

OBRA

EL TRABAJO, ANÍBAL JARKOWSKI



Se trata de interrogar un objeto, un artefacto específico, singular. En este caso, un gran libro. *El trabajo* de Aníbal Jarkowski es una de las mejores novelas que se han escrito en los últimos años. Ha llamado tanto nuestra atención que decidimos abrir una sección que resulta ser un espacio de diálogo directo con el autor para abordar específicamente las obsesiones que la rodean, el estilo narrativo que da tanta solidez a su trama, los ecos sociales que la atraviesan. Hay algo que *obra* en la obra, dice Heidegger, y es el acontecimiento de la verdad. Entonces, ¿cuál es la verdad que *El trabajo* desoculta?

Una mujer, Diana, recorre las largas filas de desocupados de los años 90. La búsqueda es sinuosa y Diana intuye que el mercado ya no requiere un cuerpo viviente que agregue valor a la cadena productiva, sino un cuerpo fetiche que se exhiba para otros como representación. Lo comprueba en la empresa multinacional, cuando es contratada para que las escenas del *strip* enciendan la imaginación de un gerente que sólo la observa; lo comprueba en el *teatro de burlesque*, donde oficinistas, jóvenes sin trabajo y demás desfilan en busca del cuerpo femenino puesto en escena que el erotismo reprimido les demanda como así también la posibilidad de ocupar imaginariamente la posición dominante de quien mira. De este modo, por arriba y por debajo de las jerarquías sociales, Diana es empleada para ser vista. Sin embargo, y casi imperceptiblemente, el itinerario de Diana se irá transformando cuando encuentre su cómplice en ese escritor censurado por quienes aún creen que la literatura es peligrosa. Juntos convertirán en obra el libreto de su vida y lo pondrán en acto en un galpón en las orillas de una ciudad enrarecida y poco hospitalaria. Cuando el lector compruebe el fracaso rotundo de esta apuesta, difícilmente pueda soslayar que ha sido capturado por una novela que coloca en el centro el debate en torno a las (escasas) opciones que nuestra sociedad dispone para quienes desean guionar sus propios libretos.

Entre el erotismo y la política, el deseo y la desocupación, el arte y la vida, la novela de Jarkowski invita a recorrer un itinerario que arroja claves para entender nuestro pasado reciente, a través de un relato que es uno y múltiple al mismo tiempo, y en el que el arte de contar y la pregunta acerca de cómo hay que narrar se imbrican en una misma trama.

El río sin orillas: **Tenemos la impresión de que una de las cosas más trabajadas de la novela es el tono. Más aun: nos da la impresión de que la novela se resuelve cuando se encuentra ese tono.**

Aníbal Jarkowski: Hay un montón de problemas para escribir una novela, no es simplemente encontrar el tono. Quiero decir, que hay escritores que pueden reproducir tonos, pero eso no necesariamente constituye literatura. Puig va cambiando el tono a medida que le parece, con lo cual él sabe que las partes pueden tener distintos tipos de tonos. Más bien diría que el tono es un elemento más de todos los que están y aparecen en la novela. Lo que percibo es algo imposible de determinar con claridad; pero si lo tuviera que definir sería algo así como que hay algún tipo de belleza en la escritura. Claro que el ideal de belleza es muy subjetivo, pero más allá de eso creo que la literatura pertenece realmente a la estética. Por lo tanto, considero que tiene que haber algún tipo de diferencia entre lo que yo puedo escribir y lo que otros van a leer. Lo mismo pienso con el tono, a mí me gustan aquellas escrituras que hacen lo que yo no podría haber hecho. Las escrituras duras siempre me fascinan; es lo que me pasa con Saer, con Kafka, con Borges. No tengo un solo comentario para hacer, únicamente que siento admiración. Excepto con los diálogos, con los que fui muy cuidadoso, en general siempre hay una marca de escritura, un plus. Hace algunos años trabajaba con una cierta idea, que quizás sea demasiado ingenua: pensaba que de alguna manera yo había compensado con cierto capital simbólico una especie de carencia material que tiene que ver con mi fami-

lia, con mi origen. Es decir, si habíamos sido personas con una especie de carencia material, podía compensarla con este capital simbólico. Era una respuesta un poco ingenua, pero cuando me veo cuidando las formas de las frases, tratando de recuperar palabras, es como una especie de *lujo* de la cultura. A la persona que compra un libro mío trato de darle una especie de goce con el trabajo que me tomé en hacer esa escritura. Incluso cuando los personajes hablan, más allá de que usen algunos giros coloquiales; en general hablan poco y eso también es manejar la conversación con cuidado, no sólo reproducir palabras. Pienso que es bastante diferente lo que es el habla cotidiana de lo que es la construcción artística. No es lo mismo lo que se puede hacer en un taller de plástica de lo que puede hacer un artista. Le exijo más al artista.

-Decías que *El trabajo* te llevó mucho tiempo, pero que además se dio la situación particular de que mucho de lo que pasa en la novela tiene que ver con algún tipo de registro de lo que estaba pasando en Argentina, en Buenos Aires.

-Me parece que la novela es efecto de una coyuntura social. Básicamente la desocupación fue el tema que marcó el origen de la novela. Mi papá, por ejemplo, se queda sin trabajo. No podía conseguir en ningún lado y se quiere poner a trabajar de remisoro, imaginando que es un mundo amable, que uno pone el coche y lo pone a trabajar. Sin ver el mundo sórdido que tenía eso. De hecho mi viejo termina muriendo. Incluso diría que lo que sí me rodeaba era la realidad que veía cuando salía a la calle, la gente que buscaba trabajo, la cantidad de

personas que venían a pedir trabajo al colegio, la gente haciendo colas en la calle. Pero no modificó mucho la novela, porque la solución artística que la novela le da a la protagonista es un poco contrafáctica. En ese sentido, tenía muy en claro que Diana iba a escapar de ese dolor de seguir buscando trabajo y que de alguna manera tendría una conquista parcial sobre la realidad. La realidad sin embargo no me decía eso, me decía que estaba matando a todos aquellos que querían reacomodarse. La novela, por supuesto, es cruel; de todos modos había un punto que no quería negociar: Diana torcería un poco el destino que muchas personas no podían torcer. Uno de los problemas típicos que se discutieron a partir de la novela es si la novela es o no pesimista. Evidentemente el final es pesimista, pero no me parece que la lectura sea tan amarga, en ningún momento pensé en un modelo Zola de denuncia, sino más bien en un mundo que tenía algún tipo de relación con lo que estaba pasando, pero que por otro lado también proponía una especie de solidaridad con aquellos que se dedicaban al arte, incluso en condiciones tan precarias. De todos modos, creo que la novela deja avanzar mucho a Diana y bastante al narrador. Ahora bien, también pagan el costo de la independencia precaria que consiguieron en el final.

-La novela va narrando detalles que son verosímiles; encontramos señales de lo que suponemos es Buenos Aires en las últimas décadas: aparece el fenómeno de la desocupación masiva, el deterioro, pero también los signos de modernización y la idea de que hay un modelo que, si bien está degradado, se va replicando a lo largo de la ciudad. ¿Es así?

-Lo que pasa es que en la novela la ciudad se moderniza parcialmente, es decir, con aquellos que acompañaron el modelo económico. Se desarrollan ciertas profesiones, privilegiadas, pero al mismo tiempo buena parte de la ciudad está descompuesta, fragmentada, degradada. Cuando el narrador va a comprar un traje de novia, cuando va a una ribera a buscar un lugar donde representar la obra, ahí lo que aparece es una ciudad quebrada, que no puede levantar la cabeza de ninguna manera. Se trata de una modernidad que tiene muy poco de moderna, es una modernidad antigua que dice que hay personas que se benefician y otras que no. Lo cual no me parece demasiado moderno, la historia de la burguesía es ésa.

También se dio el fenómeno de la explosión de lencería en la ciudad de Buenos Aires. En ciertos barrios uno decía: "Ésta es la ciudad más fetiche del planeta o acá hay una distribución del ingreso muy extraña. ¿Quién paga toda esa lencería?". En realidad, se había vuelto parte de la indumentaria laboral. En algunos trabajos había pasado a ser más importante la ropa interior que la ropa exterior. Por eso las chicas que trabajaban en la City sabían que para conservar sus puestos tenían que hacer una inversión de una parte de su salario en lencería. Cosa que era descabellada desde el punto de vista del trabajo que ellas realizaban. Ahora, esa sofisticación no recorría toda la ciudad de Buenos Aires, la mayor parte siguió sobreviviendo como pudo y lo sigue haciendo hoy. El proceso de modernización es muy desparejo. Aunque, tal vez, siempre la modernidad sea así, heterogénea y con efectos diversos sobre la sociedad.

La topografía de la novela tenía que ser

tan variada por aquellos desequilibrios que tiene Diana cuando se presenta como secretaria a trabajar ante un gerente; más o menos replica la organización del espacio. De alguna manera, también estaban esas dos ciudades alrededor de un escritorio. Cuando ella llega a trabajar el primer día –en una multinacional–, una de las cosas que llama la atención es el hecho de que Diana revisa los cajones y no ve ninguna marca personal. Los muebles están sin marcas personales, no hay huellas de la chica que antes ocupó ese cargo, no hay objetos propios, no hay un perfume, no hay esas cosas cotidianas como garabatear en la madera. Son totalmente neutros, y en ese sentido ése no es el espacio de ella, es el espacio de la multinacional que puede ir cambiando a los empleados. Cuando se va uno viene otro, y así se ven interrumpidas las relaciones personales. Es lo que les pasa a estas dos personas con la recepcionista: se va ella y la multinacional pone a otra chica, y ya está, se va a otro lado de la ciudad.

-En Escenas de la vida posmoderna, Beatriz Sarlo ve que en general la del 90 es una década pensada en términos negativos: falta de trabajo, de expectativas, de organización. Sin embargo, hay producción, se generan cosas además del consumo. El asunto es que no todos participan igualmente de eso. Así como cada vez más gente va perdiendo el trabajo, hay un shopping al que incluso van los desempleados.

-Sí, pero eso es una parte de la gente de la ciudad que no entra en mi novela. Quiero decir, Diana no puede decir: "Bueno, me voy a dar una vuelta por el shopping". Ella

está pensando que cuando tiene un peso, o pone cortinas o va al teatro. La recepcionista tampoco puede, cuando vuelve a su casa tiene que descansar. Por otro lado, Diana en el shopping siempre se sentiría fuera de lugar. Porque en cierto punto ella tiene una formación sofisticada; más allá de que todo sea *amateur*, es una buena lectora (pasaba el tiempo leyendo con sus padres), estudió danza, y eso lo ve como parte de una cultura que ella adora y que pertenece a un mundo alto. En una de las escenas con el gerente, cuando él dice "estamos en un momento de crisis", Diana afirma: "la crisis es el único estado que yo conozco, yo viví siempre en crisis". Ella no cree que la situación crítica del trabajador sea una novedad. Piensa que toda persona que trabaja está en estado de crisis.

-Hay un comentario que hizo Sarlo en el último número de Punto de Vista respecto de tu novela, y que tiene que ver con pensarla como una especie de caja china de historias que se van abriendo al mismo tiempo sobre un relato –hay una historia, hay un personaje–; pero hay diagonales permanentes que van contando otras historias. Eso tiene que ver con algo que ya estuvimos charlando: la cuestión de la representación al interior de la novela. El problema de cómo representar lo que está pasando, lo que le pasa a Diana, y, al mismo tiempo, montar una obra de arte. En una entrevista leíamos que para vos la novela también tenía que ver con algún tipo de imperativo ético: había que escribir una novela sobre esto. ¿Cómo pensabas estas dos cuestiones?

-Por un lado, el problema de la representación es tan serio que yo juego en la nove-

la con esa idea de que el personaje del narrador introduce el comentario "ella me lo dijo", como una manera de ironizar respecto del narrador omnisciente. Por otro lado, efectivamente quería que tuviera una dimensión referencial fuerte, porque eso había sido un poco el estímulo de la novela. Creo que es notable lo que Beatriz Sarlo lee en el libro. Pone en claro la presencia de distintas instancias donde lo que está en juego son distintos mecanismos de representación. El problema pasa por ahí, las artes representativas como la literatura tienen que tener pensado algún tipo de problema y proponer algún tipo de solución. Volviendo a lo que dijimos antes: no estando obligado a contarle nada a nadie, uno puede hacerse ciertas preguntas y ver si puede encontrar algo que introduzca un elemento de novedad. En ese sentido, cuestiones vinculadas con la escritura, con los nuevos personajes que van apareciendo, los efectos que van surgiendo en la relación entre éstos, eran parte de una representación macro que era la novela. Al mismo tiempo, aparece la idea de que buena parte de nuestro comportamiento social tiene un alto carácter representativo, tiene mucho de simulacro. Aunque no lo diría tan despectivamente, porque me parece que es el simulacro el que diseña nuestros comportamientos sociales. Nuestras conductas están modelizadas por pautas sociales. Es la representación la que regula las relaciones sociales, en el sentido de que no hay espontaneidad sino que existen representaciones de distinto orden: cuando doy clase será una, cuando estoy con mis hijos será otra. En la novela esto mismo está puesto en el universo artístico. Las relaciones sociales están en buena medida

marcadas por la representación, y el erotismo es una de las más intensas. Buena parte de la dimensión valiosa del erotismo es el carácter representacional que tiene. Para diferenciar claramente de aquello que sería un comportamiento sexual, que tal vez pudiera prescindir de alguna forma de representación, el erotismo tiene un alto componente representacional.

-La novela parece combinar estas dos cosas: la cuestión del simulacro exacerbado, casi patológico. En la escena donde Diana busca trabajo funciona la representación, pero casi patológicamente. Todos saben que la entrevista no es una entrevista, funciona como otra cosa: el jefe "hace que" toma en cuenta el curriculum, las chicas "hacen que" hablan de sus cualidades, cuando en realidad pasa otra cosa. Por otro lado, algo que aparece de manera muy interesante es el trabajo sobre el detalle. El realismo aparece en la descripción sumamente detallada de los comportamientos.

-Hay una cita de Peter Handke que dice que el detalle salva el conjunto. Lo que hace recordable una escena es la posibilidad de retener un detalle. En mis tres novelas trabajé mucho con esa idea, aunque no tan premeditadamente. A partir de un elemento uno podría reponer metonímicamente una imagen mayor. Por otro lado, el detalle está asociado con una especie de lujo de la escritura. Aquel que puede concentrarse en el detalle, que puede dar una dimensión valiosa a aquello que podría no tenerlo. El detalle como derroche de lenguaje. Cuando uno lee, ciertos elementos se vuelven memorables a partir del detalle y no del conjunto: cier-

ta frase de una novela, ciertos personajes, ciertos nombres, cierto color hacen memorable un texto; en Borges el color del crepúsculo vuelve memorable toda la escena de las orillas, eso puede funcionar. Lo otro tiene que ver con algo vinculado más con lo estético, como un lujo verbal, una especie de idioma literario que pueda prescindir de lo utilitario, de lo práctico. Derrocho en detalles que habitualmente se destinan a algo del orden de lo práctico. Información reducida, repetitiva. Es una forma de distanciarme de ese lenguaje estereotipado.

-Eso mismo aparece en los diálogos y en las imágenes: no hay ningún diálogo en la novela donde aparezca una denuncia explícita de la situación. Sin embargo, está la imagen de Diana llegando a su casa y preocupada por el clima respecto del lavado de la bombacha y todo lo que eso significa.

-Es una solución narrativa. Quería prescindir absolutamente de que el narrador valorara o evaluara lo que está contando. Pero, el carácter minucioso de cómo conseguir un diario para ir a buscar trabajo, cómo cuidar la ropa para que mañana me la pueda poner, se pueden ver como una cosa de obsesión neurótica, pero también como formas de supervivencia. Efectivamente tiene que cuidar su ropa, es una exigencia del propio trabajo. Lo cual no se relaciona meramente con la perversión que pueda significar para el gerente, sino que es una forma de supervivencia de la secretaria. Son dos formas distintas de ver los detalles. Cuando ella se fija en el detalle, está pensando si sirve para los números que representa. "¿Esta prenda sirve? ¿Es efi-

caz todavía? Si está muy dañada puede complicar el efecto que estoy buscando, por lo tanto, tal vez no corresponda o puede hacerme perder el trabajo". Para el gerente, en cambio, los detalles son una forma de distracción, le permiten apartarse de su trabajo y a través de una especie de pensamiento lateral descubrir la solución para una multinacional que quiere realizar una inversión. "¿En qué tendríamos que invertir?" Todos los gerentes piensan en términos racionales y por lo tanto piensan igual. El de esta novela cree que pensando de un modo inesperado encontrará soluciones más eficaces. Es lo que pasa -me da un poco de risa- cuando los publicitarios se llaman a sí mismos creativos. Son estrategias de ver lo que los demás no ven, más allá de cualquier costo. Por eso me parece penoso el universo publicitario, porque eso que llama creatividad es lo más parecido que conozco a la prostitución. Que un proyecto fundamentalmente económico se disfrace en una relación creativa es una de las cosas más delirantes. Un artista no le debe nada a nadie, un publicista le debe todo al cliente que lo contrata.

-Decías que el final de la novela había sido leído como pesimista y a vos no te parecía tanto. Nos da la impresión de que en los momentos en los que los personajes intentan construir su propia representación, aparece una veta optimista. Aunque también coincidiríamos con el lector pesimista, porque esa posibilidad de construir una representación propia finalmente fracasa. La pregunta sería si ese pesimismo de los personajes se puede también transferir a un pesimismo en torno a la posibilidad actual de la

literatura de generar representaciones alternativas a las representaciones sociales.

-Seguramente soy optimista respecto de que la literatura puede generar representaciones de interés artístico, y me parece que es de las cosas más valiosas que puede hacer. Donde soy absolutamente pesimista es en mi visión del mundo. Pero es un pesimismo diferente, no uno que yo pueda ver con la distancia del cínico ni que me haga una persona que colabore con la destrucción del mundo. En todo caso, es un pesimismo del cual no puedo escapar, en el cual estoy hundido por cuestiones temperamentales, por cuestiones biográficas y también por cuestiones intelectuales.

-Existe una tradición literaria argentina que trabajó bajo la idea de que la literatura y las masas podían vincularse. Pero al final de tu novela aquellos trabajadores que a través de la literatura intentan construir una representación alternativa fracasan. ¿Cómo pensarías el vínculo literatura y política en este marco?

-Es una relación fracasada, pero no por la literatura. Que los consumos culturales sean penosos es un problema de cada consumidor cultural, pero no le voy a echar la culpa a Borges del estado actual del lector medio argentino. Me parece que acá son opciones... No nací con un Borges debajo del brazo. Para mí leer a Borges significó un esfuerzo, tiempo, concentración, estudiar, capacitarme, no me regalaban nada, no había un solo libro en mi casa. Ahora, en lo que no estoy muy interesado es en adoctrinar o militar en función de lo que la gente no quiere. Quiero

decir, si la gente está realmente en contra de la cultura, no tengo realmente nada que objetar, simplemente que mis intereses van para otro lado. Entonces, veremos a la larga qué tipo de vida lleva cada uno, cómo se ve con su propia vida, pero esto no determina la política. Una de las cosas que más me preocupa es que evidentemente hay aspiraciones a un país diferente, a un país que quisiera tener justicia, distribución de las ganancias. La pregunta es si la gente quiere eso. Una cosa que se da por descontada es una idea que, efectivamente, es muy progresista: cuando alguien tiene algo inmediatamente cree que sería justo compartirlo. Realmente no tengo esa impresión de la sociedad argentina, o de una sociedad moderna, y quiero decir que hasta me parece un poco delirante cuando se le propone a la gente modelos artísticos, o modelos políticos, o modelos económicos, que la gente no está dispuesta a apoyar. Dadas la ofertas electorales, que la gente vote lo que está votando diría que responde muy francamente a la valoración del argentino sobre los cambios que se quieren hacer. Seguramente todo el mundo quiere mejor educación pública, mejor salud pública, pero no estoy tan seguro que piense lo mismo sobre los costos de todo eso. No creo que la mayoría de la gente esté muy preocupada por esos mayores compromisos. Hay un modelo de consumo, de beneficio personal, que está muy por encima del reclamo social.

-En la novela aparecen las relaciones equívocas donde se muestran producciones artísticas que producen efectos que quizás no son los esperados. Hacia el final, Diana y el narrador sienten que tie-

nen que hacer algún tipo de denuncia pero el público no es el que esperan. Es interesante porque aparece tematizado que hay efectos que pueden ser muy potentes, para bien o para mal.

-Esos efectos pueden ser artísticos, pueden ser de la formación de la sexualidad de una persona; ciertos consumos culturales pueden hacer que el imaginario de una persona sea más o menos brillante, sea más o menos enriquecido, sea más o menos empobrecido, pero lo que no creo es que justamente puedan determinar los efectos. Cuando el escritor publica la novela y después remotamente termina en juicio por obscenidad, ésa es una causa no prevista por él, pero también puede funcionar. Ahí se mueve un universo que es totalmente fatídico. Un comisario que denuncia, un fiscal que interviene, un juez que avala la denuncia, la inoperancia de un abogado, son todas variables que están muy alejadas del universo que el escritor produjo. Me parece que eso es algo interesante que tiene la literatura: el carácter impreciso de los efectos. Si tuviese una idea más optimista, podría decir que los efectos se pueden prever, se pueden determinar. Hay hipótesis muy mecanicistas que dicen que si uno encuentra una causa para lo que le pasa, entonces encontró la razón. En general, lo más difícil es resignarse a que hay más de una causa. "A alguien le va mal porque tal cosa", esta causalidad única es siempre un alivio psicológico. No nos gusta que nos digan por qué son las cosas, nos gusta darnos cuenta a nosotros mismos, y siempre elegimos aquella causa que nos parece que explica mejor las cosas en nuestro beneficio.

-Se podría decir que la política literaria que utilizás en *El trabajo* va por ese lado: la sociedad no hace tantas concesiones con quienes realizan sus propias tramas y representaciones, y ése es el modo de asumir políticamente, el arte de escribir. En ese sentido, en algún momento tiene que aparecer el problema del lector. ¿Quién puede ser el lector de tu novela?

-El lector de mis novelas vengo a ser yo. Quiero decir, tengo que hacer coincidir lo que deseo hacer con lo que realmente hice y eso es bastante más difícil de lo que parece. Corrijo muchísimo. Me cuesta mucho escribir, entonces la corrección es una parte a la cual me resigné. Ahora bien, ¿cuándo puedo decir que efectivamente terminé una novela o concluí un capítulo? Cuando puedo hacer coincidir lo que deseaba escribir con lo que realmente escribí. Eso muy escasas veces sucede. Por eso es que me la paso tanto tiempo escribiendo y tanto tiempo apartándome y tanto tiempo volviendo. La verdad es que estoy maravillado por la recepción que tuvo esta novela. A veces coincido con lo que han leído, a veces ni me imaginé lo que me dicen. Lo que nunca se me ocurriría es corregir una interpretación. Lo que quise hacer es lo que yo hice. Si eso habilitó lo contrario, el problema no es del lector, sino que la novela admitía otro tipo de lectura que no supe interrumpir a tiempo. Cuando en general la novela tiene buena recepción, me quedo mucho más tranquilo, porque voy recibiendo lecturas que iban en la dirección de lo que yo quise hacer. Pero no puedo de ninguna manera imaginarme lectores, recepción. El libro sale y entra en una circulación social. No podría de ningún modo imagi-

nar cómo imagina otra persona. Sería francamente delirante que pudiera prever cómo se comporta la memoria del lector. Y que, por ejemplo, un detalle que incorporé al comienzo lo acompañe a lo largo de toda la novela. Es demencial. De hecho, todo el tiempo trabajo con esa idea: un detalle que aparece y que reaparece, pero esto no quiere decir que pueda planificar que el lector asocie un dato con otro. Por ejemplo, el nombre de Diana. Tuve muy en claro, incluso hasta casi irónicamente, que ella tenía que llamarse Diana por el mito de Diana la cazadora. Hay un libro de Klossowski que a mí me gustó mucho, se llama *El baño de Diana*, como el famoso cuadro que existe sobre el mismo motivo. Ahora, Beatriz Sarlo es la primera persona que supo que ahí yo había tomado una decisión fuerte. Tenía la idea de que fuera un nombre que para mí tuviese evocaciones míticas –respecto de la desnudez de la mujer–, pero que al mismo tiempo fuera lo suficientemente diáfano para ser un nombre habitual en la ciudad de Buenos Aires. Las dos caras: una evocación mítica y una evocación referencial cotidiana. Ahora, ¿cómo podría haber imaginado la cantidad de lectores que reconocerían la relación entre Diana la cazadora, la desnudez y el cazador que la observa? Eso sería totalmente demencial.

–Siguiendo con esta “política de los nombres”: la novela es muy reacia con la cuestión del nombrar, y una de las pocas menciones concretas es al cuadro *Sin pan y sin trabajo*. La idea es interrogarte por esa referencia, bien fuerte en medio de la novela. De hecho, en alguna entrevista contaste que tenés una reproducción del cuadro en tu estudio...

–Sí, sucede que De la Cárcova es el pintor realista que trabajó con las representaciones de los conflictos sociales. Para mí, *Sin pan y sin trabajo* es un cuadro muy valioso de la cultura argentina, y tengo una relación personal con esa obra. Me parece que tiene que ver con una dimensión de la sociedad argentina, con aquellos que más han padecido en la realidad, por la explotación, por abuso, por maltrato... Había ahí una dimensión que para mí era emotiva, ideológica, y que también tiene un “código cultural”. Es decir, para ciertos lectores ése es un cuadro que pueden reconstruir en su memoria. Y para aquellos lectores que no lo pueden hacer, el nombre era significativo también. Ahora, si alguien, a partir de desconocer el cuadro, sospecha algo y se acerca a él, me parecería algo muy valioso. Por otro lado, ese cuadro representa psicológicamente en el personaje [el escritor] esta ilusión que él tiene de creer que está haciendo un arte de denuncia, y que una forma de protestar es citar a De la Cárcova, ponerle a su número artístico el nombre de un cuadro emblema de la protesta social. Pero es parte de su ingenuidad. Él cree que poner ese nombre lo disculpa de lo que va a pasar con el final de la novela; piensa que simplemente haciendo homenajes puede pasar por encima de la realidad. Pero la novela le dice que no. Más allá de ciertas aspiraciones, más allá de cierta justicia en lo que reclama, la sociedad no es tan tolerante, y, efectivamente, más allá de cómo se llame tu cuadro, más allá de que tu número artístico se llame igual, las cosas tienen costos sociales.

–En relación con esto, ¿cómo pensar la elección del título de la novela: *El trabajo*?

–En otra charla habíamos hablado de la película de Lisandro Alonso *La libertad*, que es una película que me parece valiosísima, que la miré muchas veces y trato de divulgarla. La cosa más extraordinaria de esa película es que se llame *La libertad*. La estridencia entre eso que uno ve y el título que Alonso le puso es la intervención del artista. Lo que yo quise hacer iba en esa misma dirección. Que el título fuera mi última decisión posible como autor respecto de una indicación de lectura del libro. Es decir, la dimensión que quiero que aparezca como central es el trabajo, y por eso le di ese título como autor. Después entra el narrador, entran los personajes. Sobre ellos no puedo intervenir. No sé qué nombre le podría haber dado Dios a mi libro, pero el que yo quería darle era ése. Que determinara de alguna manera que durante mucho tiempo estuve trabajando en torno a los conflictos que planteaba la búsqueda o la conservación de un trabajo. Es como el control ideológico que de algún modo me reservaba. La novela no tiene dedicatoria, no tiene epígrafes, la despojé de todo eso. Me reservo esa última posibilidad que es ponerle el título, y que ésa sea la intervención que yo puedo hacer desde afuera del libro. Puede ser incluso que el lector después se olvide de ese título, pero creo que entrar a una novela cuyo título es *El trabajo* ya es algún tipo de determinación. Después, el lector hará las relaciones que quiera con el libro, pero me parecía difícil que un título tan ascético, pero además tan contundente, pudiera ser olvidado.

–Discutimos mucho entre nosotros el final de tu novela. Por un lado, creemos que existe una referencia a la propia tra-

dición literaria argentina en la escena final de la violación, en los márgenes de la ciudad; esta idea de Viñas de que la literatura nacional nace –y es marcada– a partir de la violación que sufre un miembro de la élite ilustrada (en *El matadero*). Y por otro lado, la cuestión del erotismo. La novela presenta muchas imágenes y representaciones ligadas al universo de lo erótico, y, sin embargo, los personajes nunca consuman los actos sexuales, salvo en el final, donde aparece una violación.

–Evidentemente, si yo dicto una materia como Literatura Argentina, no puedo ser ingenuo y pensar que no estoy atento a la violencia en la sociedad argentina y su representación literaria. La otra cuestión es que lo que yo percibí son las formas de la violencia que atraviesan no solamente la historia literaria sino también la realidad argentina. Por lo cual había una cuestión referencial, una cuestión tradicional, que para mí estaba funcionando. Así que tomé la decisión sobre la violencia del final de la novela. No quise establecer correspondencias tan premeditadas. De todos modos, más allá de eso, creo que también es importante la diferencia; quiero decir, por ejemplo, que en mi novela la violencia se ejerce sobre las mujeres. Eso para mí era un punto valioso. Si las condiciones de trabajo se habían vuelto dramáticas en la realidad argentina, esto se veía duplicado en el caso de las mujeres. Así, no estaría en contra de una lectura que hiciera eje en la violencia, pero le agregaría el problema de qué pasa con esto cuando se trata de mujeres. Y ahí sí hay algo premeditado. La novela casi está dominada por el patrón de la violencia

sobre las mujeres. Porque la violencia que se ejerce sobre el escritor, al cual se lo condena por obscenidad, es incomparablemente más ingenua que el castigo que reciben muchas mujeres de la novela, y esos castigos y esas violencias son de muy distinto orden.

Me parece que la mujer tiene una dimensión de interés que yo no encuentro en los hombres. Hay algo en la complejidad de las situaciones sociales que me hace pensar más en cómo la resuelven las mujeres que en cómo lo hacen los hombres. No soy una persona que tenga una gran formación política, pero tampoco soy una persona ciega a que las relaciones de maltrato laboral, psicológico, son más padecidas por los débiles. En esa debilidad, no solamente las mujeres, sino también los niños y los enfermos, son los sectores más desprotegidos. Con lo cual se verifica una duplicación de esa violencia. Si esta violencia está establecida, hay ciertos sujetos sociales que la padecen agravada: los sectores más desamparados. Ahí sí hay como una elección ideológica. No me interesa ver cómo la injusticia se ensaña con el dueño de un banco, me interesa trabajar la injusticia sobre aquellas personas que no tienen capacidad de recuperación.

-Justamente, hay una escena en la que Diana se encuentra con la recepcionista y, luego de compartir una salida, descansan juntas. Ahí aparece el vínculo como una posibilidad de reparo, que hace que ella pueda escapar –al menos en parte– de esa perversidad en la que está atrapada.

–Esa escena de Diana con la recepcionista tiene como dos perfiles. Por un lado, tiene

una dimensión erótica que a mí me parece de las más profundas, que es la confianza que existe entre dos personas. Dos personas cuando están desnudas y sin que medien relaciones laborales o económicas. Esa desnudez sólo es posible con una enorme confianza entre ellas. El otro perfil, en esa misma escena, es lo que aprende Diana. Aprende a realizar su propio trabajo. Ella dice: “la forma en que ella se quita las medias me está enseñando el alivio que significa no tener que cumplir con el protocolo masculino”. Al quitarse esas medias que los hombres piden se vuelve más humana. Y al revés, lo que ella aprende también es el dibujo que impone el deseo de los hombres en las mujeres, porque cuando se desviste se está sacando de encima la violencia que los hombres le imponen a cómo debe ser una mujer. Ese dibujo puede tener que ver con fetiches, con comportamientos, con silencios, con discursos, etc. De alguna manera en esa escena ve que la recepcionista se libera de la mirada de los hombres (ella lo siente), pero, al mismo tiempo, lo capitaliza para hacer su número en el teatro. Es un aprendizaje doble: como mujer se aproxima a la recepcionista porque se sienten juntas, y, por otro lado, como trabajadora dice “acá descubrí lo que yo no podía descubrir: cómo los hombres nos miran”.