

*–Durante los años de la última dictadura militar argentina, usted coordina, como muchos otros escritores, grupos de estudios que funcionan fuera del ámbito universitario. Seminarios, talleres literarios que, en aquel momento, se afianzan desde la esfera privada como una forma de resistencia cultural. ¿Cómo fue su experiencia en este sentido?*

–Mi formación es como historiador, pero mi relación con la literatura define mi ámbito de trabajo. En 1974 doy un curso a un pequeño grupo de sociólogos y antropólogos. De la gente que está conmigo en este curso surge la idea de hacer un grupo de estudio, cosa que ya era bastante común en la Argentina. Entonces, a partir del 75-76 empiezo a constituir otros grupos; tres, de unos treinta estudiantes más o menos, y nos reunimos en mi casa durante todos los años de la dictadura. Lo mismo hace la que era mi mujer en aquel momento, Josefina Ludmer, como también otros críticos y narradores. Es decir, empieza a funcionar una especie de universidad paralela, porque la universidad había sido copada por los hombres que le hacían el caldo gordo a la dictadura; por otra parte, la mayoría de los profesores que trabajaban en la universidad se habían retirado de allí y los estudiantes habían ido a buscarlos para formarse con ellos. Para mí fue una experiencia intensísima y muy productiva.

*–En Respiración artificial, ¿el personaje del senador Osorio –hombre tullido, parálítico de ambas piernas, según usted lo describe– es, de alguna manera, una figura que encarna el sentimiento de invalidez que experimentaron los argentinos durante la dictadura?*

–Cuando terminé la novela me di cuenta de que estaba muy cargada de la energía o de la pulsión de vivir esa época. Esto no estaba volcado de modo directo en el libro, pero había un universo que, en cierto sentido, transmitía la experiencia de vivir en condiciones de opresión extrema, de censura y control. Creo que hay dos personajes explícitos en la novela: uno es el senador, modelo de lo que éramos los intelectuales en ese momento, un hombre que habla solo; otro, es el censor, un tipo que se la pasa leyendo cartas. Nosotros teníamos miedo de que la correspondencia con los amigos que estaban exilados, por ejemplo David Viñas, fuera interrumpida, censurada.

*–Respiración artificial es una novela que empieza con una pregunta y continúa con una serie de interrogantes, muchos de los cuales se presentan como búsqueda de aquellos relatos paralelos de la historia que permi-*

*tan organizar un sentido cierto. Pero hay otras preguntas, por ejemplo: «¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?».*

–Sí, por un lado, esa pregunta un poco desesperada, y también otras que circulan entre los personajes: cómo narrar sucesos reales, cómo contar esto que está sucediendo, qué quiere decir la memoria, la tradición argentina. Temas condensados en esta novela que, después, se convirtieron en una discusión más general, en la que estamos todos incluidos: cómo elaborar históricamente una experiencia como la del genocidio, la dictadura, los desaparecidos. Esa es una, y la otra es a la que usted apunta: quiénes son los que realmente permiten construir un relato histórico o un relato sobre la historia, que no siempre son, como sabemos, los que escriben las versiones estabilizadas del pasado. Yo siempre digo, medio en broma: la historia la escriben los vencedores y la cuentan los vencidos. Los vencidos, las mujeres, en fin, todos los que han sido vencidos en el sentido alegórico de esta expresión, y cuentan oralmente o relatan en microrrelatos la historia paralela.

–*Emilio Renzi, narrador-protagonista en gran parte de sus novelas y cuentos, es en Respiración artificial educado en más de un sentido por otro personaje, Maggi, que le envía mensajes cifrados, entre otros: «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar». En otras palabras, ¿la revisión del pasado nos permite ver una salida, allí donde no parece haber salida?*

–Claro, donde todo está clausurado. Creo que en el libro esto se presenta como el *Leitmotiv*. Maggi le juega a Renzi, que es un esteta, a invertirle la frase de Joyce: estoy en una pesadilla de la que trato de despertar. Y él le dice no, en realidad la cuestión es al revés. También está la idea de que Kafka es el que se mete en la pesadilla de la historia y trata de contarla, no la evita como Joyce, que dice: no quiero estar ahí, esta pesadilla de la que trato de despertar es un horror. Entonces, esos temas que aparecen, como bien dice, cifrados y de manera alusiva forman parte del debate implícito entre Maggi y Renzi. *Respiración artificial* es, en efecto, una novela donde también hay un maestro, porque Maggi educa a Renzi, le va diciendo a quién tiene que ver y le proporciona datos para sacarlo de ese lugar en el que está, que es el del esteta absoluto, pues sólo le importa la literatura. Maggi lo mete en la pesadilla de la historia.

–*La ciudad ausente, su segunda novela, se transformó en una ópera que usted hizo con Gerardo Gandini. También escribió guiones cinematográfi-*

*cos. En cierta ocasión dijo que escribir guiones era una manera de fantasear con la posibilidad de participar en un trabajo colectivo. ¿Sigue pensando lo mismo?*

–Hacer guiones fue una ilusión fugaz. De cualquier forma, los años que le dediqué fueron importantes para mí. Porque es cierto que la escritura es una práctica muy privada, muy solitaria. Entonces, cuando surge la oportunidad de hacer algo con otra persona durante un tiempo, nos ilusionamos. La experiencia con Gandini a mí me transformó totalmente. Trabajamos y construimos juntos una obra que, en realidad, funciona porque tiene esa música, no por el libreto. La experiencia del cine, sin embargo, estuvo llena de movimientos múltiples. Fue muy interesante trabajar con directores como Babenco, María Luisa Bemberg y en adaptaciones de textos de Silvina Ocampo, Onetti. Pero un escritor va a perder en el cine, porque no puede controlar el material, nunca tiene la última palabra. Es como en la relación con los editores, pero multiplicada por doscientos. La película siempre es del director. De modo que fue una etapa productiva, pero creo que está cerrada para mí. En cambio, lo de mi trabajo con Gandini continúa. Ya estamos pensando en otra ópera que tendría como punto de partida ese relato que está en *Prisión perpetua*, que se llama «El fluir de la vida», basado en la hermana de Nietzsche. Ya tenemos un primer boceto.

*–¿Le gustó la película que hizo Marcelo Piñeyro basada en su novela Plata quemada?*

–Yo no tuve participación en esta película; es decir, me mantuve al margen del proceso de realización. Lo que sí hice fue ceder los derechos del libro, porque me parece que la decisión que debe tomar un escritor es si quiere o no que se haga una película con su novela. Después, el tipo de película que se hace es algo que uno no puede controlar. Puede controlar o decidir que ciertos directores se hagan cargo o no del proyecto, nada más. En el caso de Piñeyro, él es un profesional; antes de que empezara a escribir el guion, hablamos y me dijo algo que a mí me pareció muy coherente: de mi novela lo que él quería rescatar fundamentalmente era la historia de amor entre los dos personajes masculinos. Y a mí me pareció que era una buena perspectiva para adaptar el libro y no hacer sólo una película de acción. Para Piñeyro el motor de la trama era la historia entre esos dos hombres. Ahora bien, la manera en la que él entiende la historia entre dos hombres es otra cuestión; el modo en que Piñeyro, o su guion, entiende

cómo funciona eso es algo que forma parte de su imaginario y decisión artística. El está haciendo su propia obra a partir de ese aspecto que toma de la novela. Es decir, hubo un acuerdo: Piñeyro me dijo algo que a mí me pareció bien, después él le dio a eso un matiz propio. De todas maneras, la película me parece digna. En cuanto al matiz, hay un toque que podríamos denominar de *pornoshop*, una especie de estética de revista *gay* o exteriorización publicitaria de lo que es ese mundo. Esto, en su peor momento; en el mejor, la película tiene intensidad, tiende a lo metafísico, es una película sobre la espera.

—¿No se siente traicionado?

—Así como no he querido interferir, tampoco quiero caer en la pose del artista que dice «yo me siento traicionado», porque ése no es el código correcto. Si uno piensa así, no tiene que darle la novela a nadie. Tengo otra experiencia en el cine con un director que admiro muchísimo, Alejandro Agresti, que hizo *Nombre falso*. Cuando veo *Nombre falso*, entiendo que ése es mi mundo pero, al mismo tiempo, es el de Agresti.

—En la película *Plata quemada*, la relación que establecen los mellizos con las mujeres me recordó el cuento «*La intrusa*» de Borges.

—Creo que las mujeres están peor tratadas en la película que en la novela.

—Las dos que aparecen son unas deladoras.

—Sí, las dos únicas mujeres que aparecen son las que generan la desdicha, dan el soplo a la policía, cosa que en la novela no es así. Bueno, esto forma parte de las percepciones que cada uno tiene con respecto a cómo se construyen los destinos y las tragedias. Para mí, lo importante de la cuestión es lo que pasó en Buenos Aires con la película, que hizo que yo la defendiera y no fuera crítico, sobre todo debido a la reacción generada por la homofobia que hay en la Argentina. La Liga Homosexual, los jóvenes que luchan por los derechos de los homosexuales, sacó una declaración buenísima diciendo que prohibir la película para menores de 18 años era no tener en cuenta que había jóvenes de identidad sexual indecisa o en relación a lo que la película mostraba y, por lo tanto, para un joven que tenía esa identidad sexual era natural ver lo que allí se mostraba, en una película en la que también había relaciones heterosexuales.