

Encuentro con Josefina Ludmer

Durante el primer cuatrimestre del 2000 llevamos a cabo, con un grupo de doctorandos, graduados y estudiantes de la carrera de Letras, el seminario de doctorado “Literatura y Estado. Debates teóricos y estudio del problema en la literatura argentina del siglo XX”. Uno de los momentos más importantes del seminario fue la lectura y discusión del último libro de Josefina Ludmer, El cuerpo del delito. Un manual (Buenos Aires, Perfil Libros, 1999); entre las hipótesis de trabajo que propuse al grupo para iniciar esa lectura, estaba la que suponía que el trabajo de Ludmer se organizaba a partir de un abandono de ciertas categorías teóricas y metodológicas clásicas de la teoría crítica moderna, como son las de mediación y autonomía y que ese abandono era correlativo a las teorías del Estado como delincuente que el libro construía o retomaba (y a la concepción de la crítica que supone). Desde nuestras primeras reuniones, pensábamos en la posibilidad de compartir esa discusión con la autora, que aceptó con entusiasmo nuestra invitación. El encuentro se produjo el martes 4 de julio de 2000 en la Facultad de Humanidades de la UNLP, y se abrió a la participación de profesores, graduados y estudiantes en general. Lo que sigue es la transcripción de ese intercambio, que —en torno del texto de Ludmer y del tema de las relaciones entre literatura, cultura, Estado y delito— apuntó también a considerar el estado de la crítica literaria argentina y de sus itinerarios y divergencias. No es, tal como convinimos con Josefina Ludmer, una clase ni una conferencia, sino una presentación, por parte de la autora, de algunos aspectos relativos al proceso de escritura de El cuerpo del delito, tras la cual se abre un extenso diálogo con lectores de su libro.

Josefina Ludmer fue profesora de teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires; desde hace algunos años lo es de literatura latinoamericana en la Universidad de Yale, en los Estados Unidos, ha publicado, además de numerosos estudios críticos en publicaciones especializadas y de su último trabajo ya mencionado, los siguientes libros: Cien años de soledad. Una interpretación (Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972 y Centro Editor de América Latina, 1985); Onetti. Los procesos de construcción del relato, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; El género gauchesco. Un tratado sobre la patria (Buenos Aires, Sudamericana, 1988 y Perfil Libros, 2000); y Las culturas de fin de siglo en América Latina (Buenos Aires, B. Viterbo, 1994).

Miguel Dalmaroni

—Quiero agradecerles por esta invitación, y decirles que para mí es realmente un privilegio —como para cualquier escritor— poder hablar con lectores atentos de su propia obra, como ustedes. He venido encantada a La Plata.

Quiero presentarme en persona, contándoles cómo fue elaborado *El cuerpo del delito*, cómo pasó por diversas etapas, cómo fueron esos ocho años de trabajo, para que ustedes tengan una especie de escenario o de contexto para el libro.

El proyecto inicial empezó en 1990, cuando se me ocurrió continuar *El género gauchesco*, de algún modo. Todavía no lo pensaba como “La vuelta” de esa “Ida”; después se fue haciendo cada vez más importante esa idea de que *El cuerpo del delito era* “La vuelta” de “La ida” que era *El género gauchesco*. Simplemente la idea era continuar históricamente la investigación, con la historia literaria del delincuente en el siglo XX. Así empezó en 1990: partir del delincuente, partir del delito en cierto modo, y del Estado, que estaban esbozados o planteados más o menos en *El género gauchesco*, y seguir esa relación con el delincuente una vez que el Estado está establecido. Entonces, la continuación excluía directamente (yo no puedo escribir si no excluyo de entrada cierta cantidad de cosas, la exclusión me hace concentrarme), excluía la categoría de “género”, la categoría de “texto” y la categoría de “autor”. Esas categorías fueron excluidas en este nuevo trabajo que empezó en 1990 buscando textos del siglo XX muy leídos, canónicos más o menos, que tuvieran delincuentes. Al excluir la categoría de “género” quedaba afuera la novela policial. Entonces cuando me preguntaban, me acuerdo, en esa época: “sí, pero la novela policial...”. No, no entraba. Porque la categoría de “género”, que era masiva en *El género gauchesco*, había sido excluida para continuar el trabajo en otra dirección.

Entonces esa tendencia a trabajar con campos cada vez mayores se me concretó en la idea de “corpus”. O sea, lo fundamental desde el punto de vista teórico y metodológico en ese momento, era que tenía que establecer o construir un objeto y un campo. Un campo, que era el corpus, y un objeto de análisis que era en ese momento, aparentemente, el delito en cuanto el delincuente se relaciona sobre todo con el Estado. Esa era un poco la idea vaga del comienzo de la investigación. El trabajo se fue profundizando en cierta teoría del corpus, sobre la que si ustedes quieren podemos hablar después, y a los dos años publiqué (les voy dando las publicaciones para que vayan viendo cómo va cambiando la perspectiva) en *Página 12*, en 1992 un texto que nadie entendió (me llamaban y me decían “es totalmente críptico”), y que era como la síntesis de la construcción del corpus, y se llamaba “El cuerpo del delito”. Este texto, después, más adelante, a lo largo del libro, se partió en dos. Una parte entró en la introducción y la otra parte en el final. El final de *El cuerpo del delito* es lo que primero escribí, pero completamente reescrito.

Este primer resultado del trabajo sobre el objeto, que era el delito, y sobre corpus, los fui también elaborando en seminarios en Buenos Aires en el 89 y 90, y en un seminario en Berkeley en el 91. El seminario de Berkeley sobre todo, que fue el más concentrado, era un seminario sobre construcción de corpuses. Yo ya tenía una cantidad de textos, muchos de los cuales después fueron excluidos, porque había varios textos latinoamericanos; la idea (los seminarios norteamericanos de semestre tienen unas trece semanas) era elegir once textos y dar una clase de apertura, una clase final, y once textos que irían a constituir el corpus, y en cada clase se veía un texto y se hacía un análisis textual interno. El primero era en esa época *El casamiento de Laucha* de Payró, porque el proyecto era partir del siglo XX. En cada clase iba dándose un texto, pero la particularidad del seminario (que después fue una metodología de trabajo que sigo usando hasta hoy) es que no se olvidan los textos de cada clase sino que cada texto posterior se suma a los anteriores y va constituyendo una especie de “masa”. Yo decía: “bueno, basta, paremos acá el análisis porque igual vamos a volver”, entonces seguíamos adelante, tomábamos otro texto y luego empezábamos a decir “bueno, miren esto, qué tiene de particular comparado con los textos que ya vimos”, y era el procedimiento de construcción de corpus lo que en realidad se enseñaba. En la última clase teníamos todos los textos presentes y entonces mostrábamos cómo *se abrían* los textos, esto es muy importante, “se abrían” y se viajaba de uno a otro buscando las categorías que nos interesaban en ese momento: “cómo es el

delincuente acá, que características tiene, pero fíjense que en este otro texto está situado en tal lugar, es primera persona, sistema narrativo, características del delincuente, relaciones con la víctima, relaciones con la justicia, el Estado, etc.". Entonces el corpus construido ya, *abría* los textos, como les decía, se desautonomizaban totalmente los textos. En esa primera parte también se examinaban los sistemas narrativos de todos los textos, a ver si se podía pensar en algún sistema narrativo común, etc., etc. Se comprobó que crónica y confesión eran los discursos fundantes, en fin, hubo una serie de constantes que aparecieron en casi todos los textos.

Esta reflexión y práctica sobre el corpus me llevó, después del 92 (cuando ya me instalé en Estados Unidos) a buscar toda la bibliografía que podía encontrar en ese momento sobre hipertexto. Se me ocurrió que un corpus es un hipertexto. O sea, es un *texto mayor* por el cual se puede viajar de modos diferentes. En esa bibliografía sobre hipertexto, que fueron como diez o quince libros, que era lo que había en Estados Unidos en ese momento, descubrí una cantidad de cosas que después aparecieron en el libro, por ejemplo la idea de "guía". La idea de un guía es típica del hipertexto, de alguien que va guiando en el recorrido, la idea de viaje, la idea de *links* o conexiones entre los distintos elementos del hipertexto. Como ustedes saben está planeado en función de los trabajos en computación sobre todo; pero la noción de hipertexto surgió de una tesis de filosofía, de una persona que no sabía cómo manejar las notas. Las notas de *El cuerpo del delito* surgen totalmente de esta construcción del hipertexto y son fugas. Son huidas, fugas. La idea es que en cualquier punto del hipertexto se puede salir por otro lado, supongo que ustedes conocen algo de las construcciones hipertextuales. Entonces, el corpus ya era un hipertexto, donde estaban todos los textos y uno podía trasladarse de uno a otro y establecer recorridos diferentes. O sea, en el seminario de Berkeley ya fue claro que los estudiantes, que además se divertieron enormemente, hacían los recorridos que querían entre todos los textos del corpus. Entonces esa presencia de la teoría del hipertexto (que fue sacada totalmente del libro dado que es un manual, y por eso mismo otra de las prohibiciones era que no entraba ningún tipo de reflexión teórica) fue, es, sigue siendo uno de los elementos fundantes de *El cuerpo del delito*, que pretende ser un hipertexto con fugas, viajes, links, conexiones, etc.

En esta primera parte, y en el trabajo que apareció en *Página 12*, el corpus aparecía como un corpus de un tipo de cultura determinada, que era la cultura progresista modernizadora. La característica de esa cultura para mí en ese momento era ese tipo específico de representación de un delincuente que no recibe justicia por parte del Estado, y que parece ser una de las constantes de la producción ficcional de esta cultura. La idea era que un tipo de literatura remitía a un tipo de cultura. Un tipo de literatura muy leída, eran todos textos canónicos: entraban textos de García Márquez, textos de Onetti, textos de Roa Bastos, y muchos textos argentinos que después no entraron tampoco, textos de Walsh, por ejemplo.

Al darme cuenta de que la cultura progresista modernizadora era el centro del corpus en ese momento, o era lo que "mostraba" el corpus, se me ocurrió que no podía empezar ahí, tenía que buscar... Una cultura no se puede estudiar sola, se estudia siempre en correlación, de modo que si yo quería estudiar la cultura progresista tenía que ver qué pasaba con la cultura alta y qué pasaba con la cultura popular, en cierto modo. Entonces me volví hacia atrás y en 1993 empecé a estudiar el 80 cuando se establece la cultura alta, con una mirada diferente, con la mirada de relación sujetos-Estado-ficciones, cultura-Estado-coaliciones, etcétera, empezaron a surgir una cantidad de conceptos. Y en el año 93 salió el trabajo sobre Cané, di un seminario en Yale con estos textos del 80 y los textos de *Sur*, porque la idea era siempre hacer correlaciones, dado que esa era la cultura aristocrática o alta que se fundaba en el 80. Había textos de Mujica Láinez, textos de Bianco, etc., siempre con delitos, esa era la condición de entrada al corpus: que tuvieran delitos. Ese seminario fue un fracaso total. Los estudiantes se aburrían, pero para mí fue muy importante porque después saqué un trabajo en la revista *Travesía* de Londres, que se llama "Coaliciones culturales y Estados liberales latinoamericanos". Entonces yo trabajaba con la hipótesis de que los Estados liberales latinoamericanos siempre se rodean de una coalición cultural que produce ficciones en relación con esos Estados. Una vez establecidos ciertos elementos de la cultura alta, corté ahí el trabajo y me puse a trabajar en la mujer delincuente, en

“Mujeres que matan”, que fue publicada en el 96. Ahí surgió la idea de “cadena”, por supuesto el hipertexto seguía funcionando, y es el primer texto que abarca desde fin de siglo hasta la actualidad. Ahí ya empezó a surgir la idea de “historias”, que se trabajó mucho más en el trabajo sobre Moreira. Yo veía el trabajo de “Mujeres que matan” y el trabajo sobre Moreira como totalmente paralelos, digamos, delincuentes populares y mujeres, los dos atacaban al Estado, o a representantes del Estado directamente y en cierto modo los dos son textos que parten desde el 80 y llegan hasta la actualidad. Son los dos capítulos más comprensivos en el sentido histórico del término. El trabajo de Moreira, que se publicó primero en el 94, después en el 97 ampliado, etc., fue uno de los trabajos que más tiempo de investigación me demandaron pero tenía una particularidad que para mí fue muy importante, que era el 80 desde otro lado. O sea, empezaba con el 80 pero era lo que no se lee cuando se lee el 80, es la otra cara del 80 la presencia de Moreira; el *Juan Moreira* de Gutiérrez, o sea, las dos caras del mismo proceso. Entonces ahí se empezaron a conectar las partes, y por otro lado Moreira era el conector, a partir del 80 atravesaba fin de siglo, llegaba hasta la actualidad, o sea reunía en cierto modo los capítulos anteriores. Empecé a trabajar con la idea de “continuidades culturales”, contra la teoría de la discontinuidad histórica, empecé a trabajar con la idea de que en la historia de la cultura lo que se produce fundamentalmente son continuidades, y el semestre pasado di un seminario en Yale sobre el problema de continuidades culturales y cortes políticos. Creo que la historia de la cultura tiene otro tipo de periodización, otro tipo de extensión, se organiza de otro modo, y por lo tanto la historia de la cultura —era la hipótesis en ese momento— no puede estar absolutamente “pegada” a la historia política.

Una de las hipótesis en ese momento también decía que era Moreira, por lo tanto era lo nacional-popular, lo que permitía la continuidad cultural, donde aparentemente no había cortes. Además, del trabajo de Moreira surge la idea de “viaje”, y está construido en función de “ciclos culturales”. Apareció también con Moreira la idea de “artefacto cultural”, la idea del delincuente como el que delimita culturas, la idea de la fundación, la violencia como fundadora, en fin, una cantidad de conceptos que fueron influyendo incluso en lo que ya estaba escrito.

En el medio leí *La ciudad de los locos* de Soiza Reilly, donde está Tartarín Moreira, la encontré en la Biblioteca de Yale, y ahí fue muy importante la idea de que el hombre de ciencia está representado como delincuente. Entonces surgió con ésa la idea del capítulo “La frontera del delito”, que es muy posterior a todos estos capítulos de los cuales les estoy hablando. O sea, es más o menos del 97, o 98 quizá, pero ahí había una hipótesis muy clara que era que el corte cultural podía hacerse, y por lo tanto la periodización en la historia de la cultura podía hacerse cuando un sujeto importante en un momento aparecía como delincuente. Es el caso del hombre de ciencia (esto es fundamental en la coalición estatal del 80 y es un sujeto fundamental en la construcción de la alta cultura argentina), que de golpe aparecía como delincuente; entonces pensé que esto era indicio de un corte cultural, de algún tipo de comienzo de otra cultura. Estaba buscando en ese momento el comienzo de esta cultura moderna progresista. Con Soiza Reilly empecé a leer todo lo que lo rodeaba, o sea Ugarte, Sux, en fin, una cantidad de “no leídos” y empecé a trabajar con la idea de que el corpus iba a ser un corpus con textos canónicos y textos no leídos. Para trabajar con la idea de canon y no canon simplemente borré las palabras, en el libro hay una borradura sistemática de las palabras que convoquen teorías en el texto, y un cambio de nombres para adaptarlo a la idea de manual. Entonces eran “muy leídos” y “no leídos”.

Por otro lado, en cada problema que a mí me interesaba hacía como una especie de investigación bibliográfica porque yo estaba muy divertida con la Biblioteca de Yale, nunca había tenido una biblioteca tan importante por mucho tiempo, mis viajes a EE.UU. habían sido antes como visitante, un semestre nada más, y entonces ahí tenía todo lo que quería, además los libros en Yale se prestan por un año, los bibliotecarios hacen búsquedas bibliográficas, me iniciaron en las búsquedas por computadora, en fin, la tecnología me apoyó todo el tiempo, y con el uso de esa biblioteca yo sentí en ese momento: “bueno, si acá no doy lo que puedo dar, no soy nada”: era un poco un desafío. Es mi primer libro escrito totalmente en computadora, por eso también la idea de hipertexto. Yo creo que la tecnología determina tipos de escritura, tipos de lectura,

etc., y por lo tanto todo esto está mostrando una especie de shock tecnológico que era el que yo recibí cuando me mudé a EE.UU.

De todos modos yo tenía en la computadora una carpeta central, se llamaba “Proyecto y organización”, porque el centro de toda la escritura del libro era cómo organizado para que fuera un hipertexto donde uno se podía trasladar de un lado a otro. Yo buscaba ... todavía no está la idea de “cuentos”, que surge en el año 97 cuando empiezo a trabajar con cuentos de judíos. En Yale había 5.000 títulos sobre antisemitismo, que es la misma cantidad de títulos que hay en la biblioteca sobre Argentina, 5.000 títulos, y una colección muy importante de testimonios, trabajé mucho en eso. Pero volviendo a “Proyecto y organización”, con cada avance de la investigación, o con cada nuevo problema, o con cada nuevo capítulo se reformulaba toda la organización del libro y entonces aparece la categoría de “cuentos”, que yo creo es la central en el libro y que es la que me permite relacionarlos a todos y construir realmente un hipertexto de cuentos. Cuando surge la idea de “cuentos” se reformula también el objeto “delito”, que pasa a ser un instrumento crítico. Ese fue el momento en que pude “ver” el libro. Pensaba que el libro tenía tres dimensiones: una eran las notas, otra eran los capítulos, otra eran las citas en el interior tanto de las notas como de los capítulos, sobre todo las citas literarias, y entonces estuve meses, casi un año buscando lo que yo llamaba “la cuarta dimensión” que era la dimensión donde todos los cuentos se relacionaban entre sí, donde uno podía tomar todos los cuentos del corpus o del hipertexto y relacionarlos del modo que se quisiera. Es una especie de invitación al juego, obviamente.

De todos modos, en el año 97, donde vi los cuentos y el instrumento crítico, me sentí totalmente abrumada por la cantidad de material que tenía y pedí un año sabático, que en Yale no dan (dan semestres sabáticos, cada cinco semestres, uno); yo pedí un año porque pensaba que no iba poder organizar ese material y me vine a la Argentina con todo el material, y acá por supuesto escribí las partes que faltaban y pude organizar totalmente el libro.

La categoría de “cuentos” que reorganiza todo lo anterior aparece casi en la parte final del trabajo, el texto de cuentos de judíos apareció en el año 98, fue el último texto que publiqué. Hay muchas partes del libro que no están publicadas antes; decidí no publicar más, para que no quedara todo el libro fragmentado en capítulos, en partes, decidí no publicar más, y terminar. De todos modos los cuentos fueron un elemento fundamental porque es el lugar donde me situé ya definitivamente, que era entre la literatura y la cultura. La idea no es “mediación” sino “entre”, situarse “entre”, volviendo por momentos a la literatura, saliendo de la literatura, los cuentos me permitían eso. La idea de cuentos que está en la realidad, está en la cultura, está también en la literatura. De modo que esa categoría de “cuentos” fue fundamental para poner el lugar desde donde se lee, que también era tema de muchos seminarios que había dado ya antes acá, en Buenos Aires: qué se lee y desde dónde se lee, como las preguntas que definen el trabajo crítico.

Después fueron apareciendo otros problemas, por ejemplo, uno de los problemas centrales fue el de la realidad y la ficción, y como no hay oposiciones binarias en este libro, sino que hay pasajes, continuidades, secuencias, etc., se me empezó a mostrar como “grados de realidad”. La idea que la tecnología nos da en este momento de un modo muy patente, la sensación de que vivimos en grados diferentes de realidad. Y en eso se disuelve la oposición entre realidad y ficción, o entre grados diferentes de ficción, era lo mismo para mí, empecé a manejar las dos categorías como una.

Finalmente hay problemas no desarrollados, que quedaron ahí, por ejemplo la idea de una historia de los best-sellers, de hacer una historia de la literatura y de la cultura argentina en función de una historia de los best-sellers, que está más o menos, allí, metida en los otros textos, pero que no está como historia de la idea de best-seller. Para mí el best seller definía momentos de la cultura, y de hecho el capítulo sobre la historia del best-seller de Soiza Reilly, *El alma de los perros*, me mostraba otra vez la idea de continuidades culturales, en este caso del anarquismo al peronismo. Y otra cosa que me hubiera gustado seguir trabajando, pero ya el libro adquiriría proporciones monstruosas que me amenazaban, era la relación entre Estado y

creencias, que fue una parte importante en un momento de la investigación. Bueno, me detengo acá, si quieren saber más me preguntan directamente para entrar ya en el diálogo.

Miguel Dalmaroni: —Mi pregunta tiene que ver con el tipo de libro, con los subtítulos de tus dos últimos libros. Vos le diste mucha importancia recién al trabajo con la noción de hipertexto. Una primera pregunta sería si esa noción es equivalente al subtítulo de El cuerpo del delito, la noción de manual, en el sentido de utilidad; y si en alguna medida no habría cierta contradicción práctica, o paradoja, entre esta insistencia tuya por organizar un tipo de libro y la posibilidad de los lectores o de la crítica de usar, de utilizar los modos de hacer crítica, los modos de leer, los modos de escribir que se proponen en un tipo de libro tan definido o por lo menos tan identificado desde el subtítulo. ¿No desaparecería, en ese espacio, la posibilidad de la utilidad?

—Bueno, lo de “manual” es bastante cómico, porque parte de la tecnología que yo recibí cuando me mudé a Estados Unidos; a lo largo de este libro cambié tres veces de programa. Y cada vez que cambiaba de programa o de computadora no sabía cómo manejarme. En ese momento estaba mi hijo en Nueva York, que era mi guía, y me decía: “Pero ma, no lees los manuales de los programas”. Y yo le decía que “como es tan aburrido leer los manuales de los programas, prefiero llamarte”. Y después también fui a los hipertextos y los programas para hacer hipertextos, y cuando me encontré con el manual del programa para hacer un hipertexto, dije “esto lo hago intuitivamente”. No leo más manuales. En un momento determinado el libro aparecía como un manual, precisamente en sentido irónico, para contrarrestar ese tipo de manuales que tenía que leer constantemente para poder manejarme con los programas. Pero después apareció la idea de manual, como la oposición más radical al tratado. Entonces la idea de la Ida y la Vuelta era la oposición entre tratado y manual. Y al mismo tiempo me apareció la idea de escribir un manual para colegio secundario. Me leí todos los manuales argentinos de colegio secundario. Y entonces me decía: si escribo un buen manual para colegio secundario, no necesito viajar de un lado a otro. Me hago rica para todo el viaje con un manual para colegio secundario. O sea que esto es un manual de literatura argentina, para colegio secundario. Por eso trata de ser divertido, de no aburrir, de que los chicos puedan ir pasando de un texto a otro, que los estimule para buscar otras cosas. ¡Está pensado muy concretamente así, vos te reís!

M. Dalmaroni: —Sí, yo me voy a reír de eso. Pero en eso conecta con el tratado, porque vos insististe mucho con que El género gauchesco. Un tratado sobre la patria era para que lo leyeran los profesores del secundario.

—Sí. Este es más bien para los estudiantes secundarios (*risas*). Y yo estoy segura de que dentro de un tiempo puede llegar a leerse en el colegio secundario. Partes, ¿no? Quizás no todo. No es un libro difícil, no tiene ningún problema teórico, no tiene ningún problema de incomprensión. Todo eso fue elaborado muy cuidadosamente.

José Amícola: —Parece un subtítulo de Puig: folletín, novela policial; que induce a la lectura pero al mismo tiempo parece muy ambiguo.

—Es un libro que fue pensado como muy antiacadémico. Quizás porque fue escrito “en la academia”.

Geraldine Rogers: —En relación con eso, ¿qué relación se puede pensar entre crítica y humor? Si la crítica es un discurso muy serio...

—Sí, sí, acá en la Argentina. Y en Francia... Bueno, que es lo mismo (*risas*). En Estados Unidos no. Una de las cosas que me ayudó enormemente fue vivir ahí y estar rodeada de lo que es la cultura popular norteamericana, que es un fenómeno increíble, donde el humor funciona todo el tiempo, y donde ya había comenzado a ver rasgos de cierto humor en textos teóricos y críticos, en Estados Unidos. No podría decir qué son. Pero cosas incluso leídas los domingos en el *New York Times*, por ejemplo. Si tuviera que contarles lo aburrida que estoy, que estaba, de leer textos críticos

universitarios —por mi trabajo—, ustedes a lo mejor no lo van a creer. Hasta se me ocurrió que es un tipo de escritura que se iba al muere. O sea, que yo ya no podía leer pero era mi trabajo. El aburrimiento me mataba; entonces se me ocurrió que el humor tenía que ser un elemento importante. Y creo que más o menos salió. Por lo menos la gente dice: “Qué divertido”. Que es el mejor elogio. Y el humor además es deconstructivo, crítico, antiacadémico.

G. Rogers: —¿El humor permite pensar de otra manera?

—Sí. El humor permite transgredir mucho más.

Graciela Goldchluk: —Los primeros lectores de un libro de Josefina Ludmer son los críticos argentinos. Ahora, se me había ocurrido que una de las figuras más presentes en este libro es la litote. Que la denominación de “Manual” tenía que ver con eso, y también el borrado de las categorías. Nosotros conversamos mucho en el seminario: que hay frases y palabras que convocan toda una enciclopedia, del formalismo, por ejemplo, y que es lo primero que va a reponer un crítico cuando lee. Y también hay algo de eso en el tono: “Bueno, yo les voy a contar...”.

—Bueno, el yo es totalmente autoparódico. Es un yo de una especie de boba, es una autoparodia total ese yo, cada vez que aparece.

Fabio Espósito: —¡Ah! Nosotros pensábamos que le había gustado Juvenilia (risas)

G. Goldchluk: —Es un yo que está en una relación oximorónica con la firma de Ludmer.

—Es otro sujeto, otra posición.

G. Goldchluk: —Y lo que parecería reclamar todo el tiempo es que se reponga esa borradura, ¿no?

—Es un yo ingenuo. Que trabaja con la idea del semibobo, que tiene como palabras que se le pegaron, pero que en realidad mucho no entiende. Esa era la idea, no sé si salió o no. Es lo opuesto del yo académico. Del yo argentino, del sujeto del saber. Es alguien que va a una biblioteca y busca todo, no opina, todo le parece bien, cualquier bibliografía, no selecciona, lee todo lo que le cae. Es como un capítulo aparte ese yo, pero a mí me divertía pensar en una especie de ingenua que se mete en un mundo de libros y tecnologías y no entiende nada, que todo lo toma por el lado de los cuentos, medio como una estudiante de colegio secundario.

G. Goldchluk: —Esto tiene que ver con el hipertexto y con los links, que parecen convocar bibliografías sin jerarquía: Fulano dice que tal cosa, y Mengano tal otra, pero no...

—Ahí hay una crítica de la nota académica, del “véase”, sin que uno vea nada en realidad. Eso es una crítica fuerte: si ponen un libro a pie de página, digan qué dice ese libro. Sobre todo en Argentina. Y la idea mía, al disponer de una biblioteca como esa, como un privilegio en un libro escrito para la Argentina, era de difusión. Entonces, que se vea que hay gente que dice muchas cosas: no se inventa todo por acá ni por allá. Es como que el sujeto crítico del libro no tiene ninguna autoridad: oye lo que dicen, como si estuviera en una reunión de gente, esa era mi fantasía en ese momento: uno dice una cosa, otro dice otra, y yo grabo y tomo nota. Nada más, punto.

G. Goldchluk: —No hay discusión, todo está puesto en el mismo nivel.

—Hay información pura. Bueno, otro de los trabajos fue el problema de la información, que se está trabajando ahora en Estados Unidos, que consiste en que se tiene tanta información, es tan brutal la cantidad de información que hay, que el problema es cómo pensarla.

M. Dalmaroni: —Para completar lo que decía Graciela, conversábamos en el seminario que esa exposición sin discusión, sin contrastación dialógica de ideas en un sentido más o menos clásico, no aparece sólo en relación con la información que el libro abre virtualmente al infinito, sino también respecto de toda una serie de juicios críticos y operaciones de interpretación que aparecen en un tono marcadamente asertivo...

Verónica Delgado: —Y muchas veces en cursiva.

—Sí, con muchos subrayados. Lo que hay ahí son contrastes de tonos. La idea de pasar de un tono a otro, que empecé a trabajar en el libro de la gauchesca y me gustó. De un tono doctoral, asertivo, a un tono ingenuo que oye lo que dicen los otros y no puede comentar, y a un tono humorístico. Todo te envía a quitarle a la crítica el aburrimiento. Ese era el objetivo: quitarle el aburrimiento y la cosa que yo sentía cada vez más cerrada de la crítica, que en Estados Unidos es absolutamente evidente (los libros universitarios circulan nada más en universidades). Se generó un movimiento, hace poco, para tratar de sacar el discurso de la Universidad.

Julia Romero: —Yo iba a comentar algo acerca del uso de las notas. Me parece que también contribuye a ese tono paródico, en cuanto a que el corpus de las citas parece, por momentos, vampirizar, de alguna forma, el cuerpo del delito, el texto central, como una parodia de los usos académicos por un lado, y a la vez brindan una cantidad considerable de información. Hasta el espacio gráfico, el mismo tamaño de la letra en las notas que en el texto y el número de páginas las colocan al mismo nivel, y contribuyen a crear como un espacio de fuga...

—Bueno, por supuesto, la fuga: toda la teoría de Deleuze fue muy importante para mí. Desde hace más de quince años lo leo y lo he leído apasionadamente. Y las líneas de fuga y todo eso ahí está clarísimo. Yo veía más las notas como líneas de fuga. Pero también pueden ser las citas. Fue muy trabajoso eso de las citas. Yo en esa época no tenía *scanner*. Tenía que copiar de cada libro. Cuando llegaron al libro se achicaron muchísimo: las citas eran larguísimas en algunos casos. Hubo que hacer una selección de citas, para restringir y mostrar nada más que una cosa. En un momento hice averiguaciones porque la idea era sacar el libro con un CD-ROM, que tuviera todos los textos del corpus, todas las películas, y una cantidad de información cultural. Pero cuando fui a consultar en Yale sobre eso me espanté, porque me dieron tantas posibilidades, que eso iba a alargar tremendamente el proceso del libro. Pero la idea era que en el CD-ROM estaban todos los textos y las películas, de modo que las citas eran partes extractadas del texto que ibas a encontrar en el CD-ROM.

Laura Cilento: —¿Hay cierto regreso al estudio del personaje, del personaje o del sujeto?

—Sí, sí, hay mucho de crítica tradicional. Hay muchos elementos de lo que se considera la crítica tradicional, deliberados.

L. Cilento: —Preguntaba si justamente es como una especie de retorno y de réplica a ciertas tendencias de la crítica literaria. Así como usted oponía el libro a la crítica académica, estaría respondiendo de alguna manera al retornar a ciertos tópicos de análisis...

—Sí, sí, totalmente. La categoría de sujeto no coincide con la de personaje. Pero sí, aparecen ahí muchos personajes que a mí me parecieron divertidos. El Frankenstein que opera al Moreira para mí es el *summum* de la diversión. Y al mismo tiempo ahí entendí, sobre todo

viviendo en Estados Unidos, cómo toda esa cultura había sido reprimida en Argentina, esa cultura que en Estados Unidos se desarrolló brutalmente, que es la cultura de masas, con sus personajes típicos, como Frankenstein. Cómo no había sido usado, por lo menos en el momento en que apareció, en la literatura argentina, y en cambio en Estados Unidos, fue tremendamente explotado y dio lugar a mucha literatura.

Anahí Mallol: —Quería saber si esta escritura del crítico jugueteón tiene que ver con la idea de que no hay una verdad de la crítica, sino que la crítica es una lectura, y que tal vez el siglo que viene otro pueda proponer otra lectura de esto como un componente de la cultura argentina.

—Eso está dicho, directamente. Sobre todo en la “Introducción”. Que esta construcción es temporaria. O sea que puede venir otro y hacer cualquier otra construcción. No se pretende nada definitivo ahí; y es cierto también lo de la literaturización de la crítica. Que es un camino bastante difícil, que te puede llevar al abandono total de la crítica, cosa que yo no quería hacer. Pero cuando uno se pone a literaturizar la crítica o a considerar que la crítica es un género literario y no ya un género científico o académico, empiezan a pasar esas cosas.

A. Mallol: —Quería saber qué recepción había tenido este texto, porque lo celebro, y espero que tenga sus frutos, porque creo que si yo mañana escribo El cuerpo del delito y lo presento como tesis doctoral, rebota.

—Ah, seguro. En Estados Unidos no es muy frecuente este tipo de libros... bueno, creo que en ninguna parte. De todos modos, más bien la recepción es de no entender, de azorados, de decir “bueno, ¿y esta qué quiere?” Pero los estudiantes lo recibieron bien y lo aplaudieron, y en general cuanto más dura es una persona, más académica, más formal, más solemne, más lo rechaza. A los jóvenes, tanto de acá como de allá, les gustó. Así que decían eso: qué divertido, así se puede aprender literatura, y no aburriéndose. Hay una diferencia de edad y de actitud. Vamos a ver qué pasa cuando se traduzca. Ya está la traducción al portugués. Los brasileños fueron los primeros que lo pidieron, apenas salió el libro. Así que, como ven, el espíritu jugueteón de Brasil prendió rápidamente, y va a salir en la editorial de Minas Gerais, que es la editorial que publica a Homi Bhabha, a Lyotard, etc.

Verónica Delgado: —La pregunta tiene que ver con un tópico del seminario: la relación que puede establecerse entre tu libro y los llamados “estudios culturales”. Si vos pensaste si se inscribe en eso de alguna manera.

—Sí, sí. Yo estaba sumergida en bibliografía y en discusiones sobre estudios culturales, tanto allá como acá. Ahora bien, ustedes pueden considerarlo un libro de estudios culturales, de hecho lo es, pero no tiene mucho parentesco con las otras cosas de estudios culturales que se hacen. De modo que yo sí lo considero un libro de estudios culturales, pero que parte de la literatura. Esa es la primera diferencia. El punto de partida en el libro siempre es la literatura.

Miguel Dalmaroni: —¿Y esa no sería una constante del libro que lo saca de “estudios culturales”? Digo, en la medida en que, de algún modo, es un tópico de los estudios culturales el abandono de la noción de literatura como una compartimentación del discurso, por una parte, y por otra el abandono de la noción de literatura como valor o discurso al que se le otorga una jerarquía en el conjunto de los discursos.

—No, en mi caso no había ninguna idea de esto. Simplemente es el territorio que conozco, nada más. Es el territorio de la cultura que yo conozco mejor. Y además el que creo que da más significaciones. Y el único que yo puedo leer cómodamente y que sé leer, nada más. Por otro lado, estoy en desacuerdo con esa idea tan estrecha de los estudios culturales que ven nada más que problemas de género, raza, etnia, en fin. La cosa repetida en EE.UU.

M. Dalmaroni: —¿Eso quiere decir que estás en contra de esa tendencia estrecha de los estudios culturales a dejar de lado programáticamente los problemas estéticos?

—No, no. Estamos en contra de la crítica rígida que lo único que busca son representaciones de género, raza, etnia. Que además tiene una teoría muy pobre que la sustenta, ¿no? Los estudios culturales no tienen un cuerpo teórico rico. Así que esa era la idea. Algunas cosas están hechas simplemente porque es lo único que yo sé. No hay ninguna otra intención ahí. Uno debe manejarse en los campos que conoce.

José Amícola: —¿Podés desarrollar un poco más las razones de la prohibición de trabajar con un autor?

—Bueno, la prohibición la practico activamente. Cuando vienen los estudiantes a pedir que les dirija las tesis les digo que no dirijo tesis de autor. Creo que es un campo muy limitado. Además desmiente todos los trabajos de Foucault, de Deleuze y todos los trabajos de los últimos años sobre la muerte del autor. Es decir, no es el autor, no es la categoría autor lo que importa. Por otro lado, en esta cultura es muy difícil luchar contra eso. En Estados Unidos es muy fácil porque uno les dice a los estudiantes: “con una tesis de autor no conseguís trabajo”: la abandonan instantáneamente.

M. Dalmaroni: —Acá con ninguna tesis conseguís trabajo, así que... (risas)

—Además es cierto, porque como el primer trabajo lo tienen a partir de la tesis, y la entrevista y las conferencias que dan son sobre la tesis, los que tienen que darle trabajo dicen: “pero este tipo lo único que sabe es Borges”, o “García Márquez”, “no puede dar cursos de literatura”. Pero acá hay otro problema con los autores, porque esta es una cultura de figurones, que le da una importancia brutal a las personas, que glorifica sujetos, que crea constantemente héroes. Y contra eso es muy difícil luchar. De todos modos, yo creo que es muy pobre lo que se puede sacar de un libro sobre un autor, o del universo de un autor. Habría que forzarlo constantemente o abrirse a otros autores, a otros textos, a la época que vivió. Entonces ya no sería una tesis de autor. Tampoco la idea de textos. Aunque por supuesto uno lee textos y opina sobre textos. Pero tampoco me gusta como objeto de la crítica.

J. Amícola: —Esperamos, entonces, que los próximos libros tuyos sean transversales.

—Bueno, el actual es un libro raro. Es un diario intelectual, con lecturas, con conversaciones con gente.

Graciela Goldchluk: —Quería preguntar algo sobre el capítulo “Mujeres que matan”, porque en un libro tan deleuziano, sobre todo en su sintaxis, una esperaba encontrar más devenires.

—Es que cada asesina deviene en la otra. Todo es un devenir en la cadena. Porque desde la primera, cada asesina va encarnándose, digamos, deviniendo en la que sigue, por la idea de cadena.

G. Goldchluk: —Claro, porque lo que a mí me sorprendía es que lo veía un poco atado a las identidades fijas. Pero particularmente ahí, como si en las mujeres no hubiese mutación en delito, como sí la hay en los científicos. Lo que no me gustó, en la lectura de “Emma Zunz” (me apasionó la lectura que hacés en cuanto a cuentos de judíos)... pero me pregunto: esas mujeres que para matar tienen que ser vírgenes, o madres, cuando por ejemplo Emma Zunz tiene que dejar de ser virgen para matar... Pareciera que a pesar del delito se mantiene, digamos, ...

—Bueno, para mí sigue siendo virgen cuando mata, por más que ya no sea fisiológicamente virgen.

G. Goldchluk: —Esta molestia que a mí me producía esta parte del libro me parece que se compensa con lo que decís de un gesto de rechazar esta insistencia de los estudios culturales de género.

—Bueno, en la primera conferencia que di en Estados Unidos sobre mujeres que matan se levantaron dos feministas, y prácticamente me insultaron. Fue muy violento. Porque la idea siempre es que la mujer es víctima. Entonces, presentarla como poderosa y asesina, era como dar vuelta una cantidad de argumentos.

G. Goldchluk: —Pero además escapa a la idea de que donde hay una mujer debería haber un devenir mujer. Sobre todo en este libro, El cuerpo del delito, no digo en todos los libros. Pero bueno, lo que decís me aclaró que hay un gesto de eludir ese lugar común del género.

—Me preguntaban también qué pasa con las que matan mujeres, y qué pasa con las que matan chicos. Yo no sé. A mí me interesaba una posición: la de las que matan hombres. Necesito limitarme para poder pensar. De hecho todo el corpus es un ejercicio de límites, de limitación.

G. Goldchluk: —Entonces es eso: contra el estereotipo del estudio de género.

—Sí, contra la cosa rígida del estudio de género, planteando estas mujeres como las que atacan al poder y se salvan de la justicia. O sea, triunfan. Pero al mismo tiempo, ahí en esa parte del libro está toda la parte histórica al revés, que es la aparición de la mujer delincuente en ficción cada vez que hay un avance femenino.

Sergio Pastormerlo: —Quería preguntarte una cuestión puntual sobre El Moreira de Gutiérrez. Yo lo veo como un texto políticamente muy indefinido, y hay una parte del capítulo sobre los Moreira donde el libro da cuenta de eso, en “El círculo de la violencia” donde aparece que la violencia la ejerce también hacia abajo, y cambiando de bando político. Pero también hay una lectura que define políticamente al Moreira como héroe de la violencia popular, cuyos enemigos son los enemigos del pueblo, o también como texto mitrista.

—Sí. La lectura pasa de eso a la otra cara, porque Moreira tiene siempre muchas caras. Esa es la idea; es lo característico de los delincuentes populares. Ahí también tenía cantidad de bibliografía sobre eso. Parece que los delincuentes populares siempre tienen esa doble cara. Están con el poder y atacan el poder. Son “artefactos culturales”. Y ahí lo que se me aparecía claro era el gesto populista del mitrismo, o de Gutiérrez. Y todo gesto populista tiene muchas caras.

S. Pastormerlo: — El libro no se ocupa de la relación con el mercado ¿Será para desviarse de las lecturas... ?

—Pero lo del best-seller es la relación con el mercado. Por ahí pensaba entrar el problema del mercado. Si hacía una historia del best-seller, iba a ser una historia del mercado literario. Por eso les dije que son problemas que no pude desarrollar.

S. Pastormerlo: —Pero en el caso de Juan Moreira no hay una acentuación sobre Gutiérrez como escritor profesional, o respecto del éxito del libro...

—Está como dado, en la medida en que funda el teatro y se transforma en héroe popular.

Geraldine Rogers: —Me interesó el tratamiento de la tradición cínica en el libro. Usted habla de mirar desde abajo. Me gustaría saber en qué consiste ese mirar desde abajo. Y tratar de ver de qué manera se puede relacionar eso con el hecho de que los discursos siempre están condicionados, que tienen condiciones de producción. El libro se genera desde un lugar institucional, que es Yale. Entonces la pregunta sería: de qué manera se puede pensar esta idea de mirar desde abajo, que implicaría eludir ciertos condicionamientos institucionales.

—Bueno, lo de los cínicos es, como la tradición lo muestra, el ataque a la teoría. La tradición cínica es una tradición antiteórica, y la idea de lo de abajo, es que todas las demostraciones que hacían los cínicos eran demostraciones corporales. Para demostrar algo hacían gestos, o se desnudaban, se masturbaban, etc. Me fascina la tradición cínica. Y el libro de Sloterdijk cuando salió fue importante para mí. De modo que la idea de que hay una tradición cínica y satírica que se burla de todo y que todo lo pone en cuestión, frente al cinismo que reina sobre todo en esta cultura neoliberal. Me pareció que la tradición cínica estaba muy clara en Soiza Reilly y en Sux y en estos que yo levanto como los no leídos, y por lo tanto, los reprimidos de la historia literaria en la Argentina. Esto era importante. Y también hay una cosa que la historia literaria argentina reprimió, que es la sátira. Es muy difícil encontrar textos satíricos. O escritores satíricos que tengan los primeros lugares. Es muy difícil, siempre están en segundo plano, siempre son olvidados o quedan enterrados por la historia. Esa tradición para mí era importante. La tradición cínica y la tradición satírica. Cuando uno vive afuera ve esto de otro modo, cambia la mirada. Siempre pensando que acá son más solemnes y lo saben todo: hay una tradición literaria que se acomodó a ciertas tendencias culturales. Es el modo en que la cultura se constituye. Y la tradición satírica es una tradición que desestructura, que se ríe de todo, de las cosas importantes sobre todo. Me parecía importante, y eso es la cultura popular norteamericana: se burla todo el tiempo del poder, de la solemnidad. Y yo me movía en dos culturas. Este libro fue escrito en dos culturas. Cuando necesitaba venir acá, llegaba y me imbuía del espíritu local. Y cuando iba para allá, a la inversa, riéndome un poco más, preguntando a la gente, viendo qué se enseña en los colegios secundarios. Entonces ahí empieza a cambiar miradas de un lado y del otro y se producen este tipo de referencias por los cínicos o por la tradición satírica. Siempre buscando el humor, en la crítica, que yo no lo he visto acá en Argentina. O sea, piensen un crítico que en un congreso se empieza a reír de sus propios temas, de las ponencias de los otros, que se ría del congreso en la ponencia... ¿Qué efecto hace eso?

J. Amícola: —Eso es algo que se dice de los alemanes. Que no tienen literatura satírica o de humor.

—Es anglosajona la literatura satírica.

Francisco Ramírez Sisterna: —¿A qué se debe eso?

—Es la cultura. Por eso les decía que el texto cultural es muy grande. La cultura es como un aire que nos envuelve a todos.

F. Ramírez Sisterna: —¿Puede deberse a una forma de subdesarrollo cultural esa falta de sátira o humor?

—Yo no diría eso. No uso esos términos; ni atraso ni subdesarrollo. Simplemente diferencias culturales. Cuando una está en otra cultura ve simplemente diferencias culturales, no valora una más que la otra, sino que dice: qué serios que son allá, qué desestructurados e informales son acá.

Teresa Basile: —Un comentario: Borges tiene una gran dosis de humor ¿no?

—Sí. Es uno de los pocos.

T. Basile: —Un humor muy fino, que...

—Sí, anglosajón.

Verónica Delgado: —Vos describiste un itinerario del libro que, por las exclusiones, lo fue argentinizando, si se quiere. En ese sentido, lo veo como un libro de crítica literaria argentina, más que latinoamericana. Y como libro de crítica, me preguntaba —hablando de tradiciones— con quién discute el libro; si tiene una intención polémica, si tiene una intención fundante. ¿Cómo se inscribe en la crítica argentina?

—Eso no lo puedo decir. Lo tienen que decir los lectores, los historiadores de la crítica, los metacríticos. Como intención era: contra el aburrimiento, contra las solemnidades académicas, contra esa especie de fórmula para hacer un texto crítico. Esa era la intención, pero más no te puedo decir. Yo no pensaba en polémicas concretas.

Fabio Espósito: —Eso es muy menemista. Porque el mejor humorista es... Menem: el que se ríe de todo. El que se ríe de nosotros y toma las cosas serias con risa...

—Sí, puede ser un “libro menemista”.

V Delgado: —Yo preguntaba porque en el libro aparecen, para el mundo del’80, dos maestros que son Viñas y Jitrik. Digo: ¿en ese sentido, podría inscribirse en esa tradición, o cómo lo habías pensado?

—Ah, ¿vos decís por ese lado? Bueno, sí, esa primera parte muy conscientemente se inscribe en esa tradición, como .discípula de esa tradición, que de hecho lo fui. Y pensé que el mayor homenaje que se le puede hacer a un maestro es escribir sobre lo mismo que escribió el maestro desde otra perspectiva. O sea, continuar en cierto modo su trabajo, pero tomando otra perspectiva. No repetirlo. Para mí, muy afectivamente, era un homenaje a mis maestros.

Karina Amodeo: —Respecto a las cuatro operaciones de transmutación de los científicos, cuando me detuve en cada una me pareció que el científico ocultista es menos delincuente. No lo quiero salvar a Lugones. Pero me parecía que los otros científicos transmutados estaban cometiendo delitos condenables por leyes estatales.

—Sí, pero ahí lo que aparece son los locos junto con los delincuentes. Es un error mío no haber aclarado eso. Ahí se constituye esa tradición de loco, marginal, que es la tradición de Arlt, que aparece en ese momento. Aunque estaba fuera de la ley el ocultismo. O sea: la práctica no estaba reconocida por la academia ni por la ley. Ser ocultista era ponerse al margen de la ley de la ley “científica”.

M. Dalmaroni: —¿Tanto ?

—Sí, eso se ve sobre todo en *La Montaña...*

V. Delgado: —Pero en La Montaña justamente aparece....

—Es lo antioficial, lo antiestatal.

K. Amodeo: —Yo lo pensaba más como antiacadémico que antioficial.

—Y antiestatal. Sí, contra las academias es, pero como loco.

K. Amodeo: —No le quieren dar el diploma de sabio pero...

—Y ahí están todos en esas operaciones de transmutación, todos son medio delincentes y medio locos. A mí me encantó cuando el año pasado apareció una francesa que se hacía operaciones por televisión, y se cambiaba la cara. María Moreno escribió una nota. Muy “fin de siglo”. Porque para mí el fin de siglo era el de las operaciones de transmutación. Si uno tenía que pensar en un ideograma o en una imagen fin de siglo era “operaciones de transmutación”. Todo se transmuta. Y eso atraviesa el fin de siglo. Pero tenés razón: no todos son delincentes. Error mío.

M. Dalmaroni: —Ahora, en el caso de las ciencias ocultas vos citaste La Montaña...

—Bueno, en Arlt aparecen los ocultistas como delincentes. Porque yo también juego con eso: aunque no aparezcan en el momento, después —en el texto de Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”— los ocultistas aparecen como delincentes. Y apela a la policía.

M. Dalmaroni: —Como embaucadores, como estafadores.

—Sí, sí, delincentes en ese sentido.

K. Amodeo: —Pero en Holmberg, en ese momento, pasa lo contrario: el frenólogo que termina poniéndose del lado de lo estatal.

—Sí. Ahí las categorías están mezcladas, no son muy nítidas. Cosa que ocurre siempre en las operaciones de transmutación.

M. Dalmaroni: —¿Pero no te parece que la relación de los científicos y también de los escritores y de los narradores, con las ciencias ocultas, en estas ficciones, está corrida para el lado de la autovictimización, mientras que en efecto en su circulación en el fin de siglo en Buenos Aires, el discurso ocultista está mucho más legitimado, incluso por el corrimiento a la laicidad fuerte por parte de l Estado? Incluso en un discurso de divulgación científica: el ocultismo como la vanguardia de la ciencia positiva.

—Es el mismo suelo donde nace el psicoanálisis. Es un cuestionamiento de la racionalidad científica dura. Es crítico, por eso es resistido.

M. Dalmaroni: —Pero a su vez los científicos positivistas o materialistas lo incorporan como terreno que se está empezando a explorar, y que tal vez algún día... En Buenos Aires, digo, en ese momento.

—Yo creo que había mucha tensión. Yo lo leo ahí. A lo mejor no di en el clavo, me equivoqué. Pero yo lo leo como antiestatal y antioficial.

K. Amodeo: —Hay una cita, al final de La Montaña donde proponen fundar una Escuela de Estudios Superiores...

—Sí, sí, lo quieren institucionalizar, pero contra la ciencia oficial. La idea siempre es contra la ciencia oficial. O sea: cuando aparece el primer gesto contra lo oficial, para mí aparece la cultura moderna progresista. Esa es la idea. El primer rasgo de esa cultura moderna

es atacar lo oficial (en Ingenieros se ve clarísimo). El loquito que aparece en Soiza Reilly, y del que el narrador dice que podría ser presidente de la república o escritor académico: es un ataque directo a todas las instituciones, a las instituciones oficiales. Cuando aparece eso, hay otra cultura. Porque en la cultura alta aristocrática jamás aparece un ataque tan frontal a las instituciones oficiales. En Borges el Estado nunca es delincuente. Esa es la diferencia crucial entre Borges y todos los otros textos. El Estado nunca aparece como Estado delincuente. Se puede engañar al Estado, pero el Estado no es un Estado delincuente.

Margarita Merbilháa: —Volviendo a lo que usted decía respecto de ese retorno a la crítica tradicional, ¿Para qué esa vuelta?

—Rescatar algunas categorías, y más que de la crítica tradicional, de la crítica clásica. Pensando en tipos como Auerbach, o sea los clásicos de la crítica. Categorías que ellos usaban.

M. Merbilháa: —De modo que eso no formaría parte del gesto humorístico al que se refería antes.

—No. Eso es simplemente usar todo lo que está a disposición de uno en la tradición crítica. Yo creo que si no se conoce bien la tradición crítica, no se la puede criticar. Desde adentro.

V. Delgado: —Respecto del concepto de coalición cultural ¿Ese concepto funcionaría para el análisis del 80 y para, por ejemplo lo que sigue, que es el novecientos? ¿Puede pensarse idéntico o habría que ir precisándolo? Pensaba si, en la medida en que los sujetos del novecientos, tienen menos cuna y menos vinculaciones con el Estado, también podrían pensarse como coalición del Estado liberal. Me refiero a Gálvez, Rojas, Giusti, etc., que de alguna manera forman parte de la alta cultura entre estatal y universitaria.

—No, para mí no. Las características de la coalición cultural del 80 no las puedes buscar repetidas en otras. En ese trabajo lo que hay es la demarcación de un ciclo: surgimiento en el 80 de estos procesos de constitución de la literatura alta, y coalición; y el cierre del ciclo con *Sur*, que obviamente es un ciclo que trabajó Viñas, que trabajaron mis maestros. O sea, las correlaciones entre el 80 y *Sur*, y todo lo que rodea a *Sur*. Esa era la idea. Ustedes pueden hacer lo que se les de la gana con las coaliciones.

V. Delgado: —Preguntaba porque el libro da la idea de una no don que se mantiene: que podrían analizarse hasta 1960 las coaliciones culturales de los estados liberales. ¿Cuánto debería ir modificándose esa noción?

—Sería necesario, por supuesto, modificar completamente la noción de coalición.

M. Dalmaroni: —Pero entonces la noción de ciclo despeja la idea que en algún momento el libro sugiere: que se puede pensar la idea de “coalición cultural del Estado” desde el 80 hasta 1960.

—No, no.

M. Dalmaroni: —¿La idea de “ciclo” es que hay dos coaliciones culturales del Estado liberal que encierran...?

—Que son el ciclo de la alta cultura argentina: ese ciclo está delimitado por esas dos coaliciones. Porque una de mis preocupaciones era cómo historizar la cultura. Con una historización diferente, obviamente, de la historia política. También podríamos pensar cómo

historizar la literatura. Lo que todos vemos y padecemos: que no se sabe qué esquema histórico hay en las “historias de la literatura”; en algunas aparecen autores, en otras textos, una *melange* total. Para hacer una historia de la literatura hay que tener una filosofía de la historia, una teoría histórica de la cultura. En Canadá hubo varios congresos sobre historias de la literatura; la idea está trabajándose en varios lugares. Y se me ocurrió que los ciclos culturales podían ser un modo de periodizar la literatura. Lo mismo el asunto de Moreira y el gaucho pacífico. O sea, de Hernández a *Don Segundo Sombra*, el gaucho pacífico acompaña constantemente al gaucho violento que es Moreira. Entonces yo abro el trabajo en 1879 y lo cierro en 1926: un ciclo cultural, donde un gaucho pacífico —el viejo Martín Fierro— es reemplazado por otro, Don Segundo Sombra. Corte de la cultura. Corte en el sentido de construcción de un ciclo. Y lo mismo con lo de las coaliciones. Pero eso, como les digo, no es una idea mía: eso lo trabajó muchísimo Viñas, comparando constantemente la literatura del 80 con la literatura de *Sur* (a propósito del viaje, etc.).

M. Dalmaroni: —¿Vos distinguís si la noción o teoría de la historia y la historicidad que manejas al reperiodizar de esta manera, discute con o echa por tierra qué nociones de historia o historicidad? Durante el seminario nos interesó al respecto la reseña de Horacio González sobre El cuerpo del delito.

—Para mí es totalmente histórico ese Manual, es una historia de la literatura. Para colegios secundarios, precisamente. Y la preocupación mía era historiar procesos, historias de “cuentos”, o sea la idea de que hay multiplicidad de historias. Hoy en día no se puede hablar de “la historia”, y menos de ponerle mayúsculas, ¿no? La historia es una densidad histórica en donde cada cosa se puede historizar. A partir de los *Anales* pero sobre todo a partir de los años sesenta eso es clarísimo para todos los historiadores: historia de la vida privada, historia de la sexualidad, historia del best-seller, historia de lo que ustedes quieran. Se puede hacer una historia de cualquier cosa. Y cada vez, lo que se me impuso un poco como evidencia, era que según el objeto cuya historia se haga, esa historia será más larga o más corta, va a tener dimensiones distintas. Por eso lo de Horacio [González] lo tomé más que nada como una polémica amistosa de los años setenta. El dice algo así como que *El cuerpo del delito* es estructuralista y sin historia: bueno, es una polémica de los años sesenta y setenta. Cuando creo que este libro con los años setenta no tiene nada que ver...

M. Dalmaroni: —¿Pero el libro no tiene un portal setentista, que por más parodiado que esté, después opera en los modos de leer?

—Empieza con los maestros.

M. Dalmaroni: —Y bueno, entonces...

—Ahora, la aparición de los maestros —Marx y Freud, y después mi maestro Viñas y el grupo *Contorno*— es una especie de conjuración: que se queden quietos los maestros, que acá se va a disparar para cualquier lado. Así lo viví yo. Y por otro lado, la “Introducción”, donde están Marx y Freud, es una especie de parodia de un marketing, del marketing del mismo libro ¿o de Marx y Freud? El libro se está propagandizando: compren este manual, es útil, miren: tiene Marx, tiene Freud. Yo lo escribí con ese estado de espíritu. Este es un útil manual, vamos ¿no? Como que la “Introducción” tenía que ser una propaganda del libro. Así fue escrita la “Introducción”, y así entraban Marx y Freud. Porque ese texto de Marx también es divertido.

M. Dalmaroni: —Sin embargo, después, más o menos intermitentemente, el libro distribuye la idea de que hay ciertas cosas que están en los discursos de la cultura pero que no se dicen sino en la literatura...

—A veces sí. A veces pasa que la literatura dice más.

M. Dalmaroni: —Bueno, en esos lugares del libro me daba la impresión de que resonaba en serio algún eco —por lo menos remoto— de las teorías usadas al principio para, según vos, hacer publicidad.

—Bueno, esa es la trampa del libro. Está en serio y en broma todo el tiempo. Ustedes tómenlo como quieran. Lo que pasa es que ese era el momento de los maestros. Mi formación crítica fue en los años en que se leía Marx y Freud. Partir de ahí, ésa era la idea. Pero nada que ver con los 70, estructura contra historia... Entonces, con lo de Horacio [González] me sentí como transportada a esos años, y este es un movimiento que produce el presente. Les cuento que el libro que estoy escribiendo ahora — *Diario de un sabático*, se llama— es una investigación sobre las temporalidades de esta cultura. La cantidad de tiempos que están presentes en el presente. Cómo están presentes los 70, cómo el pasado inmediato, cómo está presente el siglo XIX. Esa es mi investigación actual. La realidad lleva a preguntarnos eso. Entonces, volviendo a la historia, la historia es la idea de múltiples historias, de una densidad histórica, pero también la idea de que la cultura tiene su propia historia, que es una historia de diferentes duraciones que la historia política. Por eso lo del anarquismo al peronismo: ahí hay una continuidad cultural, muy clara. Y experimento (es un libro totalmente experimental) con la idea de ciclos, que tienen su momento y se cierran; después se puede volver a abrir el ciclo; nada se cierra para siempre.

M. Dalmaroni: —¿Y el procedimiento del ciclo sería del tipo que llevaban a cabo los de Contorno? Con la diferencia de que ahí había la idea de una historia total ¿no?

—No, ellos no trabajaron la idea de ciclo.

M. Dalmaroni: —Vos dijiste recién que lo que armaba Viñas...

—No, lo que armaba Viñas eran las correspondencias entre el 80 y *Sur*. Porque lo que pasa es que *Contorno* era otra coalición; ahí fíjense el problema de la complejidad de las coaliciones. Las coaliciones chocan con otras coaliciones. Ese es uno de los problemas: *Contorno* era una coalición totalmente opuesta a *Sur*. Era la coalición opuesta a *Sur*. Entonces se puede hacer una historia de las coaliciones. Fíjense que para mí la coalición es importante en tanto determina sujetos ficcionales. Eso es lo importante de una coalición: establece sujetos, que el Estado necesita. Y hablando del asunto de las mediaciones, a partir de una charla del otro día con Miguel [Dalmaroni], si uno quiere mediar —yo no uso la categoría de mediación porque uso la de red o rizoma: ahí no hay mediación, todo se conecta con todo—, pero si uno quiere mediar cultura, o literatura, y Estado, ahí están los sujetos, o la coalición. Ahí están las dos mediaciones. Las coaliciones son mediadoras entre cultura y Estado. Si quieren usar esa categoría, claro.

M. Dalmaroni: —Pero hay que, digamos, purgarla teóricamente, porque ahí funcionaría muy de otro modo...

—Claro que funcionaría de otro modo. Pero de todas maneras es una mediación; y una mediación fuerte, porque es una coalición que elabora cultura, y que está *entre* literatura y Estado, entre la cultura y el Estado. Ese “entre” del que habla tanto Homi Bhabha (que también evita totalmente la categoría de mediación) de ponerse en el “entre”.

Mario Goloboff: — Esta idea de la coalición parece bastante más interesante y probablemente más pertinente para un país como la Argentina, que la de campo cultural.

—A mí me fascinó, porque en Estados Unidos, uno abre el *New York Times* y todo el tiempo le está hablando de coaliciones, usando mucho la palabra. Y dije: ah, esta palabra tiene su interés. Por qué no reemplazamos “generación del 80” por coalición, terminamos con el asunto de la “generación”, y le damos un sentido. Porque coalición es una reunión con fines políticos, también.

M. Goloboff: —Y esporádica. Puede durar más o menos, pero...

—Sí, también, exacto. Pero es diferente de las alianzas actuales, por ejemplo, que se hacen y deshacen mucho más rápidamente.

M. Goloboff: —¿En qué alianzas actuales estás pensando?

—Y, en general, en la forma de vida que el neoliberalismo nos ha impuesto, ¿no? Según el objetivo que se persiga en el proyecto de vida o en la lucha, incluso, las coaliciones son diferentes.

Laura Lena: —Yo agregaría que la palabra coalición tiene una resonancia bélica, ¿no?

—No, no tenía una resonancia bélica en ese momento para mí. Simplemente es un grupo que actúa en conjunto, nada más. Entonces, los del 900, como decís vos, yo no periodizo por décadas.

V. Delgado: —Es un sintagma para nada más señalar ese momento. Yo lo pensaba precisamente como sujetos que en algún punto tenían rasgos...

—Y tienen relaciones entre sí.

V. Delgado: —Sí, sobre todo por una operación que hacen con la figura de Cané, por los autores que leen, etc., yo intentaba pensarlos a partir del concepto de coalición y no salía demasiado porque...

—Tendrías que cambiarlo completamente.

V. Delgado: —Había pensado en una noción tal como grupo “aspirante a una nueva élite”

—Pero fíjate que para mí coalición es definición de sujetos. O sea, la tarea fundamental es establecer cuáles son los sujetos del Estado liberal, cuáles son las figuras más importantes que pueden sostener las ficciones estatales en el Estado liberal: el memorialista, el cronista, el héroe nacional, el dandy, el científico. Eso es lo más importante de la coalición, lo que elabora. Y si pones (pero eso ya es otro libro), si ponés *en coalición* a todos los sujetos literarios de la coalición, te salen figuras alucinantes. O sea, si ligás ya no Cané, López, Cambaceres, sino el dandy, el héroe del Nacional, la Nación, el hombre de ciencia o el positivista —con todos los otros, sus otros—, haces una especie de micro-sociedad ahí, ¿no? Y esa es también la coalición. Ese capítulo se mueve con dos grados de realidad. Todo el libro se mueve con dos grados de realidad.

G. Goldchluk: —Siempre son sujetos producidos por la coalición...

—Producidos ficcionalmente.

G. Goldchluk: —¿Y nunca hay categorías de sujetos, en particular, o categorías culturales, que surjan por fuera de la coalición?

—No, están adentro y afuera. Por eso digo que se mueven en dos niveles de realidad todo el tiempo. Por eso la idea de la relación entre las biografías. O sea los escritores reales y sus sujetos ficcionales. Hay un pasaje casi directo de uno a otro constantemente. Por eso está en la realidad y está en la ficción. Ese “entre” la realidad y la ficción es un espacio importante en todo el libro. Pero ahí se marca, que es *sine qua non* para la construcción de la coalición, dos grados de realidad, dos grados de sujetos: los sujetos ficcionales y los sujetos reales, históricos.

G. Goldchluk: —Yo pensaba con respecto a la coalición en una noción de dirección que la coalición produce sus propios sujetos, pero que también, inversamente, se apropia de sujetos ficcionales, o de sujetos, que se producen en otras esferas; incluso hasta Contorno.

—Los *Contorno* fundan otros sujetos, que todavía siguen hasta hoy, tanto en la literatura como en la crítica, como en la vida de la coalición misma. Son otro tipo de sujetos, sujetos más bien antiestatales. Por eso la idea de coalición va junto con la idea de sujeto y cultura, y Estado. Si no, no la podía pensar. Otra cosa es un grupo de escritores.

V. Delgado: —Pensaste en incluir más revistas —ya que en general te ocupas de textos de autores, o de ficciones de sujetos—? Porque la fundamental que aparece es Caras y caretas.

—En cada período aparece un medio distinto. *Sudamérica*, el diario, que es el diario oficial de la coalición, está citado todo el tiempo. *Caras y caretas* en el fin de siglo. O sea, yo elegí el medio que me parecía más importante. En “Mujeres que matan” y en “cuentos de verdad”, el cine. Cada parte tiene un medio, propio. Eso se fue dando sin pensarlo demasiado, pero si uno lo piensa ahora, es así. Un medio, que no es literatura, pero que está todo el tiempo ahí.

Fabio Espósito: —Usted se refirió a las exclusiones del texto y del autor. Faltaba justificar la exclusión del género.

—Porque aquí no es un género literario lo que se trabaja, ¿no? Eso era simplemente para diferenciarlo del libro anterior, que es un libro sobre un género. Acá no se trabaja un género literario, hay de todo. No se piensa en términos de género. Esas eran las prohibiciones: no concentrarse en autor, no concentrarse en un texto, y no concentrarse en un género.

G. Goldchluk: —¿Sino en los argumentos y en los personajes?

—En los cuentos. En los cuentos que son argumentos, personajes, cierres, lo que yo llamo “soluciones finales”.

V. Delgado: —Vos hablás de leer el contenido...

—Sí, sí, por eso una de las críticas que me han hecho es que no es un libro sobre literatura, que no trabaja la literatura como literatura, sino que cuenta los argumentos. Y sí, porque yo no estoy parada en el espacio de la literatura. Estoy, insisto, en los cuentos, es decir, entre la literatura y la cultura. No es un libro que exhiba análisis literario. No hay ni un análisis literario, en el sentido clásico, retórico, verbal incluso. No hay. Ahí lo que importa son los cuentos. Eso es lo fundamental. Entonces, en ese sentido no es, no pretende ser teoría literaria ni crítica literaria pura, y en ese sentido sí es “estudios culturales”.

G. Goldchluk: —Aunque hay un elemento literario que aparece, aunque con intermitencias, que es el de la voz cuando por ejemplo se habla de crónica...

—Sí, a eso se presta atención. Pero no hace falta estar en la literatura para prestar atención a quién cuenta algo. Insisto en esto. Yo pensaba en la vida cotidiana, en la cultura, en el encuentro con amigos que se reúnen y cuentan algo —un chisme o un cuento cualquiera—; y ahí uno presta atención al modo en que se cuenta, que el otro o uno mismo cuenta. Y eso no es literatura. O sea, se disuelve el concepto de literatura, totalmente.

M. Dalmaroni: —De todas maneras, el abandono de esas tres categorías funcionó como disparador o programa del libro. Pero no podría tomarse como programa para continuar un tipo de crítica.

—No, no, nada continúa. Todo esto es temporario. Todo lo que ocurre en ese libro, es del libro. Es de ese momento. Nada más. Se pueden escribir miles de libros diciendo otras cosas, son igualmente válidos. O sea, es una construcción como cualquier otra. Construcciones sujetas a reformulación, eso se dice claramente en la “Introducción”.

M. Dalmaroni: —Te preguntaba eso porque incluso en términos de ver cómo funcionaron los cuentos y cómo circularon históricamente tales cuentos en tal momento, ahí la noción de autor, o la de género, o la de texto, puede haber organizado un modo de circulación, organizado fronteras, límites...

—Por supuesto.

M. Dalmaroni: —...funcionan históricamente, aunque uno no las tome como instrumentos críticos.

—No en ese libro. Mañana por ahí se me ocurre escribir un libro sobre un autor (no creo; pero la gente cambia). No creo, no me tienta, ya me parece aburrido. Pero de todos modos...No está negado, no hay un dogma. Es solo la idea de que esto es una construcción, que puede ser reemplazada por otra.

Margarita Merbilhaá: —¿Las nociones de “muy leído” y “no leído” vienen a contrarrestar las de “canon” y “contracanon”?

—A contrarrestar no. Vienen a decirlo en fácil.

M. Merbilhaá: —¿“Muy leído” es el canon ?

—Sí, sí. Es el canon. ¡Y la resistencia que hay en esta cultura a la introducción de otros escritores! Es increíble. Siempre son los mismos, siempre se tratan los mismos. No hay búsqueda de otros escritores que hayan quedado sumergidos por ahí. Para mí la crítica era, en *El cuerpo del delito*, formular construcciones y sacar a la luz escritores desconocidos... Eso era la crítica en ese momento para mí.

M. Merbilhaá: —¿Y entonces cuál sería el valor literario, ahí? ¿No habría valor literario?

—Pero el valor literario está definido por el canon. Cuando metés un no leído se transforma el canon, por lo tanto se transforma el “valor literario”, categoría que no uso. No la uso, me parece tremendamente restrictiva, *expulsatoria*. Y además, cuando la gente habla del valor literario, lo que hay que preguntarle es según qué teoría. El valor literario está definido por una cantidad de teorías en el siglo XX, ¿no es cierto? No es que sea natural en nosotros apreciar el valor literario. Es algo totalmente aprendido, inculcado y totalmente teorizado. Está naturalizado, ése es el problema.

M. Dalmaroni: —Sí, salvo que se defienda, de una manera totalmente explícita, como una posición estratégica, o política, relativa a cierta experiencia, a cierto contexto, a cierto momento desde donde habla el que defiende el valor.

—Sí, es una posición estratégica. Pero a nosotros nos han enseñado que hay obras valiosas porque, supónete, tienen densidad significativa. ¡Si se puede sacar densidad significativa de todo! Es la posición de lectura la que pone la densidad significativa. ¡Eso es Stanley Fish!

M. Dalmaroni: —¿Pero vos lo buscás en la literatura sólo porque sabés literatura, o porque además en tu libro hay cierta teoría de la literatura para la cual hay momentos en que la literatura dice cuentos de la cultura que otro discurso no puede decir?

—Yo no puedo ir con un grabador a 1880 a ver de qué hablaban. Pero se me ocurre que sí, que estaba en la cultura. Si no, no estaría en la literatura. Cuentos de educación y matrimonio están en la cultura sobre todo en las leyes, en el Estado; y en la cultura actual siguen estando. Lo cual no obsta, para mí, que sean conversaciones liberales. Cuando uno cuenta su educación o su matrimonio está totalmente metido en el interior de la ideología del liberalismo. Ésa es la idea: que el liberalismo con sus leyes produce esos cuentos de educación y matrimonio. Pero...en fin, puede ser que no. Todo puede ser que no. Que esa es la trampa del libro (y el ataque a la verdad académica).

M. Dalmaroni: —Y es la trampa de tus respuestas hoy acá.

—Seguro...

Karina Amodeo: —Cuando termina la lectura de “La frontera del delito”, usted se pregunta si esos relatos son ficciones antiestatales o ficciones que se han independizado del estado, o ficciones de deslegitimación. Mi pregunta apuntaba a saber si se resolvía o no el cuestionamiento.

—Ahí puede ser cualquiera de esas tres respuestas. Pueden ser ficciones antiestatales, en el sentido en que se demuestra más o menos ahí, porque todas atacan lo oficial. Puede ser simplemente que se han independizado del Estado, o sea que la autonomía dé un paso más respecto de la coalición; entonces, la idea sería así: todo lo que se va independizando del Estado y se va alejando, puede atacarlo; es un problema de autonomía. Ahí se aplicaría un poco la teoría adorniana: la obra de arte autónoma es crítica. Y si no, estrategias de legitimación quiere decir que simplemente ese grupo que es marginal en ese momento, que está escribiendo en *Caras y caretas* (o sea que todavía no es una literatura oficial) se está legitimando por esos ataques. Lo que quieras. Cuando hay preguntas, es que había muchas posibilidades y se lo deja al lector; o se pueden juntar todas y trazar una relación entre ellas. Pero muestra también que yo me negaba a seguir, quería cortar y pasar a otra cosa. Porque si cada uno de estos elementos se siguen el libro hubiera sido monstruoso. Entonces, la economía “de manual” me imponía constantemente cortes y pasajes a otros capítulos o bolillas.

J. Amícola: —Mencionaste a Borges y, como quien no quiere la cosa, decís que viene de la cultura aristocrática, cuando decís que la relación entre Borges y el Estado no es como se va viendo más bien en la modernidad. Y me acordé de aquello de Piglia cuando ubica a Borges en el siglo XIX. ¿Habría una veta como para meter ahí a alguien tan del siglo XX como Borges?

—La complejidad de Borges reside en que tiene una cantidad de líneas y de capas culturales impresionante. Por un lado está esa cultura alta, que es la cultura de enciclopedia, y de la conjunción criollismo-enciclopedia. Pero por otro lado está la vanguardia de los 20, que él aprende un poco en Europa, que ya no es esa cultura alta, que es otro tipo de cultura moderna; él

escribe además en periódicos, en revistas, o sea se inserta en las comunicaciones de masas, con una idea de la cultura moderna. Borges, entonces, es mucho más complejo. Uno podría pensar que cuanto más complejidad cultural, cuantas más líneas culturales hay, más complejo es el escritor, o su obra. O más éxito tiene a lo mejor. Si uno se queda encerrado en su propia cultura, se queda encerrado. Si es nada más que progre, o nada más que aristocrática, o nada más que popular... Mejor ¿por qué no mezclamos todo? En ese sentido, creo que en el caso de Borges está todo eso.

Nota: colaboraron para la edición del texto precedente, además de la propia Josefina Ludmer, Geraldine Rogers, Graciela Goldchluk, Margarita Merbilhá y Fabio Espósito. El encuentro contó con el apoyo de la Secretaría de Posgrado de la Facultad de Humanidades de la UNLP.