a la novela y otra relacionada a la vida. Sobre la novela, quería preguntarte: cómo pensaste esa construcción de comunidad en la novela; y sobre la vida, si vos ves que hay espacios en lo social o en lo cultural donde se podría pensar este modo de habitar juntos de otras maneras.

Me parece que se está pensando y se está haciendo. La otra vez fui a una asamblea organizada en torno a un grupo de unas chicas que viven en la calle por ahí por Boedo. Había cinco o seis organizaciones. Hay una especie de lugar donde viven -no sé cómo llaman técnicamente eso las chicas- que autogestionan ellas y que aprenden determinados trabajos y cuando salen los hacen ellas mismas, estudian. Hay cosas muy impactantes a nivel de organización social. Ni hablar ahora de las organizaciones feministas que son increíbles.

Silvina: ¿Y cómo es tu participación?

En este momento poca. Sí estuve cuando empezó *Ni una menos*, con toda esa movida, estuve como un año. Después bueno, nada, me pasaron cosas; no con la organización, sino la vida que se me complicó un poco. Ahora estoy tratando de organizarme, porque pierdo tiempo patéticamente y no llego a hacer nada, pero planeo volver. Y justamente lo que hacen mucho las chicas es articular entre organizaciones. Y es muy impactante lo que van logrando. Otras chicas de otra parte de *Ni una menos* organizaron una agencia de noticias feministas. Y bueno, lo organizaron. Estaban todas sin laburo, porque vieron lo que es la prensa hoy, olvidalo. Bueno creo que ya están pensando en poder cobrar algún centavo. Juntarse con otras personas con inquietudes semejantes te permite hacer cosas que si no, no se puede. Me parece que re-

gímenes como el que estamos padeciendo ahora apuntan a romper el tejido social, a dejar a las personas solas, sueltas. Y que justo con el momento de tecnología que estamos viviendo -que también las redes sociales curiosamente lo que hacen es dejarte más solo- se da una serie de cosas que se van juntando que son muy desafortunadas. Hay muchas personas muy sueltas. El único modo de oponerle algo a esto, en principio, es tejer redes. No sé. Nosotros, todavía, nos acordamos de la dictadura y nos da miedo tomar las armas. No sé los jóvenes qué están pensando.

Silvina: ¿Y en la novela?

En la novela, bueno, esta sensación, esta idea de que un territorio cuyos habitantes se organizan es un territorio más feliz. Después tiene un final trágico porque la comunidad se dispersa, porque el capitalismo es tremendo.

Silvina: la novela tramita el duelo por esa comunidad que se dispersa...

Sí es así

Silvina: Ahora queríamos pasar a Le viste La cara a Dios. Un poco íbamos a tratar de pasear por tus distintos textos. Nos había llamado la atención cómo aparecía la violencia allí, porque no aparece tanto como un tema, como un texto sobre trata, sino como un dispositivo de lenguaje. Queríamos preguntarte cómo trabajaste el lenguaje, cómo pensaste el vínculo entre lenguaje y violencia.

No sé cómo lo pensé. Ese texto surgió a raíz de un pedido. Una amiga que en plena crisis española se había quedado sin laburo, se había puesto una editorial digital y quería lanzar una colección de cuentos clásicos infantiles reversionados. A mí me pidió *La bella durmiente*, y yo le iba a decir que no. Pero ella es muy linda y muy salamera, me llamó y yo dije buehh lo hacemos. Ahí me quedé pensando qué escribir: es una mina presa de una maldición en una cama, una mina presa de una maldición en una cama, una mina presa de una maldición en una cama... la tercera vez dije ahhh una mina en situación de trata. Y escribirlo para mí fue una cosa bastante angustiante y bastante violenta.

¿Qué tiene esa lengua de violenta? Tiene un ritmo en una cadencia de octosílabos, que eso no es violento, al contrario. Para nuestro oído es una musiquita muy grata. De hecho nos salen los cantitos en octosílabos, así que eso

no es. Supongo que dice palabras muy fuertes, son las malas palabras. Como algo que te barrena la concha, que te lija. Me parece que es eso, que es la lexicalidad.

Silvina: Sí, y te arrasa la potencia del lenguaje del texto, como lectora. Aparecen distintas dimensiones del lenguaje, porque el lenguaje también arroja y salva con el rezo.

Sí, tiene una dimensión mística.

Silvina: Y después otra cosa que nos llamaba la atención en el trabajo con la palabra, es cómo se construye ese testimonio anómalo, porque en vez de ser en primera persona como es todo testimonio, que dice “yo”, en este caso se apela a la segunda persona. Nos intrigaba saber cómo elegiste la segunda persona, cómo construiste esa voz.

Bueno, fue un quilombo encontrar la perspectiva desde dónde contarlo, porque yo pensaba ¿tercera persona?, ¿quién es el que está mirando ahí? Es medio un monstruo, y yo no quería contar algo desde la perspectiva de un monstruo, no sé porqué pero yo no quería, no es que tuviera algo de malo. La primera persona me parecía muy difícil, decir “me están haciendo esto, me están rompiendo toda, me están haciendo mierda”, me parecía muy difícil de sostener.

Público: se hubiera vuelto inverosímil en primera persona. Me parece que lo que hace la segunda persona es despersonalizar ese yo, correrlo de un lugar que es la única forma de decir que tiene. Y la fragmentación del dibujo que logra Iñaki es extraordinaria porque desde la estética reconstruye la violencia del lenguaje. Al fragmentar el cuerpo como lo fragmenta vuelve violento a un comic, que supuestamente es una lectura liviana, pasatista y rápida. Hace que uno lea y mire tres o cuatro páginas y luego tenga que cerrarlo para poder acercarse de nuevo. Y me parece que en la relectura que se hace de la novela gráfica, hay un trabajo conjunto, una verdadera comunión entre vos y el dibujante. Él no está ilustrando, está construyendo desde su propia estética esa misma violencia que lee en tu texto. Y el texto llevado al octosílabo, traspola la nouvelle al verso octosílabo y al darle ese canto que recupera la tradición argentina de la literatura popular del canto, y que de repente nos está hablando de esas mutilaciones, de esas vejaciones que está pasando ese yo, me parece, que la novela explota, encuentra el canal que tenía que tener, y potencia aún más la nouvelle.

Lo reversionamos tomando vino y comiendo empanadas. Muchas gracias, después le voy a decir a Iñaki todas las cosas lindas que le tocan a él. [risas]

Silvina: ¿Y cómo fue el trabajo en coautoría?

Un día a Iñaqui se le ocurrió: “che ¿Por qué no hacemos una novela gráfica con esto?”. Yo tenía tiempo libre en ese momento de mi vida y entonces nos empezamos a juntar una vez por semana y tomamos mucho vino. Él me decía, “qué te parece esto, qué te parece lo otro” y charlábamos. Yo corté mucho texto para eso, decisión con la que hoy no estoy de acuerdo, porque me parece que quedó muy crudo, muy bestia. No era necesario, ya era bastante bestia como para hacer un recorte sobre lo más bestia. Pero en ese momento me pareció que estaba bien.

Silvina: ¿Y la repercusión?

Fue buena, estuvieron esas distinciones del Senado, y de no sé qué... Yo en ese momento no lo pensé bien, pero creo que habría que haberlas rechazado. Hay que pedirles al senado y a diputados que hagan algo, que para eso están. En el momento no lo pensé, y ahora ya está.

Marie: Hablamos de comunidad, hablamos de esa co-escritura con Iñaki y hablamos de tus talleres. No sé si entonces lo que vas trabajando en los talleres con la gente también te inspira y entonces tenés una forma de escribir comunitaria que alimenta tu creación.

Hay algo de escribir que aunque lo hagas solo, solo, nunca es tuyo. Nunca sos vos del todo cuando estás escribiendo. O sea, para escribir hay un montón de técnicas y hay sobre todo un concentrarse. Por eso se necesita tiempo libre. Es muy difícil escribir media hora por día. Necesitás por ahí cuatro horas: las primeras dos hacés boludeces que nunca se te habían ocurrido en tu vida como ordenar el placard, hasta que llegás a concentrarte y ahí podés escribir. Y cuando te concentrás, hay algo de la lengua que te atraviesa. O sea, hay una modulación, una cierta modulación subjetiva, pero hay algo de la lengua que es lo más comunitario y político. De todo lo que tenemos, probablemente es lo que nos constituye como el tipo de animal que somos, creo yo. Eso puede ser una discusión, alguien me puede decir que no, que es la risa, pero bueno, no sé. Me parece que lo que nos constituye como el tipo de animal que somos es algo muy comunitario. Y te pasa, y te empieza a atravesar. Hay algo que es muy fuerte y

muy hermoso, que es como si te atravesara un río, como dice Juan L. Ortiz. Eso ya es muy comunitario. Hay que ponerse ahí, hay que quedarse quieto, hay que concentrarse, todo lo que leíste, todo lo que te pasó en la vida, pero es como si vos fueras por un momento un cauce, si querés. Vos te vas a hacer unos arañazos, pero esa agua viene de lejos, va de lejos, y a vos te pasa así. Hay algo que pasa muy fuertemente con la lengua que es concretamente comunitario. Y en los mejores momentos de la escritura, que es cuando te concentrás mucho y te pasa esto que te atraviesa, se siente mucho que uno no es uno.

Público (Miguel Dalmaroni): qué lindo eso que decís, porque es medio borgeano [risas]. Porque el lector de una literatura como la tuya lo vive de esa manera pero a la inversa. ¿Por qué uno no suelta el libro y sigue leyendo? Porque el arañazo es flor de arañazo. Es una herida en lo común, una flor de herida en lo común, lo que hacés con la lengua. Eso que decía Borges de que, bueno, lo que uno escribe es de la tradición, es de todos, es de los otros, es de todos nosotros, quedó muy lindo tal como lo dijiste. Pero para el lector es inverso: no es un rasguñito en un río que lo atraviesa sino una herida profunda en eso que es común. Pero está bueno que sea en esa simetría desbalanceada de un lado y del otro.

Bueno, me alegro, joya [risas]. Pero la sensación es muy fuerte cuando te entregás a algo así. Es una sensación muy fuerte, te atraviesa, te atraviesa, es así. Tiene que ver con herramientas o con recursos que vos tenés en el sentido de lecturas, pero ahí está, eso es de los otros. Son lecturas, voces que escuchás, pero es, una vez más, los otros, los otros, los otros.

Público (Miguel Dalmaroni): claro, pero lo dijiste como si ignoraras la figura de la musa y de la inspiración, y ahí pusieras lo colectivo, la comunidad.

Es que tu individualidad baja mucho ahí.

Marie: justamente lo que te atraviesa para escribir también son muchas voces, ¿no? Tu literatura está repleta de voces diferentes. ¿Cómo vas construyendo esas voces tan particulares, tan singulares? ¿Las tenés en la cabeza, se van escribiendo? En esas voces se encuentran muchos lenguajes diferentes que por ahí no son copias de lo real.

Ahora estoy escribiendo una vos de una persona del siglo XVII y para eso recurrí a algunos materiales del siglo XV, a *La tierra baldía* de T. S. Eliot porque

me encanta, la meto en todos los libros a como dé lugar, el romancero español y a documentos de la inquisición. Y qué sé yo, sale, no sé muy bien decirte. Es como si tomaras colores y los fueras trenzando, los fueras tramando.

Marie: Claro, porque por ejemplo la Virgen que habla en un español medieval...

Bueno, pero esas también son cosas del mundo. ¿Se acuerdan de la Virgen de San Nicolás? En su momento, cuando cerraron la planta siderúrgica de Acindar en el 2017 y cagó a todo el pueblo porque todo el mundo se quedó sin empleo, se presentó ahí la Virgen, que es macanuda, y fue a visitar a una señora y los proveyó de una nueva fuente de recursos. Y una de las pruebas que tiene la Iglesia para evaluar si efectivamente te habla la Virgen o si estás psicótico es el lenguaje de la Virgen. Porque ellos saben cómo habla la Virgen, un ser omnipotente y omnipresente que conoce todas las lenguas del mundo. ¿Cómo va a hablar? En un español del Siglo de Oro, obvio [risas]. Yo leí eso y me hizo tanta gracia que no me olvidé, porque es desopilante.

Silvina: Otra cosa que habíamos pensado es cómo aparecían los vínculos con otros lenguajes como el cine o el comic –en el final de Bella...– ¿Cómo trabajás los vínculos con otros lenguajes?

De la misma manera que los vínculos con cualquier lenguaje, son cosas que están ahí, que las tenemos todos. Hay algo del relato cinematográfico que lo tenemos totalmente incorporado, son imágenes que te habitan, que te constituyen. Entonces darle un final a lo Tarantino a un texto, en el que vos estás deseando que haya justicia porque se refiere al mundo, es lógico. Entonces el deseo de que ojalá alguien venga y los mate a todos, y que la piba lo haga, es muy placentero. Es una cosa grata, mientras escribía eso yo me reía.

Miriam: Otra cosa que aparece en relación a lo que comentaba Silvina recién, es la relación con la pintura que se da en Las aventuras de la China Iron.

Es que tuve una novia artista [risas]. Tuve una novia artista varios años y aprendí a ver arte. Me enseñó muchas cosas: cómo se mira, cómo se piensa. Incluso yo le daba cosas para leer y ella me las devolvía en términos de texturas o de colores. Aprendí a ver el mundo en esos términos y me gusta mucho. Creo que antes me gustaba también, pero tenía menos sensibilidad. ¿Viste

que cuando empezás a aprender de algo empezás a ver matices, detalles, que cuando es muy a lo bruto no ves, pues solo ves bultos?

Miriam: Y la importancia de la luz.

Sí, yo quería que fuera una novela luminosa. No pude usar ese título por razones obvias pero hubiera sido un gran título para *Las aventuras de la China Iron*. Y me gusta pensar en esos términos, me ayuda a construir escenas. Elegir un tipo de pintura y construir la escena más o menos a lo *Turner*. Pensar cómo armaría Turner esto y construirlo.

Miriam: Yo pensé en Mark Rothko también, para esas masas de colores.

Claro, ese sería otro momento. Está bueno jugar con otras maneras de percibir el mundo, son muy interesantes, me encantan. Eso me permite estar cuatro horas mirando el cuadro que sea sin sentir que pierdo el tiempo [risas].

Público: yo quería hacerte una pregunta en relación a vos como lectora de poesía. Quería preguntarte cómo es tu modo de leer en relación a la lírica y a la poesía.

A mí me parece que no hay –o yo trato de que no haya para mí– una división entre la poesía y la narrativa. No veo por qué tiene que haberla y encuentro muchísimos ejemplos que me dan la razón. Ahora estoy pensando en los poetas jóvenes, no sé, pienso en el *Temperley* de Patricio Foglia. ¿Por qué eso no es un libro de relatos? Estuve en un viaje con Osvaldo Bossi desde Pergamino hasta Buenos Aires discutiendo eso. Era de noche y yo tenía miedo de que Osvaldo chocara y me hablaba, me hablaba, me hablaba [risas].

Público: ¿Qué te dijo Osvaldo?

Que era el corte del verso. Que hay ahí una respiración, algo que pasa, algo que lo hace distinto. Y puede ser, pero yo trato de que no exista esa diferencia. Trabajo la lengua para que no la haya, no solo cuando hay metro, cuando no hay metro, también. Me gusta pensar que hay algo de la poesía que pone a la lengua muy en primer plano y a mí me gusta que la lengua no sea transparente. Siempre se vive la lengua como algo obviamente dado y parece que fuera algo transparente, y que no tuviera densidad y es una herramienta política impresionante, una herramienta de dominación increíble. Podría ser

también una herramienta de liberación, y para que lo sea –me parece a mí– tiene que ser perceptible que está ahí. No dejarla invisible, no hacer de cuenta que no es nada. Hacer de cuenta que las propias armas no existen o que son incapaces de daño es algo muy propio del poder.

Público (Miguel Dalmaroni): ¿A vos te parece que la poeticidad –por decirlo rápido– se intensificó en Las aventuras de la China Iron? Lo relacioné con lo que decías de la pintura. Yo no lo tenía presente, porque a mí lo que me pasaba con la prosa en la novela era que yo me quería quedar ahí, detenido, en la frase, en la imagen, en el párrafo, en ese lugar de la página como si fuese un poema o una tela, en cuanto al ritmo, al tiempo de lectura. Ahora que dijiste lo de la pintura, estoy pensando si en esa novela no hay una intensidad poética lírica mayor, más turbulenta.

Yo creo que es distinta, que las otras tienen una lírica más rabiosa y que esta es una novela más serena, con otro ritmo. Es menos violenta que las otras. No porque no diga cosas, pero es de una manera más reposada, más tranquila, más venenosa que las otras. Y creo que es un lirismo más en ese sentido, más reposado, que tiene otro ritmo. Supongo que debo tener mayor consciencia ahora de algunas herramientas.

Miriam: Una cosa que nos parecía interesante es el trabajo con la memoria. Si bien no es un tema claramente expuesto y desarrollado, cada cuerpo parece llevar en sí el peso de todos los otros anteriores, parece volverse un cuerpo memorioso. Eso se ve en los epígrafes de Beya, en el campo malo de Las aventuras de la China Iron que hace como de un Campo de Mayo. ¿Cómo pensás esa relación de la literatura con la memoria?

No me había dado cuenta de lo de “campo malo / Campo de Mayo”. ¿Ves por qué es de todos y no es de uno? Pasan cosas así. No sé si lo pienso mucho, sinceramente. Soy muy consciente de que trabajo con una tradición, tengo una consciencia de todo lo que tuvo que morir para que cada uno de nosotros esté acá. Porque la vida se produce así, no porque tenga ningún sentido ni porque sea bueno, ni que lo tengamos que festejar. Tengo esa consciencia, también la consciencia de lo que hay de crimen, todo el tiempo. Yo pienso que nosotros vamos pisando siempre por lugares donde hubo un crimen. Hay cadáveres, de una, hay cadáveres, de otro. Y tengo esa consciencia. Respecto de la memoria, es eso. El

mero trabajo con la tradición sería una forma de la memoria también. Yo no la pienso en esos términos, para mí la tradición es eso que está rodeándome, que está vivo. Si yo lo encuentro y lo leo es porque de alguna manera todavía está vivo, aunque me parezca una cagada, ¿no? No todo lo que está vivo está bueno. Miren a Lilita Carrió [risas]. No es algo en lo que yo piense mucho.

Público (Gloria Chicote): decías que estabas escribiendo la voz de un hombre del siglo XVII. ¿Podrás contarnos algo de eso?

Está reverde, necesito tener un mes sin hacer nada más que escribir. Voy a hacer una colecta, después vuelvo y les cuento [risas]. Estoy trabajando mucho, entonces me cuesta encontrar estos ratos que, como les contaba, tienen que ser muy grandes, pero estoy leyendo cosas enloquecidas; tipo los manuales de confesión de los curas del siglo XVI, es increíble. También estuve mirando instrumentos de tortura de la Inquisición, que era una institución de la Iglesia pero que estaba subordinada a la Corona.

Público (Verónica Stedile): ¿Y cómo fuiste armando esos materiales? ¿Uno te llevó a otro?

Para estos materiales, pregunté en Facebook. Lo mío es de una trivialidad que la rompe [risas]. Pregunté en Facebook y un amigo me conectó con una piba que estudia en la Universidad de Nueva York, pero no en la NYU, en la otra, en la que es del pueblo. La piba enseña una materia que es sobre sexualidades y no sé qué más en los siglos XVI y XVII en la Colonia. Ella me pasó todo el material en PDF, estoy leyendo cosas increíbles. Miren, les leo un fragmento de este Manual de Confesiones del Siglo XVI:

Dime, hijo mío: ¿Te has acostado con una mujer que no es la tuya? ¿Cuántas veces? ¿Te acostaste con tu mujer usando la entrada apropiada? ¿O la tomaste por detrás cometiendo el pecado nefando de la sodomía? ¿Cuántas veces? ¿Te acostaste con tu mujer mientras ella estaba en el mes? ¿Cuántas veces? ¿Te acostaste con tu mujer evitando la procreación de niños? Cuando estabas ebrio o fuera de tus sentidos ¿Caíste en el abominable pecado de la sodomía con otro hombre? ¿Cuántas veces? ¿Alguna vez has hecho algo inapropiado o sucio contigo mismo o con otro hombre? ¿Cuántas veces?

Alfonso de Molina, *Gran manual confesional en lengua mexicana y española*, 1565.

Ahora el otro, para las mujeres:

¿Has pecado con una mujer? ¿Has besado a una mujer? ¿Fue tu madre, la que te dio la vida? ¿Has pecado con una mujer usando ambas partes? ¿Has pecado con tu hermana? ¿Has pecado con una mujer en la posición de los animales, en cuatro patas o has puesto a una mujer de esa manera deseando cometer el pecado con ella? ¿Has pecado con otra mujer como si fueran esposo y esposa? ¿Cuántas veces? [risas].

Vieron que en las mujeres hay una obsesión con el incesto que no está hacia los varones. No le pregunta “¿era tu padre, el que te dio la vida?”.

Público: Pero igual me parece que podría resultar interesante para pensar, más allá de la penitencia y demás, el hecho de que se naturalice la cuestión de estar con el mismo sexo. Después del gran peso que tiene la iglesia durante épocas mucho más rígidas como el siglo XIX, de repente, esta cuestión con la homosexualidad pasa a otro plano, a un pecado tan absoluto al punto tal de negárselo. Me parece que ahí en el cuántas veces, ya está diciendo que probablemente hubo. Me parece interesante pensar en esa libertad de género que hoy no tenemos. Hoy estamos teniendo que resistir o discutir.

Público (Anahí Mallo): Eso ya lo decía Foucault. Decía que no era que no se hablaba, sino que sabían, manejaban la información y eso trae cierto morbo.

Público: Gabriela a mí me gustaría pedirte que nos cuentes qué tuviste en cuenta, tus lecturas sobre el Martín Fierro durante tu trayectoria como lectora para vincularlo con Las aventuras de la China Iron. Hay una intertextualidad muy fuerte y admirable. Yo cuando la leí me enloquecí, creo que es una obra maestra, te agradezco por haberla escrito, y me gustaría que nos cuentes eso, cómo vinculaste tu lectura del Martín Fierro para escribir Las aventuras de la China Iron.

La verdad, yo nunca le había prestado demasiada atención al *Martín Fierro*, hasta que Oscar Fariña escribió *El guacho Martín Fierro*. Ahí volví al *Martín Fierro*, a través de Oscar.

Público: Me alegra saber ese dato porque fue una vinculación que hice sola en casa cuando leí La China

Hay algún verso del Guacho en La China.

Público: Claro, sí, y en Beya también.

Sí, también, sí, sí. Me gustó mucho. Lo homenajeamos mucho a Oscar. Volví a leerlo así y no sabría mucho más qué decirte, es una lectura ya adulta, una lectura hecha en el marco del conflicto con el campo, el de las retenciones. O sea que la cosa del país agrícola ganadero estaba muy a la vista.

Público: ¿Y esa voz que quisiste darle a la China que el Martín Fierro no tiene? ¿Qué pensaste vos para darle esa voz a la china que el Martín Fierro no tiene? Es una voz invisibilizada la de la mujer de Fierro. Vos ahí retomás dándole un protagonismo en tu novela.

Viste que es un procedimiento muy típico de la literatura el de agarrar un clásico y entrarle por otro lado. Estoy pensando ahora en la *Cassandra* de Christa Wolf, que es una belleza, y que agarra a Cassandra y la pone a hablar. Me parece que es un procedimiento lindo, que a mí me gusta. No te puedo decir mucho más que esto. También me gustó la idea de que hable una mujer en la gauchesca, donde nunca habla una mujer. También me gustó la idea de ser una mujer que revisa la tradición y le da vuelta, cuando se supone que eso no nos estaba permitido hasta hace un tiempo. Y después, en cuanto al tipo de voz, el registro de La China. Yo no quería que fuera un libro de una derrota. Quería que fuera un libro luminoso, donde se fundara otra cosa, donde se pensara una idea de Nación-otra. Yo no tengo muchas herramientas, pero me parece a mí que algo que podemos hacer los que laburamos en humanidades, en todo su amplio espectro, es empezar a pensar otros mundos. Pensarlos en serio. Desde el arte, desde la literatura, desde nuestras visiones. Pero la gente que se dedica a estudiar con más seriedad, empiecen a pensar, cópense. Porque pensar que lo único que nos queda es muerte y destrucción es muy paralizante. Y para eso ya están todos los filósofos de moda. ¿No? Vieron que los leés y pensás, ¡Ay, qué horror! ¡No se puede hacer nada, no se puede hacer nada! Y es muy paralizante. Me parece que deberían usar esas vidas burguesas que tienen para pensar otras cosas. Está buenísimo hacer la crítica y cuestionar el poder, pero usá el cerebro y esas rentas privilegiadas para pensar cómo hacemos otra cosa. Y si no que se vayan a trabajar, que trabajen, a ver si es lindo. Pero me parece que sí, que es

muy importante que tengamos imaginarios de otros modos de civilización, imaginarios donde pensemos cómo armamos las redes para sobrevivir, para tener planeta dentro de cincuenta años, todas esas cosas, para que no haya un tipo llorando porque tiene frío tirado en la vereda. Me parece muy cruel lo que nos está pasando, y me parece que tenemos que pensar cómo resistir en lo inmediato pero además armar una idea, un hacia dónde ir, porque si no estamos reperdidos.

Público (Miguel Dalmaroni): Yo quería retomar lo que dijiste sobre cómo las ningunearon, hace poco, anteaer, a las minas que escribían en los '90. Es muy impresionante porque no sólo si uno hace la lista de las minas que escribían decís ¡Guau!, pero además si comparás con la lista de tipos premiados. Los varones venían mimados por la prensa o por los premios. O si pensás en lo que más o menos en ese momento era el canon de los varones que publicaban. Dicho eso, que habría que investigarlo, no sé si alguien estará estudiando eso, que vendría a ser como una especie de historia sociológica del ninguneo. Yo tengo la impresión, voy a decirlo de manera bestia, berreta y esquemática, de que ahora, en los últimos quince o veinte años, hay muchísimas más minas que escriben más, y además hay más minas que escriben mejor. Y yo creo que eso tiene que ver, aunque esto es totalmente intuitivo, con el hecho de que la práctica de la escritura se destrabó en las prácticas comunitarias, colectivas. Es obvio que eso tiene que ver con las políticas de las mujeres y el movimiento de las mujeres, y de las pibas, y de las hijas. Quiero decir: tiene que ver con ese proceso en que la práctica de escribir literatura, de escribir poesía y de comunicar, de que cada vez más empiece a haber firmas de minas, no sólo de varones, hay un quantum ahí. Me parece que ese quantum tiene que ver con la naturalización de la relación con la escritura como una práctica que empieza a desarmar lo que estaba naturalizado, que es que el escritor es un varón, o predominantemente un varón. Y yo eso lo empiezo a pensar porque me doy cuenta de que leo cada vez más mujeres, pero no es que leo cada vez más mujeres porque me interesan todos los aspectos ideológicos, temáticos, que tienen que ver con las luchas libertarias y emancipatorias de los últimos tiempos. No, la verdad es que leo cada vez más mujeres porque, por factores que tienen que ver con que las editan más, escriben más, se mueven más, pero también porque son mejores, escriben mejor. O sea, circulan más mujeres

que escriben mejor. Entonces ¿mi biblioteca se volvió feminista? No, es que lo mejorcito tiene firma de mujeres, y después ya no va a importar si la firma termina en a, en e, en o, pero en este momento lo veo medio así. Yo creo que es transicional, la mirada optimista sería que dentro de un tiempo no va a ser un debate el género de la firma, aspiramos a eso.

Sí, aspiramos a eso. Yo lo que pienso a veces es que no sé si antes de mi generación era tan común que la gente de hogares proletarios se volviera escritor. Siempre fue algo más burgués o de pequeña burguesía, de hijos de profesionales. Y ahora los burgueses, no sé, están concentrados haciendo plata, están reocupados, no escriben más. No sé qué es lo que pasa pero se democratizó mucho la idea de lo que es un escritor, y somos muchos los que escribimos sin provenir de esos estratos sociales, clases sociales. Me parece que por ahí debe de haber algo fuerte, está en la idea de la posibilidad, de lo accesible. No sé qué pasó, pero se volvió más accesible para todos, supongo que tiene que ver con el boom de todas las minis, pequeñas, medianas editoriales, entonces ahora ya no son dos pibes los que deciden qué se publica, son dos mil. Y eso le da lugar a muchas más voces, ¿no? Incluso hace que sea mejor lo que publican los dos pibes de los dos grupos, En cierto sentido, empuja todo para arriba. Y después me parece que hay algo de la explosión de los talleres que también democratiza la escritura. Antes estaba esa idea muy elitista y muy de forro, de que a escribir no se aprende. ¿Ah, no? Qué, ¿viene el espíritu santo y te señala, pelotudo? ¿Sos el elegido, el mesías, quién sos? Me parece que ahí hay algo que cambió mucho también.

Público (Miguel Dalmaroni): Y yo creo que eso de los talleres tiene que ver con algo que aparece acá cuando lo decís vos, que es que se cayó la investidura o la figura del escritor o la escritora torturada, que es un personaje especial, que se recorta contra, y tiene que estar sufriendo de un modo que no sufre el común de los mortales. Eso me parece que incide en la caída de la figura del escritor o de la escritora moderna como el tipo que está loco, que es un suicida, el suicidado de la sociedad. Eso es una especie de signo de salud vital ideológica de la vida literaria. Yo las escucho a ustedes y veo que queda poco resto de eso.

Marie: y también hay muchos jóvenes que escriben. Yo veo que se atreven, que toman la palabra, que van y arman talleres juntos. O sea, varias

formas de escribir. Yo lo veo como francesa, porque estas cosas no las veo en Francia, talleres obviamente, pero también talleres barriales o talleres en comunidades urbanas. Y después se leen, es decir que no es una literatura que se queda en el silencio de la escritura y en el taller, sino que hay muchas lecturas, muchos recitales, mucho compartir o conocerse de taller en taller, o de hacer festivales. Esas cosas hacen que la literatura se vuelva algo feliz, fácil, tranquilo, y no solitario, y no burgués tampoco, y puede ser también que todo ese movimiento de Ni Una Menos, y la relación de las pibas con esos movimientos dan consciencia de lo que es una palabra. Esto es una hipótesis que lanzo. Ya de escribir una pancarta, de escribir algo en la calle, ya de pronto la escritura se vuelve potente. Así una persona se lanza a escribir poesía. De hecho en los talleres de pibas que veo, ellas escriben poesía, más que otras cosas. Podríamos hablar de qué es poesía, pero me parece que es poesía porque tiene algo muy potente. Y esto es algo que yo veo y que es muy lindo.

Público (Miguel Dalmaroni): yo creo que eso es un mapa de la redistribución de mucho de la palabra.

¿Viste? A mí me encanta eso. Hay una cantidad de pendejitos escribiendo... pendejites, porque son todos los géneros. Están escribiendo súper bien.

Público: yo quería volver al tema de los mundos posibles, porque me quedó ahí picando, que en las aventuras, vos ponés un mundo que es medio como un comunismo, una civilización idealizada de amor y paz. Y me pregunto, porque vos hablaste hace un rato del rol de las humanidades...

Cómo se organiza eso, yo no sé, supongo que tiene que ver con redes, con asambleas, con paciencia. Si yo supiera cómo, estaría al lado de Miryam Bregman, con una espada en la mano, haciéndola. Yo a la rusa la voto, la sigo a todas partes. Pero bueno, son gustos, ¿no? Obviamente.

Público: Yo quería hacer una intervención, no tan larga como la del compañero acá, porque me interesaba más escucharte. Tenemos un programa de radio de lesbianas. No sé si conocés el Borrador para un diccionario de las amantes, de Monique Wittig y Sande Zeig. En uno de sus capítulos se piensa en el lenguaje. Y pienso, por esto de las publicaciones del 8M, de las que hablaba el señor. Ellas piensan que en realidad no hay una voz particular de

las lesbianas y de las mujeres, sino que tenemos que expropiar el lenguaje universal, que es lo que previamente nos expropiaron los varones. Te pregunto qué pensás vos, si creés que sí existe un lenguaje particular, y que tiene potencia política posicionarse desde ahí, o que no, que está bueno re-expropiar el lenguaje universal para escribir literatura.

A mí me parece que apropiarse de la lengua está genial, ahora no sé si entiendo exactamente cuál es el elemento que se le opone. ¿Qué sería? Dame un ejemplo, por ahí.

Público: Por ejemplo en las publicaciones del 8M son todas pibas, hay una particularidad ahí. No estás en una colección con Cortázar, con Borges. Estás en una colección de escritoras mujeres. ¿Qué pensás, que es algo natural?

Si estar en una colección de pibas es algo natural, pienso que no.

Público: No, digo que él dice eso, que es algo natural, que leemos más mujeres porque ahora es algo natural.

No, pero él no está negando eso, está diciendo otra cosa Miguel.

Público: Bueno, pero yo quiero saber qué pensás vos, si creés que tenés una voz particular.

Yo creo que sí, que todo autor tiene una voz particular. Y me parece que no es asombroso que en un momento histórico de –no me gusta la palabra– empoderamiento, en el que las mujeres estamos tomando espacios, y luchando por derechos, y pensándonos completamente otra vez, no es asombroso que nos apropiemos del lenguaje universal y lo hagamos propio y estemos produciendo buenos textos. Es un momento muy hermoso. O sea, es todo horrible pero en lo que nos toca a las mujeres y al movimiento de mujeres, es un momento de expansión muy hermoso. Es un momento de hacernos fuertes muy hermoso, y un momento de reconocernos entre nosotras, no cómo se estilaba antes. Siempre se dice que el oprimido odia al oprimido. Reconocernos también sororas, o amigas, por lo menos.

Público (Anahí Mallol): Me parece interesante, en relación con lo que plantea ella, hace unos años, Diana Bellesi me decía que lo que escribían las mujeres lo leían casi exclusivamente mujeres. Y vos lo que estás percibiendo es que ahora también hay más hombres que leen lo que escriben las mujeres.

Sí, creo que sí. Hay más mujeres, sin lugar a dudas. La otra vez leía en qué porcentaje los compradores de libros, los clientes en librerías, en qué porcentaje eran mujeres. Ahora no me acuerdo pero era altísimo, como si te dijera el 70%. Entonces hay más mujeres leyendo pero los muchachos también nos leen, ya no pasa lo que pasaba. Algunos de ellos, hay cierto sector que obviamente está ahí trabajando para sostener el canon, y para sostener la idea de escritor varón y nada más. Bueno, pero son unos reaccionarios de mierda, y están muy solos, ya, creo. Otros lo hacen sin querer. La otra vez, Julián López, con Pablo Ramos organizó un evento en Eterna Cadencia en el que iban unos autores a jugar a ser libreros por un rato. Entonces va la gente y los autores recomiendan libros. Y Julián, que es una persona que piensa, se dio cuenta al ratito de que estaban los tres recomendando sólo libros de chabones. Me parece que esto pasa menos, pasa entre los más viejos, pero bueno, Julián se vio a sí mismo haciendo eso. Y es feminista Julián. Se dio cuenta y bueno, corrigió sobre la marcha. Pero sí, tenemos otros autores que son muy machistas. Son muy buena onda, yo me junto con ellos a comer, a tomar vino, son amigos. Pero sí, son machistas aun sin tener consciencia de serlo, es algo que les sale de los cojones, por decirlo a la española [risas]. No se dan cuenta, no es que lo quieren ser, de hecho tratan de no serlo, algunos, y bueno, después los ves ahí en esa cosa entre muchachos. De todos modos, no sé, no veo que ninguno de ellos esté escribiendo nada demasiado interesante, posta [risas]. Julián sí, por supuesto. Su novela es una belleza, hermosa, hermosa, hermosa.

2

Recuperación teórica de lo subjetivo

Un utópico punto de encuentro
entre pensamiento y poema.

Entrevista a Silvio Mattoni

Bruno Crisorio

Silvio Mattoni (Córdoba, 1969). Publicó los libros de poesía: *El bizantino* (Alción, 1994) *Tres poemas dramáticos* (Alción, 1995) *Sagitario* (Alción, 1998) *Canéforas* (Siesta, 2000) *El país de las larvas* (Pearson, 2001) *Hilos* (Alción, 2002) *Poemas sentimentales* (Borde perdido, 2005) *El descuido* (Trópico Sur, 2008) *La chica del volcán* (Alción, 2010) *Avenida de Mayo* (Nudista, 2012) *La Canción de los héroes* (Ediciones UNL, 2012) *Peluquería masculina* (Vox, 2013) *Caja de fotos* (Bruma, 2016) *El gigante de tinta* (Zindo y Gafuri, 2016) y *Tanatocresis* (Borde perdido, 2018). Los ensayos: *Koré* (Beatriz Viterbo, 2000) *El cuenco de plata* (Interzona, 2003) *El presente* (Alción, 2008) *Camino de agua* (Cuenco de Plata, 2013) *Muerte, alma, naturaleza y yo* (Valparaíso, 2014) *Música rota* (Das Kapital, 2015) y el diario: *Campus* (Eme, 2014). Tradujo a Michaux, Bataille, Ponge, Duras, Diderot, Pavese, Luzi, Quignard, Bonnefoy, Artaud y Clément Rosset, entre otros. Obtuvo la Beca Guggenheim en 2004 y el primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y 2011. Da clases de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba y es investigador del CONICET.

Bruno Crisorio: Cuando empiezo a ver las entrevistas que ya te habían hecho, y te preguntan por la poesía contemporánea, vos te reís un poco, pero

lo que decís que me parece interesante es la idea de que la literatura argentina es un oxímoron, porque volvés a la idea romántica de la literatura como algo que trasciende los límites. Y en el prólogo de Para un cielo estrellado también hablás de una superación, que el poema aspira a la lengua y a la superación de la historicidad. Entonces, ¿para vos hay una vocación de absoluto en la poesía, o en la literatura, o por lo menos de trascendencia del contexto espacio-temporal?

Quizás es otra definición de lo contemporáneo, que no se limita ni a lo geográfico ni a lo histórico como cronológico. La palabra “contemporáneo” es una palabra que usamos mucho en los equipos de investigación en los que ando, y usamos siempre el ensayo de Agamben que se llama *¿Qué es lo contemporáneo?* que habla sobre la interpelación que te puede hacer cualquiera sobre el presente. Lo contemporáneo sería eso que te interpela, y que en el caso justamente de la poesía no es la circunstancia de la Argentina ni de la historia de la poesía argentina sino que viene de otro lugar. Incluso, si pensamos en un absoluto es en términos románticos, ¿no? Que tampoco se limitan a un género. Me parece que en ese sentido cualquier poesía más o menos interesante que se esté escribiendo no se alimenta solo de la poesía, se alimenta de la reflexión, de un montón de cosas. En el caso mío particular me interesa mucho la filosofía, y ese horizonte romántico de un utópico punto de encuentro entre pensamiento y poema. Que me parece también la forma de leer la poesía que no sea una clasificación histórica, que no sea como la revista *Capítulo*, una serie de datos, biografías, anécdotas, editoriales y revistas, y donde haya corrientes que tienen ciertos parecidos (siempre el poeta más interesante es el que no responde a ninguna de esas coordenadas). Y también lo contemporáneo va cambiando en la medida en que uno tiene acceso o no a eso. Hubo un momento en los 80, cuando empecé a estudiar en la facultad, en que los poetas que tenían más o menos mi misma edad y que a mí me podían llegar a interesar, no los podía conocer porque no había internet y porque cada ciudad tenía su circuito. Hablo de fines de los 80 y los 90 incluso. El *Diario de poesía* genera una especie de nacionalización del campo, pero incluso poetas de generaciones muy anteriores a la mía eran muy difíciles de conseguir. Me acuerdo que a fines de los 80 en un momento conseguí un libro de Arturo Carrera en Córdoba, pero uno solo y me costó mucho encontrarlo. Entonces mis primeros viajes a Buenos Aires en los 90 eran para comprar un libro de Leónidas Lamborghini que no había leído nunca, qué sé yo.

Claro, por ahí conocías el nombre...

Conocía el nombre pero las editoriales no distribuían. Las editoriales de poesía generalmente no tenían distribución nacional, eran unas cosas muy artesanales... y de la gente más joven menos todavía. Yo conozco a todos los poetas de los 90 después del 98, entre el 95 y el 98.

Tu primer libro vos lo publicás en el 94 El bizantino, pero ya venías escribiendo...

Sí, yo escribía desde chico, y después tenía muchos experimentos, por ahí alguna publicación en alguna revista en Córdoba, y recién en los últimos años de estudiante de la facultad empecé a armar ya una idea, un libro que fue el primero que saqué, que era un libro muy programático porque era monotemático. Poesía griega y latina, yo tenía muchos tipos de poemas amontonados pero ahí encontré como una orientación para armar un libro. Y también, no sé si por aislamiento o voluntad, tenía una voluntad anti-moderna. O anti-contemporánea si se quiere... Era una especie de disgusto con las vanguardias, y con el Surrealismo.

Bueno, que ya no era “lo que estaba pasando” en ese momento...

No, no era lo que estaba pasando pero sí pasaba mucho en cierta idea de la poesía que venía funcionando: una anti-retórica, una cosa que no tiene forma de frase, que no tiene relato, que no tiene anécdota. Yo le decía el haiku psicótico.

¿Y vos pensás que eso sigue permaneciendo, o que viró hacia otro lado?

A veces, dentro de lo más ingenuo puede permanecer. A veces son malas lecturas de Artaud, malas lecturas de alguna otra cosa de las vanguardias, que se procesan como un espontaneísmo... y, digamos, mi retroceso pre-moderno era para hacer una poesía con relato, y además una poesía que se refería siempre a libros. Yo igual ponía mis episodios biográficos, pero en boca de personajes griegos y latinos. Era medio una mezcla de Pound, Kavafis y algunas otras cosas raras. Yo había tenido un secundario de griego y de latín. De hecho también traduje en esa época un libro de Catulo del latín, simultáneo a ese libro, que salió publicado en una editorial chiquitita que se llamaba Mate, en Buenos Aires.

¿Y te gustan todavía esas traducciones?

Sí, después las reedité hace poco tiempo en una editorial cartonera. Sí,

las haría de otra forma pero eran también mis últimos momentos de latinista; ahora no las podría hacer de nuevo porque ya me olvidé de todas esas declinaciones.

¿Y argentinos, en ese momento?

En ese momento tenía acceso a algunas cosas, por ejemplo me gustaba mucho Juan L. Ortiz, casualmente en la biblioteca de la Facultad de Córdoba estaba la edición de la Biblioteca Vigil, del 70, los tres tomos. Y esos me los leía todos. Eso tenía, eso era lo más moderno que había en términos del siglo XX, y era una edición rara. Estaban los tres tomos y yo era el único que los sacaba. Lo leía mucho, en ese momento tuve un intento de ser influenciado pero fracasó rotundamente porque me metí en una maraña de la que no podía salir. Así que pasó mucho tiempo hasta que pude robarle un versito a Juanele. Pero me gustaba mucho ese tipo de poesía. Conocía un par de libros de Arturo Carrera, igual después lo conocí en persona en el 92 y así conocí toda la obra. Después tenía alguna noticia de Perlongher, y de alguna otra cosa del neobarroco que andaba por ahí dando vueltas. Y después el *Diario de Poesía* que sí lo leía, y ahí tenía una especie de panorama de algunas cosas. Y bueno, Girri por ejemplo, lo leí de muy chico también porque mis padres tenían libros de Alberto Girri, ya cuando iba al secundario lo había leído.

¿Eran lectores de poesía tus papás?

Tenían una biblioteca literaria muy grande que abarcaba cosas de poesía. Son psicoanalistas, había un par de libros de Girri, de poesía argentina no había mucho (bueno, estaba Borges, ese tipo de cosas) pero había mucho de poesía francesa: Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, todo eso lo leí de chico. Joyce, poesía y prosa, digamos, toda la obra... tenía un acceso al género. Pero recién después de que saco ese primer libro conozco un poco más el panorama y empiezo a tener una idea más clara de escribir en algún sentido más contemporáneo, unos libros más narrativos.

En relación con esto te quiero hacer otra pregunta. Recuerdo el texto de Martín Prieto y D. G. Helder sobre poesía de los 90, que te ubica a vos junto con algún otro como los excéntricos justamente por esta relación con la tradición cuando hay en general una voluntad de inmediatez, las referencias dejan

de ser Catulo para ser la marca de chicle que se compraba en ese momento. Por eso te quería pedir que expandas un poco algo que ya respondiste: ¿cuál era tu relación con la tradición poética en ese momento, y si esa relación cambió?

Bueno, me fui modernizando. Digamos, el segundo libro era más romántico al estilo inglés, había un uso de Wordsworth muy intencional, del poema largo narrativo, y una atmósfera medio romántica. Después tengo otro libro un poco griego, y después cuando doy un paso hacia una cosa más biográfica, me reconcilio con la idea del poeta que cuenta episodios de su vida, y ahí aparecen elementos de la realidad cotidiana. Y en los últimos libros, *El gigante de tinta* por ejemplo, uso mucho las canciones pop como referencia, como cita. Canciones de pop inglés, pero me da lo mismo si son arias de ópera, o del género canción. Traduzco las letras y las incrusto adentro de los poemas, hago una cosa un poco más oral. Igual lo que no cambia para mí es el problema rítmico. Los temas van y vienen. Una especie de regularidad media, que no llega a ser un verso medido, que me resulta más cómodo para hacer avanzar las cosas y que puede cambiar mucho de tonalidad y de textura, es lo que medianamente se sostiene a pesar de los cambios de tema. Y con respecto a la poesía de los 90, yo también, por relaciones personales después con esos poetas, empecé a intervenir mucho más incluso como crítico de esa misma poesía, y me parecía como la invención de una facilidad que me resultaba interesante. Pero que también tiene sus problemas, en cuanto a esa separación del objeto realista con respecto a la sentimentalidad del sujeto, que para mí pasa por cierta detención en un momento, algo que se puede ver *a posteriori*. O sea, cómo los poetas más virtuosos a veces no pueden pasar de ese libro en el que quedan anclados. Dos ejemplos: Gambarotta y Raimondi, que logran llevar al máximo nivel una novedad rítmica o temática, pero que resulta tan objetivada que es difícil hacer otro libro.

Sin que sea la repetición del anterior, digamos...

A veces pueden hacer una pseudo repetición, como *Pseudo* de Gambarotta... Pero lo que más me interesaba de los poetas que más me interesaban, Juan L. Ortiz o Arturo Carrera, o quien sea, es la posibilidad de que la vida vaya acompañando los libros, y que no fuera tanto un programa estético como un registro de las modificaciones de la vida, y que tuviera esa posibilidad de escribir muchos libros...

A diferencia de tu primer libro, que sería más programático.

Mi primer libro es incontinuable. De hecho, yo en realidad lo tenía escrito como en el 92, y tarda unos años en publicarse, hasta que encontré un editor que quiso pagarlo. Y yo iba escribiendo otros libros programáticos que fracasaban; qué sé yo, un libro hecho de cartas, otro libro donde todo estaba sacado de la poesía árabe. Eran como otros bizantinos de otras culturas. Iba a ser como un etnógrafo, lo cual era una estupidez total. Y me pasa una cosa biográfica muy fuerte, y el segundo libro se va para un lado muy personal, y ya después (aunque pueda haber temáticas por ahí de la Antigüedad en algún otro libro posterior) en realidad hay cosas mucho más biográficas.

Y (es una pregunta sobre la que podrías estar horas, pero la acotamos al espacio de la entrevista), ¿cómo entendés esa relación (porque tampoco es una relación lineal) entre la poesía y la vida? Vos hablás de registro, pero tampoco es exactamente un registro, porque para eso está el diario íntimo, digamos.

Sí sí. También tiene su lado reflexivo. Más allá de que después del segundo libro tengo muchos temas más biográficos, sigo teniendo un sistema de personajes que hablan; o sea, puedo estar yo pero hay otros tres o cuatro, o cuento cosas que le pasan a otro. Es como un teatro. Y hasta tengo un libro que se llama *Poemas sentimentales*, en el que todos los personajes son yo, son el mismo yo, que se vuelve imposible, porque cuento mi nacimiento en el primer poema, se vuelve imposible la referencia. Pero bueno, va llegando hacia el presente. Y va citando distintas épocas, distintas cuestiones de la poesía. Pero el título “sentimentales” está tomado de la problemática de Schiller de poesía ingenua y poesía sentimental. O sea, no es que “ahora me voy a expresar”, sino que se parte de una idea de recuperación de lo subjetivo en relación con la forma poema, que de alguna manera haga como una crítica de la negatividad del yo que es la modernidad. O sea, una especie de negación de la negación del yo, que puede traducirse finalmente en contar anécdotas sobre chicos, gatos y cosas que pasan alrededor de uno, pero siempre va a haber ahí una reflexión. Y después siempre está la cuestión de pensar el libro como conjunto, que hace que cada poema no pueda ser solo el registro de algo, porque la idea de libro es una idea teórica. Entonces, tengo otro libro que se llama *El descuido*, que son todas anécdotas, pavadas de la vida cotidiana, recuerdos de la infancia y también del presente, pero en el que la idea del descuido, de lo inconsciente y de lo involuntario atraviesa todos los poemas, y

entonces hay como un programa reflexivo sobre esa cuestión que está más allá de los episodios...

Algo que no lo estructure pero que sí vaya recorriendo...

Claro, como un hilo, ¿viste? Que a veces no aparece de entrada sino que aparece después de algunos poemas y entonces cuando encontrás el tema que se proyecta... A veces puede ser un pequeño procedimiento. Después también hay algunos libros que armé pensando previamente el tamaño de los poemas, que fueran poemas largos, todos poemas largos, de más de cinco páginas, de diez.

Igual solés escribir poemas largos, en general...

Es que en muchos libros tengo un amaneramiento. En *Poemas sentimentales*, *El descuido*, en muchos libros después del 2005, hago como una colección temática de poemas y pongo al final uno largo, como una prueba. ¿Viste como los pintores, que cuando hacen una muestra ponen un cuadro grande y muchos cuadros más chiquitos? Bueno, eso es un formateo; porque el poema largo (después de mi segundo libro los empecé a hacer, y a veces cada tanto los puedo volver a hacer) me da otro tipo de pensamiento sobre la forma poema, porque no los escribo de una sola vez, tienen a veces como un recorrido espacial.

Vos usás una palabra en una entrevista que para mí es fundamental para pensar la poesía, que es la "intensidad", ¿no? Y yo me acordaba, creo que era Montale el que decía que los momentos muertos en un poema son tan importantes como aquellos en que se roza la intensidad. Vos en uno de los poemas de El gigante de tinta decís que lo más "intenso" (no es intenso la palabra que usás ahí, pero es la idea) llega antes del final, cuando está tocando una de tus hijas el violonchelo. ¿Cómo se sostiene la intensidad, o cómo se gradúa, en un poema más extenso?

Bueno, en realidad es un problema de ritmo o de ciclo vital. Yo puedo escribir una determinada cantidad de minutos en una tanda, en una sesión, difícilmente sea más de 40 minutos o 45 minutos. El poema largo tiene que estar pensado como poema largo previamente, porque si no, no lo terminás, digamos. Tenés que tener un lugar al que querés llegar en esa sesión, que abarcará, qué se yo, en el cuaderno en el que yo escribo una página y media, a lo sumo dos carillas, y ahí llegarás a un límite. Cada una de esas partes tiene como

una acmé, como un cierre. Después volvé a agarrar el poema y llegaste a tal calle o a tal recorrido (tengo poemas largos que son recorridos por la ciudad), bueno, si tengo que llegar hasta allá, qué hay para describir. Ahí amontonás cosas y después llegás a alguna parte. A veces la intensidad no viene de lo que uno está escribiendo sino de a dónde querés llegar. Que a veces es una cita, a veces tengo una frase, que puede ser de otro, y quiero desembocar ahí. Y, como escribo rítmicamente (no es que voy midiendo los versos pero medianamente los voy escandiendo un poco), el mismo ritmo me va llamando, me va llevando... Igual no siempre funciona, siempre reconozco en cada uno de mis libros cuáles son los poemas que sé que tienen ese efecto, y otros que están ahí, y que van llenando el objeto libro.

¿Pero vos creés como Montale que esos momentos también son necesarios?

Sí, yo creo que son necesarios porque si no me auto-antologaría y los eliminaría todos...

Criticaba a Ungaretti creo, Montale decía que Ungaretti solo quería escribir versos que sean...

Claro, solo ir hasta el fondo... Y aparte Montale tiene una cosa muy interesante que es que después de los primeros tres libros, en los que hay una cosa muy de epifanía, así fuerte, empieza toda esa cosa de los diarios: Cuaderno '78, o '79 no sé, que son poemas armados con noticias periodísticas, como una cosa más prosaica, como si hubiera sospechado también de esa figura inspirada. Como si hubiera hecho una reflexión sobre el problema de la idea de que se te revela algo todo el tiempo. Y bueno, después está también el asunto de para qué sirve la poesía. Yo después de determinado momento, no sé. Debe ser desde el quinto libro en adelante que también pienso mucho en el interés que pueden tener los poemas para mis hijas, para otra gente del futuro. No del futuro, del presente... pero no estoy tan preocupado por el programa literario del poema. Porque si estuviera preocupado por eso escribiría novelas...

Bueno, pero tiene su círculo también la poesía, al cual a uno le interesa...

Sí, tiene su círculo pero ese círculo es muy fácil. Hay una cosa que salta a la vista: con que te salga una vez el poema bueno ya está, ya estás en el círculo de los poetas. Después bueno, las cosas van y vienen y cambian las modas...

Qué sé yo, ahora hay como retornos líricos extraños por el mismo problema del autismo de la cultura contemporánea, entonces el objetivismo parece volver hacia el lirismo en los poetas más jóvenes.

A ver, eso me interesó.

Digamos, los chicos que tienen menos de treinta, que pueden admirar por ahí alguna poesía objetivista, tienen una cosa de escribir desde el yo que es como escribir desde su mundo, como tener tu facebook, tu instagram de poemas. Y entonces en un momento vuelve el tema del yo, así como vuelven las canciones cursis en el rock nacional, qué sé yo, todo es posible. A veces huelo como un efecto romántico sin necesidad de pasar por el romanticismo, es raro. Es como el giro autobiográfico, como dicen, pero también se da en la poesía. Hay mucho de ese giro, pero lo que pasa es que no importa en qué programa esté, la diferencia está entre los poemas buenos y los malos. Sean objetivos, subjetivos, realistas...

¿Y ese problema pasa por la forma, o por el ritmo?

No, te das cuenta más bien por la veracidad, porque puede estar en prosa. No sé si por la forma o por el ritmo, para mí es una relación con el lenguaje que no parezca impostada y que tenga una intensidad. Y que puede ser absolutamente también artificial o retórico, pero, digamos, es algo que... Me acuerdo una cosa que hablábamos siempre con Arturo Carrera, que nos poníamos a criticarle los libros a Gelman en un momento, cuando Gelman estaba vivo y salían libros y ganaba muchos premios. Y decíamos “que feo este libro de Gelman” y qué sé yo, y Arturo me decía “sí, pero no es un no poeta. Es un poeta que está confundido”. Porque había demostrado que era un poeta, y tenía sus momentos y sus libros buenos de poeta. En el sentido de que no importa de qué se trate, había una relación con el lenguaje, una intensidad, una cuestión que lo hacía un poeta. Y después, como de poetas está lleno el mundo podés elegir los que te parezcan más afines a vos.

¿O sea que el poema no puede prescindir del poeta, digamos?

No, yo creo que no. Yo creo que hay una relación muy directa.

Incluso un poeta como Mallarmé, “lo que habla es el lenguaje”...

Para mí Mallarmé es todo autobiográfico. A mí me interesa más la vida

de Mallarmé que los poemas, y me interesan todas las notitas, el proyecto para la muerte del hijo, todas las cosas que no hizo, todos los ensayos y todo lo que pensó, y toda la correspondencia, todo eso hace que sus poemas también se sostengan y sus poemas se sostendrán, qué sé yo. Pero es interesante todo eso, porque además la estética epocal envejece muy rápido. Baudelaire o Mallarmé son poetas cursis temáticamente, entonces todo eso otro que hizo posible esos poemas también forma parte de esa cuestión. Y a mí me gustan mucho los poetas que piensan, los poetas que escriben ensayos así en esa tónica francesa como Bonnefoy, como Eliot o Wallace Stevens, tipos que no se quedan con el versito nada más.

Bueno, una de las citas que había marcado era de Bonnefoy, de un libro que tradujiste vos. Sobre este vínculo que establece entre vocación y filiación: el poeta que a un tiempo está atestigüando la presencia, está en relación con la presencia, pero al mismo tiempo está inmerso en una tradición que no puede escapar.

Sí, pero además también eso es lo que hace que esa presencia o esa sensación poética por así decir, se exprese en la forma de un poema. Es esa mirada hacia la tradición, porque tiene un gran componente necrófilo también la poesía. En realidad por más contemporáneo que seas, y que te guste el rock and roll, y qué sé yo, y que estés siempre con la poesía del presente, el 80% de los poetas que lees están muertos. Y te siguen interesando y vos ves ahí algo. Entonces es como que los poemas del presente también son la supervivencia de la poesía como tal, como género absurdo porque obviamente que no tiene un lugar comunicativo demasiado específico. Uno lo puede pensar como Mallarmé, diciendo “bueno, acá está la resistencia, todo lo demás es reportaje y boludez”, pero más allá de eso son géneros que son tan gratuitos que anclan su soberanía en el hecho de no circular, en el hecho de no necesitar el público. Pero funcionan como una cuestión, podríamos decir, hacia adentro del género.

¿Y qué pasa con un escritor como Fogwill, con sus poemas que se hicieron publicidad con su anuencia?

Pero yo, si a mí me agarran un poema y hacen publicidad salto en una pata también, no tengo ningún problema.

De Coca-cola era aparte...

Sí, porque el hijo hizo el video, hizo la publicidad, pero Bertolt Brecht

también tenía un poema para Mercedes Benz. Mallarmé escribió la revista que se llamaba *La última moda*, y pensaba hacer plata con eso, y era todo con seudónimos de mujer, porque era una revista femenina.

Pero más allá de lo que uno hace con esos fines, que bueno, de algo hay que vivir; ¿qué pasa con la apropiación de esos poemas?

Pero no es para vivir solamente, es también para meter una cuña. Porque el hecho de que la poesía no circule es un problema más sociológico que de la cosa misma. Si uno lo ve de manera más formal, las letras de rock son más herméticas que un poema argentino contemporáneo. Entonces no es un problema de la cosa poesía, es un problema circunstancial que hace que se refuerce esa especie de lectura de los poetas por los poetas mismos. Y de hecho todos los que leen poesía es porque la quieren escribir. Entonces se genera una especie de mundo aparte como de especialistas en ajedrez, como decía Gombrowicz.

Que no tenía una visión muy complaciente respecto de la poesía.

Claro, pero es cierta, me parece bien esa observación.

Y en algún momento hay que salir me parece.

Pero las cosas salen solas, digamos. También hay una especie de fenómeno curioso por el cual lo que menos comunica puede llegar a ser lo que más comunica en un momento. Y por algo después, a la larga, el estado se apropia del poeta más modernista o rebuscado. Pero no es algo que pertenezca al movimiento mismo de la escritura de poesía sino que pertenece al mundo del lenguaje y de las cosas, qué sé yo. No es algo muy preocupante para mí, en el sentido de que yo no me dedico a escribir solamente poesía (aunque lo que más me gusta de lo que escribo son los poemas). También soy un funcionario, un empleado del estado; escribo ensayos, traduzco muchos libros, y bueno, cada cosa va a donde tiene que ir y después se verá. Después por algún malentendido ¿viste? le dan un premio nobel a un poeta polaco y lo editan por todos lados, y sí, bueno, se va a leer un poquito.

Claro, y también está bueno lo que se va filtrando en esas lecturas masivas.

Sí, y a veces aparecen cosas muy buenas. La frase que decía Benjamin de que Baudelaire había sido el último poeta lírico de resonancia europea des-

pués se ve desmentida por la misma lógica hasta del chisme. El libro *Cartas de cumpleaños* de Ted Hughes sobre Sylvia Plath vendió más libros que *Las flores del mal* en el siglo XIX, porque la gente quería saber algo que no está en el libro. Pero era un libro muy bueno, quizás uno de los mejores libros del siglo XX. No sé, no me preocupa porque lo pienso también como si no existiera el mundo tal como es, como existe, como si la llamada realidad no existiera y los poemas siempre prevalecieran. Leo a Safo, pero el mundo práctico de su época no existe, y por lo tanto quizás nunca existió. Vos agarrás y leés un poema de Safo, de Arquíloco, escrito hace como tres mil años, o dos mil ochocientos años; lo leés traducido porque el griego ya se te escapó, y sentís que te está diciendo algo. Eso es totalmente absurdo. Es absurdo pero es así.

A mí me pasó algo muy raro con un libro de poemas que les leí a los alumnos del secundario, que no me daban ni cinco de pelota. Yo estaba contento con el libro y digo “me pongo a leer poemas”... y estaban fascinados.

Es que el problema de la no lectura de poesía es también muy circunstancial. En un momento una de mis hijas (ya está en la universidad así que debe haber sido hace mucho) en tercer grado, dice que yo escribo poemas, qué sé yo, entonces la maestra me dice que vaya a leerles un poema a los chicos de ocho años, de tercer grado. Y voy y leo un poema largo en el que voy con un cochecito (de la hermana más chica de la que estaba en el colegio) y es un poema en el que recorro el barrio, ahí donde está el colegio está mi casa también (igual tampoco es tan descriptivo), y los chicos hacen un silencio absoluto, y cuando termino una nenita dice: “está enamorado usted”, porque termina en una alusión así. Y la única otra pregunta era: (en un momento yo hablo de que una de las iglesias del barrio es un pastiche neogótico) “¿qué quiere decir pastiche?”. O sea que cada palabra había sido registrada: “¿pastiche tiene que ver con el pasto?” “No, le digo, es una mezcla de épocas”, qué sé yo. Y la única que no entendía nada era la maestra, que estaba negada para entender, porque es como un proceso de especialización, ¿viste, como los chicos que vos les enseñás muchos idiomas y los aprenden todos? Es un problema de restricción de las neuronas a determinada utilidad. Pero en realidad cualquiera que hable puede leer un poema y el poema puede ser bueno. Yo tenía una abuela italiana, que ya murió, que no había terminado el secundario y había venido de grande de Italia así que no sabía bien el castellano. Y en unas vacaciones agarró un libro

que yo tenía y se leyó un poema de Lezama Lima... En realidad era una antología de poesía latinoamericana, y ella se puso a leerlo y me dice “este me gusta mucho”, un poema de Lezama Lima, larguísimo, complicadísimo, y dice “este es muy bueno”. Y también esto me interesó siempre: yo tengo muchos amigos pintores, y siempre hablamos de si vos pintás sólo para el mundo de la pintura o si querés que la gente que no entiende nada de pintura pueda ver algo ahí. La cuestión de lo figurativo, de contar un relato. Y pensábamos en eso, digamos: yo escribo poemas que pueden tener un estilo aquí o allá, pero que cualquiera que no le interese la poesía puede entender de qué se trata y qué cosa le estoy diciendo. Como algo muy figurativo, no tanto en términos de comunicación, sino que el tipo de sentimiento y el tipo de ilustración de ese sentimiento que estás poniendo sea legible para cualquiera. Igual no sé si eso es un proyecto...

¿Y eso fue así desde el primero? Porque yo noto que en los primeros, los que salieron compilados en La división del día, hay momentos en los que no es tan sencillo.

Y, porque hay momentos en que cito mitología, y además no digo quiénes son los personajes, hay como voces y es muy difícil orientarse respecto a quién es quién...

En cambio en los últimos que leí, en estos tres que pude conseguir de El gigante de tinta, después por momentos sí se va, pero el contexto del cual surgen es mucho más claro.

Sí, eso lo fui precisando sobre todo a partir de ese libro *Poemas sentimentales*, que es del 2005, es justo el que viene después de los que están en *La división del día*. Ahí busqué específicamente más relación en el relato, e incluso más ilusión de referencia con respecto a la propia vida, ¿no? Como si fuera una autobiografía en verso. Y eso medianamente lo seguí haciendo. El tema de los libros de *La división del día*, es que tenía elementos autobiográficos pero a veces no quería exponerlos demasiado. Y a veces algunos de los personajes son amigos a los que les pasaron cosas y no quería que se notara, que ni siquiera ellos se dieran cuenta que eran ellos. Y a su vez está todo el tema de que le metía como un hilo temático mitológico antiguo, que metía metáforas de las flechas, de las canéforas.

¿Y de todo eso ahora estás alejado?

No estoy alejado, ahora están incorporados pero como adentro. O sea, si aparece un elemento antiguo lo meto ahí pero, no sé, Sísifo es un tipo que está fumando un pucho arriba de la piedra en el infierno, qué sé yo. Es como un personaje... En *El gigante de tinta* hay un personaje que se llama Orión, que Orión es mitológico y es una constelación pero está incorporado a la historia.

En algunas entrevistas, y lo que dijiste ahora, planteás definiciones de la literatura o de la poesía que Reinaldo Laddaga (digo porque es uno de los autores con los cuales estamos pensando) calificaría de “modernas”. Definiciones que recuerdan a la de Deleuze de la literatura, la cual es vista como ese espacio en el que un afuera más externo que toda exterioridad hace contacto con un adentro más interno que toda interioridad, etc. Laddaga recupera esa definición para decir que la literatura actualmente va por otros carriles, y uno de los que cita es a Aira, por ejemplo, como modelo de esa literatura menos preocupada por esa experiencia inefable, inenarrable, de una literatura más cotidiana, más apresada por el peso del tiempo, que como que no se terminó de escribir y que ya se está publicando. En ese sentido, ¿cómo te posicionás vos?

En primer lugar Laddaga no sabe nada de Aira. Aira no tiene ningún peso del tiempo, escribe a mano, una hojita por día. E igual no sé si está tan lejos su relación con la experiencia de esos libros, por más que en esa proliferación parezca que hay algo como medio distante, no estoy tan seguro. De hecho yo escribí unos ensayos sobre el lirismo que hay en Aira. Pero con respecto al problema de la intensidad... no lo tengo tampoco tan pensado en ese sentido. Sí pienso en una cosa que escuché el otro día de un amigo, también narrador, que dijo: “la poesía no es nada, es simplemente la decisión en un momento de que las frases se corten antes de llegar al término de la página. Pero esa decisión lo cambia todo: de repente todo adquiere una desmesurada importancia, y uno tiene que sostener ese corte”. Entonces dice que hay como una elocuencia de la poesía que está dada por ese sostén para el cual a mí me parece importante escribir prosa también. Y esa misma sesión de escritura diaria que puedo tener vale también para el ensayo, para el diario íntimo o cualquier otra cosa que escriba. Y no es que puedo escribir las tres cosas en el mismo día: el día que escribo versos no escribo ensayo, el día que escribo un ensayo no escribo versos. Siempre son 40 minutos, una hora, y escribo a mano también,

como Aira todo. Y también percibo un problema de inspiración en la prosa, y también percibo el pensamiento en el poema, son como lugares que en última instancia no se decide tanto qué es lo que se va a hacer. A mí me parece que eso que citaste de Laddaga es típico de alguien que tiene una relación instrumental con la escritura, porque cuando yo escribo ensayos tampoco sé qué voy a escribir. Si hay que escribir sobre tal tema, llenar ocho páginas, bueno, no sé adónde me llevará el destino y escribo. Y escribo con la misma intensidad con que escribo lo otro.

Bueno, pero más allá de Laddaga, ¿cómo ves esta cuestión como de un cambio de paradigma en la literatura y en la poesía? También se ha hablado de la “cualquierización”, de que lo importante es publicar y no escribir, de esto de que como cualquier cosa puede ser literatura entonces cualquier cosa es literatura, que se alejaría de estas búsquedas de los autores que estuvimos hablando hoy (Blanchot, Bataille) que buscan otra cosa en la literatura.

Sí, sí, buscan como experiencias más extremas. Yo no sé si ahora haríamos eso, pero tampoco... lo de “cualquier cosa” es un problema más que nada crítico para mí. Ni para un pintor ni para un músico atonal, ni para alguien que cuelga telarañas en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires es cualquier cosa, es algo de mucho interés. Ahora escribí un poema que todavía no lo pasé a la compu, lo tengo en el cuaderno, que se llama “Arte contemporáneo”, que describe un lugar donde estuve en Rosario y estaba lleno de cosas viejas, cachivaches, y discos de vinilo, y cosas colgadas en las paredes, con intención artística. Y me acordaba de un ensayo de Aira que dice que el arte contemporáneo es cualquier cosa, se llamaba “Arte contemporáneo”. Y yo dije “no, no es cualquier cosa”, porque tiene que haber algo del orden del deseo, tiene que haber un integrante de ese cualquier cosa que está vivo y que la pone ahí. Aunque el componente sea totalmente azaroso. “Music of changes” de Cage está hecho tirando las monedas del *I-Ching*, qué sé yo, pero sin embargo se parece a todas las obras de Cage.

Eso lo dice Aira también...

Sí, está en “La nueva escritura”, lo cuenta él. Pero a mí me parece que el cambio de paradigma no es ese... por ahí hay procedimientos que se pueden inventar, pero a mí me parece mucho más extremo un autor como Raymond

Roussel, que, no sé, la post-autonomía de Josefina Ludmer, en el sentido de que la gente opine, o que corte y pegue cosas de la realidad, o que no se distinga la realidad de la ficción, y demás. Por otro lado la palabra “ficción” nunca me pareció existente como palabra, no creo en esa separación, realidad-ficción. Pero, digamos, alguien que está totalmente loco y que hace frases que riman y después las va abriendo entre medio y hace un poema de mil versos sobre lo que se ve a través de una botella de agua mineral, eso sí que es el más allá del sujeto, pero no es para cualquiera. A mí me parece que dentro de lo moderno clásico se ve que hay muchos caminos para extremar ese vaciamiento del sentido. Pero, como yo prefiero tener una vida... creo que eso es también lo que vuelve. Eso también lo dice Aira: sacrificarse por la obra es una estupidez. Al estilo Proust o Flaubert, o martirizarse como Kafka. Es una estupidez típica de un momento epocal que es un instante, porque Horacio estaba contento, Ovidio hasta que lo mandan al Ponto Euxino también estaba contento, porque no le importaba mucho cómo andaba el verso. Si sale sale, si no sale no sale. En todo caso es como un don. Y lo que se acentúa a medida que avanza la falta de materiales de conocimiento técnico, a medida que nadie sabe cómo se hace un verso y casi nadie sabe más de un idioma, y nadie distingue un endecasílabo de un alejandrino, es que cada vez se depende más de una cierta genialidad natural; entonces estamos como volviendo a otro momento. Al que le sale bien le sale, puede ser cualquier procedimiento: está ese yanqui que escribió ese libro, veinte líneas por día o treinta líneas por día.

No lo conozco.

Mathews, Harry Mathews. Que en un momento no podía escribir, y estaba muy deprimido qué sé yo, y todos los días se obliga a escribir veinte renglones, y escribió un libro que se llama así, *Veinte líneas por día* que es buenísimo.

La idea es buena...

No, claro, pero no creo que a todo el mundo le salga. El procedimiento parece muy sencillo.

Es verdad. Y hay algo que dijiste recién y que se nota en tu poesía. Tu conocimiento del endecasílabo, en alguna entrevista lo mencionás, hablás de una música que se nota, incluso aunque el verso no sea un endecasílabo se

nota que está funcionando adentro, ¿lo aprendés por lector, o tuviste algún conocimiento técnico más...?

No, tuve un colegio que tenía Retórica como materia, y teníamos Preceptiva literaria como materia.

¿Y cómo te llevabas vos con esas materias?

Bien, me las aprendí. Igual yo ya leía poesía, pero ahí aprendí algunos elementos. Y después tenía Prosodia latina también, que es muy difícil de entender porque es por pies, ¿viste? Es un lío bárbaro con las largas y breves. No sé si se entiende mucho, pero si uno lee en latín a Horacio o Virgilio algo te entra, y nos hacían memorizar a Horacio en latín, entonces nos quedaba la musiquita. Pero yo leía ya desde muy chico mucha poesía, y en algún momento hice una especie de... no me resigné a ser formalista sino que hice una especie de análisis de las cláusulas del verso. Todo verso de más de ocho sílabas (que se llama de arte mayor) tiene una cesura; y esa cesura lo divide en partes que tienen un acento específico. El endecasílabo casi siempre es siete y cuatro, seis y cinco. Pero si vos lo ves en el fondo, más allá de la cesura, el elemento de siete o de cinco, si vos lo repetís mucho, aunque te salgan de doce o de trece, da un efecto de endecasílabo a todo el poema. O sea, pensar pedacitos, pensar las comas también, etc., y no en el verso como una sola cosa. Casi nunca lo apliqué, porque casi siempre los escribo medio de oído, pero a veces, en los primeros libros me ponía a ver un poco eso. *El bizantino* está escrito así, no tiene ningún tono, son versos más largos pero está armado por cláusulas que todas tienen que ser impares, tienen que ser pedacitos de siete, de cinco o de tres.

Yo me acuerdo de haber leído ese, y lo que me pasaba era que llegaba al endecasílabo (que también era una cuestión de oído), y sobraba algo...

Sobraba algo, sobraban un par de sílabas.

Pero a mí me pareció muy interesante porque te obligaba a continuar con la lectura.

Claro, porque después también está el tema de que el encabalgamiento me sirve de estímulo para seguir, digamos. O sea, el hecho de que siempre en el verso me sobre un “pero”, o un pedacito de frase, como lo estoy escribiendo

en ese momento me sirve para seguir. La coincidencia es una detención que puede llevarte a que no sepas qué poner después. Igual hay mucho del orden de lo involuntario que también lo pensé mucho. Yo traduje un libro de un tipo que no lo conoce nadie que se llama Robert Marteau, el libro se llama *Estudios para una musa*. Y el tipo se pregunta por la desaparición de las musas (es un francés que tiene ochenta o noventa años, no sé si estará vivo todavía), que tiene que ver con esto de lo involuntario. No de la inspiración, sino de las partes que son inconscientes en esa rítmica o en ese movimiento que está a medio camino entre el ritmo y algo más o menos temático que va avanzando. Esa pequeña duda es lo que hace que el poema siga haciéndose. Y después, si por costumbre reconozco más o menos un endecasílabo, tampoco me gusta meter muchos endecasílabos “normales” dentro de un poema porque me parece queda muy armado, como dicen los pintores “te queda muy académico”, ¿viste? Cuando está muy dibujado, tiene mucho contorno. Y si metés alejandrinos ni hablar, pero hay como una media que un poco la descubrí traduciendo también. Porque traduje un poema largo de Catulo que estaba en lo que se llama el dístico elegíaco, que son un hexámetro y un pentámetro. El pentámetro te da entre once y trece sílabas, y el hexámetro como entre catorce y dieciséis. Y hay unos traductores españoles que han hecho unas reglas para traducirlo con cierto margen de sílabas en castellano, y me gustó ese sistema: que haya mucho verso de trece, que no lleguen a ser ni alejandrinos ni endecasílabos, pero siempre si uno tiene algún acento en la sexta seguro después con un endecasílabo engancha. Yo lo puedo ver casi *a posteriori*, no es que lo tenga tan...

Claro, pero está funcionando.

Claro, sí, sí. Y después a veces *a posteriori* me doy cuenta que hay algo que no me gusta. Pero es como si hubieras aprendido una mecánica y después la jazeás.

Te quería preguntar también por la relación entre poesía y traducción, que no es la misma relación que con cualquier otro género. Yo pienso por ejemplo, algo que me llamó mucho la atención, que en la obra reunida de Octavio Paz, por ejemplo, hay un libro que son todas traducciones de él.

Bueno, en Girri también. Ha tenido varios efectos la traducción en mí, tuve varias maneras de relacionarme con lo que traduzco. Cuando yo era chico

esa traducción del latín me sirvió mucho para pensar algún tipo de forma, pero después, bueno, traduje algunos poetas franceses que tenían una rítmica concreta toda en alejandrinos y yo los traducí sin rima pero mantenía los ritmos. Después traduje una obra de teatro en verso de Copi que es buenísima, que la traduje toda en verso. Se llama “Las escaleras del Sacre Coeur”, está en francés y está rimada en el original. Yo la traduje en verso blanco. Es una especie de gauchesca travesti tremenda. Está en el *Teatro completo* de Copi, es una de las obritas que está dentro del tomo II, creo, del *Teatro completo* de Copi.

¿Y hay una apropiación en la traducción?

A veces. Uno de los primeros poemas largos, bien narrativos que hice en los 90, casi el 2000, después de los libros de *La división del día*, venía traduciendo a un poeta francés que toda su obra estaba en verso raciniano. Y era como un diario que tenía tres tomos de 500 páginas cada uno, todo en verso alejandrino francés. Pero con mucho encabalgamiento, muy modernizado, y yo trataba de mantener una cosa así. Y me acostumbré tanto a esa cuestión que después me resultó muy natural escribir gran cantidad de versos sobre un tema, me fui dejando llevar por el mismo trabajo de estar... La traducción te da también más rápidamente tres o cuatro opciones para cada momento, porque la traducción te obliga a pensarlas. Pero me influencia mucho la traducción de ensayos también, y traduje muchos más ensayos. Y hay otros poetas que los traduje y no me influyeron para nada, qué sé yo, Michaux. Puedo tener una cita de Michaux en algún poema, un versito por ahí, pero tiene un formato muy diferente al mío. Igual me encanta. Y uno de los que más traduje es Ponge, que no me influye para nada, porque a Ponge no le gusta el verso. Me sirve mucho para pensar la poesía teóricamente, lo cito siempre en mis ensayos y me gusta mucho el tipo de poema en prosa de Ponge. Pero casi no tengo mucha conexión con él. Cuando encuentro un poeta de otro idioma que manejo (francés, italiano, en inglés también me las arreglo), si se parecen mucho a lo que yo quiero hacer, no los traduzco sino que los copio. Los copio, traduzco un pedazo y lo meto adentro del poema mío y ya está.

3

Poesía crítica o espectáculo cortesano

La poesía quizá sea el único espacio en el ámbito del arte de total libertad.

Entrevista a Emiliano Bustos

Emiliano Tavernini

Nació en Buenos Aires en 1972. Poeta y dibujante, ha participado en festivales de poesía y en muestras colectivas de dibujo y pintura. Actualmente trabaja en el área de comunicación del Archivo Nacional de la Memoria. Publicó poemas y artículos críticos sobre poesía en las revistas *Hablar de poesía*, *Plebella*, *El interpretador*, *La Guacha*, *Zunái* y *Palabras errantes*, entre otras. Formó parte de las antologías *El arcano o el arca no* (Casa de las Américas, 2006), *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (Libros de la Talita Dorada, 2010) y *La Plata Spoon River* (Libros de la Talita Dorada, 2014).

En poesía publicó *Trizas al cielo* (Libros de Tierra Firme, 1997) *Falada* (Libros de Tierra Firme, 2001) *56 poemas* (La Carta de Oliver, 2005) *Cheetah* (El Suri porfiado, 2007) *Gotas de crítica común* (Libros de la Talita Dorada, 2011) y *Poemas hijos de Rosaura* (Editorial Argonauta, 2016). Compiló y prologó *Miguel Ángel Bustos. Prosa, 1960-1976* (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2007) y *Visión de los hijos del mal. Poesía completa de Miguel Ángel Bustos* (Editorial Argonauta, 2008).

Ilustró el libro *Fábulas fantásticas* de Ambrose Bierce (Editorial Errepar, 2000). En 2013 participó en la muestra Todo es siempre ahora, organizada por Luis Felipe Noé y Eduardo Stupía en el Centro Cultural Borges, que reunió dibujos y

textos suyos y de su padre: el poeta, periodista y artista plástico Miguel Ángel Bustos. En 2016 realizó su primera muestra individual en dicho Centro.

Emiliano Tavernini: La primera pregunta que te quería hacer es cómo aparece la escritura y la poesía en tu formación, ¿en qué momento empezaste a escribir? ¿Podés construir una narración en torno a ese momento inicial?

La relación con la escritura aparece pronto, por lo menos desde el punto de vista de tener una relación con los libros, básicamente por mis padres, por ambos; por mi viejo que era poeta y periodista y por mi vieja que siempre fue una gran lectora y además trabajaba en editorial Sudamericana, donde hacía las tapas de los libros. Ella era pintora y ceramista. En mi casa siempre hubo muchos libros y esa relación con los libros se dio de manera, física digamos, porque la mayor cantidad de las cosas que había en casa justamente eran libros. Y cuando lo secuestran a mi viejo, en el '76, yo tenía cuatro años, esa fue mi manera casi natural de tratar de relacionarme con él. Supongo que no lo configuraba de esa manera a esa edad pero bueno, estaban ahí los libros que él había tocado, ordenado, dispuesto, incluso durante bastante tiempo había un orden más o menos similar. Por lo menos en la casa en la que vivimos, la casa de donde se lo llevaron, donde vivimos dos o tres años más, los libros estaban ordenados de un modo similar, las bibliotecas...Entonces creo que en un primer momento aparece eso, y después, bastante después, aparece una necesidad de escribir. No sé si sabría decir bien cuál fue el punto disparador específico pero más o menos en la adolescencia a los catorce, quince años, tuve una necesidad muy fuerte de escribir. En realidad ahí viví unos cambios, una infancia muy complicada, mi vieja tuvo problemas de salud y yo viví con tíos, abuelos, en fin, pasé por toda la familia, y luego fue un lindo momento porque la recuperé a mi vieja, volvimos a vivir juntos, nos mudamos, entonces todo eso disparó esa necesidad de empezar a escribir. Y ahí tuve un tiempito de escribir mucho, poemas, pero no me gustaba lo que escribía en ese momento, para nada. Guardé algunos textitos en una caja para recordar que todo puede llegar a ser (risas).

¿Fuiste a algún taller?

Fui a un taller en ese tiempo que lo daba un tipo muy lector, Felipe Cervine, que siempre lo recuerdo con mucho aprecio; un viejo militante del Partido

Obrero, muy serio en cuanto a lecturas y muy estimulante, que daba el taller en la sede del Movimiento Solidario de Salud Mental. Fue uno de los equipos de asistencia psicológica de los organismos ligados a la Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas. Ahí en el Movimiento estuve mucho tiempo haciendo terapia y demás, en ese tiempo conocí a muchos hijos de desaparecidos.

¿Habían desarrollado distintos grupos de contención para los pibes a lo largo de la década, no?

Claro, de hecho el Movimiento fue el que se dedicó específicamente a trabajar con chicos, primero con niños y después con adolescentes y jóvenes. Hizo muchos laburos y algunas de las primeras reflexiones teóricas, libros y demás sobre ese tema específico las hizo el Movimiento. Por el Movimiento pasaron Fernando Ulloa, Eduardo Tato Pavlosky, Marie Langer, gente muy grossa del campo de la psicología y de la salud mental. Fui a ese taller y eso despertó toda una serie de cosas en mí. Después dejé de escribir poesía durante mucho tiempo y empecé a escribir como unos diarios, que escribía y dibujaba, eran diarios ilustrados. Yo también dibujo y a dibujar empecé más temprano, pero no escribía, era como que me había enojado con la poesía, o distanciado, no sé. En realidad esos diarios eran como merodeos de la poesía, escribía ideas: debería escribir un poema sobre tal cosa...eran como diarios de aproximación a la poesía, una cosa así. Porque en esa época leí mucho el Diario de Kafka, que fue una de las lecturas más fuertes que tuve en ese momento. Y viste que el Diario tiene una cosa muy fuerte, de no tener una forma determinada que hace que sea muy atrapante, por lo menos a mí me resultó así. Y en un momento determinado empecé a escribir poesía de nuevo, empecé a largarme con algún poema, y ahí algo hizo click, y empecé a escribir a eso de los veinte, veintin años.

Que ya son los que están en Cheetah (2007)...

En *Cheetah* (2007) y en *Trizas al cielo* (1997), mi primer libro.

Porque infiero por las numeraciones que tenías una cantidad enorme de poemas que fuiste seleccionando en distintos momentos...

Exacto, *Cheetah* en realidad es como si fuera una precuela de *Trizas al cielo*. Es un grupo de poemas el de *Cheetah* que a diferencia de mi primer

libro prácticamente no tiene ninguna edición. A los poemas de *Trizas...* les hice alguna cosita, los modifiqué, los edité de alguna manera. Pero esos dos libros forman parte del mismo grupo de poemas, ese fue un poco el principio en general.

Bueno, antes de ir a los poemarios, me gustaría que vayamos al artículo que publicaste en Hablar de poesía n° 3 “La generación poética de los ’90. Una aproximación” (2000). Ahí realizabas un diagnóstico temprano, porque era al calor de los ’90, de dos gestos que veías en la poesía que se escribía entonces. Por un lado cierto realismo, que se dio en llamar “rantifuso” que de alguna forma según Mario Ortiz reactualizaba una tradición de los ’20, de los ’60, en los ’90, mientras que por otro lado señalabas una fisura a partir de otro gesto que recupera una poesía más lúdica, más humorística y naif, relacionada con las voces de poetas mujeres que manejaban una estética totalmente diferente. Allí anticipabas que el sentido de la poesía de los ’90 no estaba terminado, sí fisurado, y te preguntabas si no existiría ya una nueva generación que anticipara lo que sería la poesía del 2000. ¿Advertís cambios o novedades en el panorama actual de la literatura argentina o pensás que estamos en una especie de repetición de lo que fue ese ciclo de los ’90?

A ver, para empezar haría la pequeña aclaración sobre el momento en el que yo escribí ese texto, que ya tiene unos cuantos años. Fue publicado en junio de 2000, y lo había empezado a fines de 1999. Yo lo que vi era un panorama que en alguna medida se modificó en muchos aspectos, o sea, en aquel momento era imposible poder ver lo que iba a suceder a partir del 2003, concretamente porque todavía no habíamos llegado a eso, y no se vislumbraba siquiera en términos políticos y sociales, de contexto ¿no?, y estábamos en la mitad del gobierno de la Alianza. Me parece que durante algún tiempo se siguieron repitiendo algunas cuestiones ligadas a la forma de escenificar las cosas y escenificarse como poetas en el espacio de la poesía de los ’90, me da la impresión en algunos poetas... Creo que un momento que yo identifico como bisagra y otra gente también, supongo que habrá lecturas en ese sentido, se presenta con la irrupción de la colección de Los Detectives Salvajes, en el caso concreto de la presentación de la antología de *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010), *La guillotina*, y con la obra de Fabián Casas. Todo eso hubiese sido impensable unos años antes. Tener esa clase de mirada ya en retrospecti-

va o rupturista respecto de lo anterior, me parece que durante mucho tiempo hubiera sido impensable, porque Casas pasó a ocupar como mucha de esa gente un poco el lugar de Carrera, de Diana Bellesi que habían ocupado en los '80 y '90. Supongo que debe haber otras cuestiones que han ingresado al escenario de las que yo no estoy tan atento. Pero por algo también hubo una reacción como la de Daniel Freidemberg, Jorge Aulicino, Irene Gruss, etc., ellos reaccionaron de una manera muy curiosamente a la defensiva. Porque hay una confluencia que es bastante visible en esa antología y en esa colección que es la de los hijos y la de una mirada hacia nuestro pasado que evidentemente a estos poetas se les escapó o no quisieron ver. Entonces me parece que ese es un momento así muy puntual y disruptivo respecto de lo anterior.

Bien, respecto de los dos estilos que marcabas cuando analizabas las poéticas de los '90. Anahí Mallol en El poema y su doble (2003) va a realizar una crítica desde una perspectiva de género cuando dice que esta poesía de mujeres también es política, realizando una lectura política de Laguna, Mariasch, y que en la supuesta poesía realista y política también convive un universo kitsch, superficial y humorístico, como en Gambarotta, Llach, etc. ¿Vos que pensás en relación a esto?

A ver, yo no te haría una defensa cerrada de ese texto porque tiene casi veinte años, entonces sería muy necio de mi parte. Seguramente yo no vi un montón de cosas. Cuando agrupé a esos poetas que venían a mediados de los noventa, en realidad reproduje más nombres de mujeres porque tal vez es lo que yo vi en ese momento y porque además había cierta confluencia de poetas mujeres como Romina Freschi, Marina Mariasch, Fernanda Laguna, toda esa gente. Pero es probable, seguramente es acertado lo que dice Mallol. También yo en aquel momento fui taxativo en la diferenciación con marcar una especie de tajo y tal vez no existía de un modo tan marcado.

Bueno, pero de alguna forma insertabas tu producción poética a partir de un trabajo crítico, de lectura, como dos movimientos complementarios. ¿Te parece que falta eso en las nuevas camadas de jóvenes poetas? Lo digo pensando en el prólogo que escribiste a Si Hamlet duda le daremos muerte (2010), donde hablás de los poetas de los '90 y sus epígonos y ves cierta repetición y redundancia en cuanto a temas, en ver la política como un paisaje en lugar de poner

el cuerpo y comprometerse en una praxis desde la palabra poética. También otra cosa que me parece interesante es cuando decías que esta fisura que representaban las poéticas de mujeres en los noventa, había que analizarla cuatro poemarios después, en el sentido de que si se encierran en ese mismo gesto perdería toda crítica o novedad y pasaría a formar parte de un nuevo canon de la boludez, como dice Alejandro Rubio a propósito de la poética de Fernanda Laguna.

Claro, yo ahí ponía la metáfora de *El tambor de hojalata*. En realidad yo en ese momento veía críticamente en lo personal ese lenguaje de la reposerita, el mundo Sarah Kay, esa cosita tan de baby cactus de Marina Mariasch. Pero me pareció que al mismo tiempo era una forma de posicionarse, tal vez yo no vi en ese momento, como vos me acotabas de Mallol, que ese posicionamiento también podía ser político, tal vez en ese momento yo no lo vi. Pero lo que yo sí veía es que era algo distinto, que estaban diciendo otras cosas y que se estaban permitiendo decir otras cosas. Me parece que eso también tenía que ver con una manera de no entender algunas cosas del pasado, esa escenificación de la infancia. Porque viste que Carrera también tiene en su poesía una cosa con la infancia, pero es algo más terrorífico, en Carrera hay toda una dimensión no sé si de novela psicoanalítica, como dijo alguna vez Dobry, pero ingresan otras cosas. Me parece que estos chicos en ese momento tomaban una construcción que yo vi muy apolítica, muy cómoda en cierto punto del presente, pero me pareció que era algo distinto.

De alguna forma también pensás que era una palabra poética que circulaba dentro de núcleos relativamente cerrados, que dieron lugar a ese corredor Rosario-Buenos Aires-Bahía Blanca que mencionas en el prólogo de Si Hamlet duda le daremos muerte, cierto amiguismo entre críticos y poetas cerrado al resto del país.

Sí, sí...

En ese prólogo, que escribiste diez años después del artículo de Hablar de poesía, confirmas la hipótesis de la continuidad, de hecho la mayoría de los poetas de los '90, comienzan a editar sus poesías reunidas en editoriales prestigiosas como Gog y Magog, Mansalva, etc., a lo largo de la década del 2000, pienso en Alejandro Rubio, Fabián Casas, Marina Mariasch, Fernanda

Laguna, etc. en el artículo de Hablar de poesía comparabas a los '90 poéticos como el establishment de lo que los '60 poéticos rechazaban ¿Pensás que Casas de alguna forma condensa esa síntesis, volviendo un poco al tema anterior de la guillotina, en cuanto a la imagen autoral que construye?

En diferentes momentos me referí a Casas y me da la impresión que uno nunca dimensiona el poder que tiene alguna gente. Pero sí, Casas me parece un muy buen poeta, construyó una poética indudablemente personal, pero bueno tuvo ese movimiento que supo describir muy bien, porque lo conocía más de cerca Edwards en una entrevista ya histórica que le hace *La guacha* en agosto de 2001. Él hace ahí una suerte de radiografía de la poesía de ese momento, muy certera, con el estilo de Edwards. En realidad Edwards es un personaje que un poco también ha transitado por la misa y la procesión, por los dos lados del mostrador (risas), pero siempre ha sido un tipo lúcido. Y con respecto a Casas fue muy lúcido porque lo conoció bien, porque ellos estaban en la *18 whiskys* y antes en *La mineta*, había toda una serie de revistas en ese momento... y bueno tuvo ese movimiento Casas desde un lugar marginal pero siempre con la intención de no ser marginal me da la impresión a mí, hasta llegar a Emecé. Esos periplos nunca son gratuitos, porque en los '60 tal vez era distinto ¿no?, que se yo, Sudamericana publicaba poesía, hoy es una cosa mucho más excepcional que una editorial importante publique poesía y mucho menos la obra reunida de un poeta. Me parece que hay una construcción que ellos quisieron hacer, política, etc. Yo lo que le puedo criticar es que no haya leído la antología por ejemplo y que haya dicho: bueno pero ahí no hay nada que valga la pena o algo por el estilo. Que es como una forma de cerrarse a la lectura de una determinada mirada, distinta.

Similar a lo que pasó en el blog de Irene Gruss en la entrada Acerca de guillotinas y destornilladores (2010), que en la polémica nadie había leído la antología y hablaban de los comentarios de la presentación.

Bueno de hecho en relación a eso es muy simpático porque hace un tiempo se armó una reunión y estaban Freidemberg, Mallol, Cucurto y otra gente. En un momento sale el tema de la antología y alguien dice: ¿pero es cierto que quemaron un libro? (risas). Bueno pero eso marca una gran ignorancia...

Bueno pero el exceso de la anécdota de alguna forma es síntoma del acto de romper con un consenso en el que se manejaban un montón de estéticas

totalmente divergentes, que formaban de alguna manera un mismo grupo y que se sintieron amenazados.

Claro que sí, en ese sentido fue muy lúcido Julián que es él el que tuvo la idea de la guillotina, el que le pidió a su amigo que hiciera ese objeto, esa instalación. Yo me acuerdo que cuando fue la presentación que yo estuve, lo que le había comentado era que me parecía que la guillotina se iba a terminar comiendo a la antología pero me parece que Axat supo construir esa idea que también la definió muy bien Nicolás Prividera, de lo hamletiano, es algo nuevo que me parece que ellos trabajaron muy bien e instalaron muy bien, no solo por el hecho de instalar sino de construir algo con cierto sentido y peso, digamos, que se corresponde con algo, no es algo que está ahí y no tiene ligazón con nada en términos históricos.

*¿Con qué poetas, artistas o textos del presente dialoga tu producción?
¿Contra qué líneas de nuestra literatura escribís?*

Si yo te tuviera que dar nombres así puntualmente contemporáneos te podría mencionar algunos de los que estuvimos hablando, Prividera, Axat. Yo vi algo en su momento con un poeta que me pareció muy interesante, con el que confluimos, nos cruzamos en un montón de cuestiones, eventos y demás, siendo más joven, que es un muy buen poeta, no sé ahora en qué anda, sacó una colección: Cristian De Nápoli. Bastante vinculado a los '90, en buena medida en la construcción de su mirada, amigo de Casas o por lo menos en su momento lo fue. Pero siempre me interesó su obra y en un primer momento dialogamos. Con Romina Freschi también tuve un diálogo importante porque colaboré durante bastante tiempo en su revista *Plebella*. Puedo nombrarte también a Lisandro González, de Rosario, a Reynaldo Jiménez y a Maximiliano Diomedi. ¿Contra qué escribo? No sé, he escrito bastante en casi todos mis libros, particularmente en 56 poemas, el tercero, hay 10 o 15 poemas donde yo trato de construir alguna clase de diálogo o crítica hacia mis contemporáneos. Ahí probablemente estén algunas de las cuestiones que me preocupaban, esta idea de la objetividad, en cuanto al objetivismo, esta cosa de una mirada que tal vez se relacione con lo que hablábamos de Prividera respecto del cine argentino de los '90. Esa mirada de los '90 que se pensó fundamentalmente ortodoxa, en el sentido de poder decir una serie de cosas y no otras sobre la realidad y frente a la que yo siempre me planteaba: ¿y mi pasado donde lo pongo?. Supongo

que esa fue una de las cosas que más me impulsaron a pensar críticamente ese momento. Tal vez no lo tenía claro en aquel tiempo cuando hice ese artículo de *Hablar de poesía* n° 3 pero sí, evidentemente es muy probable que tuviera que ver con eso. Yo siempre vuelvo mucho a la poesía de Nicolás Olivari por ejemplo, me encanta. Siempre lo tomo porque me parece que si tuviera que elegir un modelo de poeta de aquellos '20 lo elegiría, también he leído a Tuñón por supuesto pero me parece que Olivari tenía una mirada muy moderna, muy social, muy histórica y además era como un perdedor, tenía muy leído a Baudelaire, toda una línea de poetas, y era también un desclasado, un tipo que vivía de su oficio que hizo algunos libros que me parece que son fundamentales. Pero bueno también vuelvo a mi viejo, siempre está la lectura de mi viejo, y en mi poesía también está ese diálogo...

¿Sentís que está más marcado ese diálogo en un nivel formal en los primeros poemarios?

Puede ser, si es así en ese tiempo no era muy consciente, si te referís al primer libro, no era consciente. Después si, surge con más conciencia pero en el sentido de establecer un diálogo, por ejemplo en *Gotas de crítica común* y en *Poemas hijos de Rosaura* (2016) hay una serie de cinco poemas que parten de una entrevista que le hizo mi viejo a Girri en *La opinión*. Entonces parte de ese hecho concreto, físico, que fue una entrevista que se hizo un día determinado, una hora determinada, en una dirección determinada donde vivía Girri ahí en la calle Viamonte, hay ahí una placa y además ahí yo trabajo una cuestión que siempre me interesó que es la de los lugares físicos, calles, altura de la calle, qué edificaciones hay, y establezco ese tipo de relaciones. Por ejemplo ahora estoy escribiendo una serie de poemas para un nuevo libro en la que trabajo también cuestiones puntuales con mi viejo, momentos puntuales, un viaje, un texto que escribió que no necesariamente tiene que ser poético, alguna persona que conoció, preguntas sobre esa relación, sobre ese momento...

Editaste la prosa completa de tu padre, su poesía completa, desarrollaste la tarea de archivista desde temprana edad como tantos hijos de desaparecidos. ¿Crees que en tu escritura hay huellas de estos trabajos filológicos que permiten pensar a tu poesía como "archivística"? Lo que yo veo en los poetas de la colección de Los Detectives Salvajes es que pasaron de pensar un ar-

chivo poético recuperando la voz de los poetas desaparecidos para un nuevo contexto, a poner en función escrituras archivísticas, como que detrás de la elaboración del poema siempre hay un archivo y deciden ponerlo en escena, como por ejemplo en Musulmán o biopoética (2012) de Axat con esa bitácora que tiene en el final del libro donde reúne todos los materiales pre-textuales como testimonios de juicios, artículos periodísticos, etc. que de alguna forma le sirve para escenificar el archivo con el que trabaja. Pienso en tu caso en Gotas de crítica común y el poema sobre las anotaciones al margen de una antología mexicana de tu padre. Como que en la obra de tu viejo siempre hay un sector de la obra que sobra, algo que no cristaliza ni como prosa ni como poesía y que vos utilizas en tu escritura. ¿Cómo es ese trabajo a la hora de rastrear zonas que quedarían afuera de ese archivo posible de la obra de Miguel Ángel Bustos y que vos retomas para seguir produciendo nuevos diálogos? Porque además ese poema específicamente tiene un diseño como de nota al margen.

Sí, porque hay toda una zona de la obra de mi viejo que eran las notas al margen, él anotaba mucho en los libros, anotaciones marginales, subrayados, hay toda una clasificación de cuando subrayaba siempre con lápiz pero cuando además de subrayar anotaba, cuando hacia una nota al pie. Y fui coleccionando toda esa serie de textos o incluso arrancando, por ejemplo un poema de este último libro que estoy escribiendo es todo una nota al pie del libro de *La Prosa completa* que editó el Centro Cultural de la Cooperación, que es una nota al pie muy larga donde yo anoto un listado de obras que él pensaba en el año '75, abordar críticamente. Son como cuarenta títulos, entonces reproduzco esa nota al pie, como un trabajo mío que replica en ese libro y que puede replicar como poema, me lo pregunto...

¿Hiciste una lectura de esos textos que tenía pendientes para trabajar?

En algunos casos sí pero en otros no.

Porque era muy heterogéneo, historia, filosofía y debates muy actuales del momento, que hoy en una revista de actualidad sería impensable.

Sí, sí, tenía un registro muy amplio. Eso tiene que ver con un momento de la cultura que lo refleja bastante bien Freidemberg en la contratapa cuando habla de una amplitud de miras que hoy sería imposible o impensado... O leo

otras cosas que tal vez no leí cuando trabajé con la obra crítica de mi viejo, como por ejemplo la crítica que hizo, y la reproduzco también como poema. Eduardo Romano escribió un artículo en la revista *Los libros* que se llama *El último de los malvados*, probablemente sea el único que hizo una crítica tan negativa a mi viejo, y a su libro *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). Hizo una crítica en la que yo pienso había algo personal porque era con mucha mala leche y el final de la crítica es de antología porque le recomienda a mi viejo, en el año '70, que piense que los únicos malditos, o algo así, son los que están padeciendo la cárcel, la persecución. Y yo supongo que él se habrá arrepentido después del '76.

Sí, también parte de la escritura de tu viejo iba a contracorriente de lo que se esperaba de un poeta del momento, ¿no?

Claro porque Romano venía más del peronismo, de otra estructura, de otro pensamiento respecto a lo que debía ser la escritura y por eso en esa crítica lo que critica también es la cuestión de las circulaciones, del circuito de Pellegrini, del surrealismo argentino, hace toda una lectura de eso. Creo que por elevación le tira palos a otras cosas. Lo que pasa es que ese final podría ser tranquilamente su epitafio, como crítico por lo menos.

En 2007 públicas Cheetah en El Suri porfiado, la selección la realizas a partir de escritos realizados entre 1993 y 1995 que justamente es el año de la conformación de H.I.J.O.S. En el poemario hay un trabajo sobre la huida y los peligros de la reencarnación como parodia. Hay dos poemas "Neutral" y "No puedo capitalizar" que llaman la atención porque de alguna forma dan cuenta de una estructura de sentir previa a la irrupción de H.I.J.O.S.. En el primero decís: "Ojalá pudiera participar alguna vez / en una geografía neutral / y moverme únicamente en el horizonte / y ser un punto que alguien / mira de lejos", hablas ahí de un deseo de ser neutral, indiferente y al mismo tiempo de su imposibilidad y por otro lado en el segundo poema decís: "Hoy, / la plaza más negra / es el resultado de los pulsos zombis. / Las revueltas son necesarias / porque llevan la noción de los rayos". Bueno esto yo lo relacionaba con eso que también plantea Prividera en relación con la anomia de los jóvenes de los '90, ciertas representaciones de esta juventud como vagabundos con dislexia, consumidores de la cultura de masas que tan bien

construye Martín Gambarotta en *Punctum* (1996) *¿Qué significó en tu vida la experiencia de H.I.J.O.S., llegaste a militar en la organización?*

No, no, yo cuando se conforma H.I.J.O.S. en el 95, fines del 94, oficialmente en el 95 en realidad, ya venía retirándome de una familiaridad con respecto a los Organismos con los que tuve más relación o vínculo como Familiares, con la gente del Movimiento Solidario de Salud Mental y demás. Sí tuve mucha relación porque antes de la conformación de H.I.J.O.S. conformamos una suerte de colectivo, mini colectivo en relación a lo que iba a ser H.I.J.O.S., con todo un grupo de chicos que habíamos confluído en unos talleres en el Movimiento Solidario de Salud Mental, talleres que se hicieron en cuatro países afectados por el terrorismo de Estado, Argentina, Chile, Guatemala y El Salvador, entre el año 91 y 94 más o menos. Allí hicimos toda una serie de producciones, se hizo un libro colectivo, se hizo una obra de teatro, yo escribí algo sobre esa producción en la perspectiva de la posmemoria y demás, como una especie de antecedente ignoto cuando todavía ni siquiera estaba planteado el tema de la posmemoria. Marianne Hirsch estaría escribiendo sus artículos. Es una obra que se hizo en entre el 93 y el 94 y ahí participábamos varios hijos. Actuamos con otro chico y otro pibe hijo de Miguel Alberto Camps, uno de los tres sobrevivientes de Trelew y después desaparecido. Hizo la música, otra chica hizo la escenografía, todos éramos hijos. Fue una construcción que podría vincularse a esta cuestión de H.I.J.O.S., lo que no teníamos era una construcción política, éramos muy chicos también, teníamos alrededor de veinte, podría haber existido, pero bueno no se dio en todo caso eran los primeros años de Menem, plena impunidad, todavía no estaba la cuestión de los escraches, es decir, todavía había una serie de cartas que no se habían jugado y esa fue mi participación más fuerte en lo que podríamos pensar como un grupo de hijos. Todavía sin todas esas configuraciones que se iban a dar después. Y ya cuando surge H.I.J.O.S. ese ciclo ya estaba terminado, habíamos hecho la obra, esa producción colectiva, y yo estaba como yéndome hacia mi escritura, hacia otras cosas, me casé, pasaron otras cosas en la vida y yo la construcción de H.I.J.O.S. no la vi de cerca. Vi sus irrupciones políticas, en la calle y los escraches, toda esta cuestión. Y con las vueltas del tiempo me fui cruzando con hijos y es como que me daba la impresión de que H.I.J.O.S. ya había cristalizado toda una serie de cosas y yo ya no me sentí en condiciones de ingresar en esa

construcción. Amén de que tengo mis diferencias también, que nunca quise ser nada más que un hijo, no estoy diciendo que los hijos no hayan querido ser nada más que hijos. Privera lo marca muy bien cuando define estos tres lugares, el de los hijos que repiten el ideario de los padres sin un intermedio crítico, los hijos de los '90 que lo ignoraron completamente y no se relacionaron con el pasado en término de entender la historia, etc. y un punto intermedio que es esta cuestión hamletiana de los que se preguntan por el pasado pero también lo critican...

Bueno, de alguna forma en el libro Poemas hijos de Rosaura deconstruyes esta idea de ser nada más que un hijo de desaparecidos y abres el juego a una multiplicidad de hijos que hacen estallar la idea de una definición cerrada.

Claro, porque creo que es así y debe ser así. Esa cosa del siluetismo, de las siluetas que es una construcción que fue muy importante en su momento, como el logo de Familiares, que son figuritas tomadas de la mano. Esa cosa del siluetismo también es peligrosa extendida en el tiempo, porque el siluetismo es peligroso en términos de construcción de personalidad, de identidad porque bueno qué hay adentro de esas siluetas, puedo poner cualquier cosa, ¿dónde estoy yo? ¿es la silueta solo de mi padre? El único habitante de la tragedia no fue mi padre, mi padre fue la figura central de la tragedia si querés, porque a él lo asesinaron, pero digamos que la tragedia se sigue contruyendo, tragedia, drama, como quieras llamarlo. Después también la tienes acá en el ámbito específico del Espacio de memoria de la ex ESMA, en la construcción de los H.I.J.O.S. también la vimos de cerca, y bueno, yo también fui crítico de muchas cosas, no lo dije en ningún lado porque no tuve oportunidad pero siempre lo pensé cuando conversaba con compañeros, no todas las construcciones que se hicieron acá me interesaron.

¿En qué sentido decís que se perdió algo de la horizontalidad de la Red que en un momento se planteó y pasó a ser algo más verticalista?

Bueno, acá lo que irrumpe también es la generación de una construcción desde el Estado y la burocracia, empiezan a aparecer otros factores que volvieron también miserables muchas cosas, miserabilizaron muchas cosas. Más allá de que esto es una construcción formidable, más allá de las críticas que le podamos hacer al memorialismo, me parece que es un espacio que se ganó en la anterior gestión y que si no se pudo desarmar es porque es lo suficientemente

fuerte, más allá de todos los embates y demás. Quiero decir, soy crítico desde adentro, no saldría a decir cosas...pero bueno.

Justo en relación a esto que me decís, en Trizas al cielo, en un poema que se llama “Rumbo” que dice en un verso: “mi intuición es la cima de las trizas”; veo ahí una necesidad del momento, de abordar los problemas políticos y estéticos a partir de la intuición antes que de un razonamiento programático. Me gustaría preguntarte cómo pensaste vos ese libro.

Sí, en aquel momento era así totalmente. Los poemas de *Trizas al cielo* son poemas muy breves, de un carácter más simbólico, más cerrado y por momentos herméticos. Yo lo pensaba básicamente como una construcción intuitiva. La poesía para mí era la intuición antes que nada, en aquel momento por lo menos. Tenía que ser así, era así y la vivía de esa manera, bueno coincidió con mi juventud también, lógicamente pero fue un momento de mucha intensidad y yo realmente lo vivía de esa manera. En ese sentido era como un viaje permanente. Pero sí, el primer valor era la intuición, después eso como que se dio vuelta en algún momento.

Por otra parte, “las trizas” remiten a un paisaje desolador en los ’90. Hay cierta recurrencia de los barcos, la deriva, la soledad, sin embargo el poeta puede elevarse a cielos tutelares que hibridan una búsqueda metafísica y religiosa con una reivindicación de las tradiciones de los ’70. En este sentido me gustaría preguntarte, ¿cómo pensabas entonces y cómo pensás hoy la poesía?

Es un espacio magnífico el de la poesía, lo sigue siendo, quizá sea el único espacio en el ámbito del arte de total libertad. Me parece que hay otras lógicas que aparecen en el mundo de la pintura o de las artes visuales o de otras disciplinas artísticas que están más relacionadas con el sistema. En la poesía eso sigue siendo, salvo que te conviertas en Casas, o un poeta del sistema, ese diálogo con la tradición poética, con la cultura, con la historia es de máxima apertura.

En 2007 comenzaste el proyecto editorial El Suri Porfiado junto con Carlos Aldazábal, contáme un poco qué es lo que se propuso la colección de poesía y qué política de la literatura expresa. ¿Seguís en la editorial?

No, no, fue la iniciativa de Carlos, la idea fue suya, yo lo acompañé en realidad porque en aquel momento teníamos un cierto recorrido hecho, alguna

amistad, y él lo que quería hacer era concretar esta obsesión de publicar a gente de Buenos Aires pero también de otras provincias, y entonces lanzó esa serie de los primeros diez libros y ahí en esa oportunidad estuvimos juntos en esa empresa y después nos distanciamos.

A mí me parecía interesante porque justo lo arrancan el mismo año que Los Detectives Salvajes, 2007. Dos proyectos editoriales que de alguna forma vienen a desacomodar un poco el campo literario, a insertar nuevas voces. Hay en ambos un trabajo de rescate, así como Los Detectives publica poemarios de militantes de los '70, El Suri rescata voces de provincias...

Sí, Canal Feijoó, Bustriazo Ortíz, el poeta de La Pampa. Aldazábal es un poeta y es un lector muy formado, tiene toda una lectura de la tradición de la poesía del norte, en general del país, pero como él es salteño tiene una lectura muy interesante de intentar armar un mapa más amplio y eso es un aporte de él seguramente, habrá habido otra gente pero él hizo un aporte muy importante en ese sentido. El Suri estuvo muy bien direccionada en ese aspecto.

¿Del catálogo qué es lo que más te interesa?

Penúltimo poema del fútbol de Canal Feijóo, Elegías de la piedra que canta de Bustriazo Ortíz, Neo de Julián Axat, publicó un amigo que vive hace muchos años en España, Eduardo Sívorí, un animador allá a fines de los '80 principios de los '90 con algunas revistas que eran como una versión más Nac & Pop de lo que eran los 18 whiskys, tenía una publicación en la que colaboré, Epitafio Ex-cultural se llamaba, y las primeras cosas que publiqué eran dibujos no poemas y fue ahí. Se fue a España en 2001 a partir de la crisis pero en aquel momento le hacía como una especie de aguante y discusión a toda la gente de 18 whiskys desde un lugar de una tradición más peronista, otra lectura digamos. Y ahí publicó en el Suri una serie de poemitas, La africana y otros poemas se llamaba, yo le escribí un prologuito. No tengo presente ahora todos los títulos del catálogo...

Rodrigo Galarza, Tomás Watkins...

Claro, bueno Tomás es un buen poeta del sur, un tipo muy curioso que siempre está movilizandando cosas allá, invitando gente, armando movidas en relación con la poesía. Esta bueno lo que hizo Aldazábal, no sé ahora en que anda...

¿Y el contacto con él cómo surge? ¿Trabajaban juntos en el Centro de la Cooperación?

Con Aldazábal nos conocimos a fines de los '90 cuando yo publiqué *Trizas...*, él un año antes había publicado *La soberbia del monje* (1996), muy buen libro, después iba a publicar *Por qué queremos a Quevedo* un poquito antes de que yo publicara *Falada* (2001). Nos fuimos siguiendo el paso con algunas publicaciones y coincidimos en lecturas y en lugares, en ese tiempo leímos decena de veces juntos, con otra gente también, por ahí andaba De Nápoli también, con Carlos Batilana nos hemos cruzado también, y Alejandro Ricagno, que veníamos de diferentes lugares. Pero bueno con Aldazábal por algún tiempo coincidimos, teníamos algunas ideas más o menos similares respecto a la poesía de los '90, y después coincidimos en el CCC y él después terminó, bueno creo que de hecho está todavía en el Espacio Juan L. Ortiz, y más o menos para esa época nos distanciamos.

Claro porque de alguna forma la polémica que se había generado en el blog de Irene Gruss, tendía a mezclar la participación de ustedes en instituciones como el CCC, con sus poéticas y con sus posturas políticas, como por ejemplo cuando Jorge Fondebrider les dice que “viven de las migajas que les tira el degradado PC peronizado”...

Sí, Aulicino, Fondebrider han ido al CCC. Pero es muy raro lo que pasó con esa gente porque a Freidemberg yo lo conozco, hace muchos años que no tenemos trato pero es un tipo inteligente, un crítico inteligente, me da la impresión que es mejor crítico que poeta. Y es muy curioso porque son conocedores de las Vanguardias, de las discusiones que se han dado, históricas, o sea que se hayan sorprendido de una manera tan pacata respecto a lo que pasó con la guillotina, probablemente hable más de una construcción política respecto de eso, como un posicionamiento como decíamos al comienzo, a la defensiva. Y aparte una defensa tan cerrada de la situación, del libro, de si se guillotiné un libro y el autor, etc.

Un fetiche con el objeto (risas)...

Fondebrider habló de acto terrorista, las citas son de antología. Además el hermano de Fondebrider es uno de los fundadores del Equipo Argentino de Antropología Forense, junto con “Maco” Somigliana y otros. Ojo, lo digo como una cosa curiosa que haya hablado de terrorismo, aparte sabiendo que buena parte de los supuestos terroristas éramos hijos ¿no? Es una construcción muy extraña...

Hay un temor de preservar lo propio que se ve amenazado...

Es una cuestión que tiene que ver con esto tan viejo del temor a perder los espacios, que se da en la poesía, en la política, que vemos como una repetición histórica...

Muy interesante. Volvamos a los poemarios. En 56 poemas (2004) ensayas un plano de composición que va a ser muy productivo en Gotas de crítica común (2011) ¿Qué posibilidades expresivas te brindan los pseudo alejandrinos, versos que van de las 14 a las 16 sílabas, y cierta estructura clásica desde lo formal?

En realidad yo no soy..., me acuerdo que esas cosas de la poesía versificada las conversaba mucho con Ricardo Herrera que en el tiempo que yo publiqué el artículo en *Hablar de poesía* la dirigía junto con Luis Tedesco, un excelente poeta. Conversaba estas cosas y me acuerdo que Herrera que es un poco fundamentalista, no del aire acondicionado sino de los versos, decía que el que no conocía la poesía desde ese punto de vista, bien formal de la poesía clásica, no estaba en condiciones de escribir una poesía que pudiera ser considerada importante. Bueno tal vez en ese sentido yo no debo ser un escritor de poemas importantes. Yo no cursé Letras, no tengo un conocimiento muy formal, si aparece esto que vos me señalás es probable que aparezca por otros motivos. Cuando era chico leí mucha poesía popular, el romancero, sonetos, poesía clásica, porque esta era la forma un poco desordenada que tenía de acercarme a la poesía de mis viejos. Así iba absorbiendo toda esa literatura y había muchos libros de literatura infantil en verso que me había comprado mi viejo y hay como una musicalidad que me quedó muy fuerte y siempre la llevé, me quedó dando vueltas en la cabeza todavía hoy. En la adolescencia sí leí mucha poesía del Siglo de Oro, tal vez esa música venga de esa zona, se construya desde ese lugar, desde una persistencia que viene de ahí.

Una cosa interesante que veía es que más allá de las críticas que realizas a la poesía de los '90, considero que Gotas de crítica común (2011) es el más noventista de tus poemarios, afloran imágenes, usos lexicales en concordancia con elementos de la cultura popular y de masas. ¿Cómo fue la elaboración del poemario, teniendo en cuenta que se insertaba dentro del proyecto de Los Detectives Salvajes?

Son un grupo de poemas que fueron apareciendo con el tiempo, algunos más viejos, el grueso de los poemas lo escribí entre 2005 y 2010, pero hay

algunos de fines de los '90 como por ejemplo "El nadador" que es sobre el cuento de John Cheever, en realidad más que sobre el cuento sobre la película de Frank Perry y Sidney Pollak con Burt Lancaster que a mí me fascinó cuando la vi en la adolescencia y la pasaron en esos ciclos de Canal Siete, de pedo la vi un domingo a la tarde. Me fascinó por muchos motivos, el nadador que sale a nadar por las piletas del vecindario, va de pileta en pileta nadando, hasta que al final llega a su casa y su casa está vacía, como abandonada. "Militante" también es un poema bastante anterior, "Italianito 1982" y después con los otros poemas me quería salir de ese lenguaje más cerrado que hay en *56 poemas* (2005), de esa unidad formal bastante presente en todos los poemas y hacer algo más liviano en el sentido de utilizar menos palabras, adjetivar menos, puntualizar algunas discusiones no sólo con la poesía sino con otras cuestiones. De alguna forma el poema "Ausencia" habla de eso, hablo de mi viejo y planteo que acompañaría a visitar tumbas que no imaginaba, esta idea de pensar con respecto al pasado y a mi viejo con una mirada que se permitiera ser un poco menos indulgente respecto de algunas cosas. También está la intención de construir un arte poética, un poema donde se involucre una visión de la poesía y de la vida, y eso lo intente por lo menos en algunos poemas de ese libro, por ejemplo en "Lacerda", poema que remite al elevador de Bahía, y encierra un momento de la historia de mi vida pero también de la poesía. Eso es lo que quise hacer, ese fue el intento en algunos de los poemas. También la irrupción de mi hijo que ya aparece en *56 poemas*, en dedicatorias. Pero la cuestión muy fuerte de la voz, del silencio, porque mi hijo tiene autismo, entonces aparece esa cuestión de la música, en el antepenúltimo poema de *Gotas de crítica común*, de querer dialogar con él.

En *Poemas hijos de Rosaura* (2016) también. Eso es algo que trabajo y que me demuestra que no soy sólo un hijo. Porque a veces el pasado te hace olvidar el presente. En "La generación de hijos" pongo una cita de Prividera que está muy buena: "Hablo a mi generación, cuya blanda tragedia fue tener un gran pasado por delante". De eso hay que ser consciente ¿no? Un poco uno tiene que crear palabras para el presente sabiendo que esas palabras fueron construidas en tu propio pasado, en tu propia historia pero que tienen que funcionar también para el presente, no solamente para responderle a los fantasmas.

El vínculo con Axat y Aiub cómo se dio? ¿Tenías conocimiento de la colección?

No me acuerdo si ya conocía la colección. Me contactó Julián porque él

quería hacer algo con la poesía de mi viejo y en ese momento justo ya Pellegrini estaba por publicar la poesía completa. Él tenía los trabajos en prosa que publicó el CCC, los había leído. Viste que Axat es muy sistemático cuando lee, tiene una visión muy integral de lo que es en términos generacionales un texto. Entonces a partir de ahí empezamos a dialogar, él me dedicó un poema, yo le dediqué un poema, de hecho en el libro que estoy preparando ahora hay dos o tres poemas que trabajo a partir de poemas suyos. Él en *Rimbaud en la CGT* (2014), que es un gran libro, escribe un poema que se llama “Enciclopedia china a Miguel Ángel Bustos” y se lo dedica a mi hijo, Mateo. Entre nosotros se empezó a dar un dialogo poético generacional que hemos mantenido en el tiempo. A Juan lo conozco menos, tuve menos oportunidad de dialogar con él. El sello de Los Detectives es uno de estos momentos en el centro de esa irrupción respecto a los '90.

En una entrevista de 2007, le preguntaron a Leónidas Lamborghini acerca de cuál era su visión de la poesía argentina actual y te mencionaba como parte de sus poetas preferidos junto con Rubio, Casas, Raimondi, Gruss, Durand, Bértola, Monteagudo. ¿En qué se distinguiría tu poética de la de estos otros autores? ¿qué pensás sobre sus obras?

Algunos los leí, no sé si todos, pero Raimondi me parece que es un muy buen poeta, especialmente *Poesía civil* (2001), yo el problema que vi en su momento con este libro es que tenía un planteo en el que siempre conocía el final de los poemas, se veía hacia donde iban dirigidos. Me parece igual que es un gran libro, que trabaja desde una perspectiva histórica y social muy interesante, es muy interesante el trabajo que hace, la recuperación desde los archivos en muchos casos, en su momento fue muy novedoso, muy bien recibido, muy leído.

En una entrevista que le hicieron a Julián Axat en la Facultad de Humanidades de la UNLP en 2015, él consideraba a Poesía civil (2001) de Sergio Raimondi como un punto de inflexión. A partir de ese libro, decía, fue posible pensar otras formas de escritura en relación a lo que eran los '90 poéticos.

Sí, es muy probable, aparte no lo conozco personalmente pero he leído entrevistas y es un tipo muy formado, con una visión muy amplia respecto de lo histórico, de lo social. Con respecto a muchos de estos poetas siento que lo que me diferencia es cierta intención lírica, cierta vinculación con la emoción, no sé que pensarán ellos...

¿Tuviste trato con Leónidas Lamborghini?

Sí, Leónidas siempre fue muy generoso, estuve algunas veces en su casa, le llevé mis libros y generosamente escribió la contratapa de 56 poemas. Hacia fines de los '90 me relacioné con él, era un tipo muy cálido, además de un gran poeta. Al mismo tiempo, muy sesudo, muy crítico y muy copado con la poesía, todo el tiempo pensando. Me acuerdo una vez que lo fui a ver y se había colgado con un aviso, no sé si era de una cerveza que decía algo así como “bebe de mí bebé” (risas), entonces se había colgado con esa circularidad, con la música, era un tipo fantástico y muy abierto con sus lecturas. Porque tranquilamente no tenía necesidad de mencionarme. A diferencia de otros poetas, cuando lo conocí a Carrera no me causó una buena impresión, es un gran poeta, sabe mucho, ha escrito grandes libros pero personalmente era todo lo contrario de Lamborghini.

¿Después a Alejandro Rubio, a Irene Gruss los has leído?

Sí, de Rubio leí *Música mala* (1997).

Que ganó el primer premio del concurso de VOX.

Sí es un buen poeta. Yo conocí a varios de esos poetas en lo que era en aquél momento la Biblioteca Tuñón, que no sé por qué quedaba en la casa de Evaristo Carriego.

Donde estaba Juan Desiderio.

Claro, te estoy hablando de fines de los '80, primerísimos '90. Ahí los conocí a todos. En aquel tiempo eran muchachos, Desiderio, Edwards, que se reunían en torno a una mesa, leían poemas y discutían. Eso era la poesía de los '90 en ese momento. Yo los recuerdo así, todos reunidos en torno a una mesa. No había puesto sus garras el Sistema, todavía, sobre los poetas de los '90. Y me acuerdo que era interesante porque se daba el cruce con los poetas de los '60, me acuerdo de haber ido ahí a lecturas con Szpunberg y Alberto Pipino. Era una mesa ovalada o rectangular, no me acuerdo ahora, todos sentados alrededor y ahí estaban estos chicos en aquel tiempo con Szpunberg y Pipino que serían tipos de cincuenta. Que eran los poetas que venían de los '60 y estaban volviendo al país, en el caso de Szpunberg, y Pipino ya había vuelto a mediados de los '80. Szpunberg viajaba, iba y venía.

Es interesante que de alguna forma el que los recupera y los trae nuevamente al presente es José Luis Mangieri ¿no?, que los editaba a todos.

Sí claro, bueno Casas, García Helder y también Szpunberg. Ahí confluían. Ese era un momento lindo, a mi me llamó la atención después con los años porque yo los dejé de ver durante mucho tiempo y cuando me los crucé de nuevo, ahí ya me pareció que se habían transformado en otra cosa. Bueno a lo mejor porque eran jóvenes, pero había un trato más cálido.

En la muestra de 2013 en el Centro Cultural Borges realizaste un montaje entre los poemas y las ilustraciones de Miguel Ángel y las tuyas. ¿Considerás que el dibujo en tu caso complementa la escritura de la misma forma en que lo entendía tu viejo?

Sí, fue una muestra de sesenta y pico de dibujos, cuarenta y pico de mi viejo y el resto mío. La muestra surgió de una idea de Yuyo Noé, en un espacio que dirige o dirigía con Eduardo Stupía llamado La Línea piensa, fundamentalmente dedicado al dibujo como expresión. Noé había sido muy amigo de mi viejo, incluso yo durante mucho tiempo tuve un dibujo que le había regalado Noé a mi viejo, un retrato de Artaud. Él me llamó una vuelta, me dijo que estaba interesado, que quería hacer una muestra con dibujos de mi viejo y míos. Cuando yo era adolescente lo conocí en la casa de Zito Lema donde también estaba, me acuerdo, Norman Briski que me vio muy tímido y me ofreció tomar clases de teatro pero no me animé. Entonces él pensó en hacer esta muestra y ahí yo empecé a conectar toda una serie de materiales, fundamentalmente dibujos de mi viejo, pero también en la muestra había como una vitrina con objetos, mi viejo era un amante del objeto libro, de las publicaciones, del armado y tenía algunas ediciones propias.

¿Anteriores a la publicación de los libros?

Paralelamente o incluso a veces con cartulinas de colores, a veces las armaba de una manera muy relacionadas con la estética del fragmento. En algunos casos son ediciones que bien podrían haber sido minimalistas, en algunos aspectos por las construcciones que hacía. Por ejemplo, él era un amante de las ilustraciones de la Edad media, que están llenas de colores. Entonces tuvieron la idea de hacer esa muestra y colectaron todo ese material, se armó en el Borges pero lamentablemente terminó de manera abrupta porque era una

muestra que iba a durar dos meses y antes de cumplirse un mes se robaron un cuadro de mi viejo y como no me podían ofrecer ninguna garantía de seguridad decidí bajarla. Ellos acompañaron la decisión y escribieron un texto que salió publicado en *Página 12*, en donde expresaban que acompañaban la decisión de dar de baja la muestra. Además yo hacía dibujos con mi viejo, como todo chico que hace dibujos con su papá a los tres, cuatro años, pero me quedaron unos cuantos de esos dibujos y eso también formó parte de la idea de esta muestra. Porque ese es el único lugar artístico en el que llegué a compartir un pequeño momento con mi viejo.

Que de alguna forma lo retomás en la tapa de Poemas hijos de Rosaura (2016)...

Claro que es un dibujo con mi hijo, lo hicimos a media y para la contratapa.

El último dibujo que aparece en Poemas hijos de Rosaura, de un personaje chino, recuerdo que fue publicado en una contratapa de La guacha, en 2004 aproximadamente, con un poema de Basho si mal no recuerdo. ¿Publicabas en La guacha?

Sí, es un dibujo de fines de los '90. Publiqué al principio cuando *La guacha* tenía esa intención de discutir con *Diario de poesía*, en menor medida con *Hablar de poesía*. Porque de hecho en *La guacha* escribía por ejemplo Javier Adúriz, que escribió alguna vez en *Hablar de poesía*. Había algunas cuestiones en común más allá de que fuesen dos publicaciones totalmente distintas, desde lo formal, desde los alcances incluso, porque *Hablar de poesía* era una revista libro, con más pretensiones si se quiere en algunos aspectos. En un primer momento, incluso antes de que yo colaborara con ellos, en *La guacha* publicaron una especie de selección de libros editados recientemente que iban acompañados de un breve comentario y me sorprendió que estaba *Trizas al cielo* (1997). Ellos tenían la intención de generar una cosa disruptiva respecto de ese momento, después les perdí el rastro porque me parece que se abrazaron a una especie de nicho de lectores y me parece que se quedaron ahí, como si hubiesen dejado de discutir con el presente.

Bueno hace poco salió el número 46 festejando los 20 años, hacía años que no la leía y la compré para ver en qué andaban, me dio la impresión de

que se volvió un proyecto bastante endogámico, nada que ver con lo que recordaba de lo que publicaban hace 10 años.

Sí, sí, los criticaban muchas veces por esta cuestión de que no venían del palo, que tenían una lectura un poco salvaje o no muy ilustrada pero me parece que tenían una intención interesante al principio, leían otras cosas..., de hecho a mí me contactan a partir del trabajo de *Hablar de poesía*, y bueno ahí escribí algún artículo, alguna cosa.

Para terminar ¿qué es lo que sentís que queda afuera de los poemas y afuera de los dibujos para buscar la complementariedad? Por ahí en el último poemario esto está más claro con las ilustraciones que van dialogando con los poemas.

Sí, yo creo que hay un dialogo, que siempre me da la impresión que a un lenguaje le falta algo que el otro tiene y viceversa, se complementan en ese sentido, se van encajando, y de hecho en mi último libro, el que estoy escribiendo, traté de incorporar algunos dibujos que irrumpen en los textos, algunos garabatos y toda una serie también de tachaduras en algunos poemas, jugando con ciertas cuestiones del espacio, del blanco y el negro, haciendo surgir palabras. Creo que sí se complementan, definitivamente, dialogan todo el tiempo, además son dos lenguajes que me acompañan. De la misma manera cuando hice teatro en su momento, es un lenguaje que se me incorporó muy fuertemente por el lado de los diálogos, me acuerdo que en su momento cuando hice teatro fue un disparador el tema de estar obligado a interactuar en el escenario, necesariamente, y eso se incorporó mucho en mi escritura, me ayudó mucho.

¿Estudiaste teatro?

Sí, no hice un estudio completo pero hice dos años. Un año hice en la escuela de -Alejandra Boero, que era una vieja maestra que venía del teatro independiente, del Teatro del Pueblo, etc. y después hice un año con Roberto Saiz que en aquel momento había conformado el grupo Los volatineros con otros artistas. Seguí teniendo una relación con el teatro porque mi mujer, Rosaura Berecochea, es profesora de teatro y la conocí justamente en la escuela de Alejandra Boero, así que hacer teatro fue muy importante.

¿No se te ocurrió escribir una obra?

Me encantaría hacerlo pero no sé, por el momento no se dio. Me gustaría escribir una obra con mi mujer.

4

Literatura e inespecificidad

El arte es un producto inesperado.

Entrevista a Marcelo Díaz

María Eugenia Rasic

Nació en Bahía Blanca en 1965. Estudió Letras en la Universidad Nacional del Sur. Integró el grupo de arte público Poetas Mateístas, con el que entre 1985 y 1993 pintó murales con poemas en las paredes de Bahía Blanca. Fue editor de la revista mural *Cuernopanza*. Colaboró con la revista objeto *Vox*, el *Diario de Poesía*, la revista de artes y letras *Otra Parte*. Trabajó en el museo taller Ferrowhite, donde coordinó junto a Vivi Tellas y Natalia Martirena, el proyecto Archivo White de teatro documental. De ahí pasó a ser coordinador de la plataforma de acción cultural, Estación Rosario, y a integrar el Gabinete de Política y Planificación Cultural del Instituto Cultural de Bahía Blanca. En la actualidad participa de la organización del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca e integra, junto a Omar Chauvié, Mario Ortiz, Lucía Bianco, Sergio Raimondi y Matías Matarazzo, la EAPP (Escuela Argentina de Producción Poética), espacio que depende del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Publicó *Berreta*, (Libros de Tierra Firme, 1998) *Diesel 6002*, (Vox, 2002) *Laspada*, (El Calamar, 2004) *Es lo que hay*, poesía reunida, (17 grises, 2010) *Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano*,plaque, (Editorial Subpoesía, 2013); *Blaia*, (Ediciones Liliputienses, 2013) y (Editorial 17 grises, 2015) *La estructura del desequilibrio*, (Ediciones Liliputienses, 2017).

María Eugenia Rasic: ¿Con qué escritores, artistas o textos del presente te parece que dialoga tu producción? O, por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

En principio, mis textos dialogan con las producciones de mis compañeros y compañeras de ruta de Bahía Blanca (poetas, artistas plásticos/as, músicos/as, compañeros/as de trabajo en los museos) porque mi formación se dio y se sigue dando en proyectos compartidos, en el cruce con lo que ellos/as hacen, así que están en todo lo que escribo, aunque nuestras búsquedas e intereses no sean los mismos. Luego, algunos textos del colectivo italiano Wu Ming, como *Historia de las historias* y *Narración colectiva y cultura popular*, y *El éxtasis de las influencias*, de Jonathan Lethem, han sido lecturas estimulantes sobre la creación colectiva, la apropiación, la copia y el plagio, que son temas que me interesan. Soy fan de la escritura de Yanko González, y siempre que lo leo surgen las ganas de escribir, así que supongo que eso cuenta como diálogo, aún en la asimetría. Hay diálogo con los collages de Ana Porrúa, y en general con todo lo que sea *collage*, *frottage*, *bricolage*, *detournement*, montaje, *mashup*, sampleo, *dub*, versión o centón. Fuera de lo textual, con las producciones escénicas documentales (danza, teatro, performance) de mi compañera Natalia Martirena, que han interferido e influido mil veces en mis procesos de escritura, haciéndome preguntar, entre otras cosas ¿cómo hago en el papel eso que veo en escena? (pregunta sin respuesta al día de hoy). Y en general creo que dialoga en mayor o menor grado con las distintas líneas de la poesía de los 90 (mucho más heterogénea, en Argentina y en Latinoamérica, que como en general se la presenta) y con quienes habitan, vacacionan, están de paso o desbarrancan por los bordes del espectro no-lírico.

¿Qué cambios importantes crees necesario señalar en el panorama actual de la literatura argentina?

La verdad es que no tengo un panorama de la literatura argentina actual, como no lo tengo de la de hace unos años, o de la de las décadas pasadas, mi perspectiva es parcial, voluntariamente selectiva. Nunca fui un lector panorámico, soy del tipo hedonista: leo lo que me gusta o captura mi atención, y me desentiendo rápido de lo que no me atrae, así que no creo estar en condiciones de responder la pregunta. Hecha esta salvedad, me interesa, sí, la emergencia del debate político y cultural dado por el feminismo, y lo que viene a poner

en cuestión. Es un proceso doble, colectivo y personal, con el que fui tomando contacto, y aprendiendo, desde el Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. Colectivo en tanto en literatura hay un cuestionamiento a gran escala del canon masculino, de la tradición, de los modos de leer y decir, de la división de roles por género (que en poesía, en Argentina, se expresó en las últimas décadas en la división “los chicos hablan del barrio y de política, las chicas hablan de la casa y de la intimidad”, división que hoy parece descascararse como pintura vieja). A la vez ese cambio es personal, porque uno trata de seguirle el ritmo a ese proceso, tirando lastre, revisando posiciones, “desnormalizando” criterios. Pero no lo acotaría a un cambio en la literatura argentina, para nada, creo que es un enorme cambio cultural y político del que sólo estamos viviendo el comienzo.

¿Reconoces líneas de parentesco con ciertas tendencias de la narrativa o poesía anterior?; ¿podes establecer cierto linaje, armar una tradición o un mapa?

Con la poesía yo me siento Roberto Carlos, tengo un millón de amigos, y de todas las épocas, así que la lista que voy a hacer es necesariamente incompleta: Apollinaire, Vallejo, Pessoa, César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini, Roque Dalton (en particular sus textos *collage* como *Las historias prohibidas del Pulgarcito* y *Taberna*), Susana Thenon, Juana Bigozzi y Nicanor Parra, claro; y un puñado de escrituras excéntricas de los 70: Juan Luis Martínez, el primer Leopoldo María Panero (el de *Así se fundó Carnaby Street* y *Teoría*), Paulo Leminsky, Gonzalo Millán, Darío Cantón. Retazos de una tradición moderna: vanguardia, coloquialismo, experimentación, bastante ruido urbano. Ahí vendría a ponerle el moño Alexander Kluge, cuya obra, como cineasta y narrador, es una larga indagación sobre la modernidad y el capitalismo, haciendo un uso inteligentísimo y a la vez desmesurado de todo el repertorio de procedimientos de la vanguardia. Por otro lado, tengo una pasión (esa sería la palabra) por la cultura medieval. Pasé unos cuantos años leyendo y estudiando poesía medieval, en latín, y en romance, goliardos, trovadores, copleiros. El arco que va del siglo XI al siglo XIII más precisamente. Compré cuanto cd de música medieval profana andaba dando vueltas por el mundo (en la era pre compras en internet hice pedidos por los que esperé meses). Me interesa particularmente, ahí, una noción de tradición común, disponible, reversible. Poemas religiosos parodiados, poemas populares vueltos a lo divino, versiones

infinitas de lo mismo. Amo eso. Y un doble momento: el de una lengua muerta, puramente literaria como es el latín vulgar de los goliardos, reanimada para dar una poesía vitalista, y la creación en romance, en el momento de los primeros intentos en lenguas que tienen una tradición muy corta. Lenguas con pocos hablantes en comparación con el presente, acotadas a regiones pequeñas, y a la vez con variaciones regionales, conviviendo, superpuestas, sin una transcripción gráfica estabilizada, homogénea, generando una poesía para ser puesta en voz, con un altísimo grado de formalización. Muerte y nacimiento a la vez. Es un momento de experimentación en la poesía europea, no en los términos en que entendemos nosotros la experimentación, que implica una ruptura, acá hay una experimentación que se da en la modulación a veces imperceptible de formas heredadas, un pequeño cambio, sobre otro, sobre otro, sobre otro, y ya estamos en otra cosa. Cada poeta tenía a su disposición un repertorio fijo de formas, una retórica bastante rígida, y una lista finita de temas: la primavera, el amor, la muerte, la fe, el dolor, la amistad, etc. Y con eso se las tenía que ingeniar para hacer algo que no fuera una mera repetición de lo existente. De ahí surge algo maravilloso. Como escribió Juan de Salisbury en el *Metalogicon*, citando a Bernardo de Chartres: *somos enanos subidos a hombros de gigantes*. Ese tipo de frase es característica del medioevo, parece no alterar el orden establecido (no era tan fácil hacerlo, y se corrían peligros muy concretos), pero viene con trampa, porque lo que está diciendo Juan de Salisbury es “sí, es cierto, no somos tan grandes como los autores de la antigüedad, pero como nos subimos sobre ellos estamos más alto, y vemos más lejos”. Ahora, para mí todo esto no es algo que permanece distante en el pasado, cada vez que nos ponemos a escribir nos estamos moviendo entre una lengua muerta a la que hay que insuflarle vida, y una lengua nueva con pocos hablantes, o con uno solo: el que escribe. A la vez, si uno abre el oído, la ciudad es una mezcla de registros y dialectos variadísimos. Ninguna lengua, nunca, es homogénea, ni tiene el grado de estabilización que le asignamos. También, algo que me interesa y mucho, es que en ese momento de la literatura medieval las funciones son múltiples y pegadas a lo que sucede: se escribe para una celebración, para la corte, para la plaza pública, para un funeral, para un casamiento, para el carnaval o la fiesta de los locos, etc. Lo que nosotros tenemos separado entre la poesía, la canción popular y/o comercial, y en parte la publicidad y las noticias

de los medios, en la Edad Media pertenece a un mismo espacio. Nadie hubiera criticado en ese entonces, ni lo hubiera considerado algo menor, un *sirventés* de Bertrand de Born contra Ricardo Corazón de León por su contenido coyuntural y su toma de partido en un conflicto político, ni por usar la melodía y el estrofismo de una *cansó* de Arnaut Daniel, porque el *sirventés* era justamente un género para discutir y pelear, que abordaba la actualidad más candente, y que corría el riesgo de perder eficacia si no surgía pegado al acontecimiento que comentaba. Debido a esa urgencia, la característica formal del género es que se compone sobre una canción ya conocida, no se podía perder tiempo en crear una melodía e inventar nuevas y sorprendentes rimas; la noticia, la pelea, en algunos casos el insulto, se vuelca en caliente en esa especie de molde que es la canción preexistente. No hay tampoco, al menos en este género, la pretensión de componer un *monumentum aere perennius*, no, es una piña en verso, sirve mientras le pegue a alguien, la pretensión de posteridad, de obra maestra, en este caso es un lastre. En todo caso, la crítica hubiera venido si no estaba bien hecho, si era poco ingenioso, si queriendo agredir no lo conseguía, nunca por su toma de partido o actualidad.

¿Crees que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

No lo sé, francamente. Si bien repito procedimientos (citas abundantes, collage, reescritura), suelo pegar saltos de un libro a otro; y como cada libro es producto de una búsqueda particular, terminan siendo bastante distintos. Tienen mi nombre bajo el título, eso debería ayudar. Aunque hay otro Marcelo Díaz poeta en Argentina, en Río Cuarto; una vez me felicitaron por un libro suyo, otra vez publicaron una entrevista que respondí con esmero, encabezada con su foto, hace unos días estuve respondiendo mensajes de gente interesada en un taller online a la que le expliqué pacientemente que no soy yo el que lo coordina. Así que leer “Marcelo Díaz” debajo del texto tampoco garantiza nada. Supongo que tanto interés en la apropiación y la dimensión colectiva de la escritura merecía desembocar en algo así.

¿Qué tipo de escrituras, lecturas, objetos te interesan? ¿Leés narrativa? ¿Qué te atrae de esa narrativa?

Leo poca narrativa, soy un lector discontinuo y disperso. Me gusta la escritura de Luis Sagasti, y la de Carlos Ríos, cada tanto vuelvo a Mario Be-

llatin, y leo cada cosa que publica Marcelo Cohen, un autor que me gusta desde que leí *El país de la dama eléctrica*. Tenía bastante abandonada a la ciencia ficción, un género que siempre me gustó, hasta que leí *Azogue*, hace unos años, de China Mieville, y de ahí pasé a un par más de novelas suyas: *La estación de la calle Perdido* y *El Consejo de Hierro*, ahora estoy con *La ciudad y la ciudad*, lectura que voy alternando con *La ciudad de las desapariciones*, de otro londinense, Iain Sinclair. Son, en cierto modo, dos versiones de Londres (aunque las ciudades de Mieville lleven otro nombre), una ensayística e histórica, y otra en un futuro distópico, y al leerlas en paralelo se retroalimentan (ciudades paralelas es el tema de ambos libros). Por los proyectos en los que participé en los últimos años (trabajé en museos y en el Instituto Cultural de Bahía Blanca), y por estudio, me convertí en un lector un poco más sistemático y ordenado en temas de cultura. Además, todos los días, por trabajo, dedico un par de horas a leer diarios y portales de noticias, nacionales e internacionales.

¿Qué temas o proyectos te importan actualmente?

Estoy armando un sitio web de poesía, Nau. Trazando ejes, interesando futuros colaboradores, pidiendo la opinión de amigos. La idea es hacer un sitio que muestre ciertos proyectos o poéticas contemporáneas. Uno de los ejes del sitio va a ser la relación entre poesía y territorio. Me interesan una serie de propuestas que se desarrollan entre lo local y lo global. El sitio mismo en el que trabajo está en esa línea. ¿Cuáles son hoy los modos de habitar un territorio atravesado por migraciones y en diálogo virtual permanente con todos los rincones del mundo, en medio de los corrimientos identitarios que eso implica? con lenguajes en ebullición, que se van formando por y para dar cuenta de estas transformaciones. Siento la necesidad de recalibrar los modos de representación de lo cercano, para escapar de un pintoresquismo ya anacrónico, y para captar la diversidad en movimiento, la persistencia de ciertas tradiciones y su adaptación a los tiempos que corren. Me resulta cada vez más difícil pensar la cultura en términos de “Argentina”, porque el centralismo político y cultural, que ha sido un problema mil veces analizado y nunca resuelto, lo tenemos naturalizado, y está cristalizado en prejuicios y relaciones asimétricas, como Prat Gay diciendo “si este país no cambia en el futuro nos gobernará alguien venido de Santiago del Estero”, o el funcionario

nacional que en un acto en Tucumán celebró “el camino de la unidad entre los tucumanos y los argentinos”. Es difícil no decir “Argentina” sin cargar ese lastre. No me sirve pensar la “globalización” poniendo como ejemplo Puerto Madero o las últimas tendencias en Palermo Soho, no porque no sea interesante, sino porque yo no vivo ahí, es una realidad que me es ajena. La globalización la tengo en la compu, en el celular, y muy concretamente en el puerto de Ingeniero White, en el glifosato que se rocía en los campos de la zona, en las migraciones de trabajadores de otras provincias o de países limítrofes, en el barrio vecino al mío, que se pobló con chilenos exiliados en los 70, en el cierre de cuatro cursos de una escuela de arte decidido y firmado en un escritorio a 700 kilómetros de la ciudad, etc. Salvo que hablemos de una reserva natural, o de una tribu en el Amazonas protegida del contacto con el resto del mundo, la “globalización” es un fenómeno que se da en todas partes, pero no se da en todas partes de la misma manera, los modos en que se configura son siempre locales. Así que prefiero poner “Argentina”, “España”, “XX”, entre paréntesis (el constructo identitario nacional “ser argentino”, “ser español”, “ser XX”, como mediación homogeneizadora entre “ser de acá” y el resto del mundo) y hacer foco en una relación “glocal”. Eso es algo que ya se da en la poesía. Es muy común que haya diálogo y circulación entre poetas, revistas o colectivos, de distintas ciudades y regiones, dentro del país, o de distintos países, con sus escenas particulares. Pequeños lazos que se establecen desde afinidades impensadas. Por ejemplo, estoy entrevistando poetas para hacer una nota sobre un circuito reciente entre poetas de Galicia e Irlanda, poetas gallegos que han ido a Dublin, poetas dublínenses que han cruzado a Santiago o Vigo, traducciones recíprocas. El contacto puede haber sido casual (un poeta de un lugar que migra a otro) pero el desarrollo no lo es, se trata de regiones con historias de relaciones tirantes con los poderes centrales, bilingüismo, conflictos lingüísticos (que son siempre conflictos políticos), de modo que esas afinidades fortalecieron una red de intercambios. Extraño si pensamos que entre poetas irlandeses y gallegos hay más diálogo que entre poetas que escriben en gallego y poetas de Argentina, siendo que la inmigración gallega fue muy fuerte en muchas regiones del país. Pero acá el “crisol de razas” hizo estragos, fundió lenguas, diferencias, tradiciones, y presentó el proceso y el producto de eso como un ejemplo de “convivencia”, cuando fue un proceso de imposiciones, violencia, dominación y discriminación.

Volviendo a la poesía, y a las pretensiones de este sitio de poesía en el que estoy trabajando, hay algo que dice Mario Ortiz respecto a su escritura, que me interesa. Pese a que Mario escribe en prosa, y su prosa combina ensayo con autobiografía, con análisis literario, con apuntes filológicos, con arrebatos líricos que nunca se sabe bien dónde pueden ir a parar, con fotos, o dibujos, él dice que lo suyo es poesía, porque la poesía, hoy, según Mario, es una zona de fuerte inespecificidad. Me gusta eso, en principio por cuestiones personales, yo me siento socio del Club Inespecífico, pero además porque esa especie de Dimensión Inespecífica (habría que hacer una serie de tv con ese nombre, como en su momento fue la Dimensión Desconocida) que sería la poesía, la vuelve el espacio de todo tipo de intercambios, cruces, mestizajes, apariciones, versiones, inversiones, falsificaciones, revelaciones paranormales, desde donde aprehender lo esquivo contemporáneo, precisamente.

¿Cómo es escribir en una bahía blanca? ¿Qué le pasa a tu escritura en ese espacio?

La verdad es que no lo sé. Salvo un año y meses que viví en Buenos Aires, viví y escribí siempre en Bahía Blanca, así que no sé cuál sería la cualidad diferencial de hacer eso acá. Es decir, no puedo saber muy bien qué le pasa a mi escritura en este espacio porque mi escritura estuvo siempre ligada a este espacio y no a otro. Sí estoy seguro de que si hubiera vivido en otro lugar escribiría de otra manera, no porque Bahía Blanca tenga algo particular, sino porque toda escritura es producto del lugar donde se vive, como lo somos nosotros mismos y como lo es cualquier otra cosa que existe en el mundo.

Recupero algo de la pregunta anterior, para ponerla en relación con esta: toda escritura es producto del lugar donde se produce y de su tiempo, pero no necesariamente lo es en un sentido conciliatorio. El arte, al menos el que a mí me interesa, no es, en tanto producto de un tiempo y un lugar, una suma de rasgos característicos de ese tiempo y de ese lugar, no es un souvenir, no es un producto “típico”, tampoco es “todo lo contrario” (la política del “todo lo contrario” es en sí un caso típico, no hace más que afirmar aquello a lo que se opone, y además es de una previsibilidad somnifera) sino que es un producto inesperado, no sale de la nada, pero no es lo que estábamos esperando que saliera, difícilmente se pudiera haber previsto su aparición.

Algunos críticos como Reinaldo Laddaga hablan de “ecologías culturales” para definir espacios y prácticas artísticas capaces de propiciar nuevas formas contemporáneas de socialización ¿podría pensarse esta zona bahiense como una “ecología cultural”? ¿Se llamaría así? ¿Cómo se armaría esa zona o cómo se fue armando?

Creo que se comienza a dar a principio de los años 80, con la vuelta de la democracia. Había entonces un clima favorable para hacer de todo, de optimismo, la llamada “primavera alfonsinista”. Para los que crecimos en dictadura, y debido al corte brutal con el pasado que había producido el gobierno militar, todo era nuevo, todo era posible. Militancia política, militancia por los derechos humanos, espacios y actividades artísticas, todo iba medio de la mano. Además del mateísmo, en Bahía existió La Casa del Sol Albañil, de la mano de la queridísima Mirta Colángelo, con talleres para pibes (ahí empezó a escribir, siendo muy chica, Roberta Iannamico), Gustavo López hacía sus primeras pruebas con la edición con la revista *Senda*, el embrión de Espacio Vox, y para la navidad se hacía La Feria de la Cultura, un evento autogestionado en una plaza céntrica, en el que confluíamos poetas, músicos, artesanos, actores, artistas plásticos. Ya avanzados los 90 Gustavo arma Espacio Vox, la actividad callejera pierde fuerza y surgen talleres, ciclos de lectura, un intercambio frecuente con poetas de otras ciudades. Agrego un dato que creo importante: el rol del Departamento de Humanidades de la UNS en todo esto, en parte porque Mario Ortiz, Sergio Raimondi y Omar Chauvié son docentes ahí, y en sus programas la poesía es abundante, pero también porque muchos docentes abordan la poesía en el profesorado, elaborando propuestas para trabajar poesía en el secundario, invitando poetas a las aulas para que conversen con los alumnos, entre otras cosas. Y una característica que tiene que ver con la época, pero que tal vez acá se refuerza por la escala de una ciudad mediana como es Bahía, y es que no hay cortes generacionales abruptos, sino que los que éramos más grandes y los que empezaban a escribir compartíamos los mismos espacios y lecturas, de modo que distintos proyectos, grupos, y editoriales tuvieron y tienen mucho intercambio, que es algo que siempre alimenta esas zonas de “ecología cultural”.

¿Cómo entra y sale tu escritura de la institución literaria? ¿Sale? ¿Cuál es la frontera?

Para mí es un continuum, no hago grandes diferencias entre escribir textos para un guión museográfico, para un blog de un proyecto específico, como fue

el de teatro documental en Ferrowhite, por ejemplo, o para un libro. Entiendo que cada espacio impone limitaciones (de extensión, de vocabulario, de estilo, etc.), pero estoy acostumbrado a desarrollar una escritura más o menos mutante que se pueda adaptar a distintas restricciones o requerimientos, es lo que hago en mis libros en cierto modo. Algunos textos surgieron de un proceso colectivo, a varias manos, otros son producto de una actividad más solitaria, algunos fueron a parar a un libro que en la tapa o en algunas de sus páginas dice “poesía”, y otros fueron a una pared, a relacionarse con imágenes y objetos. Esa sería la diferencia en todo caso. Pero como la institución literaria es la más elástica de todas las instituciones que conocemos, porque incorpora como parte de la institución el cuestionamiento a sí misma y el continuo corrimiento de sus límites, no me siento franqueando límites ni entrando y saliendo. Cuando escribía un texto que iba a ser ploteado en una pared del museo, mi cabeza estaba puesta en decidir si era esta palabra o si era otra, si la frase fluía o costaba terminarla, si se leía muy rápido y se borraba apenas terminabas de leerla, o si la cadencia te permitía detenerte en algún detalle que podías asociar con otros elementos que se exhibían en la sala, y lo mismo al pensar un título para una nota del sitio web, o el copete, y eso es más o menos lo mismo que hago cuando escribo un poema. Al decir “institución” uno piensa en un edificio del siglo XIX, una especie de Ministerio con columnas, cariátides, y puertas y ventanas, por donde podés entrar y del que te pueden expulsar, pero la institución literaria es más un territorio en exploración que un Ministerio. Tenés la oficina central que clasifica expedientes y reparte sellos de calidad, sí, pero también tenés los exploradores que van levantando mapas por el borde y cada tanto se trenzan en una escaramuza, o se extravían y son rescatados años después, así como está el tipo que barre de noche, cuando todos se fueron, y ve las cosas con otras luces y en calma.

¿Qué lectores reales e imaginarios hay detrás de tus textos? ¿Cuál es el tránsito de tu poesía por los espacios públicos (instituciones, la calle, los festivales, etc.)?

Para un escritor, los lectores y la relación que se da con ellos son siempre un misterio, porque no llegás vos, llega tu texto, o tu libro. Salvo la situación de lectura en un festival, un escritor no tiene un feedback inmediato con sus lectores, como lo tiene el músico, o el actor, con el público. Dicho esto, a

mí lo que me sorprende es la cantidad de lectores jóvenes, veinteañeros, treintañeros, que son con los que he tenido más contacto, tal vez porque han leído algo mío en la universidad, o en un taller, o porque me escucharon en algún festival, no lo sé, *but I like it*. Esos serían algunos lectores reales con los que me he topado, y agradezco que sucediera, porque no tengo lectores imaginarios, no pienso mucho en los lectores cuando escribo.

¿Cómo es la relación de tu poesía y de tus actividades con el circuito editorial? ¿Puede pensarse el fenómeno de la edición autogestiva como creadora de nuevas “comunidades poéticas” en la Argentina de siglo XXI? ¿Cómo lo ves?

Yo tuve la suerte de publicar *Berreta* en Tierra Firme, gracias a José Luis Mangieri, a quien recuerdo con muchísimo cariño y admiración. Y que es un poco el tío apañador de todo lo que vino después. *Diesel 6002* salió en Vox, en la tanda inaugural, con la mejor de las compañías: *Poesía Civil* de Sergio Raimondi, *Cuadernos de Lengua y Literatura II* de Mario Ortiz, *El collar de fideos*, de Roberta Iannamico, y *Las últimas mudanzas*, de Laura Wittner. *Laspada* lo publiqué en una aventura cooperativa que armamos al abrigo de Espacio Vox, *Cooperativa editora El Calamar*, libritos fotocopiados, encuadernados con cartulina, con la tapa hecha con recortes de diarios y revistas. Así como se puede ver en Mangieri al último editor del siglo XX, con un catálogo que mezclaba monstruos como Gelman y Lamborghini con primeros libros pesados, con *Tuca*, de Fabián Casas, o *Punctum* de Gambarotta, también se puede decir que la posta de Mangieri la agarra Gustavo López, con un cambio importante en el diseño, en pensar el libro como objeto en un mundo que se estaba volviendo rápidamente virtual, ahí nomás arrancado el siglo XXI. Ese es mi experiencia personal. Creo que en el mix: editoriales, ciclos de lectura, y festivales, están las tres patas de gran parte del movimiento actual, que no es solo autogestionado. El trabajo de la Editorial Municipal de Rosario, por ejemplo, es fundamental en muchísimos aspectos, pero en el aspecto concreto de la creación de comunidades poéticas, en su vínculo con el Festival de Poesía de Rosario y la edición de antologías como 30/30 o 1000 millones, es fundamental. Y estamos hablando de una editorial estatal.

En la historia de la poesía nacional del siglo XX hay cierta tendencia al agrupamiento binario de los poetas, ya sea por cuestiones estéticas como

ideológicas (Por ejemplo: “los boedo” y “los florida”, “los coloquialistas” y “los neobarrocos”, “neobarrocos y objetivistas”, etc.) ¿Harías algún tipo de agrupamiento con un criterio personal (no necesariamente binario) de las producciones poéticas de los últimos treinta años? ¿Pensás que podría existir alguna polémica poética o crítica novedosa en el año 2030?

No, no haría ningún agrupamiento. Me aburren mortalmente esas disputas, terminan en discusiones tipo medialunas dulces o saladas, el mar o la montaña, coca o pepsi. Mucha de la poesía actual toma elementos del neobarroco, del objetivismo, de la lírica, del coloquialismo, y de muchísimas cosas que están fuera de la poesía. Y a mí eso me encanta. No soy un lector purista, estoy a favor de la mescolanza. Por otro lado, al paso que vamos tampoco sabemos si en 2030 va a existir algo que se llame Argentina, ni actividades a las que podamos llamar “nacionales”.

El poeta cubano Lezama Lima hablaba de “eras imaginarias” para referirse a una época a la que los poetas van a buscar algo para escribir... ¿A qué era imaginaria irías de excursión y qué te llevarías?

Yo haría como los enanos de *Time Bandits*, la película de Terry Gilliam, que acá se tradujo como *Los ladrones del Tiempo*, que le chorean el mapa del universo a Dios, y aprovechan las zonas que quedaron sin terminar o mal terminadas en la Creación, para ir saltando de una época a otra robando tesoros y reliquias.

¿Hay algo berreta en la poesía nacional?

Me cuesta pensar en términos de “poesía nacional”. No existe algo llamado poesía nacional que contemple a los pueblos originarios, por ejemplo ¿cuántos libros bilingües circulan de poesía mapuche, qom, quechua, etc.? damos por hecho que ni siquiera existe esa poesía, así como muchos sectores dan por hecho que mapuches, qom, guaraníes, no son del todo “argentinos”; por otro lado, y si bien eso está cambiando, en general nos enteramos de la existencia de poetas salteños, chaqueños, o fueguinos, cuando llevan viviendo entre diez y veinte años en Buenos Aires. Hablar de poesía nacional sin tener un conocimiento pleno de lo que se produce en el territorio que llamamos Argentina (conocimiento que no sé si es posible tener) y de las específicas condiciones de producción de lo que se escribe en lugares que son muy distintos

entre sí, es un poco berreta. Yo prefiero poner en suspenso la categoría “poesía nacional”. Asumo también que es una salida un poco berreta.

Si volviera a ponerse en acción los Poetas Mateístas, grupo de artistas callejeros bahienses de los años ochenta y noventa del que fuiste partícipe, ¿cuál creés que serían las acciones poéticas más urgentes en la Argentina actual y qué espacios o paredes imaginás que serían adecuados para la intervención?

Tendría que tener 20 años para poder responder eso! y me cuesta pensar una acción tan localizada como la que hacíamos Los Mateístas a nivel de “Argentina”. Lo que hacíamos estuvo muy ligado al clima de recuperación democrática, y muy específicamente situado en Bahía Blanca, que en ese momento tenía niveles irrespirables de fascismo ambiental. Nosotros jamás pensamos en términos de Argentina. Si me enfoco en la Argentina de hoy, gobernada por Cambiemos, con su arremetida contra lo público y su discurso que bascula entre un individualismo meritocrático y un colectivo fascistoide denominado “la gente” (un constructo de prejuicios raciales, sociales y de género) que por ambos lados asedia las instancias populares de organización, y los procesos de construcción de un común que no elimine las diferencias, creo que hoy el espacio de acción poética no es tanto una pared sino la escuela, la universidad, instituciones educativas donde los procesos de aprendizaje y creación se dan en grupo, en tensión permanente con las restricciones económicas y las políticas de ajuste, con el enorme trabajo de los docentes. Docentes y alumnos son hoy, creo, los principales protagonistas de una acción poética de alcances amplios y colectivos.

¿De qué manera tu experiencia como tallerista repercute en tu producción poética? ¿Cuál creés que es la importancia de los talleres de escritura y lectura en la producción de poesía actual?

El trabajo como tallerista demanda atender muchos puntos de vista, en principio los de quienes participan en tu taller. Y eso para mí siempre fue algo positivo, tanto para mí, que coordinaba el taller, como para los que asistían. Tenés que salir de la mirada única de “la poesía tiene que ser así o así”. En un taller ves que la poesía puede ser de muchísimas maneras, como las personas que participan.

Hay otras cosas positivas: una de ellas es la ronda colectiva de lectura. Ya de por sí la escritura es una actividad bastante solitaria, que además está

mistificada en exceso en ese sentido, así que poder compartir en grupo, leerse, diversificar las lecturas me parece importante para permitirse relativizar el propio punto de vista. Y desarrolla una gimnasia de escucha que es útil para escribir, para leer, y en muchísimos otros aspectos de la vida (esto suena a folleto de autoayuda, pero es un poco así). Además, la actividad de taller te lleva (o al menos a mí me lleva) a abordar la producción escrita como *techné*, porque en definitiva se trata de palabras, y hay modos de ordenar esas palabras, en un sentido u otro, en miles de sentidos posibles, en sentidos que ni siquiera podemos imaginar antes de ponernos a hacerlo, pero que por más que lo amplifiquemos no deja de ser eso: una palabra con otra palabra con otra palabra, ordenadas de determinada manera. No es que sea tan fácil como decirlo, pero tampoco es una actividad ligada a las artes arcanas de la alquimia. Ver qué hago con esas palabras, cómo lo hace el que se sienta al lado, y cómo lo hizo el tipo que hace tres siglos escribió el libro que tengo en la mano es una de las actividades que a mí me resultan más estimulantes. Por último, yo creo que algo tan importante como la escritura es la lectura. Puede que de un taller no salgan todos poetas (es lo más frecuente), pero sí suelen salir lectores agudos, atentos, y con la capacidad de disfrutar lo que leen.

¿Cuál es el combustible de la poesía de Marcelo Díaz?

Lo que sucede alrededor, sonidos, voces, ruidos, personas, ritmos, imágenes, historias, relaciones. La vida, o el mundo, como sea, en el que inevitablemente me encuentro inmerso. También la música, escucho mucha música, muy variada, y la lectura. Moverse en el ruido y saber tomar distancia, pero no como acciones opuestas, sino como pasos de una misma acción, como en la natación, cuando la brazada incluye el movimiento que te permite respirar sin que se interrumpa el desplazamiento.

Cuando uno lee tus textos ve por la mirilla de los objetos, de los espacios y de los discursos una reescritura a contrapelo del Modernismo y del Barroco dorado, ¿qué hay ahí en esas tradiciones para tu poesía?

En realidad yo no abordo de manera directa esas tradiciones, sino que las retomo mediadas por apropiaciones de lo popular, o en cruces con otras tradiciones o contextos. En el caso de *Berreta* (1998), me interesa menos el cisne modernista, que lo que queda del modernismo en un jardín suburbano

con un cisne de cemento pintado con los colores de Boca (el azul y oro ahí no viene del modernismo) acompañado por un enano de jardín. Hay un gesto de apropiarse del cisne, del refinamiento y la levedad modernista, y forzarlo a entrar en un conjunto de relaciones donde el refinamiento no existe y la levedad tampoco. Me interesa esa tensión. Es como el estribillo de un tema de un grupo indie, Krupoviesa, que dice “sos como un cisne en un asado de la CGT”. Hay un poema goliardo, recopilado en el *Carmina Burana*, que es el canto del cisne asado, o el canto del cisne mientras lo están asando para ser más preciso. En la Oda XX del libro segundo, Horacio se ve a sí mismo en el proceso de escapar a la muerte transformándose en cisne, en poeta alado, inmortal, casi intangible. Once siglos después un poeta goliardo pone ese cisne al asador para alimentarse de él, acompañado de abundante vino, risas, griterío, alguna que otra pelea, como corresponde a un banquete que merezca ese nombre. Me interesan esas transformaciones, más que el símbolo estático. En mi caso no hay goliardos ni banquetes, sino la industria de la moldería en cemento produciendo en serie macetas pesadísimas con la figura por excelencia de lo delicado e intangible modernista, junto a Pinochos, Patos Donald, y los clásicos enanos, y gente que en su momento decidió comprarlos para disponerlos no en parques versallescos sino en jardines o patios suburbanos. Hago una digresión: hay una anécdota en torno a las viviendas populares del primer peronismo, que dice que a Evita le llevan el diseño de un barrio obrero de monobloques, y Evita se enoja con los arquitectos argumentando que los trabajadores no merecen vivir amontonados en esos complejos horizontales, sino que deberían tener cada uno su chalet tipo californiano, porque eso es lo que ven en las películas, y con eso sueñan, y entonces el Estado hace esos barrios obreros con chalecitos californiano-peronistas, que son el imaginario de Hollywood procesado y traducido por la justicia social del primer peronismo. Bueno, en el cisne hay una operación así (sin la mediación del Estado), como si el subconsciente popular se hubiera dicho “tengo mi casita propia, con mi jardincito, y le voy a poner un cisne para que tenga algo de la atmósfera de esos poemas hermosos con lagos y princesas”, después el cisne termina pintado de Boca o de Racing o de River, y al lado aterriza un Pinocho, porque la cultura popular es así, acumulativa, aluvional, lo delicado dura un suspiro, se va armando con lo que se va consiguiendo, y como por principio vital nada se tira, se vuelve barroca, recargada, con la trama exhibida.

En *Diesel* partí de noticias de periódicos. El hecho que cuentan las noticias es de por sí singular (no todos los días una mujer roba una locomotora para ir a ver a su ex novio), y la redacción de las notas le agrega a ese hecho delirante un grado de ridiculidad considerable. Están los dos trenes por chocar, hay un cabo de la Policía Federal corriendo el tren, una mujer escapada de un neuropsiquiátrico, y eso se narra y adorna con todos los estereotipos de la canción romántica, el folletín amoroso, y las telenovelas, sumado a los clichés de la abnegación policial y el cumplimiento del deber. Es un combo explosivo. Probé bastantes cosas, pero lo que me atraía era el trasfondo de esas noticias, el imaginario del amor romántico: volverse loco de amor, morir por amor, estar preso en una cárcel de amor, no poder vivir sin el amado o la amada, etc. Y probando y probando llegué a ese barroco simulado, un fake, como esas calzas o camperas atigradas Animal Print, que no están hechas con la piel de un tigre, sino con un plástico que simula la piel de un tigre. Hice una especie de Barroco Print. Yo lo llamo “barroco ferroviario”, o “barroco berreta”, porque suena barroco, pero en muchas oraciones no hay hipérbaton, hay agramaticalidad, la lectura busca seguir la torsión de la sintaxis, pero no la encuentra, encuentra una oración que se corta y aparece otra oración, un fragmento suelto soldado al fraseo, pero sin conexión sintáctica. Trabajé con poemas de Quevedo, Góngora, Francisco de Rioja, Lope de Vega, Rodrigo Caro. Hice moldería, tomaba una serie de versos o una estrofa como si fuera un molde, e iba colocando ahí palabras que sacaba de la noticia en Clarín, o Crónica, por eso se repiten las mismas palabras, porque son las de los periódicos, y las de las citas que utilicé, me propuse no usar otras. Pero bueno, el barroco es en gran parte *pathos* plegado y desplegado en efectos de contraste, juegos de luces, simulación y engaño, así que lo que empezó siendo una prueba, un recurso formal, se volvió la fuerza que movió la escritura del libro.

Tu producción podría caber dentro del llamado fenómeno de “cualquierización” de la poesía escrita a partir de los años noventa en adelante (Selci y Mazzoni), a través del cual se revisan, entre otros aspectos, las relaciones entre la poesía y las posibilidades heterogéneas de edición. En este sentido y ante la diversidad de tu producción ¿por qué continuás eligiendo también el libro como soporte de escritura y de lectura? ¿Qué sigue habiendo en él?

Yo en general escribo libros. *Diesel* (2002) no se puede leer como un conjunto de poemas sueltos, *Blaia* (2013) tampoco, cada fragmento, o texto, se va cargando de sentido a partir de su acercamiento con otros (ya sea porque modula un tema, o porque propone una bifurcación). Me gusta eso, que un poema haga serie, o que un texto retome algo de otro y lo versione, lo expanda, se desvíe a partir de ahí. Cuando escribo lo hago pensando en un libro, no porque tenga una imagen de lo que quiero que sea, ni porque me haya trazado un plan, todo lo contrario, suelo ir bastante a ciegas, sino porque desde el comienzo cada poema lo pienso como parte de algo mayor. Puedo escribir dos o tres poemas, y no saber si voy a escribir más en esa línea, pero así y todo en mi cabeza son dos poemas de un libro.

Si uno visita el mundo de las redes sociales de Marcelo Díaz puede encontrar en él un cuaderno de notas y citas donde ir a buscar otros recorridos posibles para la poesía. Hace poquito tiempo escribiste el siguiente apunte en un muro: “La poesía es una forma superior de balbuceo. Terry Eagleton” ¿Qué te hace decir esta especie de aforismo teórico?

Es como graffitear en una pared virtual. Venía de varios días de leer (en las redes, en sitios web, en revistas) que la poesía es la última trinchera de resistencia contra el capitalismo, que la poesía es un susurro que nos protege del mundo, que la poesía es profunda frente a la banalidad del presente, que hay que escribir poesía mayor con el sufrimiento de la humanidad, que la voz tiene que ser pequeña y sinó no, que la voz tiene que sonar épica, porque sinó tampoco, que ya no se escribe en endecasílabos de gaita gallega y que qué terrible es eso, que cómo vas a poner una licuadora o una plancha en un poema en lugar de un atardecer en el campo con unos pájaros coloridos y además volando, y que la poesía esto y lo otro, y recordé lo que dice Eagleton en *Cómo leer un poema*, que la poesía puede postularse para ser muchas cosas, pero en principio es un juego, que los poetas (cito de memoria) “producen sonidos por el placer de hacerlo”, que el poema es un “recreo semiótico”. Parece que hay que estar todo el tiempo justificando la importancia de la poesía ¿no? pero comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones que hacen de la poesía algo admirable. De pronto en las redes asoma una legión de Carlos Argentinos Daneris replicantes, bots, creando razones para resaltar la importancia política, cultural, contracultural,

económica, astrológica, tradicional, espiritual, natural, psicológica, de la poesía... Uf! Por eso puse esa cita, como para lateralizar, porque tampoco me interesa ingresar en esas discusiones que son un plomo, en donde todo el mundo está tan lleno de certezas y donde las identidades son siempre rígidas. Pero no solo la escribí en facebook, como nadie está libre de caer en esas tentaciones absolutistas, esa cita está siempre en mi cabeza como una especie de antídoto, llegado el caso.

5

Más allá del género

La literatura también se puede leer
desde la iluminación.

Entrevista a Fernanda García Lao

Bruno Crisorio y Eugenia Straccali

Fernanda García Lao (1966, Mendoza). Escritora, dramaturga y poeta. Publicó las novelas *Muerta de hambre* (2004) Primer Premio de Novela por el Fondo Nacional de las Artes) *La perfecta otra cosa* (El cuenco de plata, 2007) *La piel dura* (El cuenco de plata, 2011) *Vagabundas* (El Ateneo, 2010) entre otras. Escribió en coautoría con Guillermo Saccomanno *Amor invertido* (Seix Barral, 2015) *Nación vacuna* (Candaya, 2017) y *Los que vienen de la noche* (Seix Barral, 2018). En poesía ha publicado *Carnívora* (UNLP, 2016) y *Dolorosa* (UNLP, 2017). Finalmente como dramaturga ha escrito y representado las obras *El sol en la cara* (INT, 1999) *La mirada horrible* (Colihue, 2001) *Ser el amo* (UNLP, 2002) *La amante de Baudelaire* (2004), Premio Cumbre de las Américas y *Desde el acantilado* (INT, 2005).

Ha sido publicada en Argentina, Francia y México, y traducida al inglés, al portugués y al sueco. Colabora en medios nacionales e internacionales y desde 2010 coordina talleres de escritura. Ha participado en Ferias y Festivales literarios en México, Perú, Colombia, Venezuela, Chile, Cuba, Uruguay, España y Francia.

Bruno Crisorio: ¿Qué tipo de literatura te interesa en el presente? ¿Qué estás leyendo? Enfocando en lo nacional pero abriendo el juego también...

Bueno ya empezamos con un problema, que es el presente, porque para mí la lectura en presente es la que hago hoy lo cual no significa que acabe de ser escrita o que esté fresca, porque uno llega como tardísimo a un montón de escrituras. A veces llega antes de que se publiquen, porque como doy talleres me pasa también que estoy en la antesala del libro. Pero en general no hago mucha distinción y no me importa tanto, a lo mejor encuentro líneas entre cosas más viejas y otras que estoy leyendo ahora. Y me parece casi como un pecado periodístico, el de capturar el instante.

Bruno: Estar a la caza de la novedad, digamos.

Claro, ¿cuánto dura la novedad? Además en un mercado que de tanta visibilidad es invisible, porque pasan libros de largo todo el tiempo. Entonces también lo que se está escribiendo en el presente creo que es imposible de determinar. Vemos una porción o un rescate del presente, que tampoco está muy claro quién lo hace, a veces son los suplementos literarios, otras veces es porque uno está en contacto con escritores y entonces sabés que apareció su libro. Pero tampoco hay como un vigía, que diga “ojo que no deberíamos perdernos esto” ¿no? Entonces se arman rutas del presente infinitas, no me parece que haya una dirección única.

Bruno: ¿Y eso no te da un poco de vértigo? El “qué me estaré perdiendo...”

No... porque eso se conjuga también con el propio trabajo de la escritura, y hay que contemplar el silencio para escribir, ¿no? Yo por suerte no trabajo ni de reseñista, ni de crítica, yo leo solamente por placer, y también para instigar a los talleristas a leer determinadas literaturas que sí siento que no están en el candelero, que no son de las que se está hablando. Entonces me gusta también traer algunas otras cosas que han pasado de largo o que no se contemplan desde el suplemento que también está muy atado a la novedad. Hay poco rescate, y en realidad... Yo qué sé, yo ahora estoy leyendo desde literatura de escritores de treinta y pico porque unos han pasado por mi taller, otros se han acercado a dejarme material, y son de acá, son argentinos (en general suelen ser de Capital porque me traen el libro...); pero eso lo combino con lecturas muy hacia atrás mías, y abriendo también la geografía, porque yo tampoco creo en esas fronteras. Y por otro lado yo creo que hay una escritura del sur,

o rioplatense, en la que igual incluiría a algunos chilenos, que tiene unas características particulares que la hacen emparentarse entre sí. Yo no distingo mucho los escritores uruguayos de los argentinos y de los chilenos.

Bruno: ¿Y qué nombres me podrías dar ahí, y qué características los aunarían? Aunque sean vagas, no absolutamente definitorias.

No, no sé. Porque no leo buscando semejanzas sino originalidad en realidad. Me parece que hubo un cambio en los últimos años, favorable, porque había una literatura muy atada al costumbrismo, o a la representación de la realidad, que me aburría bastante, y en los últimos años me parece que se han producido algunas apariciones interesantes en términos de alteración del discurso realista. Y yo por ejemplo he estado cerca de Tomás Downey, que venía al taller y que quedó el año pasado finalista del premio García Márquez de cuentos, y este año sacó su segundo libro de cuentos; o de Leila Súcari, que acaba de publicar, que pasó también por el taller; o de Mariana Komiseroff que hace una cosa totalmente distinta, más realista pero es un realismo atropellado, ¿viste? o desarmado. No sujeto a una cierta oralidad de clase o esta cosa que yo sentía antes leyendo, que me aburría. Ana Ojeda, que edita también *El octavo loco*, y hace una especie de barroco porteño saturado, dislocado y poético, muy interesante. Y todos tienen treinta y pico, o están llegando a la treintena porque Leila ni siquiera tiene treinta. Y veo como cierto permiso poético en la narrativa, cosa que antes no sentía: parecía que eran géneros opuestos, que venían a discutir, prácticamente, que se ignoraban, que se daban la espalda, y que ahora convergen. Me parece que si hay algo que podría decir, y es que hay algo así como la muerte de los géneros.

Bueno, eso en tus novelas se nota mucho. También tenía otra pregunta, posterior, pero ya de algún modo la respondiste, te la hago para ver si querés agregar algo más: ¿cómo te llevás con el realismo? Porque tampoco es la impugnación más absoluta, es la alteración...

Porque habría que definir el realismo, en verdad. Porque el realismo es un imposible, es una construcción que se asemeja a lo real (¿pero qué es lo real? porque no hay dos percepciones iguales...), a determinado modo narrativo de intervenir el mundo, que sería cronológico, por temática, por unidad de voces, se le llama realismo. Y entonces el realismo más apegado

a una idea conservadora del tiempo, del espacio y de la voz, o de los personajes, sí me aburre. Cuando ese realismo viene dislocado, o viene torcido por una perspectiva original, desde dónde se cuenta o cuál es el recorte que se hace para contar, que no sea cronológico o no sea previsible, obviamente que me interesa.

De hecho, acabo de leer a una francesa que debe tener cincuenta y monedas, cincuenta, cincuenta y uno, que es Christine Angot, que publicó varios libros en relación al incesto que es algo que ella padeció. En Francia, más allá de que haya decaído mundialmente la idea de la autoficción y toda esta cosa, se sigue produciendo una literatura casi confesional, porque hay como una necesidad de verdad en Europa de la que nosotros estamos exentos porque nuestra realidad es inverosímil. Si está demasiado armado literariamente nos sonaría a falso. Pero volviendo a Angot, cómo lo elabora me resulta muy interesante, más allá de que obviamente trabaja con un tema que tiene un impacto y un atractivo (una repulsión) ya *per se*. Pero ella por ejemplo en el libro que acabo de leer, que se llama *Una semana de vacaciones* (que me pareció además muy buena esa contradicción entre el título, como feliz, relajado o hasta idiota, con un contenido súper violento), narra un vínculo sexual de sometimiento que resulta casi insostenible, pero contado con tal frialdad y distancia y en una tercera persona casi deportiva, que es muy interesante ver cómo se reelabora algo que podría ser un espanto de lugares comunes o de golpes bajos. Y es realista, pero ella elige contar la incomodidad física desde ese lugar desapasionado y objetivo. Mueve los cuerpos y las acciones como si fuera un tablero.

Bruno: ¿Y generaría el mismo efecto, pensás vos, si no supieras que ella fue...?

Sí, porque acá además no queda claro si es ella o es otra. Porque ella ha publicado varios libros, y siempre está esa tensión entre el padre y la hija, que se traslada a los vínculos sexuales más allá de que sea realmente o no su padre. Y en este caso no queda claro, el tipo le dice “llamame papá”, pero uno no sabe si es el padre o no. Le muestra fotos de hijos y ella no está en las fotos. O sea, en realidad es una cuestión de amo y esclavo y los viejos temas tratados de modo casi *punk*, en el sentido de la velocidad porque además es un libro breve, y de cierta subversión del punto de vista. Me cansa el realismo nostálgico, o ya te digo, me parece que lo que no me gusta es la mala literatura básicamente.

Bruno: Vos hablás del realismo dislocado, atropellado, de estas torsiones, y hay también una tradición (es verdad que probablemente no sea el mainstream digamos): ¿con qué textos, o con qué escritores armás vos tu tradición para pensar este realismo, hasta punk como decías vos?

Espástico... Bueno, mirá, casi que lo armo con narradores dramaturgos. Porque Arlt es uno, Copi es otro, Puig fue uno en un momento, donde el género también me parece que está pervertido, porque además no hay (a ver, cómo se diría), no hay intención académica... Tal vez uno escribe contra eso. Ahora me da la sensación de que esos tres autores que menciono están absolutamente asimilados por el sistema. Pero también fue tal vez una operación, no sé si de Piglia, de traerlos a colación. Hay otras escrituras, obviamente, por ejemplo Silvina Ocampo para mí es como una tía, una tía que tiene que estar en cualquier historia de la literatura en la que se intente hacer como un parentesco entre plumas. Hace poco leí a una escritora que no conocía que es Amalia Jamilis, de los años 70, que podría ser sobrina de Silvina, súper dark, muy interesante, donde también hay una especie de lenguaje animal para narrar, geografías porteñas o de la costa, son geografías domésticas que ella convierte en animales peligrosos. Y la locura también participa, y cierto encabalgamiento entre lo extraño y lo fantástico, que es algo que a mí también me interesa, ¿no? Di Benedetto, está bien, ahora se lo van a agarrar todos pero yo lo tenía de antes.¹ Di Benedetto me resulta súper interesante, también sobre todo porque estuvo fuera del canon y porque tuvo una especie de atemporalidad, y porque se llevó el foco topográfico de la escritura al desierto mendocino, se lo llevó a una provincia y de ahí se hizo universal, que eso es interesante.

Bruno: Me interesó algo que no había pensado, pero por lo que decís: ¿cómo te llevás con la crítica? No sólo con la crítica de tu obra, con la crítica. Porque también los críticos tendemos a creernos nuestras propias construcciones, ¿no? Y hay veces que el escritor cuando escribe, todas esas categorizaciones (que a nosotros nos son tan útiles y tan cómodas en un montón de lugares) no están funcionando, no están operando. En ese sentido, ¿vos leés crítica, te interesa?

Sí, obvio. Pero no en torno a mí, ni la espero. Leo ensayo, no sé si es “crítica literaria” exactamente. Leo a Blanchot, pero no estoy ahí contemplada.

¹ La referencia es al entonces reciente estreno de la película *Zama*, de Lucrecia Martel, sobre la novela de Di Benedetto.

La crítica que se produce en el momento en que uno está trabajando pareciera que va por carriles diferentes. Y el exceso de autoconsciencia de lo que uno está produciendo me parece que limita, me da la sensación que..., ¿viste las casas de ortopedia, para corregir la columna? “Ahh, necesito ahora este implemento”, y yo prefiero no pensar en ese otro terreno donde se normaliza la deformidad.

Bruno: Vos preferís la tortícolis de Silvina Ocampo.

Sí, porque la tortícolis es más poética que el discurso sobre la tortícolis, y porque además, si hay algo que me parece genial, es que al propio escritor (por eso acá yo tampoco quería referirme a mi propia poesía) le presuponen como una omnipotencia en un punto, porque también te ponen a hablar o a discurrir en torno a tu producción, y a ubicarte en un... ¿no? Como si uno no fuera alguien perdido, si estuviéramos tan encontrados no escribiríamos. Entonces en realidad yo prefiero tener algunas luces apagadas, y que sea el otro, porque hay otro leyendo, el que me defina. Esto de hecho me crea como una especie de intriga casi como de laboratorio, como la rata de laboratorio escapada o que está leyendo los apuntes del que está por inyectar. Me parece que son dos terrenos distintos. Me gusta obviamente hacer lecturas más frías de los demás, conmigo no puedo. Y si pensara, bueno, “mi territorio es el cuerpo” y esas cosas que se dicen, me dan ganas de no escribir más en torno a eso. Me da la sensación de que uno no es que escriba contra el canon, o contra otra cosa, si no contra uno mismo. Hoy justo venía con Guille Saccomanno y me dice “este libro (que está escribiendo) tendría que contemplar la palabra alma en el título”, y le digo “no, vos ya no podés usar nunca más esa palabra. Tenés *Terrible accidente del alma*, entonces: ni terrible, ni accidente, ni alma”. Yo no puedo escribir otra gorda. Vas anulando (para mí, ¿no?), vas anulando rutas. ¿Por qué? Con lo cómodo que sería, seguir lo que ya sabés, lo que ya entendiste. Y me da la sensación de que precisamente el acto de escribir es el acto de ponerse al borde... si ya sé, para qué escribo. Y después esta cosa (creo que lo decía Robert Walser) de que cada libro es una tumba, donde algo tuyo se murió. Y está bueno volver a pensarse, también dentro de la tradición argentina: está bien, hay determinados puentes que uno igual ya atravesó y que ahora están bien pavimentados, pero que en el momento eran arte rupestre en un punto. Nunca creo que me interesó el escritor central, o el

escritor sacralizado, o auto-sacralizado. Vos decías antes, Macedonio, y sí. Está esa libertad de irse sin sus apuntes de una pensión a la otra, y decir “yo voy a escribir lo mismo”, si son cuatro o cinco cosas, él estaba convencido de que esas ideas que tenía lo iban a seguir a la siguiente pensión, pero los mecanismos que usó igual siempre fueron nuevos, y puso además en cuestión, bueno, no sé, el prólogo del prólogo del prólogo, que es algo que cuando uno lo lee la primera vez decís ¡Sí! ¡Es que es absurdo! Y va en contra del formato, y de todo, y de la figura del autor.

Eugenia Straccali: Y del concepto de lo real también, ¿no? Estar siempre llegando, el recién venido al mundo en constante emergencia, no territorializado y fijo. Ahí también hay un cuestionamiento de qué es lo real que también es interesante, y un deslizamiento de la figura de autor.

Bruno: Te quería preguntar, retomando la idea del deslizamiento, de este devenir poético de la narrativa y de estos cruces: ¿vos notás alguna influencia de tu poesía en tu narrativa y a la inversa? ¿Cómo ves vos esos cruces en tu obra?

A mí me dijeron siempre “qué prosa tan cargada de elementos poéticos”, “acá hay un interés por el lenguaje”, como si la narrativa no lo tuviera o no pudiera tenerlo. También porque siempre cultivé la elipsis, extrema, casi entre una frase y otra, y porque trabajé con el automático surrealista desde que empecé a escribir, con esta premisa de no deducir frases sino de ser sorprendida por las frases. Entonces sí, me da la sensación de que el procedimiento de mi narrativa es poético. Lo que pasa es que, bueno, yo lo instalo en una voz particular, y con un devenir narrativo que también huye del causa-efecto. A veces está sólo el efecto, y no sabés por qué, cómo llegamos acá. Pero siempre arranco a escribir ya trepada como a una escalera. No me pongo en auto, que es algo muy del narrador. No lo necesito tampoco como lectora, y entiendo que si yo no lo necesito debemos ser miles. De hecho me aburre cuando abundan los detalles innecesarios. Ahora ya hay cine, no hace falta describir todo. Y de hecho yo escribo más bien estados, pero también creo que yo le robo mucho al teatro para escribir, entonces hay algo de cierta naturalidad en el decir que igual me gusta conservar, si bien en algunos otros textos trabajo más el artificio y me la recontra banco. Pero me da la sensación de que no están distanciados, narrativa y poesía, lo que pasa es que hay cierta concentración de oscuridad en los poemas, y menos humor tal vez, que es algo que siempre apa-

rece en lo que escribo (tétrico pero está), y eso en la poesía no aparece, se va reduciendo. Aparte, yo primero publico (en realidad primero publiqué teatro, pero el teatro no lo lee nadie, entonces es como que no existe la publicación), primero publico novela, novela, novela, de pronto cuento, y ya ahí también es como un derrotero distinto: en general primero se publica cuento, y luego publicás la novela, o “quiero escribir una novela”. O la aspiración incluso de Alejandra Pizarnik de escribir una novela, que está en sus diarios: decís “¿Por qué? No lo necesitás, Alejandra”. Pero pareciera que es como recibirse de algo escribir una novela, la dificultad espacial y temporal de estar en un proyecto durante años. Y yo después del cuento pasé a la poesía, entonces, digo, cada vez menos... Lo que pasa es que no hago diferencia, en el sentido de que tengo que lograr estar en estado de escritura, y es lo mismo para la narrativa que para la poesía que para el teatro.

Bruno: ¿Y cuándo empezás a escribir sabés hacia qué carril va a ir?

Sí, sé perfecto. De hecho ya aparece con su forma, es como un estado simultáneo. No hay una programación previa, entonces cuando aparece la necesidad ya sé, ya viene formalmente instituida. En realidad nunca me siento a escribir, pensando “ah, tengo que escribir esto”. No. Me asaltan las cosas y tengo que ir a escribirlas. Ese es el inicio, después ya obviamente vos te sentás porque sabés que alguien te está esperando. A veces uno se hace el boludo, ¿viste? hacés otras actividades... A mí ahora me está esperando un texto, hace días, un par de semanas, más de un par de semanas, que me complica tanto la existencia que, como tenía que cumplir con determinados compromisos exteriores, dije “yo no puedo sentarme a escribir esto”. Si tengo que hablar, y viajar y dar talleres. Porque resiste la escritura a esta otra cosa de andar de acá para allá. Que de hecho también es algo que me parece como difícil, la exposición de lo que uno está haciendo permanentemente que tienen las redes, esa circulación del nombre o de pequeños fragmentos de uno, que pareciera que uno está ahí. Pero no estás ahí, ¿no? Si estás en esa no podés escribir una puta línea más. Y bueno, la poesía apareció casi toda en cuadernos y lápiz, no en la computadora. No me puedo sentar a escribir directamente en la computadora. Narrativa sí, pero los poemas no. Sentarse en una computadora es como hacer el amor en una heladera. Se me enfrían las manos, ¿no les pasa? Y esta cosa de la urgencia, es ahora, no me voy a poner a prender la computadora, a buscar el archivo... Y además son asaltos nocturnos, o previos o

en el duermevela, o en la mitad de la nada. O al menos yo me llevo la nocturnidad puesta para escribir poesía. Con la narrativa hay más luz, dentro de lo que cabe.

Bruno: Y sin embargo los dos libros de poemas, no voy a decir que son temáticos o programáticos, pero siguen una misma línea. O sea, hay un vínculo entre los dos, pero además cada uno está armado, es un libro, no son poemas sueltos. ¿Cómo es eso? ¿Ese estado se va manteniendo, o cómo funciona?

Fue diferente en cada uno de ellos. En *Dolorosa* (2017) fue más claro el surco, el canal por el que iba a ir el agua. Pero no fue programado antes, lo que pasa es que me había quedado un poema de la época de *Carnívora* (2016), que era “Dolorosa”, que no tenía nada que ver con lo otro, y quedó solo en una carpeta, solo el poema. Y entonces volví a verlo, lo leí y dije “qué bueno ponerme a escribir a partir de esto”; “me ha brotado una dolorosa” dice el poema, y me brotó todo el libro.

Eugenia: Yo había pensado una pregunta en relación a si hay un poema que funciona como “mónada”. En este caso sí, entonces, porque había todo un micromundo concentrado.

Que dio lugar al rizoma, porque empezaron a aparecer imágenes que no estaban previstas en mi cabeza, y que tienen mucho que ver además con preguntas casi infantiles, como la intriga infantil en relación a la religión y al misterio. Y cierta cosa también de la literalidad de algunas palabras y algunos dogmas católicos, que vistos de afuera me parecían símbolos de otra cosa. Y elementos que forman parte del imaginario cultural de Occidente, asimilados aunque uno no crea, aunque seas judío lo sabés. Que con otras religiones no pasa, hay menos información, está menos permeado.

Eugenia: Aunque no haya dogma en tu familia, hay modos de vivir, modos de sentir, modos de percibir que increíblemente Occidente nos ha legado igual.

Sí, evangelizado. Y desde el cine, la literatura, empezaron a aflorar lecturas: Santa Teresa, Sor Juana, hasta (Santa Juana iba a decir) Jean d’Arc, que por ejemplo cuando estuve en Francia estuve en la iglesia donde ella fue juzgada. Y entré en misa, porque habíamos ido un domingo de visita (pensaba “¿no hay nadie en este pueblo?”), y abrimos así la puerta, pensando en un pueblo abandonado, y estaba todo el pueblo ahí adentro, y se dieron vuelta todos. Y yo sentí

esta invasión de esta privacidad como elevada que te da ser creyente, “tengo fe”, esas cosas que uno envidia desde abajo. Y te juro que era casi sentir la llamada, pensaba que podría ser quemada rápidamente, están todos muy cerca de Torquemada. Y a la vez me resulta un universo de una riqueza tremenda.

Eugenia: Sí, además los que son muy creyentes también son muy fieles a la palabra, eso también es interesante.

Sí, la Palabra con mayúscula, el Verbo, el Verbo hecho carne, el consumo de la carne de Dios. Vino, sangre.

Eugenia: Sí, eso en Dolorosa está muy fuerte, ¿no? Comerse el cuerpo de Cristo, cuando sos niño y te dicen “este es el cuerpo de Cristo, esta es la sangre, el vino es la sangre”, es como fuerte cuando todavía la metáfora no está instalada.

Es como literatura de terror. Y por otro lado a mí también me pasaba, cuando era chica, de haber ido a misa... primero de intentar comulgar, antes de entender qué pasaba ahí. Tipo cinco años, cuatro, cinco años, y ser sacada de la fila... La puesta en escena, la *mise en scène*, la misa como performance o como puesta en común de unas determinadas escenas que todos conocen y escuchan una y otra vez. Me parece que algunas cosas son genialidades absolutas, desde el punto de vista escénico también. La iluminación, el olfato, los colores, la tragedia.

Eugenia: Bueno, el mismo sacerdote, el mismo cura está en el límite de la caricatura: la gestualidad.

Del actor. Y además es como este teatro participativo, donde el que está del otro lado sabe dónde se tiene que levantar, qué tiene que hacer, tiene como su rol, esta cosa medio de coro griego. Saben para qué están ahí. De hecho cuando estaba escribiendo *Dolorosa* me colé en una misa, ahí a la vuelta de mi casa. Y hacía, no sé, cuarenta mil años que no pisaba una iglesia en misa en mi lugar (porque viste que uno cuando va de viaje se mete en la iglesia, de turista, y está todo bien). Y acá dije, “claro, es que es un invento perfecto, y encima es gratuito”, ¿no? Había música también, canciones, te tocás un poco. No mucho, pero hay como una especie de contacto físico.

Bruno: Bueno, eso está mucho en Dolorosa, cómo circula el deseo. Por debajo de todo eso está circulando el deseo.

Sí, a mí me llamaba mucho la atención Santa Teresa, toda esa cuestión erótica y de atracción hacia el amado, desesperación por el amado, y que fuera “el amado”. Después releuyéndolo me volví a sorprender, por el momento en que fue escrito y cómo fue asimilado, más allá de las visiones y lo que después devino en su muerte, que fue fragmentada. El dedo meñique está en un lugar, el corazón es una reliquia que creo que estaba en Ávila, se fueron repartiendo su cuerpo. Y lo llaman “reliquias”, Franco tenía un dedo, o una manito... Los relicarios, y todo esto a mí me parece fascinante desde el punto de vista del cuento fantástico. Y después también fue muy gracioso porque cuando ya había terminado el libro me enteré de que la última mujer quemada en un auto de fe por la inquisición se había llamado María Dolores. Y dije, “qué loco, *Dolorosa*”. Y me pareció que ahí se organizó todo de un modo muy orgánico, todo ese imaginario físico, espiritual y erótico. En *Carnívora* no fue igual, no había mónada, de hecho el título apareció después, y además ahí yo casi estaba desplegando el género. Para mí, como haciendo mi propio laboratorio.

Eugenia: Igual, de algún modo uno es un pliegue del otro, Carnívora y Dolorosa. Ese poema que quedó ahí es el que da el pliegue. Como dos caras o una cinta de Moebius.

Además en *Carnívora* hay algunas apariciones del Señor, con los insectos...

Bruno: Y de tus primeros poemas, que nos contabas que los escribiste entre los diez y los doce años, ¿no guardaste ninguno de esos?

No.

Bruno: Y mientras escribías narrativa, y teatro, ¿escribías algún poema?
Escribía canciones.

Bruno: ¿Y tuvieron algún destino?

Bueno, tuve bandas y esas cosas... Si eso es un destino... Sí, componía canciones. Y después, lo que hice con poesía (pero no era mía, era de Baudelaire) armé una obra de teatro a partir de *Las flores del mal*, y convertí algunos de los poemas en canciones. Y esto de los poemas de los doce años, en realidad es

muy cómico, porque gané como una especie de participación en un congreso internacional de niños, que me parto de risa, me suena muy airano. Niños de todo el mundo, cien niños seleccionados convivimos durante una semana en Madrid, en un hotel y unos bungalows. Y encima yo hacía dos o tres años que estaba en España. Dos años, cumplí los diez en el avión. Y a los doce ya hablaba con la zeta, porque me habían doblegado en el colegio. Entonces yo fui representante de España. Y yo veía los pibes latinoamericanos que estaban..., porque obviamente llegaba el momento de unas mesas, había mesas de debate. Yo presenté el poema y me seleccionaron por eso, otros habían presentado un cuento, un ensayo, un dibujo. Y había mesas redondas...

Bruno: ¿Pero quiénes estaban atrás de esto? Una secta...

No sé, me quedó una placa de bronce, nos vino a ver el rey Juan Carlos, y fuimos de visita a la Zarzuela, que es como el palacio de la monarquía, donde viven (y no el palacio real, que es solamente museo). Y nos pasearon por Madrid, ¡y yo vivía en Madrid! y yo sabía “sí, bueno, acá a la vuelta”. Y era “bueno, los españoles, que han llegado los niños latinoamericanos”, ¿viste? Y yo era como una infiltrada, yo decía “pero yo soy Argentina”, “sí, pero tú estás por España”. Sí, no sé qué pretendían, pero nos grababan, nos hacían preguntas. No sólo en torno a ideas de la infancia, o cómo debíamos ser tratados, de las opiniones, la familia, el estado, la política, la religión. Niños representativos no sé de qué. Y ahora hace unos años lo googleé (porque cuando no había google imagínate...) y encontré una nota, no sé si del ABC o de *El país* de España con la noticia. Digo: “esto existió”. Me quedó la medalla pero podía ser “La flor de Coleridge”, digo “tal vez lo soñé todo esto”... No, pero estuve.

Y la poesía. Durante muchos años además hice teatro y nadie sabía que yo escribía nada, más que teatro. Porque yo no tenía ninguna necesidad de ser reconocida como escritora, ni me imaginaba que iba a ser escritora. Era militante del teatro independiente.

Eugenia: Bueno, pero también ahí está, es otra forma de circulación. Pero vos hablabas de una escritura que va más allá, de una cierta escritura virtual que te acompaña, ¿no? Y yo creo que tu obra se da en el cruce, que no hay narrativa sin dramaturgia, no hay dramaturgia sin narrativa, lo mismo que para la poesía. O sea que tu escritura es el cruce. Porque también está el

estado por sobre la causalidad. Y cuando en el teatro un actor, una actriz está ahí, hay relato, lo que pasa es que está presentado quizás en otra temporalidad que no es causal.

Obvio, lo que pasa es que hay un relato físico, y hay un relato físico del tiempo y del espacio, no sólo de la voz. A mí igual me sirve también para construir coordenadas, porque yo no pienso la ruta previa, pero una vez que estoy sí analizo y sí racionalizo estructuras y salidas. Y la iluminación, porque yo creo que la literatura también se puede leer desde la iluminación. Por eso planteaba en un taller de literatura *dark* que más allá del género es una cuestión de oscuridad y de claroscuro, o de iluminación. Literaturas de intemperie, literaturas claustrofóbicas que requieren un espacio físico muy concreto. Y cómo la oscuridad como materia te modifica el ruteo narrativo y el aspecto de la narración. Si vos te pudieras meter en un relato de Kafka, ¿cómo lo iluminás? ¿No? ¿O qué tanto se ve? Por eso también la elipsis puede ser sencillamente falta de luz.

Bruno: O luces engañosas también, luces que te hacen ver cosas que pueden no ser así.

Claro. La caverna. Según dónde está la luz es el cuento.

Bruno: Y más allá de que evidentemente la oscuridad funciona en tu obra, ¿pensás en los lectores? Porque yo leo una cierta voluntad de provocar, o un regodeo en lo repulsivo, ¿no? ¿Pensás en cómo va a ser recibido o es por una necesidad interna, una búsqueda?

Sí, es una necesidad interna. Por ahí queda mejor decir que pienso en el lector, pero sería mentira. Es como pensar en la tapa del libro, no sé, no pienso en nada de lo que es posterior. Es una necesidad interna del objeto. “Acá este objeto necesita esto, este mundo necesita esto”. Y por otro lado yo también todo el tiempo intento tensionar esas contradicciones, que a veces están del lado del lenguaje y a veces están del lado de la acción. Si hay humor necesito que por otro lado duela, si no sería una escritura de flotación, que quedaría como en la superficie. Y sé que tiene que haber tironeos con el fondo... No, no pienso en el lector sino en el universo este que estoy armando, qué requiere. A mí me resuelve mucho pensar en cuerpos animales cuando escribo, como estructuras, ¿no? Tiene que haber motor, o sea, tiene que haber movilidad, mo-

vimiento, desplazamiento, entonces ¿cómo es este animal? ¿Se arrastra? Ahí sé lo que necesito, las patas no me van a servir si se arrastra. Como pensarlo desde ese lugar biológico al objeto literario. No sé si es teatral o de dónde como salió pero me funciona... No sé, “tiene mucha cabeza esto entonces me falta un ano” por ejemplo, ¿entendés? Entonces lo pienso desde ese territorio, y me da la sensación de que ahí yo me salgo un poco del criterio frío y arquitectónico de la escritura. Porque es una arquitectura viva, en todo caso; odio esto de “soy un artesano, soy un albañil, pongo un ladrillito y luego pongo el otro”. Me da la sensación, primero, que es un desconocimiento total del trabajo del otro, al que hacen referencia. Porque un albañil de escritorio, andá a cagar. Y por otro lado, como si el albañil hiciera lo que se le cantara... porque nadie dice “soy el arquitecto”, todos son albañiles, artesanos. Y yo la verdad es que descreo mucho, no sólo que descreo sino que me huele a podrido en Dinamarca. No me convence. Y además son todos trabajos como masculinos... Y después la mujer dice “bueno yo tejo” y todas las metáforas tienen que ver con el tejido o con la penelopización...

Eugenia: Y esto tiene que ver con lo que decías antes, de este comienzo ligado al automatismo surrealista, que también es desgarradura, es vómito, es algo que una vez que empieza a salir no hay posibilidad de retorno, no tiene nada que ver con la construcción sino, bueno, se abre una grieta y empieza a fluir algo que se derrama.

Bruno: Y en relación con esto, ¿cómo te posicionás como escritora mujer? ¿De qué lugares comunes te distancias, con cuáles acordás?

Para mí la literatura no tiene sexo, porque yo no me estoy escribiendo a mí misma. Además me da la sensación de que algunos procedimientos femeninos (relacionados a la escritura de diarios) fueron tomados por los hombres con mucha naturalidad, de hecho casi no hay escritor que no tenga diario, hombre (no así las mujeres). Porque hubo como un deseo masculino de feminizar su presente, en el viejo sentido del término feminizar, esto de “ama de casa”, no sé si por amor, esto de que amás tu casa, o de dueña. Pero era la dueña de los interiores y el hombre era dueño de los exteriores, y la literatura remitía a eso. Y a mí me encantan los exteriores y los interiores, no hago distinción... Si no respeto los géneros literarios menos voy a respetar los otros. Me parece que debo tener libros femeninos, otros masculinos, otros libros hermafroditas, dentro de mi propia producción. Pasajes masculinos y pasajes femeninos.

Eugenia: Siento que hay cierta afinidad... Vos hablaste de Pizarnik en un momento, una Pizarnik que está por fuera del cliché, ¿no? Por fuera de la fetichización de Alejandra en un lugar. Y yo siento, como experiencia de lectora de tu poesía, que hay un diálogo con la Pizarnik de La condesa sangrienta, de Hilda la polígrafa, en los modos del humor, la Pizarnik narradora, esos modos de pensar el descuartizamiento de los cuerpos y la escritura, a partir de una necesidad, ¿no? Pizarnik toma la biografía de Penrose de la Condesa y la descuartiza y no le importa si es de Penrose, si es de ella, tenía la necesidad de descuartizar. Y el humor de Hilda la polígrafa...

Yo creo que además fue... vos imagínate que teníamos en casa una biblioteca de exiliados. ¿Qué significa? Que había poca cosa, porque se rapiñó rápido. Y después siguió construyéndose allá, ya en esa otra democracia impostada y esa otra realidad y esa otra vida, pero el libro de Alejandra se lo llevó mi vieja, entonces fue una lectura muy primera mía. Está en diálogo con el absurdo, porque mi vieja tenía a Beckett y al lado Alejandra. Y con el exilio, porque Beckett se exilia de su lengua, digamos. Y el otro que me olvidé de nombrar es Gombrowicz, que también fue importante. Que primero además lo actué y lo dirigí y luego lo leí, no había leído más que su teatro. Y entonces fue también una experiencia física, ponerse a Gombrowicz encima, te ponés a Yvonne, princesa de Borgoña, y es diferente ponérselo encima y decirlo que leerlo. Leer es el acto más pasivo del cuerpo, obviamente estás atravesado por mil cosas, pero...

6

Escritura sin programa

Escribir con lo que hay...
Sí, es raro eso.

Entrevista a Mariano Blatt

Jorge Luis Peralta

Mariano Blatt nació en Buenos Aires en 1983. Es poeta y editor. Entre sus libros pueden mencionarse *Increíble* (El niño Stanton, 2007) *Hielo Locura* (Ediciones Stanton, 2011) *Nada a cambio* (Belleza y felicidad, 2011) *No existís* (Determinado rumor, 2011) *Alguna vez pensé esto* (Triana, 2014) y *200 ideas de libros* (Iván Rosado, 2017). En 2015 Mansalva editó *Mi juventud unida*, una antología que reúne su obra desde 2005 hasta la actualidad. Fundó y dirige dos proyectos editoriales: Blatt&Ríos (con Damián Ríos) y De Parado (con Francisco Visconti).

Jorge Luis Peralta: ¿Con qué escritores/as, artistas o textos del presente pensás que dialoga tu producción? ¿Escribís en contra de determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

Dejame pensar. Casi nunca escribo pensando, conscientemente casi nunca pienso en otros autores, ni en corrientes, ni en tendencias. Para empezar ocurre que escribo muy poco, y casi siempre escribo sin programa, como algo que yo tenga consciencia o tenga una voluntad explícita, no. No sé con quién dialogo, no lo tengo presente. De todas maneras, reconozco que por ejemplo siendo que soy editor, siendo que soy lector, siendo escritor, algo de eso influye, me parece. Pero nunca me lo planteé. Lo que sí me pasa es que desde que empecé a escribir, siempre escribo a partir de un primer impulso de escritura, que es medio imitativo. Copio cosas que me gustan, tonos que me gustan, y

como que a partir de eso escribo, después eso se transforma un poco en mi tono o en mera copia. No sé, hay un caso que yo ahora me acuerdo, una vez escuché leer a Osvaldo Bossi un poema, que tenía una cadencia particular que y luego me quedó muy grabada; y después, no me acuerdo si mucho tiempo después o poco tiempo después, yo escribí unos poemas que me doy cuenta de que eran de la cadencia de Osvaldo Bossi, de esos poemas que había leído Osvaldo. Y eso me pasa desde que empecé a escribir. Al principio me pasó con una autora que se llama Andi Nachón.

¿Qué cambios observás en el panorama actual de la literatura argentina?

Me parece que lo más evidente, el mayor cambio en el panorama, no sé si es en la escritura o en el ambiente o en todo lo que lo rodea, son las redes sociales; y el modo en que eso, –lo digo sin mucha idea teórica–, el modo en que uno se puede convertir en autor en una red social ¿no? Eso me parece uno de los cambios. Cualquiera puede ser autor a partir de las redes sociales, sobre todo Twitter y Facebook. Después me parece que los temas, los modos, la escritura –digo, no soy teórico– no soy un analista del panorama literario para saber qué cambios están sucediendo; pero me parece eso y, en algún caso tampoco sé si es novedoso a esta altura la incorporación de otros lenguajes expresivos como pueden ser el video, biopoemas, o videos que acompañan grabaciones de audios de poemas, o cosas así. Eso pensando en la poesía. Después la narrativa es otro tema, me parece. Eso diría.

¿Con qué tendencias de la narrativa o poesía anterior reconocés líneas de parentesco?

Es inevitable. Yo empecé a escribir poesía después de leer algunos poetas, que pueden ser algunos parte de lo que llamo poesía de los '90 como pueden ser, te diría, Daniel Durán y Damián Ríos y Martín Gambarotta, que son poetas que cuando los leí empecé a escribir. También Andi Nachón, que igual no es parte de la poesía de los '90, pero también hay como un parentesco, de hecho con Andi el parentesco... ella es mi madre... Leo un libro de Andi que se llama *Warszawa* y a partir de ahí quiero ser poeta. Hasta ese momento yo no tenía ninguna relación, ese es mi vínculo más fuerte. Yo creo que esas son mis influencias, esos autores que nombré. La poesía de los '90, a partir de eso, sin dudas. Después puedo ir conociendo más cosas que van más allá en el tiempo, pero son a partir de la lectura de los poetas de los '90 o, de algunos poetas de los '90.

¿Creés que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

Sí como no, obviamente, como los textos de todos. Creo que más que nada por un ritmo, por una cadencia, por un tono a la hora de la lectura en voz alta. Eso es algo que me distingue. Muy rápidamente fue una marca que me di cuenta que tenía y que lo percibo en cómo me reconocen otros, la lectura en voz alta. Cierta cadencia, cierto ritmo de lectura, cierta manera de leer que muchos me dicen, “ah... es como la manera en que leés vos”; me parece que eso es lo más distintivo. Después hay otras cosas que no me parecen distintivas como puede ser los tópicos, los temas, como... qué sé yo, los chicos, las drogas, lo gay, esas cuestiones que no me parecen distintivas de mi obra. Son distintivas de muchísimos autores.

¿Qué tipo de literatura te interesa? ¿Lees poesía? ¿Qué te atrae de la poesía o de la narrativa?

Toda, no sé. Con el tiempo me voy dando cuenta que esa respuesta siempre es “toda”. Incluso literatura que ahora no me interesa, en algún momento me puede interesar porque me pasó. Cosa que, autores que hace dos años yo decía “eso no me interesa”, de repente me fascinaron o me interesaron, o entendí porqué me podían interesar. Sinceramente, toda.

Leo poesía, ahora te diría que hace dos o tres años leo muy poca poesía, en algún momento leía mucha poesía. Ahora estoy leyendo mucha narrativa. De la poesía me atraen muchas cosas, lo que suele atraerme más es como el estado en que me pone mi mente. Ahora leo más narrativa porque lo que más me interesa es que me cuenten historias. Que me cuenten algo que no sea lo que estoy viviendo, que sea como una fantasía, que sea otra cosa, que me distraiga, que me entretenga.

¿Cuándo y por qué empezaste a escribir?

Empecé a escribir casi cuando aprendí a escribir, de chiquito, escribí mi primer cuento en primer o segundo grado; desde siempre básicamente. Por qué nunca supe, ni idea. De hecho pasó tan pronto, tan rápido en mi vida, que no tengo idea, para mí fue siempre natural, no sabría decirte por qué.

Leí en una entrevista que habías ido a un taller que había sido importante para vos.

Como yo siempre digo, la escritura para mí tiene dos etapas: cuando soy chiquito, de chiquito, en segundo grado, desde que empiezo a leer, me gusta

mucho leer, me gusta mucho escribir, durante toda mi infancia yo dije: “cuando sea grande quiero ser escritor”, o sea escribía cuentos, lo que sea; luego cuando llego al secundario, primeros años del secundario, sigo siendo siempre muy lector pero dejo de escribir, y dejo de decir “quiero ser escritor”, como... nada, abandono un poco esa idea, leo pero ya leo menos. Y cuando salgo del secundario, primeros años en la universidad, o buscando universidad, qué se yo, me pasa esa historia, voy al Rojas a hacer un curso de vanguardias artísticas del siglo XX, el curso lo daba Andi Nachón, que es una profesora que yo no tenía idea quién era, qué se yo, quedo fascinado con ella porque... bueno, Andi Nachón... Andi se escribe con i latina, ¿viste? Me acuerdo que me anoté en el curso en el Rojas, y dije: “Andi Nachón, qué será, un varón, una mujer”, me parecía muy andrógino el nombre; y efectivamente ella era muy andrógina, era una chica alta, flaca, pelo corto, era andrógina, yo quedé re fascinado con ella. Y después, de casualidad en una librería encuentro un libro de ella, que es *Warszawa*, es un libro que editó Bajo la luna, y digo “ah, mirá, es mi profesora del Rojas”. Me lo compro; yo no estaba en un momento de mi vida que fuera lector, me lo compro solo porque era mi profesora del Rojas, era un libro de poemas, que no entiendo nada porque no estaba acostumbrado a leer poesía pero, nada, como estaba fascinado con ella, me fascina su obra, y digo: “yo quiero ser poeta”, y empiezo a escribir copiándola a ella, y unos años después voy a un taller de ella, y como que ahí empezó la segunda etapa de escritura que es la que más tiene que ver conmigo ahora, que es como poeta, yo no puedo escribir un cuento.

Claro, esa era la siguiente pregunta, si siempre escribiste poesía o también probaste otros géneros.

Y, cuando era chiquito escribía cuentos, sí, pero cuentos que podría escribir un chico de diez años. Y después, en realidad, desde que soy autor, desde que soy escritor, soy poeta, nunca escribí nada... bah, escribí cosas de un género más dudoso, tengo un par de diarios, o el librito ese de los libros *200 ideas de libros* (2017), que no sé qué son, pero por ahora no escribí novela, narrativa no, aunque siempre me gustaría, pero no, por ahora no.

Pero es una posibilidad a futuro.

Sí, obvio, me encantaría, siempre. No es que me gustaría escribir poesía, me gustaría escribir lo que sea, si es cuento...

Personalmente conocí tu obra hace muchos años a través de Fotolog. ¿Podrías hablar un poco de tus comienzos como escritor y de cómo influyeron esos modos de circulación y difusión de literatura en tu propia obra?

¿Si influyó en mí?

Sí. O cómo fue la relación con los lectores y las lectoras.

Influyó un montón también, porque más allá de que yo escribía antes, lo que hizo Fotolog fue hacerme público, ¿no? Publiqué, supongo que con *Nebraska Nevando*, ese fotolog, ¿no?

Sí.

Claro. Empecé a publicar ahí las fotos con textitos arriba y empecé a vincularme con gente, sobre todo con escritores, con editores, o con lectores, o con artistas, con gente con la que todavía estoy vinculado, el lazo más fuerte y más evidente es Damián Ríos, mi socio, lo conocí por Fotolog, y hace diez años trabajamos juntos, tenemos una editorial. Entonces, yo creo que influyó de esa manera, en convertirme en un autor... en el sentido de tener lectores, gente que me lee y que me quiere publicar. O sea, mi primer libro que publiqué, fue *Increíble*, lo editó Niño Stanton, ellos también me conocieron por Fotolog. Tuvo esa cosa, nada menos que convertirme en un autor, y después a la larga convertirme también en un editor literario.

¿Hay algún autor, o autora, que haya sido fundamental para vos por algún motivo y a cuya obra vuelvas con cierta frecuencia?

Y..., Andi Nachón por esto que te digo, por ella empecé a escribir poesía, vuelvo a su obra cada tanto, sí, o sea, vuelvo a sus libros. Y después hay uno que es más polémico, pero yo creo que ..., o sea, cada vez con el tiempo me doy cuenta que..., es un autor que se llama Pablo de Santis, no sé si lo conocés.

Sí, lo conozco.

Yo cuando era joven, bueno, no sé si ahora, pero en una época publicaba muchas cosas de novela juvenil, ¿viste? como para chicos de 12, 13,14 años, yo leía mucho, era como fanático de Pablo De Santis, leía todas sus novelas.

Sí, yo leí una que era algo de hackers... ¿puede ser?

Sí, tenía una de hackers, *Diario de un hacker*, creo que se llama.

Pesadilla para hackers.

Pesadilla para hackers, sí.

Y yo le mandé una carta, y me escribió, me contestó, yo tenía 12 o 13 años y estaba fascinado porque me había escrito Pablo De Santis.

Wow, ahora te quiero contar algo. Mirá, a mí me pasó lo mismo, porque yo era fanático de Pablo De Santis, también me leía todas sus historias, y le escribí una carta también, y me contestó, e intercambiamos correspondencia un tiempo. Yo en esa época viví dos años en Uruguay, cuando tenía 13 años, y también era fanático, y me acuerdo que le escribí una carta, le escribí a Colihue, a la editorial, le escribí una carta a Colihue para Pablo de Santis, y al tiempo me contestó, y yo le empecé a mandar cuentos, y él me contestaba, me hacía comentarios sobre mis cuentos, y pasó algo muy loco, porque hace dos o tres años, o más, no sé, en Ñ salió un dossier o una nota grande sobre correspondencia entre escritores, y había una columnita de Pablo De Santis en la que él decía: “y me acuerdo de que había un chico, que se llamaba Mariano Blatt, que me mandó cartas y me mandó cuentos, y que ahora tiene una editorial”, y se acordaba de eso. Y lo que digo de Pablo De Santis es que me doy cuenta que me marcó mucho..., de la de los hackers me acuerdo, pero él tenía mucha novelita, en que el personaje era como un adolescente, un joven del interior que se viene a estudiar a Buenos Aires, está solo en su casa, es un pibe, un chico, yo me acuerdo cómo eso fue uno de los primeros personajes de la literatura de los que me enamoré, ¿no? jóvenes o chicos o jóvenes que viven solos en Buenos Aires, y creo que hay algo, de hecho no sé, hay algo de eso en mi obra a veces, ¿no? El tipo de personaje, el tipo de protagonista que puede haber en mis poemas, en algún punto siempre me pareció muy parecido a los protagonistas que había en las novelas de De Santis.

Mi juventud unida es una especie de “poesía completa” de Mariano Blatt hasta la fecha. ¿Cómo elegiste los textos que componen este volumen?

Los elegí... Casi te diría que quedó muy poco material afuera. La verdad es que yo escribo poco. Si quedó algún poema fuera de ahí, es porque lo perdí, básicamente. No apareció en las carpetas. Casi que eso es todo lo que escribí desde que me considero poeta, desde que me considero autor. Por suerte yo soy muy ordenado, tengo carpetas por año de mis poemas, cada año lo tengo

en una carpeta, entonces casi que el orden del libro estaba armado también. Fue eso, ir a revisar las carpetas que escribí cada año, ver los poemas, ver cuáles eran, y meter casi todo en el libro. Si quedó afuera alguno, capaz que eran..., cualquier cosa.

Y al ver la totalidad, ¿qué pensás que se mantiene y qué ha cambiado en tu manera de escribir, en el tiempo?

Es difícil decir. Lo que noté, una cosa que noté, siento que perfeccioné –pero no lo tengo muy claro todavía– algunos trucos, algunos yeites, ¿viste? de poeta, que es algo lógico. Cuando era más chico, cuando empecé a escribir, me parece que abusaba de algunos... a la vez uno, no, no sé si perdí... iba a decir que perdí espontaneidad pero me parece un lugar común, que no sé si es así realmente.

También hay algunos poemas mucho más cortos, ¿no? en la última etapa.

Sí. En los últimos años, en realidad, lo que perdí fue capacidad de escritura más que de espontaneidad. Hay como etapas, al principio yo creo que escribía poemas medianos, después hubo una época que escribía poemas largos, bastante largos, y ahora si escribo un poema de dos líneas estoy contento, pero eso es porque me cuesta escribir. No sé qué fue cambiando. No, no me doy cuenta tampoco yo. Yo siento que hay cosas que se repiten. Siempre pienso que el último poema que escribí es el mejor, siempre pienso que progreso, ¿no? en la escritura. Pero, y me pasó un poco cuando armé el libro, yo decía, a mí estos poemas... Los primeros eran malísimos, los nuevos son mejores, pero a la vez a veces ahora, volviendo atrás en el libro, ya habiendo pasado dos años que salió el libro, y que hice todo este trabajo me doy cuenta que no, que hay, que a veces escribía mejor antes, que sé yo... que me gustan más los poemas más viejos.

¿Cómo entendés o concebís la poesía?

Dejame pensar, está buena la pregunta. Es difícil de entender, no la entiendo, claramente, me parece, la concibo más como una sorpresa, la poesía es sorpresa, como sorpresa del lenguaje, una cosa así. La capacidad de sorprender que tiene el lenguaje, que parece sencillo pero no, no es, porque como el lenguaje lo usamos todo el tiempo, o sea, las palabras que usás para escribir poesía son las mismas que usás para el resto de tu vida, entonces es medio

difícil sorprender con eso, y sin embargo cuando uno lee un poema que está bueno, o escucha, o lee un poema que a uno le gusta, a mí, lo que me pasa a mí es una sensación que siempre prevalece, la de la sorpresa.

Se habla de una tendencia a “escribir con lo que hay”, haciendo poesía con lo inmediato, lo “real”. ¿Pensás que tu obra se podría incluir en esa línea? ¿Por qué sí o por qué no? Pienso por ejemplo en el libro de Tamara Kamenszain.

Ah sí, el que editó Eterna Cadencia, hace un par de años.

Sí, ella analiza unos poemas tuyos.

Sí... escribir con lo real, escribir con lo que hay... Sí, es raro eso, porque escribir con lo que hay..., a ver, lo opuesto a eso, no sé, sería la ciencia ficción, que se escribe con lo que no hay, por ejemplo.

Sí, con la idea de que a veces hay poesía muy barroca, o muy recargada, ¿no? y que ahora se escribe con lo que está ahí “al lado”, con lo inmediato. A veces en un momento se cruza con cierta idea de “superficialidad”.

A mí me parece que no, que no se escribe con lo que hay. Para empezar sería muy difícil poder decir que se escribe de una sola manera, me parece que hay miles de poetas. Hay un poeta que se llama Alejandro Crotto, por ejemplo, que escribe unos poemas que los está escribiendo ahora, que son contemporáneos, los escribe en métrica y están buenísimos. Me parece que se escribe de miles de maneras. Y en mi caso, para hablar de mí, no hablar de los demás, es loco porque, a ver..., a pesar de lo que muchos creen, que mi escritura es autobiográfica, es todo ficción. Básicamente no me pasó nada de lo que les pasa a mis personajes, o a mi protagonista, o a mi voz en mis poemas. Casi nada de eso es experiencia propia.

Claro, porque también hay otra idea, eso lo desarrolla Cecilia Palmeiro en su libro Desbunde y felicidad, de que se diluyen un poco los límites entre vida y escritura. Pero a veces hay mucha más “ficción” de lo que se cree.

Sí, en mi caso... casi todo es ficción, no sé si todo, pero casi todo es ficción.

Pero también porque la poesía se asocia con lo confesional, lo subjetivo, ¿no?

Sí, también puede tener que ver con eso.

¿Te interesa leer crítica, ya sea sobre tu obra o la de otros autores/as? ¿Cuál puede ser el aporte de la crítica para quienes escriben y leen poesía?

Sí, me interesa. Sobre mi obra, sí, me interesa, porque me interesa que me lean, me gusta que me lean, la crítica es una lectura, ¿no? de las cosas. Y también me interesa leer crítica sobre otros por la misma razón por la que me interesa la literatura, porque si la pluma de la crítica me interesa, me interesa el texto. Y también en algunos casos me interesa la crítica porque necesito que me eduquen un poco en algunas cosas, ¿no? para educarme, o sea, para entender, o para poder comprender, o para poder guiar la lectura de ficción, me parece que es muy valiosa la crítica.

Un poco estás respondiendo la siguiente pregunta, que era cuál podría ser el aporte de la crítica para quienes escriben y/o leen poesía.

Sí, un poco eso, ayudarnos a leer, o a leer mejor, aún si discrepás de esa lectura crítica. Sobre todo porque yo no tengo una formación teórica literaria, ¿no? No hice la carrera de Letras. No tengo una formación, no es que sea necesaria para leer... soy más bien un lector así, de entretenimiento, leo para entretenerme. Pero cuando la crítica también tiene un valor literario, o un valor por su escritura, me interesa, me termina interesando.

Se discute bastante, quizá sin necesidad, la existencia de una literatura “gay”, “queer”, “lgtbi”, etc. ¿Cuál es tu posición al respecto?

A mí me divierte que exista, me gusta que exista, me interesa. Nunca tuve nada en contra, me parece que hay literatura gay, después... definir literatura gay... Para mí la literatura gay es la literatura que tiene los gays como tema, o algo de eso, o la literatura que les gusta a los gays, o sea, que les interesa a los gays, ¿no? como cualquier consumo cultural. No sé si esa etiqueta –tampoco me interesa– si tiene algún valor para la crítica literaria o no, como si eso sirve para leer algo de alguna manera, pero a mí, para consumir literatura, me sirve, me divierte, y también para producir, y para..., incluso tratar de editar, o de vender, bueno, de hecho tengo un proyecto editorial, se llama De Parado, sobre eso.

Sí, lo que pasa es que algunxs autorxs prefieren correrse de ese lugar, como si identificarse con la etiqueta supusiera bajar un escalón en el “panteón literario”.

A mí me parece que no, y si me bajan prefiero estar abajo del escalón, entiendo que tampoco es como..., el problema puede llegar a ser que si es

literatura gay quiere decir que algún hetero no la puede leer, pero si la quiere leer que la lea; a mí me gusta eso, no sé si está bien o está mal, me gusta el gueto, me divierte, yo soy parte del gueto y la verdad que no me interesa, o sea, no es que no me interesa, digo, si alguien que no es del gueto quiere venir al gueto, que venga, a mí me sirve, digo. Hay tantas cosas en el mundo, hay tanta variedad de cosas, que etiquetar las cosas también tiene una función que es como la de ordenar, ¿no? un catálogo, por ejemplo. Saber... a mí me interesa eso de ¿este autor era gay? Me interesa saber si el autor era gay o no y si el libro es gay o no, a la hora de elegir.

¿Qué autores/as o textos pensás que deberían formar parte de un canon, o contra-canon, de esta literatura en Argentina? No solo de ahora, puede ser más atrás en el tiempo.

De los que yo conozco, he leído, Copi, Perlongher, Puig, Pablo Pérez, Carlos Correas, pero igual esos son los que yo leí, no sé. Pero para mí, igual todos, todos los escritores gays argentinos que hayan escrito y hayan publicado tienen que estar en el canon gay, me parece.

¿Alguna mujer?

Sí, también. He leído menos mujeres pero todas las que sean lesbianas y hayan escrito también tienen que estar.

Esta pregunta se vincula un poco con las anteriores. Algunos autores que antes eran marginales, como Puig, Copi o Perlongher, ahora forman parte del canon, o de un contra-canon. ¿Pensás que hay alguno que todavía no ha sido reconocido como debería? Porque a Correas se lo rescató bastante en los últimos años, por ejemplo.

Sí, obvio.

Fue olvidado durante mucho tiempo.

Sí... No sé, seguro que sí hay pero ahora no me acuerdo. Vos sabés, tirame, cantame algo, ¿cuál? (se dirige a Francisco Visconti, con quien codirige el sello De parado, y que está presente también durante la entrevista).

-Francisco Visconti: Oscar Hermes Villordo.

-Ah, Villordo, es verdad. Sí, somos fanáticos de Villordo.

Yo creo que se lo desprecia injustamente, claro que no es Puig, pero tiene novelas...

Las buenas son buenísimas. No leí todas pero *La brasa en la mano* ni hablar, es buenísima. *El Ahijado*.

A partir del 2001 y gracias el fenómeno que se produjo en torno a editoriales como Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera, la literatura sobre cuestiones de género y sexualidad comenzó a ganar cada vez más espacio, y podría decirse que en ciertos casos logró incluso cierta legitimación, tanto de la crítica como del público. ¿Cómo evaluás personalmente este fenómeno a casi 20 años de su inicio?

Cuando dijiste Belleza me acordé de otro autor que es Esteban García, ¿lo conocés?

Sí, pero no he leído nada.

Pasa que está medio olvidado, también, el problema de él es que escribe muy poco. Escribió un solo librito que se publicó en Belleza. Se llama *Todos putos, una bendición*, un libro de poemas hermoso, increíble, que tendría que estar en el canon, pero está olvidado. También por *motu proprio*, porque dejó de escribir. Y lo otro... ¿qué parte de Belleza, o sea, qué parte de 2001, la parte editorial?

Sí, lo que se generó editorialmente.

Yo creo que mucho del panorama editorial independiente contemporáneo, ahora, de estos últimos años, tiene que ver con eso, tiene que ver con ese impulso que apareció ahí, me parece. De hecho, Belleza y Felicidad es una editorial que mal que bien sigue vigente, y sigue editando. Cada tanto saca cosas, y sigue teniendo un catálogo que está bueno. Me parece que lo que tiene de interesante es que no se quedó solo con las cosas buenas de esa época. Si vos ves los libros que saca Fernanda cada tanto, ves que sigue teniendo autores que son de la actualidad, contemporáneos, que escriben ahora, y que publican ahí también. O sea, yo llegué medio tarde, tampoco es que eso lo viví siempre, o incluso esa fue mi primera aproximación a todo, no viví lo que era antes, pero por lo que me cuentan, lo que pasa en esa época que era disruptiva, era la única posibilidad para algunos autores argentinos de acceder a una editorial.

Esos autores argentinos que no fueran los cuatro o cinco que publicaban siempre. Como ahora cualquier autor argentino puede publicar en Argentina, en editoriales argentinas ¿no? Como que eso es lo más disruptivo que tiene, me parece. Y aparecen un montón de autores, y eso me parece que todavía se ve, y se sigue viendo, ¿no? la cantidad de autores y editoriales que hay, me parece que vienen de ahí, junto con miles de otras cosas, que pasan en el país, en el mundo, y en España, y en el panorama editorial y en las librerías, pero eso es como lo más interesante, me parece.

Esta es más general. ¿Pensás que habría un lenguaje, o lenguajes, específicos o distintivos que tengan que ver con la “homosexualidad”? Porque esa es otra discusión, en torno al lenguaje más que en torno a los temas.

Yo creo que sí. Como hay un lenguaje distintivo para distintos subgrupos, o guetos, o tribus, que podés armar por distintas razones ¿no? la jerga, jerga hay en todos los guetos. Me parece que hay un lenguaje, que incluso se puede ir subdividiendo, porque vos decís por ahí el lenguaje gay, pero también hay un lenguaje de putos, hay lenguaje de tortas, hay lenguaje de travas, hay un lenguaje de puto de Buenos Aires, hay un lenguaje de trava de Laferrere, ¿no? y en la medida en que haya travas, o putos, o lo que sea, o putos del interior, o gays, o putos que tengan 50 años, u otros que tengan 15, que escriban, eso se va a ver también en la literatura, ¿no? sobre todo en formas de palabras, léxico, expresiones. Y después algunas se comparten, se van mezclando, se apropian.

¿Quiénes son los autores/as que, a tu juicio, están haciendo actualmente aportes interesantes a una posible tradición “queer”, marica, trava, torta?

Y... es difícil. Voy a decir uno que editamos nosotros, que es Gael Policano Rossi, publicamos una novela suya que se llama *Gualicho*, que a mí me parece increíble. Yo edité muchas cosas, edité como 60 títulos en *Blatt&Ríos*, y hay un montón de libros que me gustan, pero a mí ese libro me parece increíble, creo que a la larga va a quedar, va a ser un clásico de la literatura gay de esta época. Hay que ver si sigue escribiendo, ojalá que sí. Sí, sigue escribiendo. Y después hay un chico que se llama Santiago Nader, que también, todavía no publicó nada, nosotros estamos leyendo cosas inéditas suyas, que por lo menos para mí, es interesante porque abarca una cosa tipo subgueto de todo. Ahora está trabajado mucho como con una cosa que es linda, que son como los gays de Buenos Aires, los gays chetos,

de fiestas, las fiestas reo, gays así... de zona norte, que me parece que es divertido, y que es un tema capaz no tan tratado, o sea, igual sí, el gay aristocrático está tratado desde siempre en la literatura argentina, pero estos son como, no sé si son... son como gays chetos, aún sin ser chetos, gays que quieren ser distintos, ¿no? que tienen un componente homofóbico, toda esa onda.

Tampoco sé si está tan tratado el tema. En Mujica Lainez, pero son unos gays muy refinados, cultos. Lo mismo en Héctor Bianciotti.

Estos, en realidad, para mí son gays que son como todos pero no sé, tipo el gay “masc”, esa onda, “cero pluma”.

Ha sido más frecuente el “puto” que viene del interior.

Sí, eso ha sido más recurrido. Nader tiene unos cuentos, una novelita que va por ahí. Después debe haber miles de cosas más, es la típica pregunta que nunca te sale nada cuando te la preguntan.

El catálogo de Blatt&Ríos reúne materiales muy variados: literatura actual, rescates o reediciones, crítica, antologías, autores/as consagrados/as y otros novísimos/as. Te quería preguntar, entonces, cuáles son las principales líneas y criterios de trabajo.

La principal línea es como, una boludez, pero a mí me interesan los libros que estén buenos, libros que estén buenísimos, que tanto a Damián como a mí nos gusten mucho, que tengan una preocupación por la escritura, por la lengua, por el modo en que están escritos. Como vos decís, hay cosas actuales, no hacemos distinción entre si el autor es joven, viejo, novel o ha sido editado. Son libros que leímos o que leemos y que querés que otros lean. Esa es básicamente la línea editorial, por eso pueden entrar novelas, pueden entrar poemas, pueden entrar libros de crítica, pueden entrar libros o ediciones generales... Y también creemos que la literatura, la lectura, es entretenimiento, libros que quieras leer, que te entretengan, y que quieras leer en vez de estar haciendo otra cosa, ¿no? Y después, obviamente, como que tenemos en común con Damián cierta ideología literaria. Hay cosas que vas a editar y cosas que no vas a editar, hay pensamientos que te interesa difundir y hay pensamientos que no te interesa difundir, o hay pensamientos con los que querés discutir, creés que hay que publicar ciertos libros para discutir con ciertos libros, que están editando otros.

En Blatt&Ríos han recuperado recientemente textos de Virgilio Piñera, Fernando Molano Vargas o Bernardo Kordon. ¿Qué otros autores les gustaría, idealmente, poder recuperar/reeditar?

Bueno, Villordo está en los planes, por ejemplo. Quién más tenemos ahí dando vueltas... No está olvidado ni nada por el estilo, pero estamos tratando de conseguir unas cosas de Fogwill, que andan ahí medio perdidas. Pensando en eso.

Otro de tus proyectos editoriales es De Parado, “la editorial más puto de Argentina”. ¿Cómo surge y en qué etapa se encuentra?

De Parado es una editorial que yo fundé en el 2012, creo, 2013, que en ese momento era solamente de *e-books*, solamente editaba en digital, por una cuestión presupuestaria y por una cuestión que también era un momento en que el *e-book* estaba medio en boga, y era una como una militancia a favor del *e-book*, y es una editorial que en ese momento era relato erótico porno gay queer, o lo que sea; saqué cinco o seis títulos o más, siete, y que después abandoné, estuvo medio abandonada un par de años, y el año pasado, creo, la relancé, la retomé, con Francisco Visconti, en papel, con la misma línea editorial, y ampliando un poco, o sea, siguiendo con la línea editorial de literatura erótica porno gay y también ampliando un poco hacia la literatura o libros gays en general, libros de gay, en general, libros de putos en general, ficción o no ficción, de puto o para puto, libros que los gays quieran leer, si bien los otros también, pero esa es un poco la línea.

Orientado a un público más específico.

Sí, exacto. Por lo menos orientado ahí, después que lo lea el que quiera, de hecho. Un poco lo que preguntabas antes, literatura de gueto, para putos.

¿Y qué repercusión han tenido? Con Gualicho, por ejemplo.

Bastante buena. Es difícil porque por más que hay cinco, seis libros anteriores en e-book, y hay autores, hay libros que están buenísimos, es una editorial que por ahora tiene un solo libro, en librerías es una editorial con un solo libro, eso siempre es muy difícil, además nosotros aparte tenemos otros trabajos, y otras cosas, entonces es como que cuesta que la editorial se mantenga, pero *Gualicho* tuvo rebuenas lecturas, incluso, eso que te decía, no sé, por ejemplo Ezequiel Alemián, no sé si lo conocés, leyó *Gualicho* y le gustó

mucho, son autores que vos decís, o lectores que pensás que la sensibilidad no va por ahí, pero *Gualicho* tuvo muy buena repercusión, para mí porque es una novela increíble, o sea, dramáticamente, la estructura, el argumento es buenísimo, tiene partes porno que están buenas, y que capaz son muy específicas y las puede disfrutar alguien, ¿no? pero qué se yo, tuvo muy buena repercusión. Creo que también ayuda mucho que la vinculen con Blatt&Ríos, o que la vinculen con esa parte de un catálogo que ya existe, que ya tiene como siete años, ¿no? pero nada, estamos re contentos, queremos sacar más libros.

¿Qué temas o proyectos te importan actualmente (editoriales, o para escribir)?

Tengo un proyecto que no sé si me va a salir, que es parecido al de *200 ideas de libros*, ¿viste? pero que sea solamente de libros gays, que se llame literatura gay, que sean argumentos de novelas, de cuentos, cosas gays, eso es algo que estoy tratando de escribir ahora. Y proyectos editoriales un montón, con Blatt&Ríos y De Parado, un montón de libros que tenemos en mente.

Tu último libro compendia “200 ideas de libros”. ¿Cuál te gustaría poder escribir efectivamente?

Escribir creo que ninguno, me gustaría editar varios. Y el que más quiero editar es uno que te marqué a vos, una guía de autores y personajes de la literatura gay argentina, la historia de las discotecas gays de Buenos Aires... varios, pero yo creo que escribir, ninguno.

¿Qué libro o libros de la literatura argentina te hubiera gustado escribir a vos y por qué?

Y... voy a decir *La brasa en la mano* y *Sangre de amor correspondido* de Puig.

La obra, el resto y la historia

Lo que sigue faltando es una distancia crítica con el pasado que no implique una renuncia a asumir el pasado.

Entrevista a Nicolás Prividera

Emiliano Tavernini

Nació en Buenos Aires en 1970. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA) y egresado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), donde se desempeña como docente. Es crítico de cine y ha dirigido dos películas *M* (2007) y *Tierra de los padres* (2001). Actualmente se encuentra trabajando en su tercer film que llevaría el título de *Adiós a la memoria*, y cerraría su trilogía sobre la memoria. En 2016 participó del film colectivo *Archivos intervenidos: Cine escuela* con el corto *PPP*.

Publicó *restos de restos* (Libros de la Talita Dorada, 2010), una selección de textos narrativos y poéticos, y *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (Los Ríos Editorial, 2014) donde reúne textos críticos sobre el cine argentino junto con algunas de sus intervenciones a propósito de las polémicas que lo tuvieron como protagonista. Formó parte de las antologías *Si Hamlet duda, le daremos muerte* (Libros de la Talita Dorada, 2010) y *La Plata Spoon River* (Libros de la Talita Dorada, 2014).

Emiliano Tavernini: Teniendo en cuenta los abundantes juegos intertextuales y diálogos intermediales que se producen en tu obra me gustaría

preguntarte ¿qué fue primero en tu formación el cine o la literatura? ¿Cómo surgen estos intereses y dónde te formaste?

Supongo que, como ocurre con todas las personas nacidas en la segunda mitad del siglo XX, el cine es lo primero a lo que nos exponemos. O la televisión, lamentablemente. La televisión no necesita de ningún tipo de escolarización, ningún tipo de alfabetización, todos estamos ahí expuestos. Por suerte, en mi caso, las películas por televisión hicieron la diferencia, como un mundo coherente dentro de ese caos de imágenes catódicas. Pero el cine, el lenguaje y la historia del cine, entró primero por la televisión, y se podría decir que la literatura también. Por ejemplo, para unir todas esas cosas, mi primer recuerdo es el de una película que vi la noche en que secuestraron a mi madre: *Moby Dick* (1956), de John Huston. De ahí, de ese encuentro funesto con la Historia, pasé literalmente a la historietita, y de la historietita a la novela a medida que crecía. Entonces, siempre estuvo todo un poco confundido en ese punto inicial, pero ciertamente esas son las zonas en las que naturalmente me he movido.

¿Cuándo hablas del cine por televisión te referís a los ciclos de ATC por ejemplo?

Sí claro. Pero aun antes de esas traspasadas de los 80, estuvieron las largas noches de los 70. Había pocos canales, sin ningún tipo de especialización ni orientación, era como un torrente caótico y feliz de la historia del cine, sobre todo desde el fin del clasicismo en adelante. Veíamos películas de los '50, los '60, y también de los '70 obviamente, por lo cual todo lo que aun sigue siendo esencial estaba ahí, al menos en cuanto al cine norteamericano. Imposible no recordar un programa formativo como *Sábados de Súper acción*, que bajo ese título populista ofrecía desde *Psicosis* (1960) de Hitchcock, a películas abiertamente de clase B pero que tenían algún tipo de sustrato político. Por ejemplo *El hombre de dos cabezas* (1972), en la que a un negro le trasplantaban la cabeza de un blanco, o *Perro blanco* (1982) de Samuel Fuller, sobre un perro entrenado para atacar negros... O sea que fue una educación bastante completa (risas), en momentos donde por otra parte era casi el único acceso al mundo que teníamos. Ya en democracia llegaron las traspasadas del "cine-club" de Salvador Sammaritano, pero para entonces ya estábamos en plena adolescencia y empezando a poder salir a la calle, en todos los sentidos. Después viene la literatura, también de un modo igualmente azaroso, a partir de revisar la

biblioteca familiar e ir saltando de libro en libro, como haciendo links entre ellos... De Melville a Conrad, de Conrad a Hemingway, y así.

Pero me decías que en el medio del pasaje del cine a la literatura estuvo la historieta...

Sí, de hecho me acuerdo que había una colección de clásicos adaptados, en una edición muy pulp, bien de kiosko. No sé si salía en Argentina, pero cuando estuvimos brevemente en Montevideo, cuando mi padre estuvo coqueteando con la idea del exilio, un poco tardía y que le duró un verano, me hice con una pila de esas revistas, que iban de *La Ilíada* a *El Conde de Montecristo*. Obviamente no iba a estar Beckett, pero ese clasicismo ya estaba bastante desestructurado en esos cuadraditos salvajes. Creo que esa educación “en la que te criaste” hoy está de moda, posmodernidad mediante, pero entonces la vivíamos como una suerte de juego de aproximaciones. No teníamos conciencia de la mezcla de lo alto y lo bajo, pero a la vez buscábamos cierto orden. Tal vez por eso cuando tuve que elegir qué estudiar, elegí el cine como “carrera” pero, a la vez que di tres veces el examen en la Escuela del Instituto hasta lograr entrar, en el medio me metí a la facultad para tener alguna otra base. Sin embargo no elegí ni Filosofía ni Letras sino Comunicación, porque la sentí como una suerte de vía anfibia, algo que conectaba el mundo de las imágenes con el pensamiento, la Historia, la Sociología, en fin, haciendo una relación con el mundo real que era particularmente lo que me interesaba en el cine desde siempre, aunque sin pensar en la distinción documental-ficción, que de todos modos me parece necesario preservar frente a la hibridez posmoderna. De ahí en adelante, vía la tesina que hice sobre Rodolfo Walsh, en algún momento incluso se me dio por hacer luego un trasborde a Letras...

¿Te pasaste de Comunicación a Letras?

No, cuando estaba terminando Comunicación con esa tesina, sentí que había cosas que me faltaban. Por ejemplo veíamos Semiótica y no Lingüística. Esa división del trabajo entre las universidades siempre me pareció un poco absurdo, me resulta más interesante el *american way*, pero tampoco había muchas Maestrías en esa época, así que hice unas cuantas materias, un poco salvajemente, siguiendo las que me gustaban, pero como rompí todas las correlatividades al final me fui... Era un momento muy complicado. Terminé la

Enerc en los '90, cuando el cine agonizaba. Fue literalmente un aprendizaje tipo “estética del hambre”, hasta que en ese momento bisagra esa generación alumbró el Nuevo Cine Argentino. Yo llegué tarde porque mi primera película recién aparece como 10 años después, cuando me reconcilié con el cine después del amor-odio que me produjo la Escuela...

¿Actualmente sos profesor en la ENERC?

Sí, mientras me dejen (risas). Siempre ligado a lo documental. Cuando entré di Realización documental, y ahora estoy con Guión documental, y a la vez dando en las sedes de las provincias una especie de materia totalizadora, donde se ve un poco de historia, un poco de teoría y un poco de práctica.

Me decías que en un momento buscaste completar tu formación ¿participaste de talleres de escritura?

Sí, pero en realidad fue más la experiencia antropológica de ver cómo era un taller de escritura. Como en tantos otros lugares, no encontré lo que andaba buscando, si es que existía. Tal vez no fue la mejor experiencia, porque hice el mítico taller del Rojas con Alberto Laiseca, pero a mí su método distante me resultaba un poco extraño. Una anécdota que recuerdo: escribí un cuento en donde los norteamericanos terminaban liberando Berlín, por necesidades narrativas, y Laiseca estaba espantado porque obviamente fueron los rusos en realidad, y a mí en ese momento me shockeó su apego al dato, habiendo fundado el “realismo delirante”. Pero tal vez en el fondo aprendí la lección, y desde entonces practico ese apego y se lo exijo al documental. Porque algo de razón tenía, más allá de las salvedades de la ficción, como se ve en una encuesta que hicieron hace poco en la misma Europa, preguntando entre otras cosas qué incidencia habían tenido los norteamericanos en la victoria aliada, y por supuesto que el 80 % identificaba la caída de Berlín con el ejército de los Estados Unidos. Lo que demostraba la influencia el cine en la educación histórica...

Los efectos de La vida es bella (1997), por ejemplo. Hay un trabajo muy interesante Mi abuelo no era nazi. El nacionalsocialismo y el Holocausto en la memoria familiar de Harald Welzer que analiza en un momento cómo las manchas blancas en los discursos de los abuelos y de los padres van siendo rellenadas con imágenes de los archivos audiovisuales, novelas, etc., poniendo

de relieve la importancia del cine en la transmisión y la elaboración de la memoria familiar incluso.

Sí, lo que es bastante llamativo es que aunque hay una cantidad de imágenes documentales muy abundantes, o más abundantes que nunca en la historia, a la vez hay una sed de narratividad que se impone siempre, y ahí hay un trabajo ficcional en el peor y en el mejor sentido de la palabra, según los casos. Creo que en algún punto es inevitable, como saben los historiadores desde antes de Hayden White. Del mismo modo, un medio inicialmente documental como el cine se desarrolló a partir de la narratividad de la literatura, como muestra el famoso artículo de Eisenstein sobre Dickens y Griffith, y como la construcción del relato en el cine norteamericano está basado en la novela realista del siglo XIX. Y después la literatura aprendió del cine el montaje, las elipsis bruscas, un montón de cosas. Pero bueno, finalmente todos son textos en última instancia, y por eso hay préstamos, circulaciones, todo el tiempo un ida y vuelta permanente.

En relación a esto que me venías diciendo, yo veía hace un tiempo la importancia de algunas películas para la generación de hijos de desaparecidos, las cuales les permitieron dar nuevos sentidos a lo silenciado o negado por los adultos. Por lo general en testimonios y obras aluden a Blade Runner (1982) o Star Wars (1977). Hace poco Emiliano Bustos me contaba de su fascinación al ver El nadador (1968). En El país del cine (2014) decís: “El cine fue la primera pantalla en la que aprendimos una visión del mundo, nos enseñó un lenguaje y una ética”, ¿cuáles fueron las películas que a una edad temprana te hicieron pensar o elaborar lo que fue el genocidio?

Tendría que pensarlo mucho antes de intentar un corpus, en esa cita me refiero más a la influencia del cine clásico. Si tengo que pensar la relación entre cine y experiencia, creo que en nuestro caso hay que pensar más en géneros que en películas. Recuerdo por ejemplo otro de esos ciclos que al menos yo seguía con devoción infantil en plena dictadura, llamado Viaje a lo inesperado, que al principio lo presentaba Narciso Ibáñez Menta. Eran películas de terror que daban por el viejo canal 13 todos los sábados a las diez de la noche y no me lo perdía nunca. Si a todos los niños les atrae el cine de terror, creo que en nosotros la atracción era doble y fatal, porque a través de esa imaginación nocturna hacíamos una elaboración del terror innominado que se

vivía día a día, esa aparente normalidad en la vida diaria cuando por supuesto sabíamos, como solo los niños en esa situación pueden elaborar, que vivíamos una especie de realidad esquizofrénica, donde bajo la falsa luminosidad del afuera habitaba lo siniestro. Entonces el terror era esa vía, como siempre lo ha sido, históricamente, de conexión con lo siniestro en el sentido freudiano. Las películas nos permitían temer sin ambages ni sutilezas; y ese laboratorio del miedo que eran las películas de terror nos ayudaba a lidiar con el horror verdadero. Curiosamente, es algo que aun veo presente en la mejor cineasta argentina, y una de las grandes cineastas del mundo, que es Lucrecia Martel, ya que podríamos ver todas sus películas como películas de terror. Hay siempre un subtexto y un sustrato que se podría relacionar con ciertos fantasmas y ansiedades sociales, como si filtrara de un modo literalmente fantástico lo más oscuro del género. Por poner un ejemplo obvio, el inicio de *La ciénaga* (2001) se puede ver como una película de zombis: hay algo ahí, en ese extrañamiento, en el modo en que los personajes se mueven, que se puede ligarlo con el inicio de *La noche de los muertos vivos* (1968) de George Romero, que por otra parte también era una película política. Quiero decir, el género terror, como después lo descubrimos, era un género que en muchas ocasiones fue usado políticamente, sobre todo para sublimar lo que estaba sucediendo en eso que llamamos realidad. Tal vez por eso lo siento como un momento primario en relación con la experiencia como espectador, es decir, no sé si recuerdo otras cosas con la misma intensidad, salvo experiencias concretas del mal. Paradójicamente, esas películas aparentemente delirantes, para volver al concepto de Laiseca, podían estar diciendo más sobre la realidad que los diarios.

*¿Has leído algo de la denominada por la crítica “narrativa de hijos”?
¿Qué opiniones te merece la lectura de estos autores?*

Siempre está mal generalizar, dice el dicho, pero hasta la crítica lo incumple, a veces con razón y a veces por pereza o necesidad. Lo que yo encuentro, ante lo que se suele agrupar en ese corpus es, salvo excepciones, algo que me irrita mucho, lo que tal vez no sea la mejor postura crítica pero es biográficamente inevitable, y es algo en el tono, una suerte de entonación o de modo infantil o infantilizado. Una especie de imposibilidad de salir de cierta escena primaria, a pesar del acting de superación o como reacting de superación, cuando la verdadera superación, vital y estética, sería escribir de otra manera.

Creo que esa marca generacional, bastante ligada al clima de los '90 que la adoptó, es una especie de respuesta reactiva al discurso paterno, identificado con cierto setentismo literario, sea vía Walsh o Lamborghini. Y eso es también lo que veo como una falla de la crítica, que en vez de contentarse con encontrar un corpus debería desarmarlo y cuestionarlo. Habría que empezar por definir qué sería eso de una narrativa de hijos, porque no veo conexión profunda entre *La casa de los conejos* y *Una muchacha muy bella*, por ejemplo... Lo único que veo es ese mencionado tono en común, aunque tampoco es lo mismo el *Diario de una princesa montonera* que *Los topos*...

Vos presentaste Los topos.

Sí, ahí jugué un poco con esa distinción entre los hijos frankensteinianos, un discurso reactivo, la pura negación; los replicantes, la pura asimilación; y los mutantes, una mirada crítica que a la vez asume esa herencia, que no la niega ni la mistifica. Pero asumir esa herencia implica, volviendo a Basho, buscar lo mismo que ellos buscaron, no significa retomar la lucha, en esas mismas condiciones y bajo los mismos presupuestos. En todo caso, se trata de repensar cómo sería eso hoy.

Esta voz infantil marca el tono y es precisamente uno de los tópicos en obras como *Infancia clandestina* (2011), *Pequeños combatientes* (2013) o *La casa de los conejos* (2007).

En el cine es peor, es más homogénea y evidente esa operación porque muchas veces se utiliza literalmente a un protagonista infantil, sin ninguna distancia. Y toda la mirada de la película está puesta en ese punto de vista infantil, o jugado desde ese lugar, por lo que está trabajando sobre una cierta identificación directa entre espectador y protagonista: el público se compadece del niño inocente y a través de esa catarsis asimila esa inocencia para sí. Por lo demás, lo problemático en esa especie de infancia perpetua es que se mantiene a medida que esa generación envejece, lo que es literalmente monstruoso...

Relacionándolo con lo que me decías a propósito del cine, parte de este fenómeno también estuvo impulsado por grandes editoriales como Mondadori, Alfaguara o Edhasa que los convirtieron en éxitos de ventas, publicaron a

Ernesto Semán, Félix Bruzzone, Raquel Robles, Laura Alcoba pero también novelas que utilizan de alguna manera la misma voz generacional, pienso en Patricio Pron, Federico Jeanmarie, Leopoldo Brizuela por ejemplo. Novelas que desde un punto de vista estético son totalmente disímiles como por ejemplo Soy un bravo piloto de la nueva China (2011) o El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia (2011) pero que son leídas sin un distanciamiento crítico, como parte de una cadena equivalencial justificada por la pertenencia a un corpus.

Sí, pero además hay una apelación estética que tiene que ver con una vampirización de la experiencia y cierta estetización de la memoria, con todas sus variantes para bien o mal. Digo: no todas buscan esa especie de objetivación poética del pasado, como la novela de Julián López, *Una muchacha muy bella*. De todos modos, la cuestión es cómo discutir con los padres saliendo del lugar del hijo, como ya se lamentaba Hamlet. Hay algo en toda esa narrativa, y en cierto cine también, que no logra salir de esa condición de hijo, por decirlo así, y encima la convierte en una especie de identificación tramposa. Todos tenemos padres y todos mueren tarde o temprano. Lo que sin duda hace que pueda funcionar en términos de mercado, pero como arte no solo es poco interesante o estimulante, sino un poco abyecto en algunos casos. En el mejor de los casos, es como una mirada fantasmal sobre el pasado, que pese a su aparente distancia crítica no logra articular ni algo nuevo y ni una posición propia. Para decirlo en términos hegelianos, siguen presos de esa mirada.

Bueno, la escena final de Una muchacha muy bella (2013), remite de alguna forma a una película, Buenos Aires viceversa (1996), y a la relación entre el personaje de Vera Fogwill y el niño en situación de calle. Es la escena más polémica de la novela porque la risa del cartonero al ver al protagonista, hijo de madre desaparecida, discute la idea de quién es la víctima o a quien le cabe ese rol. Hace dos años vino Julián López a dar una charla a la Facultad de Humanidades y había en el público un hijo, que había militado en H.I.J.O.S., que manifestó que le había gustado mucho la novela, López se sorprendió y dijo algo así como que cuando terminó el libro pensaba que ese final no se lo iban a perdonar los hijos.

Yo no le perdono nada, ni el pie de imprenta (risas). Ahí lo preocupante es qué se está leyendo en ese cruce de miradas. Porque hablamos en muchos

casos de películas o textos que han sido elogiados por la crítica y muy consumidos por el público. Creo que Gamerro dio en el clavo cuando en *Facundo o Martín Fierro* habla, en referencia a esa novela, del “deseo de ser hijo de desaparecidos”, y que podría decirse lo mismo de películas como *La idea de un lago* (2016), de Milagros Mumenthaler, que pareciera que solo busca transmitir esa experiencia, cosa doblemente inútil, porque no tiene ningún sentido transmitir esa experiencia aún si fuera posible. Y por otro lado porque no es una instancia superadora de esa experiencia sino al revés, una especie de juego catártico completamente conservador, mirándolo y pensándolo desde la crítica que se podría hacer brechtianamente de todo esta reventa o apropiación. Incluso algo de eso se produce en una novela como *Los topos*, la novela que aparentemente abriría la posibilidad de repensar el tema de otra manera, y que se vuelve problema cuando se canoniza, como sucedió con el documental *Los rubios*. Lo que supuestamente venía a ser un gesto disruptivo se vuelve nuevo canon y se cierra en un lugar de cierta comodidad. Ahora todos nos podemos reír y hacer chistes sobre desaparecidos, digamos, si lo que vamos a habilitar es una mirada que nos desculpabiliza... Yo creo, en cambio, en ese viejo interrogante moderno, en la vieja pregunta sartreana sobre la responsabilidad del que escribe y el que lee. Me parece que lo que se ha hecho a partir de la lectura mercadotécnica de esos textos es deglutirlos y despojarlos de lo que tenían en algún caso de inquietante, para convertirlos en un mero gesto autoparódico.

Ese gesto fue aprovechado de alguna forma por la derecha literaria, por ejemplo con la novela de Pola Oloixarac Las teorías salvajes (2008) que fue leída en consonancia con Diario de una princesa montonera (2012) como parte de un nuevo cambio de paradigma en el abordaje de los '70.

No se puede salir de la tragedia con una farsa... Habría que relacionar todo esto con la discusión de los años kirchneristas, y la aparente búsqueda de desmitificar el pasado. Lo que sigue faltando es una distancia crítica con el pasado que no implique una renuncia a asumir el pasado. Ahí es donde veo la gran falta, en general, en la literatura y en el cine argentino. Lo asombroso es que se critica cierta uniformidad setentista con una absoluta falta de variedad en las respuestas. Frente a esa aparente homogeneidad del pasado hay una especie de homogeneidad del presente, no hay muchas variaciones. Y dudo que alguien pueda encontrarla retrospectivamente, como hoy podemos hacerlo con los '70.

Y saliendo de lo que es la narrativa de hijos, qué autores te interesan en el abordaje y las elaboraciones que hacen de los '70, Kohan, Gamarro, Hecker, etc.

En esa generación intermedia veo más variedad, acaso por esa condición anfibia. La que más me gusta de Martín Kohan es *Museo de la revolución*, pero porque es una reformulación de la vieja novela de ideas, siguiendo al Piglia de *Respiración artificial* y la herencia de Viñas. Pero siguen siendo excepciones a la regla, no sé si hay tantos de esos intentos. Y es un tipo de aproximación que sigue faltando, hoy hay más impresionismo que otra cosa. Todas estas obras que mencionamos no dejan de ser, libros o películas, objetos que trabajan con la experiencia en un nivel muy superficial, donde no hay demasiadas preguntas ni profundidad en las preguntas, solo son modos de nadar sin ahogarse, pero no sé si alcanza con eso. Tampoco con hacer la novela de la dictadura que Aira no escribirá...

Algo de esto ya aparecía en la polémica de Fogwill con Pauls, cuando diagnosticaba que la literatura de la desapariciónología no se podía leer.

Fogwill era un tirabombas, pero hoy hasta falta un Fogwill, alguien que escriba el “otro orden de cosas” de los ‘90 hasta hoy, del otro lado, tampoco veo a los herederos de Viñas, porque en ese caso tampoco alcanza con copiar el gesto. Tabarovsky o Kohan podrían acercarse a esa dupla, o al menos tener esa ambición, pero en los más jóvenes no veo nada parecido. Ninguna voluntad de articular ideas, lecturas, problemas. Solo un metódico plan de evasión, como en Mauro Libertella. En el cine pasa algo parecido, como si todo fueran imágenes degradadas de algo anterior que subyace, vencido.

¿Leíste la crónica de Sebastián Hacher Cómo enterrar a un padre desaparecido (2012)?

Sí, pero no lo tengo presente como poder decir algo al respecto, lo que tal vez hable del libro. Pero asumo que leo todo el tiempo con sospechas y excesivas expectativas, más en estos casos. En lo que a mí respecta, no me siento representado por ninguna de esas voces. Con lo cual debo pensar que si esa “literatura de hijos” no me incluye, no se puede pensar como un corpus cerrado y que da cuenta de una cierta totalidad. Tampoco implica que alguien escriba ese libro “faltante”, o que yo sepa cómo hacerlo. Ese es otro problema

que encontramos muchas veces, entre la idea y la realización, por eso hay escritores que nos gustan más como críticos, como sucede con el querido Viñas.

Lo que veo, que también lo hablaba con Bustos, es que hay una falta de pensamiento crítico sobre la propia obra en estos escritores sobre los que hablamos.

Ciertamente, me parece que pasa en todos los ámbitos. Poca autoconciencia crítica de la propia tradición, también, de cómo inscribirse en ella. Tal vez porque solo se piensa en agotar la edición y tener una buena reseña, y con eso alcanza. Al lado de eso, leo los diarios de Walsh y es para llorar: uno se cuestionaba demasiado, y los otros tan poco. Walsh, para mal o bien, se hacía preguntas sobre su práctica. Qué escribir, para quién, cómo. Acaso por eso dejó restos más que una obra completa, pero los fragmentos que dejó todavía siguen teniendo una incandescencia, para decirlo a lo Sarlo aunque no lo aplicaría a esto seguramente, que no encuentro en nada de lo contemporáneo. Pero no por la propia experiencia de Walsh, porque no estoy siquiera en la biografía o los tiempos de Walsh, estoy pensando simplemente en un texto como “Esa mujer”. Al lado de ese cuento, todo me parece una mariconada, si se me permite la incorrección, una literatura sin cuerpo más que sin atributos. Y no se puede excusar la época. No le podemos echar la culpa a la dictadura, ni al menemismo ni al macrismo, o lo que sea que nos depare el destino, por esa falta de tensión muscular en las obras. En todo caso, siempre hay excepciones, ¿pero dónde está esa herencia? Todo parece trabajado en función del mercado desde el vamos: desde la producción, desde los talleres literarios, todo viene macerado, como si no hubiera nada visceral y real, como si todo viniera prefabricado para evitar cualquier sorpresa, cualquier ripio, y por lo tanto cualquier descubrimiento. Algo que no sea la mera repetición y la mera corrección o la mera complacencia.

En M (2007) te propusiste plantear interrogantes que interpelan al espectador sobre su propia responsabilidad como sujeto de la historia.

Sí, aunque a la vista de los que ha sucedido desde entonces, me quedé corto... La película, que por entonces no era más que un registro informe, se filmó en 2004 y se estrenó en 2007, por lo que ya tiene casi 15 años y es casi un testimonio de otra época. Por supuesto que todo documental tiene algo de diario filmado, en el sentido de que tiene algo de registro epocal, pero a la vez uno

espera que lo trascienda para no quedar avejentado, y en esa doble confluencia viven los mejores documentales, los mejores trabajos de no ficción. Pienso en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, un texto que seguimos leyendo porque es literatura y no solo periodismo, aunque sea un texto escrito y reescrito al calor de los sucesos. Probablemente si uno hiciera una película como *M* todos los años habría variaciones, distintas decisiones, porque dependería mucho de un estado del presente que va cambiando junto con la propia conciencia. Hoy, en ese sentido, me parece una película muy lejana de este momento regresivo que estamos viviendo. Si muchos de los presupuestos y de las preguntas que la película se hizo no tuvieron desarrollo bajo el kirchnerismo por distintos motivos, ahora mucho menos aunque sea por motivos opuestos. La película cerró un ciclo, no tuvo continuidad. Digo: Yo pensé esa película con conciencia de *Los rubios*, de *Papá Iván*, queriendo darle no un cierre sino una vuelta dialéctica en esa especie de proceso que las películas de algún modo venían haciendo desde *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987) o *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994). Me da la impresión de que no hubo después películas que prosiguieran o dieran una vuelta de tuerca más, como yo mismo intenté con las anteriores. No es, por supuesto, que no hayan habido otras películas “sobre la dictadura”, sino que esas películas volvían a un punto anterior, y que nunca se avanzó demasiado, por cuestiones tanto intrínsecas a ciertas limitaciones de los propios cineastas como también al contexto. Mi contexto fue el primer año del kirchnerismo, cuando ni siquiera se llamaba así y cuando ni siquiera sabíamos a donde iba, como da cuenta la discusión final que aparece en la película. Yo decidí que esa salida de la crisis del 2001 era el momento preciso para volver a hacer un montón de preguntas que me había hecho a lo largo del tiempo de un modo inconexo y sin respuestas satisfactorias. Se había producido la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, por lo cual habíamos podido reintentar abrir la causa judicial, y por eso la película nace como una especie de registro de esa investigación propia que tenía como fin aportar datos a la Justicia. Después, previendo que esa vía judicial no iba a tener mayor avance, terminar la película fue un modo de obtener al menos un objeto autónomo que de algún modo cerrara ese ciclo personal y preservara algunas cuestiones para quien quisiera retomarlas. Mi primera intención era seguir la pista represiva, un poco como en *Juan, como*

si nada hubiera sucedido (1987), pero como nunca llegamos a saber ni dónde había estado detenida mi madre, en un momento la investigación empieza a girar sobre los momentos previos a su desaparición y a esa militancia previa, y se concentra en algo que en ese momento para mí recién se había empezado a hablar en los '90 a partir de *Montoneros, una historia* (1994) de Andrés Di Tella y *Cazadores de utopías* (1996) de Blaustein, dos películas antagónicas que pedían respuesta. En ellas, y por supuesto en libros como *La voluntad*, se empieza a hablar de la militancia o a pensar en términos de esa militancia, pero aun sin una distancia crítica con esa militancia, salvo en casos de notorios exilados, como Pilar Calveiro en *Política y/o violencia* o en Juan Gasparini con *Montoneros final de cuentas*, textos fuertemente críticos del momento militarista de las organizaciones de los '70. De algún modo, a partir de ahí lo que yo quise hacer fue, para diferenciarme de intentos anteriores, no tratar de buscar inútilmente a las cabezas de esas organizaciones sino a aquellas personas que habían conocido a mi madre y que por lo tanto pertenecían a un nivel de militancia intermedio y de base y mantenerme un poco en esa área, indagando en sus experiencias idealizarlas ni negarlas.

Varias críticas a la película hacen foco en el borramiento de la figura de tu padre, sobre todo a partir de la crítica que realizás a Marquita que se niega a testimoniar porque según dice está bajo un tratamiento oncológico...

Ahí es donde juega la ficción, porque en ese caso el dato era menos importante que la coherencia narrativa. Esa discusión con mi hermano se refería a otra persona y es anterior a la charla con Marquita, pero en el montaje hice que la discusión general sucediera con claridad expositiva. Para mí lo central era hacer foco en aquellos que, habiendo tenido una participación en la militancia de los '70, 30 años después se hacían los desentendidos, o en todo caso no se hacían cargo de su propia historia. Incluso, como en muchas otras discusiones de la película, a riesgo de quedar como una especie de villano, tal como lo señala Fernando Peña en su libro. Pero me parece que era uno de los riesgos a correr, empezando por no usar la típica voz en off explicativa que bajara línea todo el tiempo desde el "yo", que es lo que para mí define el llamado documental subjetivo. Aquí ciertamente hay momentos donde yo tomo la palabra, pero en una película de dos horas y media serán 15 minutos en total. *M* es una película coral, que le da la voz a los otros, y en la que simplemente hay un investigador que

va articulando esos discursos. Es por eso que cada uno de los que hablan tiene oportunidad de decir lo suyo, y el espectador de sacar sus propias conclusiones.

¿Sentís que de haber entrevistado a tu padre hubieras caído en un subjetivismo como el que le criticabas a Los rubios (2003) de Albertina Carri o a Papá Iván (2004) de María Inés Roqué?

No, la subjetividad está en el uso de una voz en off anclada en el yo, no en los entrevistados. En el caso de mi padre, nunca quiso hablar demasiado de la cuestión, y por supuesto no lo iba a hacer para la película. Pero curiosamente los críticos no leyeron que mi diatriba contra los que no hablan es un sayo que también le cabe. De todos modos, como muchas veces sucede, esa ausencia fortalece el punto de vista de más que debilitarlo, porque está claro que mi padre es una de las ausencias que habitan la película y a la vez no hay nada que él pudiera haber agregado que no estuviera en ya los testimonios familiares que aparecen y suplen perfectamente su voz, donde incluso se habla de él. Con lo cual, en términos de datos, nada se perdió. De todos modos ahora estoy volviendo sobre él, por las circunstancias de que tiene una enfermedad neurológica, degenerativa, de su memoria, y entonces estoy con un proyecto nuevo a partir de las películas familiares que utilicé en *M*, de las que tengo mucho más material que el que aparece ahí. Esta doble unión entre la pérdida de la memoria de mi padre y lo que pareciera actualmente ser la pérdida de memoria del país, es lo que motivó mi deseo de volver sobre el tema, y de algún modo cerrar así esa trilogía involuntaria, parafraseando a Levrero, en que han devenido estas películas que he hecho hasta aquí. *Tierra de los padres*, si bien es formalmente muy diferente, vuelve al cementerio que aparece en *M* y trabaja históricamente algunos temas que ya estaban ahí, expandiéndolos hacia el pasado. Y esta última va a ser una especie de retorno al presente, pero desde la distancia que esa memoria fílmica deja como huella. En cierto modo, creo que esa búsqueda continuada es parte de la vitalidad del documental, sin que sean estrictamente documentales puros las películas. Curiosamente, este proyecto surgió mucho antes de ver la última película de Albertina Carri, *Cuaterros* (2017), a la que podría responder, como *M* a *Los rubios*. No es una vuelta a filmar lo mismo porque es imposible y no tiene sentido, pero sí a seguir en esta dimensión de cine-ensayo, involucrando lo que está sucediendo en el presente aunque uno no hable necesariamente del presente. De hecho en *Tierra de los*

padres (2011) era algo así, aunque no se menciona nunca el kirchnerismo es una película sobre “la grieta”, por mencionar esa metáfora de Jorge Lanata...

Creada en una película de Lanata también llamada, La grieta 1976-2006 de (2006), ¿no?

No conozco esa película, pero creo que hay que atribuir el éxito de la metáfora a la estructura mediática que cobijó al converso Lanata. Una metáfora banal para un periodista qualunque. No hace falta haber leído a Viñas ni a los revisionistas para saber que es mucho más antigua. Lanata solo la popularizo como relato poskirchnerista o premacrista. *Tierra de los padres* (2011) fue de algún modo una respuesta a ese malestar en la cultura. A partir de la ya famosa disputa con el campo aparecen los discursos que muchas veces retoman literalmente citas de la historia argentina y de algún modo eso me indujo la forma que tenía que tener esa película en particular. Cada película debería buscar, aunque no siempre encuentre, su propia forma.

Hay una constante que percibo en tu obra, visual y escrita, que es la del trabajo con el fragmento, de hecho tu primer libro se llama Restos de restos (2012). Hay un trabajo con restos de proyectos que encuentran su lugar en una película o en un libro pero que sin embargo permiten hilvanar toda tu obra y dejan ver una coherencia y una apertura siempre renovada a problemas fundamentales como la tradición, la identidad, la historia, etc. incluso hay un fuerte trabajo crítico sobre tu propia producción, como por ejemplo en el libro El país del cine (2014). En este sentido, ¿pensás tus intervenciones como parte de una misma obra?

Ese libro se llama *Restos de restos* (2012) porque yo había escrito, incluso antes de *M*, una especie de diario novelado que se llamaba “Restos”, que en algún momento tuve la peregrina idea de publicar y nadie lo quiso, por suerte. Esa versión resumida surge a pedido de Julián Axat para la colección “Los detectives salvajes”, con textitos extraídos de ese texto previo mucho más extenso, mucho más deslucido y desequilibrado. Desde entonces hasta acá, nada fue meditado ni previsto, por lo que hoy inevitablemente me mantengo abierto y escéptico ante cualquier proyecto, hasta que yo mismo me asombre con la forma final que va tomando. Siempre hay mucho de cosa aluvional, para recién en un momento posterior a la escritura o registro, ver qué me está

diciendo ese material y articularlo, ponerlo a dialogar con otros, encontrarle un sentido nuevo.

¿Vos ya conocías la colección de Los Detectives Salvajes?

Con Julián ya no recuerdo cómo nos conocimos. Seguramente fue después de que yo hiciera *M* y él estuviera embarcado en ese proyecto editorial, pero de ahí en más ahí nos reunieron las afinidades electivas...

Primero participaste en la antología Si Hamlet duda le daremos muerte (2010).

Sí, eso fue lo primero publicado, pero ya veníamos hablando porque yo le pasé ese manuscrito previo, que a esa altura solo era para mí una suerte de borrador para la película, una suerte de decantado previo. Ese manuscrito estaba impregnado de voz en off, para decirlo en términos cinematográficos, era una especie de diario que finalmente me ayudó a desembarazarme en *M* de ese yo para asumirme como un personaje más. En un primer momento se me hacía imposible hacer esa película sin recurrir a esa voz, pero se convirtió en un desafío cuando me di cuenta que había que eliminar todo eso como un resto, precisamente. Del mismo modo, Julián me obligó a volver sobre esos restos y hacer otra cosa, ya ahí con cierta conciencia del fragmento, que es algo que a mí ya me empezó a interesar desde lo formal, y que aparece ya en *Tierra de los padres* con autoconciencia benjaminiana, si se me permite. Pero *Restos de restos* sigue siendo un resto para mí, por más de que exista como libro, lo veo como algo marginal, no porque me sienta más cineasta que escritor, de hecho cuando tengo que poner profesión en una planilla pongo “docente”. Pero en todo caso siento que las películas, aún con todos sus defectos y problemas, están más cerca de un plan, de lo que quería decir, que lo que he logrado por escrito, sea en *Restos de restos* o *El país del cine*, que también es una reunión de textos diversos que no habían sido pensados como libro, y que de algún modo encontraron también su articulación una vez que decidí hacer una lectura del cine argentino a partir de lo que fui escribiendo a lo largo de los años, repensando también el tema de las generaciones, de los padres y los hijos, pero ya en ese punto específico que es el cine y la crítica de cine.

En El país del cine (2014) veo que hay una marca fuerte de David Viñas a la hora de pensar las tradiciones en término de generaciones y en la utilización del ensayo también ¿no?

Sí, para mí siempre hay que reivindicar a Viñas, aunque hoy parezca más fácil tratar de quitárselo de encima, como pasa más culposamente con Borges. Más cuando en el cine nos faltó un Viñas, ojalá hubiéramos tenido ese padre vigoroso con el que pelearnos, pero no lo tuvimos o no pudimos tenerlo. Me parece muy bien discutir a Viñas, sobre todo sus lecturas del siglo XX, pero en cierto modo esa forma irreverente de articular y de pensar las genealogías, y a la vez la idea de que toda nuestra tradición está atravesada por la violencia me parece central e iluminadora para cualquiera que se quiera meterse con la historia argentina.

Volviendo a Restos de restos, ¿“Casas marcadas” y “Carta a los padres” parecen textos elaborados para realizar un film sobre Rodolfo Walsh. ¿Existió ese proyecto?

Bueno, como decía Truffaut, sucede que por cada proyecto que uno logra realizar hay diez que duermen en el cajón por distintos motivos. Efectivamente, después de haberlo leído, trabajado, y discutido tanto, esperaba poder hacer algo con Walsh, y el punto de ataque iba a ser su relación con su hija Vicki, a través de las cartas que le escribió al enterarse de su muerte. Se trataba de reconstruir ese diálogo de fantasmas, a partir del presente ignorado de la casa donde tuvo lugar el operativo que Walsh relata en la más famosa de esas cartas. De hecho así se iba a llamar la película: *La casa de la calle Del Corro*. Pero no terminé de encontrarle la forma...

¿Lo habías pensado como documental también?

Sí, porque el documental te obliga a pensar desde el presente. Por eso necesitaba que participara algún implicado directo, como la hija de Vicki, necesitaba un tercer punto fuerte para ese vértice generacional y no lo terminé de encontrar, o de articular esa idea central. Y, como decía antes, me parece que las mejores películas, o las que se justifican, son las que están buscando su propia forma, las que tienen que pensar la forma para ese objeto en particular que va a ser creado. Por eso en las dos películas que hice y en la que estoy haciendo ese siempre ha sido el problema central, aunque no siempre lo advertí desde el inicio. Tenés una serie de temas, de ideas, y la cuestión es cómo articular eso sin reproducir lo que ya se ha dicho ni caer en la complacencia o la pereza postmoderna. Para hacer lo que ya se hizo que lo haga otro, yo no

tengo ganas de hacerlo. Y esta película sobre Walsh, hay un núcleo central para repensar esta cuestión genealógica de los '70, no solo a partir de los textos de Walsh sino también a partir de cómo fueron leídos esos textos por Sarlo, Piglia, etc.

Textos como “Campo”, “Parque de la memoria” y “24 de marzo de 1996” afrontan en distintos momentos los límites de las políticas monumentarias de la memoria y las conmemoraciones y parece que propusieras que no hay mejor memoria que una acción crítica sobre el presente.

Sí, aunque ese contratópico no deja de ser otro tópico a su vez, lo que es el verdadero problema. Porque la literatura antimemorialista se ha convertido también en otra biblioteca con tanto peso como la propia biblioteca memorialista. Es muy difícil escapar de esa especie de serpiente que se muerde la cola. Me parece que, en todo caso, de eso se trata: de recordar y a la vez distanciar e interrogarse sobre cómo recordar, es decir, de ese momento negativo, brechtiano, adorniano, crítico, introducido en el mismo acto de recordar. Esa me parece una constante, ya sea en los textos o en las películas, que podría articular todo lo que hice o trato de hacer. Todos sabemos eso, estamos conscientes de los peligros del memorialismo pero no sabemos cómo salir del problema, lo que me recuerda un poco a la vieja discusión sobre los límites de la representación, son como discusiones hermanas. Mi postura es que siempre hay que encontrar modos de poder representar lo irrepresentable, en todo caso trabajándolo como un interrogante o una crítica a la representación, pero sin dejar de hacer el intento. Porque, del mismo modo, muchas veces la crítica al memorialismo se confunde con las críticas a la memoria misma, y ahí hay un problema. Pienso en las posiciones del último Todorov, sobre todo en esa nota funesta que escribió sobre la Argentina, para solaz de los asesinos de la memoria. Rescato lo que propone como “memoria ejemplar” en un texto anterior. La dificultad siempre está en cómo hacerlo sin caer en lo marmóreo, o en el abismo simétrico de la banalidad. Lo digo como joven díscolo de los '90, como Axat o Bustos. Creo que lo que nos unió fue una especie de reacción a esa especie de peste generacional que fue la anomia de los '90, tanto en parte de la literatura como en el cine argentino. Lo que hay que empezar por distinguir son las cosas valiosas de aquellas que simplemente más que venir a inquietar los '90 fueron poéticas hijas de los '90. Incluso muchas con

una pátina supuestamente crítica, que venían a proponer una despolitización, una deshistorización no pedir más que lo posible. Creo que estamos metidos todavía en ese problema, y lo veremos mucho más en el contexto actual en el que estamos metidos hoy, donde nos espera o un renacer de los '90 o alguna instancia de resistencia verdadera.

En relación a esto, me llamaba la atención en “24 de marzo de 1996” la desmitificación que realizas ahí de una conmemoración que marcó un antes y un después en las lecturas sobre cómo pensar los '70, pienso en Ludmila Da Silva Catela que pone el foco en la emergencia de los H.I.J.O.S. o en Daniel Feierstein que habla de una puesta en crisis del modelo explicativo hegemónico de la Teoría de los dos demonios, en lo que propició una nueva elaboración en la sociedad del posgenocidio, que empieza a dudar no solo del rol de toda la sociedad como víctima sino que también comienza a buscar responsabilidades en la misma sociedad civil. Desde tu lugar de testigo de ese acto, digo, ves todo como con una pátina de simulacro, la lectura que realizaste in situ contrasta bastante con lo que dicen estos autores por ejemplo...

Bueno, es que siempre es diferente la experiencia *in situ* que las lecturas posteriores... Aunque yo discuto mucho con el paternalismo del que estuvo ahí y cree que por eso es el único que puede hablar de la Historia, no puedo dejar de ver ese desfase. El punto, en todo caso, es tener una mirada siempre crítica con los propios “vientos de la Historia”, aunque muchos prefieran la automitificación. Yo no fui un militante de H.I.J.O.S., sino alguien que anduvo dando vueltas por ahí y que asistió a ciertas reuniones, a ciertas marchas y contramarchas, y siempre estuvo a una cierta distancia crítica. No deja de ser cierto que la aparición de H.I.J.O.S., señaló un momento contestatario en medio de la anomia menemista, pero nada queda congelado en su mejor época ni podemos hacer una lectura fiel viendo solo su mejor perfil. Lo que yo recuerdo de los '90 son las discusiones, las que se pudieron dar y las que no, y por eso me animé a discutirles a los ex militantes de los '70 una mirada ensimismada sobre su tiempo. Nunca hay posiciones en bloque ni uno tampoco puede hacer lecturas tan lineales si quiere ser fiel a los hechos. En ese sentido, no sé si los veinte años del golpe fueron un parteaguas, no sé si esa fecha o alguna en particular, aunque siempre necesitemos periodizar. Hubo en todo caso etapas, momentos de apertura y otros de cierre. Por ejemplo, recuerdo muy claramen-

te, tener la conciencia de que el “escrache” podía llegar a ser un problema en determinado momento. H.I.J.O.S. tenía una articulación en comisiones, y todo el mundo quería ir a la del “escrache”, por lo que una de las actividades, una de las opciones, de pronto se convirtió no en la única pero sí en la más popular, hacia adentro y hacia afuera, y que de algún modo identificó a la propia organización con esa actividad. Una actividad muy limitada, como toda acción directa. Porque si bien en un primer momento el “escrache” fue criticado por Mariano Grondona bajo la admonición de que era una práctica “fascista”, algunos años después fue tomado, como era de esperarse, por la propia derecha. En el 2001 aquello que había sido tan combatido y reprimido se convirtió en una suerte de catarsis popular, y ahí se empezó a vaciar de sentido, hasta terminar en el día en que corrieron a Kicillof en Buquebus, digamos, y alguien lo llamó “escrache”. Esa deriva debió ser pensada, pero H.I.J.O.S., fue, en muchos sentidos, una acción sin pensamiento. Al menos era la sensación para alguien como yo, que era un poco mayor a los casi adolescentes que se sumaban imparablemente a sus filas sin saber muy bien a qué, engorde que no terminó en tragedia como en los ‘70 pero casi a tono con la farsa de los ‘90. Lo que me disgustaba era que en vez de problematizar ciertas cuestiones se las obturaba, con la excusa de la unidad de acción o la vieja cantinela de no hacerle el juego a la derecha, o sin siquiera hacerse cargo. Nunca llegó a darse una verdadera discusión sobre la “lucha” de nuestros padres, en función a lo que era reivindicable o discutible. Hizo falta ahí mismo construirse un relato mítico, como siempre sucede ante un enemigo externo. En cierto modo, algo parecido sucedió con el kirchnerismo, que encontró allí algunos de sus militantes. Yo, sin dejar de creer que fue todo a lo izquierdo que pudo girar la Argentina después de 2001, también creo que pudo cerrarse menos y confiar más en la discusión abierta. Una película como *M* se dio justo en ese momento bisagra, cuando creí que podían abrirse una serie de discusiones que se venían dando en algunos libros y ámbitos. Pasó todo lo contrario: se abrieron discusiones pero en términos vencidos, y a la vez volvieron los viejos dogmatismos. Un año después del estreno fue la crisis del campo, y ya no pudimos salir de las meras posiciones antagónicas más que por la derecha. Finalmente, el macrismo fue el mejor lector de Laclau y Schmidt. Se construyó una especie de contrarrelato “Macrista”, donde alcanza con mencionar la letra K para estigmatizar y obturar cualquier tipo de reflexión.

Bueno, las lecturas que hicieron de Tierra de los padres en El Amante fueron interpretaciones totalmente al margen de lo que planteaba la película.

¡Es que ni siquiera se animaban a decir que estaban discutiendo el kirchnerismo a través de mi película! Fueron tan cobardes como hipócritas, a la luz de la militancia macrista actual de esos críticos. Nunca se mencionaba la K pero prácticamente me estaban tratando de “oficialista”, lo cual hubiera sido más fácil de rebatir si se hubieran animado abiertamente a proponerlo, del mismo modo en que ahora no pueden rebatir su propio oficialismo. De hecho fue una muestra previa de lo que ahora estamos viviendo más dramáticamente, esto de adosar una sospecha y condenar, sin argumentar en lo más mínimo. Lo peor de todo es que esa actitud excepcional ha permeado hasta en la academia, si uno piensa en figuras grises como Novaro o Romero, y de ahí para abajo en toda la discusión pública, degradada por todos los medios. En ese sentido, estamos en un momento completamente protofascista en lo cultural, y por eso hay que volver más que nunca a Brecht, a Gramsci, a Benjamin...

Algo similar ocurrió en el blog de Irene Gruss cuando retoma la reseña de Diego Erlan en la Revista Ñ sobre la presentación de Si Hamlet duda...

Es que esa presentación pecó de ingenua. O simplemente prefirió ser medida más por el gesto que por lo que quiso discutir, para lo que no hubo lugar. Muchos se quedaron con la foto del libro guillotinado y no con lo que se dijo en esa presentación, o en el mejor de los casos nunca entendieron cuáles eran las ideas que había y hay detrás del gesto. Pero bueno, esa cosa reactiva es inevitable, no es la primera vez que se guillotina a los guillotinadores, y en vez de discutir se cercenó la polémica. Pero como la Historia nunca se detiene, hasta el guillotinado hoy se ha vuelto farsescamente revolucionario. Hace unos días salió en *Perfil* una nota sobre la represión que sufrió el mismísimo Fabián Casas en la una de las marchas al Congreso, diciendo orgulloso que le habían tirado gas pimienta luego de levantarse la remera y decirle al policía “yo tengo un chaleco moral”... El máximo representante de la poesía de los '90, veinte años después termina en una manifestación, y evidentemente le faltaron varias, porque tuvo una actitud un poco infantil, izquierdistamente hablando. De todos modos, lo importante es si la obra de Casas se va a resignificar a la luz de esa experiencia, si es que logra sacar alguna conclusión sin chaleco ni moral. Porque no se trata de que tenga que escribir poesía militante,

sino simplemente asumir que uno está en el torbellino de la historia. Con o sin chaleco y moral.

Hablando de literatura, ¿qué autores te atraen actualmente? No te preguntaría sobre autores cinematográficos porque creo que en El país del cine (2014) sos bastante claro en cuanto a preferencias, de hecho la genealogía que diseñás indaga en algunas afinidades electivas.

Sí, el mapa del cine lo tengo más claro, mientras que mi conocimiento de la literatura argentina contemporánea es bastante lateral y nada exhaustivo. Estoy seguro de que existen autores valiosos que desconozco, incluso que no estén publicados, porque lo mismo pasa con el cine: muchas veces lo canonicado no es ni lo más interesante ni lo más promisorio. A veces pueden ser autores que ocupan un lugar totalmente lateral en los cánones, y que por lo tanto no concitan la atención, ni siquiera de los especialistas. Hace rato que no encuentro nada que me resulte renovador o que sienta que está abriendo otras posibilidades o reinterpretaciones, ni en la literatura ni en el cine, y es un problema que nos legó nuestro tiempo posmoderno. No solo por los tiempos en sí, sino porque me parece que hay también una actitud posmoderna por parte de los autores, y todo lo que se produce tiene una debilidad estructural de base. Demasiada corrección y poca vida. Hay un ejercicio que muchas veces hago con alumnos, que es pasarle películas desconocidas del cine underground argentino de los '70, y les genera una sorpresa extraordinaria, inmensa, encontrarse con esas películas. Por la frescura de esas películas cincuentenarias, que por ahí tienen más vitalidad que las que se acaban de estrenar y que responden, parafraseando el título de una película clave de los '60, a *Los jóvenes viejos* (1962). El problema de encontrar más vitalidad en el pasado es cómo no volverse un reaccionario, un nostálgico. Yo no tengo ninguna nostalgia de ese pasado, sino inquietud de que no haya nada parangonable en el presente. Hay un haiku de Basho, que lo descubrí a través de Julián, que dice: "No busques en tus antepasados / buscá lo mismo / que ellos buscaron". En la modernidad hay mucho de copiar, de buscar lo superficial de esos gestos, sean vanguardistas o clásicos, y no vivificar ese gesto buscando transgredir lo que deba ser transgredido en el presente. Siempre hay algo a transgredir, lo cual muchas veces por ahí en esta época es más difícil de percibir, porque parece que todo puede ser transgredido: la transgresión está bien vista y la incorrección polí-

tica supuestamente está de moda. Sin embargo, hay un montón de cosas que siguen siendo tabúes. Yo siempre les digo a mis alumnos que hay que tratar de hacer un ejercicio de imaginación, sociológica, política, estética, y no ir sobre lo seguro, lo convencional sino de tratar de buscar el propio punto de incomodidad, y por supuesto el punto de incomodidad de la época, y trabajar en contra de eso. Claro que es mucho más trabajoso, menos rendidor, pero es el único camino verdadero, si realmente queremos rendir homenaje a esas tradiciones modernas de las que decimos ser hijos.

Si bien durante el kirchnerismo hubo un revival de los '70, ¿te parece que hoy en día asistimos a una moda de los ochenta?

Sí, y seguramente en 10 años más serán los '90 lo que vuelva. Siempre son unos 30 años para atrás: en los '80 uno veía *Volver al futuro* (1985) y trabajaba sobre la mitificación de los años '50, hoy vemos esa misma película como una mitificación de los '80. Y así siempre son miradas muertas sobre el pasado, esta vez bajo una pátina pop. Acaso tenga algo de respuesta conservadora a la aceleración de los tiempos.

Esto que me decís es similar al fenómeno de la cultura de la memoria que describe Andreas Huyssen en En busca del futuro perdido (2001) que se da en Europa en los '80 -'90 y que nosotros readaptamos desde una posición periférica, esta idea de archivar y fetichizar el pasado sin tener en vistas una proyección política a futuro.

No creo que esto sea cuestión de centro o periferia sino un fenómeno mundial con características particulares en cada región. Se ha dicho también en relación a las miradas sobre la política y la militancia en relación al cine, cuando se piensa que el cine documental político de los '70 hablaba del futuro, mientras que el cine político y comprometido del presente muchas veces es sobre ese pasado perdido. Los cineastas militantes de hoy hablan del pasado, no están imaginando algún tipo de futuro. Y lo hacen con herramientas anquilosadas, conservadoras. Con todo lo que uno podría criticar a una película como *La hora de los hornos* (1968), que tiene, por decirlo así, un texto cerrado y un discurso impermeable, formalmente es una película totalmente vanguardista. ¿Dónde está eso hoy? No hablemos de su discurso político, no estoy diciendo que haya que filmar *La hora*

de los hornos en términos ideológicos, sino que podés discutir eso y a la vez renovar el lenguaje, o tomar lo mejor de esas vanguardias, que sería esa especie de inquietud permanente por revolucionar las formas. Pero no sé si alguien está haciendo eso, no lo veo, seguramente si alguien lo está haciendo no va a estar en el centro del foco, va a haber que buscarlo en algún lugar perdido...

En cuanto a tus contemporáneos, en cine elogiaste a Martel como una autora fundamental...

Lo paradójico es que Martel es una cineasta muy respetada, y a la vez muy interesada en los problemas formales, políticos. Más allá de los problemas que tuvo con *Zama* (2017), que acaso muestren las obturaciones del sistema estético global que nos gobierna, es una cineasta canonizada. Es decir, la excepción más que la regla. También en su amalgama de clasicismo y modernidad, cine mainstream y arte. Del otro lado, no encuentro en los cineastas del llamado cine independiente, que se supone que siempre está más por afuera del sistema, un cine que busque la rebelión ante el poder, ni siquiera en el mundo del arte. Más bien lo que veo, y seguramente pasa algo similar en la literatura, es gente que quiere ingresar al sistema. Nadie está pensando en subvertir nada, y no solo porque la subversión se convirtió en parte del museo, sino porque todos quieren estar en el mercado. Lo que hay, entonces, son productos destinados, con más o menos fortuna, a las góndolas del supermercado mundial. Por eso mi admiración por Martel, porque es casi la única que puede hacer un cine ambicioso y a la vez nada complaciente, con una búsqueda formal que solamente le estaría permitida a un cine mucho más independiente. Paradójicamente, como dice, pasa lo contrario con mucho cine independiente filmado con una camarita pero que es completamente conservador, y pareciera que lo único que hace es implorar para tener más dinero y más producción, y hacer cosas más ajustadas a lo que pide esa estructura, digamos, más que intentar desestabilizarla.

Según tu diagnóstico el NCA de los '90 es heredero de dos problemas que atraviesan al cine argentino: no haber logrado construir un público propio y haber realizado una vaga lectura de la tradición del cine argentino, agudizado el segundo con el poco interés por la Historia. Dentro de este marco

¿cómo es tu evaluación a la distancia de las políticas impulsadas por el kirchnerismo en relación al cine?

Creo que el cine argentino en realidad pudo renacer gracias a la Ley de cine de 1994, paradójicamente promulgada bajo el menemismo gracias a lo que sobrevivía de la izquierda del peronismo. Hasta los más conservadores entendieron que si no salía esa Ley no iba a haber más cine en la Argentina, y se iban a hacer con suerte las 10 películas por año que se hacían en ese momento. Esa Ley, que ni siquiera se llegó a cumplir del todo, aun con todos sus problemas permitió que en la última década llegáramos a las 150 películas por año, sobre todo gracias a la creación posterior de la vía documental en el INCAA. En el medio de eso apareció ese Nuevo Cine Argentino, que también pudo hacerse su lugar gracias a todas estas posibilidades que tuvieron los que antes no podrían haberlo hecho. Así que de algún modo los últimos años han sido una nueva “época de oro”, como se dice de los '30 y los '40. Veremos en los años que vienen si esa producción desaparece. Las perspectivas no son las mejores y da la impresión que como todo va a haber una tendencia al ajuste, al recorte, y como en todo también a la concentración y a promover que filmen dos o tres productoras grandes, y se hagan esas 10 películas “industriales” sin industria, mientras el cine independiente vuelve a ganarse el nombre y la inestabilidad. Habrá que ver si eso genera una respuesta también en términos de lo que se produce, si al no poder ingresar al sistema ese cine marginal busca también otras estéticas.

8

Los oficios del escritor

En la escritura hay un principio de edición.

Entrevista a Eric Schierloh

Juan Delaygue

Eric Schierloh (La Plata, 1981) es escritor, traductor, editor y tallerista. Ha publicado las novelas *Formas de humo* (Beatriz Viterbo, 2006) *Kilgore* (Bajo la luna, 2010) *Donde termina el desierto* (Bajo la luna, 2012) y *La mera tierra* (2017). Ha escrito también los libros de poemas *Costamarina* (Barba de Abejas, 2012) *Frío en las regiones equinociales* (Barba de Abejas, 2014) *Los cueros* (La bola editora, 2014) *El Mamut* (Bajo la luna, 2015) *Por el camino de tierra* (La bola editora, 2017) y *Cuaderno de ornitología* (Caleta Olivia, 2018). Con becas de investigación del Fondo Nacional de las Artes tradujo la poesía de Herman Melville, *Lejos de tierra* (Bajo la luna, 2008) y la de Henry D. Thoreau, *La canción del viajero* (Barba de Abejas, 2012). Ha traducido también uno de los diarios de Melville, *Diario a bordo del Meteor* y *Fin del invierno en Maine* (Barba de Abejas, 2012) primera antología de la obra de Theodore Enslin en español. Vive en City Bell, desde donde dirige la editorial artesanal & hogareña Barba de Abejas ([facebook.com/barbadeabejas](https://www.facebook.com/barbadeabejas)). Enseña en la cátedra Taller de Poesía II, en la UNA.

Juan Delaygue: Leí que tu primer contacto con la poesía fue, digamos, la experiencia poética de la naturaleza durante tu infancia en Villaguay, Bavio y Correas. ¿Cómo fue tu primera aproximación a la lectura de poesía? ¿Lo

sentiste como una continuidad de la experiencia poética de la naturaleza o como una experiencia de otro tipo?

Bueno, eso que digo es una construcción a posteriori, claro. No es que yo salía a caminar a la hora de la siesta en Villaguay cuando tenía siete o diez años y estaba consciente de que eso tenía una dinámica ligada a la poesía (o no de la manera en que lo estoy ahora, al menos). Lo que yo detecto ahí son cúmulos de imágenes y de experiencias que luego asocio con la poesía, y con la escritura como dinámica de rescate y de reexperimentación. En cuanto a la lectura de poesía, empezó siendo algo más bien ligado al rock (Lou Reed, Bob Dylan, Patti Smith, aunque también el grunge y el heavy metal) que a lecturas canónicas, digamos. A partir de ahí derivé hacia las lecturas de esos autores, lo que me llevó sobre todo al surrealismo y a los beats. En paralelo, y asociado a lo primero, comencé a leer sostenidamente cierta poesía argentina (Ortiz y Calveyra, especialmente) y el siglo XIX estadounidense (Dickinson y Whitman entre los poetas, Melville y Thoreau en prosa). Para mí la escritura es una experiencia en sí misma.

Cuando empezaste a escribir, ¿qué grado de influencia sobre tu escritura temprana tuvieron, por un lado, esa experiencia poética de la naturaleza y, por otro, la lectura?

La influencia de todas estas (y otras) lecturas es indudable, y hasta textual, aunque la presencia manifiesta de la naturaleza ha ido cobrando protagonismo paulatinamente a lo largo de estos años. En los primeros poemas hay más una experiencia de la ciudad y del espacio propio, si se quiere, que del campo y la soledad en el paisaje. Las cosas han ido derivando y tomando (aunque también erigiendo) un cierto lugar.

Solés decir que, más que el rótulo “literatura”, preferís “escritura”, en el sentido de aquello que desborda las convenciones de lo literario. Sin embargo, tu obra poética y narrativa tienen –más allá de una serie de elementos en común– una escisión bastante pronunciada. ¿Dónde marcás la línea divisoria que te inclina hacia un lado o hacia el otro?

La única escisión que estoy dispuesto a reconocer es entre poesía y prosa, porque son dos ritmos diferentes y hasta dos maneras de respirar y de practicar el ejercicio o la gimnasia de la escritura. También con el tiempo ambos registros

se han ido fundiendo, en parte gracias a la mediación del diario (o haibún) como formato y predisposición. La línea divisoria, si es que hay otra, creo que tiene que ver con el tipo de proyecto de libro que espero poder construir con cada registro.

En este sentido, ¿qué forma tomaron tus primeros acercamientos a la escritura y por qué creés que fue así?

Fueron versiones violentamente intervenidas de la poesía simbolista y surrealista (sobre todo francesa), y también de esa poética ligada a la ruta (sobre todo estadounidense). Quizás se dio así porque tempranamente comprendí que la mejor escuela de poesía es la traducción (que es leer desde adentro y escribir), revolver ese lugar, reescribir, trabajar la intertextualidad: todo eso es una balsa en el naufragio.

Específicamente hablando de tu poesía, hay un trabajo muy intenso con lo visual. Sin embargo, a partir de Variaciones sobre cerrar los ojos, puntualmente en ese libro, parece que de manera consciente vas a contramano de esa línea que traías. ¿Por dónde pasa actualmente tu búsqueda en la escritura de poesía?

Variaciones sobre cerrar los ojos nace como una de las tantas tentativas o intentos de agotar un determinado tema en un período relativamente corto de tiempo. ¿Qué pasa cuando cerramos los ojos? Ahí nace un libro. Actualmente sigo pensando este tipo de cosas, encontrar (y crear) un tema, un problema, y tratar de describirlo, problematizarlo, rodearlo y luego escapar hacia otro proyecto. Mi interés constante dentro de la poesía es la poesía misma, y la forma como revelación.

¿Qué significa para vos escribir poesía?

Estar en el mundo con los ojos abiertos.

¿Cuáles son tus lecturas formativas?

Las que nombré antes. Aunque para mí fue tan formativo (y de hecho las considero “lecturas”) andar en bicicleta un largo trecho hasta el río como leer a Blake, andar a pie solo por el campo durante horas como leer a Kerouac, remar y pescar fueron tan importantes como leer *El Gualaguay* o pesquisar los universos de Herzog y Lynch. La pintura, y pintar y dibujar, fueron una gran

escuela también, de la misma forma que lo fue la posibilidad de pasar mucho tiempo en el taller de mi padre, un lugar pletórico de “proyectos”.

Pensando, por ejemplo, en que Formas de humo tiene intercalados un sinfín de títulos de canciones y que, cuando se publicó El mamut, dijiste que siempre habías querido tener un libro que se llamara como un disco de Massacre, ¿cómo influye la música en tu escritura y en qué nivel?, ¿escuchás música mientras estás escribiendo?

En realidad me estaba refiriendo ya a *El mamut*, porque es un título alucinante que calzaba muy bien con mi idea de reunir toda una producción, la prehistoria por así decir de lo que he venido escribiendo desde entonces. Y además me hacía acordar a “Patatas de elefante” de Los Natas (otra banda a la que le tomé prestado un título). Escucho mucha música todo el tiempo en el taller, no tanto mientras traduzco o escribo como cuando encuaderno, corto papel o dibujo.

De Formas de humo a La mera tierra se puede apreciar una progresión en cuanto al carácter narrativo de los textos, de un polo más bien introspectivo y digresivo en la primera a otro mucho más narrativo en la última. ¿En qué términos pensás ese recorrido?

No lo pienso. Observo, sí, una necesidad de concretismo, de una narrativa más poética y de frase breve que se lleva mejor con la estructura que tengo más o menos en mente en los últimos proyectos más estrictamente narrativos. Por otra parte, estoy escribiendo una serie de 9 textos que se llama *El viento en los túneles de la mente* donde todo esto se rompe o quiebra, y donde la digresión y la intertextualidad son más semejantes a las de Kilgore o *El maguay* que al tipo de texto que son *Donde termina el desierto* o *El hilo del tiempo*, otra novela que estoy escribiendo de a ratos desde hace un par de años.

Varios personajes de tus novelas tienen en común el rechazo a la sociedad de consumo y a aquello que podríamos llamar “el sistema”, con una visión irónica y desencantada, y parecen estar cerca de la locura. ¿Cuál es la línea de fondo que atraviesa tus historias trazando esos puntos de contacto? ¿Escribís pensando en el sentido global de una obra?

Quizás en el fondo está esa idea de Conrad de que “Vivimos como soñamos, solos”. Y encima el sistema en el que vivimos es un gran horfanador.

Pienso, sí, en el sentido global de una obra, aunque estoy atento y más que abierto a las fisuras.

También observo una fuerte presencia del trascendentalismo norteamericano. ¿De qué modo y en qué medida influye esta filosofía en tu escritura?

De manera total, claro. Detrás de mis traducciones y del proyecto editorial Barba de Abejas está tan presente esta influencia como puede estarlo detrás de libros manifiestamente deudores de Thoreau como *Los cueros* o *Por el camino de tierra*. Creo que se puede tener una relación personal con la naturaleza, y que se puede escribir y producir textos (escribir, editar, imprimir, encuadernar y publicar) desde un lugar y una actitud semejantes.

Solés tener un gesto de “honestidad de lector” que consiste en explicar al final de cada libro de dónde tomaste cada referencia literaria que utilizaste en ese libro, ¿cuál es la intención de fondo?, ¿creés que esa tendencia a compartir libros se vincula con tu figura de editor en Barba de abejas?

Antes que nada, el agradecimiento, tanto con los textos como con los autores. Después hay un placer casi irracional en desandar yo mismo ese camino, algo como un ejercicio bibliográfico de memoria. Quizás hay algo de una esperanza de que lleven a alguien más a un lugar parecido. Y sí, creo que ya en la escritura hay un principio de edición (sobre todo con lo que llamamos “corrección”), pero es cierto que en esas notas hay una constelación de lecturas que pueden funcionar como un catálogo.

Pensando también en la editorial, has dicho que lo que te interesaba era formar un catálogo, la idea de encontrar una sintonía entre distintos libros que formaran un todo. ¿Ha influido esta idea de algún modo en tu escritura o viceversa?

Viceversa, sobre todo. Porque lo más importante ahí es, justamente, la re-orientación. Traduje para escribir y para aprender cosas que suponía que no se podían aprender de ninguna otra manera, y eso hizo posible el inicio de un catálogo editorial (centrado en la traducción); pero la posibilidad de editar también conduce a más traducciones, y a nuevos aprendizajes e inquietudes. Mi escritura, la escritura de poesía o prosa que en la tapa de los libros dice Eric Schierloh, también es una traducción, en definitiva, también es una edición de

una experiencia. Es todo parte de lo mismo. Por eso se me vuelve cada vez más extraño y ajeno el escritor que sólo “escribe” en el sentido de una entidad que trabaja con ideas textuales y palabras y que produce historias, argumentos. Busco más bien la situación, en todo caso. Como dice el enorme Ulises Carrión: “En el arte nuevo la escritura del texto es sólo el primer eslabón en la cadena que va del el escritor al lector. En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad del proceso entero”. Lo que yo quiero es un taller y tiempo, nada más. Y mantenerme todo lo lejos que pueda de las empresas textuales (los grandes grupos concentrados de la edición, los medios de comunicación de masas, los eventos ligados al libro con fecha de vencimiento, etc.).

En paralelo a tu trabajo como traductor en Barba de abejas, en tu escritura se puede observar una lengua que utiliza muchos modismos y términos que no pertenecen a la variedad rioplatense más cotidiana, sino que podrían vincularse justamente con una lengua de traducción. ¿Qué modalidad del idioma tenés presente a la hora de escribir y cómo ves esas formas que menciono?

Creo que el lenguaje es el artificio por excelencia, y que cuando estamos escribiendo tenemos la posibilidad de disimular, reflejar o potenciar eso. No me interesa para nada lo primero. Prefiero el extrañamiento antes que todo lo demás.

¿Con qué escritores, artistas o textos del presente dialoga tu producción? O, por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas o líneas de nuestra literatura?

Bueno, espero que con los que he ido traduciendo, editando y publicando: desde Herman Melville hasta Carlos Ríos. Faltan muchos, pero con el tiempo llegarán. Dentro de los que no he publicado aún, aunque lo haré pronto, nombro a Juan Bautista Duizeide, Emily Dickinson, Everett Ruess, Philip Whalen, Roger Deakin, Marina Abramovic, Robert Henri, David Lynch. Si bien considero que todo lo que hago es más propositivo que una contestación, es cierto que al mismo tiempo puede leerse como un ataque, una negación o incluso un desinterés por ciertas cosas: algunas ya las nombré (Mondadori o Planeta, la gilada de la espectacularización, la carrera académica, la propaganda, etc.), otras son fácilmente detectables en mis libros.

¿Qué cambios te resultan remarcables en el panorama actual de la literatura argentina?

Me parece saludable que ya no se hable de generaciones ni de escuelas. Nadie se pone de acuerdo con nadie para escribir. Y las afinidades, cuando afloran, son eso, afinidades nomás.

¿Reconocés líneas de parentesco o vínculos con ciertas tendencias de la narrativa o poesía anterior?; ¿podés establecer cierto linaje, armar una tradición o un mapa?

Bueno, ya nombré a Juanele y Calveyra, agregó a Hudson y Mansilla; Girri y Rosenberg (Mirta es una gran maestra de muchas cosas para mí, especialmente de la relación poesía/traducción/vida); Marcelo Cohen, otro escritor enorme y traductor inigualable; ya lo nombré a Carlos Ríos, que es inquietante en el mejor de los sentidos; Mario Bellatín. Fabián Casas es ineludible para cualquiera que haya empezado a escribir poesía en el nuevo siglo, para bien o para mal. Salinger. Bolaño. Los Gandolfo y lo que hicieron con la imprenta La familia, las editoriales de los '90, la edición artesanal de los últimos años. Me gustan los ilustradores como Daniel Johnston o Santiago Motorizado. No me interesan para nada los encuadernadores para bibliófilos, y tampoco los que no hacen nada con la encuadernación.

¿Creés que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

Me gusta creer que sí.

¿Qué tipo de literatura te interesa? ¿Qué te atrae de la poesía y qué de la narrativa?

La escritura que está profundamente ligada a la experiencia, que es en sí misma una experiencia, tanto textual como material. Y quizás lo que más me atrae tanto de la poesía como de la narrativa es que necesitan construirse, inscribirse y tomar forma. Tendemos a olvidarlo, pero es así.

¿Qué temas o proyectos te importan actualmente?

Muchísimos. La escritura de poesía y prosa pero también la traducción en constante diálogo con la edición, que para mí incluye la encuadernación y la publicación. Investigar e historiar la edición artesanal en la Argentina. La

impresión tipográfica (acabo de comprarme una minerva y medio centenar de cuerpos de tipografía de plomo y madera). Me interesan mucho el diseño aplicado al libro y el proyecto-libro o libro-objeto. Quiero volver texto algunos lugares a los que voy, y para eso me sirven lo mismo Brooklyn que Oliden, Rosario que Limache o el fondo de mi casa. Me gusta compartir todo lo que voy aprendiendo y estoy convencido de que necesitamos más prácticas de este estilo, y para eso creé el Taller de Edición Artesanal. Me motiva mucho construir una filosofía y vivirla.

9

Poesía y territorio

Poner en perspectiva con otras escalas
el lugar que uno habita.

Entrevista a Omar Chauvié

María Eugenia Rasic

Nació en Jacinto Aráuz, La Pampa en 1964. Actualmente reside en Bahía Blanca. Es profesor de la carrera de Letras en la Universidad Nacional del Sur. Ha publicado artículos sobre poesía argentina en volúmenes colectivos y revistas especializadas. Es autor del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro* (Ediciones La casa del espía, 2008) coautor del volumen *Payró en Pago Chico (1887-1892) Periodismo, revolución y literatura* (UNLP, 2009) y tuvo a su cargo la selección de textos y el estudio preliminar de *Ciudades argentinas* de Enrique Banchs (17 grises, 2010). Es miembro del Comité Científico de Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades, publicación de la Facultad de Humanidades y de la revista digital *El jardín de los poetas*. Universidad Nacional de Mar del Plata.

Fue representante del área de literatura en el Consejo Consultivo del Fondo Municipal de las Artes de Bahía Blanca entre 2012 y 2015. En la actualidad participa en la organización del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca e integra, junto a Marcelo Díaz, Mario Ortiz, Lucía Bianco, Sergio Raimondi y Matías Matarazzo, la EAPP (Escuela Argentina de Producción Poética), espacio que depende del Departamento de Humanidades de la

Universidad Nacional del Sur. Ha publicado varios libros de poesía *Hinchada de metegol* (Vox, 1997) (reeditado en formato electrónico por Ediciones Goles Rosas, 2009 y La propia cartonera, 2013) *El ABC de Pastrana* (Vox, 2003) *Ernesto Guevara quiere ser Papá Noel y otros papeles* (17 grises editora, 2010) *Escuela pública* (Vox, 2013) *Deuda & Literatura* (Club Hem, 2017) y ha sido incluido en distintas antología de ese género.

María Eugenia Rasic: ¿Con qué escritores, artistas o textos del presente dialoga tu producción? ¿Por qué? O, por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

El modo en que se va configurando el sistema de escritura, al menos el mío, es bellamente caótico. Las líneas estéticas a las que uno se aproxima son bien diversas, y en principio, no podría anclar solo en los nexos con la poesía, ahí fungen las lecturas más heterodoxas con las obras de artistas visuales como Max Cachimba, Daniel García, en la actualidad, o los que tienen en la palabra un material fundamental como Edgardo Vigo, Juan C. Romero o Alberto Grecco, en un presente largo, un poeta visual como Clemente Padín con la música en una playlist con Chico Trujillo, Gardel, Las taradas o los Talking Heads, entre publicidades viejas y los poemas de mis compañeros y compañeras de la poesía escrita en Bahía. El por qué es el afán, el loco afán, del que muchas veces no sale nada, por eso me gusta ampararme en la propuesta de Beckett “fracasa, fracasa de nuevo. Fracasa mejor” y seguir juntando materiales.

Por esa razón, creo que el diálogo con otras escrituras está en una activación constante, afortunadamente, no es algo que permanezca quieto. La propuesta de escritura quiere vincularse, incluso desea ser interpelada por todo aquello que leo, escucho y miro.

Cuando digo vinculaciones o diálogos, pienso en los autores, las obras, los objetos que me interesan, lo que no quiere decir que aparezcan de manera perceptible en lo que escribo, y eso me parece muy productivo porque me interesan escritores que incursionan en zonas y problemáticas de la escritura completamente distintas a las que recorro o, incluso, cosas que yo no podría o no sabría hacer.

Me interpelan muchos poetas contemporáneos (y otros tantos clásicos con los que estoy en contacto bastante seguido) y creo que más que nombrarlos o

elegirlos, los dejo que vayan saliendo, que se integren de manera incómoda o irregular en lo que voy haciendo.

Como la poesía es un espacio donde los lazos, las redes, se promueven y esos lazos son parte fundamental de un sostén, con una parte de los contemporáneos, la cercanía tiene que ver con los lazos que vas estableciendo, con un modo de lo afectivo, no sabría decir qué formas cobra, gana, de modo efectivo en lo que uno escribe, pero es un dato que encuentro ineludible; por lo tanto, esa empatía con los otros poetas es algo que siempre está en proceso y que se quiere amplificar constantemente.

Hay escritores que estuve leyendo en este último tiempo como el peruano Mario Montalbetti, la chilena Elvira Hernández, el chileno José Ángel Cuevas o los argentinos Francisco Bitar o Mariano Blatt y algunas obras que he revisitado como las de Augusto de Campos o una literatura del pasado, pero que encuentro siempre vigente en este país, como la gauchesca; pero creo que también hay algo determinante en el modo en que nos toca leer: leer y ver materiales de escenarios distintos que se yuxtaponen, no sé, las artes visuales junto a las noticias de la radio, ese modo de percepción de todos los días, el momento en que se encuentran en un mismo espacio, un texto sobre la Baring Bros., una obra de una artista plástico, alguna canción pegadiza y los diarios del día.

¿Qué cambios percibís en la situación actual de la literatura argentina?

Me interesan fenómenos que van más allá de la escritura en el libro, cuestiones de desarrollo editorial, de difusión, de conectividad entre espacios diferentes, como los que llevan adelante Club Hem, Iván Rosado, Malisia, La mancha de aceite, los cordobeses de La terraza, experiencias como el Circo poético, el Festín mutante, en general el mundo festivalero que ha ido diseñando la poesía en estos años. Esa vitalidad me parece que es la marca de un momento, hay algo del poema de este tiempo que está instalado en la acción, en el hacer, en la inmanencia de estas prácticas.

A su vez, la articulación entre texto y soporte es un aspecto que considero de mucho interés y va produciendo alternancias, modificaciones, rupturas en la lengua de los poetas. Los libros que se proyectan en el tiempo y formulan nuevas salidas como la que promueve Federico Leguizamón que reparte sus textos abrochados como un libro artesanal sin portada, con anotaciones personales, indicaciones de lectura como resultado de un material que funciona básicamente en el marco de la puesta en voz.

También el lugar que tiene la crítica de poesía en el presente, cómo opera en el campo de manera más lábil, más suelta que en otros momentos y, a su vez, aunque lo hace desde diferentes espacios, el periodismo, las instituciones educativas y académicas hay un modo simultáneo de las acciones, por lo que pueden llegar a interconectarse en muchas oportunidades.

¿Reconoces líneas de parentesco o vínculos con ciertas tendencias de la narrativa o poesía anterior?; ¿podes establecer cierto linaje, armar una tradición o un mapa?

Uno se imagina siempre un mapa en el que quiere registrar con nombres específicos los lugares, como un ejercicio de reconocimiento, pero al nombrarlos queda impactado por el color, el flash y vienen los que repetís más a menudo, varios episodios del Quijote, la gauchesca, Parra, los Lamborghini, Vallejo, Los Concretos, los, los, los, como ríos de un campo llano que van y vienen por una orografía pero siguen la dirección, el leve declive, que les propone el terreno, sin precisión aunque con un sentido firme.

¿Crees que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

Siempre hay algún recurso de lo que nos rodea, de las distintas configuraciones del presente, sin la necesidad de ir a algo diseñado previamente, como el inmigrante tardío o el pionero que se afinsa en lugares alejados de las grandes urbes y tiene que solucionar sus dificultades con lo que tiene a mano. Creo un modo de componer al modo del que arregla lo roto, lo que tiene un desperfecto en una emergencia, pegando cosas usadas. Algo así como una idea menesterosa y artesanal de la vida, como respuesta a la comodidad de la protesta o la queja ociosa frente a las dificultades.

Por otro lado, desde muy temprano en mi formación me interesaron las poéticas que conversan con alguna forma del relato histórico o conforman estéticas que se mueven entre la historia y la actualidad con una mirada estrábica que en la dificultad puede recorrer distintos estadios de la temporalidad, como esa perspectiva de observación cruzada que proponía Esteban Echeverría para considerar nuestra realidad en relación a la europea.

Cuando leemos tus textos, nos encontramos ante una poesía que no opera con procedimientos suaves de distribución o deslizamientos, sino más bien

trabaja, como en la construcción, con “amontonamientos y desmoronamientos” de “cascotes” o “escombros” ¿Estás de acuerdo con esta lectura? ¿Cómo participan en esa “zona de obra” o “demolición” los discursos y estribillos populares?

Creo que en la idea del rejunte para trabajar con lo que va apareciendo en el camino, de pertrecharse para pasar una temporada, un temporal de Santa Rosa, una temporada difícil. Pero hay algo más, somos productores de residuos, tal vez es lo que generamos en mayor cantidad, eso, en algún momento tiene que aparecer en su primer estado, y es algo inútil, incómodo, que raspa, que ocupa lugar. Ahí están las oportunidades, ahí las busco, porque bien puedo quejarme de ese material pobre, y redimir mi responsabilidad con eso: los cascotes entorpecen cualquier tránsito, entonces, me quejo porque no puedo avanzar o trato de hacer algo con ellos. Porque veo que en esa zona de obra aparece un resultado nuevo, emerge lo que el verbo no puede o quiere decir en un movimiento.

¿Qué tipo de escrituras, lecturas, objetos te interesan? ¿Te atrae la narrativa?

(Invirtiendo el precepto bíblico: las junta Chauvié, pero dios las puede volver a separar)

La actualidad me parece un objeto necesario, indispensable, en las diferentes formas que pueda asumir, el periodismo, ciertas literaturas emergentes, por ejemplo, los proyectos creativos de Carlos Ríos o Sebastián Bianchi que se escapan del encorsetamiento de los géneros, que se salen del molde pero siempre vuelven a él. En forma paralela, me atraen los relatos sencillos pero espesos de un libro como *Los arreglos* de Marina Yuckszuk, que se componen sobre retazos discursivos como los relatos de Francisco Magallanes, *Las bolsas de basura* del chileno Enrique Winter.

El tiempo de la narrativa es otro, impone un decurso distinto, ahora, me doy cuenta de que me interesan los ritmos, ciertos timbres sonoros de la novela, del cuento o de la prosa en general, y su modo expansivo de actuar, frente a la concentración que generalmente tiene el poema, aquello que resuena en el final después de la lectura, en Martín Kohan, en Luis Sagasti, novelas como *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) entre muchas otras de Aira, en *Campus* (2016) de Mattoni. Pero, claro, a veces, siguiendo esas melodías me siento un lector de relatos algo torpe o desajustado.

¿Cómo es escribir en una Bahía Blanca? ¿Qué le pasa a tu escritura en ese espacio?

Fijate que sin prever esta pregunta elijo algunos narradores bahienses para la respuesta anterior. Es una pregunta bien difícil y fascinante. Las escrituras se amasan en un territorio, en mi caso, no puedo prescindir de algunas condiciones inmediatas, donde lo local obra como un hilván. Tal vez, todos mis proyectos están anclados o varados acá, y eso no es algo extraño. Pero, a la vez hay una serie de inquietudes que siempre surgen al pensar esta relación, porque por un lado, es necesario ese anclaje, pero, muchas veces, resulta una tentación; el paisaje, el imaginario, las voces de un lugar se inscriben en el poema pero, para mí, tienen que estar pensados en relación y en tensión con la región, con el país, con el continente y poder mirar ese objeto pequeño o cercano de la misma manera que se mira aquel sitio imantado del prestigio que da la cultura, la economía, el turismo..., no sé, París, Nueva York o lo que fuere; es decir, poner en perspectiva con esas otras escalas el lugar que uno habita, sino se cae en el riesgo de enfatizarlo como patrón universal, y Bahía Blanca no es el universo..., bueno..., demos gracias. Y otro riesgo es el de reducir nada más que a la descripción, a la anécdota, porque ceñirse a lo regional es algo no exento de complicaciones en los resultados, bastante conservadores por lo general.

Para sintonizar con ese espacio, hay que estar haciendo pruebas siempre; tal vez, vale pensar en el ejercicio que hacen Hernández y los poetas gauchescos en general, que consiste en concentrarse en una figura, un tipo social del margen con una atención similar a la que le darían a un gran escritor, a un pensador; en el prólogo a la *Ida*, Hernández habla de esa integridad del pensamiento, de esa evaluación, aunque pida disculpas, porque es un momento particular, también. Ese es un ejercicio cultural de magnitud, una prueba a la que someterse siempre, y es a la vez un modo de meterse en el problema, porque en ese objeto cercano, local, hay que ver, hay que pensar cómo funciona el mundo, cómo se liga con el conjunto. El poema puede hablar de la cuadra en que creciste, todo el libro puede transcurrir en esa cuadra, el riesgo es no pensarlo en relación al resto de las escalas. Y, en lo específico, escribir desde Bahía implica reflexionar sobre cómo llegar al lector y, fundamentalmente, superar la posición de la queja.

Algunos críticos como Reinaldo Laddaga hablan de “ecologías culturales” para definir espacios y prácticas artísticas capaces de propiciar nuevas formas contemporáneas de socialización ¿podría pensarse esta zona bahiense como una “ecología cultural”? ¿Se llamaría así? ¿Cómo se armaría esa zona o cómo se fue armando?

Creo que el concepto de Laddaga apunta a otros casos, pero vale pensar en el caso bahiense y su conformación; hay que revisar en una historia larga, de muchos años, y con muchas manos en ese trayecto, siempre con afanes de intervención en el espacio público, esa me parece una condición, una expectativa que pervive en las actividades, los talleres, los festivales que se hacen hoy, que, si bien toman el espacio privado por necesidad, siempre guardan un interés por abrirse al público, en distintos modos de poesía en la calle, ferias editoriales y lecturas en espacios abiertos. Si hoy pienso en un signo, me quedo con ese, que puede no ser absoluto, pero es fuerte.

¿Cómo entra y sale tu escritura de la institución literaria? ¿Sale? ¿Cuál es la frontera?

No he tenido una preocupación primordial por recibir la denominación de poeta ni que lo que hago sea llamado poesía. Incluso el “eso no es poesía” puede ser un halago. Ahora, es innegable que uno trabaja, vive, funciona en ese mundo literario de distintas maneras y no se puede escapar de él; puede apartarse de alguna convención, pero las instituciones son más fuertes y te someten a la contradicción; además, estamos creando recursos que se vuelven institucionales al poco andar.

En las preguntas venideras me pedís un ejercicio, déjame hacer otro: me acaban de etiquetar en una publicación con imágenes del *Quebrantahuesos*, un periódico que hacían en la década del cincuenta Lihn, Parra, Jodorowski y otros. Se componía con recortes de titulares de diarios que se mezclaban al modo del “sombbrero surrealista”, la mixtura parecía azarosa pero daba resultados muy situados. Mientras te respondo leo algunos de esos textos y los vuelvo a mezclar.

“Profesor universitario da la orden de liquidar la poesía, hace reír”.

Bueno, ahí se tocan muchas funciones que me toca cumplir, la conjunción es conflictiva y contradictoria, siempre está mutando y las fronteras de la poesía, la institución literaria, la academia no están quietas. Te vuelven a incorporar a cada movimiento.

El poeta cubano Lezama Lima hablaba de “eras imaginarias” para referirse a una época a la que los poetas van a buscar algo para escribir... ¿A qué “era imaginaria” irías de excursión y qué te llevarías?

La Máquina. Uf, a todas las que pudiera, al París de Baudelaire, al River de la Máquina o el San Lorenzo de los carasucias, a algún momento de la Edad Media, al Menlo Park de Tomas A. Edison y, aún más, al momento puntual en que John Pierpont Morgan se queda con las acciones del inventor. Pero el hoy siempre es alucinante, doloroso, cruel y alucinante.

¿Cómo es la relación de tu poesía y de tus actividades con el circuito editorial? ¿Puede pensarse el fenómeno de la edición autogestiva como creadora de nuevas “comunidades poéticas” en la Argentina de siglo XXI? ¿Cómo lo ves?

Sin duda...vuelvo, sin proponérmelo a la pregunta inicial.

¿La poesía es hoy en día una escuela pública? ¿Se aprende algo ahí?

Yo aprendí bastante, pero bueno, no es un sistema. Y la escuela también tiene sus problemas: es una institución de la modernidad que se pensó en relación a la defensa y fortalecimiento del estado-nación y hoy (justo hoy, en vísperas de un nuevo comienzo de clases) que desde el poder esa entidad está siendo percibida como prescindente, la escuela estaría perdiendo su lugar. Hoy, habría que pensar el símil de la escuela y el riesgo de correrla a otros territorios.

Si de acuerdo a tu poesía, “la historia se hilvana por los signos de los signos” o “la historia puede habitar adentro de los carteles”, ¿cuáles serían, a tu criterio, los carteles/sonidos/letreros/afiches/garabatos que atraviesan la historia de la poesía nacional?

Escribí algo, un artículo hace un tiempo al respecto, algo centrado en los carteles como signos y como signos muy argentinos. Desde Sarmiento a la fecha hay muchos carteles que se hacen signo de poesía.

Siguiendo las enseñanzas del “Tío pastrana”, personaje de algunos de tus poemas, ¿cuántos tiempos y velocidades tiene el motor de tu escritura? ¿Tenés como en tu poesía “cuadernos de borradores” o manuscritos guardados?

Hay algunos borradores en papel, pocos, cada vez menos, pero los borradores digitales van acumulándose en carpetas amarillas de una pantalla. La escritura

tiene muchísimo tiempo, no se sabe cuál es el momento de la explosión, el motor del que habla el poema la quiere tener regulada, controlada, pero es un motor laxo, en ese plan se acumulan los borradores.

Te propongo, para finalizar, un juego de escritura bastante escolar (elegir una o más opciones):

a) Armar un acróstico con la siguiente palabra:

historia

Ha

vIsto

Si

Tanta

lOcura

Remeda

lIneas

criminAles

b) Componer un haiku “para Lugones que lo mira por t.v.”

no hay ni

habrá rima, Leo

hoy

c) Escribir una frase o poema “para detener el tiempo”:

“penélope que extiende y recoge el mar”.

Cualquier verso que nombre o refiera a mis hijas lo logra.

10

El sueño de un habla

Todo lo que contiene el peligro de la belleza
y la felicidad es poesía.

Entrevista a Arturo Carrera

Bruno Crisorio

Arturo Carrera nació en Pringles, provincia de Buenos Aires, en 1948. Es poeta, ensayista y traductor. Publicó más de veinte libros de poesía, entre ellos *Escrito con un nictógrafo* (interZona, 1972) *Arturo y yo* (Ediciones de la Flor, 1983) *El vespertillo de las parcas* (Tusquets, 1997) *Children's corner* (Tusquets, 1998) *Tratado de las sensaciones* (Pre-Textos, 2001) *Potlatch* (interZona, 2004) *La inocencia* (Mansalva, 2005) *Las cuatro estaciones* (Mansalva, 2008) *Fastos* (Hum, 2010) *Bajo la plumilla de la lengua* (Casa de la Américas, 2012) *Vigilámbulo*, Poesía reunida (AH, 2015) y *Anch'io sono pittore* (Mansalva, 2019). Sus libros de ensayos incluyen *Nacen Los Otros* (Beatriz Viterbo, 1993) y *Ensayos murmurados* (Mansalva, 2009). Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, sueco y árabe, y ha traducido al castellano obras de Y. Bonnefoy, Michaux, H. de Campos, Ashbery y Pasolini. Recibió el Premio Nacional de Poesía Mauricio Kohén (1985), la Beca Antorchas (1990), la Beca Guggenheim (1995), el Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires (1998), el Premio Konex de Poesía (2004), el Premio de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira en Ecuador (2009) y el 2do. Premio Nacional de Poesía (2011).

Bruno Crisorio: ¿Con qué escritores, artistas o textos del presente dialoga tu producción? ¿Por qué? O, por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

Siempre son los mismos, y siempre me despierta algún poeta nuevo, que no conocía. Eso es lo extraordinario y confirma el dicho de Umberto Saba, poeta al que vuelvo siempre: “Los poetas tenemos los días contados como el resto de los hombres, pero qué variados se nos hacen”. Esa variedad es la de las lecturas. En mi caso, la de enfrentarme a poetas de mi generación que aun no conocía, a poetas clásicos que aun no he leído y a poetas muy jóvenes a los que elijo porque la poesía no reproduce exactamente el lenguaje que habla y oye el poeta, a veces sí...; pero tiene que estar en tal relación con el habla de su tiempo (lo decía Eliot) como para que el oyente o lector pueda decir: “así hablaría yo si pudiera hacer poesía”. Me gusta soñar con ese habla que imitaría. Y hasta me dan ganas de escribir (al leerlos) con ese habla que acaso nunca obtendré.

¿Advertís cambios o novedades en el panorama actual de la literatura argentina? ¿Cuáles?

Como te decía, cada vez que aparecen poetas nuevos, si sus voces son facetas de la invención, cambian el panorama. Su contacto con la tradición es apenas un rafe, una leve línea que los separa de los siglos. Y tienen una apariencia tan vieja y fresca como tortugas recién nacidas. Recientes, es obvio, con nuevos códigos y relieves sobre esa caparazón milenaria que fue (para los chinos) el origen de la escritura.

¿Creés que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

Quizás sí. La manera de insistir con instrumentos de una especie de ideolecto mío: el deseo, la infancia, el ritmo, los faunos, las ninfas; dioses, que como dice Calasso, son cosas que a veces necesitan los poetas para poder escribir. Pero también códigos invisibles: el potlatch o la parte maldita de la sociedad usuraria; la felicidad, la justicia, micropolíticas. Cosas que a veces en la poesía no abundan: ¿acaso alguien había hablado tanto del dinero y la usura en la poesía argentina, es decir, de ese potlatch casi atrabiliario, a veces, y otras veces ignominioso? En fin...

En una entrevista distinguís la poesía de la literatura, por su intensidad. ¿Eso quiere decir que la narrativa no puede alcanzar la intensidad de la

poesía, o bien que en ese caso la narrativa se vuelve “poética”? ¿Te interesa la narrativa? ¿Qué lees?

Como dice el gran maestro que muchos admiramos (Mallarmé), leo donde está la poesía, y su prosodia: el alma es como un nudo de ritmos. Sea narrativa o “poema”. Donde hay poesía hay el grado más alto de la emoción. Hay, digamos, la intensidad que nos sostiene en ese abroquelamiento de los sentidos. ¿Somos más jóvenes o más viejos al escribir? ¿Buscamos como topos en la indeterminación algo que nos volvería a la unicidad, a la imagen perfecta, absoluta, única? Creo que la buscaremos hasta el final.

¿Por qué la tradición se nos vuelve ineludible? Eso preguntás en una de las charlas de Nacen los otros, (1993) pero no sé si respondés. Pero además me interesa el cómo ¿cómo se vuelve a la tradición? ¿Podés trazar un mapa de tu linaje?

Cuando estudié medicina, las clases de genética me apasionaron. Aprendí palabras y conceptos nuevos para mí. Por ejemplo, la idea de genotipo y fenotipo. Es decir, lo que invisiblemente dentro de cada gen quizá nos dirige: conductas, emociones, enfermedades; y miedos y salvaciones. Y el fenotipo afuera, en el tatuaje de las cicatrices, en la piel en el frío, el bochorno, la luz, la oscuridad, etc. De modo que si a dos gemelos los lleváramos uno al polo y otro al trópico, y crecieran allí, al juntarse, no se conocerían fenotípicamente; pero sus genotipos dirían sí, somos los mismos de siempre. La tradición es casi nuestro genotipo. La escritura aquí y ahora, el famoso *hic et nunc* es nuestro fenotipo. No volvemos a la tradición, la portamos, y dentro de ella invisiblemente tal vez borroneamos nuestras ideas, nuestras imágenes. Nuestro linaje secreto, eso sí, es la tradición. Como la han visto tantos poetas. Y se abre como una flor acaso póstuma en la escritura.

Para acercarme más a tu pregunta. Cuando decimos que la vanguardia es la parodia crítica de la tradición, hay un intento de regreso, de vuelta al pasado ineludible. Pero ha de ser crítica para poner en alerta todos los procedimientos, todas las conjeturas.

¿Cómo influye la explosión inaudita de las redes sociales, de internet, de nuevos modos de contacto y de comunicación, en la escritura, circulación, publicación, y lectura de poesía? ¿Cambió la experiencia de la literatura respecto de lo que vagamente podríamos llamar “modernidad”?

Hay un chiste, un poco tonto, que dice que si eso que vos llamás modos de contacto y comunicación hubiera existido en el pasado nada de lo que la literatura nos dio hubiera existido. Hansel y Gretel hubieran llamado por celular a sus padres diciéndoles que las miguitas que dejaron en el camino se las habían comido los pajaritos, que Julieta y Romeo no hubieran cedido a ese final tan trágico, etc. Pero en efecto, algo cambia ya nuestra manera de escribir, de contar, de imaginar ¿no? Llámesele como se lo llame, modernidad, posmodernidad, verdad, posverdad; Bouvard y Pecuchet, los locos de Flaubert hubieran tenido un derrotero de certezas muy distinto al que obtuvieron. Pero eso no es la épica con historia que anheló Pound en los *Cantares* versus la épica con grandes invenciones lingüísticas como la de Joyce (*Ulises, Finnegans Wake*), y Olson (*Los poemas de Maximus*) y W. C. Williams (*Paterson*).

Ahora bien, la era de los epifenómenos contradice en todo, creo yo, a la de la poesía. Por eso amo a Yves Bonnefoy, él nos dejó una lección: amar otra vez la transparencia; la luz, el agua entre las piedras, el vuelo de las abubillas hacia el tejado. Quizás lo más poético, o la búsqueda de la gran poesía hoy, está entre los grupos vivaces de la ecología. Querer amar la naturaleza es como imaginar cerrar la brecha que irremediablemente se abre entre naturaleza y cultura.

¿Dónde comienza el poema? ¿Dónde termina el poema? ¿Dónde la poesía? ¿Qué no es poesía?

En el sobresalto que pueda darnos una misma palabra, una sílaba, allí puede nacer el poema. O en mitad de la escucha de un sollozo, de una risa, de un insulto, de un oír soplarse los mocos con los dedos, como en el poema de Matsuo Basho. La poesía es un ímpetu que no puede durar mucho dijo Leopardi. Pero entendamos que no es sólo en la palabra, claro; comienza en un aquí y ahora pero se extiende en un continuo transverbal. Allí el sentido va, con nuestro afecto, con nuestro deseo; y si es así, supongo, habrá un poema. Todo lo que contiene el peligro de la belleza y la felicidad es poesía.

¿Volvés a leer tus poemas? ¿En qué circunstancias? ¿Cómo es esa experiencia?

Sí, vuelvo a veces a leer algún libro mío. A veces, sí.

A veces me gusta. A veces no.

En las charlas que se publicaron en Nacen los otros hablás de la eficacia de la poesía, de su valor antropológico/mágico. En un mundo “desencantado” como el que vivimos, ¿cuál es la eficacia de la poesía?

Claro, sí, eficaz, como antaño el faro para los navegantes. Creo que hay en ella, la poesía, una eficacia redentora. Fue Borges, entre tantos, quien sostuvo hasta el final de su vida una apuesta ligada a la poesía como salvación. Algo así como: la poesía puede salvar al escritor del anonadamiento de presencia que da la ficción. Borges se refiere a Carriego diciendo: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. Y al referirse a los escritos de la poeta Norah Lange define la novela y la poesía así: “Novela es colaboración de destinos o contienda o actuación recíproca de ellos; poesía es la confesión de un solo destino y su producción de esperanzas.” Salvo que quiero salvarme, se lo escucha decir al poeta en uno de sus poemas. Es la magia completa y nada parcial de la poesía.

Contra una corriente teórica, crítica y literaria, que intenta desvincular la literatura de la representación, vos parecés reivindicar este último término, aunque desde una posición ciertamente singular, ¿podrías desarrollar este vínculo entre poesía y representación (teatral, performática, etc.)?

Me gusta hablar de representación, pero eso es muy difícil, en relación a la pintura. Hay, como señaló el filósofo François Wahl, una historia de la representación. Pero el enigma es saber cuándo el ser adviene a la representación. El misterio de la representación, dice Wahl es que es siempre el advenimiento de un aspecto del ser y el borramiento de otro. Pero si uno explora la representación a través de la pintura se plantea otro problema. Y es que la pintura es un lenguaje, y que, como todo lenguaje pertenece a lo simbólico. Es decir, que no es la experiencia pura sino más: un sistema de diferencias que se citan unas a otras y la pintura entonces debe ser leída como la poesía.

También me interesa esta acotación de Luis Cernuda, a quien ya cité creo: “parece que una parte del interés poético reside en el antagonismo entre tema y representación. Si el tema es muy importante poéticamente, entonces una representación sucinta y una sencillez de expresión rayana en lo común, pueden irle muy bien; en tanto que, por otro lado, un tema no poético y vulgar

(como es con frecuencia necesario en una obra extensa) adquiere dignidad poética por medio de una forma de lenguaje rica y animada”.

Además de poeta sos traductor, o al menos has traducido unos cuantos libros. Algo que me interesa particularmente es el modo en que los poetas se relacionan con las voces de los otros, con las escrituras de los otros, su apropiación y tergiversación (las traducciones de Octavio Paz forman parte de su obra completa, Ernesto Cardenal traduce a Catulo y a Marcial en un libro propio, Mirta Rosenberg suele tener un apartado de sus libros con “versiones”, etc.). ¿Cómo entendés vos ese encuentro de voces? Para la poesía en general y en tu obra particularmente.

No soy un traductor profesional. Traduzco por emoción, por afecto. He querido transformarme en los poetas que admiro.

Si bien traducir es la manera más atenta de leer, como dijo Walter Benjamin, hay también en esa lectura extraordinaria un aspecto que pone al traductor en un borde de gala: debe conceder todo a una ética, a una *humilitas*, y a la idea de que hay para él una ocasión inmejorable para reflexionar sobre sí mismo, para una autocrítica y también para una crítica del habla del otro. Si se cumple así, el otro se acercó sin más, quizá se comprendió también su ritmo y puede incluirse, entonces (pero sin fatuidad), un fragmento, o el poema traducido, junto al libro del poeta traductor —así lo hicieron muchos poetas del mundo ¿no?; y entre nosotros Girri, y también Mirta Rosemberg a quien citaste.

¿Incide la coyuntura (social, política, económica, cultural, etc.) en tu obra? ¿Cómo? ¿Deja marcas evidentes?

Tu pregunta contiene la respuesta: incide y deja marcas. No sólo por los adjetivos entra la ideología en el poema, como observó Roland Barthes, sino también por entre las relaciones laberínticas y micropolíticas, incluso inconsistentes, que a pesar de las declaraciones falsas o “espontáneas” a veces, tejen las imágenes testarudas entre sí.

Pensando en tu constante reflexión sobre el potlatch: ¿cómo circula la poesía? ¿Qué otros espacios (además de la poesía) habilitan el derroche y el don?

Por medio de esta imagen del potlatch quise “volver a revolver” el tema del dinero, pero en la infancia; de los dones y contradones, de la usura, tíos y

primos usureros. Y el espacio que ocuparon en mi libro esos “temas”: el ahorro en la escuela, la alcancía, el corralito de los niños, los reyes, el ratón Pérez, los Reyes Magos, los regalos, los derroches de monedas del padrino pelado a la salida de la iglesia, la moneda viviente, el óbolo en la iglesia, la hostia, el títere que da la moneda, el potlatch que en la indeterminación nos da siempre la naturaleza... Todo eso fue la medida de un sueño en la pesadilla climatizada.

Pero también hubo otra cosa: no simplemente los temas, que son el soporte de la levedad sino esto otro (de mi libro *Potlatch*):

TRUEQUE

Dolor al que critique que el viento
se lo lleve, que cambie
como la lluvia de verano
las promesas, los ánimos.

Y que parezca decir: ¡no importa!
¡Hablo en sueños! ¡Este balbuceo
es mi derrota! ¡Y hubo
saqueos! ¡Y hubo muerte!
Pero nadie mintió tanto en el corazón
como tu amor. Nadie
desbarató tanto.

¿Qué es lo que no cesa de entregarse
como trueque de apariencias,
haciendo estremecer en cada uno
el indicio de lo real?

¿Qué rol juega o jugó el surrealismo en tu obra?

En un momento todo. Fue muy importante. Uno se deja vencer por la facilidad del cadáver exquisito. Uno cabecea. Se duerme. Y se despierta en medio de *Cadáveres* de Néstor Perlongher.

¿Cómo es la experiencia del tiempo en la poesía? En la escritura y/o en la lectura.

La respuesta sería un libro entero, como el de Marina Tsvetaieva, *El poeta y el tiempo*.

Pero para decirlo con John Cage: ¡no hay tiempo! Eso complica pero crea esta conjetura: ¿hay ritmo si no hay tiempo? ¿Ritmo sin tiempo?

Has escrito varios libros en colaboración, ¿cómo se gesta un libro así?

Eso es más fácil de explicar: sólo el brío producido por la lectura y la escritura misma crean esa boda paralela como la de la orquídea y el abejorro, que se unen para la eternidad de una especie. Esa atracción incontrolable es la escritura a dos cuerpos y dos manos. Ese afecto.

En La partera canta (1982) se lee: “en el fondo el deseo y el lenguaje mezclan y pudren todo”. ¿Podés desarrollar cómo entendés la relación entre deseo y lenguaje?

Creo que me excedí con la palabra deseo en alguno de mis primeros libros. Creo que no debemos explicar lo que es el deseo a riesgo de suspenderlo. La expresión que citás de mi libro *La partera canta* fue tomada de un texto de Georges Bataille. Hoy suprimiría “en el fondo”, y rescataría *La realidad y el deseo* de Cernuda, donde el soberano es el lenguaje. Su enigmático y riguroso lenguaje.

¿Cómo imaginás a tus lectores? ¿Cómo imaginás que se lee tu poesía?

No los imagino, o veo sus rostros como vemos los rostros lisonjeros en los sueños. Y cuando se acercan y me dicen que me leyeron... No sé qué decirles.

11

Intensidad y transgresión de la escritura

Para mí, la escritura de poesía tiene que ver
–particularmente– con la desobediencia.

Entrevista a Claudia Masin

Eugenia Straccali

Claudia Masin nació en Resistencia, Chaco, Argentina, en 1972. Es escritora y psicoanalista. Coordina talleres de escritura. Fue docente de la materia Poesía en la carrera de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Libros suyos se han publicado en España, México y Chile. Tiene en su haber diez libros de poesía: *Bizarría* (Nusud, 1997) *Geología* (Nusud, 2001, reeditado por Curandera, 2011) *La vista* (Visor, 2002, reeditado por Hilos, 2012) *Abrigo* (Bajo la luna, 2007) *La plenitud* (Hilos, 2010, Raspa-book, 2014) *El secreto* (antología 1997-2007) (Ed. De la Paz, 2007) el libro de fotografías y poemas *El verano* (Ed. De la Paz, 2010) *La siesta* (Ed. Naveluz, UNAM, 2015) y *La materia sensible: Antología personal* (Viajero Insomne, 2015) y una edición de su Poesía Reunida *La desobediencia* (Contexto, 2018). Su libro *La vista* obtuvo por unanimidad el Premio Casa de América de España en 2002, *Abrigo* fue merecedor de una mención del Fondo Nacional de las Artes en 2004, *Lo intacto* recibió un premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 2017. Su poema Tomboy del libro *Lo intacto*, en traducción al inglés de Robin Myers, ha ganado el premio 2019 de la revista Words Without Borders/Asociación de Poetas Norteamericanos de EEUU. Otros textos suyos han sido traducidos al francés, inglés, sueco, portugués e italiano.

Eugenia Straccali: ¿Con qué escritores/as, artistas o textos del presente dialoga tu poética? ¿Por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

Creo que mi escritura dialoga fundamentalmente con la de poetas –en su gran mayoría mujeres– de mi generación y de generaciones anteriores y posteriores. Encuentro enormes puntos de contacto con la poesía de autoras como Susana Villalba, Paula Jiménez España, Julia Magistrati, en cuanto a algunas cuestiones centrales: el tono lírico, la intensidad y una mirada del mundo en la que el género y lo político en general están presentes. Esas serían las coordenadas que me ubican en un mapa en relación a las poetas mujeres contemporáneas. Podría incluir muchas otras, me interesa particularmente mencionar a poetas norteamericanas actuales que fueron lecturas insoslayables para mí, sobre todo en los últimos años: Sharon Olds, Mary Oliver, Louise Gluck, y de las nuevas generaciones, una poeta con la que siento una afinidad enorme: Robin Myers.

¿Cuál es tu mapa-posible de poetas mujeres contemporáneas en el cual te incluí?

Advierto, por un lado, una gran riqueza y profusión en relación a la poesía que se está escribiendo. Pero a la vez noto en los últimos años, y esto quizás sea inevitable en épocas neoliberales, un resurgimiento de cierta poesía que en la década de 1990 en Buenos Aires tuvo su auge: una suerte de poesía basada en lo anecdótico, en lo intrascendente, que no busca ir más allá de sí misma. Una poesía, a mi gusto, excesivamente prosaica. Sobre todo en las generaciones más jóvenes empezó a proliferar una poesía que hace un culto de lo cotidiano, lo cercano, lo ínfimo. Cosa que por sí misma me parecería preciosa si no fuera porque se queda ahí, es decir, en general los poemas son simplemente recuentos de experiencias sin potencia metafórica alguna. Creo que el ideario neoliberal tiene una impronta fortísima, y así como en los 90 dio empuje a esa poesía desencantada, cerrada al otro/a, y a veces incluso cínica en su visión de los vínculos sociales y personales. El discurso dominante de la derecha también hoy tiene su eco en la poesía: retornaron, aggiornados, esos discursos poéticos desgastados, faltos de intensidad y de fuerza, propios de los tiempos que se les parecen. Mi relación con la poesía, con la escritura y la lectura, es básicamente opuesta a esto: es apasionada, intensa, y por ende esa vertiente actual –como la de los 90– me provoca un absoluto aburrimiento.

¿Hay un tipo de literatura que te interese en particular? -¿Qué autores/as son importantes para vos, y por qué?

Soy una gran lectora de narrativa, desde siempre, y entre los y las narradores/as que adoro, hay muchos/as que tienen una relación con el lenguaje que es propia de la poesía: el lenguaje alejado de las convenciones comunicacionales, disruptivo, desacatado, como en autores/as como Marguerite Duras, Bruno Schulz, Marcel Proust, William Goyen. De hecho, fueron estos/as autores/as los/as que me hicieron descubrir, a los 14 o 15 años, que había otra manera de escribir, una en la que el lenguaje brillaba por sí mismo, más allá de la historia que se contara. Contaría entre ellos a Emmanuel Carrere, uno de mis autores contemporáneos más queridos. Hay para mí un elemento que es fundamental a la hora de enamorarme de un texto o de un autor o autora: la intensidad de esa escritura (tanto si se trata de narrativa como de poesía). Ese es el factor que me atrae por sobre todos: la potencia, la capacidad de ese texto de conmover, es decir, de producirte sensaciones físicas, de tocarte el cuerpo.

¿Por qué tu obra reunida se llama La desobediencia?

Para mí, la escritura de poesía tiene que ver –particularmente– con la desobediencia, de ahí la elección de ese nombre para mi Poesía Reunida. No con cualquier desobediencia, ni con desobedecer por desobedecer. No es el gesto airado por sí mismo. Se trata, para mí, de desobedecer aquellas leyes y mandatos que tenemos naturalizados, que nos han sido transmitidos desde muy temprano y a los que tendemos a obedecer sin cuestionamiento alguno. La poesía hace precisamente eso con el lenguaje: pervierte sus leyes, las desordena, las cuestiona. Por eso es, desde mi punto de vista, el discurso más adecuado para contribuir a la desnaturalización de aquello que consideramos como dado y que envenena y afea nuestras vidas y las de los demás. No se trata solo de romper con la sintaxis o de usar neologismos, no toda la poesía lo hace (de hecho, la mía es una poesía muy apegada a una sintaxis clara, con un cuidado particular por la hilación de la frase, sin estridencias ni en la elección de las palabras ni en la forma), se trata de romper con determinados sentidos cristalizados, de utilizar el lenguaje para ir en contra del lenguaje en lo que tiene de conservador, de patriarcal, de violento. Ir en contra, incluso, de sus efectos mortíferos sobre el cuerpo, sobre el tejido social: ciertas palabras, ciertas ideas corroen la vida desde sus cimientos, por ejemplo, la idea misma

de las jerarquías, de que hay seres que tienen primacía sobre otros. La poesía opera en sentido inverso, porque es –para mí– un terreno que nos permite desarrollar la empatía, es decir, la capacidad de sentir el dolor y la alegría ajenos como propios, y por ende trabaja a favor de eliminar las jerarquías y permitirnos la identificación no solo con otros/as seres humanos sino también con todo lo viviente. Berger decía que la compasión no entra en el orden natural de las cosas, no tiene que ver con la supervivencia y por ende, cabría considerarla sobrenatural. Acuerdo con eso: apuesto a lo anormal, a lo sobrenatural, por sobre lo normal, lo dado, lo natural.

¿Qué estás escribiendo en el presente?

Estoy terminando una trilogía de libros relacionados con el cine (a la manera de *La vista*, de 2001) es decir, libros que toman como eje de cada poema una película y adoptan la voz de un personaje determinado. El primer tomo de la trilogía se llama *Lo intacto* y será editado a fin de año. El segundo se llama *El cuerpo* y seguramente saldrá el próximo año, y el tercero aun no tiene título y está en proceso de escritura.

¿Cómo se relaciona tu poesía con la política, o con “lo político”?

Creo que la poesía es profundamente política siempre, porque ningún discurso puede estar por fuera de las tramas que articulan y dirigen los vínculos entre las personas, y por ende, no hay manera de escribir acerca de ninguna cuestión sin que se filtre una posición política determinada. Aquellos llamamientos a un supuesto purismo de la poesía, según el cual no se mezclaría con los asuntos mundanos, me parecen muy alejados de lo que la poesía verdaderamente es: un modo de relación con el lenguaje que está inscripto en un cuerpo que nace y vive y muere en una época determinada, sujeto a los desig-nios de esa época, sometido a sus injusticias, atravesado por sus alegrías y sus dolores. Es decir, un cuerpo político que no puede sino escribir políticamente, como no puede sino vivir políticamente.

12

Memorias: desacralización y montaje

Siempre le hui al endiosamiento del pasado.

Entrevista a Julián López

Celeste Cabral, Ramón Inama y Silvina Sánchez

Julián López (Buenos Aires, 1965) es autor del libro de poemas *Bienamado* (editorial Carne Argentina, 2004) y ha participado de diversas antologías: *Luz y Fuerza* (Milena Caserola, 2008) *Lo humanamente posible* (El fin de la noche, 2008) *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura* (Seix Barral, 2016) *Estilo libre* (Loqueleo, Santillana, 2018) En 2013 publicó *Una muchacha muy bella* (Eterna Cadencia), elegida novela del año por la *Revista Ñ* y en la encuesta de Eterna Cadencia, y editada también en Holanda, Francia y los Estados Unidos. Desde 2006 dirige, junto a Selva Almada y Alejandra Zina, el ciclo de lecturas Carne Argentina, fundado con la idea de generar un espacio en el que convivan los escritores editados y los inéditos, los consagrados y los nuevos; y promover encuentros en los que el público tome contacto con la variedad de estilos, lenguajes y formatos que propone la producción literaria actual. Recientemente, acaba de publicar su última novela *La ilusión de los mamíferos* (Random House, 2018).

Celeste Cabral, Ramón Inama y Silvina Sánchez: ¿Qué tipo de literatura te interesa? ¿Qué te gusta leer?

Lo último que leí, que me impactó, fue cuando me mandó un inbox un librero que conozco, Simón, de La Libre, me dijo: “¿sabés que hay un libro que

te nombra?” y me pasó el nombre del autor y era un erpiano que vive en París, que es arquitecto y hace una novela muy extraña que a mí me gustó mucho, sobre todo porque es difícil escuchar hablar a los militantes. Y es algo que yo demando mucho. El personaje es un tipo que está internado en lo que es el Borda de París. En la primera página cuenta que está en el espacio común del manicomio y se sienta en una máquina, abre google, pone escritores argentinos, y menciona algunos escritores y a la muchacha. Habla de la traducción francesa. Es una novela muy rara, a mí me interesa lo que hace, construye un dispositivo para ponerse a hablar de aquello que supongo que debe tener mucho de biográfico. Al personaje, que se llama Mario Klachko, parece que lo encierran en el manicomio las hijas para evitar una quiebra fraudulenta. Cuenta un encuentro con Santucho en un auto rumbo a La Plata y una discusión, y que esa fue la última vez que lo vio. Cuenta operaciones. Me pareció muy interesante sobre todo eso, agradezco cuando se abre algún espacio de gente que habla con algún tipo de distancia, con algún montaje.

Silvina: ¿Te interesan las novelas que vuelven sobre los temas de la última dictadura, o que abordan el problema de la memoria?

Sí, pero no he leído a mis contemporáneos, leí poco. Sobre todo porque cuando empezaron a aparecer más yo estaba con la “muchacha” y, si bien la escribí muy rápido, no quería... Leí a Félix Bruzzone, pero no leí a la mayoría de los que abordan la temática. Uno de los mejores libros que dio, para mí, la literatura argentina en los últimos años es *Diario de una princesa montonera*, que ahora se reedita en una versión ampliada.

Ramón: ¿Te gustó el diálogo que Diario de una princesa montonera inaugura con las nuevas tecnologías?

Sí, me parece que logra todo lo que se propone. Traspaso de soportes, tono, e incluso la inestabilidad que plantea el texto. Me pregunto cómo va a funcionar ahora, supongo que eso va a seguir funcionando, porque además Mariana (Eva Pérez) escribe muy bien. Me interesó mucho porque ahí hay, otra vez, una operación, un montaje, hay una mirada torcida sobre la temática, como la tiene Félix también. En general no me atrae lo testimonial. Por supuesto que sí me interesa, pero en términos de lo que prefiero, me parece que, cuando revisitás un tema, si no te animás a cierta desacralización, se convierte en algo a lo que yo le huyo muchísimo, que es justamente la mirada museológica del pasado.

Celeste: En una entrevista anterior que realizamos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, habíamos conversado de algunos textos, como La casa de los conejos (2007) de Laura Alcoba, y de la película Infancia clandestina (2011) de Benjamín Avila y vos nos decías que no te habías acercado a esos materiales. ¿Esa afirmación sigue vigente?

Sí, supongo que no está bien, porque en ese momento todavía era reciente la muchacha, y ahora ya pasó. Pero no vi *Infancia clandestina*, que además me interesa porque me gusta Natalia Oreiro. Me han tomado otros materiales, todavía no estuve por ahí.

Silvina: ¿Y cómo fueron los comienzos de Una muchacha muy bella? ¿Cómo apareció la idea? ¿No surgió en diálogo con esas escrituras?

No. Siempre estuve informado del tema y además fue el tema hegemónico de mi generación, por lo menos del lugar donde yo estaba en esa generación. Empecé a ir a marchas de muy joven, y era un tema hegemónico en mi vida. O sea que sí estaba muy formado, pero también siempre le hui al endiosamiento del pasado, a una mirada sin una intención de algo. Incluso me enojaba la idea de la década del setenta. ¿Y la década del treinta? ¿Qué magnetismo hay ahí? No me interesa abonar a una idea devocional. Sí había leído una novela de Ernesto Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, que me había gustado mucho y, otra vez, es una novela que se acerca a la temática muy profundamente y con toda una parafernalia muy extraña. Pero la muchacha surgió cuando leí *Poder y desaparición* de Pilar Calveiro y fue la gran habilitación para mí. Si esta mujer, que estuvo tanto tiempo retenida en la peor instancia en la que puede estar retenido un cuerpo, si Pilar Calveiro puede mirar así, puede preguntarse por el destino de los torturadores, ¿cómo yo no voy a poder asomarme? Entonces ahí hubo algo que se destrabó. Después leí *Traiciones* de Ana Longoni y también, otra vez, la desmitificación, en ese caso de la figura que la literatura construyó con el quebrado. Todas esas eran ideas del discurso de la memoria que a mí siempre me generaron mucho conflicto. Yo no podía estar cómodo con eso.

Entonces la muchacha surgió de todo eso. Igual para mí fue una sorpresa, yo ya pensaba que nunca iba a poder escribir una novela. Para mí, yo era un fracasado en la vida, iba a escribir siempre pero nunca iba a funcionar. Supongo que eso sirvió para escribir la novela, que la verdad me tomó de sorpresa.

Celeste: Si leemos otro corpus de novelas como Dos veces junio (2002) de Kohan, o Una misma noche (2012) de Brizuela, vemos que apuntan a las pequeñas traiciones, a esa clase media que miró para otro lado y que aún no ha sido juzgada. Nos parece que Una muchacha construye otro personaje de la clase media.

Exactamente, yo no pensé que Elvira iba a aparecer, cuando apareció me resolvió la novela. A mí siempre me molestó mucho el discurso anti clase media. Yo lo practico mucho, desde ya, y creo que corresponde. Pero también me parece que es un discurso que pertenece a un sistema de presión. Es un discurso de la clase media ilustrada muy unidireccional. Entonces, cuando encontré a Elvira fui enormemente feliz, porque para mí era poder construir un personaje que trajera cosas de la cultura popular que la clase media porteña siempre vio como menor. Y ella es la que le permite vivir a mi protagonista. Es un invento total, pero yo quiero creer que es posible, que la clase media no es solamente eso que la clase media ilustrada desprecia, que es un campo mucho más complejo. Y por supuesto, y a las pruebas me remito, que acompaña cosas que uno no puede entender.

Ramón: Y ahí a vos te interesa más una discusión de la cultura, no tanto diferenciar a la mamá y a Elvira como exponentes de clase antagónicos.

Exactamente, tal cual. Portantes de una clase muy compleja.

Ramón: La protagonista diría que Elvira es una mersa, pero en realidad provienen de la misma cuna.

Exacto, y probablemente sea una mersa, pero una mersa que le salvó la vida a su hijo.

Silvina: Porque además la novela trabaja cómo se pueden tejer redes y lazos de sobrevivencia, espacios de micro resistencias cotidianas.

De solidaridad profunda, de solidaridad muy alejada de un discurso político. El discurso político no es la única manera de sobrevivir al sistema. Es algo que de verdad pienso. A veces tengo una mirada sobre nosotros como participantes de un discurso exageradamente politizado que provoca mucha distancia con nuestros congéneres de clase que no practican ese discurso.

Ramón: En alguna otra entrevista vos planteabas una idea de la clase media contra la clase media en sí misma y yo me preguntaba si eso no significaba negar la complicidad.

Imposible. Yo me acuerdo que, cuando era pibe, cuando fue el golpe había alivio. Había alivio, había mucho hartazgo y mucha desesperación por lo que se venía, entonces todo eso era un clamor. Me parece que se repite con el kirchnerismo. Yo no soy kirchnerista, al contrario, siempre fui muy crítico, pero es impresionante lo que se generó. El kirchnerismo como un ideal moral, entonces no importa si conquistamos Marte, si pasaron seis mil años, hay que ser kirchnerista porque es la única superación. Es algo psicótico que avala cualquier cosa.

Ramón: Completo tu recuerdo de niño con uno mío, previo al golpe, de sensación de caos. Yo estaba en la vereda y cortan la calle, unos montos, creo, y prenden fuego un bondi. Y hasta que viene la cana, y se arma todo, pasa demasiado tiempo. La sensación era: ¿quién viene y apaga esto?

Y, por otra parte, me acuerdo de que yo tenía una tía que era directora de escuela en provincia. Es de esos recuerdos que después los entendés en la lógica histórica. Me acuerdo de una vez en que yo escuché una conversación de los grandes en la que ella contaba que había llegado un camión, que habían levantado el camión y que caían los yogures y los sachet de leche para la gente. La sensación era como si estuviera contando otra cosa además del relato. Y sí, estaba contando otra cosa. Me acuerdo de que ella decía: “¿Y cómo no voy a dejar que la gente se lleve las cosas?”. O sea, claramente ella apoyaba, pero en el contexto familiar lo decía un poquito armado con el tono de “¡Qué barbaridad!”.

Silvina: Volviendo sobre los relatos y los modos de contar la experiencia vos siempre ponés el énfasis en que haya un dispositivo, un distanciamiento, o sea que no haya un relato directo de los acontecimientos sino que se construya una mirada oblicua. Nosotros pensábamos que en tu novela esto funciona a través de ese sistema de velos, de lo no dicho, los sobrentendidos. ¿Cómo lo pensaste vos? ¿Cómo se fue construyendo durante la escritura?

Fue apareciendo y para mí fue fundamental que fuese así. Cuando aparecía decía: yo quiero hablar de eso, pero para hablar de eso yo tengo que lograr que la atención esté acá, esté en otro lugar. Porque yo quiero hablar profundamente de eso. La mejor manera, para mí, de abordar un material en el cual vos tenés una voluntad declarada, es hacer un sistema de micro engaños. Yo estoy hablando del vaso, pero qué importa el vaso. Entonces decía: mi novela se va a armar pero justamente donde yo no la nombro, donde yo no la escribo. Y para

mí eso funcionó. Acaba de salir una reseña en el *New York Times*, es un hecho muy inusual para una novela argentina de una editorial chica. La novela salió en noviembre en Estados Unidos en una editorial muy linda, y al autor de la reseña no le gustó mucho la novela, no le gustó nada la traducción. El autor cree que la novela deja demasiadas cosas sin decir. Y sí, pero tal vez una mirada muy lejana dé cuenta de todo eso que nosotros podemos reponer. Es una mirada que omite el hecho de que la literatura argentina podía leer en esa clave.

Silvina: ¿Y vos lo pensaste como un sistema de pistas que ibas dejando al lector? Hay algunos elementos que después se recuperan, o se resignifican.

Sí, así es. Yo sabía que quería decir tres palabras clave en toda la novela. Una era contraofensiva, la bruja cachavacha aparece como una bruja desaparecedora, picana y de salvoconducto. Yo sabía que tenía un campo pretendidamente distractor donde tenía que sembrar, en contextos completamente ajenos a la palabra, palabras que armaran un sistema, un campo semántico. Cuando yo entendí eso empecé a escribir, de alguna manera, una especie de policial.

Silvina: Porque también está la palabra que el niño descifra en la televisión y ahí hay otra clave.

Exactamente, así es. Eso me lo dijo el texto, pero enseguida empezó a aparecer. Mientras yo escribía era todo muy sorprendente para mí, pero tenía la certeza de no hablar directamente y de no aplastarle la voz al personaje. Incluso a riesgo de que sea un narrador extraño, que creo que lo es.

Silvina: Esa cuestión nos interesaba especialmente, porque uno de los mecanismos oblicuos que mencionábamos consiste en la construcción del punto de vista del niño. ¿Qué te interesó de ese punto de vista? ¿Cómo lo fuiste configurando?

Ahí hice una operación bien biográfica, de recuperar perspectiva en mí. Es lógico, porque yo crecí en esos años, mi narrador es un niño en esos años. No hay manera de que sea distinto, pero yo pongo cosas muy específicas que me constituyeron, y que me parecía que –yo soy un ejemplar de clase media– servirían para ese narrador y para esa historia, para ese mundo. Me copié mucho.

Silvina: Entonces de ese modo fuiste encontrando la voz, el tono... ¿Vos lo ves como un narrador extraño?

Sí, yo fui un pibe extraño, digo extraño también por las cosas que escucho

de los demás, pero yo era un pibe medio aparatoso. Construí el personaje de un chico que tiene una mirada de un niño devenido adulto, en algunos momentos.

Celeste: Ese momento del encuentro del narrador con el otro niño, Santi, que es el ejemplar de esa otra clase media, es un poco el espejo de esas otras dos mujeres, ¿no?

Totalmente, y me impresiona que alguna gente al protagonista le puso el nombre de Santi. Y me parece que es una operación que está bien, porque yo lo pongo a Santi como una especie de doble del protagonista. Es una lectura que pesca algo que yo en secreto construí.

Ramón: Hay ahí además un juego con la clandestinidad...

Exacto, y con los nombres de fantasía que tenías que aprenderte.

Ramón: ¿Y te pareció, al momento de la publicación, que dialogaba con otras novelas? ¿O al revés, escribiste a contrapelo de lo que habías leído?

No, fui bastante autista en ese sentido, por esto que dije de que no había visitado demasiado algunos materiales, pero me interesaba más la parte ensayística, con una profundidad particular. A mí me parecía, cuando la escribía, que estaba bien, que iniciaba un diálogo, que empezaba a hablar de algo. Y, al principio, a mí me daba mucho miedo empezar a escribir. Yo decía: me van a matar, me van a matar, me van a hacer de goma, me van a decir por qué te ponés a hablar de esto, este tema no es tuyo. Y me acuerdo que se lo contaba a una amiga y una vez ella me dijo: “bueno, por ahí sí, ¿y?”. Ahí me tranquilicé y seguí escribiendo, y después no pasó nunca eso. Nunca, jamás. Yo me acuerdo mucho de vos, Ramón, por ejemplo. Porque mi encuentro con vos fue el primer encuentro con un no escritor, con un protagonista directo. Porque con los escritores que conozco que son hijos, lo hablamos en plan de escritores, ahí no tengo nada para compartir, yo no soy hijo.

Ramón: Y es ficción contra ficción, un juego literario.

Exacto, con vos es otro el diálogo que hay. Entonces estaba nervioso y después fue muy lindo el encuentro, muy conmovedor.

Ramón: ¿No te pasó de encontrarte con más lectores hijos?

Después sí, y siempre la verdad que fue amable.

Ramón: Es cierto lo que decís de que, en algún punto, la elección de la voz y del tono inaugura un diálogo. En todo caso, no sé si alguien tuvo después ganas de seguirlo o no, pero tal vez ahora cuando hablás de esta empatía que tenés con Mariana Eva Pérez, podemos pensar que son voces distintas pero que están dialogando.

Yo creo que sí, en la oblicuidad...

Silvina: Y también en ciertos usos de la ironía, que en una primera lectura de tu novela quizás no se perciben, pero después, volviendo sobre el texto, se puede ver que están muy trabajados en varios episodios.

A mí todo eso me daba cagazo. Me van a matar, me van a matar, me estoy poniendo encima de cosas, de acuerdos muy intocables. Igual también es cierto que siempre fue muy amorosamente, y que en mis personajes está claro que están desamparados. Entonces hubiera entendido si a alguien no le gustaba, y de hecho hay gente a la que no le gustó. Pero mis miedos eran exagerados en ese sentido me parece.

Silvina: Y vos, en otras entrevistas, hablabas de una operación de apropiación.

Sí, sí. Imagínate el cagazo que me daba eso. Yo decía: me estoy apropiando, y a la vez me confirmaba que estaba bien, que era eso lo que tenía que hacer.

Celeste: Y después otras voces salieron a continuar ese diálogo. Bruzzone publicó una nota en Anfibia, y empezó a suceder que otros hijos, no solamente hijos con minúscula sino hijos de represores, escribieron sus relatos. Del mismo modo hoy está hablando la segunda generación de Malvinas.

Además es cierto porque si vos redireccionás la charla y te das cuenta de que lo único que está vivo es el lenguaje y que nosotros nacemos y morimos pero el lenguaje no, los discursos también van desarrollándose, desplegándose. Las nuevas generaciones tienen para decir lo propio.

Celeste: Retomando lo que decías, también sería bueno que desarrollaras un poco más esta idea de ciertos discursos fosilizados de la memoria. Vos decís que las nuevas generaciones también tienen que salir a hablar y se me viene la imagen de cuando se habla de la saturación de la memoria. A las docentes a veces nos pasa en la escuela que los estudiantes te dicen: “profe,

basta de hablar de la dictadura, ya nos enseñaron todo, ya estamos aburridos, eso ya está". Y creo que hay algo de eso en tu novela, ¿lo podrías desarrollar? Y, por otro lado: ¿qué pasa con eso hoy? A partir del inicio del gobierno de Cambiemos hubo una serie de gestos amenazadores hacia esa memoria que parecía que ya nos había saturado.

Una vez me pasó una cosa que a mí me espantó un poquito. Me hicieron una entrevista para un diario y yo dije –ahora no lo voy a recuperar exactamente– algo así como: “hay que salir de la memoria”. Y fue escuchado en el sentido inverso. Entonces muchos salieron a decir “¡hay que quedarse adentro de la memoria! ¡Hay que hacer todo desde ahí!” y yo lo que estaba diciendo era que la memoria *per se* no es nada, la memoria es la actualidad hablada con los hechos del pasado. No es pensar eso, es pensar hoy a partir de eso. Es lo que dice Pilar Calveiro, básicamente. La memoria no puede ser pasado, la memoria es presente. Cuando la memoria es pasado, ahí es donde a mí ya no me interesa. La cosa monumentalista está bien, pero a mí no me interesa particularmente. Estuve en Berlín hace unos años, que me invitaron por *Una muchacha...* y me impactó mucho esa ciudad porque es el epicentro de todo. Es el epicentro de la revolución, el epicentro del horror, y está todo visible. Fui solamente al Museo de la topografía del horror en Berlín. Me gustó mucho porque me pareció que tenía un abordaje que estaba bien, que no era truculento, y eso te daba la dimensión real del horror. No necesitaban fascinarte con imágenes espantosas. Eran, por supuesto, imágenes horribles pero no eran las típicas imágenes del campo de concentración. Eran de las cosas previas, de las razzias, y eso te daba la idea de una construcción del horror, y tal vez funcionaba mucho más, era mucho más impactante. En ese sentido, la memoria no es una reflexión de lo que ya pasó, sino que es la manera en la que uno vive el presente, su contemporaneidad y la actualidad de su contemporaneidad. Respecto a la perspectiva de Cambiemos, parece que nunca terminamos de caer en el espanto. Cuando empezó creíamos que había cosas que no iban a poder tocar, y finalmente tocaron todo y más. Es bastante demoledor. A mí me asustaba de mi libro que pone de manifiesto que el discurso de la memoria no es suficiente. Entonces terminé mi novela con dos nenas cartoneras que se cagan de risa de mi protagonista. Yo necesitaba que mi protagonista fuera un gil.

Silvina: Y que saliera del espacio interior, que saliera a la calle en algún momento y viera la precariedad...

Y que viera que no terminó, que el discurso de la memoria nunca se puede estabilizar.

Ramón: ¿Por eso también ese cambio en la novela, tan abrupto, entre la primera parte, con un narrador niño, y la segunda? ¿Por el miedo a la cosificación, a la imagen angelada de las víctimas?

Sí, además, cambia de tono totalmente. Todo el encanto y el erotismo de esa relación se convierte en la depresión. Yo tuve una discusión con uno de mis amigos, que es uno de los escritores que más me interesan, Humberto Bas, y que fue uno de los primeros que leyó la novela terminada. A él le gustó mucho, pero me decía: “sacale esa porquería del final que arruina tu texto”. Yo le decía: “boludo, no entendés nada, si me estás diciendo eso no entendés nada, es horrible lo que me estás diciendo, que deje una historia romántica de la militancia que queda en un limbo absolutamente no humano, cristalizada en la memoria romántica de este pibe. No, yo quiero hablar del pibe este. Y además quiero hablar, no del pibe, sino del fondo del pibe este. Es un pibe que está hecho puré”. Hay otra gente que piensa lo mismo, por ejemplo, Lina Meruane, que no me lo dijo a mí pero sé que piensa lo mismo.

Celeste: En ese final aparecen estos personajes que son jóvenes y son mujeres, además de pertenecer a las clases populares. Nosotros discutíamos mucho esta idea de una mujer militante que es madre, además, y todas las contradicciones que se juegan ahí. Esa mujer que siempre se está escapando hacia su propio deseo y todo el conflicto que eso le genera a ese niño. ¿Cómo pensaste ese personaje? ¿Qué preguntas te guiaron a la hora de construirlo?

Yo creo que ese es el personaje más mentiroso, más novelero, si vos hablás con militantes mujeres. Yo había visto ya, en el canal de la ciudad, un programa de María Moreno, donde le hacía una entrevista a una ex-erpiana. Por ejemplo, el sistema de las persianas se lo robé a esa entrevista. En ese sentido –y esto lo hablé alguna vez con María Moreno– mi personaje es muy mentiroso porque tiene miedo, y está confundido y no sabe..., y eso no era así. Bueno, por ahí alguna vez sí. La escuché a Miriam Lewin en un testimonio y me acuerdo que ella decía que estaba aterrorizada pero iba igual. La fascinación de una empresa colectiva que hace que no puedas detenerte, hay un sostén moral.

Silvina: ¿Es decir que vos pensás que el hecho de que la protagonista decida no ir es imposible si lo relacionas con los testimonios y relatos de las militantes mujeres?

Bueno, todas estas angustias que ella tiene, o algo que descubrieron. El año pasado en el FILBA, un grupo de lectura me hizo una entrevista que estuvo buenísima también, fue hermosa, yo me puse a llorar en un momento. Me dijeron algo que nunca me habían dicho, una mujer me dijo: “mirá, hay una cosa en tu personaje que es muy raro, que no trabaja”. Y claro, no existe eso, es la moral de ser operaria. Yo digo que la protagonista es una mentira porque es como una representante de la clase media ilustrada sin marco de referencia. La única referencia que hay es el tío Rodolfo que aparece casi nada, y los libros. Es toda la referencia de ella que hay.

Ramón: Pero no, Julián, es muy verosímil el personaje. Había miles de compañeras que estaban rentadas, como hoy en día. Las organizaciones deciden que fulana, mengana y sultana son cuadros políticos integrales necesarios para el desarrollo de la revolución y están rentadas, y no hacen nada. Quiero decir, no hacen nada en el sentido de que por ahí tienen una pantalla. Mi viejo supuestamente era fotógrafo y jamás había visto una cámara en su vida, laburaba en un taller mecánico y jamás tocó un auto. Y esa cuestión del miedo también es algo presente.

No, claro, de eso estoy seguro, pero en mi personaje no es específicamente miedo a una cosa. Es como un miedo vago. Yo me imagino, a veces, si me pienso en esa época, y voy desde “sí, hubiera estado” a “ni en pedo”. Finalmente creo que, si hoy pasara, no lo podría ni pensar. Sí, es meterte a vivir en el miedo. Es la experiencia del terror.

Ramón: Además, el marco creado en la historia no es algo menor. Sin entrar en el detalle –que me parece que es una elección– de la cotidianeidad militante. Pero hacías lo que tenías que hacer todos los días con tu vida: si tenés un pibe, ¿dónde lo dejás? ¿Va a la escuela o no va a la escuela? ¿Quién lo lleva? ¿Le das de morfar? ¿Lo levantás vos? ¿Lo bañás? ¿Hacés los deberes con él?

Silvina: Es muy interesante cómo la novela explora esos cruces entre maternidad y militancia. La experiencia de la maternidad está construida de una manera muy densa en la mujer y refractada en el niño, que siente esas tensiones

de la maternidad, como por ejemplo cuando la protagonista quiere estar escondida y no estar con su hijo, cuando quiere tener un rato sola.

A mí se me viene mucho ese tema. En junio sale mi nueva novela, que por fin logré terminarla y entregarla, porque en un momento pensé que nunca más iba a escribir. Y ahora, en estos días, se me acaba de ocurrir algo para un próximo material, y otra vez vuelvo sobre la idea de la maternidad. Así que se ve que es un tema que me interesa.

Silvina: El tema tiene mucha intensidad en Una muchacha, porque además está refractado. Aparece en el personaje de la mujer y refractado en la mirada del niño y en cómo él va percibiendo todas esas tensiones, sensaciones, dudas que la madre va experimentando. Asume una complejidad muy alejada de la maternidad idealizada o del mandato socio-cultural sobre lo que debe ser una “buena madre”.

Claro, eso para mí era un acto de justicia con ella. Yo necesitaba que ella amara a su hijo con todo y que lo odiara. Además, porque yo no tengo hijos –que me hubiera encantado–, pero un hijo debe ser la cosa más maravillosa y más extraordinaria y es una porquería atómica que te deja en otro lugar para siempre, en un lugar de despojo de tu proyecto original. Después por ahí vos descubriste que ese era tu proyecto o que podés vivir bien. Una amiga cuenta que, al tener a su primera hija, cuando llegó el médico, le trajo a la bebé y se la mostró, ella la miró y dijo: ¿qué hice? La percepción de que algo había cambiado absolutamente.

Silvina: Hay una novela de Mariana Dimópoulos, Pendiente (2013) que narra una escena similar: la protagonista se queda por primera vez sola con su bebé, siente que debería tocarlo, levantarlo, arroparlo, pero no puede hacerlo, es decir, no puede hacer, o sentir, lo que cree que debería, más bien lo que siente es que no sirve para eso. Hay allí, en esas escenas, una inadecuación, una extrañeza que también es parte de la experiencia de la maternidad.

La mujer que abandona a sus hijos es para mí la figura de la cultura occidental.

Silvina: ¿Y tu nuevo trabajo explora estos temas? ¿Una especie de Medea?

No, yo quiero hablar de la que dice “mi deseo es más importante”. No la que enloquece de celos y amor. Al contrario, la que dice “mi deseo es más importante y más vital que esto y voy atrás de eso”. O sea, la que puede sobreponerse a la cultura, la que puede ser la peor.

Ramón: ¿Pensás que esa elección tuya del personaje tiene que ver más con esa mirada que con una posible lectura biográfica de tu historia?

Sí, supongo que yo percibía esto y me copio ahí también de mi propia percepción. Pero sé que no me interesa hacer una madre abnegada. Por ahí en algún momento puede ser, creo que en mi propio material va a haber una madre abnegada, pero va a ser una historia de terror. Ojalá me salga, me encantaría escribir terror.

Ramón: ¿Te gusta esa literatura?

No leo mucho terror pero hace muchos años tengo el berretín de que sería buenísimo escribir terror. En general las cosas que he leído de terror no me asustaron. Igualmente, no sería un terror clásico, sería un terror más psicológico. Veremos qué aparece, quizás nada que ver. Estoy pensando en una madre que tiene hijos enfermos, me impacta mucho la idea de la enfermedad de los pibes. El otro día vi a un papá que estaba con su hijita en el Garrahan, eran del interior y el padre pedía un trabajo para poder quedarse al lado de ella. Entonces eso yo no lo puedo entender, pienso: ¿acá que pasa? Se ve que es un tema que me tiene un poco magnetizado.

Celeste: Volviendo un poco a Una muchacha..., conversábamos en torno a la figura paterna. Es un personaje que no está, queda solamente una huella en el cabello de ese protagonista. Aparece en los sueños pero es un gran ausente que únicamente recibe las puteadas del hijo que le reclama ese abandono y no mucho más. ¿Por qué ese gran contraste con una figura femenina tan fuerte? ¿Qué te motorizó a construirlo de esa manera? En la novela, hay además un sueño que es clave. Cuando el padre avanza y se pierde en la multitud y el niño quiere escapar de esa madre que lo retiene, derramarse, mientras todo se empieza a desmoronar.

Creo que hay una clave política ahí que tiene que ver con el momento, con Perón, con la orfandad de la juventud. Creo que claramente uno podría leer eso, en la plaza, cuando los echa a “los imberbes”. A mí también me sirvió eso para construir esa ausencia, creo que responde a eso. Ahora, yo necesitaba que la mamá y el chico tuvieran una historia de amor. Para que esa historia de amor pudiera prosperar no tenía que haber un competidor. Además, yo quería hablar de la orfandad. Después me di cuenta de eso, no sabía de qué quería

hablar, pero iba construyendo a medida que aparecía y decía: acá no puede haber un chabón porque esa mujer es exclusivamente de mi personaje.

Celeste: Cuando estuviste en La Plata vos hablabas de la orfandad de la generación de ese niño, no de la generación del padre de ese niño. Retomando lo que veníamos hablando de la transmisión de la memoria, de cómo la memoria se reconfigura en función de la agenda del presente, vos hablás de la generación tuya como una generación que quedó huérfana de la transmisión de ese relato.

Y sí, la intervención del Estado fue eso, interrumpir la transmisión de la historia. Y lo ves hoy, cuando se cierra una escuela, ¿qué se hace? Se interrumpe una comunidad.

Silvina: Eso aparece en el final de la novela: un Estado destructor, que deja a muchos afuera, un Estado engendrador de huérfanos, que continúa y se ve en la última escena.

A la generación de hijos, el Estado los despojó de todo. Pero después, por lo menos eso los obligó a tener una identidad, los conminó y les dio un lugar adentro del Estado. Es muy loco ver cómo funcionan todas las situaciones del Estado. Hay gente a la que no le llega eso, entonces viven como al margen. Y debe ser muy difícil para un hijo no pertenecer totalmente al discurso. Un libro que a mí también me ha impactado mucho es el libro de Adelaida Gigli, *Paralelas y solitarias*. Otra vez, alguien que dice: esta tragedia es mía, no se la doy al Estado. A ella le desaparecieron los dos hijos. Ella se resistió a ser Madre, se resistió a cualquier idea de discurso de la memoria y defendía su drama como propio, y de ningún colectivo y de ningún Estado. A mí me maravilla. Una vida muy dura, de no poder hacer identidad de nada. Eligió quedarse afuera de todo. Esa gente a mí me interesa mucho.

Silvina: Y es lo que se trabaja en la segunda parte de la novela, la institucionalización de la memoria. Pensábamos que aparece allí una decisión de distanciamiento, de hablar de los hijos “sin estar metido en el discurso de la memoria”; un deslizamiento respecto al modo en que las víctimas se cuentan el pasado: “Nosotros tenemos los mejores muertos” o “todo se dirime entre quebrados y leales” son para el narrador frases hechas, eslóganes cristalizados que no hacen más que enfurecerlo. ¿A vos te interesaba participar de esos debates?

Sí, de hecho, no sé si alguna vez lo confesé, yo saqué una mini escena, realmente corta, en la que el personaje se agarraba a las trompadas en HIJOS con uno, en una asamblea, y se iba.

Silvina: ¿O sea que había un intento de acercamiento a HIJOS?

No, lo que vos reponías por el devenir de la novela era que él militaba, o más allá de que militara, era un lugar de pertenencia, se reconocía en esa identidad, estaba adentro. Pero lo que vos veías ahí es que había una escena de trompadas y que él se iba.

Silvina: ¿Y por qué decidiste sacar esa escena?

Porque me parecía que era burdo, que eso ya lo estaba diciendo, que no lo necesitaba y que era esa cosa donde vos descubriste que el escritor o la escritora no terminó de despojarse de su voluntad, entonces somete al texto a una idea que el texto no necesita. Porque yo ya estaba diciendo que acá hay alguien que está muy incómodo, no lo necesitaba.

Ramón: Aparte ahí hay un diálogo con Bruzzone.

Exactamente, y con Mariana (Eva Pérez) también. Pero ahí sí ya era una intervención más fuerte, me podrían cuestionar: ¿vos qué te metés? Lo hablé con la editora, Leonora Djament, y ella me hizo esa observación. Yo ya sabía que me lo iban a señalar, era endeble la idea, era sexo explícito en un contexto que no permitía una escena así. Poner algo así de burdo en un sistema de velos, cuando además ya estaba dicho.

Silvina: ¿Entonces hubo un proceso de escritura con algunos lectores, que vos vas mencionando que fueron claves, y después hubo reescrituras?

Hubo muy poco. Fue rarísimo el proceso de la muchacha porque mientras yo la escribía nos juntábamos con Selva Almada y Gabriela Cabezón Cámara una vez por semana a leernos los materiales, lo que estábamos escribiendo cada uno. Los tres, de ahí, salimos con novelas. La escribí en cinco meses. Entonces yo ya tenía un correlato y unas voces que, en todo caso, si me despistaba, me hacían volver. Más o menos la novela quedó así, excepto el final. A Leonora tampoco le convencía el final de la novela y me dijo: “yo se lo sacaría”. Y yo entendí que ella me había dicho: “si no se lo sacás yo no la publico”. Ella estaba muy interesada en la novela, pero yo no lo entendí en la reunión que tuvimos. Yo dije: “el final no lo

voy a sacar”. Sí le saqué la trompada y le saqué una palabra que a mí me encanta, que ella me decía que ya estaba dicha, la palabra esquiras. En la primera página de la primera parte decía la palabra esquiras. Y, otra vez, era todo esquiras, no había que nombrarlas. Entonces hubo algún que otro toque, pero fue poco el laburo de reescritura. En la novela que entregué ahora hubo mucho más, porque hubo que trabajar con el registro. Había que ser muy preciso y era más una cuestión de lenguaje. Con la muchacha fue amable todo el proceso de reescritura.

Ramón: Por lo que contás al principio, te escuchaba y parecía un laburo que tenías adentro y que tenía que salir. Pero después también es como que te agotó.

Y, fue demoledor, porque *la muchacha* fue lo mejor que me pasó en la vida, me cambió la vida, yo era un tipo que había renunciado a la escritura y la muchacha me puso en un lugar en el que me empezaron a hacer entrevistas, fue rarísimo lo que pasó. Me fui enterando a medida que sucedía, y además me agarró grande, lo cual también está buenísimo.

Silvina: Es decir que la recepción te sorprendió, no fue un efecto buscado, algo esperado, o que sabías que iba a suceder.

No, por supuesto vos querés que le vaya bien, pero un libro de los nuestros, que le vaya bien, en general, es que lo lean doscientas personas.

Celeste: Además es una novela que tuvo muy buena recepción en círculos de lectura muy especializados pero también en otros, como se ve en la cantidad de traducciones, las ventas, muchos docentes la dan en la escuela media. Eso también es un efecto curioso, ¿vos lo esperabas?

Pura felicidad. Estuve en el Colegio Nacional de La Plata, que una amiga da clases ahí, y me volví loco. Fue genial, encontrarte con los pibes, es muy hermoso.

Silvina: Además de esos circuitos de lectura académica, de la recepción de la crítica, hay algo que tiene que ver con la experiencia de la lectura. Cuando recomendás la novela, siempre recibís una devolución que recupera algo de la experiencia, algo que tocó a los lectores en su intimidad, que los conmovió especialmente. ¿Buscaste algo de eso en el proceso de escritura? ¿Qué lectores imaginaste?

Creo que uno escribe lo que puede. Si yo pudiera escribir como Shakespeare no tendría el vínculo tan neurótico que tengo con la escritura, no la

padecería tanto. Pero a mí lo que me interesa de la escritura y de la lectura es que sea una experiencia, que esté viva. Las historias solas no me interesan, con la historia a mí no me seducís para nada. El ingenio no me interesa, salvo cuando ves que hay una idea muy inteligente que está puesta al servicio de una textura. Yo quiero entrar a un lugar que me toque. Después, si la lectura es un ejercicio intelectual está bien, pero a mí me interesa menos.

Silvina: Pero la novela transita esas dos dimensiones de una manera muy interesante y es difícil que se logre esa confluencia y que convoque además a tantos lectores.

Sí, yo tengo una cosa que es que a mí me interesan y me gustan las palabras. Yo vivo de dar talleres y siempre le digo a la gente que viene a laburar con materiales que escribir es recontra difícil. Uno cree que, como es el mismo material con el que uno está acá, tan suelto de cuerpo, es sencillo. Pero después llegás al papel y empezás a decir: esta palabra la pongo antes o después, o si no todo junto quiere decir otra cosa. Tenés que empezar a ajustar de una manera muy ardua, muy penosa. Hoy tuve sesión y hablo mucho de la escritura. Hablo mucho en términos de: la estoy pasando como el orto, escribir es una porquería. Y hoy era: escribir es una cosa maravillosa.

Celeste: La escritura y la lectura aparecen en la novela como un consumo cultural –esto de mirar las bibliotecas– o como una evasión hacia el deseo propio, pero también aparece otra imagen de la lectura en el personaje cuando es un adulto. La escritura como un borramiento de la memoria. ¿Lo pensaste como un contraste, como dimensiones separadas?

No, me servía, otra vez, para hablar de la memoria, de una saturación, y de alguien que no puede respirar dentro de sí mismo y que necesita una nueva materialidad o una cosa propia. Está como sumergido en un discurso al que le dice sí, pero no es todo lo que tiene en la vida. También quiere ser feliz.

Silvina: Pero también hay una continuidad, un legado que no puede negarse del todo, porque eso que cree que es un espacio propio y personal, como el ritual del té, después se da cuenta de que es heredado.

Es que no podés escapar del linaje y no podés escapar de la memoria. Y por otra parte me interesaba hablar de la lectura como un sistema de clases.

Eso es algo que yo ejercía mucho con mi mejor amigo, por ejemplo. Cuando yo ya empecé a leer textos de adultos, mi amigo leía libros de aventuras. Y yo lo despreciaba sonoramente. Y cuando una vez me encontré, a mis 17 años, en medio de una situación así, dejé de leer y estuve años sin leer. Me decía: ¿por qué hay que leer, o por qué hay que leer determinadas cosas? Viste que el narrador adulto dice: me gusta cuando mis amigos hablan de lectura y yo no sé de qué están hablando, me gusta leer cualquier cosa. Cada lectura borra la anterior, y lo que busca él es que no tenga un linaje ni una historia. Él necesita encontrar un lugar donde poder respirar, algo nuevo.

Ramón: ¿A eso te referías cuando en otras entrevistas hablabas de la vitalidad de la memoria?

Claro, por eso, otra vez Calveiro. La memoria no puede ser sino presente. Si no, es un monumento, y está bien, tiene que haber monumentos. Yo nunca pude ir –y por suerte nunca me invitaron– a la ex ESMA. No puedo, a mí la idea de ir a leer mis poemas ahí no me parece. Me da una incomodidad y me parece un poco frívolo. Por suerte nunca me invitaron entonces no tuve que decir que no, porque tal vez hubiera dicho que sí y la hubiera pasado como el orto.

Silvina: Pero a la vez ahora, en la actualidad, aparecen otras contradicciones como Campo de Mayo convertido en parque nacional o reserva natural. O sea, ¿qué hacer?

¡Eso! ¿Qué hacer? ¿Qué se hace? ¿Es posible una respuesta sola? Yo creo que no. ¿Es posible responderla? No. ¿Es posible no vivir con esa pregunta? No. ¿Qué hace Berlín? Vos ves Berlín y ves los rastros de balas de bombardeos, edificios que no están más y aparece de repente una construcción más moderna y pobre, y caminás por Berlín y ahí sucedió eso, y ahí no puede haber una cosa monumentalista porque la vida es el monumento a eso, y sigue ocurriendo la vida.

Silvina: Volviendo a lo que vos comentabas de la materialidad de la palabra, del trabajo con el lenguaje, pensaba en tu experiencia con la poesía, en Bienamado, tu libro anterior, y me interesaba saber si lees poesía, qué te gusta leer de poesía.

Ahora me compré la poesía completa de Salvatore Quasimodo y tengo que ir a buscar la poesía completa de José Watanabe. Y escribo además poesía,

tengo ganas de abordar el proyecto del libro de poemas que vengo arrastrando hace años. Tenía hace un par de años un primer borrador que no me conformaba, así que siempre estoy pensando en eso. La poesía para mí es como el destino final de todo. Y si vos lees mi narrativa te das cuenta de que sí, de que hay alguien ahí que está laburando. No sé si un poeta, ojalá fuera un poeta.

Silvina: ¿Lees a otros poetas?

Sí, un montón. Alejandro Crotto, las clásicas Irene Gruss, Mirta Rosenberg, Natalia Litvinova. Ahora no se me ocurren más, pero sí. Mariano Blatt tiene un primer libro que es increíble. Me acuerdo de que lo leí en un viaje en subte en la línea A y terminé llorando, además por la conmoción de estar ante una obra. Me encanta la poesía y puedo leer un libro con buenos poemas, pero una obra es otra cosa. En Argentina se escribe mucho, hay muy buena poesía.

Silvina: Vos decís que “una obra es otra cosa”, y ahora que avanzaste y tenés otra novela que va a salir pronto publicada, ¿podés ver algunos rasgos o líneas que caractericen a tu escritura, a tu poética?

Sí. Es un tema muy complejo el de ser escritor, siempre tenés la fantasía de que te vas a poder escapar, vas a poder evadir tu surco y siempre fracasás en eso. Siempre te das cuenta de que, temáticamente, estilísticamente, volvés a una cosa que es propia. Podés hacer exploraciones, y podés intentar, pero hay algo que te captura. Vos lees a Cabezón Cámara y hay un universo ahí. O lees a Roque Larraquy y hay un universo ahí, de una potencia descomunal, que en sus diferentes versiones es el mismo universo, ampliado, o fragmentario, pero es el mismo universo. Lo mismo Selva Almada con sus novelas. Como yo tengo una escritura muy particular en ese sentido –y vos podés rastrear esta idea de que hay una tensión con la poesía– a mí se me complica mucho. Yo tengo escritas otras cosas que están muy alejadas de eso pero la muchacha, y lo que sale este año también, tienen una cosa muy fuerte con el lenguaje. Entonces, es distinta la novela, pero es de Julián López sin dudar.

Silvina: Y, tal como hablábamos hoy de los discursos fosilizados, al mismo tiempo debe estar el dilema de no quedar sujetado en uno mismo y repetirse.

Por suerte esta novela también es desde la memoria, porque es una novela de amor, es de una pareja que apenas empieza sabés que termina. Es la reconstrucción de otro tipo de imperio. Entonces también es sobre la memoria. Pero en este

caso, si estiro un poco, también hay una defensa de lo propio: esta es mi historia y no se la doy a nadie, no la entrego a ninguna causa. Lo estoy pensando ahora esto, no lo voy a volver a decir nunca más en ninguna entrevista.

Ramón: Este laburo del que hablás, tan exhaustivo con la palabra, tiene que ver también con la forma en la que vos te expresás en las redes, y con el hecho de que le ponés mucho cuerpo al trabajo literario no necesariamente en la escritura. Vos dirigís un ciclo que no casualmente se llama Carne.

Exactamente. A mí me encanta escribir, me encanta leer, me doy cuenta cuando estoy escribiendo y se me presenta la batalla de esa complejidad espantosa que es escribir. Es como un río, entrás y si lo lográs, si lográs cierta comunicación... Yo tengo la idea de que cuando uno se mete a un río, uno tiene que decir: “yo voy a entrar acá”, es decir, no es gratis la experiencia y hay que ser consciente. La escritura es eso.

Celeste: ¿Vos te reconocés en genealogías con otros narradores/as en esta misma tensión con la lírica?

No, porque me parece zarpado pensarme así.

Celeste: ¿Claro, pero quizás padres/madres de la narrativa?

A mí me mata Néstor Sánchez. Es una prosa muy alejada de la mía, muy alejada, pero a la vez muy consciente de la materialidad del lenguaje. Después, Alfonsina para mí es una especie de segunda madre. De hecho, me pasó una cosa muy truculenta desde lo personal. Yo no sabía dónde estaban los restos de mi mamá, que murió de muerte civil. En mi familia se fue perdiendo eso, y yo sabía que estaban en la Chacarita pero no sabía dónde. Yo pude escribir *Una muchacha...* a raíz de esa experiencia. Empecé a buscar y parecía imposible dar con las cenizas, entonces me fui a ver la tumba de Alfonsina, le llevé una rosa y estuve ahí un rato, y la tumba de mi madre terminó estando muy cerca. Cuando la encontré era en una galería justo al toque del mausoleo de Alfonsina.

Ramón: Yo me refería a que generacionalmente tenemos esa cosa de mandato, de que debería haber una tradición de la que venimos, y que incluso la figura de escritor tiene como un camino con pasos. Entonces después aparece la obra, la consecución de determinada cantidad de libros. No sé si

te atravesó o no, pero vos tenés una experiencia que va a contramano de eso. Tiene que ver con que no es algo exclusivo, es algo que está pasando hoy en día. La escritura se instala y se vive de otra manera.

Yo soy muy amigo de Roque Larraquy, que es también un ejemplo de esto, y cierta vez hablábamos de que el proyecto de un libro cada cinco años es lógico, no hay por qué publicar y publicar y publicar y publicar. Yo no podría porque soy un neurótico que necesito mucho tiempo. Después ves a tu alrededor y decís: este publicó sesenta libros, mientras parece que yo nunca más voy a volver a escribir. Pero para mí escribir es así, es complicado, necesito mucho tiempo para pensar sin saber que estoy pensando. Por ejemplo, esta idea que se me ocurrió de la mujer con hijos enfermos me doy cuenta de que la estoy pensando desde hace años. A la muchacha la pensé durante veinte años, estuve veinte años en esa temática, yendo y viniendo, tratando de generar un lugar de confort, saliendo de los lugares, buscando, por eso fue tan catalítico el encuentro con Calveiro.

Celeste: Pensaba que seguramente tu mirada de la literatura actual viene muy permeada de todas tus intervenciones en el campo. Vos armando Carne Argentina, seguramente tenés mucha de tu energía puesta ahí.

Además a mí me hizo Carne Argentina. Me hizo escritor estar con escritores, son mis mejores amigos. Tengo, por supuesto, gente que no tiene nada que ver. Pero a mí la militancia en Carne Argentina me construyó. Yo creo que a los tres, a Selva y a Ale también. Es indudable, estás todo el tiempo con una materia que, aunque no te des cuenta, te rodea. Hoy leí a un poeta que alguien me nombró de Trelew, y que yo no conocía y así estás todo el tiempo.

Silvina: Al compartir con escritores y estar todo el tiempo haciendo nuevas lecturas, ¿ves líneas o tendencias? ¿Podrías armar un mapa de la literatura argentina reciente?

Es raro, porque soy muy amigo de algunos varios.

Celeste: Tu mapa puede ser ese.

Claro, es que es una porquería porque a mí me interesan mis amigos, son los que más me interesan. Hay gente que me interesa y que le tengo buena onda de lejos, por supuesto. Lo que sí noto es que hay un nivel de productividad muy impresionante, y está buenísimo, y que hay calidad, y que hay

búsquedas muy disímiles. A mí me gusta mucho Inés Garland, soy muy amigo de Inés, por otra parte. Entonces me pasa esto, se ve que me voy acercando a la gente que me interesa, al menos a algunos, porque a la vez soy muy tímido, entonces con algunos no lo logré todavía. Pero hay gente con la que estamos cerca y nos tenemos como una simpatía.

Silvina: ¿Y hay escritores o escrituras que no te interesan, o a las que quisieras contraponerte?

Bueno, uno escribe también por furia, ¿no? Sí. No me interesan en general, en ningún ámbito, los señores que están contentos porque son señores, y proponen una lectura en esos términos, una lectura sexista o que actúan homofobia. A mí eso me aburre mucho. Además, están naturalmente lejos, no circulo por esos lugares, la verdad es que no tengo conflictos mayores.

Ramón: Y esta idea de reivindicar el colectivo de escritores marca un poco, también, ¿no?

Eso empezó por un posteo mío frente al que hubo mucha ofensa y mucha gente se enojó conmigo. Pasó que yo estaba un poco cansado de escuchar amigos, amigas y gente que laboró sus materiales en mis talleres, que me contaba cosas jodidas con editores. Incumplimientos, promesas truchas. Y un día, una chica que laboró una novela divina conmigo, que la publicó en una editorial a la que yo le dije que la llevara, me dice: mirá, me pasa esto. Y me contó una situación completamente innecesaria. Entonces me saqué e hice un posteo en Facebook que era: “ser independientes no las habilita para el maltrato, tenemos que hablar chicos”. Y generó revuelo. Claro, después me di cuenta, era la semana de la feria de editoriales independientes. Yo no me había acordado, y no me acordaba ni siquiera de que tenía que ir a la feria, estaba invitado. Por suerte me trataron bien y me hice amigo de los editores. Entonces ahí se generó mucho quilombo en Facebook y algunos se ofendieron y me escribían cosas como “¡Qué te metés con el trabajo de un montón de gente que se levanta todos los días y deja a sus hijos!”. Y bueno, flaco, nadie te lo pidió, no se necesitan más libros, salí del medio si no tenés algo para ofrecer, eso no te habilita a cagar a la gente. Pero a partir de eso, salió un grupo de escritores y empezamos a hablar. Con Selva y Alejandro dijimos: acá está pasando algo, recojamos el guante e hicimos una reunión en casa. Y empezamos a reunirnos un grupo de

diez más o menos. Al principio éramos más y después empezó a caer. Es muy difícil, porque tenés que poner mucha energía en algo que no rinde, en algo que tiene horizontes muy magros, porque la industria editorial depende de muchas cosas. Entonces al final terminás diciendo: “por lo menos tratame bien; si no me vas a distribuir el libro, por lo menos no me boludees”. Después empezamos a llamar a editores y tuvimos reuniones con editores y se armó algo lindo. Pero es muy difícil de sostener, es mucho laburo y no siempre querés. Como escritor estás recontra solo, firmando unos contratos con unas cláusulas ridículas, absurdas, con empresas muy pequeñas que te hacen firmar contratos como si fueran Planeta. Ahora el verano nos dispersó y no estamos con muchas ganas de volver. Además, hay posiciones diversas entonces es muy desalentador tener que estar discutiendo posiciones con gente con la que sabés que la ganancia es nada. Pero igual discutís porque no estás de acuerdo con alguna dirección que quieren tomar. O después te enterás, por ejemplo, todo el tema de premios nacionales, que es un delirio. Tuvimos una reunión con el director del premio de la Ciudad, y el tipo –que era un profesional de carrera, no puesto por el PRO-Cambiamos– nos decía que el premio funciona, está activo, pero no falla ni se otorga desde 2013. De hecho, yo me presenté en 2013y me cansé de preguntar. Estábamos en la oficina de un tipo llena de cajas y carpetas porque desde 2013 no se tocan, porque no tienen presupuesto para pagarle a los jurados. Entonces, el premio no existe, está desmantelado. El Estado te dice que existe, se convoca, la gente se presenta, pero no se falla. Una locura.

Silvina: ¿Y, ahora, tu nueva novela sale por la misma editorial?

No, la muchacha, de hecho, la querían en Random. A mí me pareció que no era para Random, me pareció que era para algo chico. Pero a la editora de Random, que la quería y que es una de mis mejores amigas, le prometí la segunda. Me dijo: está bien lo que estás eligiendo, pero la segunda es para mí. Y me fue inmejorablemente bien, creo que fue una gran decisión. Yo hubiera seguido con esta editorial, pero ya la tenía prometida. Ana Laura Pérez es una gran editora, hizo un trabajo increíble, me hizo laburar. Fue distinto a la muchacha, que tuvo poco laburo y fue todo muy florecido siempre y muy venturoso. Con esta novela fue más dificultoso, un material más corto pero que me significó más laburo, más atención. Sale en junio, me da un poco de miedo y a la vez quiero que ya pase.

Silvina: ¿Tuvo, como pasó con Una muchacha..., un circuito de lectores previo?

La leyeron amigos, pocos. La leyó Inés Garland, la leyó mi mejor amiga que vive en España, y después, así entera, nadie más. Yo estoy contento, es lo que pude escribir y lo pude terminar.

Celeste: Ahora, ¿ya estás pensando otro proyecto?

Pensé en relatos, no en novelas. Ana Laura quiere que lo próximo sean relatos. De hecho, escribí cuento breve. Ahora sale un cuento que me hizo muy feliz escribir. Me convocaron para una antología de EDELIJ. Querían autores de la nueva narrativa argentina escribiendo EDELIJ. Hacía mucho había visto, en twitter, una foto de Georgina Orellano, una militante de ammar, que puso una foto de ella y escribió “además de puta soy madre”. Siempre me dije quiero volver ahí, quiero ver si hago algo, y escribí un relato de un pibe que está en clase y la maestra les pide que hablen de las profesiones de sus padres y él lo cuenta. Yo no quería hablar de la prostitución, porque no tengo nada para decir, porque no soy quién. Quería hablar de un pibe que su mamá es puta y en el colegio tiene que afrontar esa escena. Y quería hablar de una escuela particular, donde un padre es seguridad, el otro es cartonero, el otro está en Marcos Paz, la otra es empleada doméstica. Me interesaba meterme con cosas que no sé si por ahí es un prejuicio, pero son universos muy cercanos y muy lejanos a la vez. Me resultó muy desafiante porque pensaba cómo hacerlo, y la primera sensación fue creer que no iba a poder, que me iba a poner en un dilema moral que iba a ser idiota y que no me interesaba. Y entonces se me apareció el pibe diciendo: “mi mamá es prostituta y nadie tiene nada para decir”. Es todo lo que dice el pibe, y lo repite. Y él no es el protagonista del relato, no es el narrador, sino una nena compañerita de él. Al final le había puesto un pañuelo verde y me lo cuestionaron. Yo lo empecé a pelear y fue difícil. Es muy tremendo el tema de EDELIJ, porque lo rechazan los padres. Y en una reunión con Selva, con Ale y con Gabi Cabezón, les leí el cuento y Selva me dijo: “Julián el pañuelo lo estás imponiendo, el relato no lo está pidiendo”. Tenía razón, y finalmente lo terminé sacando. Ya la historia era atrevida. Hace poco me escribió una de las editoras y me dijo: “yo extraño el pañuelo verde”. Ahora, con la perspectiva de lo que pasó, el pañuelo verde hubiera sido un golazo.

13

Performatividad y justicia poética

Es posible, en las actas de los juicios de lesa humanidad,
recuperar ciertos elementos para una nueva estética.

Entrevista a Julián Axat

Eugenia Straccali

Julián Axat (1976, La Plata). Como poeta inició su actividad en 1992 con el grupo *Los Albañiles*. Publicó los siguientes libros de poemas *Peso formidable* (2004, Zama-Paradiso) *Servarios* (Zama-Paradiso, 2005) *Medium* (Paradiso, 2006); *Ylumynarya* (La talita Dorada-Los detectives salvajes, 2008) *Neo* (El surí porfiado, 2012) *Musulmán o biopoética* (La talita Dorada-Los detectives salvajes, 2013) *La Plata Spoon River* (La talita Dorada-Los detectives salvajes, 2014) *Rimbaud en la CGT* (La talita Dorada-Los detectives salvajes, 2014) *Offshore & otros poemas* (Periférica, 2016-2017). Ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras artículos, entrevistas y poemas sueltos. Su poesía ha sido traducida al francés, inglés y portugués. En el año 2007 funda junto con Juan Aiub la Colección de poesía Los detectives salvajes, de la editorial Libros de la Talita Dorada. En el año 2010 prepara y edita la antología *Si Hamlet duda le daremos muerte* (Antología de poesía salvaje), que reúne 52 poetas argentinos nacidos a partir de 1970, con prólogo de Emiliano Bustos y epílogo de Nicolás Prividera. En 2014, y a raíz de la inundación que tuvo lugar en La Plata, el 2 de abril de 2013 (que dejó un saldo de 89 muertos según cómputos oficiales, cifra que ha sido puesta en duda), edita la famosa antología *La Plata Spoon River*, donde 76 poetas encarnan la voz de sendas víctimas.

Julián Axat: ...por perversión, por inteligencia, por artilugios, por capacidad, han logrado perforar ese piso, ese consenso digamos de básico tejido democrático. Y me parece que si se ponen en riesgo esos elementos mínimos, o piso democrático, cuarenta y un años después de lo que fue la dictadura, me parece que es un problema grave para lo que se viene. No creo que sea solo en la Argentina, creo que en otros países es lo mismo, pero por lo menos nosotros que tuvimos que ser parte del proceso de memoria, verdad y justicia, eso nos produce un sacudón espiritual. Ver cómo ciertas cosas que pensamos que eran monumentos (en términos de monumentos históricos y consagrados) se profanan en términos de la profanación sepulcral.

Eugenia Straccali: Y también la sensación de lo arrasado...

Y el avance sobre lo arrasado...

Porque ahí es como lo traumático de algo catastrófico, no hay incluso posibilidad de reacción, porque es día a día, no te la ves venir.

Y esto me lleva a pensar en algunos escépticos de la memoria. Yo me acuerdo que había leído un texto de Jack Fucks, Jack Fucks fue un sobreviviente del gueto de Varsovia, pasó por Auschwitz, y vino a vivir a la Argentina, murió hace unos años; y escribió un libro que se llama *Políticas de la memoria*, que editó Norma hace ya tres, perdón, siete años. El libro, me lo regaló Américo Cristófalo, el poeta. Y me dice “lee este libro, porque es un escéptico de la memoria, es de un sobreviviente del gueto de Lodz”. Y él planteaba que todo lo que estaba haciendo el kirchnerismo estaba bien, pero no servía en términos de que las políticas de excepción, si vuelven, vuelven a arrasarse sobre esas políticas de memorias que nosotros creemos conquistadas. Que aun cuando sean políticas de estado, pueden venir nuevas políticas de estado y deshacerlas. Y yo en ese momento, cuando leí eso digo pero este tipo, ¿qué está viendo? Y está viendo esto. Es impresionante el libro, el tipo lo publicó en el momento en el que Néstor Kirchner abrió la ESMA, hizo el discurso, los organismos entraron, se recuperaron los centros, las políticas de espacio... Y este tipo estaba diciendo “ojo, que todo eso está bien, pero todo eso se demuele, es frágil y puede ser arrasado también”.

El otro día trabajábamos con una amiga, ella es no docente de la Universidad y limpia los baños en la colonia de niños, y bueno, cambió un montón

la situación laboral. Y ella decía “no estaba arraigado, la patria es el otro”. O sea, en el sentido, no solamente a nivel de políticas de memoria, sino el hecho de que hay cosas que nosotros creíamos que estaban realmente..., y ella lo siente en carne propia, cómo cambió su situación laboral en términos de desigualdad.

Por eso... esto nos sirve para ver también el populismo de la memoria. En eso, los discursos de la derecha sobre el “populismo de la memoria”, de que los organismos eran cooptados por el kirchnerismo, nunca me lo creí pero sí yo creo que después de este tiempo hay que hacer un análisis sobre lo que era espuma y lo que realmente no lo era, tenía esa carnalidad. Digo, Macri ha ido al monumento, al espacio de la memoria que está allá en Aeroparque, y ha recibido a Obama ahí, y ha hecho un discurso medio ambiguo ahí... Bueno, habría que ver también cómo funciona ese espacio, ese muro con los nombres, me parece que ahí está la discusión entre los que plantean la memoria en movimiento y la memoria del museo y del monumento. Ahí hay una discusión todavía no resuelta. Qué hacer con la ESMA: hoy el macrismo tiene muchas oficinas adentro de la ESMA que funcionan, dentro del Ministerio de Justicia, las políticas de memoria de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, con Avruj a la cabeza y el concepto de pluralidad, pero te atienden en la ex ESMA. Yo estuve la semana pasada presentando un libro en el Haroldo Conti, en el espacio de los viernes a la noche, donde se lee poesía. Poesía en la terraza, se llama el espacio. Y el libro era el de Miriam Tai, que es la hijastra de Haroldo Conti. En el espacio Haroldo Conti la hijastra de Haroldo Conti presenta su libro de poemas que es un recuerdo de su padrastro. Y noté ese café vaciado, la librería vaciada, poca gente. Yo había leído hace años, en ese mismo espacio, me habían convocado a leer un viernes a la tarde también, y era otra cosa: la librería tenía los catálogos llenos, el café estaba desbordado. Hoy es un lugar bastante arrasado.

Sí, la sensación de lo arrasado, y, en términos williamsianos, la estructura de sentimiento y lo emergente, lo residual. Lo que está siendo pero también lo residual que vuelve, uno pensaba que ya no estaba más y estaba, pero como en potencia. Porque hay cosas que evidentemente no estaban resueltas, fuimos ingenuos en cierto sentido, y ahora nos damos cuenta de que había cosas que no estaban dichas pero no estaban resueltas, no se decían pero no

estaban resueltas. Y esos derechos humanos evidentemente le molestaban a mucha más gente, ese lugar de memoria viva, le molestaba a muchísima gente. Y las Madres políticas, o la politización de las Madres, también.

Pero en el fondo lo que queda, justamente (el piso donde ellos perforan y perforan y no llegan) es el lugar donde está la recuperación de los 126, y los nietos que están por venir, que el propio discurso tiene que reconocer como una lucha y decir... o el propio jefe de gabinete Peña twittear que se identificó el nieto 126, no les queda otra tampoco.

Sí, pero lo interesante es la repercusión que tuvo ese mensaje en los que lo votaron.

Totalmente, pero el tipo se ve forzado a twittearlo, ¿eh?...

Pero eso muestra el artificio del gesto del tipo.

Sí, pero no le quedaba otra, porque si él quiere, como dicen ellos, reconciliar (que no lo están haciendo porque están profundizando la grieta, eso es claro), mínimamente tiene que hacer la gestualidad. Eso es la memoria viva que no pueden modificar, lo mismo que el día después de que salió el 2x1, que la plaza se llenó y tuvieron que echarse atrás y sacar la ley de interpretación que la corte había hecho. En eso, ahí tocaron un nervio que los tipos... Pero vos fijate, hay un montón de personajes de estos que están saliendo por goteo en prisiones domiciliarias. Y eso es bastante invisible. Ahí es donde creo que fallamos, el goteo, la libertad por goteo de los genocidas está siendo en este momento un hecho, digamos, más allá de la gran sentencia de lo que fue la ESMA.

Sí, y el cambio de las carátulas. Porque el cambio de las carátulas, que parece que fuera una cuestión solamente de etiquetas, tiene un trasfondo. "Fue un enfrentamiento". El cambio de una carátula implica un movimiento interno de las causas, ¿no? Y la posible libertad también. Son manipulaciones que parecen discursivas...

Sí, es así. También el programa de derechos humanos que tiene la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación es ambiguo, en términos de derechos humanos de minorías. Ellos lo presentan como una secretaría de la memoria y la pluralidad, que incluiría a todas las víctimas y eso supondría por ejemplo a las víctimas del terrorismo. De hecho Avruj y el ministro de justicia han recibido a las víctimas del supuesto terrorismo. Están lavando el

concepto de víctimas. Por ejemplo, con las comunidades originarias es más claro que nunca, sobre todo por la construcción del enemigo interno mapuche, o lo que tiene que ver con niñez y adolescencia, porque hay una persecución de la niñez y adolescencia empobrecida que es cada vez más clara, como se ve en el caso del “polaquito”. La discapacidad, con la pérdida de los derechos.

Hay en La Plata una especie de grafitis muy violentos, “si usás pollerita corta después no te quejes”, una amiga mía está haciendo el relevamiento de cuáles son las nuevas inscripciones en las paredes. O las golpizas que se multiplicaron en un, no sé, 100% a las parejas gay, e inscripciones. Es muy interesante eso porque aparecen otra vez, aparecen...

Son retrocesos de derechos en todos los sentidos, que tienen que ver con los vulnerables en general. Pero también, digamos, lo que notamos, los que estamos por lo menos en el ámbito del nivel ministerial nacional, es que hay una invisibilización, hay una microfísica microfascista, donde se mueven bien. Los grandes relatos no le gustan al macrismo, ellos se mueven bien en los pequeños relatos microfascistas. En ese sentido no hay discurso ampuloso, entonces los derechos se van retrayendo y se van cerrando espacios de políticas públicas sin grandes discursos. Porque por lo menos al macrismo, por lo menos, sigue pareciéndole incorrecto sacar grandes relatos contradiciendo los anteriores relatos.

Sí, y tampoco argumentación, no hay dispositio, no hay retoricidad.

Exacto. No tienen grandes intelectuales tampoco. Tienen alguno... En términos culturales no tienen grandes... Sí, Andahazi, por ahí, Ceferino Reato, Jorge Fernández Díaz. Son tipos que representan culturalmente, o Quintín, ponele, representan culturalmente al macrismo. Pero tampoco tienen una proyección cultural. En términos de pensar una intelectualidad de derecha... Entonces lo hacen desde otro lugar, lo hacen con los técnicos.

¿Vos leíste la nota que sacó Martín Kohan sobre los modos de comunicación del macrismo? Que sí, saben comunicar, de otro modo.

Sí, muy bien Martín Kohan, es un etnógrafo del discurso macrista.

A mí me pareció interesante. Uno es un ingenuo, “no sabe hablar Macri”. Sí sabe hablar.

No necesita el relato de Cristina.

No, si precisamente el corte de la cadena nacional tenía que ver con no escucharla hablar más. No necesitan argumentación. Y la defensa de ella el otro día, hubo gente que no la quería escuchar, porque desestabiliza un montón que haya argumentos. No importa, ya está estigmatizada, listo.

Sí, eso me preocupaba, si ella en realidad el otro día iba a dar una cadena nacional, porque, digamos, era volver atrás en términos de la antipatía social que generan sus grandes discursos.

Sí, lo que pasa es que es un momento de preguntas, ¿qué hacer? ¿Qué es lo más apropiado? Nos pasa a todos digamos.

Bueno, esta era una de las cuestiones que te quería contar: yo lo que venía estudiando desde hacía un tiempo son las declaraciones de los hijos de desaparecidos (ya no los meros testigos sino los hijos de desaparecidos) en los juicios. Yo venía haciendo un seguimiento con la idea de escribir un libro sobre cómo se construye el relato de la posmemoria en los juicios de lesa humanidad. Porque hace un tiempo, cuando se tradujeron las actas de la defensa (y esto está vinculado a “Justicia Poética”) del libro *Las flores del mal* de Baudelaire, los primeros análisis de aquellas defensas (un juicio, porque el libro *Las flores del mal* fue llevado a los estrados por inmoralidad), y el defensor, el abogado defensor de Baudelaire...

Le sugirió el título incluso, porque se iba a llamar Las lesbianas...

Las lesbianas, Las flores del mal era un eufemismo, o era un concepto más críptico. Lo cierto es que en las actas que Mardulce, la editorial, ahora publica, están las defensas del abogado de Baudelaire. Y establece en esas defensas el concepto de “justicia poética” y de “yo” en la literatura que después supuestamente Flaubert toma para escribir “Madame Bovary soy yo”. En esa defensa jurídica de lo poético estaba ya plasmado el acompañamiento de la justicia a la maldita poesía. Y en esas actas están también los argumentos del concepto de inmoralidad/moralidad para el derecho, y el de lo que es bello y lo que no es bello, o lo que no es puro, lo que es impuro para la norma jurídica de lo que es estético y lo que no es estético.

Ahí es muy interesante relacionarlo con la idea de lo sublime. Viste que lo sublime precisamente es aquello que no se puede normativizar. Lo bello, sí, es lo ordenado, lo razonado. Lo bello es el orden, la razón.

En esas actas, que tienen que ver con el abogado de Baudelaire (ahora no me acuerdo el nombre), yo pensé que, digamos, se paría una nueva estética, que es la estética del siglo XIX, el simbolismo también estaba jugando. Y tomando esas ideas, que me hacen pensar en la justicia poética desde ahí (porque yo creo que hay que pensar en la justicia poética en ese juicio, en el juicio al libro, a *Las lesbianas*), retomo una idea para pensar cómo después de los 90, a partir de los juicios que se llevan a cabo a partir de 2004, 2005, es posible en las actas de los juicios de lesa humanidad recuperar ciertos elementos para una nueva estética. Que tenga que ver con la memoria y con la justicia poética a partir de los juicios. Eso no supone que los juicios hayan tenido artistas declarando, que se haya juzgado un hecho estético, pero sí creo que en los relatos de algunos “yo” (en términos del yo, de narrativas del yo, de la memoria, de la posmemoria, no digo del sobreviviente ni de los testigos directos) se juega una suerte de estética que está, que aparece de alguna manera dando vueltas.

Sí, Raquel Robles mostrando su cuerpo...

Por ejemplo. O Félix Bruzzone despegándose un poco de los primeros textos y entrando al concepto de “El Campito” y los últimos textos, como que hay una tensión. O por ejemplo en el caso de Ángela Urondo con los textos que tenía al principio y los textos que empezó a escribir después. Algunos HIJOS que están vinculados al arte empezaron a producir un giro estético que se despegaba de las poéticas de los 90.

Y hay algo que yo hablé con Mariana Eva Pérez cuando vino acá, que ella me dijo que sí, que le parecía que sí. Yo le dije que a mí me parecía que el modo que ella tuvo para poder bancarse lo traumático del juicio, digamos, es meter la teatralidad. Ella arma escena. Lo que también tiene que ver con meter ahí cierto cruce, la narrativa está atravesada por aquello que tiene que ver con la puesta en escena, ¿no? Lo performático.

Lo performático, claro... Bueno, pero eso es el juicio.

Es el juicio, pero cómo las narrativas se apropian de un yo que se vacía. Yo que vengo del teatro, es así como se trabaja: cuando uno actúa no actúa desde lo emocional sino que hay una distancia artística...

Aparece para mí el tema, lo performático digamos que pone en juego el hecho estético también con el efectismo. Ya quizás lo político está más en lo

efectista de provocar, que dentro del texto... O sí, qué sé yo, habría que ver. O el acto. Por eso yo lo meto más en términos de la poesía que de la narrativa. Porque en realidad si es un acto está más vinculado al hecho formal de la poesía.

Pero el yo, la idea de médium que vos planteás para el sujeto en la poesía tiene que ver también con esa dimensión performática donde vos hablás y las voces de los muertos pasan...

Lo que pasa es que no hay poeta sin performática, ¿eh?

Y por eso poesía y teatralidad están ahí, en un cruce interesante.

Bueno, esa es una de las cuestiones que estoy investigando, me llevó a recoger todas las actas de los juicios en donde declaran los hijos de desaparecidos, y sobre todo aquellos que tienen una mirada estética sobre, incluso (estaba pensando en lo sublime como decís vos) en las formas performáticas, o en aquello que se está juzgando. En esas actas para mí está en juego otra cosa, es algo que todavía estoy investigando, ¿no? Pero sigo con esa idea.

Bueno, tu relación con Hamlet, también.

También está, es el monólogo, son los monólogos de Hamlet. En esas declaraciones está el monólogo de Hamlet, que son monólogos generacionales, en los juicios de derechos humanos. Entonces aparece la relación entre ficción, identidad, posmemoria, y lo jurídico, ¿no? El juicio. Estética y derecho aparecen como un problema.

Y también los espectadores, porque es distinta la escena. A mí porque me interesa un montón la cuestión del testigo, esta idea de Blumenberg que yo retomo en el artículo sobre Szpunberg, la idea del “naufragio con espectador”, es el modo en que yo me involucro. Digo porque a mí me interesa mucho reflexionar... después te voy a pasar los datos de los acompañantes psicólogos que acompañan a las víctimas en los juicios, estuve con ellos en Entre Ríos y están haciendo un trabajo de investigación muy interesante.

¿Con quiénes estuviste? ¿Con la gente del Ulloa?

Es un grupo de investigación, que si no me equivoco es de Paraná. Es el grupo de psicólogos que acompaña a los que en los juicios dan su testimonio,

por lo traumático de la repetición de los testimonios. Y están haciendo un trabajo muy interesante, tomando esta idea tuya de esta separación del tejido social, y cómo hay un vínculo con el otro bastante problemático. ¿Cómo yo me involucro? Porque a mí me interesa mucho la función de los que acompañamos desde un lugar, cómo nos involucramos. Por ejemplo yo en relación a vos, que yo soy un poco más grande que vos (yo nací a fines del 70) pero igual es lo mismo que dice Julián López respecto de Una muchacha muy bella, que la orfandad del Estado también la tuvimos. Y hay como un vínculo con los hijos (bueno yo con Ramón que es como mi hermano, fuimos compañeros de colegio), un vínculo muy interesante.

Sí, son parte también de la misma narrativa. El hecho biológico-filial del hijo desaparecido creo que es lo que se rompe un poco y se diluye. Se abre el juego, son todos declarando en los juicios. A mí lo que me parece que está bueno es retomar los textos de Sarlo sobre *Tiempo pasado*, que ella escribió antes de los juicios. Textos en los que ella analiza principalmente el texto de Pilar Calveyro, *Poder y desaparición*, y *Los rubios*, la película de Albertina Carri, y los textos de Félix Bruzzone. Ella retoma esos tres textos y plantea antes de los juicios que, digamos, la narrativa o la memoria que construyen estos hijos, o estos sobrevivientes, son narrativas que permiten una memoria vicaria independiente de los relatos que el Estado está construyendo. En ese entonces yo creo que Sarlo estaba avizorando que los juicios se venían, pero decía “el kirchnerismo está construyendo estos relatos, pero miren estos textos, miren estos documentos literarios que están produciendo una memoria individual, vicaria en muchos casos porque no lo vivieron, y son contrahegemónicos a esa mirada que el kirchnerismo está construyendo”. Me parece que los juicios, la introducción de los juicios y todos los relatos que se dan en los juicios (los relatos o los textos literarios que disparan los juicios) pondrían en discusión lo que Sarlo decía en *Tiempo pasado*, generarían una hipótesis contraria a lo que ella venía diciendo. Incluso para aquellos textos que ella estaba analizando, incluso en lo que después produjo Carri en términos de cine, o lo que Félix Bruzzone terminó escribiendo, o lo que la propia Pilar Calveyro terminó escribiendo en los textos de violencia institucional, hacen que el argumento de Sarlo se caiga un poco. Me parece que ahí hay una discusión con Sarlo muy interesante, Sarlo no volvió a retomar esos textos pero marcó una etapa. Entonces está bueno también discutir sobre esos textos, con esos textos de Sarlo.

Que son debates abiertos.

Que son debates abiertos, sí, sí. Pero que terminaron por darle un manto de sospecha a los juicios que estaban por venir, porque Sarlo es muy crítica del proceso de “memoria, verdad y justicia” en términos de “narrativas del yo”, en ese tiempo en que está escribiendo *Tiempo pasado*. Tiene una posición nihilista en términos de la memoria colectiva en construcción. “Miren a esta chica que hace *Los rubios*, que construye una memoria particular...” Que obviamente Albertina estaba trabajando en esa hipótesis, ella manda su proyecto al INCAA y el INCAA se lo rebota porque no estaba dentro de los cánones de la memoria que en ese momento... Tenía razón también, el estalinismo de la memoria conserva un proyecto. Pero bueno, después apareció Prividera. Me parece que ahí había una discusión que después de los juicios, en términos de la reconstrucción de las memorias, del yo, hay una discusión con aquello venía diciendo.

Sí, lo que pasa es que también ahí hay un choque con Sarlo respecto de lo que para ella es la función del arte y la literatura, porque también debate con todos los conceptos de posautonomía del arte. Ella en eso toma una posición respecto de toda la narrativa, incluso de posmemoria...

Pero bueno, me parece que es un tiempo para volver a esos viejos textos y hacer una relectura, digamos, de lo que quedó de la memoria de los hijos. Después está el libro de *Los prisioneros de la torre*, que sacó Elsa Drucaroff, que es una continuidad de esa discusión. Porque ella elige, abre un canon, y discute con Sarlo también aquellas hipótesis en función de una narrativa generacional que ella postula (que le pone nombres y apellidos). Discute políticamente con Sarlo sobre el concepto de autonomía del campo literario, también. Pero yo creo que Drucaroff se queda, o arma un canon que todavía está impregnado de demasiado de la época de los 90, que ni siquiera está pensado... Creo que deja un canon muy cerrado, en Drucaroff todavía sigue dando vueltas que los prisioneros de la torre son una generación que quedó encerrada entre los 90 y el 2001. Escoge, hace recortes que vistos desde el 2017 son demasiado de la década de los 90, ¿no?

Me parece que tiene que ver con la perspectiva desde la que se construyen los corpus o las constelaciones, en el sentido en que hay veces que la academia lo piensa en términos de objeto de análisis. Tu lugar es interesante, porque no estás en la academia.

No elige la poesía, Drucaroff se queda con la narrativa. Agarra a Cucurto y dice “sí, Cucurto, al principio, muy interesante, pero después, lo compró...” Yo tuve un problema con Drucaroff. Dos problemas tuvimos, Prividera y yo. Ella estaba a punto de sacar el libro, *Los prisioneros de la torre*, y nosotros sacamos *Si Hamlet duda le daremos muerte*, libro en el cual planteábamos muchos de los problemas que ella planteaba en *Los prisioneros de la torre*. No sé si a través de Horowicz llegamos a ella, qué sé yo. Ella vino a La Plata a presentar un libro, yo me acuerdo que era un libro (ella era muy amiga de Malharro, el que estaba en Gráfica III), vino a presentar un libro de Malharro y justo estaba por editar *Los prisioneros de la torre*. Nos juntamos con ella a tomar un café, y ella nos cuenta que está a punto de salir, nos cuenta del libro y qué sé yo, y le regalamos *Si Hamlet duda le daremos muerte*. “¡Pero por qué este libro ahora, yo ya tengo cerrado el libro, casi está en caja! ¡Este libro plantea un problema en la poesía y yo vengo pensando en la narrativa! Bueno, voy a ver cómo lo meto.” Lo leyó el libro, y me parece que hay cosas que no le gustaron. Porque nosotros poníamos en jaque muchas de las cosas que ella tomaba y resaltaba de la década del 90, incluso autores. ¿Qué hizo? Robó de nuestro libro un montón de frases de poetisas mujeres, mujeres, versos de poetisas mujeres, y los utilizó como epígrafes de muchos de los textos de *Los prisioneros de la torre*. Hizo esa operación. Y no puso en el libro que los había tomado de *Si Hamlet duda le daremos muerte*. Entonces yo le escribí un mail, porque había poetisas que nunca habían sido editadas, o sea que la única fuente era *Si Hamlet duda...* Yo le escribí un mail y Nicolás Prividera le escribió un mail, diciéndole “mirá, no mencionás el libro, lo invisibilizás, pero tomás las voces de mujeres poetisas como epígrafe”. Lorena Fernández fue una de las poetisas que utilizó para abrir alguno de los textos, y que la única fuente de Lorena Fernández, que nunca editó un libro (Lorena es maravillosa poeta, no sé si la conociste, alumna de Enrique Foffani...) es el *Si Hamlet...*, porque ella nunca más editó un libro. Los únicos textos que existen de ella están en *Si Hamlet duda...* Y Drucaroff corta y pega textos de ella...

Sí, y además la poesía como epígrafe, porque eso también es un gesto crítico.

Ella solamente recoge en términos de poesía *La máquina de hacer paraquayitos* de Cucurto, y retoma un poema, “El idiota”, de otro chico que ahora no recuerdo cómo se llama. Pero no tematiza la poesía.

En los temas de posmemoria, por ejemplo en el grupo nuestro de estudio, bueno, la narrativa ganaba la partida, ¿no? Yo empecé trabajando con vos, con tu poesía, y Emiliano Tavernini. Primero eso. Pero también eso habla precisamente de la poesía en relación al tema de la memoria, o sea por qué la narrativa está tan trabajada y la poesía sigue siendo marginal en ese sentido. Bueno, yo te tengo que hacer algunas preguntas que tienen que ver con el libro de entrevistas que estamos haciendo, algunas ya las fuiste contestando, así que las reciclaré. ¿Con qué escritores, o artistas o textos del presente dialoga tu poética? ¿Por qué? O si por el contrario escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura.

No, no escribo contra ninguna línea ni programa, al contrario. A veces juego con el concepto de lo programático, porque, digo, en las vanguardias lo programático es la sustancia de los manifiestos, y mi poesía a veces quiere jugar con lo programático para parodiarlo, y trata de construir una poesía que parece programática pero está jugando con ese concepto. De hecho, el texto *Rimbaud en la CGT* simula una poesía programática a propósito para no serlo. En *Musulmán y biopoética* lo mismo, planteo una programática de lo que es, digamos, la idea de los menores en el cruce entre sistema penal y poesía, sistema penal juvenil y poesía, y también planteo algo programático que después no lo es. Lo programático de lo no programático en realidad, es como un manifiesto del no manifiesto. En este sentido no escribiría contra, sino jugaría en función de las reglas. Y en términos de influencias, el mal de las influencias a lo Harold Bloom, me parece que yo hago un cruce todo el tiempo entre mi trabajo cotidiano y los estudiosos del derecho en general, que no tiene que ver con la poesía sino que tiene que ver con la ficción jurídica y sus autores, y con aquellos poetas que realmente me han sacudido históricamente, ¿no? Y mis poetas son, la línea de los poetas civiles en realidad, desde Baudelaire, pasando por los poetas malditos franceses, me gusta mucho la poesía inglesa, Eliot, Pound, William Carlos Williams, me gusta mucho, qué sé yo, la poética también chilena, Neruda, me gusta Vallejo. Me gusta mucho la poesía rusa, en eso Maiakovski para mí, todo el formalismo ruso... Ayer leía la nota de Goloboff en *Página/12*; la contratapa, no sé si la leíste. “Los constructores del lenguaje”, se llama, y ahí hacía una reivindicación de la revolución rusa en tanto la vanguardia formalista. Y bueno, el “Aullido” de Ginsberg, *Hojas*

de hierba, o el *Spoon River* de Lee Masters. En ese sentido sigo pensando en esa línea de poesía civil, y llegando acá creo que vos detectás en el Atlas las influencias: Raúl González Tuñón, Gelman, me interesa esa línea. Me interesa Tedesco, me interesa Marechal. La poesía de Marechal me interesa.

¿Y en el diálogo con los vivos? Yo te digo, a ver, armo una constelación, te ubico a vos, a Alberto Szpunberg (digo en una constelación intergeneracional, que me interesa), Tedesco. A él le interesa la materialidad en la poesía, y en el último libro es muy interesante lo que hace en relación con el discurso de un fiscal. Y estabas vos ahí, había una voz en diálogo muy interesante.

Mirá, ¿Tedesco? Mirá qué bueno. Y después hay algo que a mí me gusta mucho que es el cruce entre saberes. Me gusta mucho cruzar la poesía, obviamente con el derecho, obviamente la ficción jurídica es parte, pero retomar por ejemplo cuestiones de astronomía, ahí el texto que vos mandaste una vez que arranca planteando ese cruce entre un código penal, un tratado de astronomía y la cocina, qué sé yo. Ahí hay un cruce que me parece interesante. De hecho hay un poema que escribí en *Off-Shore* que es en realidad una especie de elogio (la última vez que nos vimos no sé si te lo comenté) a Stapledon, es un cruce entre astronomía, literatura y poesía, digamos. Obviamente aparece el derecho también. “Stapledon” es un juego astronómico de poesía, me parece que ahí hay algo de las constelaciones.

Ahí dialogás con Alberto y su último libro, ahí hay un diálogo.

Sí, el diálogo con los cometas, con las estrellas, con esa astronomía estelar o la constelación, es un diálogo con la generación que se fue. Muchos creen, alguna vez lo escuché en algunos hijos de desaparecidos también, que sus padres están en las estrellas. Mi tía me decía “no, tus papás están en alguna estrella”. Esa revelación con las estrellas, o esa relación estelar con la memoria es también ese legado que nos dejó la generación que nos sostuvo, para decir que esa generación está en alguna estrella, o en el País de Nunca Jamás. Lo que Alberto plantea es la vuelta a ese sueño también. Su testamento es... él cree que Rosa Luxemburgo todavía está en algún cometa o en alguna estrella, y a él le gustaría estar ahí.

Sí sí, y también el mapa estelar está totalmente acoplado al del desierto, viste, la vinculación con el documental de Patricio Guzmán, ahí se trama algo...

Hay una escena en la película *Contacto*, de Steven Spielberg, donde la chica, la astrónoma que en el proyecto busca vida extraterrestre (y al final encuentra una especie de mensaje), ella se encuentra con su padre cuando viaja en esa nave espacial que construye, viaja a encontrarse con su padre. En realidad viaja a un planeta y se encuentra con su padre en ese planeta. Es interesante esa escena de *Contacto*, a mí me impactó mucho el concepto de viaje estelar.

Ahora estoy pensando, después lo podemos charlar, es la misma idea del mapa de los archipiélagos. Porque también una estrella es una ínsula. Y también es lo utópico, es el regreso a lo utópico.

Sí, la utopía mezclada dentro de lo que es la astronomía. Los astrónomos del siglo XIX, y los físicos del siglo XVIII y XIX, fueron también parte de las revoluciones constitucionales, ¿eh? Los primeros textos constitucionales, la primera constitución, digamos, con la Revolución Francesa y la Declaración de los Derechos Universales, también fue pensada desde la astronomía. Esos astrónomos pensaron también la utopía constitucional, que era una utopía solar. Bueno, Blanqui es eso. Ahí está el cruce entre sistema constitucional, astronomía y poesía. Es la construcción utópica de vivir en las estrellas, o el viaje a las estrellas, es una construcción utopista y de la poesía moderna, ¿no? El diálogo con las estrellas, los poetas estelares. A mí me gustaría escribir un libro de poesía que sea un cruce entre astronomía y viaje a las estrellas. El libro de Stapledon *El hacedor de estrellas* es increíble. Las estrellas dialogan entre sí en un lenguaje críptico que no conoce el hombre, y el tema es que los astrónomos puedan develar ese lenguaje interestelar. Es impresionante el libro de Stapledon.

Está esto del lenguaje no comprensible, y que hay que decodificar. Eso es muy interesante porque también el problema de Platón respecto de los poetas no es solamente una cuestión de mimesis, de que la poesía es un engaño de los sentidos, es una segunda copia, sino que también tiene que ver con que la poesía desborda de los mensajes que manda más allá de la argumentación y de la comprensión, ¿no? Esta idea de que hay “algo” que la poesía puede dar cuenta, que no se puede articular, es un lenguaje que hay que decodificar en otra clave que no es la lingüística. Y también hay una teoría del sentido ahí.

Sí. La vuelta de los poetas ha sido siempre como *Esperando a Godot*, ¿no? Sartre cuando piensa en el intelectual comprometido nunca piensa en los poe-

tas, la literatura política y comprometida. Sartre es como un Platón también, y eso me lleva a pensar que también durante el siglo XX los poetas fueron desplazados, porque, como lenguaje, como estética digamos, no sé, me parece que los poetas siempre estuvieron ahí desdibujados. La poesía civil es también un manifiesto, siempre está como peleando contra el estado, o queriendo estar.

¿Y ahora? ¿En esta coyuntura? El estado de la poesía y la poesía y el Estado.

Me parece que es un momento justamente para introducir al poeta a discutir con la posverdad, ¿no? A discutir con el eslogan, es un momento para volver a la parresía, para recuperar la palabra directa y al grano. El poeta hoy cumpliría, digamos, podría discutir con el juego del marketing. Yo lo escuchaba, o leí una entrevista que le hacen a este tipo, a Durán Barba, en la que habla de que cuando él era joven admiraba a los poetas, y que él en realidad en Ecuador, en la universidad donde estudió era un tipo de izquierdas que leía poesía. Incluso había intentado escribir algo, y con el tiempo se fue alejando de la poesía para entrar en el lenguaje de la *real politik*. Así que el gurú de la derecha y del macrismo alguna vez entendió que en realidad Maquiavelo se alejaba de la poesía, porque el lenguaje de la *real politik* es un lenguaje vaciado de poesía, entonces él añoró eso pero después le vendió el alma al diablo. En esos términos el poeta vuelve a colocar en su lugar el lenguaje para discutir con el lenguaje vaciado. Y me interesa mucho el último texto que dejó en *Confabulaciones* John Berger, porque en el último texto, que es el libro póstumo que acaba de editar Interzona, Berger retoma la discusión sobre la poesía contra, o el lenguaje de la poesía en el medio del neoliberalismo: construye un archipiélago, un oasis de la palabra y combate al neoliberalismo con otra luz. Es uno de los textos con los que arranca *Confabulaciones*, y él habla de que la poesía es el lenguaje de la madre, el lenguaje materno, es el primer lenguaje que tiene al bebé y con el cual después se produce la ruptura umbilical. Entonces él dice que volver a la poesía es volver al lenguaje del calor, de la experiencia, de la transmisión, de un lenguaje no articulado. Entonces la política de hoy es el distanciamiento del lenguaje umbilical, es el lenguaje técnico, neutral.

Sí, y esto que decías antes de la entrevista respecto de los acmeístas, lo fónico, la dimensión de la poesía que no tiene que ver solamente con el significado sino que tiene que ver con la cadencia, con los sonidos, con la vibración, y que tiene que ver con el lenguaje de los pájaros, cuando Dios se

comunicaba con los animales y con el hombre también, antes de que le dé la articulación lingüística.

Ahí está un poco la discusión sobre qué pasa hoy con la poesía. Habría que pensar también una nueva forma de incursión en la política vinculada a un lenguaje materno, un lenguaje de la parresía, creo que el nuevo aullido de la política actual hace necesario un nuevo tipo de político. Digo, Cristina es una gran oradora, pero de poética cero; me parece que ahí hay un lenguaje ampuloso, un lenguaje incluso de distanciamiento, un lenguaje de la maternidad pero no termina de conjugar una ternura poética. Ni siquiera Néstor Kirchner. Te diría que en los grandes discursos de Alfonsín hay algo más de la ternura o algo más de la vibración de la palabra. Ni siquiera, yo no creo que haya habido un político argentino, sí Perón, me parece, sí donde aparece la pasión, aparece en algunos discursos de Balbín, donde aparece algún rapto de poética. Pero no me parece que en la democracia argentina haya habido...

Cristina es muy fálica...

Cristina es fálica, y todavía juega con el problema de la política. En el discurso... hay retórica, no hay parresía.

La retórica como dispositivo, maneja absolutamente el discurso de la persuasión...

La parresía, ahí está el juego. Cuando Foucault habla de cómo Sócrates trabaja la idea de la honestidad en la verdad, la palabra, y el coraje en la verdad. El coraje en la verdad. Quizás hay parresía en Hebe de Bonafini, muchas veces, más allá de los lapsus donde ella cae en lo tanático. Me parece que la parresía no es especulación, no hay especulación en la retórica, no hay falacia. Quizás en el discurso que Néstor Kirchner da en la ex ESMA, ahí hay algo de la parresía, habría algo en Néstor Kirchner en ese momento. Después yo no encuentro, algo en Chacho Álvarez por ahí. Pero los políticos argentinos son todos políticos del discurso, por lo general son del discurso armado. Digamos, Cristina es una estadista, no quedan dudas de que su discurso es el de una estadista.

Sí, pero hay que reciclarlo porque ahora se volvió en contra, absolutamente.

Hay que volver a pensar... Esto que dice Kohan. Volver a encontrar un discurso que no sea ni armado ni que sea el balbuceo del eslogan de Macri.

Sí, sí. Yo lo que le digo a los chicos militantes que en época de elecciones vienen a mis clases: “sí, por supuesto, pueden hablar y convencer a los alumnos. Pero tienen que cambiar los modos retóricos que atrasan, son del 70, son anacrónicos”.

Sí, el lenguaje de la Cámpora, y de la izquierda también. Es un lenguaje, digamos, vaciado, con una gramática dura. Bueno, yo en *Rimbaud en la CGT* juego con eso de la Cámpora, trabajo sobre los discursos de la “orga”, y los pongo en jaque. En eso también supongo que los discursos de los 70 tienen las mismas problemáticas.

Y se vuelve peligroso, porque yo ayer escuchaba algún programa pedorro de la televisión, y cuando se intenta argumentar está tan fosilizada la retórica de la argumentación que en seguida hay una contestación mínima y cae. Y podría haber estado hablando quince minutos el que está defendiendo...

Bueno, toda esa serie de eslogan, esos léxicos, esas gramáticas son parte también de la derrota del gobierno anterior. En ese sentido, incluso los jóvenes que se introdujeron en la política, que tuvieron mucha presencia dentro de lo que fueron las organizaciones sociales militantes kirchneristas, terminaron reproduciendo esos eslogan y en muchos casos, por vacío de contenido, deslegitimando sus propias prácticas. En eso hay una necesidad de volver a pensar esas gramáticas. Y en eso me parece que la poesía, pensada como poesía civil, vuelve a reformular, a darle vida, a nutrir a la política de una nueva legitimidad. Sin pensar en la poesía como instrumento, porque ahí volvemos a caer en un problema.

Claro, es el lenguaje en general del que habla Benjamin, no el lenguaje al servicio de, de la funcionalidad.

En eso me parece que es muy actual la discusión sobre la presencia de los poetas en la política.

¿Sabés con quién armás constelación también? Con Zurita. No es argentino, pero cuando escucho las entrevistas que le hacen me resuenan las entrevistas nuestras. No solo desde la poesía, sino que en las reflexiones sobre la poesía está también Zurita, que entra en consonancia.

Sí. Zurita es un poeta chileno del momento, más allá de que Parra sigue vivo, es un poeta que es una referencia inevitable de aquellos que también

pensamos en cómo reconstruir la palabra de la poesía en el espacio público. Zurita está interpelando al Chile post-pinochetista, los vuelos de la muerte chilenos... Está repensando a Bolaño incluso, Zurita es el aviador... es las dos cosas: es el aviador de *Estrella distante* pero también es la reconstrucción de una memoria imposible del altiplano, sí.

¿Conocés a Jaime Huenún?

Sí, leí algunos textos.

Yo creo que te gustaría muchísimo, porque también es un poeta que dialoga con vos en este trabajo, digamos, de reflexionar sobre los modos de la lengua poética.

Sí, y también el tema de la experimentación. Yo lo que veo es que los poetas argentinos, por lo menos los que yo conozco, siguen en el mismo tono en muchos casos y no experimentan nuevos registros. No digo de cambiar el tono que uno ya trae, ¿eh? Sino de experimentar registros, heteronomías...

Y cadencias de lectura. Uno va a las lecturas y no producen impacto, aunque estén hablando, se vuelven tautológicos.

Sí, eso me pasa. Hay cansancio, hay cierto letargo, cierto agotamiento. Y después, lo que sí valoro, que me parece interesante, es volver a pensar la poesía de los 90, reflexionarla. Hace un mes se publicó uno de los diarios de Fabián Casas sobre su vida, el diario que llevaba en los 90 cuando escribió sus primeros libros. Y la verdad es que me pareció muy interesante, porque en ese registro cotidiano de cómo nace *18 whiskys*, las discusiones con Edwards, con Cucurto, con la propia Juana Bigozzi, con Zelarayán, en ese registro que él va tomando de cómo él después va a componer su partitura poética también se juega lo que ellos estaban viendo en ese momento. Esa generación que nació en la década del sesenta llegó tarde a la política de la memoria, a las políticas que ocurrieron después del 2003. Llegaron temprano al mercado, también, vieron ese desaguisado del menemismo y cuando de golpe apareció el kirchnerismo o aparecieron otros fenómenos de recuperación democrática quizás ya era tarde y ellos ya habían tirado un registro, una manera de pensar la escritura, o habían pensado las influencias quizás más cercanas al objetivismo, más cercanas a otros registros. Cuando aparece el fenómeno del kirchnerismo,

aparece todo lo que pasó después del 2001, ya habían pensado un yo poético que de golpe se ve descolocado por un nuevo fenómeno. Me pareció que la publicación de Casas (yo soy muy crítico de Casas y su poesía) es un hecho honesto, porque él muestra en sus diarios todo esto. Me parece interesante, por lo menos me pareció bastante honesto, el tipo no se vincula con la política porque la política está lejos de esa generación que sale de la dictadura, que está tanteando a fines de los 80 cómo se reconstruye el campo cultural, y en términos del registro de la poesía son un grupo de gente (casi te diría grupúsculos, comunidades de la no-comunidad) en los que se van gestando pequeños balbuceos de resistencia poética, ante ese menemismo que ofrece solamente lujo y vulgaridad. En eso rescato algo de los 90, donde Gelman no está, donde aparecen poetas, aparece más Ezra Pound, los beatniks, o aparece Osvaldo Lamborghini y no Leónidas, o Leónidas está pero todavía está corrido, aparece ese gran mamotreto que es la biografía que escribe de Osvaldo, ¿cómo se llama, el que publicó Mansalva? Strafacce. Aparecen esas discusiones. O está Fogwill como ese gran mecenas que circula por todos lados, que es una suerte de gurú del marketing de la literatura, y del periodismo.

¿Y ahora cómo armarías el mapa, de poetas o de líneas dentro de la poesía? En el sentido de líneas que continúan ciertas poéticas de los 90.

Y, yo creo que muchos de mi generación continuaron esas líneas. Muchos. Por ejemplo Martín Rodríguez, que es bebedor de esa estética. A mí me parece un interesante poeta, cambia de registro... Digo Martín Rodríguez porque además es periodista y sigue una línea también del discurso político, y está pensando la poesía en términos de la política, pero es bebedor de las estéticas de los '90. Qué sé yo, Anahí Mallol, también, para poner también el género de poetas mujeres, además porque es platense y sigue esa línea, y ella también es crítica en el campo de la poesía. Y me parece que después hay otra línea que tiene que ver más con lo que nosotros empezamos a pensar y despegarnos a partir del 2001, en una línea de lo que es mi generación, que empezó a pensar otra estética, otra influencia. Creo que ahí hay dos líneas, una línea más mirando al interior, que está más vinculada al Centro Cultural Floreal Gorini, con Teuco, con Aldáza-bal, con la poesía del interior que denuesta un poco los 90 pero mira hacia el interior, Silvia Castro... Y después la línea nuestra, que empezamos a

pensar más una cuestión cultural sobre qué pasa después de la muerte de Juan Gelman. Trabajar la recuperación de Miguel Ángel Bustos. Nosotros nos metimos (cuando digo nosotros pienso en Emiliano Bustos, estoy pensando en Nicolás Prividera), nosotros lo incluimos a Carlos Aldáza-bal, incluimos esa mirada del interior pero un poco también planteamos el post-Gelman. Cómo escribir poesía después de Gelman, cómo discutir con los '90, cómo discutir con Martín Rodríguez.

Bueno, una última pregunta. La posibilidad de reparar, el concepto de reparación de la poesía o del arte, ¿qué pensás sobre eso? ¿Hay posibilidad de reparar?

Pero a ver, ¿es en términos de reparación de la herida propia, o en términos de reparación social?

En todo sentido, porque también tiene que ver la reparación en cuanto a la dimensión poética, la posibilidad de crear a partir de, desde un punto de vista, si querés, post-trauma. Entonces, ¿el arte y la poesía pueden reparar? ¿Qué? O una reparación histórica...

No sé. Mirá, yo creo que no, porque yo vuelvo a la idea de lo instrumental en el arte. O sea, concebir que el arte es reparador sería pensar en términos instrumentales en el sentido de Benjamin. Volveríamos a la misma idea, incluso a una idea propagandística o una idea programática del arte, que hay que hacerlo para reparar la grieta o el dolor. Yo diría que en términos de la individualidad, el arte logra por supuesto, en algunos casos sí y en algunos casos no. No hay una programática de la reparación, y eso creo que no sería posible. Sí creo, y vuelvo a la idea de las vanguardias, que, digamos, si el arte pudiera ser la vida, la vida misma, si el arte no fuera un ente separado de la vida misma, si pudiéramos vivir la vida artísticamente o poéticamente, creo que la reparación sería el hecho mismo de añorar esa transformación del mundo que es la transformación de uno mismo. Pero en ese sueño la reparación es algo que está presente todo el tiempo.

Sí. A lo mejor está en esto que hablabas antes sobre la posibilidad de, no reparar, pero sí volver a hacer una especie de reformulación y autocrítica respecto de lo que ya no está sirviendo.

Sí. Yo te lo planteo en dos registros concretos y bien prácticos. Yo he llevado poesía a los institutos de menores, para ver si reparaba, he llevado poesía

a las villas haciendo talleres de poesía en las villas, para ver si reparaba, he visto con mis propios ojos, en el Borda, cómo los artistas, poetas, pintores, llevan el arte para trabajar con la locura y ver si es posible la reparación. Y en todas esas experimentaciones, o en esas tres experiencias que te estoy planteando, el arte en algunos casos ha sido parte de un proceso de liberación psíquica y de desopresión que ha funcionado; pero yo creo que es muy limitado. En algunos casos ha funcionado, ha sido reparador, por ejemplo chicos que venían con unas trayectorias delincuenciales o de persecución policial muy fuerte, y han encontrado en experiencias prácticas, en experiencias de escritura, en experiencias del rap, en experiencias de música, en el afuera cuando han salido se han reencontrado con un mundo simbólico que antes no tenían.

En el sentido, digamos, de ser considerados como humanos, en el sentido de humanizar al otro.

Sí, sí. Digo, y en el sentido de Fijman, la poesía dentro del Borda le ha servido a él para reparar cuestiones simbólicas que estaban, o en realidad fue un momento... Ni siquiera, yo no sé si el arte sirve generalmente para reparar esos lugares sino que individualmente, en algunos casos, ha sido un rudimento para poder resolver trayectorias. Pero no diría que el arte ha sido simbólicamente reparador, no lo pondría en esa categoría porque no sería cierto. A veces hay un encuentro fortuito entre el arte y esa trayectoria, pero no diría que hay una programática, o que sería posible llevar el arte para salvar en las cárceles, o llevarlo a los psiquiátricos o a los manicomios para recuperar a los locos. Eso sería hacer demagogia, o hacer del arte un mecanismo de la demagogia. Está bien que se haya utilizado, o se haya pensado que el arte pudiera ser un mecanismo para liberar esos espacios. Pero yo no lo pensaría así... Es como decirte que la poesía va a salvar a la política, es muy fuerte sostener eso. Yo creo lo que te decía hoy, que hay formas de la poesía que podrían generar lugares, que los poetas podrían darle mucho a la pelea contra el neoliberalismo. Pero yo no creo que la poesía salve a la política. Sí creo que la figura del poeta es una herramienta que contradice a la *real politik*.

Porque es subversiva por naturaleza.

Exacto, pero de ahí a que sea un instrumento para... Porque si no caemos en los comisariatos, y en el leninismo iluminado de que el arte va a lograr.... Yo no lo creo a eso, siempre me va a costar trabajar en lo instrumental. Bueno,

hay un punto en que cierta idea de comisariato estético es necesaria. Digo, si uno piensa en la relación entre Lunacharski y Maiakovski, el comisario de la primera revolución de Lenin es un agitador cultural que le permite a la vanguardia el deseo de producir un lenguaje, en términos de Kandinski, pasando por el cine de Eisenstein, la poesía de Maiakovski, el formalismo, el acmeísmo. Ese comisario, que no lo tuvo el kirchnerismo, que no lo tuvo el menemismo y no lo tiene el macrismo, es importante porque es un comisario, Lunacharski, es un comisario que era un no-comisario. La estética del leninismo es plural, no hay UNA estética (si bien se discute a Dostoievski, a Tólstoi, hay una discusión con el pasado). Ese comisario de la revolución le molesta a Stalin, y es el primero que se sacan de un plumazo, porque generaba la pluralidad de las vanguardias en la revolución. Esos comisarios son interesantes, porque dentro de la idea de lo instrumental llevaban el arte a la vida. Esos son los únicos comisarios que me interesan. Ahora, lo que hace el comisariato estalinista, por el contrario, es todo. Hace muy poco salió la película *El ciudadano ilustre* (que me parece que es el mejor alegato macrista que tiene la cultura hoy en día), protagonizada por Oscar Martínez, donde él está jugando en realidad, el juego es que el intelectual argentino que gana el Nobel en la ficción vuelve a su pueblo en la Argentina, desde España, y es convocado por una especie de mafia de la cultura que lo obliga a dar discursos, digamos, políticamente correctos a favor de premios que se otorgan, y a él se lo consuela... Y él, desde su discurso en el Nobel hasta el discurso final, está en contra los comisarios de la cultura, y lo que significa para él... Es la antipolítica, porque todo comisario, o todo discurso que elige el Estado, o todo elogio de los intelectuales que representan la cultura, representan la demagogia cultural. O sea, es una crítica descomunal al kirchnerismo en términos de comisariato estético-político-cultural. Todo lo que el Estado elige como cultura, yo saco el arma... Es como decía Goebbels, “si usted viene con la cultura yo saco el arma”. Es muy interesante. Ponele que está bien, en términos de instrumentalidad, el aparato cultural tiene esa idea del realismo socialista estalinista que se lleva puesto la diversidad cultural, la riqueza. Pero a mí me parece que hay que volver a Lunacharski, en eso digamos es necesario volver al comisario bueno de la revolución. Y en eso sí yo creo en cierta reparación, porque ahí hay un uso de la estética que es lo más cercano a la vida misma. Y esa es mi gran crítica al

kirchnerismo, el kirchnerismo no tuvo un Lunacharski. Ahí hay una necesidad de un agite, de volver a Lunacharski, al verdadero comisario de la revolución cultural. Y es un poco incorrecto decirlo, creer en los comisarios de la cultura. Pero ojo, hay comisarios de la cultura no estalinistas.

Lo políticamente incorrecto me parece que es necesario. O lugares desestabilizadores. Porque la poesía también tiene que poner en jaque esos lugares, digamos.

Cuando nosotros hablábamos de la guillotina en la poesía, volvíamos a esa idea de Lunacharski de romper un poco, de generar un comisariato bueno. Pero bueno...

Es jugado...

Sí, es jugado, y era un juego.

Las lenguas locas del arte

Hoy en día la poesía
no es privilegio de lxs poetas.

Entrevista a Fernanda Laguna y Cecilia Palmeiro

Jorge Luis Peralta

Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista plástica, escritora y curadora. Desde 1999 a 2007 condujo la galería de arte Belleza y Felicidad hasta la fecha continúa dirigiendo la editorial Belleza y Felicidad. En 2003 abrió una sucursal de la Galería Belleza y Felicidad en el Barrio de Fiorito (Pcia. de Buenos Aires), que funciona hasta la actualidad. Fue fundadora del proyecto Secundario Liliana Maresca, orientado a las Artes Visuales en la Escuela 349 del barrio de Fiorito, y fundó también el sello editorial Eloísa Cartonera, junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto. En 2010-2013, junto a un grupo de artistas, abre Tu Rito, espacio dedicado a la poesía y performance. En 2013-2016 abre el espacio de arte Agatha Costure y en 2017 inaugura el espacio polirubro El Universo, dentro del espacio colectivo El Altillo Dorado. Es directora y fundadora (junto a ByF Fiorito) del festival latinoamericano de cortos para barrios periféricos Soñar Soñar. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas. Su obra fue adquirida por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Museo de arte Moderno de Buenos Aires, los Museos de Arte Contemporáneo de Rosario y Salta, la Fundación Cisneros, el Museo de Arte contemporáneo de Los Ángeles, el Museo Pérez Miami, el Museo Reina Sofía de Madrid, el Centro de arte Dos de Mayo y por la colección Guggenheim.

Como escritora publicó decenas de libros en fotocopias y *Me encantaría que gustes de mí* (2006) *Dame pelota* (2009) *Control o no control* (2012) *Sueños y pesadillas* (2016) *Para colorear* (2017) –todos a través de editorial Mansalva; *Durazno reverdeciente* (La calabaza del diablo, 2012) *Belleza y felicidad. Selected Writings by Fernanda Laguna y Cecilia Pavón* (Sand Papers Press, 2015) y *La princesa de mis sueños* (Iván Rosado, 2018). Forma parte del colectivo Ni una menos y desarrolla, con Cecilia Palmeiro, el archivo vivo *Mareadas en la marea*, proyecto de arte y feminismo.

Cecilia Palmeiro es docente, escritora y activista. Es Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires), Doctora en Literatura Latinoamericana (Universidad de Princeton), y ha realizado un posdoctorado en Letras (UBA-CONICET). Ha enseñado teoría, estudios de género y literatura en las universidades de Buenos Aires, Princeton y Londres-Birkbeck. Actualmente se desempeña como profesora en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad de Nueva York en Buenos Aires. Ha publicado la plaqueta *Roma* (Belleza y felicidad, 2013) el e-book *Polvo de estrellas* (De Parado, 2014, en co-autoría con Marianino) el ensayo *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (Título/ Blatt & Ríos, 2011) y la novela *Cat Power. La toma de la Tierra* (Tenemos las máquinas, 2017). Editó la *Correspondencia* de Néstor Perlongher (Mansalva, 2016) de la cual prepara actualmente su edición brasileña para la Editora da Universidade Estadual de Rio de Janeiro. Forma parte del colectivo Ni una menos y desarrolla, junto con Fernanda Laguna, el proyecto *Mareadas en la marea*.

Jorge Luis Peralta: ¿Con qué manifestaciones actuales dialoga su producción? ¿Por qué? ¿escriben deliberadamente en contra de determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

Fernanda Laguna y Cecilia Palmeiro: En la poesía o en la narrativa que hacemos nunca escribimos en contra de nadie porque no nos interesa crear desde la negatividad sino escribir desde la afirmación de lo que realmente queremos escribir y lo que queremos que nos pase con nuestra literatura. El material que nos inspira viene de múltiples universos, no necesariamente de la literatura. No nos inspira la calidad, sino la intensidad de una expresión escrita u oral y sus efectos. Por ejemplo, en la Rave de la marea: organizamos un evento donde pudiéramos hacer de nuestras lecturas un DJ set para que el público bailara mientras leíamos. Invitamos a compañeras militantes y poetas

a leer sus textos sobre bases de música electrónica ultra-bailables. La lectura se ordenó sobre el tejido del DJ set, según cómo se enganchaban los temas, y no por el contenido de los textos ni por la autoría. Esto nos permitió inventar un sistema de edición o curación que nos corriera de los armados convencionales y jerárquicos, e incluso de lo estrictamente literario, y que la poesía sea una fiesta, una experiencia colectiva vibrátil.

¿Qué literatura les atrae?

F y C: Nos interesa en particular la explosión creativa que genera la revolución feminista atravesada por los lenguajes de la era digital. Hoy en día la poesía no es privilegio de lxs poetas y esto significa la liberación del concepto patriarcal y arcaico de calidad.

¿Reconocen líneas de parentesco o vínculos de su propia obra con ciertas tendencias de la narrativa o poesía anterior?

F y C: Nos identificamos en muchos puntos, pero sobre todo en el hecho de que las dos escribimos para divertirnos y que lxs lectorxs se diviertan, que sea como un juego entre amigas y para crear nuevas redes.

A varios años del fenómeno editorial que iniciaron Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera, ¿cuál creen que fue el aporte de esa irrupción de voces y circuitos alternativos a la literatura argentina?

Belleza y Felicidad abrió un campo de expresión y una cloaca de donde salieron mil mostrars. Habilitó la posibilidad de una inmediatez entre vivir, escribir, publicar y difundir (vender). Cambió la idea tradicional del libro, la literatura y la industria. Los libritos en fotocopias que valían 50 centavos, sin extensión mínima ni máxima, democratizaron el acceso a la escritura ya que cualquiera podía publicar o autopublicarse y correr el riesgo sin que pasara nada. Antes los poetas tardaban años en escribir un libro, porque los tiempos editoriales así lo marcaban. La posibilidad de publicar sin costo, inmediatamente generó una literatura sin ambición de éxito, ni, por lo tanto, miedo al fracaso. En 1998, cuando abrió la editorial ByF, no había redes sociales ni la internet estaba masificada. Publicar en fotocopias era como es hoy escribir en un muro o un blog, como una proto red social, donde ni siquiera se veían los likes. Como eran tan baratos los libros, los compraba gente muy joven que no

se gastaría la plata en libros, un público que estaba fuera del circuito literario. Eloísa Cartonera llevó este concepto a otro nivel al intervenir el canon de la literatura latinoamericana.

Jorge a Cecilia: ¿Te resultó difícil escribir sobre la obra de Fernanda? ¿Fue una ventaja tener una relación de amistad con ella o necesitaste establecer algún tipo de distancia u objetividad? A Fernanda: ¿Cómo reaccionaste a la lectura que hizo Cecilia de tus textos en Desbunde y felicidad? ¿Te interesa, en general, leer la crítica que se escribe sobre tu obra?

C: Con Fernanda nos hicimos amigas a través de la literatura y no previamente. Me interesa que la crítica se mezcle con los afectos.

F: me pareció increíble que mi nombre aparezca en un libro gordo con lomo y que alguien más contara la historia de Belleza en una lengua afín al proyecto.

Jorge a Cecilia: Tu libro es uno de los pocos que se ha ocupado de la literatura argentina “queer/trash”. Muchas veces son investigadoras/es extranjeras/o los que se ocupan de estos temas. ¿Creés que sigue habiendo una resistencia en la crítica local, o eso está cambiando?

F y C: Así como hay una lengua de las locas que hace una literatura hay una crítica de las locas, que habla esa lengua que fue habilitada por Belleza, por Perlongher. La literatura nueva crea nueva crítica, porque lo que se abre es una dimensión de la lengua.

Muchxs autorxs “contra-canónicos”, que empezaron publicando en editoriales independientes, con el tiempo pasaron a sellos más grandes y ganaron mayor reconocimiento y prestigio. ¿Se pierde algo en ese desplazamiento, no digo hacia lo canónico, pero sí hacia un lugar menos marginal en el sistema literario?

F y C: El desplazamiento en el mercado afecta a cada artista de manera particular, no nos parece en sí un agente de cambio. A mucha gente el miedo al fracaso que implica publicar en una editorial muy grande le puede afectar su radicalidad. Pero si una fórmula de rareza la pega en el mercado, lx escritorex muy probablemente sigan esa línea de experimentación.

La literatura de los años 2000 en adelante trajo a primer plano el cuerpo, como lugar de experimentación erótica y política. En sus propios textos, ¿qué lugar ocupa el cuerpo? ¿Cómo se da la relación entre cuerpo y escritura?

F y C: El cuerpo es central para toda literatura porque siempre se escribe con el cuerpo: es el cuerpo el que escribe y teclea o garabatea. Tal vez esto sea más claro ahora que la literatura lo tematiza, pero en realidad es algo que arranca con los primeros experimentos de vanguardia.

¿De qué manera pueden la literatura y el arte intervenir políticamente en el escenario actual?

F y C: La literatura y el arte, al construirse a través de la intuición como método (cómo se llega a un color, o a una melodía, o a una rima), se adelanta respecto de la historia al abrir atajos a otros tiempos, dimensiones y mundos posibles.

La intuición como forma de conocimiento específica es capaz de imaginar lo inimaginable en el plano de lo lógico, del pensamiento realista, científico, racional e incluso del sentido común. El arte es una forma intuitiva de conocimiento que genera chispazos de luz, iluminaciones profanas capaces de desnaturalizar estructuras súper arraigadas. Nos permite ver nuevos mundos posibles a partir de lo existente. Abre perspectivas nuevas capaces de modificar las formas de percepción sociales e históricas. La intuición como saber de lo femenino, históricamente bastardeada, aplicada a la construcción de una sociedad nueva, como lo plantea el feminismo, tiene un alto potencial revolucionario. Tiende a la horizontalidad ya que no es capitalizable ni acumulable, es un saber experiencial y no se puede transmitir en forma de un método regulado. La intuición solo puede transmitirse a través de la experiencia, los rituales, lo colectivo.

¿Cómo ven la relación entre género/sexualidad y literatura/escritura? ¿Se podría hablar de una especificidad de lo queer en términos textuales?

F y C: Lo queer es por definición lo que se corre permanente de sí mismx, que escapa a cualquier fijación identitaria. En ese sentido, toda textualidad loca es de alguna manera queer. Lo queer en este sentido no debe confundirse con la sexualidad de lx autorx. Lo queer es un desplazamiento, un devenir como proceso de singularización y no de normatividad.

Más que una literatura queer, nos interesa pensar las lenguas de las locas. Encontrar esa textualidad queer atravesando las fronteras de la literatura. La poética de las locas puede leerse tanto en los comentarios de Moria Casán, en el chisme de peluquería, en los poemas de Perlongher, en la complicidad de la malicia y el filo. Es la lengua de todas las que hemos sido categorizadas como

locas: mujeres, putas, maricas, travas, mostras, huecas. Es el peligro de lo femenino, del margen del patriarcado. Es código común, contraseña de alianza aberrante de resistencia. Lengua de la oralidad que sobrevivió en secreto en peluquerías, cocinas y baños de discotecas (espacios de confinamiento pero también trinchera histórica de la sororidad, la intimidad entre mujeres).

Para referirse a la obra algunxs autorxs que estuvieron vinculados a Belleza y Felicidad, como Fernanda, se habla a veces de “cualquierización”, de “liviandad”, de “infantilismo”. Ciertamente hubo un cambio a partir de estas obras, una transformación del estatuto de lo literario. ¿Se trató de una búsqueda consciente, de una necesidad de romper con la literatura anterior?

F y C: Se trataba de una necesidad de escribir por sobre todas las cosas. Escribirse a sí mismx antes que hacer literatura. Esas lenguas de las locas que eran como lenguas maternas para nosotras eran la materia prima, antes que la historia de la literatura. La escritura también era una herramienta para devenir, para ser otrx, para expandir la vida.

F: Yo siempre escribí tomando la figura de autora como un montaje, un travestismo, copiando a otrxs, travesti vampira que derrapa. Jugar a ser autora y correrse permanentemente de ese lugar para que el juego no se solidifique.

C: “Cualquierización”, “liviandad”, “infantilismo” son conceptos patriarcales que dependen de un gusto y un concepto de calidad masculino, que tiene como valores lo serio, lo solemne, lo grave, lo verdadero. Esta perspectiva es la piedra angular del patriarcado.

Recuperadas críticamente, “cualquierización”, “liviandad”, “infantilismo” son atributos claves de las lenguas de las locas que hacen de lo minoritario, de lo singular, una potencia del mundo por venir. Apuntan a visibilizar un mundo escondido.

En una tradición de literatura argentina queer, o lgtbi, ¿qué autoras/es incluirían, y por qué?

F y C: No nos gustan los cánones y menos uno queer ya que es contradictorio con la estrategia de desidentificación que es lo queer.

En sus obras hay un coqueteo constante con lo gay, o lo trans, o lo lesbiano, para finalmente huir o renegar de esas etiquetas. Sin embargo, el peso

de las etiquetas siendo enorme en muchas producciones culturales y en la sociedad en general. ¿Cómo se podría contribuir a una transformación más amplia y radical de los imaginarios sexo-genéricos?

C: Inventando modos de vida que todavía no existen y no se pueden codificar, dejar fluir en vez de insistir con categorías establecidas, con la voluntad de catalogar todo.

F: La primera etiqueta que hay que eliminar es la idea de coqueteo como si hubiera una sexualidad verdadera y una falsa. Para nosotras no existe lo verdadero como un lugar de validación de la emocionalidad y del discurso.

En sus libros más recientes, Sueños y pesadillas y Cat Power: la toma de la tierra, continúan explorando las sexualidades disidentes, y experimentando con géneros y coordinadas espacio-temporales. ¿Qué ha cambiado en su escritura, o en su forma de trabajo, en relación a textos previos, y cuáles son sus retos pendientes, en caso de haberlos?

F: No busco una transformación de mi literatura, me gusta mantener una especie de género boludo. Como hacían los Ramones, que no querían ensayar para no tocar bien y así poder seguir con su estilo. No tengo interés de escribir mejor, mi reto es hacer entretenido.

C: Recién empiezo como novelista ya que antes me dediqué más a la crítica. Mi reto es divertirme cada vez más y quiero escribir una narconovela que se transforme en telenovela.

¿Qué temas o proyectos les interesan actualmente?

F y C: En este momento estamos mareadas en la marea feminista, que es la proyección política de las lenguas de las locas. Mientras escribimos estas respuestas, estamos organizando el segundo paro internacional de mujeres desde el colectivo Ni una menos y seguimos curando el archivo vivo que llamamos “Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista”, que fue exhibida en 2017 en la galería Nora Fisch y que este año 2018 llegará a la Universidad Nacional de General Sarmiento y luego a una galería en Londres.

15

Fuera de agenda

Quise escribir una novela que hablara
de un feminismo no adquirido.

Entrevista a Paula Tomassoni¹

Ana Príncipi y Silvina Sánchez

Paula Tomassoni nació en La Plata en 1970. Es escritora y profesora de Literatura en distintos niveles educativos. Publicó los libros de cuentos *Pez y otros relatos* (Modesto Rimba, 2015) y *El paralelo* (Colección Leer es Futuro, Ministerio de Educación de la Nación, 2016) y las novelas *Leche merengada* (EME, 2015) e *Indeleble* (EME, 2018). Formó parte de la antología *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, realizada por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni (Seix Barral, 2016). Coordina el ciclo de lectura de narrativa *Hasta que choque China con África* y reseña libros en la revista *Bazar Americano* y en otros medios especializados.

Ana Príncipi: Sabemos que trabajás como profesora de literatura en escuelas secundarias de la ciudad de La Plata, entonces, para comenzar, nos gustaría preguntarte cómo pensás el aula y la práctica docente, cómo enseñás literatura, qué cuestiones generales recomendás. Y es una pregunta doble porque también nos interesa saber si incorporás la teoría literaria en esos abordajes, en el aula del secundario, y, si es así, de qué modos se produce esa incorporación.

¹ Realizada en el marco de la cursada de Teoría Literaria 1, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2019.

¿Cómo abordo el aula? Hay una cosa que es visceral. En principio, como docente trato de ser la profesora que hubiera querido tener cuando iba a la escuela. No sé cuáles han sido los recorridos en escuelas secundarias de ustedes, pero yo tuve profesoras mujeres bastante nefastas, entonces tengo ahí un parámetro de lo que no quiero que me suceda y eso vuelve todo el tiempo, hace como cuatrocientos treinta años que yo terminé la escuela secundaria pero, sin embargo, eso vuelve todo el tiempo. Y cuando hay una situación, me digo: “bueno, a ver, mi profesora de literatura haría esto, voy a hacer otra cosa”. En principio me parece que en las aulas de literatura yo tengo el enorme honor de estar formando lectoras y lectores, y que es una oportunidad que no puedo perder, entonces ahí que hay que poner toda la carne al asador. La teoría literaria que más se juega, por lo menos en mis clases, tiene que ver con una teoría de la lectura, se vincula fundamentalmente con la habilitación de las interpretaciones, que es lo que a mí no me pasó cuando yo era alumna. Yo atravesé, como estudiante, un período fuertemente estructuralista en el análisis literario y era muy difícil que nos moviéramos de ahí, pensábamos todos los textos igual, pensábamos igual el *Martín Fierro*, los poemas de Pizarnik y cualquier otro libro que nos dieran para leer; enseguida había que identificar los personajes principales, los personajes secundarios, las secuencias. Entonces, la verdad es que la teoría aparece, no necesariamente la discuto con mis alumnos, pero sí tengo en la cabeza qué es lo que quiero que suceda en esa formación de lectores. Me parece que la impronta teórica más fuerte tiene que ver con eso, después hay otras cuestiones que se van colando en mi interpretación que, por más que uno se quiera correr, siempre funciona como modélica. Yo tengo una mirada y tengo algunas formas de sustentar mis lecturas y es imposible desprenderme de eso cuando hablo con mis alumnas y mis alumnos, entonces la teoría también está ahí. A veces, cuando se genera alguna curiosidad, eso se pone en el pizarrón y digo: “esto se puede llamar así”. Y otras veces, cuando necesito algún concepto, termino hablando de algunas categorías básicas, pero porque son necesarias para el diálogo. Porque me parece que lo primero que yo tengo que hacer es formar lectores, un lector después busca y encuentra cómo sostenerse.

Silvina Sánchez: Queríamos conversar de tu última novela, Indeleble, que es una ficción que configura, de un modo particular, la experiencia de

la crisis del 2001 en Argentina. Queríamos preguntarte: ¿cómo se gestó esta novela? ¿Cómo surgió la idea?

La novela aparece porque una vez escuché por la radio una noticia de un matrimonio en España que tenían deudas de una hipoteca de su casa, y cuando los bancos anuncian que iban a cobrar las deudas hipotecarias, iban a expropiar las propiedades, el hombre se suicida. Y al otro día, como fueron muchos los reclamos, porque la situación se repetía en muchos lugares y en muchas familias, el gobierno da marcha atrás con la medida. Esa era la noticia: se mató y después la medida por la que se mató se fue para atrás. Yo, la verdad, lo primero que pensé fue: “¡qué gil!, bancá doce horas a ver si se sostiene la medida”, y después empecé a pensar en esa mujer, la viuda del hombre que se había suicidado. Me puse a pensar en el después, en el momento en que te empieza a caer la ficha y te decís: “ah, pero qué copado”. Suponé que la hipoteca hubiera sido ejecutada, por lo menos hubieran hecho un pacto suicida, porque la dejó sin casa, con la deuda, en una lista de deudores. Y además se jugó una cuestión generacional, porque pensé en una generación que antecede a la mía, en que no todas las mujeres trabajaban. Entonces, me imaginé a esa mujer que, además, podía no tener trabajo. Cuando me puse a escribir la novela me dije: “la verdad es que la crisis española no la atravesé, pero estoy en la Argentina, donde siempre tengo una crisis a mano”, la última había sido la del 2001. *Leche merengada*, mi novela anterior, sucede en los años previos a la crisis del 2001 y en la ciudad de La Plata, entonces me pareció interesante pensar una ficción que suceda en Capital Federal y que fuera unos años después. Es decir, ir pensando un poco “mi Argentina”, digo “mi Argentina” porque es el lugar desde donde yo la construyo, que tiene que ver con mis cercanías, con mis experiencias. Y así entonces apareció este personaje, apareció el primer fragmento, ese primer párrafo que fue lo único que tuve de la novela durante casi un año, pero yo sabía que ahí había algo que a mí me iba a llevar hasta el final. Y luego, cuando se empezó a desencadenar, en un momento apareció el interés de ver al pobre Richard vivo, entonces empecé a escribir las dos cosas en paralelo. Primero cambiaba las letras, porque yo me mareo, entonces cambiaba la tipografía hasta que algunos amigos lectores me dijeron: “qué pelotudez lo del cambio de letras”, y ahí puse todas las letras iguales hasta que tomé ritmo y salió.

Ana: Esa estructura apareada, la alternancia entre dos temporalidades, el pasado donde se narra la vida de la pareja y el presente donde se relata lo que le sucede a Maine luego del suicidio de su marido, ¿te la pidió la propia novela?

Me la pidió la propia novela porque yo había escrito ese primer párrafo que me gustaba, que me parecía que estaba poderoso, que era como el germen de un montón de cosas que venían después, pero, en un momento, en serio necesité al personaje vivo. Entonces, me pareció que era una buena estructura para no hacer otra vez lo que ya había hecho en *Leche merengada* —esas apariciones de los recuerdos—, me pareció que era una estructura distinta y después me encantó escribirla. En principio yo escribo por eso, porque la paso bien, entonces estaba muy enganchada con las dos partes. Casi toda la novela sostuvo la escritura así, si en algún momento sentía que alguna de las dos partes me demandaba más, y la otra me decía “no te olvides de mí”, entonces después tenía que emparejar.

Silvina: Otra cuestión que queríamos preguntarte es cómo fue la selección de los narradores para cada una de las partes. Un recurso que nos pareció muy interesante fue el uso de la primera persona para los acontecimientos del pasado, que además se narran en tiempo presente si atendemos a la conjugación verbal, y el uso de la tercera persona para los acontecimientos más actuales, narrados en pretérito. ¿Cómo tomaste esas decisiones? ¿Cómo fuiste construyendo esas voces y esas temporalidades?

Eso al principio salió así, después traté de ir puliendo, y traté de manejar las distancias de lo que yo quise hacer. Igual esto es lo que yo leo, soy una más de ustedes cuando leo. Pero lo que yo quise hacer es que la tercera persona pareciera hasta más íntima que la primera, la primera persona parece como súper lejana, como que solamente está viendo y todo le pasa por encima. Y la tercera te invita un toque más a la reflexión. Por otra parte, yo pretendía que el paso de los acontecimientos del presente, narrados en pretérito, o sea con Richard ya muerto, fuera más vertiginoso, que pasaran más cosas. Y, en cambio, el pasado yo quería que fuera como una especie de postal que no explicara el presente. En algún momento, cuando estábamos en proceso de edición, uno de los editores me sugirió leer las dos partes por separado a ver qué pasaba. Y a mí lo que me parecía era que, si leía las dos partes por separado, los personajes eran como el malo y el bueno; en cambio, cuando esas dos partes se cruzaban,

empezaban a aparecer un montón de contradicciones y de cuestiones que en realidad me parecía que los personajes vivían. Traté de que no fuera un personaje inmediatamente condenado, porque me interesaba también pensar eso, cuando uno crea monstruos, los monstruos son muy fácilmente condenables y los etiquetás y no se parecen a nada porque son eso, son monstruos. En cambio, cuando estos personajes traen cosas nuestras –ni siquiera digo del vecino, digo *nuestras*–, de nuestra identidad y de nuestra cultura, entonces ahí la cuestión se pone más interesante. La idea del uso del tiempo presente era sobre todo aletargar, hacer que fuera más lento, que pasara menos; no sé si después lo logré, porque igual no sé si es tan lento, pero tenía esa intención.

Silvina: ¿Y cómo fuiste pensando los lazos entre las dos partes?

Algunos surgieron y después cuando la terminé dije, “bueno, a ver”. La novela tiene cuatro años de trabajo, entonces llegó un momento que había personajes que me había olvidado el nombre y le había puesto otro, pero en las primeras relecturas y durante la edición me aseguré de que, de alguna manera, todo enganchara. Y hay varios trucos de enganche, no hay un solo truco de enganche, entonces decía: “acá uso esto, acá uso aquello”. A mí me encanta, me divierte.

Ana: Hablando de diversión, ¿te divirtió escribirla? Hay humor en la novela, una de las escenas memorables es el robo de los changuitos en el supermercado, que es una escena muy graciosa.

Esa escena sucedió, era la vida por una Quilmes a noventa y nueve centavos. Una vez me encontré, en un supermercado, con la secretaria de la escuela 28 donde yo trabajaba, me acababan de dar un pollo y se lo di y le dije “tomá”, y ella me miró como diciendo “gracias”. Cuando escribo sobre cosas que atravesé me pasa que entiendo cosas que viví con mucha inercia, las entiendo y me parecen increíbles. Escribiendo el cuento “Paragolpes”, me di cuenta de que cuando yo era chica tuve mucho frío; describiendo las bolsas de dormir, me di cuenta de que las casas estaban poco calefaccionadas y que eran frías, pero era un recuerdo que yo tenía, no sé por qué escribiendo me acordé de eso. Mi familia era una familia de clase media, nunca me faltó nada, pero vivíamos menos calefaccionados y yo no me acordaba de eso, me acordé cuando volví a esas escenas. Algunos episodios del 2001 los recordé cuando estaba

escribiendo mi novela y me volví a asombrar, leerlo le daba un sentido a todo eso que estaba en mi recuerdo. Y sí, a mí me divierte mucho escribir, y escribir novelas, que es algo que descubrí no hace tanto tiempo. Yo escribo desde hace muchísimos años, pero novelas escribo desde hará ocho, diez; y siempre he escrito cuentos, siempre narrativa. Y escribir novelas es la posibilidad de instalarte en un mundo que no es mío y vivir ese mundo que no es mío y a mí me divierte, en principio me divierte mucho, no dejo de hacerlo primero por eso. Después, todo lo que para vos es divertido termina siendo un horror y lo tenés que sacar, pero en principio me divierte encontrarme con los personajes, es algo ahí que se va construyendo sin mucho plan previo.

Silvina: En relación con eso, nosotras nos preguntábamos si el hecho de que la novela suceda durante la crisis del 2001 era algo que vos ya tenías pensado de antemano, como una especie de idea previa o prerrogativa, o si surgió durante el proceso de escritura.

Yo quise escribir una novela sobre una mujer a la que el tipo la deja sola con un quilombo de locos. Yo quise escribir una novela sobre eso, y en línea con *Leche merengada*, quise escribir –suena pomposo– una novela que hablara de un feminismo no adquirido. Hay una franja de la sociedad que no se da cuenta de que tiene que ser feminista, que aparece todavía en algunas frases que están instaladas en la cultura como “qué linda familia formaste”. Me interesó esa cuestión del marido que no está, pero sigue poniendo las reglas. Esa cosa de machismo que perjudica a la mujer, que la mujer es la que lo provoca, pero es inmediatamente víctima. No estoy hablando de la mujer que busca un rol masculino patriarcalmente, de la mujer que es déspota con sus compañeras porque tiene un lugar de poder, por ejemplo, y uno dice “bueno, en realidad está reproduciendo”. Estoy hablando de la mujer que va contra sí misma, porque en eso de estar pensando cómo y qué me autorizarían ser se te va la vida. Maine no puede ni siquiera manifestar su deseo de ser madre y se acomoda a lo que Ricardo piensa porque se supone que es lo que está bien, lo que tiene que ser, lo que les conviene, lo que les va a hacer funcionar. Por ahí eso quería escribir, la historia de esa mujer. Porque es la mujer que vive “en función de...” todo el tiempo. Yo creo que es la generación inmediatamente anterior a la mía; digo, cualquier tía mía no sé si es Maine, pero probablemente tiene mucho de ella.

Ana: ¿Pensaste en explorar la posibilidad de que Maine se enamorara de una mujer después del marido? O sea, ¿se te cruzó por la cabeza o no, por la estructura de Maine no era algo viable?

No se me cruzó por la cabeza.

Ana: Nosotras veíamos que con Julia había algo de eso, sutil, una mirada al cuerpo y cierta compañía que parecía de una pareja, una linda pareja.

Sí, se gustan un poco, duermen juntas, fuman juntas. A mí lo que me pasa cuando escribo literatura es que me da miedo el tema de hoy, de titular, entonces dejo que los personajes hablen. Y la verdad es que Maine no me pidió garchar con Julia; si me lo hubiera pedido, ahí hubiera ido Maine, pero no lo pidió ella. Me da miedo cuando vos tenés una agenda de situaciones por las que querés atravesar porque te parece que está bien hacerlo, porque te parece que está bueno que eso se discuta. Prefiero discutirlo en otros espacios, haré la militancia por las cosas que creo. Esto no quiere decir que no se pueda escribir ahora sobre el feminismo, al contrario, hay novelas maravillosas. La nueva novela de Mariana Komiseroff, *Una nena muy blanca*, que es “la agenda”, está muy bien, me parece una lectura maravillosa y súper recomendable. A mí a veces me da miedo que, por decir lo que yo quiero decir, la novela pierda potencia, pierda fuerza. Después pasan cosas de las que yo misma me sorprendo, porque puede ser que, cuando vos tenés algo muy adentro que querés decir, aunque creas que no lo estás diciendo, lo decís. En el primer relato de *Pez*, que es el que da el nombre al libro, yo conté una historia que me pareció que hablaba del capitalismo y en una lectura que se hizo de ese cuento me dijeron que trataba de violencia de género y la verdad es que lo volví a leer y dije: “sí” —y hasta lo eligieron para un cuadernillo de ESI. Pero, en un primer momento, yo no me di cuenta que estaba escribiendo eso. En otro de los relatos, que hay un perro que quieren enterrar sin que se haya muerto, yo pensé que estaba escribiendo una historia también de ese matriarcado que funciona patriarcalmente, y sin embargo muchos de los lectores me dijeron: “la vieja cuando habla de la muerte del perro habla de su propia muerte”. Y me lo decían personas distintas, que no se conocían. Evidentemente, los textos dicen cosas que los escritores no sabemos, no nos dimos cuenta cuando lo escribíamos. Así que la corrección política a mí me da pánico, después si sale, sale.

Silvina: ¿Y cómo pensaste la transformación del personaje de Maine después de la muerte de Ricardo?

Y, eso también me lo iba pidiendo la novela. Me parecía que ese cambio se tenía que ir dando, o a mí gustaba que se fuera dando, muy despacio y muy a lo chiquito. Me gusta mucho escribir sobre lo chiquito: cada cosa, cada gesto que nosotros hacemos habla mucho de nosotros, de nuestra cultura, de nuestras ideas, que a veces contradicen nuestros propios discursos. Entonces me gustaba apuntar ahí, a veces no se puede hacer avances grandes, igual Maine avanzó un montón.

Ana: Aparte de eso nos sorprende que, la partida de ella fue una decisión que yo particularmente celebré, pero no la vi venir tan claramente. Y creo que trabajaste con eso, la intriga, la sorpresa, hay una mezcla de crónica, en el sentido de mínimos detalles y gestos, con algo de policial, pequeñas dosis de alguna intriga.

Sí, lo de la intriga viene porque yo sentía que algo más tenía que pasar, y viene también de una historia que me contaron una vez de un viejo que pedía ser enterrado con la radio, y él estaba todo el día escuchando la radio sentado en la vereda. Y entonces, cuando se muere lo entierran con la radio. Pero, antes de cerrar el cajón, a uno de los hijos se le ocurre abrir la radio y estaba llena de plata. Esa es una historia que me quedó –pobre viejo mutó en Richard–, está ahí la explicación. Hernán Ronsino, que me ayudó a avanzar con la novela, en un momento me dijo: “vos tenés que saber por qué Ricardo tiene la plata en el saco azul, pero nunca decirlo”. Y yo soy muy fiel.

Público: ¿Qué estabas leyendo en el momento en que escribías la novela?

Fueron cuatro años. Yo leo mucho por trabajo, tengo un ritmo de lectura muy voraz y que tiene una agenda. Tenés que presentar un libro, leer para hacer una reseña, para una clase. Y además lo que tenés que leer porque tenés que leer y además lo que querés leer, todo eso se acumula y uno va avanzando. Así que la verdad es que las lecturas en todos esos tiempos fueron muchas. Siempre vuelvo a mis escritores despojados, yo escribiendo soy como devota del *liquid paper* y se me caen siete hojas de suprimir; escribo, escribo, escribo y después creo que a veces recorto más de lo que escribí. Entonces ahí siempre vuelvo a los textos que me gustan, que me gusta su gramática para encontrar ese modo, ese ritmo, esa manera del decir.

Público: Yo cuando leo tengo la manía de rastrear qué escritores hay en esas lecturas que hago, y con Indeleble se me apareció una escritora platense que es Aurora Venturini, por el uso de algunos detalles, como el detalle de que cuando los personajes están contentos se van de compras.

Es que, cuando hay crisis, la felicidad es irte de compras. Cuando hay crisis, la felicidad es el *Pantene*, es que te alcance para ir al supermercado, ya eso es una felicidad de por sí. Y que, si te sobran veinte pesos, haya en el supermercado un platito y volvés a tu casa feliz porque te alcanzó para lo que necesitabas y además te compraste un platito, digo porque me parece que estamos volviendo con mucha claridad a eso. La novela yo la cerré y la presenté a la edición a fines del 2017, en realidad la terminé antes de que empezara la nueva gestión de gobierno. El día que entré a mi casa y por debajo de la puerta habían pasado la revista de las ofertas del supermercado, dije: “estamos cagados”, porque era como el símbolo de lo que yo había terminado de escribir. Ahora nos falta la posibilidad de pagarlo en cuotas, pero me parece que cuando la crisis –por lo menos en la clase media– te atraviesa estamos hablando de eso, me parece que el capitalismo y la falta de guita hacen que la felicidad tenga que ver con eso, con poderte comprar el libro que querías, hay como una energía especial puesta en eso, y eso me parece como un enclave de época. Lita de Lázari aconsejando sobre cómo aprovechar mejor un pollo, hoy aparece eso, te dicen cómo ir al supermercado y ahorrar. Pero ahora hay muy pocas mujeres que no trabajan, Lita le hablaba a la ecónoma del hogar, le hablaba al ama de casa, que no trabajaba y que tenía que hacer rendir la plata que le dejaba el marido y que en eso se construía una virtud: “me dejaste quinientos, te hice esta comida y me sobraron trescientos”. Las abuelas hablaban de “la plata negra”, decían: “nena, vos cuando trabajés, si ponen un pozo común con tu marido, no pongas todo, guárdate una parte”, mi abuela decía “después te comprás una crema”, eso era la felicidad.

Silvina: Claro, una cuestión que nos interesó especialmente es cómo lo económico predomina en Indeleble, que está organizada a partir de la circulación del dinero: las compras, las hipotecas, los préstamos oficiales (por ejemplo de un banco) y los préstamos personales, entre familiares, los gastos y sus relaciones con el salario, la especulación financiera, entre otras formas de aparición del dinero en la novela. Es lo económico lo que de alguna manera configura

las relaciones personales, los conflictos, las peleas, las alianzas, los distanciamientos y las emociones. Y lo que genera un vértigo espeluznante es cómo muchos de esos mecanismos vuelven a aparecer ahora con esta nueva versión del neoliberalismo que es la Argentina gobernada por Mauricio Macri: la deuda, los intereses descabellados, la especulación, la fuga de capitales, y por otro lado el salario exprimido que no alcanza para nada, los tarifazos, los precios que no dejan de subir.

Bueno, esa fue otra señal de que algo estaba pasando que se parecía a lo que había pasado, cuando empezaron a proliferar las casas de préstamos a sola firma, estos negocios donde vos ponés un dinero y tenés que traer otras tres personas que pongan dinero, esas eran marcas muy claras de una época que yo pensé que habían caído en la historia y que me sorprende mucho que vuelvan a aparecer. Nos pasó algo parecido cuando escribimos *Golpes*, que es una antología de muchos relatos que hablan sobre la dictadura y nos convocaron, por los 40 años de la dictadura, en julio del 2015. Había que entregar los relatos en septiembre u octubre del 2015: ahí gana Cambiemos el gobierno y luego, cuando se publica el libro, los relatos ya atrasaban. El volumen salió en febrero con relatos que ya se leían distinto, y no lo pudimos presentar en el espacio Haroldo Conti porque habían despedido a un montón de compañeros y estaban haciendo un paro. Entonces, todo lo que, cuando se fue gestando el libro, los compiladores pensaron y nos transmitieron a los escritores y todo lo que nosotros fuimos pensando en esa producción, en cuatro meses era otra cosa, era un libro que funcionaba de otra manera. Y a mí eso no me deja de sorprender, con *Indeleble* me pasó un poco eso también.

Ana: Tenemos preguntas sobre la caracterización de los personajes, detalles que nos llamaron la atención. Por un lado, Maine y su afición por contabilizar todo, las cifras, los números, los centímetros de ataúd, los kilómetros, etc. Y, por otro lado, nos interesa Julia y su escritura de aforismos.

Escribir esos aforismos fue lo más lindo, llegó un momento en que no podía parar, creo que hay un libro de aforismos de Julia, después hice una selección. Cuando yo era muy joven, 14 años, andaba por casa con un Citroën un hombre que escribía aforismos y los auto publicaba en unos libritos chiquititos, era un precursor e iba a las puertas de las escuelas. Y tenía un Citroën

con todos los aforismos escritos en blanco, los aforismos eran pésimos. Y yo tuve una época en que tenía una agenda donde anotaba frases, algunas las recuerdo, anotaba frases y las dibujábamos. Eran frases tremendas, muy grasas, tipo las de los chocolates *Dos corazones*. No había celular, pero las escribíamos en cartitas y les mandábamos las frases a una amiga, aparte era una época de mucho amor. Entonces me pareció que algo de eso tenía que aparecer en Julia, que es un personaje que a mí me encanta pero que raya lo grasa. Y Maine con los números ahí también hay una cosa muy linda que me pasó, que todas las cuentas que hacía Maine estaban mal y Verónica, mi editora, me dijo: “¿esto es porque el personaje no sabe hacer cuentas?”. Así que una tarea de edición fue revisar las cuentas que aparecían en la novela porque estaban todas mal. En principio, lo primero que apareció con los números fue lo del mantel, pero también porque me parecía que había que contrarrestar esa escena, sacarle esa cosa de tradición. En realidad, cuando a vos te pasa algo espantoso no reaccionás como en las novelas, sino que más bien hacés cosas muy ridículas, es como si la mente, la emoción, tardara en asimilar esas situaciones tremendas, entonces realmente capaz que te terminás preocupando por otra cosa. ¿Leyeron *Aparecida* de Marta Dillon? Hay un momento, cuando ella va finalmente a encontrarse con los huesos de su madre, la están esperando, está con su pareja en ese momento, con Albertina, y dice que se detiene en Once a comprar una tapita para la cocina. Y que Albertina le dice “estás esperando esto hace 40 años, llegamos tarde”, y ella está eligiendo el color de la tapita. Algo de eso me parece que hay, porque hay cosas que son difíciles de transitar y uno necesita la tapita de la cocina para poner la mente ahí y me parecía que el mantel, y Maine que no terminaba de entender el mantel, eran necesarios. Y eso después empezó a aparecer en otras cosas, aparecían cosas contables y, si aparecían cosas contables, Maine las iba a contar. Y así sucedió.

Silvina: Y también aparece el humor como un elemento que se enfatiza en esos momentos límites, por ejemplo, en toda la narración de la experiencia de la muerte y el duelo, la ausencia del marido los días inmediatos al suicidio.

Una discusión que teníamos con mis editores de Estructura Mental era qué pasaba con el humor en esta novela, porque *Leche merengada* sí tiene algunas marcas de humor más visibles, y estábamos un poco medio a la expectativa de qué iba a pasar con el humor en *Indeleble*. A mí el humor me atraviesa. No soy una persona alegre, pero sí en la construcción.

Ana: ¿Y cómo fue la elección del título?

Todo el proceso de escritura de la novela tuvo otro nombre espantoso, hasta que después por suerte descubrí que ya lo habían usado. A mí los títulos me pueden, *Leche merengada* nació siendo *Leche merengada*, después lo discutimos un poco y volvió a ser *Leche merengada*, y los títulos la verdad que me suelen costar.

Ana: Muchas E en tus títulos, ¿no?, en Pez, Leche merengada, Indeleble.

¿Será porque tres es mi número preferido y dado vuelta es la E? Y después tuvo muchos títulos, pero me cuesta mucho desprenderme porque son muchos años de trabajo y convivís con ese título en el archivo de Word durante mucho tiempo, entonces después te parece que no se puede llamar de otra manera. Con *Leche merengada*, cuando dijimos “vamos a ver si sirve otro título”, la editora era Joulí, excelente editora, y me dijo: “mandame todos los títulos que puedas”; creo que mandé 38 y la respuesta de ella fue, “no, en serio”. Y con *Indeleble* pasó lo mismo, probé otros títulos, había uno que a mí me había encantado y también era de Rivera. Y el título sale en un momento en que Vero, estábamos en una actividad en Malisia, y entonces ella dijo unas cosas y entre las cosas que dijo fue: “nuestro hipismo indeleble”. Me pareció hermoso para definir la actividad en el espacio, y además la palabra indeleble me hizo “crack”. Después la perseguí y le dije “Indeleble”, y ahí salió el título que a mí me sigue gustando. En el caso de *Leche* es un título raro porque genera que muchos me pregunten: ¿es una novela para niños? Es un título por ahí con ciertos riesgos. Dalmaroni me dijo que suena a canción infantil, de ahí salió Claudia Fino en defensa y dijo, “ponele una tapa bien porno”. Lo genial de ese título fue que yo no sabía que existía la leche merengada, y después fui a Barcelona por primera vez y cuando descubrí que existía me quería comer todos los envases de leche merengada, me parecía que todos eran un homenaje a *Leche merengada*, como que la novela había estado antes.

Público: ¿De qué trata Leche merengada?

Es una protagonista mujer, capaz que estoy atrapada con eso –lo que estoy trabajando ahora el protagonista es masculino y tiene una pareja femenina. Es la historia de una mujer que transcurre en muy pocos días. Son cinco días antes de navidad, le encargan a ella el cordero, se le descongela, se le pu-

dre y ahí aparecen una serie de cosas que destapan todas unas historias súper turbias de esa familia feliz. Ella está separada, están todas sus tías y ahí hay un humor más explícito, eso sí, más sórdido. El humor de *Indeleble* está como más enfocado, o hay partes que de humor tienen poco, y aparece esa cuestión del policial que se mete para nunca resolverlo.

Público: A mí me pasó algo especial con la lectura de tu novela, estaba en la sala silenciosa de la biblioteca leyéndola y me sentí muy identificada en una parte porque yo también tiendo a usar el humor cuando estoy del orto. Y en un momento me sentí tan identificada que me puse mal, tuve que dejar la novela y me tuve que ir un cachito a respirar y después volví, pero lo había re-sentido.

No quiero que sufran, pero la verdad si pasa algo en la literatura, para mí no hay nada mejor. Sí, yo trato de ser la profesora que hubiera querido tener, pero también trato de escribir lo que me gusta leer. El otro día presenté el libro de cuentos de Sergio Frugoni y después, cuando iba pensando sus relatos, que están muy bien, son muy lindos, pensaba: estos son los cuentos que a Sergio –yo lo conozco de hace muchos años– le gusta leer. Y pensaba un poco eso, cómo, en definitiva, la búsqueda estética nuestra tiene que ver también con lo que nos gusta leer. Hay algo en la literatura despojada, en la literatura muy recortada, que a mí me atrae especialmente.

Público: ¿A qué te referís con despojada?

A que le saco todo, que queda como si tuviera poco vuelo poético, como que las palabras son las necesarias, que eso no es siempre así. Primero sale un animal peludo y después hay que depilarlo. Y ese trabajo también me gusta mucho hacer, que es ver qué palabras resisten a la poda y qué palabras quedan y por qué. Mis primeros pasos en talleres literarios fueron acá en La Plata en el taller de Gabriel Báñez, un gran escritor de la ciudad, fallecido hace unos años. En esa época no usábamos computadora, escribíamos en máquina de escribir, entonces hacíamos las impresiones y Gabriel nos decía “escriban con la tijera”, porque los dos primeros párrafos siempre sobran. Y hay algo de esa dinámica que se me instaló como un modo de escritura que es el mío, creo que de los colegas que escriben nadie hace esto. O sea, no es ni una receta ni mucho menos, porque además también yo tengo siete trabajos, entonces la verdad es que necesito vomitar la historia porque en principio lo que me pasa

es que tengo miedo de olvidarme. No uso cuaderno de notas, siempre me digo que podría usar uno, pero necesitaría tres cuadernos de notas para hacerme acordar que tengo un cuaderno de notas. En un momento hacía eso de mandar audios, pero después perdía el celular. Además, ¿cuándo iba a transcribir? No me puedo mentir a mí misma. Entonces la verdad es que, cuando encuentro agujeros, lo primero que hago es avanzar de manera desprolija, hasta que llega un momento en que tengo que parar. Luis me dice que cuando escribimos es como hacer un edificio, que nadie empieza por los azulejos, vos escribí porque primero necesitás los cimientos, ver cómo viene, él habla también de las capas de la cebolla, luego va a haber momento para pensar en otras cosas.

Público: Te quería preguntar cómo fue el proceso de escritura, porque vos dijiste que fueron cuatro años...

Tengo muchos colegas que hacen planes, por ejemplo, hacen estructuras. Yo no puedo, me aburro. Yo nunca sé qué va a pasar en el capítulo siguiente y no sé si el capítulo siguiente no va a ser el último. Ahora hay algo en la historia que me dice que esa historia no es un cuento, que va a ser larga porque que hay algo ahí que no lo voy a poder resolver en diez páginas, y hay otras cosas que se aparecen y digo: “esto es un conflicto que se resuelve en diez páginas”. Cuando era más joven siempre me daba la sensación de que la novela te daba más chapa, ¿no? Una pelotudez siendo como soy, fanática de los cuentos y fanática de escritores que sobre todo han sido buenos cuentistas –me fascina Quiroga, por ejemplo. Pero después, lo que me ha pasado con las novelas es que no me puedo dar el lujo de tener un ritmo de escritura ni siquiera diario. Entonces hay momentos en que avanzás un montón y hay momentos en que estoy tapada de trabajo y escribo otras cosas y la ficción, con todo el dolor del alma, va quedando. Ahora, cuando me instalo en una novela, hay algo ahí que me atrapa y no me deja irme. *Indeleble* fue un párrafo un año entero y yo decía “estoy escribiendo una novela”, pero no de careta, lo decía porque en serio yo estaba escribiendo una novela. Yo sabía que en algún momento eso iba a empezar a funcionar y que eso iba a ser una novela, y es como que te metés en esa historia, es como si construyeras una casa y fueras y dijeras: “este tiró estos caños que van a servir para...” y te los llevás. Por más que no tengas tiempo de trabajo en la máquina, está en tu cabeza.

Silvina: ¿Cuándo y cómo aparece el trabajo colectivo del escritor, esa experiencia de encontrar los primeros lectores y corregir y editar? Vos mencionaste a Ronsino, que hiciste un taller con él...

Sí, con Ronsino hice un taller... A mí ir a un taller me sirve para dos cosas, por un lado para ordenarme porque sé que tengo que llevar cada 15 días avances, entonces la verdad es que me pone el trabajo en agenda, soy muy culposa con el trabajo, más en épocas en que el trabajo falta. Entonces, cuando tengo trabajo me parece que lo tengo que honrar, soy muy culposa con el trabajo rentado, que es lo que me resuelve la diaria, entonces ir a un taller me rompe un poco eso.

Ana: ¿Con quiénes has realizado talleres?

Con Gabriel Báñez muchos años. Empecé muy joven con él, estaba en cuarto año del secundario cuando empecé el taller con él y lo sostuve ya siendo adulta como cinco o seis años. Y después hice taller con Selva Almada, con Julián López, con Luis Mey, con Hernán Ronsino, Esteban López Brusa acá en La Plata, y siempre taller con gente. Es un trabajo colectivo absolutamente, *Indeleble* sostenía el quiebre temporal hasta el final y fue un compañero del taller que me dijo: “Paula, me agobia, la última parte tiene que ser una sola”, y yo por supuesto le respondí “de ninguna manera”. Y me fui a mi casa y a los tres días dije “tiene razón”. Y la verdad que es cierto, es difícil no enamorarte de tu propia historia, no enamorarte de un procedimiento, eso es peligrosísimo porque después estás defendiendo lo indefendible, y hay que darle mucha bola cuando te lee otro, porque otro está viendo otras cosas que vos no. Es increíble pero no las ves, las ves en otros textos pero no las ves en los tuyos. Entonces, tener a ese lector alrededor es fundamental y una vez que cerraste un primer borrador, trabajar con los editores es maravilloso. En *Estructura Mental*, las dos ediciones de las novelas fueron momentos bellísimos, de mucho aporte. Yo también entendí que una, en el rol de escritora, tiene cierta cosa a defender y que eso lleva tiempo. Entonces, cuando me hacían sugerencias, yo les decía: “bueno, aguantá, dame un par de días y lo pensamos”. Y comprendí que, cuando te das el tiempo, hay cosas que sí hay que modificar; hay que escuchar, hay que tenerlo en cuenta. Yo trabajé con Vero *Indeleble* y con Ana *Leche*, y la verdad es que han hecho aportes y que mis novelas no serían las mismas sin esos aportes. *Leche merengada* está escrita en capítulos breves y un día Ana me dijo: “titúlalos”.

Yo le respondí: “ni en pedo”, y ella me dijo una cosa que me dolió: “los jóvenes leemos así”. Y entonces ahí dije, “voy a probar”, cuando me puse a ponerle títulos me divertí, a cada rato buscaba títulos por todos lados para cada capítulo, y me gustó como quedó, salió y he recibido muchas devoluciones diciendo, “qué bueno los títulos”. Y a mí no se me hubiera ocurrido nunca ponerlos, me parecía que cortaba, fue realmente importante esa otra mirada. Y discutir es un trabajo colectivo, pero no solamente la estructura del texto, el libro es un trabajo colectivo, y hoy es un trabajo de resistencia, además. Yo no soy solamente una agradecida de mis editores sino además una admiradora de mis editores, en principio por la valentía. Hay que ser muy valiente para publicar un libro, por muchas cosas: porque vos te estás instalando en un campo cultural, porque eso va a generar repercusiones, porque estás invirtiendo un dinero que no sabés si vas a recuperar. Es realmente un juicio muy valiente el juicio del editor, y es un trabajo colectivo. Por ahí, por esa parte es genial que sea un trabajo colectivo, porque eso hace también que las celebraciones sean también colectivas, cada paso que van dando los libros, cada escollo que van cruzando, cada vez que tiene receptores, todo eso se disfruta de manera colectiva y eso es genial.

Silvina: Recuperando una idea que surgió antes, cuando dijiste “si Maine me hubiera pedido tal cosa lo hubiera hecho”, y para seguir explorando cómo es el proceso creativo, quería preguntarte cómo es tu relación como escritora con los personajes de tus ficciones, si creés que hay un rol de primacía de parte de los personajes, es decir que ellos imponen lo que quieren, y vos estás más bien subordinada a sus deseos, a sus intenciones.

Absolutamente, me debo a mis personajes. Soy soldada de mis referentes políticos y de mis personajes. Porque eso me da la tranquilidad de que la corrección política no va a aparecer. En la historia que estoy escribiendo ahora, hay una escena que narra un aborto y la novela surge cuando la chica estaba abortando, y entonces no sabía qué hacer con esa escena, porque justo en este momento, poner una escena así, ¿no? Y me dije: “si esto pasó, voy a dejarlo, si esto después no termina haciendo ruido, es lo que tiene que pasar”. Si yo lo hubiera elegido, no lo hubiera escrito, porque me parece un tema muy de agenda y muy forzado, pero la verdad es que la piba apareció embarazada y apareció dispuesta a abortar, no había nada que yo podía hacer. Y eso me da mucha tranquilidad, que haya surgido del personaje me da mucha tranquilidad

porque solo me queda esperar que se sostenga. Con esto, yo no digo que no se pueda escribir sobre temas que están en agenda. Digo que es peligroso. ¿Quién no quiere dar una lucha política a través de las letras? Me encantaría poder generar una discusión política a través de las letras. Pero la verdad es que, cuando eso se quiere hacer, se le notan los hilos al texto.

Público: Quisiera saber: ¿por qué si al principio toman tanto mate, al final toman tanto café? ¿Tiene que ver con los cambios que va experimentando el personaje? La primera vez, después de que muere el marido, ella se va a hacer un café y después reflexiona y dice “a mí me gusta tomar mate aunque no esté él”, para ella es un riesgo ponerle miel al mate.

Me acuerdo de que esa escena fue algo que escribí para un taller muy breve que hice con el genial Leopoldo Brizuela, que estuve un mes trabajando. Yo en realidad quería terminar de corregir *Leche merengada*, y él nos pedía un proyecto para empezar; el primer párrafo de *Indeleble* ya estaba escrito, y entonces él nos pidió que escribamos una escena con unas características determinadas, y yo escribí la escena que vos estás nombrando pero se hacía un Martini, y después cuando empieza a fluir la novela me pareció que no debía seguir con el Martini (tenía que ver más con la consigna de la escritura aquella), y ahí empecé con esa cosa del mate, si le pone miel, si no le pone miel. Pero no sé por qué después empieza a tomar café, no me di cuenta de eso. La escritura a mí me gusta pensarla también como una búsqueda, entonces cuando arranco algo nuevo, quiero que sea distinto de alguna manera a lo previo. Ahora estoy tratando de escribir capítulos más largos, veremos.

Silvina: Nosotros estuvimos pensando la cuestión de cómo se configura la crisis del 2001 en Indeleble, y nos preguntábamos si habías leído otras novelas sobre la crisis del 2001, si sentías relaciones de proximidad o de distanciamiento respecto a esa producción.

La crisis del 2001 a mí me partió como un queso como a muchas personas de mi generación, y yo tengo recuerdos muy vívidos. No obstante, tengo un recuerdo hermoso: una vez, ordenando la pieza de mis hijas que eran chicas –mi hija tenía 9 años–, levanto un diario íntimo. Habían pasado un par de años y yo ordenando la pieza, encuentro como una especie de diario íntimo de la nena, ¿y qué hace una madre? Me siento a leer en qué anda la nena. Y llego a

una página que decía: “hoy tengo mi primer pijama party, hijo de puta De la Rúa que renunció y se suspendió el pijama party”. Y yo digo, esto es lo que la literatura hace con la historia, esto es literatura pura, la mejor síntesis de diciembre del 2001 que hay. Y lo que sí me paso fue que tuve que volver a revisar la historia porque no me acordaba los cinco presidentes seguidos, en un momento no me acordaba por qué altura de toda la catástrofe había caído el corralito, si había sido antes, si la devaluación había sido después, todo eso me tuve que poner a releerlo, buscar noticias... Y después, como la novela transcurría en Capital, y yo no había estado en Capital en diciembre, fui a hablar con gente que hubiera estado y que me dijera por ejemplo el tema de la plaza de los Dos Congresos, y la gente fue súper generosa. Recopilé quince relatos breves de los que habían estado en ese momento ahí, y de todo eso fui armando un relato extensísimo que, por miedo a que eso se impusiera –porque sí, yo quería estar hablando de la crisis del 2001, en un momento hasta aparecían nombres de fallecidos–, en un momento dije: “esto no tendría que haberlo hecho”. Entonces todo eso quedó, es una escena inédita.

Silvina: Porque aparecen los efectos en la vida de este personaje, que además lo vamos viendo que era apolítica, neutral, que no quiere hablar del FMI.

Público: Aparecen palabras en cursiva, que tienen más que ver con la cultura, el rock and roll, toda esa época. Hay marcas que aparecen que son productos que quedaron en los '90, la clase media, la mayonesa Hellmans, la Coca. Yo cuando tenía 4 años, en los '80, tomar Coca era lo máximo.

Yo tomaba Langré, era como un jugo donde flotaban cosas. El capitalismo construye un modo de felicidad, y no estoy hablando en abstracto, me parece que la vida diaria juega un poco con eso también, tomarte una cerveza... Siempre recortado, hay problemas más serios. Lo mismo con las cuestiones de género que se discuten, yo digo, abordo una discusión de género para una franja etaria pero también de clase social que no discute su propia felicidad, eso es lo que quiero decir: mujeres instaladas en un modelo de felicidad que no discuten. Pero hay luchas más poderosas. Me interesa esto porque me parece que es una lucha que ni siquiera se está dando, pero está claro que el cuerpo hay que ponerlo en luchas más poderosas, mientras tengamos una población trans que tiene un nivel de vida tanto menor que la media, la lucha está ahí y no se discute. Esto es lo que para mí hay que dar, es la discusión más importante y pongo el cuerpo de esta manera.

Público: En el principio, el personaje principal aparece como muy fuerte, se impone con las decisiones, y ella parece como que está subordinada a las decisiones del marido. Al final ella es la fuerte y él es el débil porque se termina suicidando por no asumir las responsabilidades y por no querer cambiar su vida. Y ella me parece que es más fuerte, ¿no pensaste que ella también se podía suicidar, por ejemplo?

No, porque es mujer, las mujeres no se suicidan, las mujeres levantan la hipoteca, las mujeres reconstruyen la casa, las mujeres sacan el agua de la inundación, se cargan todos los pibes en la espalda, les dan de comer, los llevan a la escuela y los arropan antes de dormirse. No. Ese sí que fue un norte todo el tiempo, las mujeres avanzamos. Capaz que ella pensaba que no se animaba, pero la verdad es que estoy convencida de eso, y ahí sí hay algo que quiero decir. Lo hemos charlado también con Vero con esta cuestión de la deuda, las mujeres terminamos resolviendo. Ahí también hay una demanda social importante, no tenemos los espacios de decisión pero llevamos adelante todas las decisiones. Ahí sí había algo que quería decir con fuerza: yo te levanto la deuda, me agarro al portero, te aprendo a fotocopiar, te adelgazo, me entra el vestido, me hago las uñas, me fumo el porro, levanto la hipoteca. Jamás la vi a ella en otro camino. La verdad que a veces yo creo que la mujer tiene el cuero más duro, también ahí intervienen otras cosas culturales del mandato de que el hombre tiene que proveer y el impacto puede ser distinto. Pero, en los barrios, el hombre se pierde por el agobio y la mujer sale a laburar en 75 casas, y se lleva a los pibes y los lleva a la guardería si puede o al jardín y los devuelve, y los saca y se los cuida una vecina, eso pasa.

Público: Ayer murió la mujer que estaba con la lucha con los agrotóxicos y son las maestras rurales las que están ahí en lucha ante una guerra que es mayor, todo el tema ecológico. Vos decías que no sos consciente de tu lucha, pero por ahí señalando que comprabas Hellmans, Coca-Cola estás marcando cómo se empezó a consumir en los '90 y esto produce lo que hoy estamos viviendo, la contaminación con plástico, quizás está marcado ahí y vos no lo viste.

A mí me cuesta verlo, hay otros espacios donde yo me doy más cuenta de mi militancia en términos amplios, de mi militancia por ciertas ideas. El aula es uno de esos espacios, donde vos podés dar algunas cuestiones y a veces pasan cosas que también asustan, o que te sorprenden o que te marcan también

agenda, pero ahí sí yo siento cuando doy la discusión y se vuelve potable, sí siento que hay algo que estoy haciendo por ahí desde otro tipo de escrituras, en mis espacios de estudio ni hablar. En mis espacios de trabajo yo tengo una mirada política que además tiene referencias, yo estoy identificada con un espacio y adelante con eso, así que ahí lo veo muy claro. En la literatura, yo no sé qué puede pasar, para mí todo esto que ustedes me están devolviendo, aparte de una emoción enorme, es una gran sorpresa que me digan desde las cuestiones emocionales hasta cuestiones por ahí que son de una mirada más analítica, más crítica. Nunca sé qué va a pasar con un libro, siempre tuve un gran temor además de que algo que vos querés, y que construiste con tanto trabajo, con tanto esfuerzo, termine haciendo agua. Y nunca sé qué es lo que van a estar leyendo, capaz que terminan leyendo lo opuesto a lo que yo quería decir, y ahí me parece que los escritores y las escritoras no tenemos nada que hacer con la lectura de los otros.

Silvina: Hay un gesto muy potente en Indeleble que es mostrar cómo los modelos políticos y económicos afectan la vida cotidiana de lxs sujetos. Aun cuando esos sujetos se pretenden por fuera de eso, o se declaren “apolíticos”, o “neutrales”, como lo hace Maine, la novela muestra que igual las políticas públicas van a afectar tu vida, van a cortar tus trayectorias o las van a habilitar, te van a dejar en la más cruda desprotección o te van a contener...

Más que con *Indeleble*, eso lo aprendimos con el macrismo, ¿no? A mí me exaspera un poco, ese costado de Maine me pone muy nerviosa, el que piensa que la política es un nivel de discusión de gente que está un poco alterada y que eso no tiene que ver con el acceso que vas a tener al brócoli el sábado. Todo lo que está pasando ahora a mí me asombra, a veces me siento una niña, no lo puedo entender de gente de mi generación, yo no entiendo que nadie que haya atravesado el 2001 no tenga por lo menos una mirada crítica. Yo también soy muy crítica de la universidad como institución porque me parece que una de las principales franjas que apoyan con mucho fervor estos modelos es la clase media universitaria. Y a mí eso me hace mucho ruido, porque yo, si bien estudié en colegios públicos, soy de acá de La Plata, fui a un colegio preuniversitario, y después cursé y tengo por la universidad pública un cariño entrañable y ahora trabajo en el Colegio Nacional, soy una gran defensora de la universidad pública, como creo que tiene que ser, pero también muy crítica

en estas cuestiones. La universidad tiene que empezar a mirarse el ombligo y a pensar por qué. La clase media es universitaria, ¿y por qué la discusión más difícil en términos de discusión política se da en la clase media? Porque en los barrios habrá alguna explicación, pero vos vas a los barrios y están organizados, y en esas organizaciones se dan discusiones ideológico-políticas muy interesantes y están mucho más formados que un abogado, que un médico y que un docente, incluso un egresado de Humanidades que ha tenido una formación. ¿Cómo hacemos para pensar que el marxismo sólo nos permite discutir la estructura a ese nivel? ¿Cómo hacemos para desvincular un montón de discusiones del brócoli del sábado? Me parece que la universidad tiene que hacer una mirada sobre sí misma y empezar a pensar que hay una responsabilidad importante también en este concepto sobre la política, y que la política es algo que sucede en un espacio de gente que quiere garronear un cargo, ¿no? Les dejo la inquietud.

Ana: Yo soy optimista, las y los estudiantes hoy interpelan, debaten, reflexionan, defienden sus derechos y los de los otros.

Silvina: Y hay experiencias, como por ejemplo este encuentro de hoy, que nos llenan de entusiasmo. Yo creo que hay mucho trabajo por hacer, estamos luchando día a día, en las aulas, por una universidad que cuestione las prácticas elitistas, por una universidad que incluya y acompañe todas las trayectorias, en lugar de expulsarlas, pero esto es parte de una transformación que lleva tiempo, de discusiones que tenemos que seguir dando y visibilizando.

Y además tenemos una oportunidad, los que podemos hacer una carrera universitaria tenemos una oportunidad. Entonces, en algún punto, me parece que tenemos la obligación de dar las discusiones, porque, devolvamos nuestro privilegio de clase, estar acá sentados es un privilegio de clase, por más que la universidad sea pública, por más que Vidal les ponga 300 pesos para pagar un año y medio de SUBE. Estar acá sentados es un privilegio de clase, entonces eso hay que devolverlo y por lo menos demos la discusión, que la clase menos pensante políticamente no sea la clase que produce la universidad. Yo creo que el movimiento feminista no tiene retroceso y que genera un modo de construcción política distinto a todo lo que se viene dando, lo celebro, me apasiona, lo comparto, con mis hijas, con mi madre. Tengo grabado el grito cuando salió la sanción de la media ley en diputados, lo tengo grabado como

un grito de batalla que va a tener sus consecuencias. Lamentablemente no es más rápido, pero el aborto va a ser legal y gratuito. Me parece que aparte se están generando escenas de irrupción política que no hubo movimiento político que las generara... Para las que atravesamos una generación con una vinculación con el género masculino tan violenta en lo cotidiano, que nunca ese espacio te correspondía porque siempre te correspondía estar atrás de un hombre, las que definimos y pensamos nuestra sexualidad, siendo miradas más de lo que deseábamos ser miradas, tocadas, juzgadas, vemos en esto una cierta victoria. Para mí el cambio generacional en términos de relación con las masculinidades es parte de las mujeres, ni hablar de los géneros, transgéneros, me parece que el mundo se está volviendo un lugar maravilloso, un lugar donde nadie te va a preguntar qué tenés debajo de la ropa o con quién vas a coger hoy o mañana. Eso me parece el mejor mundo posible, y sin hambre.

Ana: ¡Muchísimas gracias!

Gracias a todos.

16

La poesía como experiencia lúcida

Mi poesía dialoga con muchas voces y estéticas
que no son necesariamente del presente.

Entrevista a Mercedes Roffé

Eugenia Straccali

Mercedes Roffé (Buenos Aires, 1954) es poeta, traductora y editora. Sus libros han sido traducidos y publicados en Italia, Quebec, Rumania, Inglaterra, Brasil, Francia y los Estados Unidos. Ha publicado los libros de poesía: *Poemas* (Síntesis, 1977) *El tapiz* (atribuido al pintor argelino Ferdinand Oziel, Tierra Baldía, 1983) *Cámara baja* (Último Reino, 1987, Cuarto Propio, 1996) *La noche y las palabras* (Bajo la luna llena, 1996, Cuarto Propio, 1998) *Definiciones Mayas* (Pen Press, 1999) *Canto errante* (tsé-tsé, 2002) *Memorial de agravios* (Alción, 2002) *La ópera fantasma* (Bajo la luna, 2005) y *Las linternas flotantes* (Bajo la luna, 2009). En el 2000, la editorial Pequeña Venecia, de Caracas, publicó su *Antología poética*; y en el 2005 sale en la Colección Atlántica de Poesía, de Tenerife, *Milenios caen de su vuelo. Poemas 1977-2003*. En 2011 se reedita *Canto errante seguido de Memorial de agravios*, con un prólogo de Raúl Zurita (Amargord). En 2012, la editorial Vaso Roto publica *La ópera fantasma, La interrogación incesante. Entrevistas 1996-2012* (Amargord, 2013) En mayo de 2014 se publica *Carcaj: Vislumbres* (Vaso Roto Ediciones) luego *Teoría de los colores*, edición digital con diseño del artista argentino Alfredo Baldo (2015) y *Diario ínfimo. Sevilla:*

(La Isla de Siltolá, 2016). Mercedes Roffé tradujo del inglés a los poetas Anne Waldman, Leonard Schwartz, Sharmistha Mohanty, también editó y tradujo una antología de la poesía de Jerome Rothenberg, *Poemas para el juego del silencio* (Editorial Germanía, 2004). En 2010 publicó una selección de relatos del pintor simbolista francés Odilon Redon, *Una historia incomprensible y otros relatos* (Bajo la luna). En 2017, la editorial chilena RIL/Aérea publicó su *Cántico de la Noche y otros poemas. Antología de poesía indígena norteamericana*. Ha publicado dos libros de fotografías: *La línea azul* (Ediciones del Centro, 2012) y *Otras lenguas* (Anamnesis, 2019, con poemas de Inés Aráoz). En 2018 se publica su libro de micro-ensayos, *Glosa continua* (Editorial Excursiones). Desde 1998 dirige el sello Ediciones Pen Press, dedicado a publicar plaquettes de poesía contemporánea hispanoamericana y de otras lenguas en traducción al español. Y desde el 2018 dirige Talking Poetics / Hablando de Poética de la New York Public Library, un ciclo de charlas sobre literatura y artes visuales a cargo de reconocidos exponentes de nivel internacional.

Eugenia Straccali: ¿Con qué escritores/as, artistas o textos del presente dialoga tu poética? ¿Por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

Uy, no. Escribir en contra de otra poética o tendencia sería sumamente mezquino, además de contraproducente. Si lo hiciera, esa bajeza quedaría grabada en mi propia poesía, como la manzana en el lomo de Gregorio Samsa, cuyo destino ya sabemos cuál fue.

Igual me llama la atención tu pregunta porque me retrotrae a un poema mío de *La noche y las palabras* (1996), un libro que alterna poemas en verso libre y poemas en prosa. Uno de los poemas en prosa dice: “Se escribe en contra.” Lo copio aquí porque, en cierto modo, me permite responder a las dos partes de tu pregunta:

Se escribe en contra. Se escribe contra el miedo. Hasta que el miedo es tal que no deja amalgamar siquiera el unguento, el velo de novia muerta, la lengua disecada de la salamandra en el almirez del conjuro. Afuera, allá, en la noche, todo es burla y engaño. Adentro, acá, en el pánico que urden, cómplices, la palabra, el sueño y el silencio, la vigilia y la historia, la sombra y el perfil y el fragmento de la sombra no son sino la mirada de años tras la cual a la mañana siguiente nos sorprende encontrar que nada ha cambiado. Cada noche, la emperatriz va a buscar su collar de esmeraldas. Cada noche, el caballero se pierde en la cacería...

Y aquí me parece importante retomar una idea que desarrollé a raíz de la consternación que causó algo que se dice en otro poema mío, también en prosa. Me refiero a la afirmación “La metáfora ha muerto”, que aparece en mi libro *Memorial de agravios* del año 2002 y que es uno de los pasajes de mi poesía que suscitó más preguntas y tal vez más desazón.

Lo que logré articular entonces, en respuesta a esas inquietudes ante una afirmación tan taxativa es que, en poesía, cada momento es extremo y último. Cada momento es un todo. Aun cuando implique un sinfín de contradicciones, el sentimiento o la idea que se expresa es total. Pero igualmente extrema, total y eterna sería la idea o el sentimiento contrario,¹ porque esa es la naturaleza que el sentimiento o la idea cobra en el poema, no es que haya algo, allá fuera, que sea igualmente extremo, igualmente final.

Lo mismo con el poema que acabo de citar: El poema dice que se escribe en contra; por lo general, contra algo que tememos o que nos perturba. Pero la absoluta intensidad de ese sentimiento, de esa intuición, solo dura lo que dura el poema y lo que nos quede de él; es decir, solo dura lo que nos dura a todos el interés por el bienestar de los amantes de Verona.

Así que no debería entenderse, al leer el poema, que siempre –a través de los siglos y de las tradiciones y de los cientos de lenguas que mueren cada día– se escribe en contra. Sino que solo cuando se siente eso se siente de la manera que lo expresa el poema.

Y esto me lleva a responder tu primera pregunta: ¿con quiénes dialoga mi poesía? En principio diría que mi poesía dialoga con muchas voces y estéticas que no son necesariamente del presente.

Sin ir más lejos, el poema que acabo de citar pertenece a una sección de *La noche y las palabras* que se llama “Motivos para escribir”. *Motivos para escribir* es el título de un LP del compositor belga Win Mertens. En esa sección de mi libro cada poema (en página impar) va precedido de una cita (en página par). No son epígrafes. Son citas que la voz que habla en los poemas (en todos, no solo en el inmediato siguiente) podría “hacer suyas”. Las citas que recorren la sección son de Enrique Molina, William Carlos Williams, Rafael Alberti, Garcilaso de la Vega, Olga Orozco, Eugenio Montale, Iris Murdoch y Paul Blackburn.

¹ Espero que se entienda que no estoy hablando de la práctica sofística de defender dos argumentos contrarios con la misma intensidad. Ahí entra en juego una cuestión ética –o una falta de ética– que me cuesta no censurar aun como ejercicio retórico.

Ese sería un nivel de diálogo.

El otro nivel se da dentro del poema que, en este caso —como habrás notado—, “hace suyo” en toda la primera parte un idiolecto que viene directamente de *La Celestina*. Luego se da una especie de transición, en mitad del poema. Y luego se cierra con alusiones a un motivo del cuento popular: el viaje a otra dimensión, del que se regresa a un mundo que ya no es el que se conocía. El caso de la emperatriz que va a buscar el collar de esmeraldas, si recuerdo bien, es de *Kalpa imperial*, de Angélica Gorodischer. El del caballero que parte de cacería es uno de los ejemplos en los que se detiene María Rosa Lida al tratar este motivo en su estudio sobre el cuento folklórico.

Pero otros libros míos dialogan con otros artistas, otros textos, y a veces con otras tradiciones, otros saberes, otras culturas. Eso va cambiando.

¿Cuál es tu mapa posible de poetas mujeres contemporáneas en el cual te incluíis?

De Enheduanna para aquí, todas. Y las muchas que vendrán.
(La contemporaneidad la da lo que se escribe.)

¿Reconocés líneas de parentesco o vínculos de tu propia obra con ciertas tendencias de la poesía anterior?

Sería imposible que no hubiera algún tipo de solución de continuidad con la poesía anterior. Pero no sé si me interesa en este momento ser yo quien establezca esa genealogía. Preferiría que, de haber esos ecos —como seguramente los hay—, se dedujeran de mi poesía, o de algunos sectores de mi poesía, más que de una declaración que yo hiciera.

Y digo que si hay linaje o continuidad alguna —como seguramente lo hay— prefiero que se deduzca de mi trabajo porque a veces veo escritores y artistas, incluso grupos enteros, adjudicarse ciertos legados solo porque son prestigiosos, o porque convienen en un determinado momento, o ante una determinada audiencia, aun cuando en sus obras sería imposible detectar huella alguna de los antecesores que mentan.

Y a veces es para bien que no se las encuentre: el heredero es tanto mejor que el patriarca que pone en el origen de su linaje, que más le convendría aceptarse huérfano o nacido por generación espontánea.

Claro que esto no es más que una *boutade*. Porque si algo no concibo es el poeta o el artista que se pretende nacido de la nada, sin deuda, sin tradición alguna. O, a decir verdad, sí lo concibo, porque de vez en cuando se encuentran camadas enteras que no reconocen un solo antecedente. Y tal vez tengan razón, ya que sería extremadamente difícil detectar en su poesía escuela alguna, si por ello entendemos un corpus de lecturas, de afinidades, cierta estética, ciertos principios constructivos, anteriores a las afinidades que comparten con los compañeros del primer –y a veces único– taller de escritura al que asistieron, y que parecería constituir toda su formación en la materia.

Es decir que, para volver a tu pregunta: ya he hablado y mencionado y agradecido tanto y tantas veces a los y las poetas que admiro, a los y las poetas que dejaron una huella profunda en mí, aquellxs que me decidieron a ser poeta y más aún a ser la poeta que soy... Ya me he referido tanto y con tanta admiración a aquellxs poetas que, con sus obras, delinearon para mí, desde mi adolescencia, lo que entiendo por poesía, por la gran poesía, que espero que algo de su savia rezuma en lo que he escrito. Sé que es mucho desear. Que tal vez deba aceptar que no, que de ellxs solo me queda el privilegio de haberme acercado a la inconmensurable magnitud de sus obras, de su talento —los ecos de sus obras que cada tanto logran doblegar el ruido, el eneguecedor ruido reinante; que cada tanto logran iluminar el silencio—, de su abnegado, tácito, sigiloso, persuasivo enseñarme a ser el ser humano que soy.

¿Creés que tus textos se pueden identificar por algún aspecto en particular?

En una primera época se señaló especialmente la frecuencia de alusiones y juegos con otros textos, una intertextualidad que luego se fue tanto expandiendo como limitando, según cómo se mire.

Luego se observó bastante –y estoy de acuerdo– mi interés por recuperar ciertos rasgos de la poesía oral, ya fuera la europea de fines de la Edad Media, como la de las culturas nativoamericanas, a las que también me dediqué bastante, dentro y fuera de mi propia poesía.

Pero tu pregunta me interesa mucho por otras razones, desde otros ángulos. Yo no diría que cada poeta tendría que desarrollar, conscientemente, “algún rasgo en particular”, pero sí que de cada poeta espero una voz que no sea intercambiable con la de otros. Especialmente en mi actividad como editora –y como lectora, claro–, me interesa publicar –y leer– poetas cuyas obras

ofrezcan alguna lectura y reescritura propia de la tradición, de lo que ese o esa poeta entiende por “poesía”. Por eso suelo evitar aquellas voces que se identifican en grupos, excepto, claro, las que aun siendo asociadas con algún grupo son claramente distinguibles, como Perlongher dentro de los neobarrocos o Reznikov entre los objetivistas o María Antonia Ortega entre los españoles que en los ‘90 se identificaron como “poetas del silencio”.

Volviendo a tu pregunta sobre mi poesía, para mí la sensación más persistente es que mis libros son muy diferentes unos de otros, algo que siento cada vez que surge la oportunidad de publicar una antología: siento que el paso de un grupo de poemas al siguiente resulta un poco abrupto.

Y sin embargo, las personas que conocen muy bien mi obra suelen reconocer ciertas constantes, ciertos rasgos que están ahí, como un bajo continuo, a través de las distintas etapas por las que ha ido pasando mi poesía. Eso me gusta. Y creo que, cada cual a su manera, cada uno de ellos, en algún momento, respondió tu pregunta.

¿Qué tipo de literatura te interesa? ¿Qué te atrae particularmente de la poesía?

Te diría que solo me gusta leer un muy selecto número de poetas, ensayos y libros de entrevistas. No las entrevistas breves que salen en los periódicos. Sino los libros de entrevistas a un/a solo/a poeta o artista, ya sea una compilación de las mejores entrevistas que dio a lo largo de varias décadas, o esas largas entrevistas conducidas por un solo entrevistador a lo largo de varios encuentros con su entrevistado/a. Por ejemplo, el libro de entrevistas, apuntes, notas, fragmentos de diarios, etc. de Louise Bourgeois me gustó infinitamente más que la mayor parte de su obra. El libro de ensayos de Antonio Saura sobre su propia pintura, recuerdo que me causó un gran efecto, especialmente por su manera de dar cuenta de las distintas series o los distintos momentos en que daba en articular su trabajo. En cambio, de un artista que me deslumbra, como Tapiés, solo recuerdo el aburrimiento de dar con una compilación de sus columnas periodísticas sobre arte —una desilusión total. La lectura del diario de Paul Klee, en cambio, es uno de los momentos de mayor placer que recuerdo: no solo por ser testigo de lo mucho que le costó llegar adonde llegó como artista, especialmente en sus comienzos, como por la bellísima persona que se descubre, una página tras otra. Los libros de entrevistas a poetas que más

he disfrutado son los varios que se han compilado alrededor de la vida y la obra de Hélène Cixous. Y aun no siendo ella una de mis poetas preferidas –ni mucho menos–, el libro que reúne las entrevistas a Elizabeth Bishop siento que realmente me aportó mucho.

Fuera del mundo estrictamente literario, las múltiples entrevistas a John Cage, David Lynch y Arvo Pärt también me retrotraen a momentos de muy intensa lectura.

Si no recuerdo mal, el maravilloso libro de Estrada sobre la vida de María Sabina también está articulado a partir de entrevistas. O sea que la memoria que se tiene es la de haber accedido a las palabras y al fraseo de ellas. Porque aun cuando el editor haya podido contextualizarlas lo hizo de una manera sumamente modesta y eficaz. Quiero decir, sin sobreimponerse a la voz de ella.

Eso en cuanto a los libros de entrevistas.

Entre los libros de ensayo recuerdo con especial placer dos que llevan el mismo título: *Escribir*. Uno es el ensayo de Marguerite Duras traducido por Ana María Moix y el otro, la selección de los escritos sobre el tema de Henry B. Thoreau.

También me fascinan los ensayos sobre experiencias enteógenas, tanto los de difusión como los más técnicos. Recuerdo especialmente los libros de Oliver Sacks –*Alucinaciones, Despertares....* Y no sé por qué he esperado tanto sin leer uno de sus libros que sé que me iluminaría mucho: *Seeing Voices*.

Fuera de ese grupo de libros tan autorizados y reconocidos, he disfrutado mucho la lectura de otros dos ensayos sobre temas parcialmente relacionados: uno es *The Midnight Disease*, de Alice W. Flaherty, y el otro es *DMT, la molécula del espíritu*, de Rick Strassman.

Mi biblioteca también puede jactarse de contar con un par de estantes de libros sobre sueños. Tanto algunas aproximaciones teóricas como compilaciones de sueños de algunxs escritores que admiro, como Swedenborg, Cixous y Yourcenar; o de otros que no admiro tanto, como Kerouac, Benjamin o Althusser... También he disfrutado mucho de ciertas compilaciones de sueños reales o literarios, como las editadas por Borges y por Stephen Brooks.

Hay algunos libros magníficos, aun siendo algunos de ellos de difusión, sobre lo que se ha llamado “imaginación creativa”, una técnica elaborada por Jung y mejor desarrollada por algunos de sus discípulos y discípulas, que también me marcaron mucho. En cambio, siempre trato de evitar esos

manuales que intentan iniciarnos en lo que se ha dado en llamar “lucid dreaming”, o “sueño lúcido”, o “el arte de ensoñar” –según la más que burda versión de Carlos Castañeda. Creo que ya demasiado control ejercemos sobre nuestra vida consciente –y no siempre para bien– para también querer imponer nuestras directivas al seguramente más sabio deambular de los sueños.

¿Qué estás escribiendo en el presente?

Como sabés, acaba de salir *Glosa continua*, el primer volumen de una serie de micro-ensayos en la que hace tiempo que vengo trabajando. Ahora estoy continuando esa serie, puliendo algunos de los pasajes que quedaron fuera de esa primera edición y aprovechando la experiencia de haberle dado forma final al primer volumen para ir modelando este.

También estoy terminando una serie de textos breves (no los llamaría “poemas” pero se le parecen) a partir de los collages de la artista visual Marta Borel Urtubey, un proyecto que va a participar este septiembre en la New York Art Book Fair que organiza el MoMA PS1.

Y tengo otro manuscrito inédito de poesía que está descansando desde hace tiempo. Es un libro en algún punto similar a *La ópera fantasma* en tanto reúne cinco secciones muy distintas unidas por un hilo conductor más que sutil. Creo que el mismo –por lo demás larguísimo– tiempo de espera requirió *La ópera*. Pero fue para bien. Así que no me molesta seguir esperando hasta que me sienta completamente segura de que el libro debe salir así.

En Glosa continua, el libro de micro-ensayos que acabás de publicar y en el nuevo volumen en el que estás trabajando ahora, ¿cuál dirías que es tu concepto de “glosa”?

El sentido de “glosa” es el mismo que el término tenía en la tradición exegética. Es decir, se parte de un texto maestro (la Biblia o los escritos de algún Padre de la Iglesia; luego Aristóteles o Galeno o los médicos árabes o bizantinos; o el derecho germánico o la legislación visigoda) y se comenta algún pasaje que pueda prestarse a más de una interpretación o cuyo alcance pueda querer expandirse o limitarse. Es decir, una glosa es, en principio, un comentario sobre algún pasaje de un texto al que se le reconoce un alto grado de autoridad.

En mi caso, cada glosa —o, en términos más actuales, cada micro-ensayo—, acota, comenta, o discute alguna forma de discurso literario o no, escrito

o no: un libro, el catálogo de una muestra de arte, la muestra misma, la respuesta de alguien a una entrevista, un poema, lo que alguien ha dicho sobre un poema o un poeta, o un pintor o pintora, o sobre la manera de operar de un poema, o de un cuadro, o sobre un ínfimo pero crucial fragmento de la vida de un músico, o lo que un sinólogo ha dicho sobre las diferentes concepciones del desnudo en Oriente y Occidente, o sobre lo que alguien dijo que otro u otra ha dicho pero no se sabe... o no se comparte, o sí. Cosas que a lo largo de los años han despertado en mí la necesidad de comentarlas, a veces para ensalzarlas, a veces para oponerles otra perspectiva. A veces solo para citarlas y ofrecerlas, como un regalo.

¿Cómo se relaciona tu poesía con la imagen, con la pintura?

Mi primer poema efrástico fue todo un libro, *El tapiz* de 1983, que publicó Tierra Baldía, la editorial que dirigía Quique Fogwill. Se trata de un texto apócrifo, atribuido al pintor argelino Ferdinand Oziel (1886-1902). La escritura de *El tapiz* fue para mí –y para varios escritores que por entonces compartieron mi entusiasmo– algo así como una performance que se extendió por dos o tres años, a mi regreso a Buenos Aires, después de una estadía de casi dos años en Madrid.

El tapiz comparte con otros dos grandes hitos de la poesía efrástica –la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada* y la *Égloga III* de Garcilaso– el hecho de ser éfrasis de obras visuales que no existieron como tales: fueron creadas por la palabra.

En cuanto al estilo que procura, hay que reconocer que la éfrasis pareciera llevar por sí sola a un nivel, a un grado de plasticidad que textos de otros géneros no tienen –o no necesariamente tienen. Es como si la éfrasis misma nos condujera a un cincelado de la frase que parecería serle propio. Eso fue precisamente lo que pasó en *El tapiz*: se desarrolló una estética claramente derivada de la condición visual de la obra a la que aludía, aun si esa obra no habría existido jamás.

Después de *El tapiz*, creo recordar que no hubo otras éfrasis en mi poesía hasta llegar a *Teoría de los colores*, la sección IV de *La ópera fantasma* de 2005. Lo que sí hubo antes fueron textos escritos a partir de obras musicales, como la sección “*Motivos para escribir*”, de *La noche y las palabras*, que ya te comenté. Pero habiendo sido escrita esa sección a partir de obras musicales, no pictóricas, no estoy segura de que constituyera una éfrasis.

Teoría de los colores se publica en principio como una parte de *La ópera fantasma*, es decir, solo los textos, con una somera alusión en cada caso a la obra (en el título del poema) y al/la artista (bajo el título, entre paréntesis). En 2012 el libro se vuelve a publicar en España y México con las mismas características. En 2015 surge la posibilidad de publicar *Teoría de los Colores* de forma independiente, en Madrid, como e-book, con las obras visuales incluidas. En el bellissimo diseño de Alfi Baldo, cada obra visual queda enfrentada al poema que había inspirado, ambos –obra y texto– hermanados por un fondo liso que reproduce uno de los colores del cuadro. Como las obras de Remedios Varo no se iban a poder reproducir por un problema de derechos, la sección dedicada a ella se reemplaza en el e-book por otra, con nueve poemas nuevos, escritos a partir de obras de otras tres artistas mujeres –Marianne von Werefkin, Alice Bailly y Olga Rozanova, quien también me da la magnífica oportunidad de escribir a partir de obras no figurativas.

Limitándome a la experiencia de encontrarme frente a una obra de arte visual de mi elección, podría decir que cada cuadro, cada escultura, cada fotografía, representa una situación que, como tal, me permite, o me inspira, algún tipo de pronunciamiento. Creo que eso es lo que algunas obras visuales han implicado para mí: por un lado, el permitirme proponer, desde mi propia perspectiva, algún tipo de observación o comentario sobre la situación representada. Por otro, la posibilidad de ver en esos personajes confinados a una determinada situación, una máscara posible –una “máscara” o “persona” como se dice en términos de poética–, es decir, la posibilidad de asumir yo una nueva perspectiva –la suya– desde la cual pensar y expresarse. En este aspecto, rescato mucho más la éfrasis como posibilidad de abrirme a otros yoes posibles que como posibilidad de seguir indagando, a partir del cuadro, en un yo autorreferencial.

Me interesa también la oportunidad que me da la obra visual de fijarme, indistintamente, a veces en lo representado, a veces en solo un detalle que de alguna manera siento que determina el sentido de la obra –como en *Le Banc*, de Vuillard, en el que los sombreros funcionan como metonimia de los dos personajes–, y aun una tercera posibilidad, que es la de centrarme en la técnica –el trazo, el color– que utilizó el o la artista, y reproducir el recurso o aludir a algo similar en el poema.

De todos modos, creo que un poema efrástico debería sostenerse por sí mismo, sin necesidad de recurrir a la obra visual que lo inspiró, como no necesitamos ver el tapiz –por demás inexistente– que bordan las ninfas del Tajo para entender la égloga de Garcilaso, ni el retrato de Sor Juana para entender su magnífico soneto.

Como te comentaba, ahora estoy trabajando en un conjunto de textos que se desprenden de cierta convivencia con los collages de Marta Borel Urtubey. Creo que estos textos configuran algo así como otra etapa, otra manera de conectarme a través de mi poesía con una obra visual.

Pero Marta y yo también estamos intentando un tercer acercamiento a *Teoría de los colores*, el cual implicaría no ya reproducir junto a cada poema la obra visual que le dio origen, sino aludirla a través de ciertas formas y colores, de una cierta abstracción que permitiría evocarla, convocarla, sin necesidad de reproducirla, de un modo parecido –igualmente vago o igualmente preciso– a como el poema la evoca y la convoca a través de las palabras.

Extraterritorial

La palabra ‘partida’
está en el corazón de lo que escribo.

Entrevista a Paloma Vidal

Samanta Rodríguez

Paloma Vidal (1975) nació en Buenos Aires pero pasó gran parte de su vida en el extranjero. Desde los 2 a los 25 años vivió en Rio de Janeiro. Desde entonces pasó por varias ciudades, y actualmente vive y trabaja en São Paulo como escritora y profesora de Teoría Literaria en la Universidade Federal de São Paulo. Publicó los libros de cuentos: *A duas mãos* (7Letras, 2003) *Mais ao sul* (Língua Geral, 2008) *Dupla exposição*, con imágenes de Elisa Pessoa (Anfiteatro, 2016) y *Ensaio de voo* (Quelônio, 2017) las novelas *Algum lugar* (7Letras, 2009) y *Mar azul* (Rocco, 2012) las duplas de libros de poemas *Durante e Dois* (2015) y *Wyoming e Menini* (2018) con textos del blog “Lugares onde eu não estou” (www.escritosgeograficos.blogspot.com). Publicó también los ensayos: *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (Annablume, 2004) y *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (Lumme, 2011). Entre sus piezas de dramaturgia, “A cena” y “O corte” fueron llevadas a escena en 2012, con dirección de Fernanda Sanchez. Desde 2015 dirige el ciclo de conferencias performáticas *Em obras*, ya realizadas en São Paulo, Paris, Río de Janeiro y Porto Alegre, con la participación de escritoras y artistas brasileñas y extranjeras. Como traductora, trabajó con textos de Clarice Lispector, Margo Glantz, Tamara Kamenszain y Lina Meruane. En 2003 comenzó a editar con Mario Cámara y Paula

Siganevich la revista Grumo; y más recientemente coordinó la colección de ensayos de crítica contemporánea, Entrecríticas. Como investigadora se dedica a la literatura latinoamericana contemporánea y a problemas de teoría de la literatura, ligados, entre otros, a narrativas del exilio, migraciones y viajes; a la memoria y el trauma; a las escrituras del yo, a la performance y a las fronteras entre los géneros; a los diarios, cuadernos y otras formas de anotación.

Samanta Rodríguez: Paloma, las reseñas biográficas en torno a tus publicaciones comienzan con una referencia casi obligada: “nació en 1975 en Argentina y desde los dos años vive en Brasil”. Retomo este dato para asir locaciones que en tu escritura se desdibujan constantemente, y preguntarte: ¿En cuáles lugares de Brasil viviste desde tu infancia? Y, ¿en qué lugares o zonas de tu niñez se hacía presente el país que habían dejado tus padres?

Nací en Buenos Aires y, como dice la minibió, viví desde los dos años en Brasil. Más precisamente, en Río de Janeiro, y más precisamente aún en Copacabana, primero, y después en Ipanema, siempre muy cerca de la playa. Mi geografía era esa. Pero el país que habíamos dejado se hacía presente en la lengua, que nos hacía vivir en un país dentro del país. Nuestros amigos eran argentinos, mis padres hablaban conmigo en español y yo formé parte, durante los primeros años en Brasil, de un grupo pequeño de chicos argentinos, hijos de exiliados, que nos reuníamos en las casas unos de los otros, bajo la orientación de una profesora, también argentina. Era una especie de jardín de infantes rodante, en que jugábamos, cantábamos, pintábamos. Era una forma de estar con otros chicos y a la vez de mantener el vínculo con Argentina, para los chicos, pero también para los padres, que formaban de ese modo una pequeña comunidad, que se ayudaba y se apoyaba de varias maneras.

¿Podés situar cuándo o por qué comenzaste a escribir?

En general pienso en dos momentos: uno de una escritura continua, que empezó tempranamente, a eso de los 13 años, en que escribir era una forma de poner en palabras lo que vivía, en diarios y cartas. Creo que mi experiencia viviendo lejos de la familia pudo haber contribuido para la idea de que eso tenía un sentido. Mi abuelo materno me escribía siempre desde Argentina, me contaba lo que hacía y me pedía que le contara cosas mías. Además, yo era muy retraída, y creo que ese es siempre un comienzo posible para la escritura, cuando

la hoja se vuelve una compañera y una confidente. También seguramente había algo en relación con el portugués, porque yo trataba de practicar, de sentirme más segura en una lengua que no era totalmente mía. Pienso que luego hubo un segundo momento en que empecé a fantasear con la idea de ser escritora, fui a estudiar Letras, en un viaje a Buenos Aires hice un taller con Hebe Solves, y luego empecé a escribir en un blog. Eso fue hacia el inicio de los años 2000. Los dos hechos están vinculados, pero en algún momento, más allá de una escritura íntima, hubo algo que también tuvo que ver con la elección de un modo de vida, con querer compartir la escritura, con querer enseñarla, con estar con gente que también hacía eso.

Silvia Molloy en “Vivir entre lenguas” dice que quiérase o no, siempre se es bilingüe desde una lengua, aquella en la que una se aposenta primero, aunque sea provisoriamente, aquella en la que una se reconoce: ¿te es posible pensar tu relación con el portugués y con el español en estos términos? ¿Sentís que te aposentaste (en su significado en español), te reconociste primero, aunque haya sido provisoriamente, en alguna de las dos lenguas? ¿Qué significó para vos “crecer entre lenguas”?

Recuerdo la fuerte impresión que me generó leer esa afirmación de Molloy. Porque, en general, el sentido común entiende el bilingüismo como una acumulación de dos lenguas, de modo parejo, y siempre sentí la necesidad de explicar que así no funcionaba para mí. Manejo las dos lenguas, oralmente puede parecer que son iguales para mí, pero escribo desde el portugués. En varios sentidos, el español es una lengua perdida, irrecuperable, aunque está absolutamente presente en mi vida, porque es la lengua que me formó, en la que aprendí a hablar, en la que sigo hablando con mis padres, pero que se me escapa en la escritura. Lo interesante es que esa vivencia me hizo muy sensible al hecho de que, en realidad, siempre estamos en una condición vulnerable en relación a la lengua que pensamos manejar. Como profesora universitaria, escucho mucho la queja de mis colegas de que los alumnos no saben escribir e, inevitablemente, a mí la pregunta que me viene es: ¿quién sabe?

¿Algo de esta vulnerabilidad se manifestó al momento de hacer la “autotraducción” al español de tu libro de cuentos Mais ao Sul?, ¿cómo fue esa experiencia? ¿Fuiste traductora de algún otro escrito propio?

Mi relación con la traducción y la autotraducción es compleja o quizás, mejor sería decir, es un complejo. Me gusta jugar, por ejemplo, con la idea de “lengua de partida” y “lengua de llegada”, porque para mí esos términos concentran un dilema en torno a lenguas partidas e imposibilidades de traducción. Quiero mucho traducir, por momentos creo que lo puedo hacer, y traduje a Lispector y a Kamenszain, entre varios otros autores, y traduje algunos textos míos, pero a la vez entiendo que el estar la “lengua de partida” y la “lengua de llegada” tan mezcladas termino fallando, y llega siempre el momento en que el revisor me hace ver que lo que escribí no es castellano o no es portugués, dependiendo del caso. En relación específicamente con las traducciones de mis propios textos al castellano, hay muchas dificultades, porque aunque escriba desde el portugués, el castellano es una especie de entretexto, que se mezcla al portugués. En ese sentido, cuando traduje *Mais ao sul* al español hice algunos cambios, incluyendo algunas interferencias del portugués para acercarme de lo que había tratado de hacer en el original, con el castellano. Por ejemplo, si en el original había algunos momentos en que aparecían palabras en castellano, traté de encontrar otros momentos en la traducción en que fuera posible introducir palabras en portugués.

Tus agradecimientos a la novela Mar Azul (me refiero a la traducción publicada por EME y Bajo la luna en La Plata en el 2015) reúnen en un párrafo nombres bien heterogéneos en cuanto a sus trabajos, procedencias, temporalidades, posiciones intelectuales y políticas... listo algunos azarosamente: Rodolfo Walsh, Martín Kohan, Mario Cámara, J.M. Coetzee, Mario Levrero, Tamara Kamenszain, Samuel Rawet, Diana Klinger, Roland Barthes, Antonio Di Benedetto, Claudia de Moraes Rego, Adriana Lisboa, Carlito Azevedo, Alejandra Pizarnik... ¿Podrías armar y glosar brevemente una filiación entre ellas, ellos, vos y tu novela que no sea en los términos de “influencia”?

Aprendí ese modo de agradecer con la escritora mexicana Margo Glantz. Ella lo hace en su novela *Apariciones*, una novela que traduje al portugués en el 2002, en cuyos agradecimientos se mezclan amigos, escritores, pensadores. Cuando publiqué mi primera novela, *Algún lugar*, algunos años después, decidí copiarla y, por supuesto, incluirla entre los agradecidos. En *Mar azul*, mi segunda novela, hice lo mismo. En el tiempo que dura la escritura de una novela son muchos los encuentros y las lecturas. La lista tiene que ver con

eso. Es una explicitación del “intertexto”, en el sentido que le da Kristeva. Ella dice lo siguiente para definirlo: “Todos los textos literarios se tejen a partir de otros textos literarios, no en el sentido convencional de que traen trazos o ‘influencias’, pero en el sentido más radical de que cada palabra, frase o segmento es un trabajo hecho sobre otros escritos que antecedieron o cercaron la obra individual”. Es interesante porque Kristeva está pensando en términos temporales, un antes y un después, en el tiempo. Me gustaría pensar que esa lista es un modo de explicitar contigüidades también geográficas, porque cada uno de esos nombres emite a espacios distintos.

Otra pregunta sería con cuáles artistas, escritores o textos del presente dialoga tu producción y por qué. Me resulta difícil formularla en estos términos porque en tus producciones esos diálogos son abiertos: nombres y textos de otras y otros circulan, también sus cuerpos y trabajos en proceso en diversas disciplinas. Pienso en las palestras performáticas “Em obras” donde participan mujeres de diversos campos de la literatura y el arte, o en las dos novelas (Buena Alumna y La habitación alemana) que se entran en tu muy reciente Ensaio de voo. ¿Cómo describirías el diálogo de tus trabajos con el de estas mujeres (escritoras, profesoras, cineastas, artistas plásticas, dramaturgas, protagonistas de novelas escritas por mujeres...)? ¿Qué vivencias y posibilidades de pensar/hacer/crear se propiciaron junto con ellas?

Con relación a esto, diría por una parte, pasó algo muy concreto, un movimiento de querer trabajar con otra gente, de querer compartir el trabajo, de dejar que interfieran en mi trabajo de un modo muy directo. Entonces empecé a hablar con amigas sobre esa posibilidad, amigas con las cuales tengo relaciones de mucha afinidad afectiva, para citar el hermoso título de la Bial de SP de este año. Y así empezó el trabajo con Elisa Pessoa, que resultó en un libro de cuentos llamado “Dupla exposição”, que en realidad es parte de una conversación infinita. Así empezó también el trabajo con el grupo de mujeres que forman parte del proyecto “Em obras”, en el cual cada una tiene su propia investigación artística y crítica, que a la vez se va cruzando con las de las demás. Por otra parte, se trata también de experimentar con formas de una literatura expandida, que se deja contaminar por otras formas, como el ensayo, pero también que funciona fuera del libro, en otros soportes, como en un blog o en mensajes de whatsapp, o en el cuerpo o en la voz. Y es así como se escribió el

“ensayo de vuelo”, que fue un texto escrito en el cuaderno de notas del celular, en un vuelo de avión, a partir del encuentro con esos dos libros maravillosos de Paula Porroni y Carla Maliandi, que me traje de un viaje a la Argentina.

¿Reconocés zonas de contacto o relación entre las literaturas argentina y brasileña actuales? ¿Y zonas que percibas en términos de diferencia? ¿Cuáles?

Creo que seguramente sí. Las escrituras del yo y las escrituras documentales están muy presentes aquí y allá. Pienso que ante una realidad tan compleja, que nos parece tan a menudo impensable, ante la cual tenemos la sensación de incompreensión e incluso de incredulidad, por lo aterrador que parece todo, la literatura parece acoger la necesidad de trabajar con fragmentos de lo real, haciendo pequeños recortes, ofreciendo algunas hipótesis o, por lo menos, algunas provocaciones. Claro que esto tiene que ver con lo que me interesa a mí, de acá y de allá. Del lado de acá, es muy interesante ver cómo la literatura volvió a ser el lugar del compromiso, de la discusión política, sobre todo centrada en cuestiones de género y de marginalidad, desde lugares muy distintos a los que antes eran los espacios literarios legitimados. Como profesora en una universidad en la periferia de São Paulo lo veo suceder de una manera muy conmovedora y contundente.

Paloma, hay una condición “migrante” que atraviesa tu trabajo artístico, ensayístico, literario, una condición que se vuelve fuertemente política porque cuestiona, entre otras, nociones de tradición, identidad, Historia, y la noción misma de escritura u obra acabada. Una condición que también podríamos pensar es la del “estado de memoria” de la narradora-hija (de su cuerpo, de su lengua, de sus desplazamientos y de su mismo “estado” de hija) en tu novela Mar Azul, que además dibuja una posición política ahí donde emergen la dictadura argentina, el proceso de modernización autoritaria y la dictadura en Brasil. Las preguntas son varias:

¿Creés que es posible referir en Brasil a una “literatura de hijos” o de segunda generación tal como sucede en Argentina? ¿Por qué? ¿Cuáles literaturas brasileñas y argentinas que trabajan la memoria del pasado dictatorial te interesan y por qué? ¿Mar Azul dialoga con alguna de ellas? ¿Hubo algún marco habilitante o de enunciabilidad, en Brasil, para que decidieras publicar Mar Azul en el año 2012? Pregunto esto porque su publicación coincide

con otras que abordan las secuelas de la dictadura o experiencias posdictatoriales en muy diversas perspectivas. ¿Podrías contarnos algo acerca del proceso de escritura y repercusiones o recepción de esta novela en Brasil y en Argentina?

Pienso en una obra como *Mi vida después*, de Lola Arias, en que la dictadura circunscribe las experiencias de vida de los personajes, hijos de los '70. En Brasil, la relación con la dictadura no tuvo un lugar central en la escritura de la mayoría de los que empezamos a publicar a principios de los 2000. Quizás en una sociedad en que eso no se elaboró colectivamente, hacerlo aparecer en la escritura no fuera tan fácil. Eso fue cambiando, en parte porque hubo alguna elaboración, aunque muy lejos de lo deseable, y de a poco, fueron surgiendo rastros de esa experiencia, cada vez más explícitos. En mi caso, aunque en algunos cuentos de mi primer libro, del 2003, estaba la marca de la represión, del miedo, del exilio, fue recién en el segundo, 5 años después, que pude nombrar esa experiencia, explicitarla, contar en primera persona qué nos había pasado. Y cada vez más aparece una literatura que trata de las herencias de esas décadas, de modos muy variados, porque el trauma de la dictadura en Brasil no se limita al de los hijos de los que militaron o se exiliaron o fueron asesinados. Fueron casi 20 años de dictadura y de un proyecto de Brasil muy excluyente, responsable por varios tipos de violencia social. En el 2017, Eurídice Figueiredo, profesora de la Universidade Federal Fluminense, publicó un importante libro, *A literatura como arquivo da literatura brasileira*, en que se juntan referencias que estaban bastante dispersas y se incluyen algunos comentarios sobre mis libros. Pienso que mi contribución para esta discusión puede ser la de tratar de hacer puentes entre dos historias, la argentina y la brasileña, que tienen muchos puntos de contactos, a veces no muy visibles. Pero pienso que ese lugar indefinido de lo que escribo, entre dos países, entre dos lenguas, genera dificultades de lectura, al no ubicarse en una tradición clara.

En la novela Algum Lugar, una voz pregunta si alguna vez se imaginó el retorno; en Mar azul la hija reconoce en el padre la “pulsión de partir” y ella misma parte en varias instancias del relato; en uno de los cuentos de Mais ao Sul la narradora declara que imagina una trama de partidas para empezar a desentrañar la ficción; el blog que nuclea tu poesía ahora reunida en libro se titula Lugares onde eu não estou... ¿Las partidas conformarían algo así como

un régimen de rememoración y al mismo tiempo de dínamo para la experiencia literaria? En todo caso la pregunta es cómo pensás vos esa relación, si es que existe en tu trabajo, entre “partida”, memoria y escritura.

Sin duda la palabra “partida” está en el corazón de lo que escribo. Partir, partirse. Últimamente estoy trabajando mucho, con varias formas, desde el ensayo a la performance, en torno a la relación entre escritura y separación. Creo que la escritura tiene una importante función subjetiva y social de pensar modos de separarse en el sentido de hacernos ver a cierta distancia, de convertirnos en otros de nosotros mismos, de ponernos en el lugar del otro. Pero la escritura es pharmakon, como sugiere Derrida, remedio y veneno, nos hace olvidar, nos enajena, nos hace repetir siempre lo mismo, nos fija en ciertos lugares. En ese sentido hay un esfuerzo constante de desplazamiento que no es fácil. Es decir, insisto en la escritura como un trabajo de memoria, pensado como un trabajo de mucha movilización, un trabajo inquieto e inquietante, que busque los lugares menos cómodos, más recónditos, más oscuros, que una no quiere ver.

Para terminar, replico una pregunta que se hace la mujer narradora de Mar Azul, para aquí interpelar tu vivencia con la escritura. Paloma: ¿Qué lugar es ese al cual se vuelve?

Tu pregunta me hace pensar en el título de la novela de Alejandro Zambra *Formas de volver a casa*, que es una metáfora muy fuerte de la escritura, aunque una quisiera también poder perderse, salir de sí misma, abandonarse, y pienso que escribir me permitió algo de un volver sin volver, porque en realidad no hay adonde volver, no se vuelve nunca. Cada libro es una aventura en ese sentido, y por eso es tan feliz el tiempo que dura la escritura, porque es el tiempo de la búsqueda, del deseo, de lo abierto. Cuando se termina es duro, y en realidad es una pérdida vivida cotidianamente, pero esos momentos de felicidad, de suspensión entre tiempos y lugares, son muy intensos y genuinos.

18

La poesía en los límites

Este mayúsculo, pequeño o inconmensurable mundo
de ser humano al cual la poesía se dirige.

Entrevista a Ángel Oliva

Bruno Crisorio

Ángel Oliva (1970, Rosario). En 2003 egresó de la carrera de Historia, de la Facultad de Humanidades y Artes. Se desempeña como profesor universitario en las facultades de Humanidades y Artes y Psicología. Participó en diversos festivales y recitales de Poesía en la ciudad de Rosario y del país. Publicó los libros de poesía *Salud* (Alción, 2005) y *En la zona de Selene* (Alción, 2011) y *Cortes de un montaje* (Äbend, 2019). Oliva fue organizador y coordinador de variados ciclos de poesía. Sus poemas han aparecido en el *Atlas de la poesía argentina* (Prometeo, 2017) y en la *Antología federal de poesía. Región centro* (CFI, 2018).

Bruno Crisorio: Además de tus dos libros (Salud y En la zona de Selene), tenés una serie de poemas inéditos: ¿tenés pensado publicarlos?

Está a mitad de camino. Escribo muy despacio, Bruno, yo empecé esta escritura nueva en el verano del 2015.¹ Hubo un largo período de no escritura, de muchas dificultades para escribir un poema, digamos, y se produjo en esa atmósfera de vacaciones una cosa muy chiquita que sirvió un poco como

¹ El libro fue publicado en 2019: *Cortes de un montaje*, Rosario, Ed. Äbend.

conjuro. Porque el último poema que yo escribí del otro texto que terminé en el 2010, *En la zona de Selene*, termina precisamente con esta imagen en la cual, frente a la sensación de extinción que deja la resaca del alcohol, lo que se expresa ahí es que se abre una corriente de silencio en la cual las palabras están fuera. Está representado un poco por ese sol de la mañana que te pega en los ojos, y vos sos casi humano. Bueno, esa sensación es muy vívida pero a la vez representaba algo de lo que yo quería decir en el libro, no solamente en ese poema. Por supuesto se debe entender eso, o debió entenderse como la extinción de una cierta verbalización, no como la extinción de alguien, de una persona, de una existencia, sino de una cierta verbalización que fue efectivamente lo que se agotaba... tiene que ver con la tradición eso. Tiene plenamente que ver con la tradición. Y después lo que de algún modo ocurrió en ese verano del 2015 fue que yo armé un pequeño textito que, insisto, sirvió un poco de conjuro porque retomaba este problema de si había quedado alguna huella, precisamente, de escritura. Por eso se llama "Hay huella", un texto corto, lo debés tener por ahí. Y entonces a partir de ahí yo fui armando algunos textos que vinieron después que tienen formalmente muy poco que ver con lo anterior (claro que siempre hay algún tono, pero es un registro distinto), hasta que di con el concepto (no con el concepto filosófico ni estético, sino con el concepto poético) de montaje. Ahí podía de algún modo, con el concepto de montaje, entender qué es lo que, si querés, mi mundo de sensaciones estaba queriendo decir, ¿sí? Yo soy muy racionalista: escribo de manera muy racionalista, me muevo de manera muy racionalista, no me gusta el mero espontaneísmo, en ese sentido te lo digo.

Claro, formalista podríamos decir...

Más formalista. Entonces en la medida que yo até ese universo de sensaciones a un concepto se produjo un cauce expresivo, digamos. Y entonces se me ocurrió que eso –no se me ocurrió, de hecho sucedió así– ese cauce no podía agotarse en uno o dos poemas. Ahí había una cosa a seguir, que tenía que ver con este problema de que el concepto de montaje no es solamente por el hecho de que vos montás distintas escenas en una narrativa orgánica. No es ese solamente el problema, sino que lo que vos producís en los cortes es algo que no es cine pero tampoco es la vida. Estás escribiendo todo lo que prepara, dando cuenta por escrito de aquello que prepara la escritura, que era todo mi problema en el texto anterior. El texto anterior, *En la zona de Selene*, se pre-

guntaba qué tipo de escritura es el silencio (para decírtelo muy sencillamente). Ya que en toda previa al poema y en todo post poema para el autor hay una estructura del silencio que de todos modos tiene una significación poética, ¿se entiende? Ese es el problema, y me parece que a mí el concepto de montaje me permitía invitar a leer esos poemas como una especie de pre-poemas, precisamente porque son todos cortes.

Y justamente aparece todo el tiempo la referencia a la escritura, acompañando...

Adrede, adrede. Como un recurso racionalista, formalista. Entonces, por la vía de una cierta liberación de la intimidad, y por la vía de una formalización de eso, pude volver a la escritura. Entonces el libro está por la mitad, aún bajo ese signo.

Pero estás pudiendo escribir.

Estoy pudiendo escribir, sin dudas. Con largos períodos de no escritura. Pero eso tiene más que ver con el funcionamiento: hay una enorme diferencia entre no tener, no querer, no saber qué es lo que vos querés y cómo querés expresarlo, y no tener posibilidades de escribir por un problema de tiempo, de laburo, etc. etc., de funcionamiento cotidiano. Son dos cosas absolutamente distintas. Ahora, después lo que ocurre es que hay un momento, que no puedo precisarlo ni describirlo (para cada uno seguramente es distinto) donde hay una cierta condensación que es un libro. Después te podés ir un poco más, te podés ir un poco menos. Pero hay una cierta condensación donde el libro aparece. Hoy lo que hay son poemas bajo ese signo que tiene que ver con el problema del montaje, con los cortes, qué tipo de expresión es un corte.

Claro, vos llamás a la serie “Cortes de un montaje”, y es tan importante el montaje como el corte.

Eso es fundamental, son cortes porque los cortes no son la película. Eso es clave. Los cortes no son la película. No sé, las 260 horas de filmación que hizo Cassavetes en *Faces* para después terminar en 2 horas, ¿qué son? ¿Se entiende? Porque no deja de ser ficción, no deja de ser un dispositivo cinematográfico. Yo no tengo la solución que tenía Eisenstein que como no tenía película tenía todo el montaje en la cabeza, como no tenía plata... Hablando

más en serio, la pregunta fundamental es dónde se detiene la poesía. ¿Qué es lo que no es poesía?

Héctor Libertella, creo que es en El árbol de Saussure (2000) pero no me acuerdo bien cómo lo dice, se pregunta qué pasa con las páginas de un libro cuando vos tenés en las anotaciones mil páginas y pasa a ser un libro de 150. Más o menos la misma idea...

Lo mismo. Estas pre-escrituras sugieren el viejo problema borgeano de una escritura infinita. Que no es borgeano, es de la Edad Media, Borges chorea todo de ahí. Este mundo escrito, digamos... Escrito y verbalizado, las dos cosas. La verbalización también es importante, porque el registro escrito tiene la marca material de lo finito. Por eso yo siempre digo que el poema en realidad nace para ser dicho, la función homérica es la función de la traducción, de la decodificación, la lógica de la decodificación de algo que nosotros no entendemos y por eso se hace poesía. No entendemos lo que están haciendo estos tipos ahí arriba, los dioses digo, qué es lo que nos quieren decir, y por eso se hace poesía. Si no hay voz, si no hay verbalización, no hay acto y por lo tanto no hay belleza.

Me interesa, pero ahora vamos a llegar porque también te iba a preguntar por la relación entre la poesía y la oralidad. Pero, volviendo a lo que vos decís sobre estas pre-escrituras, yo lo que noto en estos "Cortes de un montaje" es esta preocupación por el hacer-se, no se ofrecen como producto como si estuvieran por fuera de la producción. Pero sin embargo hay algo muy formalizado, que comparte (aunque con otro registro) con los libros anteriores. Digo, porque alguien podría pensar "bueno, esta pre-escritura podría ser un murmullo ilimitado, sin forma". Y tampoco es eso...

Claro, porque paradójicamente (tiene que ver con lo que hablábamos antes, agrego una marca obsesiva al asunto) yo creo que debe ser un poema. Cuando digo que debe ser un poema quiero decir principalmente que debe sonar. A ver, creo por experiencia que lo que se mantiene en su más estricta espontaneidad sólo por azar o por fuerzas inconscientes, alcanza una cierta... no me refiero a la comunicabilidad, sino que alcanza a tocar (lo que para mí es la estrategia del poema) la emocionalidad. Necesariamente vos tenés que ficcionar la emocionalidad del otro, la tenés que montar. Entonces, por un lado está esta cuestión de presentarse (falsamente si querés) como una pre-escritura

como un recurso expresivo; pero a la vez es un poema. Y jugar con esa tensión a mí me parece que vale la pena en la medida en que uno también dejó de escribir precisamente porque hay ciertos momentos de la historia personal y colectiva en los que no hay nada que decir. También hay que bancarse eso: no hay nada que decir. ¿Nos damos cuenta de que hay posibilidades de que la historia nos ofrezca una atmósfera en la que no tengamos nada para decir? Yo prefiero no tener nada para decir, aceptar que no tengo nada para decir, antes que repetir bajo la apariencia de la novedad. Ahí no voy, no solamente no voy sino que no me sale.

Una cosa de girar en el vacío, de seguir exhibiendo... Ahora, ¿no hay nada para decir o no hay nada para decir poéticamente?

Poéticamente, mejor. Poéticamente, por supuesto, quiere decir esta decodificación del mundo que se exprese como belleza, es decir, que toque las emocionalidades de los demás. No que sea una mera comunicación, porque si es una mera comunicación no importa, viene Marat, viene el periódico de Marat, se para delante de los ciudadanos y dice “El rey ha muerto”. Eso es información, eso no tiene que ver con la poesía, es otra voz. Otro tipo de voz producida socialmente.

¿Y para vos, en este sentido, la poesía tiene una función?

Tiene una función paradójicamente desfuncionalizadora. Para mí el ejemplo es este: ¿cuál es la función, esa que sale en dirección a cualquier forma de sexualidad, o la que está educada culturalmente? Y, las dos, pero la paradoja lo que prueba es que en realidad está enloquecida, ontológicamente enloquecida. Esto es lo mismo, ¿entendés? Hay una función, pero es una función que va en dirección precisamente a que la conmoción, en la medida que fuera eficaz, la conmoción que produce rompe todo tipo de lazo comunicante en el sentido tradicional de la palabra, ¿no? Un mensaje que debe ser claro, comprendido, principalmente tranquilizador. Una comunicación tiene que ver con acabar con la tensión de reconocimiento del otro; esto es al revés, esto va dirigido a la pregunta de “¿podemos ser otra cosa de lo que fuimos hasta aquí?”. Me parece que eso es lo que va expresando la ampliación de la emocionalidad. Finalmente la poesía está en los límites, en las formas más excesivas, límite de las formas posibles de humanidad. Va corriendo el horizonte. O debe hacerlo, qué sé yo, yo le pongo un deber ahí.

Y, voy a hacer una pregunta mala, ¿qué pasa con un festival de poesía como el que está teniendo lugar acá en Rosario?

Muchas de las cosas que yo estoy diciendo ahora, el dispositivo como tal (con todas sus características, etc.) lo achata, no puede evitarlo. Creo que uno no puede estar escuchando, lo primero que ocurre ahí es que uno no puede escuchar ocho voces, porque no puede procesar nada. Quiero decir: no habilita precisamente a ver dónde termina el efecto dentro de tu emocionalidad. Escuchás una voz y tenés que dejarle (esta es la palabra) su resonancia.

¿Sabés quién habla de resonancia? El Indio Solari.

Bueno, ellos pensaban una cosa muy importante desde el punto de vista de poder preparar la resonancia: solos y de noche. Tiene que ver con eso, básicamente con eso. Esto va absolutamente a contramano de las formas espectaculares con que se monta el arte, ¿no? Ese es un problema. Y después me parece que, no que haya que criticar los criterios de selección (siempre va a haber alguien que los critique); el problema es que en esa pretensión faraónica (aunque no te salga faraónicamente, pero la pretensión es faraónica) la sensación final es “vale todo”, es eso. Bueno, yo no creo que valga todo. Guarda, yo lo conozco bien de adentro el festival, laburé quince años en el festival. Adentro del festival, no para el festival; laburé vendiendo libros. Conozco sus cosas internas, digamos. Y por otro lado, me parece que en un inicio valió la pena porque asentó a la ciudad, y la incentivó, a comunicar (justamente) la idea de que la gente escriba poesía. Y eso duró por lo menos diez años. Pero a diez años del comienzo del festival, nosotros teníamos por lo menos, a lo largo del año, siete, ocho ciclos armados artesanalmente que sostenían en los hechos (no está nada escrito, ni hay contrato comercial, pero en los hechos sostenían) de algún modo al público poético de la ciudad, sin el cual el festival no existía como hecho político de la ciudad. Y si no estuviera esto tan teñido con los tiempos políticos, digamos, político-partidarios: el fangote de guita que se gastan para hacer este festival podría haberse distribuido en esos emprendimientos o incluso afianzar nuevos. Lo que pasa es que no existe políticamente esto que estoy diciendo yo. Digamos, que vos puedas distribuir toda esa enorme cantidad de guita en cosas pequeñas y con una visibilidad relativa.

Bueno, pero (retomando algunos comentarios tuyos por fuera de la entrevista) habría como dos posturas. Una más “debordiana”, en este sentido de

escapar y de buscar otro tipo de experiencias, siempre en las sombras, “solos y de noche”, y esto de romper la comunicación para abrir la comunidad, por un lado; y por otro una cuestión más rancièriana, de, bueno ¿quién soy yo para decir lo que vale y no vale? Por ahí no vale todo, pero estaría buena esta proliferación incesante en la que cada uno más o menos vaya decidiendo. ¿Tenés algo para decir al respecto?

En mí eso no puede oponerse porque en realidad tampoco es que armé un grupo armado para romper, no hice organización de este planteo. Yo sugerí en algún momento estas cosas, sabiendo que no se iban a escuchar, y por lo tanto lo rancièriano también me cabe. Yo sé que esto entra dentro de un marco de reglas de juego, quiero decir, no lo convierto en un problema militante. Guarda, podría hacerlo en ciertas condiciones, creo que estas no son. Podría convertirse en algo militante pero no lo convierto porque me parece que esto ya funciona así. Ahora, si no estuvieran los poetas y la poesía sí estaría realmente preocupado. La retaguardia estratégica está. Sí estaría preocupado si hubiera una extinción o una tendencia a la extinción, pero no es así. Me parece que hay producción, que hay producción y hay acción en torno a esto. Qué sé yo, han estado los chicos de los ciclos, hay dos, tres ciclos que están funcionando: “Cuatro voces”, que trabajan con cuatro poetas. Hay varios, y ahí están como para que esto siga existiendo. Pero precisamente, porque es debordiano mi planteo, a lo que está sobre el escenario (no lo que está abajo) yo le pongo cierta relatividad. Existe, comunica, dice cosas, pero es relativo respecto de cierto bajofondo o *background* que tiene que sostener la cuestión poética. En general funciona así la problemática de la espectacularidad. Dicho de otro modo, ¿cuál es la política, la que aparece en el montaje del espectáculo, o nosotros sobreviviendo todos los días de algún modo? ¿Esa es la política? Ahí también hay una política que por supuesto no tiene posibilidades de expresarse de manera directa (aunque alguna vez se expresa), directa y cotidiana en el universo de la espectacularidad. No tiene forma, digamos. Esta espectacularidad te lleva de las narices de aquí para allá, hace aparentemente con vos lo que quiere, etc. etc. Yo no tengo un punto de vista totalmente negativo con respecto a los efectos de la espectacularidad.

Que es lo que siempre se le criticó a Debord, esta negatividad absoluta... Con todo el tipo seguía haciendo cosas, salvo a lo último que se dedicó a hacer juegos de mesa.

El tipo se fue al carajo porque ahí se quedó sin cosas para decir, precisamente. Pero había dicho cosas importantes, sin dudas.

Me surgió algo de lo que dijiste. ¿Cómo se llevan, o cómo relacionás vos ese racionalismo del que hablabas al principio con la emocionalidad? Porque vos por un lado decís “soy un racionalista”, y los poemas son claramente muy trabajados, están muy lejos de cualquier espontaneísmo, pero por otro decís que el punto que hay que tocar es emocional. ¿Cómo es esa relación?

Yo tenía una novia que escuchaba una canción de Silvio Rodríguez, ponele “Por quién merece amor”, y decía: “cómo tuvo que haber sentido para poder escribir esto”. Y es exactamente al revés. Vos en ese momento no tenés que estar tomado por nada que tenga que ver con vos como persona porque si no no podés escribir nada. Es decir, lo que escribís es una carta a una persona que no tiene que ver con lo social, tiene que ver con el mundo de la intimidad, ¿sí? No digo que no sea legítimo, que no esté bueno. Además, cultivar un amor me parece una de las cosas más importantes en esta vida, pero eso no tiene nada que ver con la poesía, con el arte. Vos tenés que construir una ficción. Es como dice Benjamin: la memoria no es una herramienta para conocer el pasado sino su teatralidad. Eso es. Es la teatralidad del pasado. Bueno, la teatralidad del pasado necesita un corte racional del asunto, porque vos tenés que construir materias, escenarios humanos posibles. Eso es lo que vos tenés que hacer. Escenarios humanos posibles con material humano, con material emocional humano, ¿se entiende lo que digo? No podés hacerlo desde tu emocionalidad, tenés que concebir la emocionalidad del otro, que es un objetivo absolutamente distinto. Es decir, aquel que escribe una canción porque se la quiere dedicar a su novia, terminó en ese momento. Puede convertirse en materia social, pero lo que estás haciendo es lo que hicieron 1.700.000 personas antes que vos, no hacés avanzar mínimamente la frontera. Cuando vos hacés cabalgar un cuerpo de siete palabras que no han sido encabalgadas de esa manera, estás intentando una muy pequeña forma nueva que tiene una correspondencia emocional, que debe tener una correspondencia emocional. En ese sentido yo no conozco otro tipo de instrumento que la racionalidad; no la racionalidad instrumental de la modernidad, sino la mínima racionalidad, la capacidad para construir ficción. A eso me refiero, lo *poiético* es eso. El *ars poiética* es eso, es construir una escena verosímil pero no ocurrida. ¿Qué hacían los griegos con la tragedia? Los griegos

tenían una especie de arquetipicidad de la sociedad (está bien, con una intención apologética, claramente), pero el instrumento era ese: extraer formas, combinarlas para generar una escena nueva.

Yo me acuerdo que la vez que nos encontramos, vos decías, hablando del vacío poético que tuviste durante estos cinco años, que los momentos poéticos te ocurrían pero no encontrabas la forma. Y ahí empezamos hablar de Vallejo, “quiero escribir pero me sale espuma”.

Claro, por eso te decía eso antes, si no sale... Pero además no es que yo digo “si no sale no lo vamos a forzar”, es que lo he intentado forzar y es una porquería, no sale.

Vos tenés uno, pero debe ser de En la zona de Selene, en el que recuperás la idea de la espuma.

No, está en *Salud*. Acá hay una referencia directa al poema de Vallejo. “Farrallón”, se llama. Ya ni me lo acuerdo, hace un montón que lo escribí. Mirá cómo te acordaste de esto: “Intentar tus versos en el agua/ y que solo salga una amarga espuma/ de tu americana ambigüedad/ resultó una tregua entre tu amor/ y la marea”. Eso es el “otro”, el “otro” prefigurado poéticamente, que va y viene, se mueve. En ese sentido la figurita esa vallejiana abría un conjunto de asociaciones posibles. Aparte de que a mí me gustaba cadentemente la imagen, digamos, yo imaginé esa cuestión, la idea de presentar al mar también como eso que resulta inconmensurable, en su dimensión y en su movimiento, principalmente en su movimiento. Que finalmente es este mayúsculo, pequeño o inconmensurable mundo de ser humano al cual la poesía se dirige. Entonces en ese sentido puede tranquilamente ocurrir, y creo que la poesía debe reflexionar sobre eso, que solo te salga espuma. Está en juego algo serio, digamos. Puede ocurrir. Guarda, hay un montón de personas que escriben todos los días, se sientan en el inodoro y escriben, y estoy totalmente seguro de que en esa profusión de cada quince poemas vos encontrás uno que está bien. Es otra estrategia. Ahora, lo que estoy seguro es que la escritura de todos los días no produce poemas; después son estrategias. Y también está el tema de que hay biografías personales: algunos tienen más posibilidades que otros (por inteligencia, por suerte o por talento) de haberse armado una vida en la cual ese momento de la escritura diaria o cada dos días existe. También juega eso, no puede soslayarse.

Mattoni, a quien le hice una entrevista hace poco, dice que se toma cuarenta minutos por día, para escribir poesía o ensayo. Una hora a veces...

A mí esa cuestión de los cuarenta minutos no me sale, porque no tengo los cuarenta minutos. Hay veces que tengo seis horas y hay veces que tengo cinco minutos. No lo puedo ordenar así. Es un problema, no lo digo como una virtud, lo digo como un defecto, porque probablemente eso permita agilizar la capacidad intelectual incluso. Ahora, lo que sí estoy seguro es que esos 45 minutos no siempre producen algo. Que vos te los pongas armoniza de algún modo tu tiempo, pero no es garantía de nada.

Bueno, y En la zona de Selene aparece la insistencia en el nombrar, en el no poder nombrar, ¿no? Tiene que ver con esto que decías de encontrar el concepto. Ahí también estarías lejos del fluir, del automatismo, más bien lo contrario.

Yo gusto de remitir ese tipo de cosas a escenas antropológicas. Sin mi escena antropológico-prehistórica no puedo contestar nada, o no puedo entender nada. ¿Por qué nombramos? ¿Por qué en un momento se necesitó nombrar? Yo creo que hay que nombrar, o se necesitaba nombrar, no sólo por un problema de comunicabilidad que tenía que ver con “alcanzame la...”, transmitir un mensaje simple, un mensaje operativo. Yo creo que se necesitaba nombrar básicamente porque una de las primeras cosas que nosotros comprendimos es la mutación (como grupo de homínidos). En la medida en que vos entraste en el guión del homínido (no de las hormigas, ni de las abejas ni de los caballos) tu principio vital es la mutación, del grupo y del mundo. Entramos a hacer cosas que cambiaban el mundo. Entonces el nombre retiene algo de esa cuestión paradójicamente desesperante que es el cambio de condición. Para bien o para mal, puede ser un grupo que se extingue porque no tiene más recursos, no importa. Pero me parece que el nombre tenía la posibilidad de retener algo. Por eso en cierto modo ahí se ejercita un raciocinio, porque retiene pero a la vez deja la puerta para que aparezcan otras cosas que llevan otros nombres, digamos. Una vez que vos más o menos pusiste en estado de colectividad esa función, de ahí a que el nombre pueda adquirir una relativa autonomía (es decir, que a esto no le llamemos botella, sino que le llamemos botella pero a la vez le llamemos, no sé, arma arrojadiza), esa es la función del nombre. Quiero decir, lo poético no está desasido de esa funcionalidad que es memorizante:

vos retenés un estado de cosas para poder tener un ejercicio de control, de recursividad, de poder hacer algo con esa permanente mutación del mundo. Que es una mutación además claramente ligada a la actividad de los hombres. El mundo se mueve para mí con formas de mutación muy distintas a las que directamente nosotros producimos. Entonces nombrar, cada vez que yo digo nombrar (o no poder nombrar) estoy haciendo referencia precisamente a esa posibilidad de atrapamiento, o no, poético. No es solamente el nombre en el sentido comunicacional, sino a esa célula del atrapamiento poético. Por eso el libro *En la zona de Selene* se mueve mucho sobre ese límite de lo que es nombrable y lo que no es nombrable y sin embargo tiene una entidad prepoética, si vos querés. Nombrable, decible, escribible: nombrable, decible, escribible, en esa secuencia se va moviendo esta necesidad de carácter antropológico. Yo parto de la metamorfosis, que es un modo de la mutación... bueno, qué le pasa a Ovidio en *Las metamorfosis*, está buenísimo, porque es eso: con los términos de la tradición (hablemos de la tradición), con los términos de la tradición cómo nombrar todo esto que cambió. Ese es el concepto. Es tremendo lo que hace, cómo lo logra. Yo no puedo prescindir de la tradición, pero a ver: revolvámosla, probemos con esto, porque si no yo no me puedo acomodar a mi mundo, ¿no? Los sentidos que hasta aquí la tradición traía sobre cierta fórmula, o cierta palabra, o cierto elemento retórico, o ciertos mitos (porque trabaja con los mitos) están totalmente cambiados.

Un problema muy de tu viejo también, muy de la poesía de tu viejo. Yo pienso en esa cuestión paradójal entre la quietud y el movimiento que otorga el lenguaje. Porque congela pero a la vez restituye un movimiento.

Sin dudas.

Y ya que estamos hablando de la tradición, y que apareció tu viejo también, te hago otra pregunta. ¿Cómo pensás la relación entre poesía e historia? Es un tema muy presente en la poesía de tu viejo, pero vos también tenés poemas y referencias al respecto...

Lo primero es pensar el hecho histórico desde una deriva universal, o en todo caso una extensión hasta donde lleguen, desde el punto de vista del sentido. Una cosa es esa, otra cosa es usar el elemento histórico como soporte. El elemento histórico o el elemento vivencial como soporte, o como una escenografía si vos querés.

Saer decía que no existen las novelas históricas, pero que la historia funciona tan bien como cualquier otra cosa como mito a partir del cual construir la ficción.

¿Está Tolstoi discutiendo la Rusia contemporánea en términos racionales o políticos? No. Está pensando qué es el pueblo. Mejor dicho: qué es el pueblo ruso. Eso está pensando en *La guerra y la paz*. Tiene un punto de vista político, pero no es ese el problema, ese es el soporte justamente. Él se mete adentro de la batalla de Borodino, elige pintar la batalla de Borodino (que no es la batalla de Borodino, es un quilombo), como estaría cualquier hijo de vecino si está en medio de la batalla de Borodino. No entendés nada, tenés informaciones fragmentadas. Y vos tenés un modelo como ese, de acuerdo especialmente a lo que estás buscando, y después tenés el otro modelo, el de Victor Hugo, que para poder decir qué le pasa a un personaje que finalmente se va a afanar (vos fijate la locura) un diente de oro de los muertos de la batalla de Austerlitz, te hace un capítulo entero, científicamente armado, con todas las herramientas de la ciencia del momento, para describir las características de la batalla. Y lo único que vos sacás de todo eso es que vino un personaje que se afanó un diente de oro (un miserable, ¿no? uno de los personajes de *Los miserables*). Ahí hay efectivamente una intención de Victor Hugo de presentar cuál es la relación entre literatura e historia. En el otro también, pero elige en cierto modo ese fundirse con el pueblo porque no se puede contestar racionalmente la pregunta, para él. Pero son dos modelos hermosísimos para presentar. El de Victor Hugo es incluso es topológicamente claro, porque el capítulo empieza con una “A”, él dice que Austerlitz fue una “A”, entonces tiene una mirada claramente desde arriba, arriba de un dron está. O, ¿es necesario, para poder definir ese capítulo final, trágico, en el cual Marius se mete llevándolo a su suegro herido por las alcantarillas de París, describir en un capítulo la historia de las alcantarillas de París? Bueno, sí: probablemente es necesario de acuerdo a lo que está queriendo decir más allá de la narrativa, de la dinámica narrativa. Incluso se puede pensar al revés: la excusa es el episodio...

Y vos, ¿qué tradición armás, o cuál es tu tradición? O cuál es tu tradición más cercana, o a qué autores volvés.

Hay autores a los que siempre vuelvo, lo que pasa es que yo no podría decirte que vuelvo como queriendo afirmarme en una tradición. Primero porque

son muy diversos. Es decir, no hago con la poesía lo que hago con Marx; yo con Marx vuelvo porque creo que ahí hay una tradición que reformular pero a la vez siempre es un acto de afirmación. Uno vuelve ahí también porque no encuentra en la experiencia vital etc., elementos explicativos más certeros. Hasta que esto se agote, me parece que ese es un principio que nos puede servir respecto de qué hacemos con la tradición o no.

Respecto a la poesía, no creo que haya que tirar por la borda todo parámetro tradicional. Ahí hay una tensión en el surrealismo. Uno puede decir, ¿ese era el momento para pegar el salto? Sí, ese era el momento para pegar el salto, pero el salto pudo haberse pegado de muchas maneras. Vos podías denostar el cadáver de Anatole France, debías hacerlo políticamente. Debías hacerlo. Ahora, no hubo un cuidado de qué iba a hacer con vos lo que venía detrás. Es decir, en ese salto vos podés crear callejones sin salida, eso es lo que me parece que también ocurrió. No es un problema del grupo, es un problema social, pero finalmente el grupo representa en cierto modo una dinámica de callejón sin salida. Entonces, yo vuelvo pero vuelvo ahí donde hay cierta seguridad, vuelvo al afianzamiento de ciertas seguridades para después ver si se puede hacer otra cosa, digamos. No vuelvo en términos de tradición. Yo puedo volver a Vallejo, puedo volver a Montale y estamos hablando de cosas muy distintas. Voy a Saer, a Ezra Pound, pero no estoy buscando ser un continuador, y aún cuando quisiera no me sale. Lo que sí hay una cosa que es biográfica y creo que le pasa a todo el mundo: hay cosas que te conmovieron, y entonces te acompañan, no necesariamente son una olla donde escarbar, te acompañan, están ahí.

Están presentes, digamos. Presente no tiene que ser lo que se escribió ayer. Entiendo hacia dónde vas me parece: hacia una cuestión no de ir a ver cómo resolvió esto sino una cuestión más de ambiente.

Yo no pude nunca concebir programáticamente mi poesía, ¿entendés? Lo que pueda tener de atmósferas anteriores lo tiene, ahí se presenta. De ningún modo puedo soslayar el hecho de que yo fui criado en una casa de poeta y que eso estuvo indicado, pautado, hubo pautas, hubo ordenamientos con respecto al tema de la poesía y la literatura en general, y con respecto a ciertas formas. A partir de ahí queda en decidir qué de todas esas pautas uno continúa o no. No ha sido nunca una tarea fácil, es cada vez más fácil a medida que uno va

adquiriendo más experiencia y va pasando el tiempo. Cuando yo tenía 18 años, ¿sobre qué iba a escribir si no sobre la biblioteca de mi viejo? Ese principio borgeano es en realidad una pelotudez, ¿sobre qué vas a escribir? ¿Cuál es el mundo literario que vos tenés si no es ese? Y si vos no tenés tu biblioteca de tu viejo, tenés la biblioteca del maestro del templo de Buda, ¿se entiende? Y si no es la biblioteca. Digo: hay alguna biblioteca que es fundante. En este sentido digo que es una pelotudez, porque está la construcción de Piglia, está bien lo que dice, el lado materno y el lado paterno. Está bien lo que dice, ese Borges dividido: el Borges que va por el lado de la historia y el Borges que va por el lado de la biblioteca británica. Está bien. Pero todos esos elementos fundantes no pueden estar plantificados en un solo lugar. Y eso también te abre un pequeño segundo cuestionario: ¿qué momento de uno en relación a qué tradición? De uno o de varios, ¿no? a qué tradición. Yo entiendo que la idea de obra tiene en cierto modo (ahí hay un problema de los críticos) ciertos vectores generales donde uno puede decir “Perlongher prolonga a Lezama Lima”, sí, bueno, si querés, en algún punto. ¿Pero qué quiere decir eso?

El tema es cuando eso te excusa de leer a Lezama Lima y a Perlongher.

O de agarrar una unidad mínima de Perlongher y decir qué garcha está diciendo ahí...

Igual la pregunta va sobre todo porque desde los '90 se plantea una cuestión (bueno, Salud es de 2005 pero con poemas de años anteriores), Prieto lo que plantea básicamente es que la poesía corta lazo con toda tradición (salvo dos o tres autores), que la idea es la vocación de presente, y las referencias dejan de ser Dante o Catulo para ser el chicle Bubalú. Incluso yo creo que acierta como cuestión crítica generalizadora, pero me interesa ver estos recorridos marginales, y me parece clave lo que vos decís (o por lo menos me da cierta seguridad) de que no existe el presente absoluto, no hay manera de que exista, y de que siempre hay cierto conocimiento (no puedo asegurar que todos los poetas tengan una biblioteca como lo que podía tener Borges, o vos). Para mí el ejemplo es cuando los dadaístas dicen “no quiero acordarme si antes de mí hubo otros hombres” pero esa frase era de Descartes, o sea que es la paradoja de la que no podemos salir en definitiva.

Seguro, seguro. A ver... yo creo que en el argumento de Prieto hay parte de verdad y algo que se soslaya que me parece estratégico para pensar. ¿A qué se

está refiriendo Prieto? ¿Se está refiriendo a una presentación textual de una sub-generación si vos querés? Yo entiendo que él concibe ahí un concepto general, su pretensión es tener una historia “breve”, lo que pasa es que ese concepto general antes de decirlo Prieto ya lo habían esgrimido algunos, digamos. Porque Prieto agarra y toma el insumo de algunas líneas críticas que ya estaban en la atmósfera para construir el concepto. Ahora, lo que yo digo es: ¿dónde radicar el fundamento de esos saltos? Porque ahí es donde Prieto no se arriesga. Es decir: no hace nada de lo que haría su padre, que es construir una historia social de la literatura. Ahora, si a mí me prueban que esa cierta gestualidad de ese grupo (porteño) corresponde orgánicamente a la posibilidad o a la oportunidad que supuso el fin de una época (porque están escribiendo ahí, están escribiendo cuando ya se abren las coordenadas de una época nueva) yo estoy de acuerdo con eso; pero no lo dice así. No traza los contactos. Me acuerdo de *Punctum*, de los libros importantes que marcan esa generación: el propio *Punctum* está dando las coordenadas de por qué hay oportunidad de pegar el salto. Entonces una cosa es lo que los poetas escribieron, lo que los poetas baruntaron en cierto modo, y otra cosa son estos conceptos generales que dejan una estela en la cual la literatura es una especie de principio autogenerativo. ¿Entendés? Entonces, esta poética “es política”, “no es política”, solamente por su base textual... ¡Pará un poco! Yo agarro otra estrategia, yo agarro un poema de *Punctum*, con menos pretensiones. ¿Qué está diciendo acá, cuál es la relación con la objetualidad? “Hay objetivismo”, todo el mundo dice que hay objetivismo, ¿qué es el objetivismo ahí? ¿Queremos hablar del texto? Bueno, tomémoslo del texto, no hagamos principios generales. Tomemos el texto, ¿sí? Tenemos la pretensión de no referirnos a ese *background* social que prepara una cierta gestualidad incluso recontra involuntaria. Bueno, no lo queremos hacer así, tomemos el texto. ¿Se entiende lo que digo? Porque lo demás son todos clichés, termina ahí. Si uno va incluso a las unidades mínimas empieza a aparecer algo de lo que dijiste vos recién: estas marcas, incluso esto de “olvidémonos que hay hombres que escribieron antes que nosotros”, es decir, la denegación. Son todas formas distintas que suponen conclusiones distintas, suponen conclusiones distintas. Después yo tengo un cierto punto de vista con respecto a lo que fue ese... (ni siquiera me sale grupo, porque ni siquiera es un grupo, me refiero a tres o cuatro revistas porteñas que marcaron un

poco el concepto a lo largo de la primera mitad del noventa), pero eso es otra cosa. Te hago una pregunta, ¿eso que dice Prieto, no es casi idéntico a lo que dice Libertella sobre la revista *Literal*, el grupo Literal? Estamos hablando de veinte años antes. Porque son formas que presentadas desde el punto de vista abstracto son repetibles en el tiempo. “En el momento en que todo el mundo escribía sobre historia política, etc., ahí hay un salto por fuera de la tradición”. Dice lo mismo, es decir, son cosas extensibles a muchos contextos pero no estás diciendo nada en realidad sobre eso. Eso es lo que yo pienso, digamos.

Sí sí. Me interesa porque para vos esa explicación, eso que falta tendría que ver con una vinculación con ciertos modos de lo social.

Sí, digo que ahí hay una estrategia posible. La otra es ver si los textos (sin pretender que ese concepto que vos sacás de los textos pueda ser comprendido como obra, sino sobre cierta atmósfera puntual en la que el poeta quiso volcar algo), si los textos arrojan efectivamente un corte con la tradición. Es otra estrategia, es una estrategia textual. Por supuesto que vos lo podés relacionar también con el mundo social, y sería deseable, pero quiero decir que salga de los textos.

Bueno, la “analítica textual” de Nicolás Rosa...

Sí, y además no se sabe bien de qué materia están hablando. Están hablando de obras que se autogeneran, ese es el problema. Es un concepto platónico, o neo-platónico de la literatura ese, ¿entendés? Son autogenerativas las obras. Y el soporte vivencial del poeta, es otra cosa. Vivencial, no el personaje: el poeta escribiendo me refiero. Es otra cosa.

Y ahí, en tu poesía, que ciertamente es compleja, y por momentos la referencia hay que encontrarla, pero hay una preocupación social muy fuerte, y una recurrencia de la ciudad, de ciertas zonas, ciertos barrios, ciertas calles: ¿cómo pensás en general y en tu obra esa relación entre poesía y lo social?

El canto tiene que ocurrir en algún escenario. Por lo menos entre los hombres, entre los dioses no sé. Tiene que ocurrir en un escenario, pero ese escenario dice algo, o tiene mucho que ver, permite una cierta conexión orgánica con el canto. Ni siquiera con lo que dice el canto, sino con el poder cantar. Esto te lo dice cualquier cantante: no es lo mismo cantar arriba de 7500 metros de altura en el Everest que cantar en un escenario acústico, etc. Lo que quiero

decir con eso es que en cierto modo ciudad e historia, o referencia histórica, funcionan como soportes. Pero acá hay algo más: me parece que en el caso de la ciudad, yo entiendo la ciudad como un *locus*, en el sentido latino de la palabra. Hay ciertos lugares de la ciudad, que no son la ciudad como unidad ni política ni geográfica sino tu recorrido vivencial por la ciudad, tu circuito. Ese es el concepto de “zona”, eso es lo que dice Saer con “zona”. Eso es algo más (por eso digo lo de *locus*), es algo más que una localización o un escenario; es también en cierto modo un pequeño universo. ¿Y qué es el escenario concreto donde vos podés cantar, sino un pequeño universo? El universo escénico es, ocurre mejor dicho, en una cierta escenificación. Bueno, es en ese sentido un poco que pienso la ciudad. Volvamos al *locus*: los latinos pensaban el *locus* como ciertas tipologías escenográficas. Por ejemplo el *locus amoenus*, ese espacio bucólico, etc. etc., supone cierta forma de cantar. Después viene Ovidio y lo hace concha todo esto, pone el mismo escenario y hay crímenes, gente que se acogota, se asesina, es un escenario bucólico de preparación de un asesinato. Es extraordinario todo eso, pero digo, a partir de ese juego entre una espacialidad que está siempre con gente, que tiene cierto *modus vivendi*, y el canto, se conforma algo más que solamente el espacio. Yo insisto en lo del *locus* porque los latinos lo que hacían con ese concepto era precisamente generar tipificaciones espaciales que correspondían a géneros, o subgéneros, o a cierto comportamiento arquetípico-dramático. Saer hace de la ciudad eso, un *locus*, es decir, es su sendero, por un lado, pero a la vez es el espacio, el escenario de ese universo paradójico de la narración que parece que vas alguna vez, que alguien alguna vez va a hacer cambiar eso, va a dinamitar esa ciudad, y no la terminan dinamitando nunca; esa sensación de que algo va a pasar y en general es la narración de la consecución orgánica de un lugar. Eso es lo que ocurre con Saer. En *Nadie nada nunca*, desde el punto de vista de la narrativa, o de la peripecia narrativa, ¿qué pasa? Nada.

Nada. O en Glosa.

Pero en cierto modo, ¿de qué está hablando? Está hablando del lugar. Está reforzando en la repetición y en cierto ejercicio estético del tedio, eso, un lugar, un concepto de lugar. Está tirando una línea teórica, para mí. Claramente. Lo cual me parece maravilloso, usar la novela de ese modo es extraordinario. Bueno, ¿es trasladable ese concepto a la poesía? Yo creo que sí, en ese sentido

aceptaría en cierto modo una referencia localizable, una referencia histórica. Lo que seguro que no hago es usar la poesía como una especie de apologética de la historia. Eso no tiene nada que ver con la poesía. Es decir, yo escribo ahí un poema que no me gusta que se llama “El cónsul en Abidos”, y en cierto modo repito los principios morales que se desprenden de la propia dramática de los acontecimientos: un suicidio en función de la relación insalvable entre conveniencia y culpa. Y en un momento yo dije (el poema está dedicado a Roberto García, está bien escrito si vos querés), en un momento yo dije ¿qué tiene que ver esto conmigo? Más que la conexión, que no todo el mundo tiene por qué saberlo en un poema, entre mi escritura y la biblioteca de mi padre. La única conexión orgánica con ese tema. ¿Por qué tiene que ser ese el escenario? Porque el poema me parece que plantea algo que está bien, y además, insisto, está bien escrito. Pero ahí empezó en cierto modo también... esos son ensayos. No tiene por qué ser este el soporte. Porque el soporte no es una cosa menor, no es menor. En ese sentido yo no le creo al universalismo abstracto de Borges, no le creo, ¿me entendés? Cosa que acá no se puede decir, en este país no se puede decir.

“Hengist quiere hombres”, te doy un ejemplo que me acuerdo, un poema de *El oro de los tigres...* ¿Quién? Uno de los líderes de la invasión sajona (siglo VIII antes de Cristo) a las Islas Británicas. No está hablando de él, está bien, pero el soporte (ahí entra de nuevo el soporte), ¿tiene algo que ver con él? Creo que es en ese sentido que Saer dice que no existe la novela histórica, es en el mismo sentido, en el sentido de que si vos hacés historia tenés que buscar una cierta precisión que el formato novela no te deja. Vos estás hablando de otra cosa, no estás hablando de esto, ¿entendés? Entonces, a la vez no es cualquiera el soporte: sería preferible, deseable, que vos buscaras soportes que tuvieran que ver con algún anclaje vivencial. Eso es lo que digo.

Claro. También puede ser que en Borges “Hengist quiere hombres” sea más vivencial que...

¡Yo siempre lo entendí de las dos maneras eh! De las dos maneras.

¿Vos te definís como poeta, no, es una faceta más?

Yo no me defino como poeta, yo escribo poesía como una actividad. Pero por qué: por un problema de hacerle trampa al sistema, digamos. Yo podría

ser poeta si no fuera que la consideración pública está siempre definiendo a la persona o por su cara, por su color de piel, por su profesión... ¿se entiende? Ese “ser” es complicado, en términos de la consideración social no de los otros (porque yo creo que “los otros” es un abstracto), sino del sistema social. Entonces yo prefiero no promocionar esa actividad y sí decir, porque no necesito ocultarlo, que he escrito poemas.

Pero te preguntaba en relación con eso, porque no te veo institucionalizado como poeta, por una decisión propia. Pero hoy me decías “bueno, está buena esta posibilidad de exponer las ideas”, y claro, hay poetas institucionalizados (mejores, peores) que dan conferencias, charlas, hacen lecturas, a veces caen en la obligación de repetirse cuando no tienen nada para decir (como decíamos hoy).

Lo que pasa es que hay dos registros para poder hablar de esto. Uno es ese registro público y otro es una cosa que es muy grata para mí, que es tener un tema de conversación con una persona que le interesa el tema, que es lo que realmente me interesa. ¿Se entiende la diferencia? Y yo opté por no institucionalizar eso que hago porque te diría que no institucionalizo ninguna de las cosas que me podrían definir. Porque las hago, todas. Entonces me dicen: sos poeta, y también sos docente, y también sos historiador. Y sí, todo eso lo hago, y también miro cine, y también me gusta el fútbol. Hay cosas que no pueden entrar dentro de la institucionalización, entonces prefiero que no entre ninguna, porque son todas cosas que hago genuinamente, ¿se entiende? Y después por otro lado creo también que ese hacer de la poesía una profesión supone riesgos que empiezan a generar una cierta tensión con la propia materia orgánica de la poesía: debés presentar todos los días públicamente un informe, primero de tu poesía y después de la poesía del mundo. Si vos sos arquitecto no podés ser arquitecto un ratito. Y la poesía se escapa un poco, o yo prefiero que se escape, verla escaparse. Entonces yo escribo poesía, sí, si alguien me pregunta le digo: escribo poesía, he escrito dos libros de poesía que prueban que escribí poesía, quedó algún registro...

Y esperamos el próximo...

Sí, lo que estoy escribiendo ahora va bien encaminado. Va despacio pero va bien encaminado. Estoy muy contento con eso que estoy escribiendo.

Yo te quería preguntar más sobre eso último. Bastante ya hablaste (sobre la idea de montaje, etc.), pero también noto que hay otro trabajo con lo inmediato; aparecen marcas, por ejemplo. Me hace acordar a Luca Prodan, ese “Danderine” de un poema tuyo es “Wellapon”. ¿Cómo aparecen ahí esas marcas? O Grido, ¿no? Grido y la revolución amarilla.

La revolución amarilla, rosa y amarilla. Yo te voy a decir una cosa que me hace acordar al tema anterior. Todo lo que estos muchachos creyeron que era su contemporaneidad, lo hizo la vanguardia en los 20. Ese es el problema, es todo el problema. Por eso tampoco es cierto lo que dice Prieto: lo hizo la vanguardia en los 20, vos agarrás el libro de Dos Passos, agarrás *Manhattan Transfer* y es eso. Ni más ni menos. Está bien, cuál será la referencia en la literatura argentina: está ahí Ricardo Zelarayán, ponele. Pero vos no tenés en tu biblioteca solamente a Zelarayán. Entonces esto es relativo. Lo que sí es que soy alguien que tiende a escribir usando la mayor cantidad de literatura posible. Es decir, trato de usar toda la literatura posible, después si me sale o no me sale es otra cosa. No hay ninguna zona de la literatura que por lo menos no me genere una pregunta, y yo creo que un universo verbal que hace referencia a una cosa más empíricamente objetivista si se quiere, es una voz que no estaba en mi poesía, ¿se entiende? Y que en sí mismo no es para nada malo, en sí mismo; el problema es cuando vos hacés filosofía de eso, que se hizo. Querer explicar algo que va mucho más allá de lo que efectivamente el texto te dice. Lo mismo que dijimos antes.

Pero vos dijiste que no estaba, o sea ahora en estos últimos sí aparece.

Exacto. Y lo otro que tiene un fuerte peso, y que por prejuicio yo no lo incorporaba y sin embargo formaba parte de mi vida (*En la zona de Selene* algo de eso hay) es el tema del rock. Pero no solamente desde el punto de vista de los temas, sino de algún modo ahí donde el rock se convierte en una expresión salvaje de la masa, digamos. El lado salvaje, diría Lou Reed. Fue eso lentamente apareciendo, pero ¿qué te quiero decir con esto? Cuando digo salvaje me refiero a que hay muchos momentos del rock (por supuesto que si uno tiene la ventaja de leer en inglés tiene muchas más posibilidades con esto) en que el rock expresó poéticamente formas generacionales que de otro modo no podían decirse, ¿se entiende? Porque incluso anticipó a la poesía “formal” por así decirlo, o a otras artes. No importa después cuál fue su suerte.

Claro, porque el rock estuvo siempre dejándose comprar un poco demasiado rápidamente.

Se compró todo el tiempo. Ahora, armó un lío bárbaro. Pensar en el rock como el opio de los pueblos me parece absolutamente erróneo. Además yo creo que el rock, incluso en sus momentos más mercantiles, exige estar presentado, y no representado. Lo hace cualquier forma artística en realidad, exige estar presentado. Después está el *mainstream*, podés armar todo el negocio que quieras. Si vos tenés que hablar del elemento narcótico del rock en realidad no estás hablando del rock, estás hablando de la sociedad del espectáculo. Lo mismo cuando se habla de la violencia del fútbol, no es el fútbol lo que produce la violencia. Es lo mismo. El rock no es precisamente un elemento narcotizante en ese sentido.

19

Desbordes

Hacer un cuento de terror latinoamericano
sin la cuestión política es un poco raro.

Entrevista a Mariana Enriquez¹

Ana Príncipi, Amparo Sisti, Silvina Sánchez y Emilia Novo

Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) es una narradora y periodista argentina. Es la actual subeditora del suplemento de Cultura Radar del diario *Página 12*. Recibió el premio Ciutat de Barcelona en la categoría lengua castellana en 2017 y el premio Herralde en 2019, por su última novela. Se define una gran lectora de literatura de terror: escribió homenajes, tributos y notas sobre Ray Bradbury, Stephen King, Flannery O'Connor, Paul Auster, entre muchos otros, y una biografía de Silvina Ocampo *La hermana menor* (Anagrama, 2014). Escribió su primera novela *Bajar es lo peor* (Galerna, 1994) a los 21 años, y *Cómo desaparecer completamente* (Emece, 2004). Luego publicó el ensayo *Mitología celta* (Gradifco, 2007) el libro de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (Anagrama, 2009) y una nouvelle titulada *Chicos que vuelven* (Eduvim, 2011) también incursionó en el género de la crónica con *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (Galerna, 2013). En los últimos años presentó otro libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) y dos novelas *Este es el mar* (Random House, 2017) y *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019).

¹ Realizada en el marco de la cursada de Teoría Literaria 1, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 2019.

Ana Príncipi: En principio te queríamos preguntar qué estás leyendo ahora.

Estuve leyendo el libro de cuentos de Charles Daniel, que fue publicado y traducido acá. Esto de casualidad: estoy escribiendo un prólogo de las crónicas de Hebe Uhart, yo la he conocido bastante a Hebe, tenía una relación bastante cercana con ella. No soy ultra fan de la literatura de Hebe, pero la respeto mucho y era mi amiga de años y tuve ganas de releerla y escribir el prólogo, así que estoy leyendo eso.

Ana: ¡Qué suerte! La segunda pregunta tiene que ver, ahora que hablás de que estás escribiendo sobre Hebe y en relación también con el texto de Silvina Ocampo que escribiste: ¿cómo pensás las relaciones entre literatura, periodismo, crónica, literatura de no ficción? ¿Van juntas? ¿Se separan?

Para mí siempre está bastante más separado de lo que comúnmente, o de lo que últimamente, se habla. Y una cosa es literatura, otra cosa es ficción, me parece que ahí hay una confusión tremenda. La no ficción, y en consecuencia cierto periodismo narrativo, por supuesto que es literatura, pero lo fue siempre. El tema es que una cosa es cuando pensamos en no ficción tipo diarios y auto ficción –ahí la frontera es más compleja– y otra cosa es el periodismo, que, para mí, no tiene nada que ver con la ficción en absoluto. Y está bueno que use los mecanismos de la literatura, pero esa no es la función del periodismo. O sea, es muy grato leer un buen texto periodístico que esté bien escrito, pero el periodismo tiene un compromiso con el lector, tiene una responsabilidad social y tiene un compromiso con los datos y con la verdad, sobre todo en este momento; cosa que por suerte la literatura no tiene. Y en esto para mí es muy crucial la diferencia. Y además que el periodismo escrito es uno de los periodismos, y puede ser uno de los periodismos menos importantes sobre todo ahora, entonces yo no veo una relación clara entre periodismo y la cuestión de la ficción. Obviamente que el periodismo es literatura, depende de qué estamos hablando o para qué estás haciendo vos el texto periodístico, así como un documental periodístico puede ser cine también, pero lo que no puede ser es ficción. O sea, si un tipo mató cinco personas, mató cinco personas, no dieciocho; yo en mi libro capaz pongo dieciocho porque me divierte más. Y entonces la diferencia es esa y, por eso, para mí no es muy ni influyente ni contradictorio trabajar de periodista y escribir literatura, o sea, para mí son dos momentos totalmente diferentes. Yo me siento a escribir literatura y no hago

ningún tipo de investigación, no hago ningún barrido de nada, salvo cosas muy puntuales, pero en general voy a otras ficciones o a lo que sea. O si agarro algo que tenga que ver con la realidad, no con el periodismo digamos, algo que a lo mejor me resuene porque lo leí en una nota, no lo investigo tampoco, o sea, me quedo con esa impresión general que tuve de ese texto en particular y de esa situación en particular y después la manipulo, la acomodo con total irresponsabilidad a lo que le conviene a mi texto. Entonces para mí no hay una relación tan directa, el tema de que ambos trabajen con la palabra y ambos trabajen con el lenguaje me parece que hace que esa similitud aparente se acentúe, pero después cuando vas a la práctica de las dos cosas son oficios muy distintos.

Ana: Y por ejemplo en el caso de Ezequiel Demonty, que fue cuento, ¿por qué fue cuento, por qué eso no fue noticia? ¿Cómo fue el proceso de escritura de “Bajo el agua negra”?

Yo quería escribir un cuento inspirado en Lovecraft, y lo que necesitaba era imaginar un universo lovecraftiano en Buenos Aires. Y tenía que pensar alguna situación que tuviese ciertos elementos que tienen que ver con Lovecraft: seres anfibios, un cura que se mata en un momento, en Lovecraft está la omnipresencia de las iglesias con los curas que se vuelven locos. Y algo que no introduce Lovecraft, porque no tenía ningún interés en eso, es la cuestión política. A mí me parece que hacer un cuento de terror latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro, y entonces, en ese caso, para mí había algo que era muy gótico y muy Lovecraft, que es el riachuelo, donde tenés algo visualmente muy parecido a los mares oscuros lovecraftianos pero que además es una desgracia política. Y respecto al caso de Ezequiel Demonty lo que ocurría era que a mí el detalle de que el policía haya obligado a los chicos a nadar siempre me pareció que tenía algo de maldad innecesaria; con innecesaria quiero decir que, como latinoamericanos, yo creo que todos, no es que lo justifiquemos, entendemos la violencia institucional pero hasta un punto. O sea, yo entiendo que hagan un simulacro de fusilamiento, entiendo que le peguen al pibe, pero la creatividad de decir: “vayan a nadar a este río contaminado donde se van a morir”, para mí implicaba como un grado de maldad que era diferente, que era literario si querés en el sentido más frío de cómo llegás a escribir un cuento así sin hacerlo una cosa sentimental, digamos. Y sobre todo un poco místico, ¿por qué este tipo hace una cosa tan profundamente

perversa? ¿A quién le está entregando este pibe? O sea, a mí me sonaba una especie de mal más grande que sólo un mal de la cana. Entonces, por eso me pareció adecuado para un cuento sobre Lovecraft, que además es un cuento como subvertido de Lovecraft porque después la gente que vivía ahí, en todo caso este chico, son los que terminan despertando a los dioses —en general los dioses de Lovecraft están puestos en otro lugar, no en el lugar de las víctimas quiero decir, sino como compañeros de los poderosos. Entonces eso es una especie de subversión de la cuestión pero no la hago solamente yo; en general, la gente que está escribiendo sobre Lovecraft hace rato que lo hace porque Lovecraft es como un gran mitólogo, pero ideológicamente un desastre. Entonces, incluso hay un escritor muy interesante norteamericano, Victor LaValle, que es negro y que es lovecraftiano. Y uno puede preguntarse cómo es posible, si Lovecraft fue a Nueva York, casi se muere porque vio tres negros caminando y después agarró y escribió una carta diciendo: “nunca más voy a pisar Nueva York porque está lleno de negros, es una asquerosidad”, y este chabón es negro y no es un tipo aculturizado, desclasado, es muy piola. Y sin embargo, su última novela que creo que se llama *The ballad of black Tom*, tiene un epígrafe que está buenísimo que le dedica este libro a Lovecraft, y dice: “para HP Lovecraft, a pesar de todo”. Y a mí la operación de subversión me parece muy interesante, de agarrar a un escritor que es un mitólogo y fascinante, un tipo que inventa una mitología moderna y que para alguna gente hasta es verdad —como K. Grant, un místico británico que lo llevó a la práctica y tenía gente alabando a los dioses. Agarrar a Lovecraft y manipularlo ideológicamente me parece una operación interesante para los escritores de terror que no piensan igual que él pero que reconocen que ahí había una mitología que es de todos, ya no es de él, y ya no me importa lo que él pensaba... Y además también estaba chiflado, así que no tenía por qué tenerle respeto en ese sentido.

Amparo Sisti: La pregunta que yo pensé para hacer está vinculada con todo esto, y es: ¿qué sentidos y qué connotaciones tiene para vos escribir una literatura de terror desde América Latina? Y también, en particular, preguntarte si hay algún autor o autora latinoamericano, argentino que estés leyendo en este momento, y si te parece que quizás puede armarse una especie de genealogía.

Me parece que desde los años '70, el terror en general, en casi toda la gente que está escribiendo terror y alguna rama de la ciencia ficción menos

dura, se pegó al realismo y a la política. Quiero decir, Alan Moore escribe una novela gráfica como *Desde el infierno*, que es una novela sobre Jack el destripador pero también es una novela sobre Thatcher y sobre el neoconservadurismo en Inglaterra. Ballard empieza a tomar como temas el cuerpo, el consumo, las drogas, etcétera; Stephen King es el que más lo hace, es casi un escritor realista tipo Steinbeck. Entonces a mí me parece que el género hace rato que está trabajando ahí, y el tema es cómo, con tu tradición por un lado y con tu experiencia y tu realidad, hacés un texto de terror. El género a mí nunca me da miedo, a mí lo que escribo no me da miedo, pero el terror tiene que darle miedo al otro, y la única forma de que al otro le de miedo es que reconozca ahí cuestiones que le son cercanas. Entonces yo no puedo escribir ciertas cosas que escribe King porque él está hablando de su cultura, pero sí puedo pensar de qué puedo hablar yo, entonces rápidamente Argentina te ayuda mucho en muchos sentidos acerca del lenguaje que usamos, porque tener una dictadura con desaparecidos y que al fantasma se le llame aparecidos, te empiezan a surgir estos regalos inesperados. Pero creo que hay bastante gente que está trabajando en español, en América Latina, en ese sentido. Samanta Schweblin es un ejemplo obvio, no en todo lo que hace, pero en algunos relatos, sobre todo *Distancia de rescate* y algunos de los relatos de *Siete casas vacías*. A mí me gusta mucho Liliana Colanzi, es una escritora boliviana que escribe sobre todo ciencia ficción, pero que es muy interesante porque está todo mezclado con la mitología andina, caen a los cerros, son todos grandes catástrofes en Bolivia. Me acuerdo de ella porque la estuve leyendo hace poco y me parece súper interesante, en España hay una escritora que se llama Ariadna Castellarnau que también escribe una novela, que se llama *Quema*, que es ciencia ficción-terror, es una novela posapocalíptica pero es súper seca y que es un poco una novela de cambio climático digamos, es una novela europea en ese sentido pero muy interesante. En Uruguay está Ramiro Sanchiz que es un escritor rarísimo, también muy lovecraftiano, que usa a Montevideo de una manera bastante peculiar. En México hay unos cuantos también, lo que pasa es que en México es complicado, yo hablaba de esto con un escritor mexicano que se llama Bernardo Esquinca que es buenísimo, que trabaja sobre todo con la mitología de los pueblos mexicanos, que está bueno porque eso es algo que en general no se hace. Yo creo que en las literaturas latinoamericanas, en su origen, fue

muy despreciada toda la cuestión de las mitologías populares y de la religiosidad popular. Y es curioso porque leemos a Borges, por ejemplo, y Borges utiliza muchísima mitología, pero islandesa, no utiliza mitología guaraní. Los ingleses no hacían eso, los ingleses usaban cuentos de fantasmas del barrio donde vivían, cuando usaban monstruos usaban mitología. El vampiro es un monstruo de Europa del Este, Arthur Machen trabajaba con la cuestión del territorio británico y las hadas, que tiene que ver con una cuestión que viene de Shakespeare para ellos; Shakespeare era absolutamente popular y Shakespeare escribía *Sueño de una noche de verano*. Y lo mismo pasa con los cuentos de hadas, entonces tenés a Ángela Carter que escribe libros enteros reescribiendo desde una óptica de género los cuentos de hadas... Trabajan con lo propio, acá no. Entonces eso hace que sea complicado porque vos no tenés en tu lengua, y cuando digo mi lengua digo en argentino, a una persona que trabaje con la mitología o con lo fantástico propio; tenés “La casa de Asterión” que es el mito del minotauro, tenés toda una obsesión con las sagas pensando en Borges. Cuando Borges escribe de Argentina escribe malevos, o sea: ¿por qué no con algo de acá? Porque le resulta insoportable, creo. La llave por ejemplo de eso la encontré cuando lo leí a Neil Gaiman en *Saltzman* que usa a Borges como uno de los personajes (en realidad es un ciego que está en el medio del laberinto). Y en el medio usaba a Chesterton pero también usaba letras de la música pop. La cuestión es que ahí yo encontré algo y dije: “esto es lo que tengo que hacer”. Y creo que esta generación de escritores lo está haciendo, a veces en género, a veces no tanto en género, pero que está tomando influencias de una manera muchísimo más despreciada; y también tiene que ver con que los escritores latinoamericanos ya no son todos de clase media alta en el continente. Esto es clarísimo en Chile, Argentina y Uruguay que son los que más clase media tienen, está empezando a quedar bastante claro también en Perú, aunque todavía si vas a Perú y te toca Gamboa, que es sofisticadísimo, todavía sigue yendo a la tele a contar que es hijo de un mozo y que se casó con una mujer rubia, es de un racismo... O sea, todo lo que pasa es muy distinto en ese sentido. Entonces la apertura a ciertos consumos también es distinta y lo es, también, el grado de desobediencia ante lo que te señalan como el consumo que, por ejemplo, un universitario tiene que tener. O sea, yo no estudié Letras, pero igual, cualquier cosa que hubiera estudiado hubiera

dicho “sí, okey pero yo sigo acá porque a mí me sigue gustando esto”. Esto también tiene que ver con cuestiones culturales, quiero decir. Volviendo a Bernardo Esquinca, que es este mexicano amigo mío, a mí me parece muy interesante el trabajo que hace él de rescate de la mitología de los pueblos originarios mexicanos, porque además tiene tanta cantidad y vos lees su obra y te pensás que México es como un lugar absolutamente hechizado, pero le cuesta mucho trabajar con cosas como las que hago yo, como con cuestiones de la realidad o de la violencia institucional. Yo cuando estaba en México con él, en Guadalajara había un camión creo que con 70 cuerpos adentro, y ni siquiera eran asesinados del narco: había habido una súper masacre, todos esos cuerpos de la masacre estaban ocupando la morgue y estos otros no tenían dónde ponerlos, entonces estaba el camión de morgue dando vueltas por Guadalajara, hasta que un vecino llamó a la cana y se armó un quilombo terrible pero después terminó todo siendo como, “bueno, están refrigerados, está todo bien, estamos esperando que se desaloje la morgue”. Y, finalmente, Bernardo no escribió sobre eso porque no sabía qué decir de eso, y además esto fue un jueves a la tarde, el viernes a la mañana vio otra cosa así. Entonces, no es que no le interese, es que le cuesta mucho literariamente encontrarle la vuelta para hacer una literatura que trabaje con eso y sea relevante; por otra parte, además (por eso digo que son todos muy distintos los procesos), en México hay toda una explotación acerca de la violencia en crónica roja, en televisión, que es como una celebración de la muerte muy bestia, y además hay cierta comprensión del fenómeno. Por ejemplo, un joven si entra a trabajar con el narco va a ganar más dinero, aunque posiblemente se muera más joven. Hay una especie de cuestión que tiene que ver con el consumo y con el deseo vinculado con eso, que también es muy distinto a cómo se puede pensar desde acá, su realidad no tiene absolutamente nada que ver con la nuestra. Me parece también que homogeneizar Latinoamérica es complejo en ese sentido, o sea, son realidades muy distintas y lo que hay es gente que está trabajando con cuestiones muy diferentes. Bernardo está trabajando con las mitologías, en Cuba hay una tradición de ciencia ficción que está buenísima, es bastante impresionante, en Ecuador hay una generación de mujeres que están trabajando con violencia y porno y así, como *Black Mirror in extremis*. Una es Mónica Ojeda que es buenísima, tiene un libro que se llama *Nefando* que es terrible de leer; y en general las mujeres no están haciendo horror de género en el sentido sobrenatural, pero

Liliana Blum u otra mexicana que se llama Fernanda Melchor trabajan el tema de la violencia, me parece que le encontraron una vuelta mucho más interesante a lo que le encontraron los escritores varones. Quizás también porque los escritores varones de alguna manera son un poco el sujeto, el narco, las chicas son el objeto, entonces hay algo en los cuerpos de estas mujeres, hay una rebelión ahí que es muy interesante. Pero yo los veo a casi todos y hay muchos escritores latinoamericanos que me interesan, algunos hacen género, pero son muy distintas las posibilidades que tienen de aprehender ciertas cosas y utilizarlas en ficción de género sobre todo. Si lo pensás como lo pienso yo, que el género en general en los países donde nació (o sea, sobre todo en Inglaterra y en Estados Unidos) hace rato que es un género político, acá hay muchos motivos por los que cuesta más que sea un género político; otra cuestión, que no es menor, es el pudor. Cuando escribí mi primer cuento con desaparecidos como fantasmas, a mí también me dio cosa; después lo publiqué igual y la verdad que no pasó absolutamente nada, o sea, a nadie le importó nada, no me llamaron, no me dijeron “irrespetuosa”, no pasó nada. Y la anécdota que usaba también era real, tenía un grupo de amigas que—esto era antes de los juicios, en el ’98, plena impunidad—jugaban a la copa y preguntaban dónde estaban los cuerpos de sus padres, yo después lo retorcí, lo adapté y lo cambié a eso para el cuento. Pero eso es cierto, el tema es cómo poder ver eso como un hecho político, pero también como una trama de terror. Y yo reconozco que eso te exige cierta falta de respeto y cierto desprecio en el tratamiento, que tiene que ver con que yo no creo que es una falta de respeto, porque para mí hay pocas cosas más serias que un fantasma. Pero bueno, hay una especie de pudor alrededor de ciertos temas que ocurre, que yo no digo que sea ni bueno ni malo, y en otros casos lo que hay es una sobre saturación, o sea: cuántos detalles más del horror narco en México vos podés tener, es muy difícil. Pero sin embargo, yo lo leo a Bernardo y encuentro una sedimentación previa, como si él estuviera diciendo “esta tierra pide sangre desde siempre”, entonces yo creo que está hablando del presente hablando del pasado y hablando de la mitología, pero son lecturas. Me parece que todos estamos con realidades diferentes y haciendo literaturas diferentes.

Silvina Sánchez: Me resulta muy interesante esa idea que tenés de dos modalidades diferentes de apropiación de las leyendas, el folclore, las mitologías y

las tradiciones locales, según el escritor pertenezca a los países anglosajones o a los países de América Latina. Me interesaba que nos cuenten algo que vos relatás en varias entrevistas que es qué te pasa a vos, como escritora, cuando te proponés recuperar las tradiciones o las leyendas locales, como por ejemplo el personaje del pombero, para incorporarlas a tu literatura.

Es que depende de cuál se puede incorporar. Yo tomé San la muerte porque está muy poco contaminado, tomé El gauchito Gil que no es un personaje de terror pero a mí me da miedo, que, al tener sangre y estar decapitado, me parece un espanto. En general las decapitaciones, que es una cosa muy argentina, me parecen muy interesantes. Creo que voy a usar algún día lo de la Difunta Correa como de zombie, una madre zombie. Hay un cuento de Luciano Lamberti alrededor de eso que es buenísimo; Luciano es un escritor que me interesa bastante, siempre me lo olvido de mala onda que soy, pero es bueno. Hay otros personajes que por esta cuestión de desprecio y de burla no se pueden tomar, y hay un montón que no son conocidos, hay cosas raras. Yo por ejemplo llegué a la “brujería”, que es una leyenda totalmente alucinante, no es argentina, es de Chile, en el libro *En la Patagonia* de Bruce Chatwin. Nunca la había escuchado, nunca la había leído en un texto literario argentino o chileno, jamás. Y es sobre una secta de brujos que agarran un bebé, le hacen cosas horribles. Por ejemplo, se reconocen entre ellos porque tienen que despellejar a los mejores amigos y hacerse con eso una especie de chalequito y andan con eso puesto debajo de la ropa. A nadie le importó esto, a nadie le pareció que estaba bueno escribir sobre esto, es alucinante. Y lo encontré ahí y después lo encontré en un cómic de Alamur, era del sello Vértigo, en uno de los de John Constantine, que es un personaje que es un ocultista británico que se parece a Sting. La cuestión es que ahí aparece el “imbunche”, que es el bicho que cuida la puerta de los brujos, y él lo sacó de Chatwin. Pero vos decís, ¿por qué no lo agarró otro, qué pasó? Hay un montón de mitología mapuche que es terriblemente sofisticada, está el Wekufe, que es casi como la definición de lo siniestro, es una entidad indefinida que anuncia que algo está mal, que está incorrecto o que es una especie de apertura en la realidad y no sé qué; jamás lo vas a ver en ningún lado. Y otras mitologías se usaron mucho para burlarse, por ejemplo, sobre todo las del noroeste y el noreste. Con el pombero, puntualmente, está todo el problema de la burla; no la burla en la película en sí

porque en la película de Armando Bo me parece que él se lo toma bastante en serio, pero Armando Bo estéticamente tenía como esa cosa kitsch pero seria. Pero lo que ocurre es que termina siendo como una especie de chiste, porque el pombero tiene características grotescas, o sea, el súper pene, esa cosa hipersexuada. Pero en realidad es un duende que viola a las mujeres en la hora de la siesta, podría haberse convertido en otra cosa pero ya no funciona, ya se volvió como una especie de monstruito local al que le tienen miedo, aparece en Crónica dos por tres. Entonces termina siendo como un chiste, y una vez que se genera esa propensión burlesca es muy difícil volver a ponerle el siniestro encima, entonces lo tenés que abandonar y tenés que empezar a buscar por otro lado, o adaptar cosas. Hay un cuento mío que se llama “Chicos que vuelven”, que el monstruo original es un monstruo de la mitología irlandesa que se llama *changeling*. La idea del *changeling* es que las hadas se llevan a una persona y ponen a otra en su lugar, que es idéntica a la que se llevaron pero no es la misma. También lo hacen en general con bebés porque así después los pueden cuidar, criar entre ellos, es decir, nunca vuelven; aunque también lo hacen con gente grande si se enamoran de gente grande. Pasar de este mito al robo de bebés en la Argentina, no hay demasiada distancia. Y después, si volviesen todos juntos esos que se llevaron, que es de lo que se trata “Chicos que vuelven”, es como una especie de cuento zombie, que si lo utilizás en el sentido de por qué se forman esos chicos originalmente, a dónde vuelven, cuál es la ciudad a la que vuelven, cómo son las reacciones que generan cuando vuelven, cuál es la relación de los jóvenes y los adultos en Argentina. El *changeling* es el horizonte, como una inspiración, una excusa, pero después estás hablando de otra cosa. El tema es poder hacerlo siempre con mitos propios sin tener esta dificultad estética. Por fortuna lo que ocurre con los mitos propios es que fueron tan despreciados que nadie los conoce, entonces los podés usar tranquilamente porque nadie sabe de lo que estarías hablando. Hebe Uhart, les decía antes, hace una cosa muy linda en sus crónicas que es que, en cada lugar que va, se va a la biblioteca y se va a hablar con los historiadores locales y lee todas esas cosas que son despreciadas o mersas, y encuentra cosas increíbles ahí. Y yo eso me lo apropié pero con los cementerios, que es lo que a mí me interesa, entonces a cada lugar que voy, cada cementerio, pregunto qué pasó, cuáles son los cuentos de fantasmas de ese cementerio, y ahí me hago como

mi cuaderno antropológico de cositas así. Pero es asombroso la cantidad de ese acervo que no pasó a la literatura, que no se les ocurrió poner en la literatura, y la cantidad que sí, que no es propia; quiero decir, la selección que se hizo es tan brutalmente arbitraria en ese sentido. Hay escritores que lo hacían poco, en algunos relatos. Bernardo Kordon, por ejemplo, lo utilizaba un poco, un cuento como “Hotel comercio”, que es un cuento sobre el doble, que es obviamente uno de los temas del terror anglosajón, pero Kordon lo pone en un pueblo de la provincia de Buenos Aires entre viajeros de comercio y funciona porque tiene la cuestión de la tristeza de esos hoteles y el anonimato también de los viajeros de comercio, y está usando un tema del terror en la tradición local. Kordon lo hace y es un gran cuento, pero en general “Hotel comercio” no es un cuento que todo el mundo lee, y si no está el problema de las lecturas, o sea de las lecturas totalmente rígidas, de leer “Casa tomada” siempre como un cuento sobre el peronismo. Yo no sé por qué: porque le invaden la casa, toda invasión de casa es por morocho peronista, o sea que aparece el nivel de racismo y de clasismo de esas lecturas. ¿Por qué no puede ser un cuento fantástico?

Ana: ¿Y cómo no leer otros cuentos de Cortázar como cuentos de terror?

“La puerta condenada”, “Circe”, que es un cuento de brujas, “La escuela de noche”, cosas obvias, obviamente de terror. O sea, yo creo que Cortázar se caería de espaldas si le dicen que “Circe” era un cuento costumbrista cuando el tipo se molesta en hacer que esa mujer sea una bruja de una manera tan explícita que el cuento hasta es ingenuo. Entonces, hay un problema también de apropiarse de estas cosas porque después estás acostumbrado a leerlas de otra manera. Con Silvina Ocampo pasa mucho, yo leí mucha teoría sobre Silvina Ocampo, y era alucinante porque había un libro sobre la pasión en Silvina, debe tener tres cuentos sobre la pasión y son rarísimos. Pero tiene cantidad de cuentos que son cuentos crueles, que entran dentro de la tradición de lo fantástico y con una clarísima influencia de esa crueldad, del cuento de hadas, del cuento para niños, que es totalmente cruel, que es algo que seguramente ella debe haber leído muchísimo, y no es tan leída desde ahí.

Silvina: Y las figuras de mujeres monstruosas, que son muchísimas en Silvina Ocampo y muy potentes, tampoco son tan leídas, se hacen más bien otras lecturas...

Se hacen otras lecturas, entonces, no es que haya un problema, pero tenés que ir al texto desde un lugar un poco más extrañado, como pasando por sobre eso, es raro lo que pasa para mí. Sobre todo, como yo no tengo formación académica en Letras para nada, para mí es raro. Qué lecturas más extrañas de *Sobre héroes y tumbas*, por ejemplo, que es un libro que tiene problemas pero el *Informe sobre ciegos*, en el medio, es un cuento de terror; yo no entiendo cómo puede leerse de otra manera. O sea, el tipo está re loco, se violó a su hija, lo persiguen ciegos y se suma la secta de los ciegos. La cuestión es que, y para siempre, *Sobre héroes y tumbas* va a ser leída como una obra política y no como una novela gótica, para mí es una novela gótica. Incluso lo van despellejando al tipo y se quedan con el corazón, peor que *Cumbres borrascosas*, ella tiene una cabeza en la casa, en el sur de Buenos Aires con una cabeza, y es “política”. Es que es política, pero una cosa no quita a la otra, esto es lo delirante de la lectura como lectura única. Porque es como pensar que, si pertenece a todos estos géneros menores entretenidos, la ciencia ficción, el gótico, el cuento cruel, el cuento de hadas, el fantástico, el terror, entonces no puede ser sociológico, político. ¿Por qué no? Porque no se puede. Cuando estábamos hablando de literatura comprometida en los años '60, lo entiendo perfectamente, entiendo por qué se peleaban en ese momento por eso. En 2019 me parece que hay que resetear. No puedo concebir que todavía uno de los interrogantes sea cómo hacés para ponerle política al género de terror, y yo no entiendo cómo pueden escribir un cuento de terror sin eso, no lo puedo escribir. O es un ejercicio de estilo, una especie de chiste donde estamos con mis amigas vestidas de blanco en un castillo esperando que venga el vampiro, pero no sería terror, o sea, me parece como un anacronismo muy importante. Hay una cuestión compleja, en literatura, porque me parece que en otros lados ya fue, ya se entendió que el que entretenga no quiere decir que no puedas pensar en cosas serias. Yo no me considero una escritora de género cien por ciento, pero porque no lo soy, no porque me guste o no me gustaría serlo, no me molesta que me digan escritora de género, pero lo que pasa es que también escribo la biografía de Silvina Ocampo, realismo, *Este es el* marque es más fantasy, *Cómo desaparecer completamente*, que es una novela realista grotesca, es horrorosa pero por otros motivos. Pero sí tengo amigos, que son más escritores de género cien por ciento, que en paneles y eventos les dijeron:

“bueno, la escritura seria”. ¿Qué piensan, que ellos lo hacen en joda? ¿Que no son serios? Es muy extraño. Cada vez pasa menos pero todavía sigue pasando, y yo creo que tiene que ver con una suerte de transición al mundo adulto muy autoritaria, donde te dicen “la imaginación se terminó”, la imaginación es para los chicos, para los jóvenes, aunque ya depende hasta cuándo, y luego “usted es un adulto y tiene que entrar al capitalismo y producir y ser un elemento, y se le permitirán algunas cosas, pero no esto”. Hay un discurso bastante conocido, el de Ursula Le Guin cuando ganó el Premio Nacional de Literatura, que se lo dieron como se lo suelen dar a escritoras como ella y a mujeres, es decir, después de los 80, cuando ya no lo pueden disfrutar de ninguna manera o poco: lo podés disfrutar para paliarte cosas, que no es para lo que uno quiere el dinero, yo no quiero el dinero para una cadera nueva, si me vas a dar el dinero para una cadera pegame un tiro. Ella decía en ese momento, “quiero dedicar este premio a todos los escritores que escriben cosas como yo, que vieron durante años cómo este hermoso país se iba a manos de los llamados realistas” y después termina el discurso diciendo que “este es un momento donde estamos re imaginando el mundo, van a hacer falta realistas de otra realidad”. Escritores de imaginación, gente capaz de interpretar la realidad. Y es notable el discurso y es muy dura al mismo tiempo. Pero la defensa que hace de la imaginación como una propiedad de toda tu vida, no de un momento de tu vida, me parece muy interesante, y el negarse de plano a permitir que la literatura de género sea infantilizada también me parece muy bueno.

Emilia Novo: Quería preguntarte si hay una decisión consciente tuya, pienso en algunos cuentos de Las cosas que perdimos en el fuego y Los peligros de fumar en la cama, en construir protagonistas mujeres, o en hacer hablar a sujetos que, en general, no hablan en la literatura, como en el caso de Ezequiel Demonty, y esa cuestión de que algunos protagonistas sean disidentes.

No, conscientemente no, para nada. En realidad, llegar a escribir sobre mujeres sí fue una decisión consciente, pero técnica: o sea, a veces resolver un problema técnico termina siendo algo más serio y te das cuenta que esa operación técnica que estás haciendo termina siendo una perspectiva de género de alguna manera, pero no empezó así. Mi primera novela tiene narradores varones, no son hombres convencionales, son dos chicos que son gays; en la segunda novela es un adolescente complicado y que está

atravesando el trauma de una voz infantil. O sea, no son machirulos, no son chongos, pero son hombres, son varones que se identifican como hombres. Y lo que yo empecé a notar era que tenía una gran dificultad en escribir mujeres como narradoras, y sobre todo ya en un punto de vista de primera persona, era casi imposible para mí; o hablaban muy parecido a mí, por ejemplo, que no era lo que yo quería hacer, eso era un problema para mí porque yo no quería hacer eso. En ese momento, yo estaba escribiendo una columna de humor proto feminista en una revista, y creo que también tenía mucho de esa contaminación porque la primera persona que yo ejercía era esa, que era muy sarcástica, muy irónica y muy autorreferencial. Y me costaba salir de eso cuando iba hacia la ficción, y lo otro que me costaba también, porque no le encontraba la vuelta de cómo hacerlo, era escribir género, terror básicamente o fantástico o lo que sea. Entonces, la decisión que yo tomé fue abordar los dos problemas al mismo tiempo, a partir de un pedido que me hicieron: me pidieron un cuento para una antología, y yo dije voy a ver si puedo hacer un cuento de terror contado por una mujer, o que la protagonista sea una mujer, y funcionó. O sea, hubo algo ahí, encontré una voz para contar ciertas cosas que de otra manera no estaba contando, ya los personajes anteriores eran como personajes subalternos, escribir una novela de una pareja gay, drogadictos en el '95 a mí me parecía recontra normal, porque todos mis amigos eran gays y drogadictos y yo también –yo no era gay pero era drogadicta, no sé, no me gusta definirme tanto. Y me decían: “ah, lo que escribió esta chica”, y el tipo que me hacía esa pregunta estaba tomando merca conmigo, un nivel de hipocresía muy alto. Yo creo que a mí me tomó diez años publicar otra novela por el grado de vergonzoso que tenía toda esa situación. No por escribir o no, sino por esto, por la cuestión de gente que me invitaba a un programa, a una charla y me decía: “¿y cómo sabés tanto de drogas?”, y esto te lo preguntaban en la tele donde estaban todos los maquilladores ofreciéndote merca, todo era así y yo me irrité bastante con eso. Y fue una novela que escribí porque yo notaba que la literatura en ese momento en Argentina estaba tocando un montón de temas que a mí no me parecían muy interesantes, y yo estaba leyendo William Burroughs, estaba escuchando rock, estaba en un mundo de referencias y personal que yo notaba que en otras literaturas tenía su correlato en textos literarios y acá no, salvo en algunas cosas de Fogwill, que para mí tiene un tono arrogante que me parecía

muy distante. O sea, me parecía que los cuentos eran muy proeza técnica y después tenían esa voz donde hay algo de su impostura que me molesta. Yo quería algo más tierno, yo veía películas como *Mi mundo privado* de Gus Van Sant, y no quería esa cosa tan dura. O sea, yo veía en Fogwill cierta dureza de la persona que había atravesado la dictadura y la posdictadura, que había perdido todo tipo de ternura. Admiraba el texto, pero no era un texto que me gustara, me parecía un texto muy cínico para mí en ese momento. Entonces, lo que traté de hacer es hacer pasar la crisis argentina en el cuerpo de Matías, que es el protagonista de *Cómo desaparecer completamente*, por eso es un cuerpo tan arrasado y tan traumatizado. Pero no encontraba cómo hacer eso con mujeres, y lo encontré en esto de escribir un cuento de terror con una mujer de protagonista, “El aljibe” es el cuento, es el primero que escribí con esta tónica. Y ahí encontré una forma de contar y de decir donde empezaron a aparecer todo un montón de personajes que en las ficciones anteriores no aparecían, que por cómo estaba escribiendo yo no podían aparecer. Y no fue una decisión consciente, sencillamente empezaron a salir. De hecho, los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* se publicaron en el 2016 pero creo que el primero que está incluido en ese libro lo escribí en el 2009 y escribí unos cuantos cuentos también en esa época, que terminaron no estando en el libro, porque al libro le busqué algún tipo de coherencia interna que fuera esta relación con el realismo, las narradoras mujeres, muchas cuestiones que cuando no tienen que ver con la política tienen que ver con el cuerpo o con la locura, etcétera. Entonces, todos tienen un aire de familia que les terminé encontrando y por eso fueron todos juntos, pero muchos fueron con espacios de tiempo muy anteriores y muchos fueron a pedido. “Las cosas que perdimos en el fuego” fue un cuento que me pidieron para una revista peruana que se llama *El buen salvaje*, para mí es un cuento de ciencia ficción, y yo lo único que tenía ahí era la idea de que las mujeres, para escapar a la violencia machista, se queman. *El buen salvaje* es una revista literaria temática y el tema de esa ocasión era: “fuego”, entonces metí eso, pero yo no soy muy preciosista en ese sentido con la literatura, a mí me parece que la producción literaria también tiene que ver con el intercambio, con charlas, con cosas que te piden –aunque yo no voy a talleres, escribo sola y tengo toda una cuestión.

Ana: La escritura a demanda también es seria...

Pero claro, y además tiene una tradición, la escritura a demanda, el folletín, la escritura popular en algún sentido, la escritura para que pueda leerla la gente. Yo no entiendo de qué me hablan con la cosa un poco sacralizada de la literatura, no sé lo que es, no lo entiendo como práctica. A mí me gustan los escritores que son guionistas, los escritores que escriben en revistas, los escritores que tienen informaciones que tienen mucho más poder, por eso me gusta el género, porque está mucho más cerca de una lectura popular que otras cosas. Y hay otro cuento, que está en *Los peligros de fumar en la cama*, sobre unas chicas fans que se comen a su ídolo y la cuestión es que iba a estar vivo, pero se me dificultó técnicamente porque era difícil agarrarlo, era un famoso, la logística eran cinco páginas para que tuviera un tipo de realismo, entonces muerto era más fácil porque vas al cementerio y lo desenterras, además no es un delito tan grave tampoco porque no es persona. Pero la cuestión es que ese cuento lo escribí para una revista de acá que no existe más, que se llama *La mujer de mi vida*, para un número temático que era “carne”. Y yo no voy a escribir sobre el asado de la carnicería de La Pampa, yo no soy así, entonces encontré que ella a Roque se lo come. Y les gustó y lo publicaron en ese número. Esos pequeños estímulos a mí me sirven mucho más que un relato más grande que puede ser decir: quiero escribir narradoras mujeres por una cuestión de que hay pocas narradoras mujeres, de que yo posiblemente no sabía escribir narradoras mujeres porque había leído muy poco a narradoras mujeres. Es decir, uno sabe escribir lo que pudo leer y no hay mucho, escriben hombres porque ellas también leyeron más hombres, entonces eso sí es una cosa que yo tenía que destrabar técnicamente. Pero, a lo mejor, si me hubiese puesto la misión ideológica de hacerlo, como una cuestión de restitución o reivindicación, no sacaba ni un renglón. Me parece que ese tipo de ambición es contraproducente, me parece que uno tiene que trabajar un poco más artesanalmente con los materiales, ¿no? Y ese trabajo, porque estás trabajando con el lenguaje, porque estás trabajando con lo simbólico, termina haciendo estas operaciones que son posteriores. Yo también después cuando vi todos los cuentos juntos dije: ¿qué pasó? Y también me llamaba la atención la cantidad de lectores hombres que vinieron a hablar conmigo, me decían: “qué choto lo que le hiciste a los hombres”, y la verdad que los hombres de los cuentos de

Las cosas que perdimos en el fuego, salvo en ese cuento, no hacen nada malo, no quedan bien parados porque no hacen feliz a alguien, porque son medio gordos, porque son aburridos. Pero a los lectores varones que se me acercaron yo les decía: “escúchame, hay tres mil novelas donde ustedes son asesinos seriales, policías corruptos, gobernantes genocidas y a vos te calientan unos cuentos donde vos sos un pusilánime, ¿cuál es? ¿Por qué no pensás que la loca es ella, que no se lo banca? ¿O que él está un poco malhumorado porque ella es una insoportable, o sea que ellas tampoco son muy agradables?” Porque tampoco yo tenía ninguna intención de escribir sobre mujeres que fuesen mujeres “ideales” o victimizadas, mujeres que no tienen capacidad de hacer daño, que no tienen la capacidad de la locura, que no tienen capacidad de la chotez. O sea, todas la tienen en algún punto, porque es lo más real. A mí me resulta absolutamente insoportable el retrato de un personaje mujer que no tiene eso, porque me parece profundamente machista en realidad. Es como decir “no hay que maltratarla porque es rebuena”. Es profundamente machista esa visión de la mujer como una especie de ángel virgen, santa, tonta, me parece un plumazo y machista, me devuelve al hogar y yo no quiero estar en el hogar, a mí me revienta estar en el hogar, quiero estar en mi casa, el hogar es otra cosa. Mi casa sí, porque mi casa yo la hice, la decoré y si pude la pagué, pero no me pongas en el hogar a cuidar los chicos, sacame de esa mierda. Entonces, no son chicas así, la mayoría son mujeres sin hijos, y los hombres algunos son ortibas, otros son mala onda, son poco interesantes, arrogantes. Y, sin embargo, las veces que hablé con lectores les decía: ¿pero no te molesta más ser Hannibal Lecter? El problema era solamente que no eran protagonistas, nada más. Porque después no había nada tan terrible en la construcción de ellos y en muchos cuentos ni siquiera aparecen, creo que eso también molestó.

Silvina: O, como al novio punk de Andrea en “Los años intoxicados”, hay que eliminarlos porque perturban a la comunidad que se forma cuando están solo las mujeres, es decir, son varones que sobran, incomodan, o cortan el clima.

Yo me pasé la vida disfrutando novelas sobre la guerra, donde no hay ni una sola mujer durante 300 páginas y las disfruté, no pasa nada con eso. Pero yo creo que todo eso se puede ver después, creo que un escritor tiene que tener la pieza entera, como una sintonía con que está hablando la gente, una época, uno baja eso como puede al género que puede y eso se termina viendo. Pero lo

que creo es que si tratás de hacerlo de la manera opuesta es más complejo, o a lo mejor podés hacer otra cosa, un ensayo, un texto que tenga que ver mucho más con una cuestión de agitación y de bajar línea que a mí me parece bien, pero que no era lo que yo estaba tratando de hacer en ese momento.

Silvina: Me quedé pensando en uno de tus silencios, y porque me imagino que acá hay muchos que escriben, entonces quería preguntarte cómo es para vos la práctica de escritura, cómo es el proceso creativo.

Lo que yo más amo, mucho más que escribir, es leer, y no tengo demasiado problema en que me influncien, en incluso reescribir, todo eso me parece bien. Entonces, para mí el proceso creativo empieza en la lectura. Y después yo fui cambiando de hábitos, antes escribía de noche, ahora escribo solamente de mañana, escribo pocas horas. Yo no creo que sirva eso de escribir doce, trece horas... Para la literatura y el periodismo sí te puede servir porque es otro proceso, estás recogiendo datos, estás armando cosas, es como construir una casa, pero en literatura eso es más complejo, me parece que mucho más tiempo no te sirve y además es una especie de suplicio. Y escribo sola, nunca fui a talleres y no escribo en comunidad, pero sobre todo es una cuestión de temperamentos. Cuando estoy construyendo un texto, o cuando un texto mío es leído antes de que esté con alguna forma cercana a la forma final, lo que me pasa es que toda sugerencia me parece una sugerencia posible, o sea, para mí, es un momento muy vulnerable. No tengo la firmeza y no me sirve esa lectura tampoco, porque no es una lectura que a mí me afirme, que yo diga “no”, todo me parece posible. Y sobre todo hay una cosa que es medio jodida pero que está bueno decirlo, yo no le confío a otro escritor, y menos a un par. A un editor sí, porque un editor es un profesional del texto que está trabajando para publicar ese texto y para que salga lo mejor posible dentro de lo que él cree. Un editor trabaja con textos de diferentes autores, con autores que tienen diferentes taras y textos muy distintos, entonces está acostumbrado a trabajar de otra manera y dentro de lo que él sabe, como profesional, trabajar sobre ese texto. Un escritor trabaja muchísimo más por gusto, y también por disgusto, o sea porque hay cosas que irracionalmente no te gustan y no las podés soportar, entonces puede venir un texto magnífico escrito en la voz de un niño de cinco años y yo me descompongo, no lo puedo leer; no me gusta, no quiero escuchar a más niñas ingenuas de cinco años nunca más en mi vida.

Entonces, yo estoy trabajando con eso y me viene ese texto y, si estoy mal, y si además tengo algún rollo personal con vos por el motivo que sea, te destruyo injustamente y no profesionalmente. Y eso entre pares es muy común porque los escritores se envidian mucho, aunque sea bueno. Yo, cuando leo un gran texto, sobre todo de un contemporáneo, mi primera reacción es “qué hijo de puta”, siempre. Porque estoy entrenada en muchos sentidos, porque entiendo cómo es el campo literario, porque me ganan otro tipo de impulsos. Después de eso lo que hago inmediatamente es mandarle un mail o un mensaje de voz diciéndole: “qué bueno que está lo que hiciste”, porque entiendo que esa reacción miserable mía no es la reacción que tiene que ver con mi yo de escritora pública. Pero eso en un taller no funciona de la misma manera, porque en un taller estás como en la escuela. Y creo que hay gente que esa tensión le sirve, a mí es una tensión que no me sirve, sobre todo cuando el taller es así, un tanto horizontal. Yo preferiría a lo mejor un taller un poco más vertical en el que haya un escritor que tenga más autoridad, a la manera de los talleres de escritura creativa norteamericanos, que son un poco más verticales. Ahí está el escritor que da la clase, que te dice “estos son los ejercicios” y trabaja mucho más como un editor. A mí esa experiencia de tener un editor que lee el texto de otra manera sí me parece muy interesante, la experiencia de pares en el taller no tanto. Entiendo que hay gente que le sirve, yo no me la termino de creer creativamente. Sé que hay talleres que tienen técnicas muy diferentes, pero eso ya a mí me resulta problemático: me ofendería, se juntarían un montón de cuestiones emocionales que para mí no tienen que ver con la literatura, que finalmente es una cosa muchísimo más técnica. Entonces, a mí la experiencia que me resulta interesante es la experiencia de una especie de teacher, de maestro editor, que es la persona que puede ver el texto desde otro lugar; no es que se equivoque o no, pero está entrenado para leer de otra manera. Creo que lo ideal es un taller con un gran lector, que es más la primera parte del proceso creativo... Pero con un montón de gente escribiendo que está como en ebullición y toda nerviosa, a mí, personalmente, me parece que no. Y una cosa que también es como de maldad pero es así: tener que escuchar lo que escriben los demás que no te gustan, yo no sé por qué alguien se sometería a algo semejante, en nombre de qué. Me parece que no es cierto, yo tengo 45 años, la primera novela la publiqué en el '95, no conozco tanto y ya sé que hay como un mar de

fondo; si uno escribiera solo porque quiere escribir, jamás publicaría un libro ni le interesaría la adulación ni le importaría lo que dicen los lectores de nada de eso. Todo ese momento desde que publicás, está relacionado, quieras o no, con la vanidad, y cuando empieza a jugar la vanidad empiezan a jugar cosas que no son todas buenas, y no está mal porque es así y porque también te da cierta ambición que es interesante. Entonces, yo prefiero no jugar a la casita en ninguna circunstancia, a mí me gusta trabajar la literatura cuando la trabajo con alguien muy profesional. El libro de Silvina Ocampo lo hice con Leila Guerriero, me lo hizo escribir tres veces, me mandaba unos mails psicópatas, pero vos veías también que todo eso que era reescribir el libro lo hacías con onda. Ella es alucinante porque es muy buena para manipularte, es muy buena para hacerte notar las fallas, te dice la verdad, la detecta de verdad y cuando la detecta, vos también la detectás, y ella encuentra una manera de que vos la puedas detectar sin ofenderte. Y la última novela la edité con una persona, un loco muy acostumbrado a trabajar con diferentes tipos de textos, o sea, una persona que trabaja en editoriales corrigiendo textos de no ficción escritos con los dedos de los pies y que tiene que tener algún tipo de forma humana para poder publicarlos, con bestsellers tratando de que usen otro tiempo de verbo que no sea el presente, con escritores muy vivos que tienen novelas de dos mil páginas y que se las tiene que dejar en trescientas. Una persona así, un laburante que lo que le gusta de verdad es la literatura de género, así que estaba re contento de trabajar con mi novela, y fue duro también. Y con Mauricio, así se llama este editor, la comunicación fue sólo por mail porque él es súper raro y no le gusta hablar, entonces me mandaba partes del libro con las anotaciones escaneadas, todo era muy loco, y aparte un mail con las cosas grandes que había visto. Yo no tomé todo lo que me dijo, debo haber tomado la mitad de lo que me sugirió, pero este método de que fuese una especie de fantasma en la máquina me vino muy bien porque era como una voz de la conciencia, yo no conozco ni la voz de Mauricio. Estos mails que llegaban con esas acotaciones tan pertinentes en general, encontramos una comunicación fantástica y después yo le mandé un mail, totalmente de compromiso, diciéndole “si querés nos encontramos”. No quería encontrarme con él pero se lo mandé por humanidad, y él me dijo “vemos, vemos”, y no nos vimos, y es la persona que más me ayudó con ese libro. No es que hay un único editor tampoco, creo que cada texto requiere un lector en particular, es complicado.

Ana: ¿Tuviste un editor saerano?

Antes, se lo di a leer a un amigo mío que es fanático de Saer porque la novela es totalmente de género y necesitaba que le funcionara a un lector que no lee lo que a mí me gusta, que posiblemente no le gusta lo que yo hago, pero necesita que lea la novela y que me dijera si le gustaba, si funcionaba y qué le parecía que no, y fue editor y le gustan Saer y Pavese. Y yo necesitaba eso, que a ese lector le funcionara, no un editor que después le gustara necesariamente, pero que me dijera que este libro funciona. Y es eso, no sé si le gustó, sé que le pareció que estaba bien. Pero un editor funciona más de esa manera. En mi primera novela, cuando la llevaron a Planeta, la llevó Gabriela Cerruti que en ese momento estaba trabajando como periodista, tenía como súper éxito con una biografía de Menem. Y ella sabía que estaban buscando en la editorial una novela sobre jóvenes, con jóvenes, y yo era la mejor amiga de su hermana en ese momento muy pendejas. Y se la di... No se la di yo, Mariana se la dio a Gabriela; yo sé que a Gabriela no le gustó, entre otras cosas porque no le gustan estas cosas, porque a ella le gustan como la literatura más diáfana, más edificante de alguna manera. Y además porque se dio cuenta de que muchas referencias eran referencias reales. Pero ella que es una lectora interesante dijo: “acá me parece que hay una novela”, y la llevó igual, a pesar de su prejuicio. Y tuve bastante suerte de encontrarme con lectores de este tipo, también es una cuestión de saber buscarlos, o someterse a esos lectores que no son necesariamente esos lectores que te van a decir: “sí, está buenísimo”. Creo también que eso tiene que ver con estar escribiendo literatura desde hace muchos años, entonces a mí también a esta altura, la cuestión muy profesional de trabajar el texto y que me digan “esto no me gusta”, de reescribirlo y qué sé yo, no es algo que me dañe. Por supuesto, siempre tenés como una cuestión sentimental, emocional, comprometida ahí, pero cuando más vas trabajando profesionalmente y tenés más o menos claro lo que querés, también es cierto que dejá de ser como un espacio donde estás tan vulnerable y estás en un espacio donde podés defenderte muchísimo mejor, entonces a esta altura yo puedo trabajar con un editor que sea más o menos duro sin llorar.

Ana: Te quería preguntar por la escritura y la música, sé que te hubiera gustado ser música y yo veo música en tu literatura, en el ritmo de algunos cuentos vertiginosos como en “Carne”, o pausado como en “Mirador”. O sea,

por un lado la música escrita en tu literatura, y por otro la música en la escena de escritura, si escuchás música mientras escribís.

Las dos cosas, escucho música cuando escribo casi siempre y trato, yo no me doy tanto cuenta del ritmo pero sí trato que los cuentos tengan como cierta lógica de canciones, como algo que, como una especie de estribillo, como cosas que se repiten, un cierre que –depende cómo sea el cuento– sea un cierre como la canción que termina o que se vaya desvaneciendo digamos. En ese sentido sí, tanto con el ritmo no me doy mucha cuenta pero supongo que eso viene del contagio de estar escribiendo y escuchando; escucho rock sobre todo y en inglés, por una cuestión primero de gusto, pero segundo tiene que ver con que me distrae muchísimo menos, si me hablan en español no puedo, es como si me estuvieran hablando. Hay algo del momento ese en que estás vos como en este plano, que una lengua que no es la tuya es una especie de murmullo o en todo caso te puede funcionar como traducir algo y eso también está buenísimo como operación. Y también utilizo, hay referencia, los que más saben de música van a encontrar referencias a música constantemente porque me interesa incorporarlo, es parte como de mi personalidad como escritora y como persona también, no lo puedo separar demasiado. La música extrema en general me gusta, black metal sobre todo, sí.

Público: ¿Cómo te imaginás la evolución del terror? ¿Te imaginás una especie de post terror en la literatura?

En literatura ya pasa, es como a esta altura creo que los escritores que yo estoy leyendo ahora nuevos ya ni hablan de terror, hablan de New Weird, “nuevo raro”, que son como cuentos muy perturbadores y que te dan miedo pero que trabajan muchísimo más con eso, con la perturbación y no tanto con los tópicos ya.

Público: Yo estoy empezando a ver cine que vi en otras décadas pero que me aterroriza más que el terror de ahora.

A mí nunca me dio miedo el terror en general, como sensación. El único que me da miedo es Stephen King, el único, los demás ninguno me da miedo, es el único que físicamente me produce la sensación del miedo que siento en la vida real, pero con las otras ficciones no... Con algunas películas a lo mejor porque está todo armado de tal manera que te produzca la sensación pero en

general no es algo que permanece. Hace unos días vi una película de Claire Denis que se llama “*High life*”, es una película de ciencia ficción pero yo la vi como una película de terror, y creo que ahí es donde empieza a pasar esa gran cosa indefinida de ahora, este “nuevo raro” o lo que sea que es una especie de mezcla de géneros donde lo central es eso, lo siniestro, lo perturbador, etcétera, ya no tanto ni el tópico ni el efecto sobre todo. Entonces a veces también da menos miedo porque hay menos efecto y menos *gore*.

Público: Hoy cuando hablabas del tópico del doble, pensaba que a veces puede ser mucho más aterrador bien usado el tópico del doble que algo muy efectista.

Sí, depende, pero hay como monstruos que ya no funcionan más o no se usan más; esto en literatura ya está pasando, y además está todo muy mezclado. Hay un escritor que a mí me parece muy interesante que se llama Laird Barron, que es un escritor norteamericano que escribe novela negra. John Connolly también lo hace, lo que pasa es que él cuando incorpora lo sobrenatural en la novela negra, todavía es un poco utópico. Lo que hace Barron es incomprendible, tiene un cuento que se llama “Shiva” que es una locura, es un tipo viejo que está en una casa gringa junto a la ruta y no sé qué, y viene como un agente de FBI a interrogarlo porque hubo desapariciones y muertes en el área y creen que puede ser el viejo. El tipo del FBI como que se sorprende porque vio a un viejo como muy deteriorado y dice: “¿será?”, pero bueno está contado desde el punto de vista del viejo. El discurso es muy psicótico del viejo, el viejo lo que cree todo el tiempo es que él es una especie de Dios o de entidad eterna digamos que se alimenta de cuerpos y que a veces pasa que lo persiguen: en otras épocas un pueblo entero salía a lincharlo, ahora viene un policía. Pero como que él es una entidad que va repitiendo esto y que en el momento en que vienen tras él, es el momento como de disminuir, cambiar de forma y volver a empezar. Pero al mismo tiempo el cuento puede ser tranquilamente el cuento de un cana que está yendo a buscar a un asesino, pero tampoco es el punto de vista del asesino, es el punto de vista de esta entidad. Y hay un momento en que la entidad esta lleva al tipo al corral que tiene de animales, y le muestra la forma de Dios, y el tipo este se desintegra, él lo esconde al tipo y se va a Alaska, y cuando se va a Alaska se entera del mar helado y ahí cambia de forma y te empieza a contar cuando él era una entidad que nadaba en esos grandes océanos, cuando los océanos todavía eran cálidos

y cosas así. Lo que quiero decir es que el punto de vista siempre es ese, pero el cuento puede ser tranquilamente, seguir siendo un cuento de un asesino serial que se escapó y que lo que él cree es que le mostró la forma de Dios pero en realidad lo mató al tipo y logró escaparse una vez más, y esa entrega al océano en Alaska sea su suicidio. Esto también es posible, pero esta interpretación es una interpretación que vos la tenés porque estás acostumbrado a leer este tipo de relatos desde ese código, pero lo que él te está ofreciendo es un relato mítico con tono mítico, con un punto de vista mítico, y no hay un momento donde él como narrador dé una pista acerca de esto otro. En el fondo es un cuento muy trivial este si querés, pero que la voz que la cuenta es como la voz de un Dios antiguo, es muy... Y el tono también, es un cuento muy particular. Pero sin embargo, si lo ponés en una antología de cuentos negros, también va ahí.

Público: Entonces, el efecto de lectura en este género de post terror: ¿es el mismo que tiene el terror que nos deja paralizados? ¿Cómo sería el efecto de este post terror, más cercano a la angustia?

Yo creo que es muy subjetivo, porque además tampoco el terror es necesariamente sobrenatural digamos. O sea, si a vos te da más miedo lo sobrenatural, probablemente te deje como con un efecto de lectura más de terror. A mí me da más miedo lo sobrenatural, los otros así como realistas no me importa nada. Pero no sé cómo podría ser el efecto, sé que lo que están buscando claramente los autores en este momento es un efecto de perturbación de la realidad. Hay un crítico que es interesante, de terror, que se llama John Cloud que el tipo dice: hay un momento en el cuento donde la realidad se rompe por completo. Barren lo que hace de interesante es que lo rompe desde el principio, pero lo que él dice es antes, después, en el medio, donde lo real, lo reconocible se rompe por completo y viene como una etapa que se llama devastación, que es donde ya casi no queda lenguaje. Y por eso también los cuentos se vuelven tan raros, porque ya no hay como palabras para poder contar eso que está después que la realidad se rompió. Hay un escritor que se llama Thomas Ligotti (no sé si vieron *Pyros*, la primera temporada está muy inspirada en este tipo), hay una escritora interesantísima que se llama Gemma Files, tiene un libro que se llama *Experimental Film* que es notable en ese sentido. Y pasa eso, Mónica Ojeda lo hace, la ecuatoriana que les decía antes, pasa como ese momento donde lo real se destroza totalmente y empieza algo que ya es muy difícil de nombrar, entonces el relato se descompone muchísimo.

Público: ¿Te gusta Alberto Laiseca?

No, lo banco a él pero me cuesta mucho leerlo, es un escritor que como lectora no me seduce mucho, y me parece que es un escritor muy pegado a los modelos de terror clásico. O sea, es un escritor que a lo mejor lo más moderno que le gustaba de lo del terror eran los cuentos de terror japoneses, como una idea del género de Poe quiero decir, una cosa de 200 años ya. Entonces, en ese sentido no me gusta, me gusta Poe porque lo hizo primero, pero 200 años después, Poe... Yo no sé si está dentro del terror tampoco, yo creo que no, es absurdo porque es un género que a mí particularmente no me gusta. Entonces me parece que es eso, que es un trabajo en el lenguaje que él hace como del absurdo que te quiere perturbar pero en otro sentido, sin embargo el terror o el horror lo que conserva es la trama. Y lo que se descompone en general no es tanto el lenguaje, sino lo que ocurre: lo que ocurre empieza a ser absolutamente demencial pero está contado en un lenguaje totalmente reconocible. Que un poco en el cine pasa también: si ves una película muy buena como *Te sigue* de David Robert Mitchell, entiendes que lo que te sigue es una persona que puede ser cualquier persona; que vos sepas que es la persona que te sigue y que si te toca te va a hacer algo malo, es totalmente subjetivo. O sea, es muy difícil de contar la película. Lo que pasa con esta cosa que te sigue es que no tiene ningún tipo de sentido tampoco, pero cuando vos ves la película comprendes que son 4 adolescentes, un contagio, y que cuando viene esa entidad que está como disfrazada de persona que te va a hacer el mal, es una cosa absolutamente reconocible. Los espacios donde están son totalmente reconocibles, son sus casas, es una pileta de natación, es una ciudad como Detroit que conocés del cine, pero no hay algo en el lenguaje cinematográfico de la película que se hace perturbador en ese sentido. No es una película de Tarkovski, es una película digamos, pero lo que pasa es muy extraño y al mismo tiempo la trama es una trama bastante convencional, adolescentes que se van pasando una maldición por un contagio. *Te sigue* es una película muy perturbadora, pero no es una película absurda para nada, es una película extraña, es eso, por eso le dicen New Weird, a ese género, porque es raro, extraño.

Público: Habías usado la mitología y otros disparadores para escribir tus relatos. ¿Hay alguna experiencia que hayas vivido en carne propia sobre la cual hayas escrito algún cuento?

No. Es inevitable, no hay otro lugar más que la experiencia propia donde vos puedas sacar las cosas, entonces la respuesta es no porque nunca hubo una circunstancia de mi vida donde yo diga “de esto tengo que escribir un cuento”, sino más bien yo tuve una idea para un cuento equis y a ese cuento dije: “ah, esta experiencia que yo tuve a mí me sirve para este cuento”. Pero porque no puede ser de otra manera digamos. Yo tenía ganas de escribir un cuento, “El aljibe”, es un cuento sobre la locura, sobre las fobias si querés, sobre estar encerrada en tu casa y no poder salir, y hay una curandera en el cuento y la curandera tiene un San la muerte. Mi familia es correntina, yo conozco curanderas, las curanderas tenían San las muertes. Conozco gente que tiene agorafobia, conozco gente que toma medicación psiquiátrica, yo tomé medicación psiquiátrica y todo eso es lo que vos no podés de otro lado sacarlo. Ahora, ningún cuento ni nada que yo alguna vez haya escrito sale de una experiencia personal ficcionalizada, eso no lo hice nunca, lo que hice es tomar, es tener una idea y a esa idea ir sumándole influencias que tienen que ver, situaciones, anécdotas, detalles, cosas que tienen que ver con mi experiencia personal, con la música que escucho, con lo que le pasa a mis amigos, con algo que escribí en la radio, con lo que leo, con un montón de cosas, y con eso voy armando. Eso es como se arma un cuento. Pero nunca escribí en ficción algo que sea una ficcionalización de algo que me haya pasado a mí, no.

Público: ¿Hay algo consciente que te mueva, te motive a escribir o leer terror? Solamente que me gusta.

Público: Y al apocalipsis o al fin del mundo, ¿lo encerrás en ese género? Vos tuiteaste algo que dice: “no quiero entrar en modo supervivencia por favor, detesto el escenario del fin del mundo, soy una inútil y me dejo morir”. Y sí, es verdad, pero eso no tiene que ver con la literatura.

Público: O sea, del fin del mundo, ¿vos lo ponés...?

¿Adentro del terror?, depende. En general sí, porque es una cosa que te da miedo; pero depende cuál sea tu intención autoral, quiero decir al hacerlo. Hay un montón de escenarios post apocalípticos que tienen más que ver con la aventura, Mad Max suponte. Y otros que están dentro de la ciencia ficción terminan siendo de terror, como *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke, que

es una novela de terror. Él cree que no, él la escribe como una novela de ciencia ficción pero lo que te pasa a vos es que te morís de miedo básicamente, porque los extraterrestres que vienen y suspenden las naves (la típica de suspender las naves ahí), lo que hacen en un momento y por lo que se llama *El fin de la infancia*, es que se llevan a los chicos y lo que le ocurre a la gente es que no pueden tener más hijos, o sea, exterminan a la humanidad de esta manera pero no explican absolutamente nada. Se llevan los chicos que aparte se van contentos con ellos y es terrorífico el título, es terrible, entonces esa es una novela que siempre fue expuesta como de ciencia ficción (y Arthur C. Clarke es un autor de ciencia ficción), pero es una novela de terror. Y otra novela de ciencia ficción como *Ubik*, por ejemplo, que ya es una novela bastante vieja pero que lo que permite es depositar tu cuerpo en una compu después de muerto: *Ubik* es una novela de Philip K. Dick de los años '60. Y *Los cuerpos del verano* es una reescritura, en mi opinión es una reescritura de *Ubik*. Pero está bien igual porque Dick inventó todo, si vas a decir “esta idea no la voy a llevar a cabo porque la hizo Dick” fuiste, porque Dick tiene cien libros donde exploró todas las posibles relaciones entre el hombre y la máquina y lo que nos hace humanos, etcétera, y todas las preguntas que nos estamos haciendo ahora, lo que pasa es que él se las hizo antes porque estaba re contra paranoico y tenía miedo de que le pusieran un chip en el teléfono. Pero digamos, esa es una novela de terror y es una novela también de “el mundo se acabó”, o sea todo está pasando en un nivel post apocalíptico también. Pero en general sí, y creo que además las narrativas de teatro en cuanto al fin del mundo, cuanto más se haga real y tangible el fin del mundo digamos, a esta altura, me parece que más se van a acercar al terror y más se van a alejar a la ciencia ficción, porque el terror tiende al realismo. O sea, en general tiende a ser realismo, y cada vez, digamos, este “fin del mundo” es una cosa más posible, entonces ocurrirá. Pero ese día en particular digamos, cuando yo me di cuenta que no funcionaba el Movistar, dije “bueno, esto es una cosa más o menos en serio”, y yo dije, “no tengo ganas de terminar la vida así porque yo no voy a comprar agua, no me voy a arreglar”. O sea, ya fue, no me interesa tanto; no tengo hijos, no tengo nada que salvar, mi marido se arreglaría. Yo no me arreglaría, no tengo tanto apego, ya fue, 30 años más sin luz ni agua, me parece que carece totalmente de sentido, entonces lo puse en ese sentido, no porque fue

totalmente pavoroso. Pero en realidad fue una cosa gravísima de seguridad nacional, una cosa espantosa lo que pasó, y un buen disparador para una novela puede ser político. *El año del desierto* de Pedro Mairal es así, se acaba internet, así que son como escenarios muy comunes pero que a mí me parece que van pasando cada vez más de la ciencia ficción, que era como el lugar donde estaban casi siempre antes, o la aventura incluso, o ambas juntas, y cada vez se van acercando más al terror, hace rato. Ahora aparte es un género muy buscado digamos, ¿no? Porque bueno, el cambio climático, etcétera.

Público: Te quería preguntar sobre soportes en los cuales consumís terror además de literatura, y te quería preguntar por cómics y manga, si podés rescatar alguna influencia de todo eso.

Hubo una época en que yo consumía muchísimo manga, pero te digo la verdad: lo que consumía manga no era de terror, era erótico: Yaoi muchísimo. Todavía si se me da lo consumo, pasa que hay un momento que, cuando era más difícil de conseguir era más fácil porque conseguía 3 o 4, entonces con eso tirabas un montón. Pero de repente hay un millón y medio y yo ya no sé, entonces como que dije “ya está”. Y sí, como los vagamente sobrenaturales pero también muy Yami no Matsuei y esas cosas como medio viejazo, pero sobre todo *Boys’ love*, o sea chicos lindos con chicos lindos, ese es el manga que más consumía en ese momento. El último que consumí, bueno, *X 1999*, estaba enamorada de todos; y el otro que era rarísimo es uno que el chabón está de novio con un chico que se muere y él cree que este muerto encarnó en el hermano menor, que es rechiquito, once años por ahí. Entonces es tremenda la serie: *Loveless*, es súper enferma. Aparte lo va a buscar a la escuela todos los días al pibito, es todo muy horroroso, muy incorrecto. El manga es peor. Es todo muy pedófilo, pero esa es la que más me perturbó en cuanto a eso porque es muy insistente y es muy sado. O sea, él está fuertísimo y está vestido de cuero negro y así va a buscar al pibito y después toda la relación con ellos es muy violenta. Es súper hot la serie pero muy perturbadora, es el último que compré entero, creo que *Monster* también que está buenísimo, y mucho más no. Pero cuando yo consumía era con *Evan-gelion*, entonces estaba buenísimo porque era esa y tres más.

Público: Te quería preguntar cuando dijiste que Stephen King era uno de los que más miedo te generaba, quería saber cuál de todas sus novelas te

generó más terror, y si alguna vez, de todo lo que viste de él, usaste algún hilo conductor para escribir alguna de tus historias.

Cementerio de animales, sin duda, y después *IT*. Pero primero *Cementerio de animales*. Ayer vi *IT* la película y me pareció una vergüenza lo que han hecho. *Cementerio de animales* es una novela muy malsana, muy enferma; él no la quería publicar esa novela. Esa novela él se estaba yendo de no sé qué editorial para otra, la cuestión es que él le debe una novela y con eso se liberaba de un contrato. Entonces él le tira *Cementerio de animales*, que era como la novela maldita de él, a él no le gustaba la novela porque él dice que siempre, en todas las novelas, algo hay por lo que vale la pena algo—o sea, no son novelas absolutamente desesperanzadas. Esta novela es 100% desesperanzada, no hay nada, nada está bien, y es una novela además que es una novela de un tipo aterrizado ante la muerte y en el peor estado de terror ante la muerte, que es rebelde ante la muerte. O sea, es un tipo que dice “no lo voy a aceptar”, ni siquiera el narrador, el autor King. Entonces, hay algo ahí tan perturbador, porque es un tipo que dice: “a todos, si nos dieran la posibilidad de hacer volver a los muertos, lo haríamos porque morir es injusto, es una porquería”. Y no hay ningún contra discurso respecto de esto, entonces por eso es tan perturbador, porque todos pensamos eso y todos nos consolamos de eso de alguna manera, porque si no no podés vivir. Vos no te podés quedar ahí enojadísimo siempre porque se murió tu hermano, porque se murió tu mamá, porque se murió tu hijo y no podés seguir adelante, porque es como... Es la peor novela sobre el duelo. Entonces hay algo terriblemente perturbador porque eso te pasa, pero todos tenemos mecanismos para decir, “bueno, de esto salimos hacia acá”, y lo que él te dice a cada momento, y cada página de ese libro es: “no salís de acá, es mentira que salís y además está mal que salgás, sos un hijo de puta”. O sea, si vos dejás de sentir dolor y estar desesperado por la muerte de alguien sos un hijo de puta y es terrible eso. No tiene respiración ese libro, es como, eso es lo que da miedo de ese libro, que lo que está atrás de ese libro es algo que a todos nos pasa pero para lo que todos encontramos una, y porque como nos vamos a morir, de alguna manera vos no podés vivir totalmente paralizado. Ese es un libro totalmente paralizado, donde lo único que pasa es que él va una y otra vez al cementerio de animales a volver a traer a la gente que quiere de la muerte y cada vez que la trae no es la gente que

quiere y no importa, probamos otra vez. Es satánica la novela esa en el sentido de rebelión contra Dios, y en consecuencia en rebelión contra naturaleza y en consecuencia en rebelión contra uno mismo, porque uno es la naturaleza también. Entonces es devastador ese libro y para mí es totalmente incomprensible que sea un libro menor porque hay momentos donde él trabaja el duelo, sobre todo las escenas de duelo, que yo creo que ningún escritor literario llega tan lejos, tan profundo. Así que sin duda *Cementerio de animales* sigue siendo la novela que más miedo me da, porque además me da miedo el estado mental de la persona que lo escribió. *IT* también me da miedo, es muy larga.

Público: ¿El resplandor?

No tanto. Pero porque ya me parece muy raro, o sea, es un tipo en un hotel encerrado con la mujer en la montaña, en Colorado. Hasta que llego ahí se me torna castillo, entonces me parece un texto hermoso, porque es un texto sobre violencia familiar más que un texto sobre un hotel encantado digamos, es una historia sobre un hombre que le pega a su hijo y a su mujer y eso como concepto me parece alucinante, pero no me llega a dar miedo. *IT* en cambio, que es un libro sobre abuso infantil básicamente, sí me da miedo porque tiene algo... Aunque es un poco más o que se redime, la redención es demasiado loca igual, pero ya empiezan esos largos finales de Stephen King que a él le gustan, que a mí ya a esta altura me divierten y me gustan también pero que son un poco plomazo, pero tiene algo del espíritu de *Cementerio de animales* que es: no te recuperás de una infancia infeliz. Y la recuperación que hay, que es como esa especie de encuentro que tienen todos en las cañerías con la nena, y cuando matan al monstruo, todo eso parece transcurrir en otro nivel de la narrativa, como conscientemente tratando de consolarte de esta desdicha irremediable. Pero con lo que te terminás quedando para mí en *IT* es con la desdicha irremediable, lo tomé como una especie de parche digamos que está bueno para terminar la novela pero con lo que te terminás quedando es con esta gente que crece para ser adultos infelices y no tiene salida, de hecho tiene que volver al escenario del trauma infantil para tratar de exorcizarlo y en verdad no lo hace porque es tan artificial el exorcismo que no es satisfactorio. Entonces en ese sentido a mí me da mucho miedo, porque me parece que es de alguna manera el mismo estado de perturbación que *Cementerio de animales* pero con un parche de esperanza que no funciona y que no te importa digamos, lo lees y

decís: “está bien”, pero ya te quedó claro que no hay forma alguna de recuperarse del daño. Entonces son los libros que me dan más miedo, porque más allá de lo sobrenatural o no, de lo que está hablando es de algo tan pesado que me parecen libros muy arriesgados.

Público: Quería preguntarte si vos te imaginás que tus cuentos pueden estar en la base de un registro cinematográfico, si alguna vez los pensaste para...

Yo no lo pienso para, pero sí, por supuesto sí. Yo no sé cuál, y no sabría cuál. Hay un par dando vueltas que me ofrecen y no sé qué, algunos me parecieron un poco mucho, por ahí “Chicos que vuelven” el que más, porque es medio parecido, incluso hay cosas parecido a la serie *Dark*, *Les revenants*, hay como un espíritu de época de ahí de infancias, justamente esto, como de infancias traumatizadas que se niegan a irse del todo digamos. Entonces “Chicos que vuelven” me parece a lo mejor el que más en sintonía está con esta especie de espíritu de época de esto como tema, pero todavía nadie me ofreció de hacerlo. Pero si yo tuviese que elegir uno, es ese, a lo mejor se parecería mucho a los otros pero transcurriría acá, entonces eso cambia un poquito.

Público: Quería continuar con Este es el mar, me pareció un poco diferente quizás en cuanto al género, quería preguntarte si hubo algún motivo, porque también cambian los personajes, me pareció bastante distinto a lo que venías escribiendo hasta ahí.

Es muy distinto, sí, me cansé. Para mí los cuentos son muy diferentes entre sí pero tienen algo en común que son las mujeres, las sostenía con el realismo, cierta claustrofobia, la preocupación por la política y qué se yo, y ese no es mi único interés ni como escritora ni como persona. Entonces cuando estaba terminando los cuentos, en el medio empecé a escribir esta novelita como una especie de escape de eso, donde podía hablar de otras cosas, podía hablar de los chicos lindos, del amor. Yo es un libro que me lo imagino como cómic o como animé o como manga, y tiene música y tiene también esta noción como de cofradía de mujeres pero desde otro lugar. Es como una cofradía de mujeres que yo la pensaba como una cofradía de mujeres que tiene una genealogía mitológica que puede ser desde las mujeres que matan a Orfeo, las mujeres que siguen al dios Pan o a Baco –como lo quieran llamar–, las furias, las erinias, pero después también las mujeres que se desmayaban con Liszt,

que son las primeras fans de todas, la lisztomanía es un fenómeno alucinante porque es el mismo fenómeno que con los Beatles pero con Liszt; las fans de rock, las mujeres que seguían a Manson, todas estas especies de mujeres que están como en colonias de mujeres unidas como por un lazo de éxtasis y de música en general. Entonces tenía ganas de hacer eso y de trabajar además en un lugar que no fuese la Argentina, con un género que no fuese de terror; está mucho más cercano al *fantasy* o es *fantasy*, lo que pasa es que es *fantasy vintage*, y sin guerreros, o sea, un *fantasy* que no es fantasía épica sino un *fantasy* en otro sentido y bastante *vintage* porque son fans de rock, como que ya fue. Pero sí, en realidad fue como una especie de intento de cambio de registro, de un registro que me tenía un poco agobiada, como escritora no tengo más ganas de escribir esto. Y la novela que después terminé escribiendo que ya entregué es medio mezclado, se parece a las dos cosas creo.

Público: Hay una frase que dice que el humor es la cortesía de la desesperación, y siempre es clave el humor, cómo te expresás. Pero a mí me atrae eso, que atrás está la desesperación en el fondo, la risa, el humor. Y cómo vos a la vida le encontrás un sentido, ¿para vos tiene sentido vivir? Y me parece muy interesante lo que decís cuando la realidad se rompe o se desintegra, creo que también todo va relacionado.

Bueno, el humor siempre es eso, o sea, el humor es necesario para eso. De lo contrario, si no fuera capaz de reírse de lo que le da miedo, de la desgracia, de lo horrible, no sería capaz de sobrevivir creo, si no estás como en un perpetuo estado de crisis digamos. No podría funcionar, el humor a veces en algunos sentidos funciona como la indiferencia, la indiferencia tiene muchísima peor prensa pero en realidad es un mecanismo bastante parecido. Si vos no sos indiferente al señor que duerme en la calle, a la vieja que tiene la jubilación y no tiene para comer, al niño que pide en el subte, no podés funcionar, tenés que ser indiferente a eso, es horrible decirlo pero es así. Ninguno de los que estamos sentados acá estamos haciendo lo correcto, lo correcto es ir a ayudar a esa gente, el humor es parecido me parece a mí. Si vos tenés como la reacción de desesperación que le corresponde a la sensación de vacío permanentemente, no podés funcionar, el humor es lo que te permite funcionar en esas planicies un poco desesperadas. Y a mí me parece que es algo humano, o sea, me parece que está bien. Y por eso el terror está muy cerca del ridículo

también, y del humor en muchos casos. O suele irse hacia ahí, o nos da risa también en muchos casos, mucha gente se ríe con las películas de terror o hay muchos chistes en películas de terror, porque te lo alivia un poco. Yo creo que es una expresión de alivio finalmente, una forma de alivio, de aliviarse creo. Y después no sé si tiene sentido la vida, qué sé yo. Se lo preguntará la gente que tiene hijos y eso y que alguna confianza debe tener, yo ese impulso no lo tuve nunca, no se lo impondría a nadie en esta circunstancia, no me parece que está bueno, es una cosa totalmente personal que no se me ocurrió nunca, digamos. Creo que mi cuerpo no puede producir físicamente un hijo, no podría, de hecho creo que nunca quedé embarazada por eso. Se ve que es como “no”. Es más, me enojé un poco con la última *Blade Runner* porque ella queda embarazada, y yo digo: ¿era necesario? Por ahí si él hubiera quedado embarazado era mejor, porque ahí sí era re loco. Peor: ¿por qué por dentro son iguales que las mujeres las replicantes? O sea, me pareció como resolución rara, o en todo caso, si es milagrosa, hubiese quedado él embarazado; lo que pasa es que eso no te lo bancás como verosímil pero eso a mí eso me molestó un poco porque yo no lo puedo soportar. Pero eso, creo que a mí me resulta un poco indiferente la pregunta como pregunta. Porque digamos, si no le encontrara sentido, una vez que ya estás acá... Salvo que estés con una enfermedad que termine en la muerte o muy deprimido, ahí sí no le encontrás sentido, pero después en el día a día, ¿por qué no? A mí me tocó una vida con la que tengo bastante onda, si no tuviera tanta onda, con esta vida no lo sé.

Ana: Mencionaste la novela que acabás de entregar (Nuestra parte de noche, Anagrama, 2019), y sabemos que hay protagonistas, un padre, un hijo, distintas épocas, pero no sé si querés contar algo más.

Sale a fin de año probablemente, tiene 4 partes, va a ser muy larga. Una de las partes es una semana en 1980, la segunda dos años de los '80, la tercera dos o tres años de los '60-'70, tipo '68-'72 una cosa así, y la última parte son unos cuantos años de los '90 que es donde termina. No la llevé hasta los 2000 porque tengo muchos problemas con la incorporación de tecnología, o sea, hay muchas cosas que se pueden resolver con una búsqueda en Google y yo necesitaba un poco de... Tampoco podía ser que tuvieran permanente apagón para no poder usar la tecnología, entonces me costó, por el tipo de narración que tenía. A mí me interesa la tecnología, entonces, probablemente cuando

escriba sobre eso lo incorpore totalmente, pero en esta era como una cosa un poco más vieja. Y es una novela sobre los hijos, es una novela sobre la herencia, es una novela sobre si los hijos pueden o no desprenderse de, en este caso de una especie de maldición que han heredado de sus padres literalmente, porque es una novela de género, pero también no literalmente digamos. O sea: ¿es responsable tener un hijo, es responsable cargar al hijo con eso? Creo que toda la novela es una pregunta sobre eso, sobre cómo un hijo resuelve el legado del padre, si lo va a repetir o si va a poder ser libre de él o si el padre nunca debería haberle puesto este dilema encima al crearlo digamos. Así que hay medio una secta y cosas así, pero de lo que se trata es eso.

Silvina: ¿Allí aparece el personaje de Adela, protagonista del cuento “La casa de Adela”?

Sí, pero totalmente, pero es otra. Son 800 páginas, lo que pasaba en la casa dura todo eso. Pero fue divertido escribir una novela larga después de mucho tiempo de escribir cuentos, esa novela fue muy difícil, fue mucho trabajo.

Público: ¿Tenés alguna historia que digas “esto fue bastante fuerte” o “me llevó a pensar”?

Muchas, en el cementerio pasa de todo. En el cementerio en Lima, hay dos, uno al que fui es el Presbítero de maestros que es como la Recoleta, y había un señor que yo no sé hasta el día de hoy... No hay guías oficiales digamos, pero él cuando vio que yo estaba haciendo una cuestión y mirando tumbas, creo que el señor trató de ser como una especie de guía improvisada. El señor era bajito y en un momento dado me dijo “en este nicho está la cabeza de un dominicano que lo mataron hace unos días en un ajuste de cuentas narco y lo tiraron atrás”. El problema es que en esas zonas pasan esas cosas, entonces el señor lo que hizo fue meterse dentro del nicho y sacó una bolsa de basura negra y adentro había un cráneo seco, no era la cabeza del dominicano. Lo que era extraño era que el señor la tuviera justo en ese momento ahí adentro de una bolsa de basura negra, entonces yo huí del señor. Y además se metió entero dentro del nicho y emergió de ahí pequeñito con el cráneo, entonces me fui. Y después googleé y había pasado lo del dominicano, no me estaba chamuyando, habían degollado a un dominicano y tirado la cabeza adentro del cementerio. Y eso hizo que fuese más perturbadora pensándola a la situación,

porque como que me quiso asustar con algo cierto, pero no me persiguió ni nada, yo me fui y se fue. Eso fue realmente raro.

Público: Hay un tema muy recurrente en tus relatos, por ejemplo en “Rambla triste” o “El carrito”, que es el juego con el retorno y el no retorno. Quería que contaras cómo pensabas el recurso del no volver, cómo lo pensás en la configuración de relatos de terror.

Yo creo que eso tiene que ver casi en un 80% con la experiencia de la dictadura y casi que nada más que con eso. Y cuando digo la experiencia de la dictadura, no sólo la dictadura de lo que pasó del '76 al '83 que coincide con mi infancia además (por eso creo que muchos son chicos), sino que la práctica de la desaparición, de la sustracción del cuerpo es una cosa que en Argentina se mantiene. Yo cuando empecé a estudiar en la facultad de periodismo, el primer año desapareció Miguel Bru que era conocido mío, novio de una amiga en ese momento, y nunca apareció el cuerpo, de hecho hay gente que está en cana por un cuerpo que no está. Y un cuerpo que no está es un cuerpo que está esperando que aparezca o esperando que vuelva porque el cierre es el cuerpo que ves y que está presente, que tiene entidad. Cuando no está, lo único que vos podés esperar es que vuelva, y la experiencia de la dictadura de sustraer los cuerpos y que vos no los puedas volver a tener, es una experiencia lisa y llanamente terrorífica para mí, mucho más que la experiencia del asesinato con el cuerpo en un sentido, en todo sentido, porque te mantiene permanentemente en la espera, no hay forma de que eso no sea así. Incluso hay organizaciones de derechos humanos que toman como decisión no admitir la muerte digamos, porque lo que esperan es que la muerte la admitan los asesinos, pero no la van a admitir ellos. Incluso hasta es una postura política no admitir la muerte, es una cosa muy perturbadora, por eso me parece muy perturbador *Cementerio de animales*, me parece que es como un poco lo mismo. Y después está el regalo del lenguaje del aparecido-desaparecido, porque el aparecido es un fantasma también y el fantasma también es algo que repite su trauma, o sea que está condenado a volver y cuando vuelve te cuenta su trauma, te pide de alguna manera una resolución, justicia, algo, porque cuando aparece siempre es el fantasma de alguien que fue asesinado injustamente, siempre es alguien al que le hicieron algo malo, o que le pasó algo malo y que te pide que lo repares y vos no lo podés reparar, esa persona está condenada a estar en el trauma.

Entonces cuando lo leo y lo pienso, me doy cuenta que eso tiene que ver con la experiencia de la dictadura de los cuerpos sustraídos, digamos, y con que eso haya pasado cuando yo era chica y yo no lo sabía, pero todo el mundo que estaba alrededor mío lo sabía, y eso hace que sea como triplemente perturbador. Y siempre digo que los primeros textos de terror que leí fue el *Nunca Más* y el primer año de la post dictadura, cuando hay una especie de explosión te diría hasta pornográfica de detalle de lo que se había hecho durante la dictadura. Pero que eso al mismo tiempo venía acompañado de la ausencia o del cambio, o sea del chico que se habían llevado, se lo habían dado a otra familia, y con la otra familia esperando siempre que vuelva. Lo que quiero decir con los efectos de la dictadura es que estamos en 2019, hace dos semanas que volvió el nieto 130. No volvió de ningún lado, siempre estuvo ahí, ¿de dónde va a volver? Pero volvió. Entonces para mí tiene que ver con la experiencia de la dictadura hasta hoy, que se sigue replicando digamos.

Ana: Muchísimas gracias, Mariana.

De nada.

Acerca de la autora

Miriam Chiani

Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras y Directora del Centro de teoría y Crítica literarias, IdHICS –UNLP/CONICET. Actualmente se desempeña como Profesora Titular de Teoría literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se especializa en literatura argentina contemporánea. Ha publicado, entre otros, *Cuadernos de Teoría* (Directora, Al Margen, 2014); *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen* (Comp., Ediciones Katatay, 2014); *Intensa brevedad. Microrrelato y ELSE* (En colaboración con Ana Príncipi, EDULP/EUDEBA.2017); *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur* (Compiladora junto con Teresa Basile, EDULP 2020), *Cuando el narrador escucha* (en prensa). Es directora de la colección Colectivo Crítico (CTCL/Libros FAHCE).

Escrituras en voz: Conversaciones sobre literatura argentina reúne una serie de entrevistas realizadas a Julián Axat, Mariano Blatt, Emiliano Bustos, Gabriela Cabezón Cámara, Arturo Carrera, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Mariana Enriquez, Fernanda García Lao, Fernanda Laguna, Julián López, Claudia Masin, Silvio Mattoni, Ángel Oliva, Cecilia Palmeiro, Nicolás Prividiera, Mercedes Roffé, Erich Schierloh, Paula Tomassoni y Paloma Vidal. Los diálogos, además de descubrir nuevos ángulos o revisiones de poéticas particulares, se abren a la reflexión sobre temas, procesos, problemas y debates que atravesaron el panorama literario de las últimas décadas y aparecieron de forma recurrente tanto en las intervenciones públicas de los escritorxs y en sus textos, como en las agendas y discusiones de la crítica: la literatura en el contexto de la cultura digital; los índices de su desautonomización; su dimensión performática y los contactos interartísticos; los nuevos realismos y el desplazamiento hacia el fantástico, el terror o la ciencia ficción; los deslizamientos entre narrativa y poesía; los efectos del neoliberalismo en la representación del presente y la pobreza; los modos de construcción de la memoria; las figuraciones de la disidencia sexual y de género; problemáticas vinculadas a la violencia; escenarios de posdestrucción; imaginarios de comunidad; distintas formas de lectura y de realización que revelan originales intercambios entre literatura y territorio, entre arte y política.



Estudios/Investigaciones, 73

ISBN 978-950-34-1988-5

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

