

“Los géneros de la patria”, El Ojo Mocho, otoño 1994. Entrevista de Eduardo Rinesi y Horacio González.

ER: ¿Por qué no empezás contándonos en qué consiste tu trabajo actual?

-El trabajo que estoy pensando ahora tiene que ver con 1880 como corte histórico en la Argentina, con la idea del establecimiento definitivo del Estado, la unificación política y la entrada en el mercado mundial. Entonces, la idea es cómo pensamos lo que se llamó “la generación del 80”, porque el 80 te manda a 1980. Tenés que decir 1880. Entonces se me ocurrió que ese cambio de nomenclatura tenía que llevar consigo un cambio de categorización...

Y bueno, para mí, el conjunto de los escritores del ‘80 forma como una coalición estatal que elabora cultura en relación directa con el Estado liberal. De modo que en este sentido no es nuevo, pero lo que podría pensarse, quizás, como interesante, y lo pienso así un poco fantasiosamente, es que llevan a cabo trabajos, en el campo literario, en el campo del imaginario y la cultura, en relación con el Estado en cada momento y en cada coyuntura.

De modo que lo primero que hace esta coalición es construir el pasado. Y esa es una hipótesis muy fuerte dentro de mi reflexión porque pienso que cada vez que hay algún tipo de reajuste del Estado latinoamericano, o algún tipo de reformulación, lo primero que hace la cultura, sin que haya un plan o un programa, es algo que produce la misma institución, lo primero que hace la cultura es que reflexiona sobre el período anterior a esta forma de Estado, lo que se llama construcción de la nación.

Y bueno, es muy notable cómo los escritores, en cierto modo, representan programática y literariamente, tanto en *Juvenilia* como en *La gran aldea*, que son los textos canónicos, representan este momento anterior como momento de guerra, pero al mismo tiempo como el momento de la identidad política: se sitúan en el momento anterior al Estado como el momento en donde se definen políticamente los sujetos. Son autobiografías personales que coinciden con la historia de la nación. Y al mismo tiempo -por eso se me ocurría lo del cine de ahora-, es como que dan versiones diferentes y alternativas, siendo todos de la misma coalición. Cané da una visión absolutamente porteña, prácticamente una fábula de identidad porteña de la nación. Y López escribe una fábula totalmente provinciana. Y sin embargo son todos amigos, todos colaboran, forman el partido de la coalición, etcétera. Y eso es una de las tareas fundamentales que el Estado liberal requiere, que haya versiones alternativas de la nación anterior, porque él mismo se plantea como superación de las contradicciones de la nación anterior. Es una de las primeras autodefiniciones del Estado liberal. El Estado liberal está más allá de las contradicciones del momento anterior. Entonces, estos escritores construyen estas versiones alternativas de la nación, y todas son igualmente válidas. Que es lo que yo veo en el cine argentino ahora.

HG: Hay una especie de anarquismo involuntario en las historias de la literatura, que suelen suponer la sociedad sin Estado...

-Sí, pero no necesariamente... Además lo interesante en este caso de la coalición de 1880 es que se relaciona de un modo directo con el Estado. Los escritores son funcionarios y representan el Estado, al Estado en sus textos.

HG: ¿Pero si está como Estado, la literatura no se transforma en un conocimiento estratégico?

-Pero no es la coalición “real” ni los escritores “reales” los que cumplen tareas culturales para el Estado liberal, sino las posiciones y sujetos construidos en los textos literarios de la coalición. Una característica de la nación anterior, desde el Estado liberal, es que la guerra penetra totalmente la vida de los sujetos. No hay posibilidad de un espacio fuera del enfrentamiento político. Antes del ‘80 la literatura argentina es totalmente política: *Facundo*, *Amalia*, *Martín Fierro*, etcétera. La política penetra los cuerpos, entra en las casas. Y el Estado liberal lo que hace es un corte brutal, por el cual deja una zona libre de lo político, o sea, establece un mundo privado o un espacio adonde no entra la política.

HG: Postulás una suerte de Estado sin sociedad, pero lo que haría las veces de “sociedad” sería una colección de cuerpos...

-Quizás provisoriamente. Lo ves con *Gatica*, toda su vida está determinada justamente después por la prohibición de pelear. Y eso es una cosa sobre el cuerpo mismo del sujeto. Lo ves en *Un muro de silencio*, donde el Estado militar penetra absolutamente en la vida y en las casas de los sujetos. Lo ves en *Tango feroz*, donde la institución estatal, la cárcel y el loquero, se apoderan del cuerpo del sujeto. Lo interesante es que cada película piensa un momento distinto y tiempos diferentes. Y todos son momentos en que hay alguna relación entre el cuerpo del sujeto y el Estado en ese estado previo al presente.

ER: Vos postularías entonces, a partir de estas películas -*Gatica*, *Un muro de silencio...*-, la existencia de un corte histórico, en la actualidad, comparable con el de los ochentas del siglo pasado.

-Yo no sé si tan importante como el del ‘80. Pero eso no se puede ver ahora, estamos demasiado cerca. Pero a mí, por lo menos, el trabajo que estoy haciendo sobre el ‘80 me ayuda a poder pensar el presente. Y yo creo que el Estado neoliberal es un corte histórico. Así como uno puede decir que el Estado del ‘80 es absolutamente un corte histórico. Son los típicos saltos modernizadores de América latina. Que producen cambios políticos y que se relacionan con el mercado mundial, en ambos casos.

Entonces la cultura, digamos, la relación cultura-Estado, estaría en leer esos textos que se producen simultáneamente, acompañando los cortes históricos. No está planificado esto, insisto, sino que simplemente se da, es increíble pero se da. Entonces, el primer paso es ese: construir la nación anterior, y esto lo ves en las tres películas. Tres momentos de “guerra”, si querés poner comillas o no. Son momentos de enormes enfrentamientos políticos y sociales. Pero lo importante es que en cada una de las películas el Estado se apodera de los

cuerpos. Es un poco la metáfora de *El matadero*... Entonces, la idea es: corte estatal, Estado liberal (en este caso Estado neoliberal, con todos los cambios históricos que eso significa), construcción de la nación anterior. Ahora, como todas las versiones son válidas, o sea, ninguna es mejor que otras, están todas puestas ahí, la premisa para poder darles validez a todas esas versiones es despolitizar la cultura del presente. Eso es el gran corte histórico del Estado liberal. Politiza la cultura de la nación anterior, pero despolitiza totalmente la cultura del presente.

ER: Fundan la vida privada...

-Exacto, fundan la vida privada. O fundan, si no querés usar la idea liberal de “vida privada”, fundan alguna zona despolitizada para poder reformular la política, porque si no despolitizás una zona no podés cambiar las categorías de lo político. Tenés que hacer un gesto de borradura de un espacio para reformular el problema de lo político. Lo que hacen en 1880 es precisamente eso, representan la vida privada como totalmente despolitizada. Y hacen como un mapa de la vida privada, generan una serie de categorías, para mapear la vida privada. Y ahí construyen, o representan minorías culturales, o si uno no quiere usar el término, las diferencias nacionales, sexuales, sociales. Y esto, insisto, después de haber despolitizado esta zona.

HG: ¿Cómo se entendería una película como *De eso no se habla*, que sin embargo no tiene la misma relación Estado-cuerpo?

-Toda la película gira alrededor del cuerpo diferente. Justamente, el cuerpo minúsculo. Bueno, en primer lugar, Bemberg pone la acción, creo, en los ‘20.

HG: Sí, un ‘20 rioplatense...

-En ese sentido yo te diría que la película de Bemberg, como es diferente de las otras tres, se puede usar para ver funcionar o leer a las otras, porque en cada una de las otras hay algo que “de eso no se habla”. En todas las otras que están jugando con lo político y contando esa historia anterior, hay algo que no se dice. Y esta viene a decir “de eso no se habla”... Y si está puesta en los ‘20, como nosotros pensamos, o podemos deducir, estamos antes del primer golpe de Estado. O sea, la representación de la diferencia corporal está puesta precisamente antes del primer corte del siglo XX; o antes de los ‘30... Es interesante, porque esa película se engancha con el problema de los “monstruos”, que están tan de moda en el cine norteamericano, sobre todo los “freaks”. Esos monstruos vienen a ser, en cierto modo, metáforas de todas las diferencias. O sea, es la diferencia que hay que tapar. Pero en este caso está inscrita corporalmente, y eso es lo interesante. O sea, que todo el cine actual está hablando de una corporalidad muy especial referida a un momento del pasado. Algo así como los cuerpos del pasado. Y eso es lo que tiene de bueno *Gatica*. Que es cuerpo puro, que es choque de cuerpos puros. Pero en el caso de Bemberg es el cuerpo-otro, el cuerpo

diferente. Que puede funcionar como, o que lo podés leer como, metáfora de todas las “desviaciones” sexuales, o de las diferencias corporales.

Bueno, a mí no me gustó la película, pero acá yo no hago ningún juicio. Porque para poder leer un conjunto así, como si fuera un corpus, digamos, no podés separar lo bueno y lo malo, porque esa es otra discusión, posterior. Primero, veamos cómo funciona en esta conversación general, sobre qué hay en esta ciudad neoliberal a propósito del cine. Y después veamos cuál es mejor, cinematográficamente hablando. Pero, primero, incluyamos todo. A mí *De eso no se habla* me pareció súper significativa... Habla en exceso, diría. Porque al fin la enana se va con los enanos del circo. La metáfora es la constitución de comunidades de iguales, en las diferencias.

HG: El funcionamiento de la diferencia construye estamentos obligatorios...

-Así es. La película me pareció, además, de un ritmo desmayado, y Mastroiani patético. Ahora, si uno sigue un poco la filmografía de Bemberg, es muy coherente. Porque desde *Camila*, donde tenés el cuerpo penetrado por el Estado, y la transgresión, ella trabaja esto, ¿no? Ella trabaja la transgresión corporal. Y después tenés Sor Juana, que era un cuerpo enclaustrado y pensante en el medio de la represión más brutal, colonial. Y ahora tenés la diferencia misma en la corporalidad, y la postulación final de una comunidad de iguales. Aquí el Estado no entra. El Estado está absolutamente excluido.

ER: Pensaba, en relación con *Camila*, en un artículo de Tulio Halperín Donghi que alguna vez hemos discutido con Horacio. Halperín pone ahí a *Camila*, junta con *La historia oficial*, *Respiración artificial* de Piglia y no me acuerdo qué más como emergentes de una década –la de los ‘80- cuyos rasgos centrales no serían los mismos que los de los años actuales, de “postransición”, digamos, como imágenes de los cuales pensabas vos a *Gatica*, a *De eso no se habla* y a las demás. Digamos: que había un espíritu de época, “liberal-democrático”, que favorecía una lectura. En *Camila*, la “barbarie” rosista, diríamos así, es leída en los términos, inmediatamente políticos, de una condena del pasado más reciente.

-Sí, pero de todos modos, siempre el problema de *Camila*, y en cierto sentido no el problema, sino el tema de la filmografía de Bemberg es la transgresión sexual. Ese es el tema. Porque lo escandaloso y atroz de esa película -la última- en el momento del casamiento, es cuando la levanta para bailar. Ahí hay algo directo, en relación con la transgresión sexual.

¿Vas a poner a *Camila* como metáfora del régimen de Videla? Obviamente, en el caso de Rosas está politizado. Está politizada en la coyuntura rosista esa transgresión, pero eso por los problemas que tenía Rosas con los curas, o por la coyuntura en que ocurre esto, etcétera, etcétera, eso es otra cosa. Pero ponerlo como metáfora de la barbarie... En la barbarie estaban todos, no nos engañemos.

HG: También los unitarios...

-Incluso más te diría: si los unitarios aparecen respaldando a Rosas, es un gesto de unidad nacional. Precisamente porque la transgresión sexual es la que puede unir a todos. Funciona como metáfora nacional. Entonces, siempre en el caso de Bemberg, el personaje es la singularidad, es una singularidad absoluta. Esa es la idea. Y habría que ver si no es en esas singularidades donde está el problema de la despolitización. Lo contrario de los cuerpos desaparecidos, que son metáforas de masas, o *Gatica* como metáfora de una masa, la masa peronista que asciende y cae.

HG: *Gatica* no va a reunirse a una comunidad de iguales porque debe actuar como una singularidad que muestra la felicidad o la injusticia de un conjunto mayor.

-Claro, entonces ahí la diferencia sería, bueno, singularidad, aunque te puedas reunir con los otros, con tus iguales, como en el caso de la salida final en Bemberg. Que a mí me pareció bien eso. O sea, como resolución de la película me pareció bien, bien pragmático. Este tipo de “desviaciones” o de singularidades requieren una comunidad. No pueden estar aisladas en medio de la otra sociedad porque allí, precisamente, “de eso no se habla”, la borradura. Pero, en los otros casos, cada figura, tanto el chico de *Tango Feroz*, el músico, como *Gatica*, como el desaparecido, son representantes de grandes conjuntos y de movimientos sociales. Pero yo creo que en cada una de las otras hay también “de eso no se habla”, hay algo tapado.

HG: En el caso de ese artículo de Halperín, según la pregunta de Eduardo, hay una idea de la dificultad del presente para pensar el terror... ¿Lo leíste?

-No, no lo leí...

HG: Halperín habla de las películas del período de Alfonsín y dice que la idea del terror en Argentina es algo que por primera vez compone una imagen nueva para organizar cualquier narrativa. Ahora habrá que decidir si lo grave que había pasado era continuidad de lo grave anterior, con lo cual seguía siendo grave pero explicable, o lo que había pasado entonces era inexplicablemente grave, un terror nuevo. Entonces se suponía que el arte -las películas, las novelas como *Respiración artificial* y todo un conjunto de obras- estaba destinado a pensar ese corte que se ve como grave. Por primera vez un montón de gente decía que el país había atravesado una forma de terror que tiene una forma nueva, una invención. Ahí la idea que tiene Halperín, de la relación del estado y el arte, permitiría suponer que esa relación es indecible. El arte propone una conciencia muy sutil pero de algún modo inferior a la del historiador que sabe la dificultad que tienen los contemporáneos para percibir las innovaciones. Y mucho más cuando se trata de un terror “innovador”, que equivale a una forma nueva y terrible de conocimiento. Que precisamente lleva al velamiento o a la omisión. En fin, estamos informando apresuradamente sobre las tesis de un fino pensador, ¿no? (risas), y...

-Mirá: Halperín fue uno de mis primeros profesores en la Facultad, en Rosario... Yo lo quiero muchísimo a él. Para mí, fue uno de mis grandes profesores. Pero en algunas cosas no... no estoy de acuerdo...

HG: Es uno de los pensamientos finos que quedan en el país; bueno, considerando la finura como una propensión a la ironía incesante. Pero él tiene una idea; que el arte recoge, viene a pensar algo con mucha lucidez. El arte es un momento de mucha lucidez, pero que no logra colocarse en el lugar más privilegiado del historiador, necesariamente irónico.

-Yo te podría ironizar sobre el uso de la palabra “arte”, que está absolutamente expulsada de mi vocabulario. Prefiero producción cultural.

HG: Pero eso es un problema. Porque Halperín no sé si... no la usa en realidad. Yo sí la estoy usando. No la uso mucho, pero me pareció, porque quería decir eso, en la medida que arte alude a conciencia y a innovaciones involuntarias. Una forma brutal de darse cuenta de las cosas. Dicho en estilo “fino”. Como vos no la usás, esa idea de la literatura deja al Estado pensando, es decir, considera al Estado como un órgano pensante, cognoscitivo, literario. Pero para Halperín el Estado hace cosas, graves, y otros tienen que pensar... Otros... es decir, la sociedad.

-Yo no diría que el Estado piensa, sino que el Estado habla. Y también sigo insistiendo que todo esto son construcciones nuestras, son construcciones teóricas.

HG: Pero en la literatura, o en la cultura, ves algo así como una lámina en la que escribe el Estado.

-En el caso del '80, la coalición, el grupo de escritores está trabajando para el Estado. Además, son casi todos funcionarios del Estado, eso es lo importante. Y no son escritores profesionales, son casi todos abogados, médicos, diplomáticos. Esa coalición cultural, lo que yo digo es que produce la articulación entre el Estado y la cultura. Está articulando Estado y cultura desde algunas posiciones o sujetos.

ER: -¿Y hoy, en relación con estas películas? Por ejemplo: el compromiso de Favio con el menemismo es relativamente explícito, bastante explícito. Pero no es el caso de las otras películas. Más bien al contrario: se puede decir que hay un debate entre las políticas oficiales y el mundo de la “cultura”...

-Esperá, mirá que en la coalición del '80 hay un debate fuertísimo, pero sigue funcionando como coalición estatal. Y el debate, precisamente, es lo que permite al Estado liberal decir que todas las fórmulas son válidas. ¿Por qué todas las fórmulas son válidas políticamente? Porque lo que importa es la cultura, eso es lo que te va a decir el Estado liberal. O sea,

todas las versiones de la nación anterior son culturalmente válidas porque están todas ahí presentes y porque el presente lo que hace es despolitizar. Politiza la cultura del pasado, pero desde la perspectiva de una despolitización porque están todas ahí, todas las versiones. Por eso Mansilla, por ejemplo, que es el sobrino de Rosas, puede participar de la generación del '80. Ahí lo ves clarísimo. Y escribió sus memorias sobre el período de Rosas, mientras Cané escribe sobre el momento del mitrismo, y López también, sobre la lucha entre Mitre y Urquiza. Pero en el caso de Mansilla, que viene del corazón mismo del rosismo, forma parte de la generación del '80 porque en ese momento todos pueden encontrarse, precisamente, porque lo que importa son las variantes culturales. Si no hubiera una despolitización de la cultura del presente, no se podrían escribir esas versiones opuestas del pasado. No importa que sean amigos o enemigos, pero si lo pensás como un todo, esas distintas versiones solamente se pueden sostener desde una mirada despolitizada. O, si querés, que es lo mismo, una mirada que politiza para todos. Cada uno toma el momento y la versión que quiere. Hay para todos en el Estado liberal. Yo no hablo ni de función de la cultura, ni menos de otra conciencia.

HG: No, por eso: uno extraña la visión tradicional de la cultura como debate de ideas. Cultura es algo que tiene un organizador interno. En ese sentido, para vos la cultura sería el uso diferencial de la voz y del cuerpo...

-Es la que vemos desde ahora, es una construcción, casi una ficción que hacemos desde ahora. Que eso fue o no fue la realidad, qué sé yo. Es otra lectura, simplemente. Pero es una lectura que podemos hacer desde ahora, porque hay algo en el presente que nos deja leer eso. A lo mejor es el Estado, a lo mejor el haber salido de una guerra...

HG: Leyendo *El género gauchesco*, uno podría pensar que el Estado “piensa” en el acto de posibilitar la traducción de los diversos géneros de escritura. Me parece que está mal efectivamente hablar de funciones culturales. Pero el Estado hace algo en la cultura, que es convertirla en reglas o en un género. Si podemos decirlo así, la cultura llega tarde para convertirse en la voz de una ley estatal, triunfante.

-Yo digo todo lo contrario. Digo que la cultura se adelanta absolutamente...

HG: Vos decís que se adelanta totalmente. ¿No es que “llega” cuando...?

-La cultura está siempre previendo el Estado futuro.

HG: Pero eso supondría que el Estado es “soñado” por la cultura. No sé si la palabra “disciplinario” calza en lo que vos decís, pero tiene ese valor, digamos, el Estado. ¿Lo disciplinario del estado no sería la cultura, siempre producida “después”?

-Insisto: lo que produce es una anterioridad futura.

HG: ¿No habiendo Estado hay apenas esa relación entre “textos contiguos” que vos postulás en *El género gauchesco*?

-¡No me expriman! Si querés, sí...

HG: -Porque si no, no hay literatura, no hay subcapítulo de las artes, digamos, lo que habría es sólo lucha textual y pronunciación de nombres.

-Dejame contar las cuatro fases (risas) que yo veo en el '80 y después, quién te dice, podés pensar que no estoy haciendo ciencia ficción. Primero, como te decía, la coalición del '80 construye un orden anterior. Simultáneamente despolitiza la literatura, porque si no, no se pueden leer todas esas versiones contradictorias de la nación anterior en guerra. Y cuando despolitiza la cultura lo que aparece es una cosa increíble, que es que se traza un mapa de la zona despolitizada, un mapa de la vida privada donde las diferencias, si querés llamadas minorías, los sirvientes, los negros, las mujeres, los extranjeros, o sea, todos los que uno podría decir que “entran en tu casa”, todos los que tienen algún contacto con tu mundo, son amenazantes. Empiezan a aparecer como amenazantes, desde el punto de vista de la cultura. Pero no políticamente amenazantes. Es otro tipo de peligro. Y esa es justamente la nueva categorización de lo político. Y eso está en todos los escritores del '80. La diferencia crucial es que un negro de la nación anterior, por ejemplo, era amigo, aliado o enemigo, según fuera rosista, o unitario o federal, y según tu posición. Después del 1880, como sucede en *La gran aldea*, es solamente un negro. El negro Alejandro es un personaje central, y el protagonista en 1861 está de la mano del negro Alejandro porque era urquicista, igual que su padre. Cuando ocurre el corte del Estado liberal, en 1883, el negro Alejandro cambia totalmente. Se transforma en un negro negro. Un criado. Y va a ser uno de los culpables del desastre final. Entonces, al despolitizar la representación de los diferentes, cambia totalmente su conceptualización, sus categorías, digamos. Estas diferencias amenazantes de la vida privada, se refieren siempre al tema matrimonio. El gran problema del '80 es el adulterio. El gran problema del capitalismo en ese momento era el adulterio. Y ahí se ve bien cómo la Argentina se pone a tono con la literatura mundial, también entrando en el mercado mundial. La relación sexualidad, dinero y matrimonio es totalmente capitalista. Y al tratar los adulterios, siempre aparecen, por supuesto, las condenas morales y los culpables y estos “diferentes” culturales, sexuales y nacionales. Esa es la segunda fase. Es la exploración en la vida privada está hecha desde una posición específica, típicamente liberal: el cronista, que siempre aparece en la literatura como solo, con cierta distancia -puede ser un dandy o simplemente un cronista social-, pero su característica es que se encuentra entre o por encima de lo que narra.

En la tercera fase, más o menos después de Juárez Celman, o sea, cuando ya el Estado liberal va reajustando algunas cosas y se va encaminando aceleradamente a la primera gran crisis económica, aparecen otro tipo de “diferentes”, totalmente distintos, porque aparece otro Sujeto constructor de relatos, de ficciones. Es el sujeto científico del positivismo, la mirada naturalista. Los escritores “hombres de ciencia” del Estado liberal. Que lo único que hacen es categorizar estas diferencias -que se llaman ser inmigrante, prostituta, etcétera-

con el ojo positivista, o sea, explicarlas. Esta mirada científica, este sujeto positivista, diría yo, es un sujeto fundamental de esta era.

¿Y qué aparece necesariamente ahí, junto con el sujeto positivista en el '80? Los simuladores y los locos. Que después van a ser el punto de partida de las ciencias sociales. El comienzo de las ciencias sociales, con Ramos Mejía, Ingenieros... Eso aparece, más o menos, entre el '86 y el '89, en la literatura. Antes de que Ramos Mejía, Ingenieros, etcétera, empiecen a pensar el problema de la simulación, aparece en la literatura. Es un problema apasionante, porque el gran simulador es el gran personaje argentino, ¿no? "La simulación en la lucha por la vida", "la simulación de la locura", tanto Ramos Mejía como Ingenieros, que eran, en cierto modo también, de la coalición estatal liberal, se pusieron a pensarlo. Pero en la literatura ya había sido representado.

HG: Retomando lo que decía Eduardo, ¿vos dirías que no hay posibilidad de que el Estado pueda estar ausente, aún del área "negra", maldita, teatral...? ¿En Roberto Arlt, cómo está el Estado? ¿Son sus simuladores los mismos de Ingenieros? ¿La simulación es una cultura estatal?

-Totalmente.

HG: Y, pero en una época que no "correspondería": un análisis no científico sino profético de la simulación y los locos como hace Arlt...

-A mí me gustaría hacer -por ahí habría que hacerlo en un grupo- un libro que se llamaría "Galería de personajes argentinos". Incluso con fotos, como le sacan las fotos, en la policía, a los presos, y hacen la galería de los penados y cosas así, donde entrarán simuladores, locos, el impostador (risas), todos los grandes personajes argentinos. Pero en el '80, te digo, el texto de Cambaceres donde está el primer simulador, para mí, de la literatura argentina, es del '87 y se llama *En la sangre*. Y el simulador es un hijo de napolitanos y se llama Genaro. Los genes y toda la explicación científica del simulador. Porque ¿cuál es el problema del simulador? Es que se mete donde no debe. Viene de abajo, pero simula saber o simula estar, digamos, en una clase que no le corresponde; por lo tanto se nos mete en nuestras casas. O sea, el simulador es el tipo que va dejando su lugar. Y, después, el loco, con Podestá.

HG: Lo de Roberto Arlt nuevamente... Son simuladores que no están en el marco de la revolución política, en relación a un estado normal. Si habláramos de eso...

-¿Querés que hablemos de Arlt?

HG: (...)

-Yo encantada, siempre dispuesta.

HG: Sólo para perjudicar un poco tu análisis... (risas). Bueno, no para...

-Dejame terminar, y pasamos a Arlt. Yo encantadísima, porque me apasiona la relación simulación, locura y Estado. Entonces la cuestión es cuando aparece el sujeto científico, que es un sujeto típico del Estado liberal, y además los hombres de ciencia formaban parte de la coalición cultural. Siempre están ahí, en los Estados liberales, los grandes hombres de ciencia. El comienzo, por otro lado, de la ciencia importante en la Argentina. Quiero decir que con la aparición de esa mirada científica, aparecen los simuladores y los locos. Que son las primeras figuras que ellos van a categorizar como ligadas con la herencia y el medio social. Y también ligadas con los matrimonios. O sea, el simulador es un tipo que es hijo de un inmigrante pero se mete, digamos, en la oligarquía, porque se casa con la hija de un terrateniente.

Y el loco, en cambio, el loco que aparece en *Irresponsable*, de Podestá, que era médico, aparece como el tipo que es sí, digamos ciertamente, de “buena familia”. Usaba un sombrero de copa, pero resulta que quiere reformar a una prostituta para casarse con ella. Entonces, la representación del loco en esa novela es genial, porque es la definición misma de la locura de esa época. La locura es la negación absoluta de cada una de las instituciones por las cuales se define el Estado liberal. Lo que tiene el loco es que muestra las instituciones, al negarlas. Va a un examen de física en la universidad y le preguntan y dice: “no sé”. Va al hospital, porque está el cuerpo de su amada muerta, de su prostituta amada, y resulta que llora mientras los otros le hacen la disección. Entonces, la antimirada científica. Luego va a un comité, y se pone a hablar en contra de los mismos partidarios políticos. O sea, el personaje que va negando, una por una, las instituciones que fundan el Estado: esa es la definición de la locura.

Entonces lo interesante de estas posiciones, o sujetos en esta literatura es que van como desplegando este abanico de todas las... este...qué sé yo cómo llamarlas... desviaciones, amenazas. La idea es que el sujeto científico es el único que en un Estado liberal tiene la voz como para decir “bueno, a estos hay que encerrarlos, expulsarlos o exterminarlos porque son amenazas detestables”. No solamente cuando invaden la vida privada, sino también porque amenazan al Estado liberal mismo, a sus instituciones. Entonces, el sujeto científico media entre la despolitización y la repolitización de estos sujetos. Y es lo que ocurre cuando se da la primera crisis económica, en 1850.

HG: Lo que no entiendo es por qué sería despolitizar...

-Para categorizarlos hay que separarlos en grupos políticos.

HG: Perdón. Repolitizar; politizar sería retrospectivo, funcional a una construcción del pasado...Esta nueva politización se reviste de ciencia...

-Los repolitizo para expulsarlos o encerrarlos.

HG: Solamente...

-Se trata de una política estatal hacia la prostitución, la inmigración, las mujeres, los locos, los simuladores o impostores. Qué hacer con ellos, cómo tratarlos, encerrarlos, expulsarlos. La típica política del Estado liberal. Pero para instaurar esa política, primero hay que despolitizar las representaciones anteriores. Y además explicar estas desviaciones “científicamente”. Es curioso que este ciclo es el mismo que va desde las construcciones de la nación al nacionalismo.

ER: En los casos de Ingenieros, de Ponce... como los herederos de izquierda de Ramos Mejía, ¿no?: aquí hay una repolitización de esos sujetos, en el sentido de una opción, de una adopción, también, de posiciones más de izquierda. Quiero decir: es una solución -el marxismo explícito de Ponce, antes de morirse, el socialismo del último Ingenieros- mucho más integradora que las que decís: la de Cané, la de la Ley de Residencia de fin de siglo.

-Y sí, eso ocurre. Bueno, habría diferencias en el caso del '80, que es el que a mí me interesa en este momento, también por lo siguiente. Es que los escritores de esta coalición cultural estatal construyen la alta cultura argentina. La cultura elegante, novelera, fragmentaria, europea, llena de lenguas... Incluso inauguran la traducción como género literario. Son los constructores de la alta cultura argentina. Después del '90 surge otra cultura en una relación totalmente diferente con el Estado. Es muy difícil ver a veces dónde nace esta otra cultura. Pero sí, nace como socialista, como anarquista, pero pensando, a veces, los mismos problemas desde otra perspectiva. Incluso en el caso de Ingenieros, que creo que tenía una función oficial con Roca, secretario o algo así. Precisamente es Ingenieros una de las figuras en donde podría verse el sufrimiento de esa otra cultura, y su extraña relación científica con los simuladores y los locos. Porque es el que pasa de funcionario estatal a la denuncia del Estado liberal. En él se ve claramente cómo la cultura progresista, para llamarla de algún modo, se desprende de la coalición liberal estatal. Y hay, también, un desprendimiento retrógrado, que se lee, por ejemplo, en *La Bolsa*, esa novela tan leída y comentada, el gran texto antisemita de Julián Martel, que es un texto que está escrito, obviamente, desde la tradición cultural del '80. Está escrito en el límite, pero afuera. Es el gran primer ataque al Estado liberal, precisamente. Miró era un periodista pobre, y uno podría considerar que es uno de los primeros escritores profesionales, escribió esa novela y se murió a los veinticinco años de tuberculosis. Y en su entierro habló Rubén Darío. Y el sujeto que está en *La Bolsa*, contemplando esa especie de Apocalipsis social producido por la sed de dinero, por la judeización de la sociedad, etcétera, es un poeta. Y aparece la representación del poeta cuando aparece el primer ataque al Estado liberal. En la literatura del 80 no hay poetas. No se representa ninguna posición-poeta. Se representa a un científico, o se representa un cronista social o a un dandy. La representación de la figura del poeta aparece junto con el ataque al Estado liberal, en la primera formulación del nacionalismo oligárquico. Y esto que decimos ahora, este momento de la muerte con Darío, marca otra cosa, porque con la aparición de Darío acá en la Argentina, que se encontraba con Lugones y con los poetas, y con la bohemia, etc., y no con los señores de la coalición

cultural del '80, empieza otra cultura. Y enseguida la podés dividir entre una zona de izquierda, que es la zona de Payró, por ejemplo, y otra de derecha. Esta cultura surge ya dividida, en sus dos vertientes. Y las dos se levantan contra el Estado.

Entonces, los diez años, del '80 al '90, son importantes. Porque las fórmulas de la alta cultura de la coalición cultural son las que se van a trabajar en el futuro como signos, precisamente, de "alta" cultura. Por ejemplo, una de las características es que hay que poner un gaucho, obviamente, porque hay que demarcar un elemento nacional. Pero si no hay una cita de Goethe al lado del gaucho, o si no hay una enciclopedia, no sirve. El gaucho, la estancia, lo que quieras, aparece. Pero, con la alta cultura europea al lado, pegadita, que es el modo en que puede funcionar. Eso está en Cané, y obviamente en Borges.

ER: O sea: vos dirías que la década del '80 es una década de despolitización del presente y de repolitización del otro para expulsarlo del sistema.

-Al final. Cuando hay crisis económica.

ER: Con la crisis. Y la década del '90 y las siguientes serían las de una repolitización de la vida cultural...

-Quizás una repolitización antiestatal.

HG: En el caso del simulador, en Roberto Arlt hay una politización.

-Ah, total.

HG: Pero ahí se juntan politización y simulación. En los casos anteriores, simulación y politización no van juntas. En Ingenieros...

-No van juntas. O sea, son como el... ¿cómo te diría?, como el paso necesario para, después, darle un sentido político, para poder encerrarlos...

HG: La simulación estaría en la noción misma de individuo clasificado en el Estado. La clasificación busca, en fin, recomponer la capacidad estatal de reclasificar, y de resolver operaciones políticas. ¿Cómo se clasifica en Arlt?

-Bueno, yo creo que lo que ocurre es que en el caso de Arlt..., lo que podríamos llamar "modo de representación" de Arlt, que sería un poco su marca específica y su modo de clasificar, es que representa todas las instituciones, y todas las estructuras sociales, pero del lado de la ilegalidad y del delito. Y la verdad, la representa como comedia o simulación. Cada una de las zonas que uno puede pensar que constituyen ese conjunto social previo al golpe están tomadas para ser representadas como su revés. Porque el grupo del astrólogo, en Temperley, es el Estado. Lo que pasa es que está representado del lado de la ilegalidad y la farsa. Es un Estado ilegal y delincuente. Pero es el Estado. O sea, el Estado puede

funcionar a la vez como contraEstado. Porque el contraEstado representa al Estado. La reunión de Temperley es una reunión de ministros. Simplemente una reunión de gabinete. Y, hasta tal punto es el Estado, que hay una cárcel al lado, porque allí está secuestrado Barsut. O sea, está el Estado, y al lado, la cárcel del Estado, con su preso. ¿Por qué no hay representación de la clase obrera en Arlt? Porque está representada por los anarquistas, que son la zona “ilegal” de la clase. El revés, la otra cara. Toda la realidad está representada por su otra cara, que es la del delito. Es la parte ilegítima o ilegal de esa zona la que se encarga de representarla. En cuanto a la verdad como simulación y comedia, ¿qué hace Barsut al final? Una comedia para salvarse de la justicia y se va a Estados Unidos a filmar a película... lo que hemos leído, a filmar *Los siete locos*.

HG: En alguna de las predicciones del astrólogo, el cine tiene un papel fundamental, me parece que ocupa toda la zona de la ilusión, pues en la lucha contra el estado era necesario que se creara la ilusión de que el cartón podía convertirse en piedra. Y eso solo ocurre en el cine. Solo en el cine se puede hacer un paraíso de cartón pintado.

-Yo creo que eso está también en *Gatica*. Porque el cine aparece como el estadio superior de toda una cultura. Yo diría de toda la cultura popular, tal como está trabajada en esa película. Como una especie de muestrario. El cine aparece como el único medio que los puede absorber a todos: que puede absorber a la radio, que puede absorber al circo, que puede absorber al cabaret y al fútbol. ¿Viste que van apareciendo a lo largo de toda la película, como si hubieran hecho una lista? Y la primera es una calesita. De la calesita aparece el circo, porque la primera mujer de él (*Gatica*) es una actriz de circo. Aparece la radio, aparecen las revistas. Aparece el cabaret en la era del mambo. También la cantina. O sea que es como un recorrido totalmente coherente de lo que podría ser un muestrario...

HG:...de la historia nacional, sí. Pero el cine como escenario está en la otra, en *Un muro de silencio*.

-Claro. Pero está... fijate que...

HG: En el set de *Un muro de silencio* no hace falta *Gatica*, en el set están los intelectuales que buscan la verdad del espíritu, que se encuentran a sí mismos.

-Claro, pero ahora, ahora podemos hablar de los “valores” que mencionábamos antes. Porque fijate qué concepción distinta del cine se da en *Gatica*, que es esta forma superior de lo que sería la diversión y la información popular. Forma superior simplemente porque puede absorber a todas, y reproducirlas a todas. Y en cambio el cine en *Un muro de silencio* es la reproducción absoluta de la realidad. El cine y la realidad. ¿Vieron el gran parecido de las actrices? Además, la película se hace cansadora, tiene un ritmo repetitivo, porque esa reproducción de la realidad se repite incesante, sin cambios. En cambio, en *Gatica*, que es mejor cine para mí, hay un ritmo totalmente diferente porque el cine no es la realidad. El

cine es la absorción, digamos, la posibilidad de reproducción cultural. Es un nivel diferente, me parece. O sea, *Un muro de silencio* es realista...

ER: Lo de Favio es superior, sin dudas. Ahí el cine...

-...no es la reproducción de la realidad, el espejo. Y *Un muro de silencio* es el espejo total. En ese sentido la concepción realista de *Un muro de silencio* es algo antigua.

HG: En *Un muro de silencio* lo realmente más interesante es la escena del secuestrado en el bar... Uno lo compara con la escena de *Gatica* donde Perón y Evita están en el sanatorio. Son las dos grandes escenas de lo que nunca se pudo ver.

-Es lo previo a la muerte.

HG: En *Un muro*... se elige mostrarlo a través de personas, y *Gatica* elige mostrarlo...

-Con actores... Porque ahí no aparece un noticioso ni nada. Aparece la reproducción de la voz de Eva. Y ahí es donde *Gatica* es mejor cine, insisto. Porque ahí tenés más planos. Ahí tenemos un actor, los actores haciendo de Perón y Eva. Una Eva que, obviamente, ni siquiera quiere parecerse tanto a Eva. Casi paródica, diría yo: con una nariz respingada... Pero está la voz, que es lo imposible de imitar o copiar. Entonces por eso es que *Gatica* trabaja en muchos planos. En cambio *Un muro de silencio* es una película plana y casi estática. O tenés realidad, o tenés ficción. Y una aparece como el espejo de la otra... Cuando la representación oscila entre la realidad y la ficción, no sale de ahí. No hay salida.

HG: No, es cierto. Bueh, pero en *Un muro de silencio* me parece que cuando aparece un claro corte de esa línea es emocionante. Estar en esa escena y que ahí la corten, esa escena que podía haber sido una mala escena de un cine realista. Además esa palabra...: algo podía cortarla... La palabra "corten", de la directora inglesa.

-Nooo, ya venimos viendo "el cine dentro del cine" en el cine argentino hace veinte años...

HG: Yo el otro vi *Kilómetro 111*, un pedacito, y me resultó muy interesante una parte en que -año '39 es- alguien va a la Capital, una chica del interior, y entonces puede verse uno de los estudios de cine haciendo ese entrenamiento para extras donde todos entran corriendo, lloran, y termina con una escena muy cruel y muy graciosa. Después la película vuelve ¿no?, a la escena vulgar. Me pareció muy fuerte, muy bien hecha, muy temprana para el cine argentino, esa observación mordaz sobre el cine.

-Hubo un momento en que históricamente cabía...Porque lo que te muestra un arte dentro del mismo arte es la autonomía, y conste que uso "arte" irónicamente, y también "autonomía".

HG: Seguramente. Pero aún así me parece que en *Un muro de silencio*, el “cine dentro del cine” no muestra el abismo del cine sino a una directora melancólica, que no habla de cine, está preocupada por otra cosa...

-¿No entiende nada?

HG: No entiende nada. La remota sugestividad de los protagonistas, de lo que pasó. No hay más que la voz de “corten”. No hay cámaras, no hay utileros, no hay cables...

-Pero entiende Irlanda, entiende perfectamente lo que pasa en Irlanda.

HG: ¿En la película?

-Le dicen que la está esperando un proyecto de Irlanda. Eso es fundamental. La violencia en Irlanda. Ella entiende lo de Irlanda; no entiende esto.

ER: Y casi al final se lo aceptan.

-Sí, sí. Y después de ahí se va a hacer lo de Irlanda.

HG: También cuando ya ha perdido interés por la historia argentina. Me parece que le cae la historia cuando el nuevo marido le dice que ella estaba feliz. El marido le dice en la entrevista a la directora que ella (el personaje de Ofelia Medina) estaba llevando una vida feliz...

-¡Que forma parte del Estado! (risas)

HG: Sí, Sí. Eso es lo que a mí me da bronca. Lo que a mí me da bronca es que esa película sea lo que uno llamaría una película “mala” y *Gatica* sea lo que uno llamaría una película “buena”.

-¡¿Pero por qué?! Pero eso, incluso... Sin embargo habría que poder pensarlo ¿Por qué te parece mala *Gatica*? ¿Qué tiene de malo?

HG: Hay unas cuantas escenas que me gustaron mucho. Pero me parece que la batería cultural que se le puso alrededor, todas las cosas que he leído, estaban pensando una Argentina terrible. Ese drama popular que encubre las imágenes caídas con el vía crucis del cariño. El cariño como ideología tortuosa de la “comunidad organizada”.

-Porque es una película de un machismo atroz.

HG: La verdad que...

-Ay, mirá: el ideal. El ideal del gran macho que viene de abajo es precisamente tener todas las mujeres y un hombre a su servicio. Ahí lo tienen: un hombre que toma a todas las mujeres que quiere y un amigo sometido. Ese es el sueño del gran macho, que es por supuesto descargar en las mujeres toda la violencia que recibe.

HG: Me parece que hasta ahí él haría una película de antropología política de la Argentina.

-Sí.

HG: Pero hay algo que Gatica hace muy bien que es “reclamar respeto”. Entonces la víctima se da muchos lujos, porque no se priva de producir otras víctimas iguales a él. Pero a todo le falta una segunda parte, que es la que Favio aprovecha para no decir que las víctimas se convierten en hijos de puta, votan a lo peor, pueden matar gente, subirse al palco en Ezeiza, en fin... Pero eso no hace mala la película. Eso la haría buena también por eso.

-Bueno, pero de eso no se habla. Por eso te decía que ese título se lo podés poner a todas, en parte. Esa es la construcción del pasado que está haciendo él. Él recorta el peronismo de los otros que cuentan esto, que cuentan el surgimiento desde el peronismo de la otra cosa, de la resistencia y de la guerrilla. Desde el Cordobazo en adelante es la otra cara. Entonces te lo recorta... ¿Y el músico? ¿No le vieron la palanquita? A mí me encantó el músico.

HG: ¿Tango Feroz? No, yo no la vi. La tengo que ir a ver.

-Esa cuenta los '60 y una parte de los '70. La cultura, una parte de la cultura de los sesenta, porque muestra todas las manifestaciones estudiantiles también. Y también la persecución política que sufrieron. Va a la cárcel todo el tiempo. Lo interesante es eso, porque piensan esa época, y la representan con la reflexión teórica que surgió en esa época. O sea, como una cosa foucaultiana sobre los '60, porque todo gira alrededor de la cárcel y el manicomio que pasó Tanguito. Como el “suicidio de la sociedad”. También, lumpen.

HG: ¿Te gustó?

-¡A mí me gustaron todas! (risas) En un sentido me gustaron todas porque todas me dicen algo. Cada una tiene lo suyo, cada una era una partecita de la historia. Y *Tango Feroz* es muy interesante, muy interesante, porque es la idea del surgimiento del rock nacional. Porque además cada una es una especie de representación de algún tipo de mito popular, en la forma de un mártir popular. Todos esos son mártires populares: tanto Tanguito, como Gatica, como el desaparecido.

ER: Sobre esa cuestión de la reconstrucción del pasado, de la mirada del pasado hacia el presente, hay una cosa en *Gatica* que me parece que no habría ocurrido con

ninguna de las otras dos, y que dice al pasar Soriano, en la contratapa de *Página/12* del domingo pasado, o el anterior. Dice: “Alsogaray estaba en la noche del estreno tres filas más adelante que yo, la película le gustó tanto como a mí, y nadie se levantó para chiflarlo”. Esa me parece que es una cuestión para pensar. De hecho, ahí, avalando tu tesis de que efectivamente no habría pasado sin duda con *Un muro de silencio* ni con *Tanguito*: Alsogaray no habría ido, y si hubiera ido le habrían chiflado. Para pensar lo de *Gatica*, ¿no? También para pensar que hay una lectura de los años del “peronismo heroico”, digamos, que hace que esa película nos pueda gustar a nosotros, a Soriano y a Alsogaray, ¿no?

-Por eso es la película de la que todos hablan. Porque es la que tiene un espectro político más amplio. Pero al mismo tiempo es la que está, en ese sentido, menos politizada. Y además eso está en la película, cuando él dice “si yo no me meto en política. Yo soy peronista”.

HG: Sí, igual que la intención de cada época, realmente está mal... El mito despolitiza en lo particular y repolitiza en la totalidad naturalizada. Al despolitizarlo, al convertirlo en el modo natural de ser de una época, la única política consistiría en esperar que cambie cada época...

-No, “cada época” no. Cada vez que hay un corte en el Estado. “Cada época” no. Cada vez que hay una reformulación del Estado.

ER: ¿Y cuál vendría? ¿1880 y 1990? ¿O pondrías alguna en el medio?

-No, no. En el medio está justamente Arlt, en 1930, que está justo en el momento en que se va a producir el primer golpe de Estado. Y esa es una reconstrucción total del Estado. Y después el ‘55.

HG: Esteeh, claro. Una persona que se formula menos **ciegas teorías (la del “estado pensante”) diría que es la época. El concepto de época permite suponer que no todo es una episteme del Estado.**

-Yo no digo eso. Yo simplemente estoy especulando en este momento desde el Estado. Si quieren podemos cambiarnos y ponernos a especular desde otro lugar. Pero cuando vos lo pensás desde otro lugar... Para mí a crítica es, cada vez más, una construcción que no puede ser confrontada con la realidad, y a veces ni siquiera con los textos. Son fantasías o experimentos, en el sentido de: “Pensemos en esta dirección a ver qué sale”. O hipótesis para seguir reflexionando, para dejar de repetir lo sabido, de escribir monografías universitarias sobre autores. Simplemente un modo de cambiar lecturas. Ahora aparece el Estado latinoamericano como hipótesis fuerte pero, te insisto, podemos cambiar de conversación.

HG: ¿Pero por qué? A mí me parece muy interesante. Lo que vos estás diciendo no es como un sociólogo habitual que se lanza a relacionar arte y sociedad...

-No, no. Yo no estoy tratando de decir eso...

HG: Por eso: lo que es, es el Estado que piensa en la literatura.

-Relación Estado-cultura, te diría yo.

HG: Pero esa relación se destaca por lo centralizante, por lo absorbente.

-El “saber-poder” de Foucault...

HG: El “saber-poder”. Entonces el Estado se desmaterializa bastante, se convierte en lo que es cultura. Se hace más invisible.

-Se corporiza, y allí vos tenés las diferentes formas de Estado.

HG: Por ejemplo: en la literatura se encuentran arquetipos, ¿no? Todo podría tornarse literatura.

-No, para nada. Al contrario, si cada forma de Estado y cada especificidad coyuntural tienen su forma específica de relación con la cultura. Ahora, por ejemplo, yo no podría pensar en una coalición cultural de este Estado neoliberal. No sé dónde la podría pensar. Posiblemente esté en la televisión y en el cine. Posiblemente ya no esté en la literatura. O sea que en 1880 tenés a la literatura y al periodismo porque no había medios. El medio era la literatura, específicamente. El folletín. Y la coalición escribía folletines en los diarios, o sea, estaban en la actualidad más absoluta. Precisamente ahora es muy posible que no se la pueda pensar más en la literatura y haya que pensar en el cine o en la televisión.

HG: El cine también recoge el folletín.

-Sí, bueno. Pero no tiene esa forma absolutamente representativa y absorbente de toda la cultura. No podría asegurar si es que eso entraría en la categoría de coalición cultural o no. Por eso te digo: no hay una cuestión de arquetipos, no se repite. Simplemente es que vos tomás o estudiás un momento y de golpe, bueno, qué se yo, ves cosas parecidas, y como que te gusta seguir especulando con esta idea. No tiene nada que ver con la ciencia.

ER: Si ahí se pudiera pensar una coalición así, habría que pensarla muy por encima de las disputas políticas. La disputa de esta semana en los diarios: Canal 13 versus el menemismo. Habría que pensar en una unidad de época que engloba todo eso, ¿no?

-En una coyuntura política. Pero una gran coyuntura, no la pequeña, y como decís, más allá de las disputas políticas.

ER: Sí, sí, sí.

-Y además, bueno, tenés que pensarla en función latinoamericana, que es lo que acá en la Argentina es tan difícil de ver, y que se ve cuando estás afuera. Hay una similitud entre estructuras de políticas, incluso de categorías culturales. Pero como acá solamente se piensa en función interna, de lo que pasa en la Argentina, solamente se habla de literatura argentina y de política argentina... Esa insularidad me aburre.

HG: En la Argentina hay un Estado muy...

-¡El Estado argentino es tan latinoamericano!

HG: Entonces habría que ajustar la cultura al rol del Estado... latinoamericano.

- “De eso no se habla” (risas).

HG: Latinoamericano involuntario, por la fatalidad.

-Precisamente porque es una cultura que importa. O sea que es una cultura importadora por excelencia. Nosotros decíamos el otro día “¡Empezá a exportar, llevate una idea!” No siempre importando. El importador es una figura central en nuestra cultura.

HG: Por eso te decía si la literatura no está propuesta en este caso como producción arquetípica de figuras sociales que no son figuras sociales literales, sino que son justamente literales porque son sociales.

-No son arquetípicas. Son tan arquetípicas como puede ser el Rufián Melancólico. Yo no diría arquetipos. Yo diría más bien puntos de conjunción o condensación, y de circulación. Porque no son arquetipos, porque la característica del arquetipo es que permanece, que es a-histórico. En este caso son siempre históricas estas figuras, siempre. El importador no es el importador de, que sé yo, de Sarmiento en adelante, como el mismo de siempre, sino que cada vez tiene otra cosa, se mueve en coyunturas distintas y “traduce” de diferentes modos. Es como una función. Como un elemento de la cultura.

HG: Nada invariante... Invariante lo diría Martínez Estrada, ¿no? (risas). Vos lo tratás mal en tu Tratado de la Patria.

-No, simplemente él negaba que en el *Martín Fierro* hubiera obscenidades. Yo estaba mostrando ahí lo contrario. Yo creo que si se quiere pensar la cultura progresista, no podés pegarte a ella, si no no la podés pensar. Lo digo por Martínez Estrada, como figura clave de

la cultura progresista de este país. No podés estar tan fundida con ella, tenés que tener una distancia crítica.

HG: Sí. A pesar de todo, Martínez Estrada sólo tiene consecuencias progresistas, pero más bien su pensamiento es una conjunción de nietzschismo taciturno y mal genio arrogante.

-“De ese no se habla” (risas).

HG: Yo no lo veo como un progresista, como podría ser Mallea.

-Mallea no es progresista, por favor.

HG: Arquetipo de...: no, Mallea es un mal ejemplo. Pero Cortázar es un progresista.

-Cortázar se transformó en progresista después de su exilio en París, pero Cortázar pertenece totalmente a la “alta” cultura argentina. Literariamente.

ER: *Sur*, el grupo *Sur*.

-Totalmente. Esos ‘80 vuelven a aparecer en el Estado liberal-militar del ‘55. Aparecen como coalición cultural, precisamente. Todos ocupan cargos. Pero ahora el Estado es militar, ahí está la diferencia histórica. Pero es un Estado liberal, donde qué sé yo, Borges, Mujica Láinez, Mallea ocupan puestos oficiales (Mallea era embajador en la UNESCO). Porque pienso que el ‘80 termina en el ‘55, siguiendo a mi maestro Viñas: termina con el grupo *Sur*, con ese Estado liberal que “reforma” otra vez, con esa coalición cultural que viene a despolitizar la literatura otra vez. Y Cortázar es eso. Vos sabés que cuando yo armé “El corpus del delito” de la cultura progresista, todo el mundo me decía “¿Pero cómo no lo ponés a Cortázar?” En el esquema del delito Cortázar no me entra, no me entraba para nada. Y empecé a trabajarlo y no, evidentemente era un esquema que no entra, literariamente hablando, o culturalmente hablando. O sea que hay escritores que toman una posición por afuera de la literatura, pero siguen practicando un tipo de literatura que pertenece a otra zona de la cultura. Obviamente esas “contaminaciones” son significativas.

HG: Cortázar fue pensado por una tradición más allá de los límites en que podés pensar una tradición. El delito en Cortázar podría verse por el revés, como la amenaza de un invasor o...

-El delito en Cortázar era un delito con elementos fantásticos, siempre lleno de ambigüedades, siempre con elementos inexplicables. En cambio el delito en “El corpus del delito” es totalmente no-fantástico. En los textos no fantásticos de Cortázar no hay delito, no entra por lo tanto, para mí, en esa línea de la cultura.

HG: Ahora: yo no entiendo por qué un arquetipo es inferior a la idea de circulación. Si hay un Mal al cual todos quieren ocultar, quizás eso se puede extraer investigando invariantes.

-Bueno, pero ahí justamente te refuto lo de que es una invariante de un arquetipo. El pensamiento progresista no es un pensamiento iluminista continuo, desde el siglo XVIII - digamos- en adelante, que repita los mismos esquemas. Cada vez, según las coyunturas y momentos históricos, absorbe elementos de pensamientos de otro tipo. Porque cuando Martínez Estrada pensaba toda esa teoría del Mal, del demonismo, lo pensaba con cierto psicoanálisis. Y el pensamiento progresista absorbió totalmente...

HG: El psicoanálisis nietzscheano, medio...

-Pero psicoanálisis al fin. Yo diría jungiano.

HG: Bueno, descuidado y lleno de alteraciones interpretativas literarias que...

-Lo mismo podrías decir de Lacan, cómo el pensamiento progresista también absorbe a Lacan. Es otro momento histórico, pero el pensamiento progresista siempre...

HG: Pero ese no es el punto. En la Argentina no tiene una trascendencia progresista, Lacan. Habría “ética” progresista pero “teorías” conservadoras. O sea que las teorías de Martínez Estrada, de la olla populista y progresista, ¿no? No parece formar parte de la olla, por lo menos ingenuamente.

-¡No! Yo no digo que el progresismo sea ninguna olla (risas). Sólo digo que si querés pensarlo tenés que tomar cierta distancia. Pero es una figura del pensamiento progresista en este país, Martínez Estrada.

HG: Él dice que se anota, ¿no? Pero insisto en el tema porque lo veo difícil de incorporar a alguna corriente intelectual progresista ingenua, si no sería más rápidamente canonizado.

-Pero mirá todo lo que tardó Arlt en ser canonizado. No encajaba en nada. Recién, cuánto hace que es canonizado Arlt, que forma parte absoluta de la “gran” literatura argentina. No nos engañemos. Yo creo que el problema es que en el pensamiento progresista habría que poner algo más que el pensamiento, algo que abarcara algo más que la mera reproducción de la ideología del pensador. Por eso la idea de tomarlo desde la literatura, que puede ser más abierta, porque tomás lo imaginario, tomás toda la fantasía y no solamente teorías. Pero uno podría decir que el problema del Mal está en toda la literatura progresista.

HG: Tus libros anteriores no están en circulación, ¿no?: el de Onetti y el de García Márquez. ¿Son muy diferentes de este?

-Sí, son bastante diferentes. Bueno: yo empecé haciendo una especie de ejercicio crítico muy aplicado, en el caso de la lectura de *Cien años de soledad*, que me había impresionado mucho, tratando de poner como principiante un poco en la crítica todas mis lecturas estructuralistas y psicoanalíticas.

HG: ¿Eso en qué año fue?

-Eso fue en el año 70.

HG: Ya estabas en Buenos Aires, no en Rosario.

-Ya estaba en Buenos Aires, sí. Y me acuerdo que en esa época, que conversábamos con los amigos de *Los libros*, de la revista *Los libros*, muchos de ellos me decían algo absolutamente falso, por supuesto, que demostró ser falso por otro lado, y que leído desde hoy puede ser el síntoma de una actitud, diría yo, de la cultura argentina respecto de América Latina, ¿no? Me decían: bueno, tu ensayo es mejor que la novela. Absolutamente disparatado, por cierto: yo estaba fascinada con ese tipo de narración, tan liviana, tan fluida, que solamente había visto acá en la Argentina en los primeros textos de Puig, que eran de esa época también. Pero, insisto: es un ejercicio semiestructuralista y semipsicoanalítico para tratar de entender o de organizar algo que a mí me había fascinado. Ese libro tuvo un éxito increíble; creo que es el libro mío que más éxito tuvo, paradójicamente, lo cual me hace pensar, también, en cierto público de la crítica, porque se reeditó como tres o cuatro veces, y se tradujo al portugués, también, y ahora se está por traducir al inglés...

HG: Bueno, ya es momento de que lo leamos...

-...y a mí cada vez que hablan de ese texto me da una vergüenza... me da vergüenza realmente ese texto, sí, como los primeros ejercicios borradores que hay que guardar en el cajón, pero que bueno, en ese caso salieron. Y lo que tengo es un excelente recuerdo del momento de escritura de ese texto, porque mi hijo era chiquito, y mi casa estaba llena de chicos, y yo escribía con la televisión prendida, y no me molestaba nada, y los chicos corrían alrededor mío, y era una especie de concentración espontánea que se me producía y que después nunca la pude repetir. Podía aislarme perfectamente en el medio de los juegos de los chicos. Así que creo que la escena de la escritura de ese libro es la que más gratificación me trae, vista desde ahora. Y, bueno: la idea mía era dedicarme a la literatura latinoamericana, no trabajar demasiado sobre literatura argentina, pensando un poco el lugar de Argentina en América Latina, o sea: esta cultura peculiar que tenemos nosotros en relación con América Latina, y lo voy a hacer después que termine el libro del delito, voy a volver a pensar en el resto de América Latina, que en realidad fue el comienzo de mi tarea. Entonces escribí un libro sobre Onetti, que es realmente muy rioplatense, y ahí ya la idea era en vez de examinar un texto, como en el caso de *Cien años de soledad*, analizar una obra. De modo que les podría decir que es como que el proyecto se fue ampliando cada vez

más, porque esto es analizar un género, y después viene la idea de un corpus mayor también. Si yo pudiera hacer una historia de los deseos críticos diría que es como que se van ampliando cada vez más. Y al mismo tiempo al ampliarse pierdo un poco el análisis microscópico que ejercité más en el Onetti y en el García Márquez, ¿no?

HG: Y... ya que estamos en una parte autobiográfica: el pasaje de Rosario a Buenos Aires, cuando te recibiste, tu encuentro con la crítica literaria...

-Sí. Bueno: yo empecé a estudiar Filosofía, en realidad. Y después del primer año, que era común, entre Filosofía y Literatura, decidí pasar a Literatura por motivos totalmente... yo diría femeninos: porque mis amigas, y el grupo con el cual yo me movía, estaban todos en literatura, y me costaba mucho seguir en esa dirección sola y... por otro lado no estaba totalmente definido mi proyecto (como en general no está definido a esa edad: en primer año de la Facultad), o sea: era un poco ahí, entre literatura y filosofía. Entonces decidí seguir literatura, y la Facultad de Rosario en ese momento era, me parece que era, la mejor de la Argentina... teníamos todo un grupo de profesores que venía de Buenos Aires: Tulio Halperín, Ramón Alcalde, que después fue mi marido, Adolfo Prieto, que estaba en Rosario, y... era realmente una facultad que estaba en ebullición.

HG: Para salvar un olvido: Viñas.

-Claro, por supuesto, bueno: los seminarios de Viñas fueron muy importantes para mí: fueron los que realmente me llevaron a la crítica, y no solamente a la crítica, sino que eran tan excitantes los seminarios de Viñas, en ese momento, que yo anotaba de un modo obsesivo toda la bibliografía que él largaba cada cinco minutos, era una especie de máquina de producción de ideas y de bibliografía, y cada quince días viajaba a Buenos Aires a comprar los libros: el sueldo de ayudante que ganaba en ese momento me alcanzaba para eso: para viajar cada quince días a Buenos Aires, analizarme en Buenos Aires y comprar libros en Galatea...

HG: ¿En qué año era eso? Ese sueldo, ¿de qué año era?

-Bueno: eso era antes del 66, porque eso se cortó totalmente en el 66. Creo que era en el 64, más a menos. Eran los sesenta. O sea: el clima de los sesenta en Rosario fue realmente, para mí, importantísimo: creo que tuve la mejor formación que se podía tener, incluso mejor que en el extranjero, en ese momento, y a partir de ahí empecé. Viñas lo que te despierta, o lo que te despertaba en ese momento, era una especie de obsesión increíble de material, de búsqueda, de lecturas, de... y, bueno: yo con él hice un trabajo que tengo, ese sí, guardado en los cajones, y que me gustaría retomar ahora... De modo que realmente fue el que me despertó, en ese sentido, para la crítica, fue David. Y mi gran maestro fue Ramón, en realidad. Mi gran maestro de la vida y de todo: mi gran iniciador intelectual, el que me enseñó a pensar... Así que tuve el privilegio, viniendo de un pueblo, como venía yo...

HG: ¿Qué pueblo?

-San Francisco de Córdoba. El pueblo de Cavallo, por otro lado, si quieren relacionarlo con el presente. Ese pueblo produce sujetos...

HG: Sí, que van a Buenos Aires... bueno: el sueldo de Cavallo es mayor que el de un ayudante en la universidad.

-Así que, bueno: yo me fui de San Francisco a los dieciocho años, después de terminar el secundario, directamente a Rosario para hacer la Facultad, porque mis padres habían estudiado en Rosario, habían hecho la Universidad en Rosario, y... bueno: me mandaron ahí. En realidad tendría que haber ido a Córdoba, pero bueno: mi viejo fue de los que iniciaron la reforma universitaria, en Córdoba. Entonces lo echaron de la Universidad, por enlazar estatuas de curas y esas cosas... y se fue a hacer la universidad en Rosario. Conoció ahí a mi vieja, que también estaba en el ambiente intelectual... por lo tanto yo me fui a estudiar a Rosario. Y... bueno: allí fue una revelación. Creo que no he tenido otra revelación, en el sentido intelectual, que la que tuve allí, así que mis recuerdos de Rosario son realmente extraordinarios. A veces me cuesta ir a Rosario para no confrontarlo con el presente. Los sesenta, Rosario, la efervescencia: fue para mí realmente el despertador. Y después -yo ya estaba casada con Ramón- nos vinimos a Buenos Aires cuando fue la intervención del 66. Y ahí empezó otra etapa. Importante, también, porque eran los sesenta en Buenos Aires, pero los sesenta con la dictadura de Onganía. De todos modos había una efervescencia acá también...

HG: ¿Ramón había renunciado...?

-Sí. Así que acá empecé una serie de tareas que después un poco se reprodujeron en cada golpe subsiguiente. Que eran traducir, trabajar en editoriales leyendo manuscritos, una serie de cosas que por supuesto para mí fueron muy importantes. Y en ese sentido las salidas de la Universidad, en los momentos de dictadura, paradójicamente en mi caso fueron bastante estimulantes... De modo que acá en Buenos Aires, cuando llegué, me puse a escribir el libro sobre García Márquez, con la idea ya de hacer crítica sistemáticamente...

HG: En ese momento no estabas en la universidad

-No; en ese momento daba cursos en mi casa; empezaba con los primeros grupos. Y esa tarea después seguiría todo a lo largo de la dictadura de Videla.

HG: Entonces todo el período de... todo el movimiento previo a la llegada de Perón, digamos así, no estuviste en la Universidad.

-No. Yo entré en la Universidad en el '73, en la cátedra de Noé Jitrik, que era de Literatura Latinoamericana, como jefa de trabajos prácticos. Estuve dos semestres: un año, hasta que me echaron otra vez, con la intervención de Ottalagano.

HG: ¿En Filosofía y Letras?

-Allá en el Clínicas, sí. Esa experiencia fue increíble: la experiencia montonera en la Universidad. Teníamos unos setecientos estudiantes en la cátedra, y cada clase era prácticamente una asamblea; era un momento de gran acercamiento con los estudiantes, de gran familiaridad: los muchachos me llamaban “compañera profesora” y cosas así: es, si querés, mi segunda gran fascinación, la segunda revelación intensa, el segundo gran choque con la realidad, después del que les decía: la llegada a Rosario, los seminarios de Viñas, mi matrimonio con Ramón... El último (o bueno: no el último, para seguir) fue la biblioteca de Princeton. Son tres momentos que fueron para mí realmente importantes, y que me llevaron a pensar cada vez de otro modo. O sea, si yo tuviera que sintetizarles el proyecto intelectual mío, sería bueno: cada libro otro tipo de reflexión diferente; cada libro, otro tipo de experimento, un cambio total de categorías, un cambio de máquina de lectura: empezar de cero, que es bastante trabajoso, les voy a decir, porque es una especie de ascesis de olvidar lo anterior para pensar de otro modo.

ER: La vez pasada nos decías que esta idea de “máquina de lectura” era una de tus grandes deudas con Viñas. ¿Nos querés decir algo sobre esto? Digo: para ingresar a *El género gauchesco*, que, de hecho, es una enorme máquina de lectura puesta al servicio de leer, en este caso, un género.

-En el caso de la experiencia que fueron los seminarios de David en Rosario, lo que se percibía era una máquina armada, o en proceso de armarse, que fue después el libro *Literatura Argentina y Realidad Política*. O sea: eran los seminarios sobre ese trabajo, que él estaba elaborando y dando oralmente al mismo tiempo, y era obviamente una máquina constituida por el marxismo y la fenomenología, en ese momento. Había mucho Merleau-Ponty, Sartre, y también ese marxismo sartreano tan especial. De modo que el encuentro con una máquina de lectura que te vuelve lúcido fue una revelación para mí. Porque hay máquinas de lecturas con las cuales leer no sólo la literatura, sino la realidad y tu propia vida. Y esa a mí me impresionó de ese modo: de golpe todo lo opaco se volvía transparente, de golpe podías verlo, verlo todo. Y a partir de ahí un poco mi proyecto y mi ideal ha sido construir una máquina de lectura yo de un modo independiente, una máquina de lectura, una especie de red, digamos, que te permita leer lo que uno se propone leer, ¿no? Y esa idea es muy wittgensteiniana, totalmente. O sea: la construcción de un lenguaje, en realidad: un aparato de lectura es la construcción de un lenguaje. Entonces a partir de allí la atención mía en el discurso crítico se fue como concentrando en el tipo de vocabulario crítico usado, que es fundamental, porque si uno cambia una palabra puede cambiar todo el aparato de lectura, y el tipo de relaciones entre los términos, el tipo de construcción de redes entre términos que te permiten leer, precisamente. Así que el trabajo sobre la gauchesca fue

bastante largo porque, bueno, se proponía esa construcción: una máquina que al mismo tiempo fuera extraña o exógena al pensamiento académico.

ER: El “pensamiento académico”, como decís, parece como burlado permanentemente por saturación, como parodiado todo a lo largo del texto. Por ejemplo: el sistema (de nuevo: wittgensteiniano) de numeración aforística...

-En realidad yo estaba en ese momento en el CONICET; era la vuelta a la Universidad después de la dictadura. Entonces entré al CONICET, entré a la Universidad... y bueno: era como una especie de vergüenza oficial que yo sentía. Después de tantos años de clandestinidad, de resistencia, de dar clases en la casa, de viajar. La idea era: muy bien, bueno, ahora empezó una especie de vida académica y oficial, ¡horror!, ¿qué hago? Y entonces el libro es un poco el producto resistente de esa etapa. Yo estaba leyendo las investigaciones, los proyectos de investigaciones CONICET, que todos venían numerados así, de ese modo, y estaba, bueno, naturalmente presa de un horror científico absoluto ante este tipo de pensamiento, y... dije: bueno, acá hay que volver al *Tractatus* a ver qué sentido tiene esta numeración, que es todo un misterio para los estudiosos de Wittgenstein. De modo que tomé al último número que aparece en el *Tractatus* y dije: bueno, voy a continuarlo.

HG: ¡Ah, mirá vos! ¿Siete, punto y no sé cuánto?

-Sí: eso continúa exactamente el fin del *Tractatus*.

ER: ¡Pero este libro demanda lectores que no existen!

HG: ¡Mirá qué desafío nos estabas proponiendo!

-No, no: no tiene nada que ver con la lectura. Era simplemente un juego solipsista para liberarme del peso académico. Que yo creo que cuanto más una ocupa una posición (y a medida que pasa el tiempo más posiciones establecidas se ocupan), más rebelde hay que ser, más hay que trabajar el pensamiento en el sentido de la rebeldía y de la resistencia.

HG: ¿Vos dirías que en *El género gauchesco* hay una herencia anarquista en el método...?

-Totalmente, sí: yo estaba fascinada con las lecturas de los anarquistas, y fascinada con el pensamiento anarquista espontáneo de los campesinos. Leí una cantidad de libros sobre el anarquismo español, y los orígenes campesinos del anarquismo español, que eran tipos muy parecidos en un sentido a los gauchos. Eran estos vagabundos, desertores, rebeldes contra el ejército en general, y eso también se había dado en Italia cuando se estableció la leva obligatoria, o sea: yo tenía una cantidad de paralelos, y tenía además un tipo de pensamiento que podía cuadrar, digamos, con la situación de estos campesinos, así que me

fascinó el pensamiento: anarquista, y a partir de ahí no he dejado de leerlo, de reflexionar sobre él y de pensarlo. Me siento cada vez más anarquista en realidad. Hoy me es difícil pensarme como socialista...

HG: ...como en la época del MALENA...

-Exacto: como en la época del MALENA. Más bien insisto en esto de la ocupación de ciertos lugares en las estructuras académicas o de investigación, que es lo que a mí me impulsa al pensamiento anarquista, ¿no?

HG: En realidad la idea de género me parece que también da la impresión de que... al final, al comentar *El Fiord*, la idea de género gauchesco queda muy limitada: en realidad la idea del género serían las luchas sociales de un país. ¿Cómo podría decirlo?: Si *El Fiord* es de la gauchesca...

-Sí. Para mí *El Fiord* en ese momento cerraba una línea de la gauchesca, ¿eh? Que es la línea de *La fiesta del monstruo*, la línea de *La refalosa*. O sea: ahí aparecen varias líneas de la gauchesca.

HG: Pero la gauchesca cubre toda la historia del país. Si la hacés terminar en los años setenta, ¿por qué razón no la podés seguir hasta hoy también, con lo cual el género ocupa toda la patria?

-Creo que para el género los años setenta son realmente un cierre. Porque marcan el fin de los movimientos de masas en la Argentina. Y la idea mía, en ese momento, era el paralelo entre los movimientos de masas, la gauchesca...

HG: Sí, pero eras conciente... leía en ese sentido una crítica de Martín Prieto asombrado de que colocarás *El Fiord* dentro del género. Digamos... es evidente que sorprende la incorporación...

-Bueno, no sorprende porque...

HG: No: sorprende; no “no sorprende”.

-No: a mí no me sorprende para nada...

HG: ¡Ah! ¡A vos! Yo me sorprendí y no dije nada por cauto, pero después leí escrito por Martín Prieto que él se sentía sorprendido, también. En el *Diario de Poesía*.

-Sí, me dijiste vos, pero yo no me acuerdo...

HG: Sí, muy buena crítica. Creo que te hace una observación sobre la necesidad de poner lo de Cantor: no veía la necesidad de poner en este libro...

-Bueno: hay un montón de cosas que no tienen necesidad.

HG: Es una crítica muy conceptuosa. Y te señala dos cosas (que de paso podés aprovechar para responderle, a nuestro amigo Martín): una es esto de Lamborghini, la otra lo de Cantor. No veía la necesidad de llegar a este extremo, digamos.

-Ah, no; pero claro. Pero bueno: es un libro que todo el tiempo pone cosas no necesarias y extremas, pero como un modo también de desafiar el límite... por ejemplo, hay una larga nota sobre los diccionarios, no sé si la vieron... Bueno: Osvaldo Lamborghini había trabajado muy conscientemente con *La refalosa* de Ascasubi para escribir *El Fiord*. Yo lo sabía eso, y en ese momento cuando él me lo contó y me mostró los paralelos, digamos, yo lo registré pero no me impresionó demasiado, y después, en el momento de escribirlo, me volvió todo eso y efectivamente me parecía que era una línea de la literatura argentina: la línea de Ascasubi, Borges con Bioy, y *El Fiord*. Es lo que yo llamo “las fiestas del monstruo”. Que es una línea que no está en Hernández, ¿eh? O sea: sería como una... como otra de las divisiones posibles dentro del género que en Hernández no, no... Que es el horror de la violencia, de las masas que ascienden y un representante.

HG: Por eso la línea también sería la del padre de la Patria. Uniría *El Fiord* al resto de la gauchesca. Con la idea de que el nombre está y no está. Por ejemplo, San Martín con el nombre omitido, Sarmiento en Hernández.

-Sí. Bueno: este libro está trabajando todo el tiempo con filiaciones, en la medida en que pretende ser un libro sobre la nación, en cierto modo, está trabajando con fundaciones, filiaciones, genealogías...

HG: Mientras ustedes siguen yo voy a hacer café y preparo una pregunta demoledora.

-...y la idea de padre de la Patria, de padres fundadores, estuvo muy presente todo el tiempo. Entonces, para mí todos los que habían en algún momento guiado la nación, como presidentes o como próceres... la idea era más bien investigar paródicamente la noción de prócer, y de héroes nacionales. Como paternidades. Y también la de héroes nacionales. En la medida en que es también un libro sobre género sexual (el género es también ese género) y el género femenino entra ahí muy, muy... insiste mucho con el asunto del pacto paternalista. Por eso lo del “don”. El don es el patrón, es el padre, es aquel sujeto que está arriba con el cual se hace un pacto paternalista...

HG: Bueno: ¿Pero eso por qué? Porque lo decís vos. O sea: es, y también vos lo sugerís como una sorpresa al lector. Porque lo tenés que aclarar: pasás de Mauss a *Don Segundo Sombra*.

-Bueno, esa es la idea de todo el libro, que es trabajar con el doble sentido.

HG: Sí, pero sabés que el lector se sorprende. Estás jugando con él, estás jugando con el lector.

-Estoy jugando con el lector, claro.

HG: No, claro. Eso a mí me pareció bárbaro. La pregunta terrible era que en el fondo es un libro que es un examen sobre la dimensión mística de las cosas: eso me pareció.

-Totalmente.

HG: ¡Ah! ¿No te sorprende? Yo pensé que con esta te mataba.

-No, no. Lo tengo totalmente conciente. Es un libro que además en mi propia vida personal en algún momento fue vivido como un libro místico. El libro que lo puede decir todo, el libro donde está contenido todo. Sobre todo, la idea de Hernández: la idea de la ida y de la vuelta como el lugar donde se puede leer todo: la Biblia. La idea de la Biblia del pueblo. Eso funcionaba en todo momento en la escritura...

HG: Pero como idea de texto, también.

-Bueno, sí. La idea de texto... Un texto es aquel lugar donde se puede leer lo que uno quiere leer, eso es un poco la definición mía de texto: es una especie de espacio donde funciona el deseo de leer y por lo tanto la posibilidad de leer, de leerse y de leer cualquier cosa. Y sobre todo en estos textos "bíblicos", los que se constituyen en clásicos, que tienen esta característica bíblica, pero sobre todo el *Martín Fierro*, que se engancha muy concientemente, sobre todo en *La vuelta*, con esa especie de saber sapiencial o esa sabiduría proverbial bíblica. Entonces la idea yo ahí la propongo en la cita de Borges. O sea: cuando Borges dice que en el texto de Hernández se puede leer ese texto como en la Biblia, y cita a Corintios, creo: todo puede ser leído y puede ser sujeto a cualquier versión y perversión. Yo creo que es eso, que la literatura en cierto modo ofrece al mismo tiempo esa posibilidad y esa válvula de escape: que uno puede leer lo que quiere leer y puede pervertir todas las posibilidades de lectura. En ese sentido el *Martín Fierro* se ofrecía especialmente para eso.

HG: Sí. En principio uno diría que no hay ninguna contingencia en un texto, teniendo por caso el análisis de Sarmiento... tiene formas que sustituyen al escudo nacional.

-Sí. Bueno: Esa es una idea que no creo que sea totalmente mía. Que la literatura institucionalizada como tal, o sea, como literatura (en la cual yo ya no creo demasiado, pero bueno), la literatura institucionalizada dibuja un blasón, dibuja un escudo, que es la

autoridad del autor, es el escudo del autor que está ahí como legitimándose en la escritura.

HG: Sí, pero vos lo proponés a través del tiempo, los vocablos, los vacíos, principalmente el tiempo, a través de la idea de los “después”. Y por lo tanto te lleva a la idea de modelo, “estructuralista”: en ese fragmento está todo el texto, en ese texto puede estar toda una cultura.

-Sí. Una de las cosas que me sigue a mí preocupando bastante es la idea de si en lo pequeño está lo grande. Un poco lo que piensan los físicos sobre unificación de las teorías microscópicas y macroscópicas del universo. Si es que realmente se puede pensar en un solo tipo de organización de la materia, en este sentido: en el sentido de la ciencia. Y en el sentido literario es que si es posible construir microcosmos tales donde se puedan encontrar grandes construcciones culturales, ideológicas, etc. O sea: si es que en un gesto está el sujeto, y si es que en un trozo está el universo. Es una idea de larga data en la filosofía también, ¿no? De modo que a mí me gusta experimentar con esa idea.

Por otro lado también es una parodia a las lecturas microscópicas que son tan frecuentes en las facultades de letras, donde te toman un trozo y te lo analizan exhaustivamente para extraer de allí todos los elementos que puede tener una obra, por ejemplo. De modo que al mismo tiempo funciona como parodia de un análisis de tipo microscópico extremo.

ER:... en el párrafo del *Facundo*, ¿no?

-En el párrafo del *Facundo*, claro. Ahora: para mí en ese momento era clarísimo de qué modo Sarmiento construía el otro, porque... bueno: eso es una cosa obvia, todo el mundo lo dice: “no hay que ahorrar sangre de gauchos”, etcétera, que constituía el revés exacto de la gauchesca, y por lo tanto que había que integrarlo como su revés, y en qué consistía ese ser revés, y entonces yo ahí juego con la idea de Chile, de los Andes separando un lado y el otro lado, y al mismo tiempo con la idea del revés porque no toma la voz, porque no lo oyó a Facundo. El que oye a Facundo no puede escribir ese texto.

ER: Y el otro que “no oiría” la voz del gaucho, después, sería Borges, en la *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, porque ahí escribe...

-Exacto. Porque ahí escribe desde Sarmiento...

HG: Pero en forma... sin la ley, digamos. Vos decís eso.

-No, pero eso es en el otro. Eso es en *El Fin*. En la *Biografía*... la idea es escribir a Cruz desde Sarmiento, ¿no?: tapándole la voz.

HG: Yo decía lo de Martínez Estrada, porque ahí Cruz aparece como el culpable de la defeción del texto, aparece como un traidor...

-Bueno, para mí no era un traidor. Yo tenía todo el tiempo la escena del *Acorazado Potemkin*, cuando desertan los marineros: ese era el momento que yo tuve todo el tiempo cuando escribía eso. La idea de desertión para unirse a un movimiento de otro tipo. O sea: la idea de salir del sistema para entrar a un tipo de mundo social de iguales. Para mí esa era la marca de la literatura popular: el momento de la desertión como momento clave donde el que colabora con el poder pasa a las filas del pueblo. Yo creo que toda vez que se ha escrito algo parecido a literatura popular, o se ha intentado reflexionar, está ese momento: que es el momento del traidor y del héroe, también.

HG: Sí, por eso me pareció siempre interesante que Martínez Estrada rechaza eso (no sé si disputando o no con la interpretación de Borges: no sé si escribió *Muerte y resurrección* antes o después...)

-Y... cuarenta y ocho: más o menos en el mismo momento.

HG: Por eso. Me parecía una polémica sobre el carácter del traidor. En Martínez Estrada es un traidor que además arruina el texto con una especie de impudicia y de picardía que él reprime y vos no, ¿no?

-Sí, sí, obviamente, porque Martínez Estrada está escribiendo desde un lugar absolutamente imposible, ¿no? Yo me acuerdo de una cosa que era “el viejo Vizcacha es malo porque está rodeado de perros”: tiene directamente enunciados cómicos, Martínez Estrada. Para mí era un texto cómico, en algún momento. O: “En el *Martín Fierro* no hay obscenidades”. Eso es imposible de aceptar. O sea: ¿Qué es lo que está tapando todo el tiempo Martínez Estrada, cuando él precisamente dice que está trabajando sobre lo tapado, sobre lo no dicho? Yo creo que su trabajo de tapadura es mucho mayor.

HG: Sí, pero igual yo te digo: pondría a *El género gauchesco* en la línea, como análisis de la gauchesca y la vinculación entre grandes libros y grandes tragedias históricas, la sombra de Martínez Estrada yo la veo en tu libro.

-Bueno: estoy todo el tiempo polemizando con él, porque es el libro que yo consideraba anterior al mío. O sea: es el libro anterior al mío que trató de pensar la gauchesca. Y obviamente tenés que polemizar con el libro anterior al tuyo que piensa tu mismo campo. Si no no podés escribir.

HG: Sí, bueno. Pero da la casualidad de que no hay muchos.

-Bueno, pero no sé, además... Qué se yo: la figura de Martínez Estrada no me es simpática. No me era simpática cuando yo veía los análisis que hacía de... fundamentalmente del *Martín Fierro*, porque no trabaja demasiado sobre los otros textos. O sea: no coincidía. Tuve que no coincidir para poder escribir.

HG: Pero... yo recuerdo una frase (no sé si de ahí o de alguna otra parte): nadie puede leer el *Martín Fierro* sin revolcarse en el suelo, o algo así. Es la sensación de que nadie puede leer el *Martín Fierro*, y la gauchesca en general, sin la sensación de que está hablando de luchas muy actuales, de tradiciones de heroísmo o de... en fin: de voces de las luchas, de la cuestión de la ley, de la justicia hoy, ¿no? O sea: revela que la crítica literaria como máquina es... Máquina y guerra es muy parecido. No hay guerra sin máquina, y a la inversa.

- Sí: una máquina de lectura es una máquina de guerra, también. De modo que... el construir la máquina es apasionante. Cuando al principio lees el corpus, o una cantidad de textos y tenés como elementos aislados, como palabras sueltas, hasta que todo eso empieza a funcionar interrelacionado y en forma de red, o en la forma que le quieras dar: es un trabajo de elaboración bastante entretenido, diría yo: por lo menos te saca del aburrimiento. Y a partir de ahí es que no me interesa más trabajar con escritores. O sea: no me interesa más una crítica literaria que trabaje con textos individuales o con figuras de escritores. Me dejó de interesar la figura del escritor y más bien me empezó a interesar cada vez más esa categoría de “masa textual” que forma parte de la cultura. Que es un poco a idea del próximo libro.

ER: Bueno: entre los “escritores” a los que sí les das bolilla te llevaría a Borges. Digo: porque es el gran ausente, el ausente “imperdonable” de la “máquina Viñas”, y en cambio en tu propia “máquina” ocupa un lugar central. No sé si se podría decir que vos armaste tu máquina con las mejores piezas de la de Viñas y la de Borges, pero lo cierto es que Borges aparece, en *El género gauchesco*, como el último eslabón del género, y al mismo tiempo como el que da vuelta el género, el que lo piensa de nuevo.

-Sí: Borges era para mí el verdadero lector de la gauchesca, o sea: las lecturas de la gauchesca que hizo Borges eran las que fueron para mí el punto de partida. Porque Borges dice expresamente, en su lectura de la gauchesca: no son gauchos, están usando la voz del gaucho, y es a partir de ahí que yo empiezo a pensar. O sea que para mí Borges aparece como lector y reescritor de la gauchesca.

HG: Una idea que siempre... yo sé que algunos la dijeron, que algunos dedican su vida a pensarlo, pero me parece muy... o sea: lo que veo de místico: ¿es posible una voz sin texto? Porque me da la impresión de que en tu libro hay... la idea más “anarquista”, digamos, para seguir con esa palabra, sería la pregunta de si hay una voz que esté sin texto, sin escritura, sin escritor. Incluso una voz que no escuche nadie, ¿no?: sería un momento final... O sea: ¿hay alguna posibilidad de utilizar una voz y que alguien no la escuche y haga con eso otra cosa? ¿Hay alguna posibilidad?

-Bueno, yo creo que sí; que hay una posibilidad. Pero una de las características de la voz es que es escuchada.

HG: Claro, y otros hacen otra cosa con ella. Pero en tu libro aparece una continua molestia con el hecho de que alguien haya escuchado y haya hecho otra cosa con ella: que la haya puesto en términos de una ley y le haya dado ciertos usos. Me pareció que hay una incomodidad de que haya sido así.

-No, fijate. Yo incluso en algún momento empecé a jugar con la idea de la locura, de la alucinación auditiva: con la idea de “escuchar voces”, que aparece en algún momento en el texto, también. Porque a medida que me iba metiendo en la escritura, obviamente la escritura tiene mucho que ver con ciertos momentos muy locos, muy, muy limítrofes, diría yo, y... en algún momento pensé en Hernández oyendo las voces de los gauchos para escribir, la idea de una voz que te dicta, la idea de la alucinación auditiva de los locos.

HG: La sensación mística: el episodio de los marinos colgados, también. Si es así que funcionan los textos, los textos se escuchan mutuamente como textos.

-Obviamente.

HG: Pero se escuchan de una forma aviesa, digamos. Bah, enigmática, no sé. No es un cierto proceso de influencias detectable bajo lecturas de la crítica convencional, ¿no? Se precisa maldad para interpretar la forma en que estas influencias se producen. Maldad y humorismo, como en lo de Cantor, ¿no?

-Se precisa maldad en el sentido de rigor extremo, digamos. De no concesión. Eso sería la maldad para vos, ¿no es cierto?: alguien que no quiere ser demasiado cortés, que quiere decir lo que pasa y no más, ¿no?

HG: Y... los nombres siempre ocultan cosas. El malo siempre trata de ver qué ocultan los nombres, y cae mal que revele qué ocultan los nombres... o qué nombre no se ha dicho, dónde está el vacío... Por eso pensé si no hay una idea de alegoría que... ¿no hay la idea de alegoría, en tu sistema, en tu “máquina”?

-Totalmente. Este es un libro totalmente alegórico.

HG: Pero no lo decís. No es una idea que esté explicitada, ¿no?

-No, no, no. Hay muchas ideas que no están explicitadas: yo creo que la alegoría no hay que explicitarla. Pero es una alegoría benjaminiana, ¿eh?, no es una alegoría de tipo medieval: es una alegoría totalmente pasada por Benjamin en el sentido de que por encima de un texto podés leer siempre otro: esa es la idea de la alegoría; de una especie de segundo nivel.

HG: No, por eso: lo que me pareció cuando lo leí era que era un intento de decir lo máximo que pasó aquí en los años setenta sin aludir, excepto muy contados momentos, a los años setenta: era un libro del presente.

-Sí, sí, por eso, como decíamos antes, al principio: cómo nombrar el horror. ¿Con qué discurso decir el horror? Yo ahí en la investigación esa me encontré con el horror. En el *Martín Fierro* es clarísimo: el horror del exilio, el horror de que te tocan el cuerpo en el cepo (el horror de la tortura), está todo el tiempo. Y está todo el tiempo en el género: con los amputados y con todos esos cuerpos que hablan allí, todo a lo largo del género. Está en la guerra: la idea de que la guerra es la destrucción y que la destrucción te llega al cuerpo. Y ahí yo creo que... yo encontré eso ahí: ese discurso del horror. Y a partir de ahí un poco seguí pensando cómo... cómo hablar de eso.

HG: Todo eso junto a un lado “científico”, digamos, en tus investigaciones literarias...

-Yo me considero una descendiente de científicos, y por lo tanto la fascinación del pensamiento científico está siempre presente para mí. La fascinación de la transparencia de la ciencia. Que por supuesto es un mito total, pero que está como horizonte, y todas las investigaciones del siglo XX en el campo de la imaginación donde se pueden comparar la imaginación científica y la imaginación creadora, humanística o literaria, o cualquier tipo de imaginación, también están presentes. Para mí leer material científico... o sea: yo soy una fanática de la revista *Science*, por ejemplo. No me pierdo ningún número, porque siempre encuentro una inspiración. Inspiración en el tipo de pensamiento, en el tipo de mecanismos para lograr datos, para llegar a las construcciones, para describir Estados de cosas, etcétera. De modo que en ese caso era muy importante para mí poder pensar en términos de una especie de no sé, de guía: tener la ciencia como una especie de guía de un tipo de reflexión, nada más. Y además otra cosa: porque lo que a mí me interesa es la divulgación científica, como discurso: el tipo de discurso que lleva las abstracciones máximas de la ciencia a la posibilidad de comunicarlo y divulgarlo: ese tipo de discurso me interesaba especialmente. Que procede por comparaciones, que procede por analogías con la vida cotidiana: es ahí en el momento del discurso de divulgación donde yo lo encuentro más literario.

ER:...bueno: la introducción, en *El género gauchesco*, del recorte sobre la teoría de los anillos de Einstein...

-Que era el modo de datar un día, porque para mí lo importante ahí era la fecha. ¿Vieron que los diarios se usan para las fechas, a veces, no? Para poner eso como que ese día quedaba completamente grabado, y bueno: de paso encontré la idea de Einstein de... bueno: en realidad es un aparato de lectura, la construcción de un telescopio. O sea: cómo tiene que ser un telescopio para poder ver lo que se quiere ver, y me pareció una buena metáfora de aparato de lectura, o sea: que hay que tener una distancia, que tiene que estar bien enfocado, que el observador tiene que estar en tal lugar...

HG: Ah, yo pensé esa nota sobre la base de una gran gratuidad. La leí sin saber bien de qué se trataba...

-Y... de un aparato de lectura.

HG: Ah, pero yo no había percibido eso.

-Pero además, el título es: “Se descubrió la teoría de los anillos”, y yo estoy todo el tiempo con los anillos, las alianzas... Que después al final se transforma en el señor de los anillos. Porque esos anillos son las alianzas típicas del género, y al mismo tiempo es el modo de ligar el discurso literario con lo real: porque tiene una conexión de un lado y una conexión del otro, y forma como un anillo, entonces: la metáfora del anillo, que es la metáfora de la alianza, del anillo-alianza, que es la metáfora del matrimonio desde el punto de vista del género femenino, me pareció que en ese momento en que yo había encontrado que a partir de la teoría de Einstein se había demostrado la “teoría de los anillo” (creo que dice así), bueno, dije: esta es la cosa, la cosa es la teoría de los anillos.

HG: Bueno, sí. Pero eso... ¿no quita cierta gratuidad...? Lo interpretable es lo exhaustivo, ¿no? Lo interpretable lleva a algo exhaustivo, necesariamente. El texto queda convertido en metáfora, alegoría, política, contrato, alianza... La pregunta sería si todo esto no te acerca bastante al gran estructuralismo... toda esta idea acerca de los textos, la serie de textos, el cuerpo de textos.

-Al post-estructuralismo, tal vez. Supongo que sí: mi formación estructuralista no la puedo ocultar en ningún momento; además yo del estructuralismo aprendí técnicas de análisis que todavía me siguen resultando bastante útiles en el momento de analizar textos. Si uno deja de lado toda la obsesión binaria del estructuralismo, yo creo que hay una cantidad de elementos técnicos que se pueden seguir usando. Y aparte esta idea de una textualidad sin autor, que, bueno, no es solamente estructuralista: está bastante en la tradición literaria. Valéry hablaba constantemente de esto: de una especie de masa –“del espíritu”, la llamaba él: producida por el espíritu-, de tal modo que si no hubiera aparecido tal autor cualquier otro hubiera escrito eso porque eso era como el desarrollo necesario de una historia.

ER: En el libro hay una especie de foucaultismo de base muy fuerte, a pesar de que Foucault aparece muy poco, o lateralmente - vía Chomsky- mencionado...

-Sí: está, por supuesto, todo Foucault, está todo Bajtin. No sé: están todas las lecturas del momento en que yo trabajé en este libro. O sea: todas las lecturas teóricas, de años, que podían servirme. Tomé de todos lados. Uno podría decir qué es lo que no tomé. Yo creo que está un poco aprovechado una serie de lecturas de años.

ER: No, pensaba en la idea de disciplina de Foucault, y tu idea acerca de la contemporaneidad entre el disciplinamiento de la voz del gaucho a través de la métrica “cultura” de la poesía gauchesca y el disciplinamiento de su cuerpo a través del aparato estatal, del ejército. O sea: aparece la poesía como un aparato estatal, disciplinario, contemporáneo y convergente con el otro.

-Sí, sí: eso es totalmente foucaultiano. Hay mucho Deleuze, también.

HG: Deleuze, eso te estaba por decir. Ya que estamos en los grandes próceres. Digo: la idea de ‘máquina’...

-Sí, sí. Por eso: no sé qué no está.

HG: Claro: está todo, pero has hecho otra cosa con eso. Bah: está Macedonio Fernández... Por eso: es un libro de nuestra época, de nuestras lecturas y de nuestras vidas políticas, y es un tratado sobre lo que leímos y sobre cómo leímos. Por eso yo me sentí muy identificado. Me pareció un libro de los más cercanos a la experiencia de una generación de lectores. Era la historia de una generación de lectores argentinos de los más diversos temas, y es un libro, en ese sentido, muy político, extremadamente político.

-Sí, yo quiero trabajar mejor el tema de la relación entre la literatura y la política, y pienso hacerlo en mi próximo libro. Lo que pasa es que para este próximo libro ya no tengo (y creo que todos estamos un poco en eso), no tenemos la cantidad de lectura que yo podía tener a fines de los ochentas, cuando escribí esto, que en realidad venía de los setenta. O sea: para trabajar ahora la relación entre literatura y política, que no me gustaría repetir la conceptualización anterior, sino bueno: inventar un aparato nuevo. No hay demasiado material. Estamos tratando de cambiar discursos y no tenemos... modelos, no sé cómo llamarlos. O sea que para mí, en este momento (y eso que vengo de un centro que desde el punto de vista bibliográfico es absolutamente exhaustivo) la sensación es de bastante orfandad.

HG: ¿Y vos dirías que en las carreras, o en los departamentos, como se dice, de letras, considerados en abstracto, hay más chances que en los departamentos de las otras viejas áreas humanísticas?

-Yo diría que todos estamos trabajando con las mismas lecturas, en este momento, en todos los departamentos. Creo que vos tenés que coincidir conmigo porque supongo que tus lecturas y las mías coinciden bastante. En este momento lo que yo veo es una especie de confluencia total de las humanidades, hasta el punto tal que la categoría de departamento misma parece estar cuestionada.

HG: Sí, pero al mismo tiempo las luchas políticas entre territorios, departamentos, etc., aquí en la Argentina por lo menos, recrudecen cada vez más.

-Sí, sí: recrudecen justamente ante el peligro de la disolución total. Porque lo que nos unifica ahora son problemas, y no ya disciplinas. O sea: tipos de problemas, que los trabajamos desde todos los lugares, ¿no? Ese es el Estado actual de las humanidades, que se dividen por tipos de problemas o por campos problemáticos y ya no por disciplinas.

ER: Sí, si eso se pudiera arrastrar a las formas organizativas de las Universidades, destruye un modelo de Universidad.

-Bueno: yo creo que la Universidad dentro de poco va a tener que reformarse totalmente, hacia unas nuevas humanidades.

HG: Sí; acá se percibe eso, pero lo absurdo es ese sistema de custodiar pequeñas unidades académicas con criterios de perro guardián, rechazando lo ajeno, rechazando a los invasores, a los “colgados” y a los intrusos de una especie de definición ideal del “campo científico”. Al menos en el campo de las ciencias sociales...

-Sí, sí, en literatura también. En literatura se ve clarísimo. No sé: tal vez resolvería la cosa plantearla en términos de “estudios culturales”, que parece ser una zona donde se resolverían ese tipo de convergencias, permitiendo una ampliación del campo de la literatura al de la cultura, donde se encuentran todas las otras disciplinas. Yo supongo que este proceso se va a acentuar cada vez más, y por lo tanto los “guardianes”, como vos decís, se van a poner cada vez más duros.