

*–Por lo visto, hablar de Plata quemada es también hablar de pleitos. Cuando esta novela recibió el Premio Planeta que otorgan en Buenos Aires, una revista lo acusó de fraude alegando que su libro entró en concurso cuando ya tenía asegurada su publicación por la misma editorial que le dio el premio. ¿Hay toda una novela sobre la novela, no?*

–En efecto, *Plata quemada* arrastra una problemática de ley y de escándalo. La transgresión que el libro tematiza con el dinero, el juego, etc., ha producido efectos sociales. Esto pienso cuando adopto una posición, digamos, benévola; cuando no, y en relación con el Premio Planeta, creo que operó lo siguiente: la cultura, hoy en día, no puede ser noticia si no va acompañada por un efecto de escándalo. Es imposible imaginar que una revista le dedique su tapa a un hecho cultural si ese hecho no está asociado a un escándalo que los mismos periodistas producen, inventan. El escándalo se desató porque alguien que había sido un empleado de Planeta, que no pienso nombrar, llevó a la gente de la revista cierta información que él mismo imaginó.

*–¿Los personajes de esta novela queman la plata, el dinero, y resisten la arremetida policial no por conservar el dinero, sino por algo que parece formar parte de la óptica del vencido, de una épica propia del perdedor?*

–Por ahí pasaba para mí el enigma del libro. Porque yo tenía la historia, tenía la trama resuelta desde el principio, cosa que nunca tuve con mis libros anteriores; quiero decir, una trama tan estructurada como la de *Plata quemada*. Entonces me dije: para escribir la novela debo tener un enigma, algo que yo no conozca, que no sé. El enigma era por qué esos hombres, unos malandras de la ciudad de Buenos Aires, perdidos por ahí, se habían convertido, de pronto, en una especie de figuras épicas, de seres decididos a resistir, porque eso es lo que hacen en la realidad; lo que ellos hacen es ver cuánto duran, es una lógica de la épica. Dicen: muy bien, están todos estos que nos quieren matar, nosotros vamos a ver si son capaces de matarnos antes de las dos de la mañana o antes de las doce del mediodía. Es decir, funciona una lógica de confrontación pura. No lo hacen por nada que uno pueda explicar, no lo hacen por la plata, lo hacen porque sí. Esto los convertía en unos tipos muy atractivos. El enigma de la conciencia de esos personajes fue lo que hizo que yo escribiera la novela tal cual la escribí. En realidad, lo que traté de entender fue cómo funcionan la cabeza y los sentimientos de alguien tan distinto a mí.

–Después de *Respiración artificial*, ¿podríamos decir que *Plata quemada* es la novela que usted deseaba escribir como la descripción de una batalla que contiene un relato criminal y una historia política, en tanto que *La ciudad ausente* es un gran laboratorio de escritura?

–No lo había pensado. Es cierto que, en un momento, yo digo que me gustaría escribir una batalla y, en verdad, eso es *Plata quemada*. Cierto, también, que *La ciudad ausente* es una especie de experimento, en el sentido científico de construcción artificial de una experiencia. Ahora bien, si *Plata quemada* resiste, creo que se percibirá –así como se fue percibiendo en *Respiración artificial*, con el paso del tiempo, que la novela no era solamente una alegoría de la dictadura, sino que también se refería a situaciones de opresión más generales– que en ella entra en juego un experimento con el lenguaje, un trabajo con una lengua bajísima, antiliteraria, ése fue el desafío para mí. Cómo se puede escribir una novela, pensaba yo, en la que ninguno de los datos de estilo que yo he manejado siempre, entren; cómo puedo escribir una novela en la cual la relación del mundo lingüístico de los personajes esté casi pegado a ellos. ¿Por qué uno escribe libros? Yo escribo porque tengo un enigma o un género que me ayuda; siempre hay algo que no entiendo bien, que no conozco del todo, y trato que la novela me ayude a entender. Funciona la búsqueda, por ejemplo, cómo se puede renovar un género. En un caso, era la novela histórica; en otro, la ciencia ficción; y en el caso de *Plata quemada*, el género policial.

–Tanto en *Plata quemada* como en algunos relatos suyos, por ejemplo en «*La invasión*» y «*El Laucha Benítez cantada boleros*», aparece el tema de la homosexualidad. Precisamente, en aquel relato hay un tratamiento narrativo vinculado al voyeurismo. Emilio Renzi mira con curiosidad y estupor las relaciones que mantienen cada noche dos presos con los que comparte la celda.

–Siempre tengo un título de trabajo que después cambio. *La ciudad ausente* se llamaba *La fortaleza vacía*; *Respiración artificial*, *La prolijidad de lo real*; *Plata quemada*, *El asedio*, y *La invasión* se llamaba *Entre hombres*, ése era el título para mí del libro. Historias entre hombres. Yo no tengo la percepción de que las relaciones entre hombres se definan exclusivamente por identidades sexuales fijas. Por eso, me interesa mucho el tipo de relaciones sexuales y sentimentales que pueden establecer sujetos masculinos cuya identidad parece antagónica al estereotipo social, lo que se entiende por homosexual en el mundo actual. En efecto, en *La invasión* hay dos o tres relatos que abordan el tema. Uno se titula «*Tarde de amor*», y en él, dos jóvenes se apasionan mirando a una pareja y escuchando una

relación que se supone puede ser una violación o una relación entre ellos, no se sabe cómo va a resolverse. Después está el relato que ha mencionado, que es el primer relato de Renzi; Renzi está haciendo el servicio militar y, por una falta menor, es enviado al calabozo. Allí asiste a una relación entre dos chicos y mira eso de un modo que puede ser de atracción o de pavor. Luego, hay otro relato, que escribí al terminar *La invasión*, que se llama «El Laucha Benítez» y es una historia entre dos boxeadores. De modo que siempre he buscado trabajar ese tipo de relación en personajes que, a primera vista, no parecen responder para nada al estereotipo del homosexual: boxeadores, maleantes, gente del ejército.

—¿Entonces no sólo se trata de escenificar la diferencia, sino de poner sobre el tapete la ambigüedad, un discurrir entre la hetero y la homosexualidad?

—Y la fluidez. Sí, escenifico la tensión que existe ahí y, obviamente, la atracción. El *voyeurismo* en «La invasión» está muy ligado a la técnica narrativa con la que yo estaba copado en ese momento, que es la de Henry Miller: narrar la conducta de un *voyeur* que está siempre mirando a los demás con una especie de fascinación; Hemingway también era un fascinado por este tipo de universo.

—En el epílogo de *Formas breves*, usted dice: «La crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra». A propósito, hay algo que vuelve en casi todos sus libros, que se traslada de uno a otro: entrecruzar ficción y crítica.

—Esto ha terminado por ser una especie de espacio en el que me muevo con cierta insistencia. *Formas breves*, en teoría, sería un libro de crítica, pero en realidad es un libro de relatos. Sin pretender hacer un juicio de valor, a mí me interesa un tipo de escritores (esto no quiere decir que sean mejores que otros ni que yo me sienta al nivel de ellos) que están, digamos, en una tradición paralela a la novela. Por ejemplo, John Berger, Calvino, Claudio Magris. Ellos trabajan mucho autobiografía, teoría, relato, en una especie de combinación un poco heterogénea desde el punto de vista del género. Yo veo ahí, no digo un camino (me parece petulante), pero sí un sendero por el que la literatura contemporánea está avanzando.

—En una ocasión, usted dijo que Emilio Renzi es el joven esteta que mira el mundo con desprecio, pero se trata de un personaje que se va educando

*a nivel político y literario, a nivel personal. ¿Sigue ostentando esa mirada de desprecio?*

–Sexualmente también. Es difícil saber qué está pasando con él. Yo ahora estoy escribiendo una novela que lo tiene como personaje central y como narrador, un poco como sucedía en *Respiración artificial*. Entonces, aquí volvemos a la cuestión de la «idea fija», el personaje tiene esa marca, es un personaje que identifiqué inmediatamente con esa mirada (que no es la que a mí me interesa más) que tiende a ficcionalizar, relativizar, estetizar la realidad. Mi ilusión es que en la nueva novela el personaje cambie, que se produzca en él algún tipo de modificación. Es una novela que transcurre durante la época de la Guerra de las Malvinas. Así que veremos qué efectos produce. Él está en un departamento desde el cual yo veía pasar las manifestaciones de la gente que apoyaba la guerra y después las manifestaciones desencantadas. Un escenario raro. La novela se llama *Blanco nocturno*, no sé si después le cambiaré el título. En ella veremos qué está sucediendo con Renzi, porque el Renzi de *Respiración artificial* es posterior al de *Plata quemada*. Su cronología es un poco errática.

*–En Formas breves usted prescinde de los parámetros académicos. ¿Quizá porque en sus textos opera más el hacer creer de la ficción?*

–Hay un procedimiento, sobre el que yo digo algunas cosas en el relato que cierra *Prisión perpetua*, que a mí me interesa mucho y responde al concepto de experimento y caso falso que utilizan los científicos construyendo ciertas pruebas. Por eso, yo me dije: en vez de trabajar con los relatos reales con los que un crítico escribe (por ejemplo, para probar la literatura fantástica se habla sobre Borges), por qué no trabajar sobre casos que uno inventa. Ahí fue cuando empecé a trabajar la crítica de una manera distinta. En vez de decir en *Rayuela* hay un personaje que vive entre París y Buenos Aires, por qué no inventar un relato que ayude a entender esa noción.

*–Parafraseándolo, ¿podríamos decir que sus ensayos pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros pasos y tentativas de una autobiografía futura? Autobiografía que es, según entiendo, recuperación, búsqueda de un sentido de pertenencia.*

–Aquí también debería moverme un poco a ciegas para decir si es eso lo que estoy haciendo, porque sería lo menos consciente en mi caso. Las pérdidas, las pertenencias, los lugares, las mudanzas no aparecen de modo