

La lectura de la ficción*

Los reportajes siempre son el producto de una determinada lectura que el entrevistador hizo del entrevistado, lectura influida, por supuesto, por muchas otras lecturas circulantes. En este sentido un reportaje está cargado siempre con un grado de determinación y tiende a poner el énfasis en una zona que de algún modo ya está prefijada. ¿Cuál sería, en su caso, la zona que las diferentes lecturas le han asignado y cuáles aspectos han sido excluidos, a su juicio, de esas lecturas?

¿Cómo me gustaría que se leyeran mis libros? Tal cual se leen. No hay más que eso. ¿Por qué el escritor tendría que intervenir para afirmar o rectificar lo que se dice sobre su obra? Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto. Bastante represión hay en la sociedad. Por supuesto existen estereotipos, lecturas cristalizadas que pasan de un crítico a otro: se podría pensar que ésa es la lectura de época. Un escritor no tiene nada que decir sobre eso. Después que uno ha escrito un libro, ¿qué más puede decir sobre él? Todo lo que puede decir es en realidad lo que escribe en el libro siguiente.

* Entrevista de Mónica López Ocón, *Tiempo Argentino*, 24 de abril de 1984.

¿Caracterizaría su escritura como una escritura no ingenua, en la que la teoría tiene un papel importante?

No creo que existan escritores sin teoría: en todo caso la ingenuidad, la espontaneidad, el antiintelectualismo son una teoría, bastante compleja y sofisticada, por lo demás, que ha servido para arruinar a muchos escritores.

Dijo alguna vez que en *Respiración artificial* se insinuaba la teoría de Valéry de que *El discurso del método* podría ser leído como la primera novela moderna porque allí se narraba la pasión de una idea. Creo que con esa afirmación se abren nuevas posibilidades de lectura, no sólo para el discurso considerado literario, sino también para otro tipo de discurso que puede también ser leído como literario. Leer a Freud, por ejemplo, como una novela de peripecias del inconsciente.

¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis; las sesiones, sin ir más lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media, diría yo. Por otro lado, se puede pensar que *La interpretación de los sueños* es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las *Confesiones* de Rousseau.

Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto.

La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.

Foucault sostiene que la realidad tiene un carácter discursivo, la realidad política habría que buscarla en el discurso político, por ejemplo. Desde este punto de vista, ¿el discurso literario se definiría por la confluencia de múltiples discursos, por el trabajo de transformación de estos discursos, por la combinación entre ellos?

Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas. Hecha esta salvedad, volvemos a lo que decíamos antes: para mí la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto. ¿Qué es lo que hace literario a un texto? Cuestión compleja, a la que paradójicamente el escritor es quien menos puede responder. En un sentido, un escritor escribe para saber qué es la literatura.

¿Y qué lugar tiene para usted la crítica en ese entrecruzamiento de discursos?

Baudelaire ha sido el primero en decir que es cada vez más difícil ser un artista sin ser un crítico. Algunos de los mejores críticos son los que tradicionalmente se llama un artista: caso Pound, caso Brecht, caso Valéry. El mismo Baudelaire, por supuesto, era un crítico excepcional. ¿Qué uso de la crítica

hace un escritor? Ésa es una cuestión interesante. De hecho un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante, hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto. La discusión sobre Shakespeare en el capítulo de la biblioteca en *Ulysses*, y ese capítulo es para mí el mejor del libro, es un buen ejemplo de esa lectura un poco excéntrica y siempre renovadora.

La ensayista italiana Maria Corti decía en una conferencia que el escritor que escribe crítica tiene una competencia por encima del crítico que sólo hace crítica. Él es un productor de textos y eso le confiere un conocimiento interno de las obras literarias. ¿Está de acuerdo?

En términos generales por supuesto estoy de acuerdo. Admiro mucho los ensayos de Auden, de Gottfried Benn, de Butor, la lista podría seguir; las notas de Mastronardi, por ejemplo, son muy buenas. ¿Y qué tendrían en común? Por un lado una gran precisión técnica y por otro lado una estrategia de provocación. En general la crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio de valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias. Los ejemplos son variadísimos. El panfleto de Gombrowicz contra la poesía, el rescate que hace Pound de *Bouvard y Pécuchet*, el modo en que Borges lee a «los precursores» de Kafka, la revalorización que hace Butor de la ciencia ficción, los ataques de Nabokov a Faulkner: se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Los escritores son los estrategas en la lucha por la renovación literaria.

Se dice que la escritura de ficción puede ser catártica. ¿Está de acuerdo y cree que la escritura de la crítica también puede ser catártica? Y si no lo es, ¿qué podría ser?

No creo en la teoría de la catarsis. En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del *Quijote*? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso.

¿Y qué lugar tendría la verdad?

Cuestión compleja. ¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. Mientras que la crítica trabaja con la verdad de otro modo. Trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera.

Hacer como si lo fuera.

Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice. La ilusión de objetividad de los críticos es por supuesto una ilusión

positivista. La literatura es un campo de lucha. «¿La verdad para quién?», decía Lenin. Ésa me parece una buena pregunta para la crítica literaria.

Ha hablado varias veces de Arlt como de un visionario y en *Respiración artificial* Kafka es el visionario. ¿El escritor de ficción es sobre todo un visionario?

La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente. «La literatura es una fiesta y un laboratorio de lo posible», decía Ernst Bloch. Las novelas de Arlt, como las de Macedonio Fernández, como las de Kafka o las de Thomas Bernhard, son máquinas utópicas, negativas y crueles que bajan la esperanza.

Si el escritor de ficción es un visionario, entonces ¿qué es el crítico?

El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar.

¿Y con respecto a la utilización literaria del discurso crítico?

Existen algunos ejemplos notables como *Vacío perfecto* de Lem o *La reina de las cárceles de Grecia* del brasileño Osman Lins y está por supuesto la novela absolutamente sensacional de Arno Schmidt sobre Poe. Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran críti-

co es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. Benjamin leyendo el París de Baudelaire. Lönnrot que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto.

¿Es por eso que en *Nombre falso* se dice que el crítico puede aparecer como el detective que «percibe sobre la superficie del texto los rastros o las huellas que permiten descifrar su trama»? ¿El crítico es entonces el detective?

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. La primera escena del género en «Los crímenes de la rue Morgue» sucede en una librería donde Dupin y el narrador coinciden en la busca del mismo texto inhallable y extraño. Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos.

¿Todo esto tendría que ver con los modelos de relato?

Si uno habla de modelos tiene que decir que en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje. Alguien, por ejemplo, cruza la frontera, alguien pasa al otro lado. Por eso Godard decía que *Alphaville* y *Río Bravo*, de

Hawks, eran la misma película. Yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen. Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he usado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto.

Quizá por eso produzca ese extraño efecto de intriga y de suspenso.

Quizá. Yo digo que en ese sentido es una novela policial. En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?

Nombró a Godard recién, ¿le interesa el cine?

Muchísimo, claro. El cine nos ha enseñado a mirar la realidad. Y, en cuanto a Godard, para mí es el mayor narrador actual. Sabe muy bien, mejor que nadie quizá, qué cosa es un relato clásico, nadie le va a venir a explicar a Godard qué es el cine norteamericano de los años 40, quién es Nicholas Ray o quién es Samuel Fuller, pero, a la vez, su manera de filmar *Scarface* es hacer *Pierrot le fou*. Leí el otro día que Godard tiene ganas de retomar el proyecto de Eisenstein y filmar *El capital*. El problema con ese libro, dijo, es que tiene demasiada acción, no quisiera tener que hacer un western clásico. Por supuesto me gusta Godard porque me gusta Brecht.

¿Y el cine argentino?

Me gustan mucho algunas películas argentinas: *Aquello que amamos* de Torres Ríos, *El habilitado* de Cedrón, *Palo y hueso* de Sarquis. Me gustan mucho las primeras películas de Favio, sobre todo el *Aniceto*.

En el caso del cine, el público parece ser una cuestión central. ¿Piensa que pasa lo mismo con la literatura?

Bueno, hubo épocas en que la literatura argentina tuvo mejores lectores que escritores, o al menos épocas en las que la fidelidad del público fue básica para ciertos escritores. ¿Qué hubiera sido de Arlt sin su público? Los lectores salvaron su obra del olvido al que lo habían condenado los burócratas de la literatura, mantuvieron sus libros en movimiento hasta que una nueva generación de críticos comenzó a revalorarlo.

¿Una historia del público es tan importante como una historia de la literatura?

Sin duda. Es posible hacer una historia del público literario que no sea una historia del mercado. La obra de Macedonio, por ejemplo, que ha estado siempre al margen del mercado, es fundamental para entender la constitución de un público literario moderno en la Argentina. Quiero decir que si existe un público para la literatura argentina actual, ese público ha sido creado por obras como las de Macedonio o Marechal o Juan L. Ortiz. La literatura produce lectores, los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.

¿Y cómo caracterizaría a ese público que lee literatura argentina?

La idea de que existe un público homogéneo es por supuesto una ilusión. Yo veo más bien un entrecruzamiento de lecturas y de espacios heterogéneos. Existen públicos distintos y el que intenta uniformar esa diversidad es el mercado. En estos años un elemento central para producir la ilusión de uniformidad ha sido la presencia masiva de best-sellers extranjeros. Fenómeno relativamente nuevo que se expandió ligado con el tipo de sociedad diagramado por el gobierno militar: desnacionalización, despolitización, «modernización». Por abajo

de esa superficie brillante que llenaba las librerías existió un conjunto amplio de lectores que se mantuvo fiel a la literatura argentina.

¿Hay un destinatario al escribir?

¿Un destinatario concreto? No creo. Uno siempre escribe para alguien, pero nunca sabe quién es. Aparece quizás un destinatario, un lector, presente en el momento de corregir, una especie de doble social desde el cual se corrige y se reescribe.

Como dijo en una oportunidad: «La corrección es una lectura utópica».

Sí, una lectura utópica, porque la forma es la utopía. Pero también una lectura social porque la forma siempre es social. Corregir un texto es socializarlo, hacerlo entrar en cierto sistema de normas, ideologías, estilísticas, formales, las que usted quiera, que son sociales. La literatura es un trabajo con la restricción, se avanza a partir de lo que se supone que «no se puede» hacer.

Muchos escritores ven su labor como un conflicto de fidelidades. Umberto Eco una vez dijo en broma: «O se escribe o se lee. Las dos cosas a la vez no se hacen». O se vive o se escribe. ¿Ve esa disyuntiva?

Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura. Uno enfrenta las mismas cuestiones en los dos lados. Las contradicciones son más bien prácticas. Hace falta cierto aislamiento para escribir y a veces es difícil de lograr. La fantasía de la isla desierta o de la torre de marfil son ilusiones bastante legítimas que tienen, yo diría, todos los escrito-

res. Un lugar tranquilo para escribir, fuera del mundo. La disciplina, ciertos horarios de trabajo son formas, creo, de elaborar y de resolver la contradicción con todas las cosas que uno podría estar haciendo en el momento de sentarse a escribir, que siempre es un momento difícil, que se trata de postergar.

Entonces su escudo o defensa sería la disciplina.

Cierta disciplina digamos, mantener un ritmo de trabajo, me parece fundamental. Hay que poner un poco de orden en nuestras pasiones, como decía el bueno de Sade.