

A black and white close-up portrait of Enrique Medina, looking slightly to the right with a serious expression. The image is partially obscured by the large yellow text on the left.

M E

D I

N A

GOLPE A GOLPE

Conversaciones con Enrique Medina

Matías Carnevale



Golpe a golpe

Conversaciones con Enrique Medina

Matías Carnevale

 EDICIONES
BIBLIOTECA
NACIONAL



Realizado con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes

ENRIQUE MEDINA (Buenos Aires, 1937). Ha publicado más de cuarenta libros en una carrera de cinco décadas, con títulos como *Las tumbas* (1972), *Las hienas* (1975), *Strip-tease* (1976), *Perros de la noche* (1978), *Las muecas del miedo* (1982), *Gatica* (1991), *El escritor, el amor y la muerte* (1999) y *El Fiera, el pibe y los otros* (2010). Trabajó como titiritero, como peón cavando zanjas, como camarógrafo, como docente y como periodista, pero logró algo extraordinario: vivir para y de la literatura. Fue censurado en el período más oscuro de la historia argentina reciente. Varias de sus obras fueron traducidas al francés, al inglés y al portugués, entre otros idiomas, y trasladadas al cine, al teatro y la historieta.

MATÍAS CARNEVALE (Tandil, 1980). Es licenciado en lengua inglesa por la Universidad de San Martín y periodista cultural. Ha colaborado con reseñas, entrevistas y artículos en medios como el *Buenos Aires Herald*, *La Gaceta de Tucumán*, *La Voz del Interior*, *Ñ*, *Acción Cooperativa*, *InfoBae* (Argentina) y *La Jornada Semanal* (México). Publicó *En la tierra como en el cielo: cine estadounidense de ciencia ficción* (Editorial Unicen, 2019) y coordinó los libros *Ray Bradbury, el hombre centenario* (Catalpa, 2020), *Pull my Daisy y otras experimentaciones: la Generación Beat y el cine* (Alción, 2022) y *Exploraciones: ensayos en torno a Pablo Capanna* (Editorial UNQ, 2022).

Medina, Enrique

Golpe a golpe: conversaciones con Enrique Medina / Enrique Medina;
Matías Carnevale. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca
Nacional, 2025.

126 p.; 21 x 13 cm.

ISBN 978-987-728-204-7

1. Biografías. 2. Entrevistas. 3. Literatura Argentina. I. Carnevale, Matías
II. Título

CDD A860

Presidente de la Nación: Javier Milei
Ministra de Capital Humano: Sandra Pettovello

BIBLIOTECA NACIONAL DR. MARIANO MORENO

Directora de la Biblioteca Nacional: Susana Soto
Subdirectora de la Biblioteca Nacional: Elsa Rapetti
Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica: Pablo García
Director Nacional de Coordinación Cultural: Guillermo David
Director General de Coordinación Administrativa: Roberto Arno

Jefe del Departamento de Publicaciones: Sebastián Scolnik
Producción y diseño editorial: Ediciones Biblioteca Nacional

© 2025, Biblioteca Nacional
Agüero 2502 (C1425EID)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
www.bn.gov.ar

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Agradecimientos	9
Enrique Medina: mezcla milagrosa de literatura, boxeo y cafés	11
Primer round. El camino a <i>Las tumbas</i>	23
Segundo round. <i>Las tumbas</i> y más allá	35
Tercer round. Los años setenta	49
Cuarto round. Los ochenta: entre la primavera alfonsinista y la híper	69
Quinto round. El menemato, la fiesta de unos pocos	91
Sexto round. Nuevo milenio, nuevas crueldades	107
Epílogo. La escritura como vida	119

Agradecimientos

Este libro no se hubiera podido completar sin el apoyo de la Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes, de manera que mi primer agradecimiento es hacia ellos.

Reconozco como antecedente fundamental el libro de Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares* (Sudamericana, 1992), de modo que también agradezco al autor por aquella obra. A Alejo Hernández Puga, por su respaldo. A Triana Pena por las fotos en el Tortoni. A Omara Barra, Patricia Breccia y Pacho O'Donnell, por su lectura atenta de las versiones preliminares. Finalmente, a todos los escritores, docentes y periodistas que respondieron mis preguntas cuando los consulté respecto de Enrique y su obra. Nuevamente, gracias.

Enrique Medina: mezcla milagrosa de literatura, boxeo y cafés

Este libro surge luego de haber entrevistado a Enrique por primera vez para el diario *Los Andes*, en virtud de la publicación de *Cabalgando van*, en 2017. La nota salió a fines de ese año y representó una ocasión más que importante para mí, porque había leído *Las muecas del miedo* en el último tramo de la escuela secundaria a fines de los noventa, para seguir con *Las tumbas* y *Strip-tease* años más tarde. Me reencontré con la obra de Enrique en la segunda mitad de la década pasada, y desde entonces lo entrevisté nuevamente para *La Gaceta de Tucumán* y reseñé algunos de sus libros. Conocer al escritor que admiraba fue un hito personal que bien merecía más atención de mi parte.

Letras y vigencia

Tomé como punto de partida para este prólogo —y en cierta medida para el libro— una suerte de interrogante: ¿qué ha pasado con un autor que en los setenta vendía decenas de miles de libros? Había una historia ahí, algo para desentrañar. De ahí que haya consultado a una veintena de escritores, investigadores, docentes y periodistas para que opinaran sobre el asunto. La gran mayoría señala que leyó *Las tumbas*, en varios casos a escondidas, como un secreto impío, pero nada

más. Otros, un puñado, los más jóvenes, desconocen su obra. Y otros hablan con autoridad y conocimiento de su extensísima bibliografía.

Los resultados de esta compulsa más bien informal, de ninguna manera exhaustiva o con pretensiones de rigor científico, se pueden medir a través de las siguientes citas. Christian Kupchik, escritor, editor y traductor señala que

el tema de la literatura y el tiempo da para mucho, y es una constante de la que nos arroja continuamente ejemplos: obras que en su momento fueron centrales quedaron por completo en el olvido (pensar que una de las salas de la Biblioteca de la calle México se llamaba Hugo Wast, un escritor muy popular en los cuarenta y que hoy nadie recuerda) o bien escritores que murieron en el anonimato y hoy son clásicos (Kafka es el caso paradigmático, aunque no el único).

En el caso de Medina, la referencia a Arlt era inmediata, aunque con menos “vuelo” literario: en Medina se impuso un registro de lo autobiográfico que mucho después —décadas— se emparentó con lo que introdujo la crónica, ese híbrido entre la literatura y el documento.

Además, *Las tumbas* tomaba una temática oculta y oscura, que despertó mucha curiosidad en su momento, y estaba escrito con una fuerza singular, visceral, apuntalada desde la experiencia y lejos de cualquier tipo de voluntad estilística o estética.

No creo poder arriesgar una hipótesis acerca de cuál es la razón por la que su obra cayó en el olvido, del mismo modo que tampoco puedo llegar a concebir una explicación del por qué ciertas obras se mantienen o logran una aceptación de crítica y/o público. En eso, creo, funciona en muchos casos el azar o la arbitrariedad de la época.

Lucas Gómez Cano, novelista, autor de *La mirada del hampón* y otros libros:

Enrique es un escritor necesario para la literatura, independientemente del éxito o de vender más o menos libros o que lo edite tal editorial y otra le dé la espalda. La verdad no sé qué pensará él, hace ya ocho años que no lo veo. Pero siempre estuvo de espaldas al mercado. Paradójicamente después cambió un poco su manera de pensar y hasta me aconsejó que fuera a eventos literarios y que no me ponga en actitud nihilista. Y es ahora que pasó a ser un *escritor de culto*. Recuerdo que una piba con la que anduve en 2010 estaba leyendo *Rayuela* de Cortázar, y la noté como que estaba leyendo la novela por cierto estatus o porque era lo que había que leer, además de que teníamos 22 años y vos sabés que a esa edad los libros se devoran. Y le pasé *Las tumbas*. No hubo día que no me haya agradecido por haberle hecho conocer a Medina. Y no fue la única. Además lo han leído personas que no suelen leer o que están literalmente excluidas del sistema. Yo fui uno. Y está, además, en las ficciones. Una vez estaba leyendo *Los reventados*, de Jorge Asís, y uno de los personajes le recomendaba también que lo leyera. En mi novela *El olvido*, el protagonista empieza a amar la literatura gracias a *Gatica*, que se había topado con ese libro de casualidad y varios años más tarde era un escritor reconocido. Yo estoy convencido de que los libros de Enrique siguen circulando. Lo que pasa es que esta sociedad quiere éxito, salir en *Los siete locos* o en el programa de los que brindan con cerveza al final, la revista *Anfibia*, el suplemento tal, etcétera. Y lo que circula por esos lares no precisamente es de calidad literaria. O no dicen la verdad. Eso es lo que noto hoy con los libros del ranking en ventas o estatus.

Por supuesto que, si Enrique Medina estuviera vendiendo cientos de miles de ejemplares como en los setenta, yo pensaría que algo está en el camino correcto. Pero bueno, no es así. Estamos ante la frivolidad del mercado de lo correcto y donde triunfa el que más sonríe. Sin embargo, creo que son ciclos y pronto volverán sus libros a otras generaciones. Como te dije antes: circulan. En silencio, pero circulan. Yo soy testigo porque

mis amigos lo leen y sus hermanos más chicos también. Y a la vez otros hacen lo mismo. Lo que pasa es que no salimos en revistas masivas o en Instagram. Y no es para llorar ni nada de eso. Al contrario.

Luciana De Mello, periodista, quien recuerda que los primeros libros que leyó de Enrique fueron *Las tumbas* y *Las muecas del miedo*, observa que:

Creo que no hay muchos escritores que sean muy populares. ¿Alguien puede nombrar más de tres títulos de Saccomanno, Fontanarrosa? ¿Soriano? ¿Hecker? En particular conozco la obra de Medina y creo que tuvo éxito con *Las tumbas* no solo porque es magnífico en su voz y su forma, sino porque la marginalidad genera interés en los escritores y lectores burgueses que desconocen ese mundo. Luego se aburren de él. Medina tiene una obra variada, pero no logró llamar la atención de los lectores en todas las épocas. Me parece que son contados los casos que sí. Por otra parte, sus últimos libros tienen un tono muy de grito y fastidio que no atrajo, creo yo, al público. De todas maneras, es y seguirá siendo un grande de nuestra literatura.

También esta su falta total de interés en el mundito literario que se expone constantemente desesperado por figurar. Es un escritor de la vieja guardia y siempre anduvo en los bordes de la literatura. Por eso es interesante también al día de hoy.

Ya en 1979, consultado para el suplemento cultural de *Clarín* sobre si existía una nueva generación literaria en Argentina, Medina expresaba:

debo ser honesto y dejar sentado que tanto las generaciones como los grupos o movimientos me importan un pepinillo. Siempre me resultaron sospechosos los nombres que insisten en ubicarse en determinadas zonas literarias para lograr alguna identidad.

Medina allí destaca a otros de su generación como Jorge Asís, Pacho O'Donnell y Héctor Libertella, quienes coinciden solamente en una cuestión etaria.

Augusto Munaro, periodista, investigador y poeta:

Lo que pueda agregar o decir sobre él es mínimo. Es decir, su obra me excede, tendría que leerlo todo. De él me gusta esto: su modo de permanecer un poco al margen siempre (aunque siempre estuvo ahí, sus libros se publicaron siempre). Y ese modo de fabricar su mito. Me recuerda un poco a Zelarayán. Un autor que la gente cita o nombra pero en realidad lee poco (o insuficientemente).

Aquí hay una punta interesante para futuras investigaciones: comparar la carrera de Medina con la de Zelarayán.

Mariano Buscaglia, editor, investigador y periodista:

Cuando un escritor no es condescendiente con la sociedad, tiene que darle mucho dinero a la sociedad para que la sociedad siga hablando de él. Si no lo entierra en vida. Más en los tiempos que vivimos ahora. Es más importante una opinión correcta y a la moda que toda una obra. También está el hecho de que no tuvo sicofantes a su alrededor... salvo gente correcta, como los amigos de Muerde Muertos. Y es un autor prolífico y que toca los géneros de lejos, son novelas personales. Eso también impide etiquetarlo. Medina es un consagrado, sin duda. Pero su obra, entre biográfica, realista y tan personal, no tiene parámetros con qué comparárselo, ni tampoco despierta la simpatía de la usina de frivolidades de Palermo Hollywood.

Edgardo Scott, traductor, psicoanalista y escritor:

Me parece que lo importante de Medina pasa por el estado de la lengua. Es decir, los cuentos de *Las hienas*, por ejemplo, censurados durante la dictadura muestran un lenguaje popular, con

una procacidad y una exactitud, a la vez que hace pensar cuántas cosas se han perdido durante la dictadura, además de las vidas de los asesinados. Medina es un representante de ese tiempo, pero fíjate que son varios los escritores que la dictadura, si no asesinó o exilió, desplazó de lugar en el campo literario. Paco Urondo o Haroldo Conti, claro, pero también Martini Real fueron “desplazados”. Hay una violencia y una crítica en esos textos que tenemos que recuperar.

Me parece que las estéticas dependen un poco del empuje de los autores mismos y de la época, del discurso. Fogwill decía que tenía miedo de morir porque sabía que lo leían porque él hinchaba las pelotas. Es bastante cierto. Así que quizá en eso hay que ver la posición de Medina, de qué manera actuó o dejó de actuar en el campo literario. Lo marginal, en todo sentido, siempre hay alguien que lo sigue haciendo valer, para bien y para mal. Y, por otro lado, como con tantas cosas de la dictadura, hay como un pozo ahí, un agujero. Si hasta Borges antes de la dictadura no tenía unanimidad. Y después sí.

Diego Kenis, periodista:

Creo que podían aventurarse varias razones, confluyentes, para explicar que una obra extensa y original no sea conocida por nuevas generaciones de escritores o académicos.

En principio, parece haber un desconocimiento general sobre varios autores que publicaron en los años en que Enrique alcanzó mayor notoriedad. No es, en este sentido, una excepción. La diferencia con muchos de ellos es que él no solo está vivo, sino que continúa produciendo a un ritmo febril, tanto material nuevo como algunas reediciones. Pero es notorio que la literatura argentina suele ignorar sus propios antecedentes, tal vez porque siempre ha buscado influencias externas en las que reflejarse. Y, en este caso, la obra de Enrique no solo es originalísima, sino que su autor deliberadamente se preocupó por formarse en los afluentes autóctonos.

También pesan mucho las dinámicas de los mundos editorial y académico. En un caso, se trata de un circuito impactado por las nuevas tecnologías y hábitos de consumo, y su obra no ha tenido recepción reciente por parte de las editoriales con mejor potencial de publicidad y distribución. En el académico, por su parte, no se le suele reconocer lo suficiente su originalidad dentro de la narrativa argentina.

Otra hipótesis posible tiene que ver con el escenario de un país que en los últimos años ha intensificado su politización, ingresando finalmente en una etapa de polarización que atraviesa transversalmente a casi todas las actividades, en particular a aquellas que de un modo u otro se vinculan con lo cultural, artístico o periodístico. Como realidad objetiva, sin incurrir en juicios al respecto, Enrique ha optado por mantenerse fuera de esa dinámica y es posible que eso le haya negado el nivel de visibilidad que, cualquiera fuera su opción política, lograron o recuperaron otros autores, vivos o no.

También podría indagarse en torno a otras marcas de época, en este caso hacia atrás. Enrique transitó tiempos de convivencia con pares de altísimo vuelo. Sin importar si tenía o no relación con ellos, podemos suponer que esa coexistencia derivaba en mutuo enaltecimiento. Hoy hay buenos exponentes, pero el libro ha perdido peso específico frente a otros medios de comunicación.

También es posible marcar que los años de mayor reconocimiento de la obra de Enrique transitaron entre las prohibiciones y el destape de la primavera democrática. Además de incrementar la natural atención que despierta lo prohibido, eso nos coloca en posición de indagar los motivos: la obra de Enrique era poderosamente disruptiva respecto del lenguaje admitido en lo público. Hoy, aspectos de su lenguaje que lo hacían distintivo se repiten en la agenda pública y publicada con una habitualidad que causa cada vez menos extrañeza.

Sin embargo, es importante marcar que una cosa es la literatura y otra un conjunto de voces o cuerpos en televisión o internet.

Para quienes nos interesa el hecho artístico o comunicacional y no el simple ruido mediático, la obra de Enrique seguirá siendo originalísima. Porque muchos elementos de su narrativa se encuentran todavía expulsados a los márgenes del universo literario.

En lo personal, creo que la obra de Enrique resurgirá a la consideración del público, los escritores y la academia más tarde o más temprano. Primero, por la fuerza del trabajo diario que él sigue desplegando. Pero sobre todo, y esto es válido para todos los tiempos y también para los que no llegaremos a ver, porque mientras la narrativa siga siendo un modo de comunicación entre seres humanos, sus trabajos seguirán siendo disruptivos respecto de un modo de contar: Enrique eligió meterse en lodazales que hasta entonces (y luego también) el lenguaje literario argentino rechazaba o reformulaba antes de plasmar en la imprenta. Al abrir espacio a esos fantasmas, logró universos visuales y sonoros de una potencia que perdura. No es solo un mojón de la historia de la literatura nacional. También persiste como una ruptura novedosa que en algún momento se redescubrirá.

Esa esperanza es la que en parte motivó este libro: que nuevas generaciones descubran la obra de Enrique a través de estas charlas, que van de lo banal a lo excelso, del cine y la literatura a la filosofía y la religión, pasando por cuestiones propias de la literatura medinésca.

Piñas van, piñas vienen

El boxeo ha estado presente en toda la existencia de Medina como escritor, como aficionado, como hijo de un boxeador... Muchos de sus personajes son boxeadores, y la metáfora de la vida como ring, aunque trillada, es apropiada para la carrera de nuestro escritor y ha funcionado muy bien en la ficción para generar tramas de superación personal frente a las adversidades o de vibrante dramatismo. En la literatura las historias sobre boxeo son numerosas y algunas han resistido el

paso del tiempo, como por ejemplo “Por un bistec”, de Jack London, “Torito”, de Cortázar, “El guardián de su hermano”, de Dashiell Hammett, “Negro Ortega”, de Abelardo Castillo, o *El combate*, de Norman Mailer; todos escritores relacionados de una manera u otra con la carrera de Medina.

Podemos citar varios boxeadores en la literatura de Enrique: en *Las hienas* (1975), el Gordo, ahora mercenario-matón-servicio, llegó a pelear con el campeón argentino. En *El Duke* (1976, reeditado en 1984 al levantarse la prohibición), leemos que

pocos sabían pararse sobre el ring como El Duke. Era mucho más que un “señor”; elegante, fuerte, a su arte agregaba una presancia que justificaba totalmente el apodo ganado. Era completo: sabía defenderse y sabía atacar... era el más completo de todos los boxeadores que habíamos tenido hasta entonces, el único que nos podía representar dignamente en cuadriláteros extranjeros (Galerna, 1984, p. 9).

El Duke pasa de boxeador y matarife —casi como Rocky Balboa— a verdugo; profesa la violencia en sus muchas formas. En *Colisiones* (1984), Medina combina dos de sus pasiones: la literatura de Bernardo Kordon y el boxeo:

Como profundo pensador, Kordon no puede evitar el fatalismo, el acoso implacable de la vida. Sus personajes están constantemente sobre el ring, siempre recostados sobre las cuerdas cubriéndose de los golpes. Alguna que otra vez consigue disparar un gancho en el cuerpo enemigo; es cuando se sientan a una buena mesa con mejor vino, cuando existe la ilusión de un beso de amor; brillantes ramalazos que apenas alcanzan para un recuerdo. Pero mal se comprendería a Kordon si nos quedáramos en la descripción de los olvidados de siempre, los carne de cárcel, los promiscuos sociales (Galerna, 1984, pp. 76-77).

En “Bajo el ring” (de *El hombre del corazón caliente*, 1990)¹ dos personajes conversan, o parecen hacerlo, sobre lo duro del mundo literario y del boxeo. Por último, en su novela clave de los años noventa, *Gatica* (1991, 2011), Medina llama al Monito “el boxeador de Evita y Perón”. Uno de los personajes, el Chaucha, le dice a Gatica: “Vos sos como ellos, del pueblo; por eso tenés que ser el más grande boxeador argentino de todos los tiempos, ¿entendés?” (Galerna, 2011, p. 250). Como vemos aquí, es probable que Enrique Medina sea el escritor argentino que más afinidad haya tenido con el boxeo.

Bares, cafés, confiterías

Cada conversación tuvo lugar en distintos cafés de Buenos Aires, que son los lugares donde Enrique escribió. Hay una vitalidad —o cierta morosidad, ¿por qué no?— en cada uno de ellos que no se percibiría en una entrevista por escrito o por medios electrónicos. A propósito de esta bohemia (uno espera que no sea residual, que los bares y cafés sigan de hecho siendo sitios de discusión cultural, social y política)², el poeta Esteban Moore escribe:

El café, lugar de encuentro por excelencia, fue definido por Raúl Scalabrini Ortiz, autor de *El hombre que está solo*

1. Vuelto a publicar en *La ciudad dorada* (Muerde Muertos, 2021).
2. Jorge Bossio, en *Los cafés de Buenos Aires*, se lamentaba en 1968: “En una época agitada como la que nos toca vivir, el café ha perdido su antigua jerarquía de lugar de reunión para transformarse en café al paso o cafetería, como le llaman los españoles” (Schapire, 1968, p. 9). La globalización se llevó puesto al pequeño y mediano comerciante; hoy, una cadena como Starbucks cumple funciones similares a los bares de antaño, aunque con más contenido de glu-cosa, más asepsia y más modernidad arquitectónica: podemos ir al baño si uno anda de paso, reunirnos con compañeros de facultad, tener una cita romántica o charlar con un amigo al que no se veía hace tiempo.

y espera (1931) —ensayo cuyo tema específico es el alma porteña— como “el fortín de la amistad”. Podría considerárselo también una extensión del domicilio o del lugar de trabajo de los que allí asisten; multiplicadas salas de estar que pone a nuestra disposición la ciudad.

Moore continúa:

En el ámbito del café establecen sus diferencias y acuerdos: el pasado y el presente, las modas, los gustos, las costumbres de época y las opiniones que surgen de la amplia y variada temática a las que nos somete la vida cotidiana. En cualquiera de ellos, ya sean céntricos o barriales, más o menos elegantes, se dan cita todas las profesiones, oficios, ocupaciones e intereses imaginables. Es en este espacio público en cualquier punto geográfico de la ciudad donde se manifiesta una de las características más genuinas y entrañables de Buenos Aires: su diversidad social y cultural.³

El mismo Enrique ha situado sus ficciones en cafés o bares. En “El maestro”, de *Las hienas*, el bar es el trasfondo de un alboroto considerable. En *Las muecas del miedo* abre el juego con un capítulo sobre un bar, que representa a Buenos Aires toda, en el que un personaje proyecta sus ilusiones y reflexiona sobre la ciudad y los porteños. Por su parte, “La fuga” y “Primer encuentro”, de *Los asesinos*, tienen como escenarios “el bar de Corrientes y Callao... La Opera no, el otro, el que arreglaron” (Milton Editores, 1984, p. 37) y “ese café infame de Corrientes, la calle que siempre duerme, de cuyo nombre no quiero acordarme...” (ídem, p. 75). De *Es Ud. muy femenina*, podemos destacar los relatos “Desayuno” (la alusión gastronómica en el título es lo suficientemente explicativa, pero tiene lugar en

3. “El café porteño: espacio de la lengua cotidiana”, en *Reunión de extraños: Borges, Buenos Aires, El café, Jack Kerouac y otras cuestiones* (Alción Editora, 2020).

un bar marplatense, donde sucede un encuentro-desencuentro entre un hombre y una mujer, con una subtrama policial) y “En otros mundos”, en donde una maestra, almorzando en un bar del barrio capitalino de Constitución, se entera por el diario de la muerte a puñaladas de un joven, y cree que no le pasará nada —“esos hechos sucedían en otros mundos” (Milton Editores, 1992, p. 119)— hasta que muere acuchillada el día siguiente.

De bar en bar, de café en café, entre almuerzos, tazas y ruido ambiente, hemos charlado sobre literatura, cine, política, historia, filosofía, religión y otros tantos temas a los que Enrique no le ha esquivado en sus relatos y novelas. Espero que estas conversaciones aporten algo de luz sobre la producción de un grande de la literatura argentina que no ha bajado los brazos.

Primer round.

El camino a *Las tumbas*

Llego antes de horario (casi una hora antes) a la reunión, pero veo a Enrique saliendo de El Gato Negro. Entramos, de todas formas. Como no le molesta, aprovecho para almorzar. El sándwich que pido viene con una impertinente mosca. Reclamo a la moza y nos invitan el postre. Es la primera vez que Enrique Medina prueba el café con cardamomo.

—Comencemos por el principio, hablemos sobre tu familia y tus orígenes.

—Tengo que empezar por el Hospital Rivadavia, sin dudas. Recoleta fue mi barrio. Era una época maravillosa del Rivadavia, no lo que es ahora. Había monjas y era una maravilla cómo atendían a la gente. Mi mamá estuvo mucho tiempo ahí, incluso después de darme a luz no se quería ir. Llegó un momento en que las monjas la quisieron echar y mi mamá decía: “Es que me están pintando la casa, cuando me terminen de pintar me voy a ir”. El asunto es que nosotros no teníamos casa, no teníamos nada. Mi papá era un boxeador de cuarta, pobrecito, y al final nos echaron del hospital y nos fuimos a vivir a la pensión de un boxeador amigo, un cuarto donde habían puesto una cortina en el medio. De un lado estábamos mi papá, mi mamá y yo, y del otro lado estaba el otro pobre tipo aguantando mis berridos durante la noche.

Mi mamá lo dejó a mi papá y no tengo recuerdos de él. Solo tengo dos fotos: una foto carnet y otra de él y mi mamá entrando al cementerio de Chacarita. Mirá vos, qué cosa fúnebre. Pero en la foto se los ve muy bien, muy felices, alegres. La cosa no era así, sin embargo, porque la relación fue terrible. Mi mamá se escapó y después apareció una familia en la que me pude educar muy bien y de la que guardo unos recuerdos excelentes.

Casualmente, viví en una casa donde ahora vive un amigo mío, Antonio Requeñi, que es un gran poeta. Ahí, en ese barrio de Parque Rivadavia, en Caballito, pasé una infancia muy linda. El monumento a Bolívar siempre significó para mí una cosa que nunca pude describir, me fascinaba mucho ese caballo y ese hombre ahí arriba del caballo. Me enteré luego de muchas cosas del escultor; llegué a jugar a las cartas con él, José Fioravanti, en Mar del Plata, en 1956, cuando trabajé de mozo una temporada ahí.

En ese barrio tuve mis primeros amigos y fui a la escuela. Después, la cosa se puso fea y entré a los reformatorios, directamente. En aquel entonces no se les decía reformatorios, se los llamaba escuelas, institutos... tenían nombres así...

—Eufemismos...

—Eufemismos, claro. No había ninguna novela que diera informe sobre esos institutos.

Entonces, era lógico que mi mamá me pusiera en uno de ellos, porque lo que no me podía dar ella —educación, salud, ropa limpia, comida— me lo podía dar una institución. Entré a los institutos de menores a los seis y estuve diez años. Estuve en cuatro de ellos. Fue un recuerdo muy fuerte y muy lindo para mí, porque aprendí mucho. Me formó.

—¿Cómo recordás a la Buenos Aires de aquella época?
¿Qué librerías recordás de aquel entonces?

—Mis primeras librerías fueron los kioskos de revistas. En las tumbas¹ yo fui un voraz lector de historietas, y siempre tuve la idea de que a las historietas se las leía hasta determinada edad. Yo, por ejemplo, a los diez años consideraba que era lógico leer historietas, pero después de esa edad tenía que leer algo más importante. De ahí pasé a las novelitas policiales, que me fascinaban muchísimo. Descubrí a un escritor al que amé toda la vida, Mickey Spillane, y tuve muchas discusiones con otros acá que defendían a Ross Macdonald, Hammett, los más finolis, ¿no? Con Soriano nos peleamos, porque él defendía a toda esa mafia de comunistas, y le daba bronca que Mike Hammer fuera anticomunista. Entonces nunca nos entendimos.

Yo no solía entrar a las librerías. Una vez entré a una muy chiquita, pero muy importante, que quedaba en la calle Rivadavia, creo que era Galesta, o algo así. Me había entrado el interés por un libro que había escuchado mencionar mucho a gente que respetaba mucho, uno de Unamuno, *La agonía del cristianismo*. Por aquel entonces yo estaba leyendo cosas muy confusas respecto de la religión: estaba leyendo a Mahoma, cosas de teosofía, una colección de los rosacruces... se me hacía un bolonqui en la cabeza tremendo. Y fui a esa librería. Entré, con un poco de temor, y pedí ese librito. El tipo me cagó, me dijo que no se conseguía, que era muy difícil, y cuando me lo termina vendiendo me lo cobró carísimo. Me leí *La agonía del cristianismo*, uno de los primeros libros importantes de mi vida, y no entendí un pito. Pero esa lectura me catapultó a otros tipos de libros.

Yo tuve mucho orden en mi vida, así que decidí leer toda la literatura argentina. Lo mismo me pasó cuando me decidí a viajar, primero me propuse conocer toda mi Argentina, y la conocí toda. Creo que dentro del canon clásico he leído más o menos

1. Se refiere a las instituciones para menores por las que pasó, las cuales, al igual que los presidios para mayores, eran coloquialmente llamadas "tumbas".

todo. Rescato muchas cosas, otras no tanto. Amo muchísimo a Martínez Estrada, que fue uno de los motivos por los que peleamos con Sebrelí y no hemos vuelto a ponernos de acuerdo. Leía muchísimo a Quiroga, a quien empecé a leer en la escuela secundaria. Nosotros en las tumbas teníamos una educación muy buena, buenísima. Teníamos lenguaje y leíamos cosas importantes que nos transformaban y nos estimulaban para que siguiéramos ese derrotero. Me acuerdo que en una de las tumbas nos sacaban a la calle para tener las clases, entonces íbamos a una escuela de afuera, no del instituto. Y recuerdo un profesor de quinto grado —se rumoreaba que andaba con la maestra de sexto, a quien homenajeo en *Las tumbas* porque la quise muchísimo— que nos obligaba a leer, no con un látigo, sino para imitarlo a él. Sabía transmitir tan bien la literatura argentina que uno quería formar parte de eso, y eso que él era un tipo grandote y medio antipático, pero en el fondo nosotros queríamos ser como él. Así hubo una época en que me sabía el *Martín Fierro* casi de memoria, la primera parte. No porque el tipo nos impusiera eso, sino porque nos hacía entrar en el libro y entonces el libro se apoderaba de mí; eso era lo maravilloso. Era un rosista... pero no me acuerdo su nombre. Sí me acuerdo de la maestra de sexto.

Yo era bastante mimado en ese colegio, porque todos sabían qué chicos venían del instituto a estudiar y después tenían que volver. Algunos profesores tenían cierta consideración con nosotros. Esta maestra era muy especial: usaba siempre anteojos negros, tenía el pelo corto, una cara muy cuadrada. Infundía mucho miedo. Yo era muy chiquito, pero decía: “Esta mina es floja de algo”. Sabía que le podía entrar por algún lado... y me adoraba. Yo también la adoraba. Son esos amores que se dan sin mencionar nada, sin esfuerzo. Y me supo enseñar mucho.

También me mimaban porque yo pintaba todos los pizarrones. Si en las fechas patrias había que hacer dibujos —la Casa de

Tucumán, la bandera—, siempre que había una fiesta yo pasaba por todos los salones y hacía unos dibujos bárbaros. En aquel tiempo yo quería ser dibujante de historietas, porque estaba fascinado por los dibujos de Alberto Breccia, especialmente por *Vito Nervio*. Yo quería estudiar en la academia que aparecía en los cupones de los diarios. Si les mandabas el cupón con tu dirección, te mandaban un folleto, que era impresionante. Yo estaba muy convencido de que iba a ser dibujante de historieta, por eso dibujaba mucho.

Llegué hasta tercer año del colegio comercial. Nunca pude entender nada de esa profesión. No nací para eso. Pero me gustaba historia, el lenguaje...

—¿Cómo llega la literatura norteamericana?

—Con Spillane. Hemingway llega mucho después, al ver las películas. Cuando se me fueron los berretines de historietista, mi ambición pasó a ser el cine. Veía muchísimas películas, algunas de ellas basadas en libros de Hemingway. La primera que hacen de él, *Los asesinos*, de Robert Siodmak, con Burt Lancaster y Ava Gardner, es una película maravillosa. Eso me atrajo mucho. Curiosamente, Hollywood vuelve a hacer otra película sobre el mismo relato.

—Kubrick tiene un título parecido, ¿no?

—No, pero no es de él. Actúa Lee Marvin y está contada desde el punto de vista de los asesinos, no desde la víctima. No me acuerdo el director ni el título. Y después otras más... después me metí mucho con la literatura clásica, los leía en libros de la editorial Tor, que te daba de todo. Leías a Dostoievski, Gorki, libros accesibles que no hacía falta conseguir en las librerías.

—¿Y las bibliotecas?

—No sé, no es un lugar que tenga mucho que ver conmigo. La única, una vez que fui a la biblioteca más grande de

Francia. Me quedé boquiabierto. También fui por la influencia del cine. En el Cine Club Núcleo había visto una película de Alain Resnais, que había hecho un cortometraje que se llamaba *Toda la memoria del mundo*, que era la Biblioteca Nacional francesa. No he leído en bibliotecas, pero ojo, soy una mala referencia en ese aspecto. Siempre me gustó más muñirme del libro, tocarlo... En este momento, las cuatro paredes de mi living son bibliotecas. Las veo como si fueran una pintura de Miguel Ángel, son como un adorno. Me gusta mucho. Pensar que este placer que yo me estoy dando ahora va a desaparecer.

—Al escritor lo hace el oficio, la práctica... pero parece que cierta teoría adquirida formalmente puede darle algunas herramientas adicionales, el estudio sistemático de cómo han hecho otros escritores para componer su obra... ¿Te planteaste en algún momento entrar a la universidad para estudiar filosofía o letras?

—Siempre lo tuve como una carencia. Yo considero que el orden es necesario, para que vayas sumando de modo correcto. Al no haber tenido estudios acordes, tuve lecturas al azar, leía autores actuales y después a Platón, y pensaba que Platón había copiado al primero. Si vos tenés un estudio ordenado vas entendiendo la cadena de la literatura, de la filosofía, de las cosas como son. Así vas viendo la evolución de la sociedad, el pensamiento, el arte, lo que sea. Eso es más lindo, lo podés disfrutar de modo cómplice. Lo mío siempre fue muy caótico.

—Convengamos que esta educación formal que estamos comentando no necesariamente produce escritores interesantes... Shakespeare o Bioy no tenían títulos universitarios.

—Yo no digo que eso sea obligatorio, digo que es algo que me hubiera gustado. Después de todo lo que pasé, digo: “Qué lindo hubiera sido. Tal vez eso me hubiera ayudado a

entender mejor algunos libros”. De todas maneras, me felicito de todo lo que leí. En mi caso, recuerdo que estaba en un bar de Rivadavia y Riobamba. A tres cuadras estaba el diario *Crónica*, recién inventado por García. Ahí nos reuníamos con amigos. Un día estaba leyendo, viene [Osvaldo] Lamborghini y, al ver la tapa, me dice que ese era un gran libro. Pero yo no sabía que era un gran libro, porque lo había agarrado de una librería de viejo. Me dije que era hora de leer un libro interesante, serio. Por serio entendía esos libros que no entendés un pito pero tenés que leer para adquirir categoría. Entre los gruesos que había, había uno que tenía unos dibujitos de unos soldados, y dije que por ahí había algo de entretenimiento. Estaba consciente, mientras lo leía, de que era algo que no había leído o imaginado nunca. A mí, en el fondo, me estaba transformando totalmente. Era *Viaje al fin de la noche*, que me hizo escritor. A mí me hizo escritor Céline. Y yo lo encontré de pedo en una mesa de libros usados, tirado con otros. Una edición viejísima que todavía tengo. Llena de mis anotaciones, de un chico que dice en cada página: “¡Qué bárbaro, maestro!”.

—¿En qué momento decidiste que ibas a ser escritor?

—Yo creo que me di cuenta de que tenía muchas ambiciones... vos tenés amantes a las que no les das demasiada importancia hasta que en un momento dado te surge algo, un cariño entrañable... y ahí me di cuenta de que la literatura iba a ser muy importante para mí. Por eso, vos fijate cómo se hilan todas las cosas, cuando voy a hacer mi recorrido por Latinoamérica —no me gusta decir Latinoamérica, mejor Iberoamérica— mi plan era hacer un libro de apuntes, ensayos, cuentos, de todo lo que pensaba descubrir. Desgraciadamente, ese impulso me duró muy poco y en vez de escribir me dediqué a vivir. Es como dice Isidoro [Blaisten] en el prólogo a uno de mis libros, hace una referencia a un escritor italiano que dice que la

literatura se vive o se escribe, y dice: “Medina la vivió y la escribió”. Entonces yo, por vivirla, me olvidé de escribir.

—¿Cuáles fueron los primeros esbozos en tu carrera literaria?

—Yo siempre escribí, sin darme cuenta, en las tumbas. Cuando había tormenta y llovía mucho... Es decir, cuando no podés entretener a los chicos; porque en las tumbas, para entretener a los chicos los mandás al campo a hacer deportes... Yo era un gran deportista. Todos los muchachos que me encontraba años después me decían: “Pero vos te dedicaste a la literatura, pelotudo, cuando tendrías que haberte dedicado al fútbol. Mirá Maradona...”. Era muy bueno, tanto que fui el primero —no sé si después hubo otro—, el primer internado al que hubo que ir a pedir permiso al no sé cuánto de la minoridad para que me dejaran salir del instituto a entrenar. El asunto es que en vez de deporte, cuando llovía, teníamos que estar en un pabellón enorme, sentados con las piernas cruzadas como buditas, y la costumbre era que uno pasaba adelante de todos y contaba una película para entretener a todos.

—Aparentemente como método funcionaba...

—Sí, sí. Claro. Entonces pasaba uno y tenía que contar una película. Había unos que eran maravillosos. Te contaban las películas como si las estuvieras viendo, incluso las actuaban. Era bárbaro. Yo no pasaba. Me hinchaban las pelotas y me decían: “Vos que sos el mejor jugador, también tenés que saber hacer esto...”, pero a mí me daba vergüenza. Yo no pasaba y contaba de todas las películas que veíamos los domingos, cuando nos llevaban al cine, armábamos un poquito de cada una, inventábamos. Pero yo me olvidaba, entonces empecé a escribir un argumento para más o menos no quedar pagando. Esos fueron mis primeros textos.

Después cuando salgo y trabajo —trabajar trabajé de todo, menos policía fui de todo— en una imprenta, en la Federación Gráfica Bonaerense —el secretario general era Ongaro—, hicieron un concurso de literatura, entonces yo escribí una obrita de teatro y la mandé, pensando que la iba a publicar en alguna sección de teatro, pero la premiaron igual y es una obra a la que le tengo muchísimo cariño, *Pelusa rumbo al Sol*. Con el tiempo la publiqué con dibujos, pero ese fue mi primer intento serio con la literatura.

—Hablemos de tus trabajos, los primeros y los que siguieron.

—Uy, si tengo que contarte en dónde laburé... Te digo, estando en las tumbas iba a Bellas Artes, porque quería ser dibujante y pintor, entonces me dejaban salir a la escuela Manuel Belgrano, en la calle Cerrito (todavía no existía la 9 de Julio, la 9 de Julio se hace luego del derrocamiento de Perón). En el 55 o 56 yo iba a esa escuela, donde conocí a un profesor que se llamaba Trichini, que nos decía: “Joven, nunca de lo oscuro a lo claro, siempre de lo claro a lo oscuro”, porque dibujábamos con carbonilla. Claro, nunca hay que empezar con lo oscuro, porque después cuando querés hacer algo más oscuro tenés todo negro. Ir de a poquito. Y eso sirve para la literatura también. Ahí hicimos un grupo de amigos, y uno dice que necesitaban mozos en Mar del Plata, justo ahí viene la “Libertadora” y nos rompe el culo a todos.

En el verano del 55 me voy a trabajar de mozo a Playa Serena, a un hotel, que por ese entonces era modernísimo y salía en los libros de arquitectura, por la forma en trébol que tenía.² En el restaurante le serví la comida a Luis Sandrini, y

2. Se refiere al parador Ariston, joya arquitectónica marplatense construida en 1948 y declarada monumento histórico nacional en 2019. Hoy se encuentra en estado de abandono.

muchos años después yo estuve con él en Canal 11, en una mesa de invitados que hacía la Chona [Haydée Padilla] imitando a Mirtha Legrand. Yo ya había publicado *Las tumbas* y me invitaron como escritor, a Luis Sandrini como Luis Sandrini, sentado al lado mío, y a otros varios comensales. Siempre recuerdo que yo tenía en el bolsillo la foto con él de cuando trabajaba de mozo, me saqué una foto en la playa, porque él iba ahí con Malvina Pastorino y sus dos hijas. No me animaba a mostrársela, y la Chona me dice: “Pero Enrique, vos no hablás nada” y me puse a decir pavadas, pero en el fondo yo pensaba que estaba en la televisión y que mi mamá estaba mirando y llorando a lágrima viva. Si yo muestro la foto, pensé, hago un bochorno, me pongo a llorar...

Después, mi primer trabajo formal fue en una fábrica de cuero que quedaba en la calle Ampere. Me resultaba tan raro el nombre de la calle que tuve que ir al diccionario a ver quién era.

Trabajé en Coca-Cola, en jabón Federal, en imprentas, en editoriales. Ya ni me acuerdo. En esa época era muy fácil encontrar trabajo. Borges me consiguió trabajo en una librería.

En un momento me agarró la locura de estudiar música, gracias a dos tipos que interpretaban en piano y explicaban piezas de música clásica. Cuando yo entraba a la clase, el profesor me decía: “Medina, antes de llegar sáquese los ladrillos de las orejas”. Después de algunas clases no volví más, no llegué ni a aprender “Para Elisa”. Era la época de los músicos famosos que venían de afuera, Louis Armstrong, Bill Halley.

—Quería preguntarte por tu periplo por el continente, porque retomás algunas de esas experiencias en *Los condenados*. Ahí contás de cuando estuviste varado en Panamá durante algún tiempo. ¿Sufriste la nostalgia en algún momento?

—El embajador argentino, Rodolfo Baltiérrez, fue como la salvación, para mí, en un momento en que yo estaba muy

mal. Ese viaje por Iberoamérica duró diez años, y mi único fin era llegar a Estados Unidos, es decir, éramos muchos amigos pero éramos tres los que habíamos planificado pegar el salto a Norteamérica.

Lo de la nostalgia no vino en ese momento. La pasaba muy bien, le mandaba cartas a mi mamá, le mandaba diarios para que me los guardara (mi hija me dice que los tire, porque todavía los tengo archivados por ahí). Diez años después, ya en México, surge hacer todo el viaje a Estados Unidos. Todo de contrabando, había que tener cuidado con la policía y todo lo demás, incluso cuando estaban coimeados... era una cosa fácil de hacer, pero con cuidado. Había pagado creo que mil quinientos dólares, esa era mi parte, los muchachos pagaron la suya, pero el día antes de pasarnos al otro lado me surge la nostalgia. Me puse a pensar en mi mamá. Dije puta madre, yo voy a Estados Unidos a ganar plata, y vos para ganar plata tenés que quedarte mucho tiempo, por lo menos cinco, diez años... si yo ya llevo diez años afuera de mi país, y tengo que quedarme otros diez más, ya no vuelvo más. Cuando hice esa cuenta le dije a mis amigos que no iba. “Boludo, te vas a perder la guita”, me dijo uno. “Vos, que querías llegar a Hollywood para hacer cine...”. Y sí, me quedé. Ellos se fueron. Nos mantuvimos en contacto, mientras iba volviendo con dificultades, sin guita, deprimido.

—¿En qué año culmina ese largo viaje?

—Esto sería en el 67 o 68. Después me encontré con un grupo de buenos amigos, donde estaban los Lamborghini, también, y empiezo a trabajar en Coca-Cola. Ahí hago guita y le publico a Leónidas, que ya había sacado *El saboteador arrepentido*, *Las patas en la fuente* y algo más, y se había hecho medio comunista, se había hecho amigo de Horacio Guarany. Y todos cantábamos juntos, con Guarany en la guitarra.

Eso terminó saliendo en un disquito que se vendía en los kioscos de revistas, pensar que aparezco yo gritando ahí.

—Contame de tu participación en el Cine Club Núcleo, que mencionaste hace un rato.

—Bueno, fue un momento importante para mi formación. Iba los domingos a la mañana temprano, a un lugar de la calle Reconquista, algo que me maravilló porque yo no sabía lo que era la City porteña a esa hora sin ninguna persona. ¡Parece otro mundo!

Los directivos eran Víctor Iturralde Rúa, que después hizo cortos con dibujos, rayando el fotograma, Vena, que era el bancario, y Salvador Sammaritano, con quien nos hicimos íntimos amigos para dirigir una colección de libros en la editorial Abril, que nunca salió. Esa época de aprendizaje fue única, porque como ya me había leído todos los libros canónicos de la literatura universal, Dostoievski, Victor Hugo, Balzac, Mark Twain, el Cine Club me dio la posibilidad de ver todo el cine universal grandioso de esa época: Griffith, el cine norteamericano, el cine ruso, desde la invención del cine... Te cuento una cosa: en la época de Onganía había prohibición, así que el Cine Club organizó un tour a Montevideo para ver películas allá. Fuimos a ver varias, pero me quedaron dos: *El gran dictador*, de Chaplin, y *Los olvidados*, de Buñuel. En paralelo fuimos como otra agrupación, Asociación Cine Experimental Argentino: ahí estaban Osvaldo Getino, que dirigió *La hora de los hornos* con Pino Solanas, y Claudio Segovia.

Segundo round. *Las tumbas* y más allá

Esta vez, el sitio de encuentro es el bar La Academia, en Callao casi Corrientes. Solo viví un año en Capital —soy un tandilero que nunca se hizo cargo de esa condición, que no garantiza absolutamente nada—, pero este recorrido por los bares porteños para entrevistar a Enrique me entusiasma mucho.

*Es temprano para la cita. Llego y ocupo una mesa. Suena Andrés Calamaro de fondo (más tarde me entero que Enrique fue muy amigo del padre y conoció tanto a Andrés como a Javier). Pienso que la grabación no se va a escuchar bien por el volumen alto de la música. Solo hay una chica que pide un café y se pone a mirar su celular. Pido un agua con gas y leo *Las hienas* para el próximo encuentro...*

—Hablemos específicamente sobre *Las tumbas*: el proceso de composición, algunos temas destacables, el contexto de producción y circulación... ¿Tenés idea de cuántas copias de la novela se han vendido hasta ahora?

—En realidad, no. Por supuesto que han sido muchísimas. Me acuerdo que en un momento Poldy Bird, que vendía muchísimos libros, trató de hacer un recuento y calculó como dos millones de ejemplares (como editora conocía el manejo del libro). Pero en realidad nunca se supo, porque el libro luego se prohíbe, se hicieron muchas ediciones clandestinas en el interior del país, cantidad, y acá también. Incluso se hicieron

ediciones clandestinas cuando el libro no se había prohibido en el 76. Veía libros de *Las tumbas* con otra tapa, hasta tengo uno guardado. Lo importante, más que especificar la cantidad, es la repercusión con la gente. Yo creo que cuando un libro pega en el público y cuando sin haberlo leído el público ya sabe de qué trata, porque tiene alguna referencia, porque le han contado, o por lo que fuere, el libro ya entró en la gente. Yo estoy muy contento de eso porque, vos fijate, el año que viene ya se van a cumplir cincuenta años. No creo que muchos libros puedan tener esa alegría. Estoy muy, muy contento por *Las tumbas*.

—Una parte de los lectores y de la crítica te tiene a vos como “el escritor de *Las tumbas*”, pero en tu bibliografía publicaste más de cuarenta libros. ¿Qué te dio esa novela, particularmente, que no te dieron tus otras obras?

—Gracias al éxito de mi primer libro accedí a una base. Es decir, *Las tumbas* me sirvió a mí como piedra basal, a partir de ahí pude erigir un edificio, con tranquilidad, de mi literatura.

—¿Recordás cómo fue tu plan de escritura y cuánto tiempo te llevó completar el primer manuscrito?

—Bueno, *Las tumbas* lo escribí porque pensaba que iba a zafar como artista del lado del teatro o del cine, que eran las pasiones de mi juventud. Estudié teatro con Marcelo Lavalle, que era uno de los profesores más importantes de ese tiempo, el que había introducido al moderno teatro norteamericano. Después trabajé en cine, pero las épocas eran muy difíciles, así que me fui a Montevideo como salvación, para hacer algo, pensando que no tenía que desaprovechar mi tiempo, porque había planificado mi vida en función de edades ya había llegado a los treinta años. Para entonces pensé que tenía que empezar a volcar toda la experiencia de mi infancia. Ya me había enriquecido mucho en las artes, había estudiado pintura, soy pintor, estudié

cine, teatro... y por algún lado tenía que devolver todo lo que había recibido. Entonces me puse a escribir algo que un amigo mío me había dicho, cuando le escribía relatos para cine, que todos los personajes que yo escribía en los guiones necesitaban un poco de explicación. Es decir, quedaban tan enigmáticos que uno tenía cierta intriga de lo que pudo haber sido aquella infancia, de dónde venía un personaje, por qué actuaba de un modo u otro... Todos ellos venían de mi infancia, que la había pasado en los institutos de menores. Todos mis amigos desconocían por completo ese período, porque uno sale de ahí con una especie de culpa o vergüenza... queda feo decir que uno fue un “chico expósito”, como se decía en otra época. No le había contado a nadie.

En Montevideo estaba trabajando con una compañía de marionetas con la que ya había trabajado, recorriendo toda Latinoamérica. Actuábamos en el Stella D'Italia, en la peor época de los Tupamaros, la más terrible, y el teatro andaba muy mal. Como no teníamos para pagar el hotel dormíamos en los camarines y yo me había organizado para escribir a la mañana *Solo ángeles*, mi segunda novela, y la escribía como una especie de cuaderno o de diario de ese momento. Yo quería describir ese momento trágico que sucedía en Montevideo desde el punto de vista de un marginal. A la tarde, antes de empezar las funciones, o a veces después, escribía *Las tumbas*. Los dos libros fueron escritos al mismo tiempo.

Cuando lo termino se lo mando a un agente amigo mío en Buenos Aires, también se lo mando a Leónidas (Lamborghini) y a Ariel Delgado. Leónidas había terminado de publicar un libro de poemas, pero no me acuerdo el nombre ahora,¹ y entonces él me consiguió el editor. Yo pensaba en ir a Sudamericana,

1. Posiblemente se refiera a *Partitas*, de 1972.

una editorial más grande, pero bueno, él me dijo que ya estaba y ahí se publicó.

Cuando mandé por correo el manuscrito pensé que tendría que haberle hecho una corrección más. Por supuesto, si yo escribiera el libro ahora sería otra obra. Viste ese dicho, “¿Si tuvieras que hacer tu vida de nuevo harías lo mismo?”, y qué sé yo, “Por supuesto”. Pero mi infancia no fue mala ni difícil por las tumbas, al contrario, para mí fue una época maravillosa. Tuve un montón de amigos, me hice fuerte para emprender la vida... Con el tiempo, uno puede ver las cosas desde otro punto de vista.

—¿Cuándo das por terminado un libro? ¿Cuándo decís “Ya está”?

—Todos conocemos aquello que Borges repetía siempre de Machado, ¿no? Decía que uno publica porque se cansa de corregir, y es verdad. A mí me ha pasado siempre que, una vez que el libro está publicado, lo abro y encuentro o una falta de ortografía, que es de cajón, no me ha fallado nunca, o una frase que decís: “Pucha, yo podría haberlo hecho mejor”, o por ahí te encontrás con una frase que decís “¡Qué linda! Esta me salió bien”.

Corregir uno debería corregir siempre. En cada reedición de mis libros veo cosas. En *Las tumbas*, cuando sale la primera edición, y ya en la segunda o en la tercera, yo lo releía a saltos, y en el final veo que el personaje dice: “Debe ser terrible morir retorcido bajo las ruedas de un tren”. Entonces leía eso y decía: “Yo no quise escribir eso, no va con el personaje. Muy piadoso”. Entonces puse: “Debe ser incómodo morir bajo las ruedas de un tren”. La palabra “incómodo” en vez de “terrible” le da otra singularidad. Terrible lo puede decir cualquier portero, es lo normal. En el personaje eso suena muy piadoso, y como el personaje es muy pícaro, con otro concepto sobre la vida, le encuentra un tono medianamente

humorístico, picaresco. Ese tipo de cosas me ocurre muchísimo con muchos de mis libros. Borges me contaba que él, que escribía a mano en cuadernos, escribía con una diferencia de cuatro renglones, para poner todos los adjetivos posibles. Siempre me decía, no obstante, que era preferible no poner adjetivos, pero me recomendaba usar el que menos hubiera usado la gente. Eso le daba singularidad al pensamiento.

—¿Este consejo era para escribir cuentos?

—Para todo, sirve para todo.

—En las salidas a la libertad, un grupito va al cine, se mete en un café, hace quilombo en la calle... ahí descubren a las mujeres, tiene un encuentro con una gitana y se topa con unos crotos... esto me hizo pensar en el cuento de Joyce “Un encuentro”, que está en *Dublineses*. Ahí hay unos chicos que se ratean de la escuela y se topan con un croto, que termina en algo medio escabroso y obsceno. Creo que el pasaje de tu novela y el relato tienen mucho que ver con la pérdida de la inocencia...

—No me acuerdo de ese cuento, pero lo de la incursión de los chicos en la Quema sí, porque eso fue real. Fuimos, hubo algo así con esos crotos, no me acuerdo mucho. Probablemente dramaticé más la cosa, pero sí recuerdo que era un lugar en Flores donde se tiraba toda la basura.

—En estas salidas, el Pollo y Martínez descubren una Buenos Aires llena de colores y sonidos...

—La gente paqueta de Florida, de la calle Lavalle, especialmente. La gente bien vestida, y nosotros con miedo de que alguien nos descubriera o nos viera algún policía. Andábamos con cuidado. Era en alguna medida una ciudad dorada, lo que nosotros veíamos como un futuro esplendoroso en la vida, lo que había que gozar.

—En contraste, obviamente, con lo sombrío del instituto.

—Claro. Por eso los chicos se escapan a la noche para intentar descubrir un poco la vida, a ver qué diablos es eso que nos están prohibiendo ver. Veíamos los afiches, todo, como el *summum*, como el logro más ansiado para nosotros, que no teníamos nada.

—Hablemos sobre el lenguaje que usás en la novela. Pasan los años y pasan los modismos, tal vez el lunfardo de hoy no es el mismo de los cincuenta o los setenta, ¿no?

—No es que quedó superado, desde luego. Los lunfardos van cambiando de acuerdo al ritmo y a las necesidades naturales de la sociedad, la tecnología, lo que fuere. En las últimas ediciones puse un glosario para que, más o menos, haya una especie de guía para los lectores en ese sentido.

—Quizás tu referencia más inmediata para aquel lenguaje tumbero o callejero fuera el tango.

—Claro, además de los mismos encierros. ¿Cómo nace el lunfardo? Como un lenguaje secreto solamente conocido por un determinado grupo, por un submundo, por la necesidad de ocultar cosas de quienes los controlan... es un código secreto para sentirse libre, te hace sentir libre en un lugar donde vos estás encerrado.

—“Piyar”, por ejemplo, hoy ha caído en desuso, aunque el lunfardo hoy sobrevive masivamente, tal vez por la cumbia. Incluso hemos exportados términos a Chile, a Perú...

—El cine argentino, en su época de oro, ha dominado a toda Latinoamérica, entonces en todo el continente el cine fue un elemento cultural muy importante, en cuanto a la música y al lenguaje, que se impusieron. Me acuerdo que cuando anduve de viaje en los sesenta, nos parábamos en la esquina a hablar y la gente se quedaba cerca para escucharnos,

era muy atractivo, porque el cine se había impuesto. Era muy admirado y pegaba en la gente.

—Hablemos específicamente sobre el término “negrochino”, que es usado en una película española más o menos reciente, *El milagro de P. Tinto*, muy rara, con enanos, una comedia... ¿De dónde surgió la palabra?

—La usaban las celadoras con nosotros. Supongo que es la suma de todo lo despreciable. Faltaba que nos dijeran indios. Como decía Sammy Davis Jr., “Soy petiso, negro, tuerto, judío... solo me falta ser puto”.

—¿Creés que la escritura funciona como un tipo de terapia, de exorcismo? Dijiste recién que si no hubieras sido escritor podrías haber sido cualquier cosa...

—Sí, sí. Para mí, la literatura fue como una válvula de escape y un salvavidas que me ayudó a poder ubicarme socialmente en un mundo que, de otro modo, no sé cómo hubiera podido ser. Fundamentalmente, la literatura me dio mucho trabajo pero también me dio mucha felicidad. Estoy muy agradecido por eso.

De algún modo, lo que hacía en las tumbas cuando contaba las películas era literatura, sin que yo me diera cuenta. Cuando me encuentro en un callejón sin salida, en el que no puedo trabajar en teatro, no puedo trabajar en cine porque la situación no daba para más, pensé que podía intentar con la literatura. Y me dio resultado.

—Ya de adulto, ¿volviste a visitar alguno de los institutos?

—No, nunca más. Me dan ganas, a veces...

—Capaz que hay un shopping ahí ahora...

—No, no. Había una que se llamaba la Escuela del Pregresado, que era la última, donde estábamos los que podíamos salir, los que no habíamos tenido problemas graves.

Algunos tenían trabajo afuera e iban a dormir ahí, nomás. Estaba en la calle México. Pasé una vez y ahora hay una plaza.

—¿Le guardaste algún tipo de rencor a tus padres por la infancia que tuviste?

—No, no, para nada. Cuando yo entro a las tumbas no existía un libro llamado *Las tumbas*. ¿Qué son las tumbas? No se llaman así, se llaman institutos de menores, escuelas no sé cuánto... tienen otros nombres, y la entrada es una fachada buena: hay una bandera, un escudo, las paredes están pintadas de blanco...

Mi mamá entendió, sabiamente, que ahí adentro me iban a dar educación, protección en la salud, comida, sábanas limpias... Era un lujo meter a alguien en uno de esos institutos. Pero pasaba que había un tipo de institución para cada tipo de persona, para los pobres, para los que no tenían familia, otros con problema de conducta... Y hay un tipo de instituto que es donde se deja al chico por un tiempo para ver a dónde lo derivan. Ahora ¿qué pasa? Como te tienen que derivar al instituto B, pero está lleno, por unos días te pasan al X y después se olvidan de vos. Y vas pasando de un lado a otro por hacinamiento, por lo que mierda sea, vas cambiando, vas haciendo todo un recorrido. Ese recorrido lo marco en el libro, en dos partes, una en donde el personaje es chico y está con compañeros grandes y celadores, y la segunda parte donde es al revés: él es grande y está con chicos y los celadores son mujeres. Para darle un contraste a la novela.

—Hemos hablado de tu formación cinéfila. En la novela contás del enamoramiento instantáneo del Pollo con Rita Hayworth. ¿Fue tal cual así para vos?

—Y sí, imaginate... yo era un pibe, y de pronto...

—¿Fue por *Gilda*?

—A esa edad no tenés una noción del sexo, te atrae jugar a la pelota, estar con un compañero, pero todavía el sexo no tiene tanta importancia. En este caso, cuando la madre lo va a sacar el fin de semana y lo lleva al cine a ver a Rita Hayworth, nada menos que eso... el pibe se queda loco de la vida. Descubre algo que antes no existía. Y uno queda fijado. A todos nos pasa que quedamos fichados con algo. Siempre lo que te destapa el furor del sexo te queda como un “estigma” bondadoso, en el que te hace seguir esa línea... hay tipos a los que les gustan los culos, a otros las gordas... En esa época se decía que a los norteamericanos les gustaban fundamentalmente las tetas, a los argentinos los culos. En todas las sociedades siempre se destaca un detalle. Rita tenía todo, claro.

—**¿En qué circunstancia la terminaste conociendo?**

—Gracias a Manuel Puig y a Juan Larena, el comentarista de boxeo en Space. Él la trae en 1975, creo que era, y yo era muy amigo de Puig, que me había dado (fijate que no había celular, un carajo) una foto de ella para usar como portada de mi segunda novela. Era una foto distinta, no muy conocida. Nos hicimos muy amigos con él; yo había leído *La traición de Rita Hayworth* y él había leído *Las tumbas*, y tenía esa foto de archivo. Puig, cuando escribe el libro, viaja a Estados Unidos y se hace muy amigo de ella, que estaba enloquecida porque le daba una publicidad muy importante, ella estaba un poco en la caída. Eso hace que Rita haga una gira y viene a Argentina. Yo en Canal 11 había sido cameraman y era amigo de todo el mundo: de García, de Sofovich, de Ariel Delgado, de los cantantes de tango... Yo era el cameraman del programa de Andrés Percivale, *Matinee*, que después se pasa a Canal 13, donde hace el programa de Rita Hayworth. Me invita a mí para hacer un especial con ella.

En el recibimiento estaban Graciela Borges, toda una dama, Di Núbila, que también era amigo mío, Mona Maris, que había

trabajado con Gardel... Percivale nos había pedido que no le hiciéramos preguntas en inglés a Rita porque íbamos a confundir al espectador. Él iba a traducir, para hacer todo más ordenado. Mona Maris fue la única que arrancó preguntando en inglés... pero el programa fue magnífico. Con Larena fuimos y tomamos un café con Hayworth, que todavía no tenía Alzheimer, y después la volví a ver cuando fue con Puig, que estaba arreglando un contrato. Yo justo había ido a Estados Unidos y Puig me llevó con ella.

—¿Le diste alguna copia de tus libros?

—¿Vos sabés que nunca le di? Nunca.

—Estuviste flojo ahí...

—No, no, además ella no lo hubiera leído porque no sabía español.

El tratamiento que hizo la prensa de su deterioro mental fue despreciable. Decían que estaba borracha y qué sé yo. Del mismo modo que con Rock Hudson se comienza a hablar del sida, con ella se comienza a hablar del Alzheimer. Es así con las figuras famosas.

—Hablame un poco de otras actrices del período... Guille, el hermano de Mafalda, se vuelve loco por Brigitte Bardot, a mí me encanta Grace Kelly, y existe este fetiche inmenso con Marilyn Monroe...

—En *Solo ángeles*, libro que considero fallado, por haberlo publicado apresurado, hay una lista enorme de mujeres que me gustaban y creo que no falta ninguna. La única que nunca me causó nada es la Monroe. Ni como actriz ni como nada, me parecía que era un maniquí que sonreía y nada más. Con Brigitte Bardot, en *Y Dios creó a la mujer* pasó algo parecido que con lo de Hayworth en *Gilda*.

—Y más fuerte también, porque era europea, sin los tapujos de los norteamericanos...

—Sí, también.

—La última pregunta tiene que ver con la adaptación de Javier Torre de la novela. Sé que mucho no te gusta, y esto por ahí es matizar tu opinión.

—Se utilizó la novela y hubo una serie de errores, que no vale la pena enumerarlos. No estuve involucrado en el proceso de producción; en ese momento estaba muy obsesionado porque tenía que viajar a Francia por el nacimiento de mi segunda hija. A mí no me importaba ni la película, ni la novela, no me importaba un pito. Entonces cometí una serie de errores que no debí haber cometido. Fue una equivocación fatal de mi parte... la película no tiene nada que ver con la novela, desde luego.

—Hay algunas películas con temáticas similares: *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, *Crónica de un niño solo*, de Favio, *El Polaquito*...

—Mirá, yo se lo conté a Favio. Creo que no lo conté nunca, así que es primicia. Yo vengo del exterior, de mi largo viaje, y vuelvo a la Asociación Cine Experimental, estábamos amparados por Getino, Torre Nilsson, gente que descolló en otras artes también. El numen era Federico, que me dice: “Te voy a llevar a ver la mejor película del cine argentino”, y me llevó a ver *Crónica*... En toda la película al chico le dan un solo cachetazo. Entonces yo dije: “¡Qué hijo de puta este!”.

—Le faltaba crudeza al relato, ¿no?

—Sí. Esa fue una de las cosas que me impulsó a escribir la novela. Después del éxito del libro, fui al programa de Horangel, que tenía panelistas y una figura en el medio, como se hace ahora. Una vez lo lleva a Favio y me ponen a mí, por *Las tumbas*, como panelista. Le llevé el libro, hicimos el programa, todo, nos hicimos amigos, pero nunca más hablamos del libro. Después me llama, al tiempo, cuando iba a hacer

Gatica —primero había salido mi novela sobre él—. Mucha gente se confunde, piensa que su película es mi libro, pero son cosas distintas: su *Gatica* es militante peronista, que es mentira. Nos reunimos en un bar para que yo escribiera el guion. Si vos escribís la historia de Boca Juniors, tenés que poner a River, porque River no es nada sin Boca y Boca no es nada sin River.

—Como Batman y el Guasón...

—Exacto. Y Favio no pone a Prada, porque Prada le había pedido guita. Ni pone el nombre, pone “el rosarino”. Yo le digo que no puede ser, que tiene que estar, porque es quien justifica a *Gatica*. Es muy importante.

—Para mí es una película muy importante, por varios motivos.

—Había un libro de Jorge Montes, que era un periodista muy importante, que me llevó a muchos programas de televisión que tenía. Él escribió un libro muy fantasioso también, pero él lo había conocido de verdad a *Gatica*... Era peronista pero porque todo el mundo era peronista. *Gatica* nunca fue Maradona, y eso fue lo bueno. Maradona fue de todos los partidos políticos. Diego entra en un programa de Neustadt y dice que va a votar a Menem... Estuvo con Menem, con De la Rúa, con Fidel Castro, qué sé yo... Cuando cae el peronismo, cae *Gatica* también, y tiene que ir a pelear al interior porque no lo dejaban pelear acá. Cuando no tenía nada que ganar decía que era peronista, no por convicción, sino porque era un provocador, para llevar la contra. *Gatica* podría haber sido multimillonario como Maradona, pero él priorizó la barra de amigos, el café...

—Hay algo que señaló José María Marcos en un estudio que presentó en el Festival Azabache, en Mar del Plata, sobre la deuda que tienen las series y las películas

argentinas con tu obra en general y con *Las tumbas* en particular. Películas como *Pizza, birra, faso* o series como *Okupas*, donde hay un personaje que se llama el Pollo... Podría haberse llamado Perico, o Negro, o lo que sea...

—Son robos descarados. Todos me afanaron pero nadie lo reconoce.

—Préstamos, y préstamos y préstamos. Así llegamos a la Biblia o la *Odissea*.

—La Biblia es genial, tiene todo. Es la gran novela de todos los tiempos. La fantasía que hay en sus páginas... Me leí entero el Evangelio según San Mateo, por la película de Pasolini.

Tercer round. Los años setenta

Pactamos encontrarnos en el Café Tortoni. Como de costumbre, llego antes. Esto de vivir en el interior (¿en el interior de qué? como si las provincias fueran cavernas) hace que no mida bien el tiempo que me lleva ir de un lado a otro de Buenos Aires. Enrique también llega antes de la hora acordada y me comenta, respecto de la situación epidemiológica actual y el rol de las multinacionales farmacéuticas, que siempre hubo conspiraciones: desde Atila hasta los nazis, todos quisieron conquistar el mundo. Luego me cuenta que el Tortoni tiene otra entrada por Rivadavia. Estoy con un libro que acabo de recibir, Scorsese por Scorsese, y se lo paso para que lo hojee. Comenzamos con la entrevista.

—Hablemos de *Solo ángeles*.

—Fue una publicación apresurada. Yo era muy joven, me dejé dominar por el éxito de *Las tumbas* y un gran amigo mío, Manuel Quiñoy, que era el sobrino de Pampín, el dueño de Corregidor, me dijo: “Mirá, Enrique, tenemos que publicar algo ya para aprovechar esta volada...”. Y yo le dije que no tenía nada todavía. Tenía un cuaderno con apuntes para un libro, que era lo que había estado escribiendo al mismo tiempo en Montevideo. Quiñoy me envolvió, bien, no mal, y me hizo creer que tenía un libro hecho y derecho. Yo le advertí que eran recuerdos de algunas cosas, que fui novelizando. Después me arrepentí de muchas

cosas de ese libro; incluso fue mi libro maldito, el que me creó una imagen pésima ante las autoridades. A partir de *Solo ángeles* primero me citó la policía, y cuando llegaron los militares se agarraron de ese y mis otros libros para censurarme.

—*Las hienas* es tu primer libro de cuentos. ¿Recordás en qué circunstancias lo fuiste escribiendo?

—Ahí ocurre lo mismo que con *Sudamericana*. Me llama Pezzoni (debería haberle ofrecido *Las tumbas* antes a él), y me pregunta si tenía algo. Le dije que tenía una serie de cuentos y me los pidió. Cuando reuní todos los cuentos, me di cuenta de que no tenían la fuerza suficiente, así que me puse a escribir un cuento de fondo, digamos. Considero que los libros de cuentos tienen que tener un relato clave que sostenga todo el libro. Me puse a escribir de una sentada “*Las hienas*”, y cuando se lo llevé al día siguiente, pensé que el cuento me gustaba, pero había que ver si me lo publicaban, porque era muy agresivo en cuanto a la situación política que se vivía entonces. Ellos habían publicado un libro que se llamaba *Los pasos previos*, de Paco Urondo, que eran los pasos previos a la revolución, ¿te das cuenta? El asunto es que se lo llevé y Pezzoni quedó encantado. Me quedé tranquilo. Si estos no tienen problema, el cuento no es tan agresivo como pensaba, me dije.

El libro se publica en 1975 y le hacen una crítica monumental, muy linda, en *La Opinión*, de Timerman. El tema es que me mandaron en cana, porque pusieron “Del libro se destaca el cuento ‘*Las hienas*’, que narra el noséqué de un parapolicía oficial”. Entonces, directamente me mandaron al muere. Y justo el diario *La Opinión*, que estaba en contra del gobierno. Todo lo que les venía bien para criticar al gobierno, lo ampliaban. El libro me trajo problemas, lógico. Todos estos y *El Duke* —*Strip-tease* ni hablemos— están dentro del mismo remolino que me causó estas complicaciones.

—En el libro aparece un relato, “La ratita, picarona, simpaticona...”, en donde vemos que una especie de petitero venido a menos persigue a una mujer gorda por el centro porteño, hasta que se cruza con una rata, y el tipo se termina obsesionando con el roedor. ¿Cómo tuviste la idea para ese relato?

—No lo vas a creer vos ni nadie: eso fue real. No puede ser que haya una rata que se le suba por la pierna a una chica... Eso sucedió. Ese cuento me lo regaló Dios, porque lo que yo estaba viendo estaba sucediendo. No podía creer que pudieran darse situaciones de ese tipo, con el quilombo que se armó y todo. Después le fui sumando cosas, claro.

—Pero, ¿eras vos el que estaba siguiendo a la chica?

—Claro, en ese momento yo seguía cualquier cosa. Iba atrás de todo aquello que tuviera pollera y pelo largo.

—Podría haber sido un hippie escocés, ¡ojo!

—¡Qué sé yo! (*Risas*)

—En ese cuento combinás varios temas recurrentes en tu obra: el amor, el humor cáustico, el comentario social... En un momento el protagonista se ríe de la calle Florida llamándola “grasosa y pringosa”, en comparación con lo que le había contado su maestra, y le dice a un tipo, para tomarle el pelo, que “hay rumores de golpe de estado”, pero en el relato se destaca un tono más bien sardónico, más ligero si lo comparamos con otros del libro, ¿no?

—Eso se debe, más que nada, a la mirada del protagonista. Yo como narrador siempre traté de mimetizarme con el protagonista, por ejemplo, en *Solo ángeles* me pasó eso, es decir, el protagonista insulta a la policía y la policía me prohíbe el libro pensando que lo decía yo. Por más que le dijera al jefe de Moralidad: “Mire, si yo tengo que retratar a un personaje

marginal, no le puedo hacer decir ‘Ay, qué linda que es la policía’”. Sabemos que un personaje marginal los odia.

—Claro, y tampoco sos vos...

—El asunto es que en el caso del cuento fue algo que me surgió naturalmente. Es un poco raro que eso suceda, lo entiendo, porque a mí también me pareció raro cuando lo estaba viendo.

Hay más cuentos en *Las hienas* que ocurrieron de verdad, a los que llamo “cuentos verídicos”. “El maestro”, por ejemplo, que lo escribí en La Academia. Yo estaba ahí una noche haciendo tiempo, leyendo no sé qué, y de pronto se da una situación semejante a la del cuento. Después lo termino dramáticamente, retocándolo un poco más, pero el grueso del cuento sucedió una noche en el bar.

—¿Ese Maestro es el mismo de *Strip-tease* o coincide en el nombre, no más?

—No, coinciden en el nombre nomás. No tienen nada que ver.

—Te quería preguntar por la presencia de animales en tu obra. En el cuento de la ratita tenemos, bueno, a esta ratita, que el protagonista describe con mucha ternura en un momento, con diminutivos, era gris, se le veían los dientitos muy pequeñitos, estaba con la pancita arriba, los bigotitos... y en un momento se pregunta si las ratas no son como nosotros. En su descripción parece estar humanizando al pobre roedor... En “Las hienas”, el matón a sueldo se ejercita exterminando cucarachas, y en *El Duke* el boxeador/represor trabaja como matarife. ¿Crees que hay algún tipo de conexión entre la violencia hacia los animales como preludeo de la violencia hacia las personas?

—No lo sé... es una pregunta muy sorpresiva la que me hacés, porque jamás me lo plantee, esto de cómo veo yo a los animales en cuanto a la violencia y a la relación con los humanos. No lo podría afirmar con seguridad. Cada lector saca su propia conclusión. Es decir, todos los autores tenemos un mundo que a lo mejor no lo sabemos discernir. Por eso uno escribe, para saber qué clase de persona es uno, para entenderse cuando se retrata escribiendo.

En el caso de los animales, siempre he tenido un gran afecto por ellos. Soy un tipo que ha tenido, por suerte, caballos, cabras... En Francia tengo un montón de bichos... tuve perro, tuve tortugas, gatos (siempre). En cuanto a la violencia, me quedé muy, muy impresionado cuando, haciendo cine, fuimos a filmar al matadero de la Isla Maciel la faena que se hace de los animales.

Eso mismo es lo que cuento en *El Duke*. *El Duke* también es un libro un poco apresurado. Lo hice basándome en *El ciudadano*, de Orson Welles, en el que un periodista entrevista a distintos personajes sobre una personalidad. Yo hice lo mismo. Hice reportajes a distintas personas que lo conocieron, y cada uno da su versión. También le permito al Duke hacer su propia defensa, todo el escrito redactado como corriente de conciencia, en el cual él no habla de sus fechorías ni de su pasado como boxeador, sino que habla simplemente de todo lo que trabajó en su vida. Me venía muy bien que, de pronto, un boxeador violento como el Duke hubiera trabajado en el faenamiento de animales.

La filmación fue muy chocante para mí. Siempre recuerdo la pobre vaca ahí, que la embretan para que se quede quieta y le tienen que dar con un martillo de fierro muy pesado con una punta, como el descabellador de los toros, para que muera de inmediato, en una parte de la cabeza. El tipo le pegó mal y

me salió un pedazo de ojo de la vaca, que me quedó en el guardapolvo que tenía.

—¿Qué película era, te acordás?

—Sí, sí, era una película extraordinaria. Mirá todos los que trabajaban. Yo era el asistente de cámara. El cameraman era uno de los más famosos del mundo, que después trabajó en Francia y filmó las mejores películas de aquel país, Ricardo Aronovich. Venía y desplegaba todas sus lentes, era una cosa fascinante verlo trabajar.

El libreto era de Rodolfo Alonso y la dirección era del boliviano Ríos, que venía de estudiar en Francia. Trabajamos muy bien, y creo que se puede encontrar en internet. La película se llama *Faena* y está narrada por Alfredo Alcón.

—Sigamos con otro relato de *Las hienas*: “Gente decente” comienza como un estudio sensorial sobre la convivencia en la pareja: los ruidos, los olores...

—Ese cuento le gustó mucho a Cortázar. Me mandó una carta con una línea que lo elogiaba. Es un cuento que quise hacer con cierta pretensión psicológica, y se nota. Algunos dicen que pude haberle sacado más partido, otros que está bueno...

—Claro. A ver si entendí bien los logros de la pareja. El tipo, al final, ¿es *cafisho*?

—Da a entender un poco eso, sí, la utilización de la mujer. Si pescaste eso, está bien el cuento.

—El cuento va por una cosa muy doméstica al principio, de cómo es la vida en pareja y qué sé yo. Después salen a la calle, la miran a ella como un objeto de deseo y después el tipo termina diciendo con orgullo que tienen un departamento de cinco ambientes.

—Mirá, hay una película de 1989 basada en el cuento, que dirigió Mario David. Después quiso hacer otra conmigo pero

el desgraciado se murió. En la película trabajan Beatriz Vives, Héctor Bidonde, que estuvo en *Perros de la noche*, y el protagonista de *Hombre mirando al sudeste*, Hugo Soto. No está mal hecha, y fue la primera película hecha con los elementos de los videos, es decir, la primera que se hizo para VHS con el modo de cine profesional.

—Después tenés otro cuento, un microrrelato, “El espectáculo debe continuar”, en el que ponés un epígrafe de Norman Mailer hablando de la guerra de Vietnam. ¿Por qué te interesó escribir puntualmente eso, que tiene un cierto color antiyanki?

—En ese entonces yo era joven y era un idiota como todos los jóvenes.

—Pero justo era la época, ¿no? 1975...

—Te creés obligado a ser revolucionario. Lo que te va mal a vos no es por tu propia incapacidad si no por culpa de otro... y los yanquis siempre han cargado con la culpa de todo. No se iban a enojar porque yo escribiera algo así.

En la historia intento, en el lenguaje, hacer como una especie de juego con las malas traducciones de las historietas, no sé si lo notaste en cómo está escrito...

—La verdad que no, pero sí noté cierta cosa de ciencia ficción, en esa bomba misteriosa que pretenden usar para volar una isla.

—Ese acápite en donde dicen que van a tirar la bomba XYZ...

—Casi como en la película de Kubrick, *Doctor insólito*, montando la bomba como si fuera un caballo...

En el relato “Las hienas” encontramos el germen de *El Duke*. Ahí el protagonista se diferencia de los otros represores sintiéndose mejor, más efectivo, más prolijo... A los

otros los llama “boxeadores analfabetos”. ¿Pensaste así la conexión, la novela como continuación del relato?

—No lo pensé, me di cuenta de que tenía relación, de que tenía que ser así naturalmente... Estoy hablando del mismo tema, la misma situación, en la misma época... los mismos personajes, el mismo género. Entonces era natural que se diera de esa manera. Considero que *El Duke* y “Las hienas”, entremezclándose, podrían haberse convertido en una buena novela. Esto lo pienso a partir de “Los asesinos”, de Hemingway, sobre el que hay dos películas muy buenas. Una está hecha a partir del sueco, que es el que va a morir, que es la de Burt Lancaster, su primera como protagonista, dirigida por Robert Siodmak. Luego, muchos años después, hacen la misma historia pero desde el punto de vista de los tipos que van a matar al boxeador. Entonces, los protagonistas son los asesinos. Siempre pensé que el Duke, que es un marginal, y el de “Las hienas”, un marginal legal, digamos, podrían fundirse muy bien en un mundo nuevo, en un mismo cuerpo. De alguna manera hice eso cuando escribí *Un hombre normal*, que me lo pidió Rubén Sosa, gran historietista, que publicamos en *Charlie Hebdo* en Francia, y también en Italia. Quisiera reeditarlo alguna vez acá.

—¿Tenés algún apego especial por alguno de tus personajes?

—Yo odio o quiero a todos mis personajes desde el momento en que uno los toma y los mete en una novela. Los trato con mucha cercanía, por no decir afecto u odio. Cercanía en el sentido de que tienen que ver conmigo. Si hay algo que le tengo que agradecer a la literatura es que me ha justificado ante la vida. Si yo no hubiera sido escritor, no sé qué mierda hubiera sido. Y eso es lo más terrible de todo.

Hay un personaje al que yo no le di bola porque fue una novela que la escribí a los pedos. Es decir, toda mi literatura

ha sido una literatura de urgencia, muy prepotente. Uno de los libros que estoy revisando es *El Duke*, que es un libro escrito en la época cuando con Manuel Quiñoy, decidimos hacer una editorial, en 1975 o 76, que se llamaba Eskol —después le cambiamos el nombre y le pusimos Milton—. Escribí esa novela a los pedos para publicarla, para lanzar la editorial. Ya habíamos comprometido a Kordon, a Girri, a Abelardo Arias. A Kordon lo pudimos publicar... Hicimos dos o tres libritos. Después se vino la noche negra y a la mierda con todo.

El Duke lo hice de apuro, creo que en dos semanas. El personaje me gusta mucho, porque tiene mucho de mí. Hice el libro usando la estructura de *El ciudadano*, de Orson Welles, donde un periodista arma la película. En un momento dado, el periodista, que es un extra, y después fue un gran actor de cine, Alan Ladd, aparece medio de perfil, la única imagen que hay de él. El tipo le va preguntando a la gente sobre Charles Foster Kane y así se va armando la película. Y yo quise hacer exactamente lo mismo, pero sin poner al periodista, solamente las preguntas. Entonces está el pensamiento de la gente que habla del Duke y luego está su pensamiento, también. Y el pensamiento del Duke es el mío, porque yo, para hacerla más fácil, al Duke le hago hablar de todos los trabajos que hice en mi vida: en Coca-Cola, en la Ballester Molina... para hacer páginas. Todo eso me salió porque cuando yo trabajaba haciendo cine publicitario le contaba mi historia de trabajador de Coca-Cola a [Juan José] Buby Stagnaro, que volvía a mi casa hecho mierda, dormía cinco horas y volvía nuevamente a trabajar, y que cuando volvía a casa y me echaba a dormir mi mamá me hacía masajes porque tenía el cuerpo hecho mierda.

—Como la rutina de un boxeador, ¿no?

—Sí. A Stagnaro le maravilló cómo contaba todo, así que empecé a escribir *El Duke*, un libro en el que todos hablan mal

del protagonista, alguno habla bien, qué sé yo, y el Duke, cuando habla, no sabe qué hizo mal. Él habla de sus cosas nomás.

Eso le da un contraste que le brinda un poco de vida al libro, me parece. Tanto que algunas críticas que recibió la traducción al inglés lo destacan.

—En “Las hienas” y en otro de *Es usted muy femenina* mencionás a Mar del Plata, que yo creo que es una ciudad sin par en ninguna parte del mundo. Has viajado por Estados Unidos, Latinoamérica, Francia...

—Conozco todas las playas del mundo: Acapulco, toda la Costa Azul, San Francisco... Yo quisiera morir en un departamentito del edificio Havanna.

—Algo así como Neruda, que tenía su casa mirando al mar.

—Pero él tenía la isla.

—Curiosamente, Isla Negra no es isla ni es negra. Es mentira. ¿Cuál ha sido tu relación con Mar del Plata?

—Yo estaba en los institutos de menores. No sabía lo que era Mar del Plata hasta que nos mandan de vacaciones ahí. Yo conocí el mar y desde que lo conocí me enamoré para toda la vida. Adoro el mar. Me puedo pasar horas caminando por la arena.

Nos llevaron a veranear, y es algo de lo bueno de las tumbas, que no lo he contado mucho.

—¿Qué implicaba para vos la censura?

—La censura implicaba hambre. La editorial no me pagaba, si no vendían libros yo no cobraba. No tenía laburo. Lo más espantoso de la censura es la soledad y el abandono en que quedás. La gente estaba tan aterrada en la época de los milicos que vos llamabas por teléfono y no te atendía nadie. Es una cosa muy terrible. En ese entonces estaba recién casado, con una hija chica, la pasé muy mal.

—¿Cómo explicarías lo dañino de la censura¹ a las generaciones que no la vivieron? Hoy se habla de “estar cancelado” en las redes sociales. Es como dejar de existir, pero en la vida digital.

—Como si te borrarán del mapa.

—Pero no es la vida real. Vos seguís existiendo. Donde no existís más es en internet.

—Bueno, es una situación bastante parecida. Pasás a ser un paria de la sociedad. Vos no podés ir a ningún diario a ver a un periodista amigo, no podés ir a ningún lado. Te quedás solo, espantosamente solo.

—Ves quién es leal y quién no...

—Dentro de todo encontrás gente macanuda, ¿no? Yo no puedo dejar de recordar a Julio Alonso, que en la época de los militares se animó a publicarme. Le prohibieron el libro, pero se animó con *Las muecas del miedo* y *Perros de la noche*, incluso cuando los libros seguían prohibidos. Pampín, cuando publicó *Strip-tease* en Corregidor, estaba medio arrepentido. Yo trataba de estimularlo, y me dijo algo concreto, que uno como escritor no lo piensa: a vos te es fácil, porque vos no estás acá, te vas. Yo tengo la casa acá. Vienen, me ponen una bomba y chau. El editor se jugaba más que uno. Por eso no hay que acusarlos.

1. En *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar* (Eudeba, 2002), Hernán Invernizzi y Judith Gociol señalan la importancia que tuvo *Las tumbas*, novela que produjo un “gran sacudón” (p. 215). Enrique fue “uno de los autores más perseguidos por la censura” (ibíd.), que comenzó a ejercerse desde el ámbito estatal desde antes del Golpe de 1976. Los investigadores dedican un capítulo entero al caso de Medina, de quien dicen: “... no es el primer escritor en darle voz a los lumpenes. Pero es de los pocos que padeció esa marginalidad antes de contarla” (p. 279). *El Duke* fue declarada “inmoral” en 1976, mientras que *Las tumbas*, *Solo ángeles*, *Las hienas* y *Strip-tease* fueron marcadas como de “exhibición limitada”.

—El Duke es un boxeador. Más o menos para la misma época se estrenó la película de Rocky.

—No tuve para nada esa referencia. Sí tuve, subliminalmente, referencias de películas de box que había visto. Las que me gustaban mucho eran *El ídolo de barro* [Mark Robson, 1949], una con Kirk Douglas, *Requiem para un peso pesado* [Ralph Nelson, 1962], con Anthony Quinn, otra con Mickey Rooney, *El enano de oro...* [*Puños de oro*, Roy Rowland, 1947]. Pero todo eso porque mi papá fue boxeador y no lo conocí. Mi necesidad de escribir sobre boxeo quizás tenga que ver con esa necesidad de haberlo conocido.

—¿Algún boxeador histórico que te haya interesado?

—En los institutos de menores yo tenía una intuición extraordinaria, entonces ganaba mucho dinero jugando por moneditas, apostando por resultados de peleas. Era la época de Gatica, Senatore... y había uno que se llamaba Mario Díaz, del cual yo era fanático. Lo fui a ver cuando era grande, en una última pelea que hacía en el Luna Park, y eso lo relato en la primera parte de *El Duke*, cuando el tipo va a ver una pelea y al terminar se incendia la villa... Creo que es ahí. Va a ver a su ídolo y el ídolo pierde por nocaut.

—En *El Duke* experimentás con algunas formas narrativas que no habías empleado antes: un diálogo teatral, alteración de ortografía, de los signos de puntuación... ¿Esto fue adrede o lo considerarás un desarrollo natural de tu manera de contar?

—Por ahí surge, pero creo que lo adapto a lo que estoy escribiendo. Por ejemplo, quise hacer la novela como una historieta, porque hay secuencias muy visuales, que las obtuve como referencia de las historietas. Se abre la puerta del subte y un tipo lo tira para afuera... todo eso muy terrorífico me sale como una historieta.

—Y la historieta no se preocupa mucho por dónde va el punto, la coma, las mayúsculas... Hablemos de *Perros de la noche*. Leyendo la novela, pensé que la relación de Mecha con Mingo es una versión perversa de la historia de Géminis, esto de dos personas en una. ¿Te interesaban en ese momento cuestiones míticas que dieran sustento a los personajes?

—No. Me salió así. No te puedo decir que haya habido tal o cual influencia. Tal vez pudo haber sido la película italiana *Feos, sucios y malos* [Ettore Scola, 1976], extraordinaria, donde hay una chica que va caminando dentro de las villas miseria y al final termina embarazada, porque viven todos juntos y qué sé yo.

—¿Qué te pareció la adaptación que hizo Kofman de la película? A mí me gustó muchísimo.

—Fue muy buena.² Primero hablé con Teo, quien me pidió cambiar algunas cosas. Le dije que sí. El libro es mío pero la película es tuya, le dije. Trabajamos con el guion sin ningún problema, y quedé encantado con el film. Siempre dije que me

2. Gabriela Flores, actriz que interpreta a Mecha, envió su testimonio por escrito respecto de la adaptación de *Perros de la noche*, un film mucho más logrado que *Las tumbas* y que ha dejado muchísimo más conforme a Medina y a la crítica en general: “La elección de *Perros de la noche* fue un gran acierto de Teo Kofman. El lujo de tener a Enrique Medina haciendo la adaptación de su novela hizo que la historia se pudiera contar siendo muy fieles a su espíritu. La descripción de una época y de las perspectivas de vida que podían tener esos dos hermanos, Mecha y Mingo, nacidos en una villa miseria y, sobre todo, la lucha de cada uno de ellos por sobrevivir en el mundo que les tocó vivir... En el año 1986, cuando se estrenó *Perros...* acababámos de salir casi, como quien dice, de la dictadura, y en el país el cine social estaba en auge. La película se recibió con entusiasmo, era una película dura, sin concesiones, pero tanto el público como la crítica valoraron el trabajo y la valentía de esta historia de perdedores. Recuerdo también que mi trabajo fue muy reconocido y recibí el premio Coca-Cola a los jóvenes talentos, el Premio a la mejor actriz del Festival de Cine de San Carlos de Bariloche, y fui finalista Premio Cóndor de Plata en la categoría “Mejor actriz revelación 1986”. Lo primero

gustó mucho, y que el director tuvo la virtud de sacar lo mejor de la película y dejar a un lado los errores del libro.

—Si bien me comentaste que al contar la historia de dos hermanos inseparables (“Él mismo era su hermana”, dice el narrador) no tenías en mente aspectos mitológicos o de otro tipo, hay dos o tres guiños a cuestiones que no se rigen por una lógica puramente materialista. Hay un tono de condenación que Mingo y Mecha sufren, por alguna especie de maldición. También vemos el sacrificio que su madre hacía para mantenerlos, que termina heredando la pobre chica, y que términos como abnegación y fatalidad pueden aplicarse a la trama... Mis preguntas son:

que hice fue leer la novela de Enrique, era fundamental hacerlo, me la sabía casi de memoria. Allí tenía toda la información que necesitaba para empezar a crear el personaje de Mecha. Era mi primer papel como protagonista y quería empapar me de su vida, de sus pensamientos, del mínimo detalle que pudiera despertar mi imaginación y mi creatividad para entender su alma. Fui a villas miserias, a prostíbulos de carreteras, a ver strip-teases, a hablar con prostitutas. Fue una preparación exhaustiva y una entrega total para acercarme lo más posible a Mecha. Luego vinieron los ensayos y la posibilidad de probar y jugar con todo lo que había recogido. Y así, paso a paso, fui construyendo un hilo conductor que me llevó a transitar los grandes cambios que van sucediendo en la vida de Mecha. Fue un lujo participar en la película. Me entendí bien con Teo Kofman, hablábamos mucho. La opción de que Mecha fuera una luchadora incansable, que, más allá de todas las adversidades que pudiera sufrir, su dignidad quedaba intacta, y su moral y sus principios también, fueron mi guía trabajo. Ella no se compadecía de su vida, sino que la aceptaba y seguía adelante. Vista desde hoy, Mecha es una pionera feminista, sin la conciencia de serlo, luchando por sus derechos. Participar en un rodaje como un personaje protagonista es como realizar un viaje. Son muchas horas, muchas situaciones, mucha vida compartida. Pero como en los viajes, luego uno vuelve a su vida normal, vienen otros proyectos, otras cosas. Yo me fui a vivir a España, por ejemplo, primero a Barcelona y ahora vivo en Madrid. Y aunque ya ha pasado mucho tiempo desde *Perros*, allí quedó algo de mí que siempre recordaré con mucho cariño” (correo electrónico del 26 de marzo de 2022).

en el momento de escribir la novela, ¿tenías alguna idea de Dios? Y de ser así, ¿ha cambiado en los años que pasaron? En *Casta Murana*, por ejemplo, citás a Borges preguntándose por el dios detrás de Dios, y encontramos múltiples alusiones al “Señor de los cielos”.

—Pienso que eso de la maldición o condenación que decís podría haber sido tácito o producto de mi modo de ver la vida, de las lecturas de ese tiempo o de la filosofía que sustentaba entonces. Lo que no hay que olvidar era que estábamos en plena dictadura y yo estaba reverendamente prohibido... Y no tenía un mango para comer y entonces me salvé haciendo talleres por recomendación de mi admirado amigo Isidoro Blaisten, cosa que él ya hacía. Lo mismo Dalmiro Sáenz, otro buen amigo. Creo que la decisión ya, de por sí, la historia, está cantada desde el título. Pero cae de maduro que estando prohibido bajo dictadura, yo no iba a hacer un cuento de hadas... Es más, la escribí con bronca... Sabiendo que la prohibirían... Y lo más importante: era una nueva propuesta de Quiñoy para nuestro emprendimiento como editorial Eskol. No olvides que justo en el 76 habíamos publicado *El Duke* y el sacudón del golpe nos mató. O sea que yo me volvía a animar contra los milicos. Hay un prólogo de Isidoro y otro de Geno Díaz que destacan eso...

En cuanto a eso de Dios, sí, hay ideas... En mis primeros libros yo era tan pelotudo que escribía dios en minúsculas, ¡pensando que él me estaba mirando y se sentía dolido y yo era un revolucionario de la pepa! ¡Y yo había sido monaguillo en una de las tumbas! Hay una palabra que me cabe: yo soy un paria que quiere creer, que envidia a los creyentes. Con el paso del tiempo uno va cambiando. Por supuesto que no creo en lo convencional. Yo era monaguillo y pensaba que si Dios nos había hecho a imagen y semejanza de él, él era muy poca cosa si analizaba a

los que me rodeaban... Sintetizo: creo en un orden superior. La teoría de los gases y las explosiones me parece más boluda que la de las putas vírgenes... Y ni hablar del pobre Hawking atrapado en su sillón que había determinado que Dios no existía porque en el universo no tenía espacio.

—Mecha pasa por un aborto. ¿Tenías alguna postura definida sobre el tema en los setenta? ¿Y ahora?

—Siempre fui antiabortista. Creo que muchas mujeres no valoran ni tienen la más puta idea del privilegio que tienen.

—En un pasaje del capítulo XXVII, Mingo se pelea con un tipo, a quien le dice “Negro de...”. Páginas después, se toman un whisky y el tipo le da una especie de discurso sobre el uso insultante del término “negro”, intentando hacerlo entrar en razón. Hoy es más común que se discuta esto, pero en los setenta me parece que era una novedad. ¿Recordás qué te inspiró escribir esas páginas en particular?

—Esto me surgió de una vez que Sabato me llamó así. Por supuesto, de buen modo, le dije que “el negro” estaba jugando al fútbol. Y en tal caso, si como explicó él, era “con cariño”, mejor Enriquito o Quique. Como estábamos tomando té, su mujer Matilde, siempre muy inteligente, nos cargó a los dos. Y bueno, ese parlamento salió de ahí.

—También hay un pasaje bastante crítico hacia el fútbol (y el sistema social y político en general), que hoy puede leerse como de vanguardia: “Las canchas de fútbol hoy cumplen el mismo fin que antes cumplían las iglesias”. ¿Qué pensás sobre esto hoy, teniendo en cuenta que el fútbol es una de las vacas sagradas de los argentinos?

—Y sí, lo mismo. O peor. Pero no es ninguna maravilla entender esto. Ya viene del pan y circo romano. Es el opio de la gilada. O como decía Perón sobre los apostadores en la lotería.

Decía que la lotería era el impuesto a los idiotas y estúpidos. Y ni hablemos de la droga. La Argentina jamás volverá a ser lo que fue. Desgraciadamente, claro.

—En una entrevista anterior me contaste que como lector has priorizado el realismo, y que solo has leído algo de Asimov —por citar a un autor de ciencia ficción o fantástico—; llegando al final de una de sus novelas uno de los personajes señala que “los habitantes de otros planetas nos desprecian”. ¿Consideras que la vida en otros planetas es una posibilidad?

—¡No tengo la más mínima duda! ¿O vamos a creer que nosotros, seres humanos tan aberrantes (por decir lo mejor), somos los únicos seres vivos? Pensar eso sería muy torpe y muy falta de inteligencia creativa... Sucede que somos tan ignorantes, tan engraidos, que no se nos ocurre pensar por sobre nuestra existencia y conocimiento científico; existen otras instancias, otros estados superiores, otros mundos infinitamente desarrollados, a los que nosotros no podemos acceder porque nuestra inteligencia es muy limitada, muy mínima... O puesto de manera más simple: si existimos nosotros, ¿por qué no van a existir otros? O, de otro modo: nuestra existencia es la prueba de que tienen que existir otras existencias.

—En 1976 David William Foster publicó un artículo favorable sobre *Strip-tease*, al que describe como “un valiente y trascendental trabajo”, y destaca el “lenguaje riesgoso” que empleaste para “denunciar circunstancias de la conducta humana francamente repugnantes”. En el momento de escribir la novela, ¿eras consciente de que estabas produciendo un trabajo “trascendental”?

—Cuando escribí *Strip-tease* sí sabía que iba a escribir algo que me podría beneficiar o joder para toda la vida. Estaba

convencido. Y mi decisión se ve en la tapa, que hice yo: hay un rostro de una vieja y en la contratapa el de una modelo porno. También hicieron una crítica buena en *La Nación*, que escribió Juan Cicco, un viejo crítico del diario. Y otros la defendieron mucho. Denevi me dijo que era un tema que muchos querían tocar pero que nunca se animaron. Así que sí, causó mucha sensación y mucho desconcierto. Pero justo fue en el 76 y los milicos me cagaron. La novela en muchos aspectos anticipa cosas: todos viven en sótanos y cuando salen a la calle caminan sobre cadáveres. Y el final de los tipos resguardándose en el obelisco haciéndolo acabar, me sigue gustando. Muchísimos escritores la consideraron un punto de inflexión importante en ese entonces. Incluso amigos míos que tenían algo de resentimiento por no haberse atrevido ellos...

Luego de la prohibición decidí no volver a publicarlo. Entonces pasaron años, la dictadura y parte de la democracia, y seguía sin publicarlo. No existía en plaza. Y muchas editoriales lo querían pero yo no... Hasta que a un muchacho, Diego Kenis, se le muere un pariente y a él le tocó reducir las pertenencias del finado. Entre esas cosas tenía una pequeña biblioteca. Este muchacho ve una tapa curiosa, lee *Strip-tease* y queda turulado. Me busca por internet. Me ubica y me habla maravillas del libro. Nos hacemos amigos. Me llena la cabeza para publicarlo. Y me convence. Yo recordé que el lector de Corregidor, el que lo había publicado en el 76, me había sugerido suprimir algunos capítulos para hacer la novela más barata y poder vender más libros con un precio bajo (no recuerdo el precio que tuvo, pero fue carísimo, ya de por sí Corregidor era muy caro entonces. Era la editorial que venía a continuar la trayectoria de otras semimarginales pero de mucha venta, nos tenía a Soriano, a Asís y a mí, que éramos los que más vendíamos). Bueno, este muchacho, que

era periodista y ahora es profesor en Bahía Blanca, lo pensó y me aconsejó que lo publicara entero, a pesar de que yo aún creo que una breve poda le hubiera venido bien. El asunto es que lo publiqué en Galerna, de Hugo Levín, que cuando vio la tapa dijo: “¡Es la mejor tapa de la editorial en toda su historia!”. La portada la había hecho mi hija.

—¿En qué circunstancias conociste a Foster? Estuviste en contacto con él hasta sus últimos días, ¿cierto?

—A Foster lo conocí apenas publiqué, porque el empezaba a estudiar la Argentina y empezó conmigo. Y él se comunicó. Nos hicimos amigos desde *Las tumbas*. Él le dio mucha importancia a *Strip*. Está su crítica, casi ensayo, memorable. Quiso traducirla pero no hallamos editor. Él ya había traducido *Las tumbas* y *El Duke*. Y como cosa curiosa, te cuento que aún tengo una traducción al español que hicimos juntos de un autor que se me escapa el nombre... Y sí fuimos amigos hasta el final. Nos veíamos cada vez que venía. Estaba muy enfermo al final. Y están sus últimos mails en mi novela *Los condenados*. Ahí le dedico una página homenaje. Cuando fui a Estados Unidos estuve en su casa, con su mujer Virginia, con quien todavía me escribo. Está destruida por la pérdida.

Él me dio una mano para los cursos, y los hice como yo hacía acá los talleres. Hice trabajar mucho a los alumnos, pero quedaron muy contentos. Me escribí durante algún tiempo con muchos de ellos... Recuerdo que yo caminaba por el campus y la gente que ya sabía que yo era un profesor, me saludaba respetuosamente: “*Good morning, professor*”. Yo me mataba de risa porque pensaba que allí me saludaban como si fuera Lincoln... ¡y acá estaba recontra prohibido y mi teléfono no sonaba ni para darme la hora!

—Contame sobre tu experiencia como docente de la Universidad del Estado de Arizona. ¿Alguna anécdota de

las clases, de la vida cotidiana, de otros profesores? ¿Cómo era el programa de lecturas que propusiste?

—Me hice amigo de muchos profesores. Recuerdo al profe de latín. En su oficina había puesto un cartel grande que decía: “El latín no es una lengua muerta, es la madre de todas las lenguas”. Durante esa estadía fui a Nueva York a un congreso, siempre de parte de la universidad, y por eso paré en el Marriott Marquis, justo en Times Square. En una pieza de lujo. Me quería morir porque estuve justo en la misma esquina en la que estaba Kirk Douglas en esa película sobre la vida de Bix Beiderbecke, *El trompetista*.³ También, gracias a la universidad, años después, me dieron un viaje a un congreso en Iraq, y paseé por Basora y Babilonia. Tengo fotos de todo.

Luego, al terminar me volví a Nueva York, ya sin privilegios, y vibré en depósitos del Bronx con unos ecuatorianos geniales. Y escribí *Año Nuevo en Nueva York*.

—En 2017 los hermanos Marcos publicaron *Strip-tease: traducción visual*, un homenaje artístico-literario a tu novela. Viene con cuarenta ilustraciones de artistas con estilos bastante diferentes entre sí y con citas de tu obra. ¿Qué te pareció la producción?

—La traducción visual me pareció fenomenal. Ellos ya habían hecho eso con Laiseca, pero en chico y sin textos, entonces no se entendía. Yo les llené la cabeza para que pusieran un breve texto de referencia con el dibujo y además en tamaño grande.

3. También conocida como *Música en el alma*, 1950.

Cuarto round.

Los ochenta: entre la primavera alfonsinista y la híper

El sitio de encuentro en esta oportunidad es el Bar Tolón, al que Medina aludió en el poema “La casa”, de Ocre urbano: “bar de fino levante, este de Coronel Díaz”, en el que los mozos —amigos en otros reductos— aquí son bastante vivos para los vueltos.

Enrique me cede una carpeta de su archivo personal, que contiene recortes de entrevistas y críticas, además de revistas en donde mencionan su obra. Hablamos, off the record, sobre la importancia de preservar su archivo para la posteridad, porque entiendo que su obra cobrará renovada vigencia en los años venideros: hace poco, una investigadora colombiana contactó a Enrique por correo electrónico para hablar sobre su literatura.

—Enrique, ¿dónde te encontrabas el 1° de enero de 1980? ¿Tenías alguna expectativa especial sobre la década, considerando tu circunstancia y la del país?

—Todavía estaban los militares, así que yo seguía prohibido, pero no estaba tan mal, porque había publicado *Perros de la noche*, y tuve la suerte de que me invitaran a Estados Unidos para dar el curso de literatura latinoamericana. El salario era muy bueno, y aproveché para irme a Manhattan y presenciar lo que siempre había ambicionado de chico: el año nuevo en Nueva York. De paso escribí una novela. En el primer tiempo lo pasaba muy bien, todavía becado por la universidad, viviendo

cerca del Times Square, y luego con estos amigos ecuatorianos, bajo los puentes del Bronx, donde tenían un pequeño garage, escribiendo *Año nuevo en Nueva York*.

—Justo mencionás Manhattan. Hay un escritor argentino, Néstor Sánchez, que publicó *Diarios de Manhattan*. ¿Te suena?

—Me suena, pero no lo leí.

—Era parte de una generación de fines de los sesenta: Marcelo Fox, Federico Peralta Ramos, gente que orbitaba el Bar Moderno, de la calle Maipú, y eventualmente confluye en la película *Tiro de gracia*.

—Con Sergio Mulet. Me suena. Era una época en donde yo iba muchísimo al Cine Club Núcleo. Mulet iba muy disfrazado a Núcleo, con una capa larga... Era un muchacho pintón. Las proyecciones se hacían en el Cine Lorraine.

—De la generación del cine argentino de los sesenta, ¿viste *Dar la cara*, de Suárez Martínez?

—De Viñas. No la vi.

—¿Qué recordás del 2 de abril de 1982? ¿Has tocado la guerra de Malvinas en tus ficciones?

—Tengo un relato largo, que hice con un veterano, en uno de mis libros, no sé en cuál. Me tocó muchísimo y fue un momento espectacular. La Argentina se unió totalmente, gente de todo tipo, para apoyar. Fue una decisión loca de los militares, porque todos saben que fue para perpetuarse en el poder, pero dejando de lado eso, cuando vos te encontrás frente a una situación dada, tenés dos opciones: te aislás y la negás, o la aceptás con todos sus errores y seguís para adelante. La gente tomó esa actitud de apoyar.

—¿Y de otras ficciones de Malvinas, qué opinás?

—Con *Los Pichiciegos*, por ejemplo, Fogwill me tenía podrido para que yo le escribiera una crítica. En aquel entonces no conocía a nadie, a mí sí. Como en alguna revista hice críticas de Pacho O'Donnell y otros, Fogwill me rogaba, me llamaba por teléfono... Me dio el libro con una dedicatoria extraordinaria y no tuve más remedio que hacerle una crítica. Resulta que después no teníamos dónde publicarla. Él quería que yo se la diera y él la iba a publicar, pero no encontró lugar. Yo tenía un amigo que había hecho en el 76, Herman Schiller, que tenía un programa de radio y un periódico semanal que se llamaba *Nueva Presencia*, de mucha importancia, porque era el único medio opositor a los militares, junto con el *Buenos Aires Herald*. Lo fui a ver y le pedí que publicara la reseña, así que salió en *Nueva Presencia*. Fogwill se quedó contento, y después nunca más me dio bola.

—¿Y del regreso a la democracia qué te acordás? ¿Ya estabas en el país?

—Bueno, fue fabuloso. Los discursos de Alfonsín en la 9 de Julio... Aunque después me desencanté, porque en realidad era un agente de la socialdemocracia europea y había sido abogado de Santucho... sin contar que terminó como terminó. Pero fue un momento espléndido, que vivimos todos como una enorme alegría.

—Pudieron a volver publicar sin restricciones...

—Ahí yo en la SADE volví a publicar *Las tumbas*. La presentamos con Antonio Carrizo, que siempre me cuidó, y con el crítico de *La Nación*, Juan Cicco, que era cuentista, un tipo extraordinario.

—Sé que fuiste amigo de Dalmiro Sáenz. Él tiene una novela que se llama *Matar a Alfonsín*. Hay dos o tres pasajes que creo que podrían haber sido parte de tus ficciones.

—No lo leí, pero en ese momento se lo criticó mucho. Incluso creo que Gudiño Kieffer hizo una crítica en *La Nación*, que no correspondía escribir algo por el estilo...

—¡El libro trata sobre un magnicidio! Tiene un tono bastante exagerado, sensacionalista...

—Dalmiro era una persona muy inteligente, era muy astuto. Sabía causar atracción con pequeños escándalos. Él me confesó que escribió el libro para escandalizar, y recibió tantas críticas que después hizo otro, *Matar a Cafiero (risas)*. Para compensar, mató al otro.

Era un escritor rápido, como yo lo era en mi primera etapa. Era una literatura de urgencia y bastante engréida la nuestra.

—La ficción política en nuestro país resulta bastante ofensiva, ¿no? Los norteamericanos, Stephen King, por ejemplo, ya están más acostumbrados, me parece. Estamos muy enamorados de las figuras políticas. Pasemos a *Las muecas del miedo*. ¿Cómo se te ocurrió el título? Porque es uno de esos títulos que se te pegan. Además, fue el primer libro de tu autoría que leí. Un amigo en la secundaria me dijo: “Vos tenés que leer *Las muecas del miedo*”, allá por 1997.

—¿Vos sabés que me fascina cuando alguien me dice que empezó a leer mis libros no a raíz de *Las tumbas? (Risas)* Medio que te tienen encasillado... *Las muecas del miedo* fue escrito en plena dictadura, y tuvo una primera versión, que tenía otro título. Cuando me voy a Estados Unidos en el 80, se la dejo a Sudamericana, a Pezzoni. Entonces, estando allá, contento porque pensaba que me iban a editar el libro, me llega una carta en la que me dicen que el libro no lo publicarían porque hablaba del clima de la época y era medio tremendista. En Arizona, solo, sin alguien con quien llorar, tomé bronca y agarré la novela, le

agregué los capítulos de violencia que son los que lo van fracturando. Me dije que si ellos creían que era tremendista, lo iba a hacer más tremendista todavía (*risas*). Con el libro terminado, vuelvo a la Argentina y me encuentro con Pacho [O'Donnell], a quien había ido a saludar en el exilio en Madrid. Con él tenemos una larga historia, también. Cuando yo era cameraman, yo estaba enfocándolo a él y a Manuel Rey Millares, sin saber que estaban hablando de mí. Entonces el otro camarógrafo me dice: “Che, Enrique, están hablando de vos”, “¿Quién?”, “¡Estos que están adelante tuyo, boludo!”. Pacho estaba diciendo que estaba orgulloso de que su cameraman fuera nada menos que Enrique Medina, que acababa de publicar *Las tumbas*. Ahí nos hicimos amigos. Él había publicado hacía poco su primera novela, *Copsi*.

Voy a la presentación de un libro que hacía Galerna, que era el mejor momento de toda su historia, cuando la dirigía Julio Alonso. Me ve Alonso, charlamos y me dice: “Mire, Medina, cualquier cosa que usted quiera publicar, estamos a su disposición”. Yo le expliqué, fui honesto y le conté que en Sudamericana no querían publicar *Las muecas*. Hicimos el cálculo de cuánto tardaría el libro en ser prohibido. Para que se prohibiera primero tenía que salir en la gacetilla municipal donde se anunciaban las restricciones, el Boletín Oficial. El libro salía, entre que lo analizaban y salía el Boletín teníamos unos diez, quince días. Alonso me dijo: “Si yo vendo la mitad de la edición en esos quince días me doy por satisfecho”. Ya dábamos por hecho que el libro se iba a prohibir.

La suerte era que en esa época yo era colaborador en *Clarín*, con muy buena onda. En ese entonces el suplemento cultural era una maravilla —al diario lo manejaba el frigerismo—, porque había una gran libertad para escribir sobre todo: escribía sobre los libros prohibidos, le hice un reportaje a David Viñas en México... Apenas sale el libro, me

hacen una contratapa elogiando la novela. Da la casualidad de que *La Nación* hace lo mismo, con una crítica favorable. Gracias a estas reseñas, el libro no se consideró prohibido, sino de venta restringida y exhibición limitada. Ahí volví a respirar. El libro se siguió vendiendo.

—¿Y el título cómo se te ocurrió? La palabra “mueca” no es de uso muy común, o no parece haberlo sido en ese entonces... Menos para un título.

—Es un poco arrogante el título, ¿no? Lo de mueca es como decir que los militares, su tiranía, no me amedrentaban. Eran gestos, muecas. En realidad no tenían la verdadera capacidad de atemorizarme.

—Como el perro que gruñe y nada más. ¿Te acordás del título de la primera versión?

—No lo recuerdo, creo que porque quiero negar la etapa con Sudamericana. Había tenido una muy buena relación con ellos, porque habían publicado *Las hienas*. Le pusieron una tapa tipo cómic que no me gustó en ese momento, y les hice un escándalo... Hoy me arrepiento, porque la portadista era Iris Alba, a quien adoraba. Era la mujer del poeta Miguel Ángel Bustos. También publiqué *Transparente* con Sudamericana, novela que me dio la categoría de escritor. A partir de ese libro me empezaron a considerar mejor, porque hasta entonces me creían un escritor patotero, del bajofondo, del lenguaje crudo... escatológico, digamos. Tengo que agradecerle *Transparente* a mi mamá, porque charlando con ella me dice: “A ver si alguna vez escribís un libro que yo le pueda regalar a mis amigas”.

—En *Las muecas*... hay relaciones que has tratado en otros libros: el bar y Buenos Aires, vos (o tus alter egos) y Buenos Aires, el exilio y Buenos Aires... para vos, ¿qué fue lo peor de estar lejos del país?

—Yo tengo una gran suerte, que es haber estado en los institutos de menores. La tumba te forma para la lucha por la vida, entonces estás capacitado para muchas cosas: para poder estar en soledad, que la depresión no te domine, saber que siempre tenés que vencer vallas que se interponen con lo que querés hacer... Los malos momentos que pude haber pasado los soporté sin ningún problema. Cuando me voy en el 60 a Montevideo a escribir *Las tumbas y Solo ángeles* la estaba pasando muy mal acá. Entonces dije, en vez de pasarla mal en Argentina prefiero pasarla mal en otro país, y así se justifica un poco más... En tu propia casa la pasás mal y te da bronca, pero si la pasás mal en otro lugar que no te corresponde, pensás que son las reglas del juego y eso te entusiasma más. Soy una persona a la que le encanta lo nuevo. Los diez años que pasee por Latinoamérica... Conozco todos los países menos las Guyanas.

—**Ahí no va nadie, igual, no te preocupes.**

—Además, conozco los países mejor que los nativos. Los que viven en el interior ven la capital de su país como uno ve Nueva York, no es que van comúnmente. Te hablo de aquel entonces, claro, ahora no sé cómo será. La gente era mucho más sedentaria. Y como íbamos con una compañía de teatro itinerante conocíamos todos los pueblos. En una ciudad me preguntaban: “¿Y cómo es tal lugar?”. Yo lo había conocido y ellos no. Para mí esos diez años fueron de una felicidad maravillosa. Disfruté muchísimo. Y salí con la idea de escribir un libro. Al principio escribí unas páginas, pero después me entregué a la vorágine y me dediqué a vivir la vida, chau.

Iba con los ojos bien abiertos para que cada cosa con la que me topara me quedara no solo en la retina sino también en la mente, pero el tiempo te gasta todo. Ahora que estoy leyendo las cartas que le mandaba a un amigo me acuerdo de algunas cosas que ya creía borradas de la memoria.

—De todas las frases de *Las muecas*, hay una que me quedó, y que considero una de las mejores de la literatura nacional: “Halagá, adulá”.

—Es el procedimiento que a uno le conviene hacer si quiere que en la vida le vaya bien. Todos tienen ego, entonces vos halagás a la gente y la gente se te va a abrir de patas, porque todos somos vanidosos. Es el secreto, la fórmula.

—Encima suena como un encantamiento en árabe... En la novela aparece varias veces una palabra muy tuya: “pringoso”.

—Es de mi abuela. Era española, andaluza, de Málaga. Para el lenguaje los andaluces son precisos pero creativos. Con mi abuela tuve una relación como todos los nietos, pero la quería mucho y le dedico un capítulo al final de la novela.

—También ejercés en *Las muecas*... una especie de defensa del *best seller*. Hay como un contrapunto entre dos personajes...

—Hago hincapié en eso porque era la época de los milicos y estaban prohibidos los libros de los escritores “comprometidos”. Entonces había *best sellers* de cualquiera...

—De los que agarrás en el aeropuerto.

—Había una onda en general de los intelectuales serios de despreciar ese éxito. Entonces yo dije: “¡No! ¡Agradecámosle a esa gente que sigue comprando libros! Si no queremos que la gente lea esos libros, se van a desacostumbrar de leer y el día que salgamos de la prohibición no vamos a tener lectores, tenemos que mantener al público lector”.

—Y al mismo librero también, porque después te iba a vender a vos...

—Es decir, mantener el ritmo de la literatura.

—Eso se habla hoy con literatura pensada para adolescentes, como *Harry Potter*. ¿Qué hacemos con el mago? Porque, ojo, después el pibe puede leer a Bradbury...

—Exactamente, porque de una lectura saltás a otra.

—Hay algo en tu novela, un libro que me ha sido tan cercano y que encontré en un período de descubrimiento como es la escuela secundaria... Es el “Poema de Marcelo”, que es un capítulo en sí, que me gustaba mucho. Yo lo usé en algún momento para conquistar a una muchacha que me gustaba (con un resultado desastroso, pobre chica).

—Es la misma historia que hice yo con Céline, cuando le copio un pasaje de *Viaje al fin de la noche* para conquistar a una chica.

—¿Y funcionó?

—No, no dio resultados.

—La literatura no es para enganchar chicas...

—Volví a agregar ese pasaje en una de mis últimas novelas, se llama “Céline da una mano”. Es una página que me gusta mucho, porque uno sabe cuando ha escrito bien algo. Y es un homenaje que yo le hago a Céline y a todos sus traductores. Voy comparando las distintas traducciones en español de ese pasaje, que son varias.

—Buen ejercicio.

—Sirve, porque creo que estoy siendo didáctico.

—Volviendo al poema, ¿a qué poetas leías en el momento de escribir *Las muecas*...?

—No me acuerdo... Es el poema de un amigo, que murió. En la primera edición no lo puse como autor, y otro amigo me contó que se había ofendido porque le robé el poema. Así que cuando se reimprimió le di el crédito a Marcelo Usal, que

fue un poeta del grupo Poesía de Buenos Aires, donde estaban Ramiro de Casasbellas, Rodolfo Alonso... Un buen poeta, pero después se dedicó por entero a la imagen. Hizo cine publicitario y después hizo un cortometraje muy bueno que se llamaba *Un amigo se va*, que no tiene nada que ver con la canción de Cortés, porque vino mucho después, filmado en Plaza Constitución. Es un cortometraje bellissimo, con textos de poesía de Osvaldo Lamborghini. En ese entonces éramos todos amigos. Ni loco pensaba que iba a ser escritor: en esa época quería trabajar en cine. Me acuerdo que estaban haciendo la compaginación y veía los poemas de Osvaldo, y yo lo cargaba, le decía: "Mirá qué cagada, ¡está diciendo lo que ya dice la imagen!" (*risas*).

—Pan con pan...

—Con Osvaldo fuimos muy amigos. Tengo una carta de él en la que me habla muy bien de *El Duke*, y tengo otra donde me habla muy mal de *Perros de la noche*, le dio bronca esa novela.

—Pasemos a comentar dos o tres episodios de la novela. Son de los que, a veintipico de años de haberla leído por primera vez, sigo recordando. Uno es el del service del televisor, en el que un personaje se agarra una calentura tremenda por un arreglo mal hecho, ¿sucedió realmente?

—No, no. Es ficción literaria. Pero quizás los prolegómenos hasta el desenlace sí se dieron así. Soy muy afecto a usar mis propias experiencias como relatos. Yo mismo me uso como personaje porque es el modo más seguro de no equivocarte. Aparte, digo, de una mala situación que estoy viviendo le saco provecho usándola para la literatura.

—En otro capítulo hablás de la "sociología electrónica", que me parece fascinante. Te adelantaste como treinta años a Facebook, Tinder y otras aplicaciones que se usan para conocer personas.

—Bueno, ese recorte, que yo incluyo en la novela, salió en un diario. Vos tenías que mandar una carta y te llegaban candidatas. Eso que decís a mí nunca se me ocurrió.

—La tecnología que existe hoy ya existía en estado embrionario hace décadas.

—Julio Verne empezó con todo.

—En un pasaje escribís que “en las escuelas primarias se debería estudiar la materia ‘dignidad’ y en no más de dos generaciones la Argentina pasaría al frente”. Esta es una idea muy buena y valiosa para destacar.

—Hoy lo digo con más seguridad. Cada vez más el presente del país lo veo tambalear, resbalando hacia un abismo infinito.

—No has vuelto a escribir sobre educación, ¿no?

—No, pero a veces pienso que en la primaria deberían enseñarse conductas urbanísticas elementales que uno, desgraciadamente, aprende como mayor en la vida, y solo para lamentarse. Por ejemplo, cómo comportarse con las personas, cómo tener en cuenta a los hijos... un montón de cosas que creemos que sabemos pero no. Nunca me di cuenta, nunca lo supe, nadie me lo dijo, que es muy importante para un chico que está en la escuela que el padre lo vaya a buscar. Es mucho más que el cuidado. Yo, por trabajar, por estar todo el día escribiendo, nunca fui a buscar a la escuela a mi hija Vanesa, y ella me lo hace saber en todo momento. No se lo olvida jamás. Ella nunca pudo lucirse ante sus compañeritas y decir “Mirá, ahí viene mi papá a buscarme”. Ahora que te lo estoy diciendo me emociono...

¿Sabés cuándo lo aprendí? Cuando tuve los otros hijos, en Francia. Mi hijo, el francés, venía en el colectivo, que paraba en la esquina, y caminaba cincuenta metros y entraba a casa. No hacía falta ir a buscarlo, pero la mamá de él me insistía que lo fuera a buscar. Al verme ahí esperándolo, se le iluminaba la

cara. Eso nunca lo pude lograr con mi primera hija. Son cosas tan elementales, tan tontas, que no se dicen. Y hay que decirlo: “Usted tiene que tratar a las personas que lo tratan bien de igual modo”. Tiene que haber un comportamiento urbano, de caminar en la calle sin golpearse con los demás... En fin, lo que parece natural es bueno que te lo digan.

—Una escuela para la vida.

—Claro. Uno cree que sabe todo, pero uno no sabe un carajo. En la vida se van aprendiendo las cosas a los golpes, a los tropezones, y cuando querés enmendarte ya es tarde.

—Pasemos a *Colisiones*, que es un libro atípico en tu bibliografía, una miscelánea de ensayos, entrevistas, críticas...

—Es un libro que hice de apuro y casi no lo hago. Lo hizo Alfredo Vento, un gran poeta que, de algún modo fue mi secretario durante algún tiempo. Ahora vive en París, y en mis últimos libros siempre incluyo alguno de sus poemas, porque me parece un poeta muy rico, muy ingenioso, muy novedoso. Le dije: “Juntame material y hagamos un libro”. Él empezó a juntar mis textos publicados en *Clarín* y otros medios, y salió ese libro.

—Hacés crítica de cine en ese libro. Tenés un texto sobre *La intrusa*, de Hugo Christensen...

—Borges se enojó con eso.

—Hablás del realismo del film: “Es increíble que la gente que vive en un rancho en medio del campo que apenas es una choza use la ropa bien planchada que es de un blanco impoluto en todo momento”.

—Un error espantoso. Me di cuenta de eso porque trabajé en cine. Hay una persona que es una chica, *script girl*, que lleva el control de la vestimenta: si hay que hacer una escena dentro de una semana...

—El rol del continuista...

—Claro. Borges se enojó. El que me dijo que le pidiera perdón fue Pepe Bianco, el director de *Sur*, que me quería mucho. Le había gustado muchísimo *Las muecas del miedo*. Yo escribí la nota sobre la película, a la que el director le da un cariz homosexual porque él era gay. En aquel entonces yo era un revolucionario y apoyé un poco la onda... Pepe Bianco me llamó para cagarme a pedos. Bianco también era homosexual, pero el grupo de amigos de Borges, Mujica Láinez, Mallea, el mismo Bioy, siempre lo cuidaban a él: si alguien escribía algo en contra de Borges, los demás salían en su defensa, sin que Borges se enterara. Bianco me dice: "Eso está muy mal. No cabe que insinúes eso". Siempre tuve una relación muy confusa con Borges, porque en aquel momento yo era un pelotudo de izquierda, muy revolucionario. A él lo teníamos como un baluarte reaccionario, aunque sabíamos de su calidad literaria y de su estatura. Ahora me avergüenzo horrores de todo eso. Yo podría haber sido muy amigo de él. Y yo era un engreído.

—En *Colisiones se compilan textos en los que vos escribiste sobre otros escritores. Hablás de Pacho O'Donnell, de Bukowski y de Céline. A Bukowski lo llamás "un profeta del infierno" y "un empedernido borracho almorraniento"*.

—(Risas) No sé por qué me salió ese término.

—¿Qué te atraía de su escritura cuando lo descubriste?

—El cuento que me impresionó mucho en aquel entonces, que creo que está en *Se busca una mujer*, es "Enemigo público". Es genial. Es él que se pone en la piel del violador de una nena. Es un cuento terrible.

—Es uno donde el protagonista está espionando por la persiana y lo viene a buscar la policía, ¿no?

—¡Ese mismo!

—Yo lo dejé de leer a Bukowski por ese cuento. Me pareció demasiado fuerte.

—Muy fuerte. Yo lo admiré no por el hecho en sí, sino por cómo lo narra, con una sequedad absoluta.

—Como un Hemingway, pero más afilado todavía. Como poeta estaba bien, también.

—Hay un poema que publicó *La Nación*, en donde él se prueba la ropa de su padre muerto, que es extraordinario.

—¿Qué traducciones leías de Bukowski?

—Eran libros que yo compraba en España, los de Anagrama. Ahora escribí una nota en *Página/12* sobre él, en donde cuento que Bukowski está muy bien en la cosa fuerte, pero tiene otros textos que son maravillosos. El texto donde a él le publican su primer cuento en una revista, por ejemplo, es fabuloso. Te ponés a llorar de alegría con él. Para eso hay que saber transmitir esa emoción. Hay que saber escribir. No es fácil. No es decir: “Me puse contento y lloré de alegría”. Es darle un clima...

—A mí me gusta el poema ese que dice “No te olvides de que siempre hay alguien o algo esperando por ti, algo más fuerte, más inteligente, más malo...”. Una especie de oda a la humildad.

—No me lo acuerdo ese ahora.

—También escribiste sobre Céline, y ahí decís “él fue (y no fue) anarquista, comunista y reaccionario. En realidad solo fue celinista”. ¿Te identificás con eso en tu carrera?

—Sí, sí, sí. El tipo fue él y punto, y nadie más que él. Se cagó en todos y fue para adelante. No es como otros tipos que van según la ideología, y nunca especuló con nada. Siempre se las bancó solo. Las cagadas que hizo se las aguantó. Y siempre de frente. Se cagaba en Sartre, en todos. Fue el único tipo

que se animó a decir “A mi lado, nadie existe”, como escritor, ¿no? Y el tipo tiene razón. Hoy leí a Camus, ¡es un sorete! Es un vanidoso, un engreído que se la pasa sermoneando y pontificando sobre la humildad y qué sé yo. Que es un genio pero no lo quiere decir... Céline pone dos líneas y los mata a todos.

—En un artículo de *Colisiones* también escribís sobre el valor de los talleres literarios. Pregunto por curiosidad, cholulismo más bien... ¿salió algún escritor o alguna escritora de renombre de tus talleres?

—Claudia Piñeiro.¹ Lo dijo en un reportaje, y yo ni me acordaba. Incluso cuando de un taller literario no saliera nadie famoso, no es obligación que la persona que asiste a uno tenga que ser un escritor reconocido. El taller sirve como orientación o como preparación para un lector común y corriente, donde le vas indicando de qué modo aprender a leer, cómo diferenciar un texto de otro. Que puedas decir con propiedad por qué

1. Consultada al respecto, la escritora comenta en un email: “Es así y le guardo cariño y admiración... Fue el primer taller al que asistí. Me ayudó mucho porque me abrió la cabeza, su mirada del mundo era muy abarcativa y eso amplió mi propio mundo. Creo que eso es de lo más importante que me dio su taller, un mundo más grande. Yo trabajaba cuentos cuando iba al taller. Y también él leyó por fuera del taller el manuscrito de una obra que presenté al concurso de Tusquets La Sonrisa Vertical, de literatura erótica, y que quedé entre los diez finalistas. Esa nominación y su devolución después de la lectura de esa novela fueron dos espaldarazos importantes para mí, para darme cuenta o permitirme pensarme escritora. Recuerdo dos recomendaciones sobre ese texto. La primera, que repetía mucho la palabra ‘y’, que estuviera atenta a eso. Tenía razón, lo sigo haciendo, pero luego recuerdo su consejo y lo corrijo. Esta mañana misma eliminé unos cuantos ‘y’ y me acordé de él. La otra recomendación, en la que se puso muy insistente y contundente, fue que no llamara ‘pito’ al miembro sexual masculino. En esa no le hice caso. Creo que la narradora de *El secreto de las rubias* bien podía decirle pito al pito. Medina es una de las pocas personas que leyó ese manuscrito premiado que hoy sigue inédito” (19 de abril de 2022).

no te gustó un texto y otro sí. “Los asesinos”, de Hemingway, te sirve para dar una clase, es el que da pie a todos los demás. Antes de él no había ninguna escuela rara ni cosa por el estilo. A partir de él empiezan los “ismos” y qué sé yo: la Beat Generation y el realismo sucio no descubren nada. ¿Y el Dante qué es? Los hace comer mierda a los tipos en el Infierno, ¿más realismo sucio que eso querés?

Uno tiene que ser sincero y honesto con uno mismo. Yo siempre pensé que no escribo para la literatura, escribo para mí. Las letras tienen que ser un aliciente, un apoyo... hay alguien al que una vez le preguntaron si él tenía un altar personal, en donde tenés tus libritos, tus premios... Lo elegante es decir que no. Y un día me preguntaron a mí y yo dije: “¡Sí! ¡Tengo un altar enorme! Tengo mis libros por todos lados, mis premios, porque es eso lo que yo soy. Yo no era nada y llegué a eso, ¡y me llena de orgullo!”. Cuando yo me levanto, no aparecen en la mesita de luz pilas de páginas mágicamente escritas, las tengo que escribir yo. Además uno tiene que leer. Me leí toda la literatura argentina. Me leí todo Bruno Traven, literatura mexicana. Y todo eso me nutrió y me dio una satisfacción enorme, a la vez que pensaba que si yo había obtenido esa satisfacción, alguien la podía adquirir de mí. Hacer como una especie de cadena. Cuando lees a cualquier escritor y te emociona, vos sentís como una especie de aviso que te dice: “A ver si vos te animás a lograr lo mismo”. Vos creés que podés hacer lo mismo, porque creés que tenés un mundo para transmitir. Yo siempre creí que tenía un mundo para transmitir. Pensaba que hasta los 30 años uno tiene que muñirse de todo, aprender, leer mucho, qué sé yo. Y a partir de los 30 uno tiene que devolver. De todo lo que te llenaste, ver qué sacaste en limpio.

—Lo mismo con los estudios, ¿no? Te estuviste formando tanto tiempo que en algún momento tenés que

devolver a la sociedad lo que de alguna manera te dio... En *Colisiones* entrevistás a David William Foster, difusor de tu obra y amigo (no sé si en ese orden).

—En mi último libro, *Los condenados*, yo le hago un homenaje. Transcribo los mails que nos mandamos, y en el último mensaje me dice: “Ya tengo el cuerpo cansado”. Si él decía eso, que era un tipo de una polenta tremenda, de una tenacidad... Yo lo admiraba. Teníamos prometido caminar todo Manhattan de nuevo. Tengo un lindo recuerdo de un paseo allá: yo andaba con unos zapatos que me apretaban muchísimo y él caminaba lo más bien. Yo sufría como loco, y entonces le prometí que iba a hacer otra caminata con él, con mejor calzado. Nos habíamos conocido por una crítica que publicaron en *La Nación* sobre un texto de él, medio despectiva, en la que hablaba de los nuevos escritores argentinos. Yo no figuraba. Como aparecía la dirección, le mandé una carta con uno de mis libros, para que me conociera, y a partir de ahí nos hicimos amigos. Él venía muy seguido al país, y me hizo la traducción de *Las tumbas* y de *El Duke*, que se publicaron en Inglaterra y Estados Unidos. Los dos tradujimos una novela de un escritor norteamericano, quedó traducida al pedo.

—Casi cincuenta años de amistad.

—Desde *Solo ángeles*. Fue una pérdida terrible. A mí se me están muriendo todos los amigos.

—En *Colisiones*, leyendo tus textos que protestan sobre el cierre de editoriales, la falta de oportunidades para los escritores o el pésimo servicio del correo, pareciera que escribís sobre el presente, pero pasaron cuatro décadas. ¿No te da la impresión de que Argentina es una eterna lotería en donde la rueda de la fortuna gira frenéticamente sin parar?

—Tal como lo decís. Por eso cuando dicen que *Las tumbas* es un testimonio² (como si solo fuera eso o hubiera sido esa mi intención) yo insisto en que es una novela de ficción. Sí, con bases reales, claro. *Colisiones* fue un libro que, como te decía, me lo armó Alfredo Vento, que buscó las cosas que yo había publicado y las juntó. Le dimos un armado dividiéndolo en partes para darle como cierta seriedad, cierta formalidad. Pero hay crónicas de libros que yo no quería meterlas porque no tienen la mínima importancia. En fin... Es la cruz con la que cargo: siempre escribí en medio de quilombos, mujeres y todo lo que sigue. Por eso digo que mi literatura es algo anárquica y prepotentemente apresurada... Y sí, el libro tiene actualidad porque fijate que hay textos contra el correo... Y no hace mucho acabo de escribir en *Página* otro texto contra el correo. Nuestra decadencia es patética.

—En “La fuga”, de *Los asesinos*, vuelve a haber un protagonista que es pintor. Todos conocen tus facetas de escritor, guionista y demás, pero tal vez no tanto tu afición por la pintura. ¿Qué pintores te gustaban en el momento de escribir el libro? ¿Con quiénes te trataste?

—En realidad yo pensaba que iba a ser pintor. Primero historietista y luego pintor. Por eso, estando en la última tumba hubo que pedir autorización al Ministerio de la Minoridad (creo que se llamaba así) que quedaba en la calle Belgrano, cerca de Once. En la escuela de bellas artes me sentía maravillosamente bien, mezclado con muchachos y chicas que no sabían que yo estaba en un internado. Tuve buenos amigos. Una vez Raúl Soldi dijo en TV que tuvo como

2. Esta noción proviene de las primeras críticas que se hicieron a la novela. Rodolfo Walsh, en *La Opinión* (8 de agosto de 1972), ya hablaba de *Las tumbas* como “un testimonio vigoroso y sorprendente sobre una categoría de presos sociales”.

maestro a un gran profesor italiano y mencionó a Trichini (nunca supe cómo se escribe) y yo me caí de culo porque también lo había tenido. Lo conocí a Antonio Berni, gracias a que yo le edité un librito de poesía a Lamborghini. Él era amigo de Marechal y quería que Marechal le escribiera el prólogo y Marechal nos sugirió que su amigo Berni podría hacer la tapa... Al final, no me acuerdo porqué nos quedamos sin nada... Fui muy amigo de los Marcos, Alejandro, que vive en Francia, y Jesús, que murió acá. Los dos eran españoles, pero Alejandro eligió Francia y Jesús, Argentina... Jesús me hizo la primera tapa de *El Duke*. Hubo un tiempo en que fuimos parientes, porque los dos estábamos casados con dos hermanas, que ya fallecieron... Los pintores que me gustan son los clásicos. Por supuesto los argentinos consabidos, claro... Pero me inclino más por lo figurativo. Soy fana de Hopper por decir uno... Nunca me interesaron los que hacen un cuadrado y una raya y dicen que es el fin del mundo... Pero no tengo uno fijo, como en literatura lo tengo a Céline...

—Hay dos directores argentinos, Mariano Cohn y Andrés Duprat, que han explorado varias cuestiones relacionadas con pintores y el arte en sus películas: *El artista*, con Laiseca de protagonista, o *Mi obra maestra*, por ejemplo, ¿las viste?

—Lamento desconocer por completo... Y no vi esas películas. Desde los años ochenta dejé de ir al cine como paseo. Tuve que ir algunas veces medio obligado. Pero el cine lo dejé olvidado. Solo lo veo en TV... Pero más que nada películas viejas, de mi tiempo... Como que quiero liberarme de obligaciones.

—En ese mismo relato aparece citado Pink Floyd una y otra vez, ¿eras fan del grupo en su momento? ¿Qué rol le has dado a la música, en general, en tus libros?

—No, no era fanático. Simplemente habré tenido la necesidad de poner un músico, o que algún personaje manifestara sus gustos... Creo que en muchos lados hay ese tipo de menciones, pero deben ser por necesidades creativas... Sí me interesa el tango y la música clásica, eso sí. En general la música popular no me interesa mucho. Cuando viajé por Latinoamérica me gustaba su música, pero era porque iba a esos bailes y era otra cosa. Soy fanático de Beethoven, Wagner, Callas, Pavarotti, Plácido Domingo, soy muy convencional en lo clásico.

—En “Primer encuentro” leemos sobre la sobredosis de una amante, en donde él le pone un ultimátum: “la droga o yo”, y ella finalmente elige... ¿Sucedió algo así en tu entorno? ¿Era tan grave el asunto en Argentina en 1984?

—Por supuesto que uno se deja influenciar por el entorno. Y esas noticias en los diarios me servían para hacer las contratapas para *Página/12* en los tiempos de Lanata. Tenía que hacer un cuento cada viernes. Y entonces usaba las noticias policiales y les daba forma. Trataba de que fueran del exterior. Por eso tengo tantos relatos cortos que suceden en Rusia, Italia, México, y otros países. Lo hacía para no ser cansador siempre hablando de lo nuestro.

—Hablemos de *Buscando a Madonna*. Hay una adaptación teatral, que sigue representándose, dirigida y protagonizada por Emilia Mazer. ¿Qué satisfacciones (o dolores de cabeza) te trajeron la novela y la obra?

—Solo tengo alegrías, no hubo nunca problemas. Puede ser algunas inquietudes formales muy elementales, pero nada... Siempre estuve muy agradecido porque ella con su talento hizo una creación... Sí, mucho no me gustó que agregara algunas cosas suyas al texto, pero las dejé pasar pensando que eso le daba más fuerza a ella para hacer la obra. Lástima que hace

mucho que no la hace y creo que ya nunca más porque debe estar algo mayorcita como yo (*risas*).

—A fines de los ochenta publicaste *Aventuras prohibidas*, una colección de relatos muy breves, excepto por uno, que cuenta la historia de una travesti. ¿Tuvo alguna repercusión ese texto? ¿Qué recuerdo tenés de ese libro?

—Creo que ese texto fue el primero en el que se pone en escena a los travestis. Incluso creo que se les dice “las” travestis... ¡Me adelanté a la ideología de género! Todavía en ese entonces eran mal mirados. Ni en sueños se creía que se podría llegar a una situación como están ahora. Yo le di forma de cuento a un escándalo de ese tiempo. Sucedió realmente. Hubo gran quilombo en la prensa. Siempre me arrepentí del final en el que dice “un cacho” de afecto. Feo, en la reedición habré de poner “un poco de afecto” y no hacerme el canchero...

—¿Qué opinión tenés de tus otros libros de la década? *Año nuevo en Nueva York*, *El secreto*, *Con el trapo en la boca...* Fue un período bastante prolífico.

—Sí, soy fana de Pío Baroja, y él un año publicó seis novelas... Por supuesto no había televisión y la radio recién empezaba. Mi idea fue poder escribir un libro por año. Pero siempre hubo problemas, con los militares, con ciertos editores... Entonces los planes que sueña uno se deshacen... De todas maneras no me quejo. Por eso pongo en las últimas reediciones como prólogo un poema “Advertencia”, abriendo el paraguas (*risas*)... De los libros escritos desde una perspectiva femenina estoy feliz con todos ellos. Por supuesto que uno tiene libros de los que se arrepiente. El apresuramiento que te digo es el que me hizo hacer grandes macanas, que una vez hechas no hay forma de arreglarlas. Solo esperar que pase el tiempo y la gente

se olvide. Y no publicarlo nunca más o reescribirlo un poco para que sea más tolerado...

—Ya dijimos que en tus ficciones has hecho referencia a la música, una y otra vez, y es posible trazar algunos paralelos entre tu literatura y las letras de grupos como 2 Minutos (“Ya no sos igual”, “Odio laburar”) o Hermética (“Por las calles de Liniers”).

—Bueno, eso se puede conectar con mi primera literatura, pero no es algo que deba comprobar yo. Nunca fui amante del rock nacional. Frecuentemente viajaba al exterior y ello me desconectó del movimiento. Supe de Palito Ortega estando en México, por ejemplo... Los vi crecer a los Calamaro, en su casa de la avenida Las Heras, porque era amigo del padre, que era escritor y un tiempo fue director del suplemento cultural de *Clarín*.

Lo que sí me tocó muy fuerte fue el tango. Por *Las tumbas* (en algún párrafo hago una referencia irónica a cuando mi madre me iba a visitar los domingos. Decía algo así como “se apretaba contra las rejas, para poderme besar...”). Y ni hablar de cuando fui cameraman de *El tango del millón*, que dirigía Sofovich. Fui amigo de todos los tangueros que aún estaban vivos. Porque todos pasaban por ese programa. Y como yo ya era conocido por *Las tumbas*, me daban mucha bola. Pugliese me quiso afiliarse al Partido Comunista y Troilo me prometió un tango, que aún lo estoy esperando (*risas*)... Fui amigo de Horacio Guarany, que me llamó para que le presentara un libro, pero justo yo estaba en Europa.

Hay conexiones con la música. Hago muchas referencias aquí y allá. Por ejemplo, en *Strip-tease*, el escritor dice: aunque no se crea este libro está inspirado en el *Bolero* de Ravel... Y es verdad porque los capítulos se repiten obsesivamente como en Ravel. Así lo pensé. Por eso es posible que, “técnicamente”, haya algunos capítulos sobrantes.

Quinto round. El menemato, la fiesta de unos pocos

El anteúltimo encuentro tuvo lugar en La Biela, sitio en donde se solían reunir Bioy y Borges. La charla-antes-de-la-charla con Enrique los tuvo de protagonistas: bromea que se sentaba cerca de la estatua de Bioy para que la gente lo relacionara con él, pero lo cierto es que Enrique no necesitó de artilugios, porque en una de las mesas del bar los entrevistaron a ambos para la revista Gente, en una nota que suele recordar con alegría.

También hablamos sobre Facundo Cabral, retratado en un cuadro colgado en una de las paredes del café. Le cuento que Facundo era un fabulador irrepetible, pero que lo quiero mucho igual. ¿Acaso los escritores no somos todos un poco ladris?

—Entramos a la década del noventa con hiperinflación, brotes de colera, alzamientos militares y lo que yo creo que fue el inicio de una precarización de todo, en general. Tu primera publicación de la década es *El hombre del corazón caído*, ¿qué recordás de ese libro, que toma su título de uno de los textos, sobre un tipo que maneja una red internacional de prostitución?

—Ese fue un libro en el cual no tuve mucha injerencia, porque se juntaron muchísimos relatos que yo había escrito. La responsable de haberlos compilado es mi querida colega, ya fallecida, Silvia Schmidt, una escritora muy

admirada por Jorge Lafforgue. Debí revisar algunos textos, trabajarlos más, pero desgraciadamente este libro fue uno de los que más sufrió mi vida apresurada, siempre urgido por mil cosas que no tenían que ver con la literatura. De algún modo tiene mucho que ver con lo que pasaba en la Argentina: el desconcierto, la falta de una visión clara sobre el futuro que podíamos tener, confusiones políticas... En fin, todo eso que cada vez se fue agravando más. Ahora me encuentro ratificando eso que entonces me parecía una simple amenaza. Yo tengo mucho miedo por el futuro, especialmente por el país, al que uno tiene que querer porque nació acá, hizo su vida acá, tuvo sus hijos acá, escribió sus libros acá... Por eso yo a la Argentina la quiero más que nada. Yo podría vivir en otro país, ¿no? Pero nunca podría dejar de ser argentino. Tengo hijos franceses y podría vivir en Francia. Pero moriré argentino, como decía Baldomero Fernández Moreno: "Argentino hasta la muerte".

—En 1989, con la caída del muro comienza un nuevo mundo, por así llamarlo. En 1991 se disuelve la Unión Soviética, a la que le dedicás algunos textos en *El hombre...*: "De Rusia con amor", "De Rusia con calor" y "Detrás del muro". ¿Cómo percibiste ese momento histórico?

—Con mucha incredulidad, con sorpresa y no diría ignorancia, pero sí cierta incapacidad mía para poder entenderlo. Años después lo entendí. ¿Cómo puede ser que un régimen tan poderoso como el comunismo ruso de un día para el otro deje de ser comunista y no pase nada? Hacen la payasada de tirar el muro y nada más. Empecé a tomar conciencia de que existe un estado mayor al que nosotros no podemos acceder, ya sea intelectual como prácticamente...

Acá mezclo un poco lo religioso con lo fáctico. Me di cuenta de que existía una cosa más allá del conocimiento de

uno, superior, que manejaba los hilos de todo este mundo. Tomé conciencia de la ambición de determinados sectores por el dominio del mundo. Creo que se empezó a partir de ahí, con el comunismo como un modo de hacer el trabajo de dominar el planeta. Esto se va modificando en función de las necesidades que se van viviendo; hay una praxis que uno la puede ir viendo en la vida cotidiana. Hay cosas que, de pronto, se nos dice que son malas, por ejemplo el sexo y qué sé yo. Al otro día te dicen que tenés que hacerte mujer desde los cinco años en la escuela. Y uno se confunde, se confunde mucho. Con la experiencia de los años, más allá de que uno no sea muy inteligente, adquirís cierto grado de comprensión de las cosas. Es muy tonto no darse cuenta de que hay una situación mundial muy degradante. Hay algo concreto que es la eliminación de la gente que sobra. Los que mandan han entendido que hay mucha gente para lo que tienen planificado, entonces, de un momento a otro, aparece la pornografía en los kioscos, en los años sesenta, creo. Era una cosa desvergonzada, pasaban los chicos y veían eso... Dos días antes me habían dicho que todo eso era pecado, ilegal, y ahora está todo permitido. Esas cosas te desconciertan, o te hacen entender las cosas. Yo soy producto de una civilización, de una cultura que tenía otros valores y los sabía mantener, y yo no reniego de ellos.

En mi tiempo hasta la delincuencia era distinta. Hoy un tipo te roba y le pega un tiro a una nena porque no tiene nada que hacer. Antes, entre los chorros, existían los descuidistas, que te robaban en el transporte. Pero los tipos se quedaban con la guita, los documentos los dejaban en los buzones de las esquinas. Vos sabías que te habían robado el dinero, pero que tus papeles iban a ser devueltos por el correo. Otro criterio. Eso ya no existe. La degradación en las costumbres es

tremenda... Hemos ido aceptándola hasta naturalizar todo lo que padecemos hoy.

Los políticos se metían en la cosa pública porque tenían convicciones, querían cambiar al país, hoy se sabe que se meten para hacer sus negocios, acomodar a la familia y tener un puesto fijo.

—¿En qué año comenzaste a trabajar en *Página/12*?

—Recuerdo que estaba viviendo en Pacheco de Melo y Billinghamurst. Lanata estaba buscando colaboradores para *Página/12*, cuando todavía no había salido. Yo a él lo conocía por la revista *El Porteño*, ahí me habían hecho un reportaje en el que dije algo sobre los porteros, que eran colaboracionistas de la dictadura o habían entregado gente... Se me armó un quilombo terrible y los porteros me hicieron juicio. Entre ellos, el padre del dueño de quien es ahora dueño del diario, mirá qué casualidad. Fuimos a conciliación y me acuerdo que el tipo apenas me vio me puteó por lo bajo, y yo le respondí: “¡Que te recontra!”. Lanata también estuvo en ese juicio y apenas abrió el diario me buscó a mí. Soy el único histórico que queda en el diario, creo.

—¿Qué satisfacciones te ha traído trabajar ahí?

—Muchísimas, muchísimas. Primero porque me dio algo muy lindo. Aprendí a manejar el tiempo, el espacio, a tener poder de síntesis y poder decir algo en una página. Una pequeña novela, digamos. Por la repercusión que tuve en esa época creo que me dio resultado. Después, bueno, hubo algunas dificultades con el diario, pero no más, con huelgas... Fue pasando por muchas épocas, que fui sorteando por los cambios ideológicos que atravesó: empezó como revolucionario y termina siendo oficialista. Yo siempre me mantuve al margen y traté de narrar cosas que no tuvieran que ver con la realidad política del momento.

—De tus contratapas ahí salieron muchos de tus libros. ¿Qué criterios de selección fuiste empleando para armarlos?

—A mí directamente me los armaban. Mi amigo Alfredo Vento, y la otra persona que ha organizado mis relatos es Alejandra Tenaglia. Ella, según su criterio, los divide en partes, los ordena, y yo le agradezco infinitamente porque lo ha hecho muy bien.

—¿Recordás en qué momento empezaste a escribir en computadora?

—¡Uy, sí!

—¿Cambió en algo tu manera de componer los textos?

—Maravillosamente, sí. Cuando veo una imagen de Victor Hugo escribiendo con pluma de ganso digo: “Admiro el trabajo de ese tipo”.

—O de Tolstoi, con sus miles de páginas...

—Claro. Todas a mano. Por eso, con Tolstoi, hay una anécdota con *La guerra y la paz*, en donde hay un personaje, un militar joven, que aparece al principio, y cuando vuelve a aparecer al final vuelve a ser joven. Lógicamente, un escritor perdía el hilo de su novela cuando escribía a mano...

—Para releer, incluso, ¿no?

—Así es, para tachar, corregir... Por ejemplo, Puig, que exageraba mucho, me decía que sus correcciones las pasaba a máquina nueve veces... Yo sabía que era un mentiroso, porque él tenía mucho de eso... a lo sumo serían dos veces. Yo escribía a máquina una vez, tachaba mucho, y después lo pasaba en limpio. Eso se lo planteé a Borges, que me pasó ese consejo de escribir en cuadernos grandes, de los comunes, dejando un espacio de más o menos cinco renglones, para ir tachando

o agregando. El recurso le era cómodo, cuando todavía veía, y eso de algún modo lo hacía cuando escribía a máquina. Dejaba algún espacio entre una línea y otra... Eso de anotar en los costados, llenar todo de rayas, te embola, te vuelve loco, ¿no?

Yo he visto cosas de Balzac, cuando fui a su museo, y él tiene cosas rayadas de acá, de allá, te volvés loco...

—Hace unos años, la Biblioteca Británica hizo una muestra con los manuscritos de *Frankenstein*, de Mary Shelley, y mostraba ese proceso...

—¡Claro! Es lindo verlo porque vos ves el trabajo del autor. Están los textos editados de Marx leídos por Lenin, donde en los bordes se ven sus opiniones sobre cada cosa que había leído ahí. Es muy lindo eso, porque es como que entrás en la cocina de los autores.

Después de la máquina de escribir, con la que compuse mis primeros dos libros —tenía una maquinita portátil, chiquitita, Mercedes, que se cerraba—, cuando empecé a escribir en computadora fue todo un cambio. Me acuerdo que estaba volviendo de Francia y me dice mi mujer, allá, de un nuevo invento: “No te metas con eso, es para la gente joven, nosotros ya somos viejos” (*risas*). A mí me dio una bronca que me dijera eso. Apenas llegué a Argentina, me compré una computadora.

Lo primero que hice fue sacarme una foto y se la mandé a mi esposa; en aquel momento tenía una barba enorme. Como ella tampoco era tonta, después se compró una computadora. Cuando empecé a usar el procesador de texto y vi sus bondades, me di cuenta de que es una maravilla. Creo que debo haber sido uno de los primeros escritores que empezó a manejar Word, porque después hablé con muchos que se negaban... Abelardo Castillo, por ejemplo, que decía que le quitaba el espíritu a la escritura...

—Bradbury tampoco quiso usar computadoras. Dice que una sola vez intentó escribir en una y le salió una

decidir si hay una pieza que te sirve o no. Si me sirve un alfil, lo saco de una novela y lo meto en otra.

—Varios de tus libros de los noventa fueron publicados por Milton, ¿cómo era la estructura de distribución de la editorial?

—Milton viene de Eskol, la que publicó *El Duke*. Eskol era Corregidor. Nos hicimos amigos con Manuel Quiñoy —primo de Pampín, el dueño de Corregidor— y pusimos esta editorial, con la que publicamos a Kordon, a Blaisten, mi obra de teatro, *Pelusa rumbo al sol*, que terminó prohibida, y después en el 76, cuando vino la dictadura y los milicos dijeron “A Medina hay que prohibirlo de entrada”, todas las librerías empezaron a devolver mis libros. Entonces, unos años después inventamos Milton. Ahí sacamos otros tantos libros, pero la distribución era de Corregidor. En ese entonces la editorial era todavía nueva, venían de España... Pampín tenía todos los derechos de Barral, que era muy importante, y la distribución era muy buena, en todo el país. Después, lamentablemente, empezó a distribuir solo en Buenos Aires. Porque cuando empezó la malaria económica, en el interior no le pagaban los libros, así que Pampín dejó de mandar.

—En dos cuentos de *Es Ud. muy femenina*, “Villa Mimosa FM” y “El karateca”, hablás del sida, que era el gran cuco social y sanitario de la época. ¿Te tocó de cerca?

—Por suerte, gracias a Dios, nunca. Como tampoco me tocó el coronavirus ahora.

—Yo era chico en esa época, tendría diez o doce años, pero el terror era grande. Veía en la televisión los reportes y, como siempre, los medios se encargan de difundir, por una parte, y por otra de magnificar todo para obtener réditos, ¿no?

—Los que salieron ganando con eso fueron los fabricantes de forros. La gente, a partir de ahí, se dejó de joder y empezó a ponerse preservativo, lo cual está bien.

—Por *Deuda de honor* te otorgaron el Primer Premio Municipal. ¿En algún momento te preocuparon los premios de las instituciones o el reconocimiento de la crítica?

—Y, uno no es de piedra, uno es un ser humano. ¿Qué vas a elegir, que te den una trompada o una caricia? Siempre vas a elegir una caricia. La trompada te puede matar. Uno no es ajeno a eso. Yo me río de todos estos genios que dicen: “No, a mí no me importa la crítica porque yo soy un genio... A mí Dios me señaló para hacer esta obra maestra y me importa un carajo...”. ¡Les importa a todos! El ejemplo más genial es Balzac, que era periodista y fundó diarios. En todos los que dirigió escribió críticas de sus propios libros diciendo “Soy un genio”. Escribía con seudónimo sobre sus propios libros, alabándolos. Él tenía en cuenta que había que hablar bien de uno, del libro. Es verdad, uno necesita ese afecto, llamémosle, porque en el fondo uno se puede sentir un poco inseguro, ¿no? El tonto que niega la crítica quiere aparentar que se siente seguro de sí mismo, y no es así. El ser humano no está seguro de nada... Todos temblamos ante la duda, tenemos miedo y todo lo demás.

Yo tuve mucha suerte con la crítica, porque me ha tratado muy bien, con buen criterio. Obras que fueron complicadas. Por ejemplo, en *La Nación* hicieron una crítica bastante buena de *Strip-tease*, que hoy es un libro más, pero en aquel momento era una patada en el culo a muchas cosas... Los Lamborghini se quedaron asombrados.

—Entre *Deuda de honor* y *El escritor, el amor y la muerte* pasaron varios años. Hasta entonces venías más o menos con un ritmo de un libro por año. ¿Qué estuviste haciendo en ese *impasse*?

—Siete años. Estuve trabajando en la novela, porque se me perdió el archivo, como te comenté recién. Además pasaron otras tantas cosas: estaba casado, había nacido mi hija, el país andaba mal, como siempre... El escritor argentino vive y escribe con mucha desesperación, porque el clima no te da la tranquilidad que uno debería tener para hacer su obra como la sueña. Uno sueña su obra, pero la hace como puede.

—**Por eso es medio heroica la tarea del escritor acá, ¿no?**

—Muy heroica. Claro que sí. Mucho más si el escritor es de una condición medianamente humilde.

—**En 1996 viajaste al Festival de Literatura en Saint Maló. ¿Cómo fue tu experiencia ahí?**

—Muy linda. Ahí fuimos con Bioy y Soriano. Tengo una foto con Soriano, en un reportaje que nos hicieron a los dos, pero no tengo las de Bioy. Casualmente nos reuníamos con él acá, en La Biela, de este lado del bar. Yo ya vivía en Francia, vivía seis meses acá y seis meses allá, así que no me resultó muy extraordinaria la estadía, pero en lo estrictamente literario fue muy lindo. Había escritores de todas partes del mundo, entramos en contacto muchos que no nos conocíamos.

—**De todos tus viajes por Europa, ¿hay alguno que recuerdes especialmente?**

—De todos siempre es el primero... Lo hice con un bolso, y me acuerdo que lo hice juntando monedita por monedita. Antes de ser escritor, porque vago ya nací vago. Al salir de las tumbas me recorro toda Latinoamérica, porque lo que yo más amaba era viajar. Y después junté las chirolas para un pasaje, logré conseguir un pasaje que se llamaba Eurail Pass, que era por tres o cuatro meses y te servía para viajar por toda Europa. Tenías acceso a algunos museos también. Vivía en los trenes... cuando los vi por primera vez me caí de culo. Entrabas a tu

cabina, cerrabas la puerta y no entraba nadie. ¡Era como si tuvieras una pieza! Los baños, recuerdo, tenían agua caliente. Me bañaba ahí de parado. Una maravilla. Calculaba mis viajes. Me había vuelto experto, trataba de viajar de noche y cuando me despertaba ya estaba en otro país. La única sorpresa que tuve fue en Holanda. Resulta que cuando voy a la estación estaba cerrada y no tenía dónde dormir —no paraba en hoteles, solo en Inglaterra dormí en un hotel, en un *bed and breakfast*—, así que dormí en un banco de plaza y me corrieron para afanarme unos tipos, yo corrí más que ellos (*risas*). El viaje duró dos o tres meses y fue maravilloso. Después estuve en Suecia, pero me lo tuve que pagar yo... y una vez que estuve allá me pareció horroroso. Todo gris.

No me quito más de la memoria un momento en París. Andaba de noche dando vueltas por ahí, paseando por el Crazy Horse, que había visto en películas, y doblo por ahí y me topo con el Arco del Triunfo... ¡no lo podía creer! Me pongo a caminar y paso por ahí, y no había nadie. Serían las tres o cuatro de la mañana. A lo lejos había un cana que me miraba y no entendía nada, y yo estaba tan feliz... pensaba que ahí hubo guerra, por ahí pasó el ejército alemán, y en este momento estoy yo caminando... ¡qué emoción!

—¿Viste la película *Medianoche en París*? Es más o menos nueva, del 2011 o 2012. Es sobre un muchacho que quiere ser escritor y viaja ahí con su novia... Para él París representa todo esto que me estás contando. Encuentra que cada noche pasa una carroza y se lo lleva al pasado, en un momento mágico. Primero viaja a los años veinte y conoce a Hemingway, a Scott Fitzgerald, y no lo puede creer. Están Dalí, Man Ray...

—Yo tengo varios cuentos con bares de escritores.

—Esta película, si la ves, te va a gustar.

—Estaba totalmente consustanciado con los escritores franceses, los había leído a todos. Cuando entré por primera vez a Notre Dame pensé: “¿Quién podrá volver a escribir la novela de Victor Hugo?”. Para mí fue muy gratificante ese primer viaje.

—Hablemos de tu último libro de los noventa. Ya te habías basado en casos policiales famosos para componer tus ficciones (Yiya Murano, los Shocklender) pero ¿qué fue lo que te llamó la atención del caso Barreda? Hoy se venden sus lentes como souvenirs morbosos, a un precio exorbitante.

—Me parece un espanto eso. Se trató de un hecho curioso... Además de la importancia de la masacre, de un médico, un odontólogo, fue de un hombre hacia mujeres. Es decir que no hay que dejar de lado eso. Por yo en la novela agregó un hombre que él mata, pero es un discapacitado. Eso está hecho adrede, para mostrar el desencaje total de la mente del asesino. El hecho fue tan impresionante que uno no podía dejarlo de lado. Ahora, lo que pasa es que no hay muchos textos sobre eso. Nunca quise referirme directamente a Barreda, sino que utilicé el hecho para hacer una novela. No quise hacer una biografía, porque cada tanto aparece información nueva y quedás pagando, pero si hacés una novela, es tuya, es tu responsabilidad.

—¿Cómo surgió el guion de Barreda?

—El guion *Masacre en La Plata* me surgió casi al mismo tiempo que empecé a escribir la novela, *El escritor, el amor y la muerte*. Quizás fuera una tendencia natural debido a mi pasado cinematográfico como integrante de los equipos técnicos de iluminación y cámara. El suceso me sacudió muy fuerte y yo comencé bosquejando escenas. Y estas escenas las fui guiando como si fueran apuntes para el libro. Diría que ambos proyectos nacieron al mismo tiempo. Pero primero terminé un primer guion antes que la novela, que me llevó mucho tiempo

porque tuvo muchos cambios en su concepción. Al guion lo dejé de lado y me obsesioné con la novela durante unos cinco años. El tiempo fue tanto porque, sin darme cuenta, como te contaba antes, creído de saber computación, un día tuve algún problema y decidí solucionarlo yo. Y sin querer borré todo. Todo de todo. Todos mis archivos personales. Fue un desastre. Estuve como un mes en blanco sin saber qué hacer, hasta que una mañana me levanté bien y empecé a escribirla de nuevo, recordando, usando la memoria... No descarto que, una vez publicado, el guion pueda filmarse...

—Hasta ahora no hemos hablado de tus esposas e hijos... Contame de ellos y cómo han incidido en tu carrera literaria. Sé que una de tus hijas colaboró con una idea para la portada de uno de tus libros...

—En lo posible traté de congeniar mi actividad de escritor con la de hombre de familia. A partir de mi segundo libro tuve pareja, y siempre intenté armonizar el hecho absorbente de estar sentado prestándole atención al papel atrapado en la máquina de escribir, y la mujer o el hijo que requiere una atención inmediata por circunstancias naturales... No es fácil. Pero con inteligencia, ambas partes ponen buena voluntad y el barco llega a buen puerto, a pesar de tormentas desastrosas. Sí me han servido como asesoramiento en mis propios escritos, cuando una situación o un personaje que es ajeno a mi condición necesitaba pulimento. Es muy claro que en mi novela *Transparente*, mi madre es más que mi secretaria. O en *Buscando a Madonna*, cuando me meto en la piel de una adolescente; en este caso no solo es la edad sino el género lo que me separa de mi texto. Y es por eso que esa ayuda para mí es, fue, invaluable. Por ejemplo: yo no podría haber escrito lo que sí hizo con propiedad la escritora norteamericana Erica Mann Jong: “Llegó la hora de escribir literatura con sangre menstrual”. O como John Cheever,

que en uno de sus cuentos hace notar que él al sentarse mal se aplasta un testículo... Son situaciones muy adheridas al propio género que por el rigor de la naturaleza son intransferibles.

También mi hija Vanesa supo darme una mano porque fue la responsable, como diseñadora gráfica, de algunas de las tapas de mis libros. Y eso fue muy lindo. Lo mismo cuando mi otra hija, Annabel, me saca fotos para colocar en las solapas de los libros.

En casos extremos la situación familiar puede sufrir si el sustento de la familia es producto del trabajo del escritor. En mi caso, cuando me prohibieron totalmente (digo totalmente porque hasta fue prohibido mi librito de teatro infantil), la situación se puso muy brava y hay que tener mucha inteligencia y cordura para que el barco no peligre bajo la fuerte tormenta.

—En cuanto a las varias reediciones o reescrituras de tus textos (entendiendo reedición como la publicación de un texto editado previamente, sin mayores cambios que un prólogo nuevo, una portada diferente, y reescritura como un libro basado en otro tuyo publicado previamente, con modificaciones sustanciales o añadido de imágenes, glosarios, personajes, etcétera), ¿qué podrías comentar? Aunque hay gente que prefiere que los textos se escriban de una vez para siempre, uno cree que la literatura es algo vivo, cambiante...

—El escritor debe ser buen ajedrecista. El ajedrez tiene millones de variantes, pero, de modo clásico, hay “salidas” formales, de cajón, que se implementan para el posicionamiento de los adversarios. Está la Ruy López y mil más. Incluso una que sale con el caballo en el primer movimiento. Luego viene el medio juego, y es ahí donde uno puede repetir jugadas de otras partidas. O recurrir a las condiciones propias que mayores garantías le dan al jugador. Por ejemplo: Capablanca, cuando veía en el medio juego que tenía una levísima ventaja, iba al cambio de piezas y se quedaba con las torres, con

las que era imbatible. Y cada partida de él era de antología. En la narrativa es lo mismo.

Si a mí un texto me sale como poema, pero en otro libro me sirve como un capítulo, debo usarlo del mismo modo que un ajedrecista repite una jugada que ya hizo en otras partidas. Hay jugadores que son maestros en el control de los peones, otros en los alfiles, etc... En resumen: Bobby Fischer fue el más grande narrador del ajedrez. A pesar de que a mí me gustaba mucho Petrosián, que por lo general salía con peón 4 dama, en lugar de peón 4 rey. La literatura, para mí, es como el ajedrez. Tanto es así que tengo un cuento usando una partida de ajedrez.

Pensar que un libro es único y que no se debe fragmentar o reformar me parece demasiado elitista, como que uno se cree Dios y todo lo que hace es perfecto. Yo sé que algunas cosas me salen bien y otras no tanto, o peor... Así que no me envanezco y sigo la premisa de mi adorado don Osvaldo Pugliese: "Soy un laburante del tango", decía. Yo soy un proletario de la literatura. Y no creo tener ningún lector fijo, es decir, que compre mis libros de manera religiosa cada vez que sale uno nuevo. Creo que hay lectores que un día compran un autor y el siguiente mes, otro... Y cuando un lector ve un texto repetido en otro libro, pues simplemente pasa la página y continúa con el siguiente. No hay que ser tan riguroso, creo.

Esto lo hablé con Borges y él pensaba casi como yo. No creía en tanta rigurosidad; cuando se reimprimía algún libro, él trataba de echarle una ojeada y a veces cambiaba algo, una palabra, un giro... ¡Mallea cambiaba una coma! Yo estuve presente. Lugar: departamento de corrección de Sudamericana, año 75. Yo esperaba en la cola luego de él. Y cuando hablo con la correctora de por qué tardaron tanto, me dice que Mallea estaba muy preocupado por una coma. Después me hice amigo de él. Escritores como esos, ¡nunca más!

Bueno, me fui por las ramas. Borges me decía que él había aprendido de Whitman, que en cada reedición de *Hojas de hierba*, lo iba modificando y renovando... Ah, Kordon. Kordon era igual que yo. Mejor dicho, yo salí a él. Me decís: la obligación ética del escritor es nunca publicar un mismo libro con distinto nombre, aun cuando hayan pasado muchos años y los nuevos lectores lo desconozcan a uno. Hay que agregarle un relato nuevo, por lo menos, para que sea otro libro. Los otros relatos son piezas de ajedrez que se utilizaron en anteriores partidas y que uno vuelve a necesitar porque la jugada es algo parecida... Un relato violento, una escena romántica, la descripción de un personaje o un paisaje, etcétera... Lo mismo que Messi, que tiene infinidad de goles parecidos y todos son diferentes.

Sexto round. Nuevo milenio, nuevas crueldades

El último encuentro sucede en el café La Ópera, de Corrientes y Callao, fundado a fines de los años veinte. Se dice que ahí tomaba el té Evita; hoy está lleno de gente de evidente alcurnia. Estuvo cerrado por varios meses y volvió a abrir este año, gracias al dinero que pusieron los mismos dueños de La Giralda, donde Enrique presentó recientemente la edición del cincuentenario de Las tumbas y el guion cinematográfico que había escrito para adaptar la novela.

—Vamos a hablar de tu etapa de los años 2000 en adelante. ¿Qué hiciste después de *El escritor, el amor y la muerte*?

—Luego de la publicación de esa novela en Planeta, necesité un tiempo para mí, porque estaba agotado. Me había llevado mucho tiempo, tuve aquel problema con el archivo en la computadora y tuve que volver a escribirla casi de memoria.

Recuerdo que para redondear más la idea respecto de todo lo que había ocurrido con Barreda me puse a hacer un guion, casi como para mantenerme en ejercicio, para seguir escribiendo. Yo no tenía ni siquiera ideas para cuentos cortos para publicar en los diarios. Me vino muy bien esa práctica con el guion, porque hay interés para editarlo en 2023.

—¿Qué recordás de *La espera infinita*, tu primer libro del milenio?

—Bueno de ese me gustan algunas cosas, por ejemplo un texto sobre las distintas traducciones de Céline, en donde explico, desde mi punto de vista, cuál es la mejor, en tal o cual fragmento. Ese pequeño ensayo a mí me gusta mucho. Hay otros que no me gustan nada. Casualmente en ese libro hay páginas que debí haber mejorado o, en todo caso, descartado.

—En dos fechas de las primeras décadas del 2000 se esperó el fin del mundo: el 1° de enero del 2000, por la supuesta incapacidad de las computadoras para adaptarse al nuevo calendario, y en 2012, por el fin del calendario maya (civilización que, por cierto, no había tenido tanta fama antes). ¿Qué pensás de estas manías finiseculares?

—Nunca me interesaron, me parecieron muy tontas. Por más que las hayan escrito los mayas, los egipcios, el que sea. Yo me acuerdo del tipo este que estaba en la isla, ¿cómo se llamaba? Que le dijo a sus seguidores que se suicidaran...

—**Jim Jones, en Guyana.**

—No eran tres o cuatro locos, era una comunidad grande. Un montón de gente. Eso te da la pauta de que en todas las épocas de la historia siempre hubo gente como Nostradamus y qué sé yo. Es como si yo dijera que Messi nos va a dar el campeonato mundial y el sábado perdemos. Nunca creí en esas cosas.

—**Te preguntaba puntualmente porque en *Casta Murana* y en *Los condenados* hay algunos pasajes apocalípticos.**

—Tal vez eso se deba al personaje que trato de componer en *Los condenados*, a través de los mails y las comunicaciones que recibe y envía. Puede ser un hallazgo de tu parte, porque no entiendo cómo se relacionan esas novelas con el fin del mundo. Ni los que predijeron eso lo creen, total, dentro de cinco años quién te va a venir a pedir cuentas...

Dentro de cinco años va a haber tantos quilombos que te habrás olvidado lo que pasó dos años atrás. No creo en cábalas, no creo en la numerología. Hay un libro genial sobre Freud, que es con el que yo empiezo *Los condenados*. Saco frases de Michel Onfray, que escribe un libro sobre Freud, donde dice lo que siempre pensé de Freud, nada más que él lo dice de manera correcta. El único mérito que le concedo es que fue un tipo inteligentísimo que usó al catolicismo de modo positivo, es decir, utilizó la confesión gratuita del catolicismo y la transformó en paga. Vos te sentás y el analista te cobra. Freud además era un chanta, porque Onfray cuenta que se dormía, que odiaba a los pacientes, que los quería colgar (*risas*)...

—Tengo la teoría de que los amigos cumplen la misma función, te escuchan, podés hablar con ellos con el corazón en la mano y es gratis...

—Y además es más honesto. Vos le consultás a un amigo y sabés que cree en vos, y él sabe que le decís algo de verdad; en cambio con el analista está jugando con lo que corresponde decir en cada momento: “A este le tengo que decir tal cosa, a aquel otro tal otra”. Para los petisos, hay que decir esto, para los gordos eso, y para los altos aquello... En lo único que creo es en el esfuerzo: a la larga el esfuerzo te da sus beneficios, aun cuando te cueste y te cueste, y decís que pasó mucho tiempo, te acordás cómo lo lograste y fue laburando. Yo jamás en mi vida tuve la suerte (o la mala suerte) de que me regalaran algo. Todo lo que yo tuve, poco, porque no tuve nada, lo tengo gracias a mi esfuerzo, gracias a haber laburado. Creo, sí, en un orden superior. Soy un agnóstico que quiere creer. Tengo un Cristo en un balcón al que toco cada día para agradecerle todo lo que me pasó.

—En el 2001, Argentina vivió una de sus tantísimas crisis. ¿Se reflejó esto en tus libros desde esa fecha? Los

muertos, la crispación social, los clubes del trueque, las cuasimonedas...

—No en el 2001 precisamente. Las palabras que vos acabás de decir están en *Strip-tease*. Ahí los tipos viven en los sótanos, y en un momento cuando salen caminan entre cadáveres. Eso está escrito antes de que llegaran los milicos en el 76.

—Para el año 2000, *Mecánica popular* nos había prometido autos voladores, viajes a otros planetas, casas con robots sirvientes... Nada de eso pasó en Argentina, pero sí quedó un eslogan que pasó a la historia: “Que se vayan todos”. El año 2000 representaba el máximo esplendor para el futuro, ¿no? En vez de eso, tuvimos muertos en las calles, disturbios, bancos robándole la plata a la gente... Hablemos de *Mujeres y amantes*, del 2008. ¿Pensaste en ese título como alusión a *Hijos y amantes*, de D. H. Lawrence?

—Sí, totalmente, eso fue idea de Alejandra Tenaglia. Ella y Alfredo Vento son las personas que más conocen mi literatura, porque me corrigieron, me ayudaron, me sugirieron... les debo muchísimo. En este caso, cuando le conté a Alejandra que quería reunir todas mis novelas con protagonistas mujeres, en un momento dado me acordé de Lawrence y dije que podía ser así el título.

—Lawrence estuvo censurado por mucho tiempo... Recién en 1960 pudo publicar *El amante de Lady Chatterley* en Inglaterra.

—Es la misma historia que Henry Miller. Publica en Europa pero no publica en Estados Unidos.

—En 2010 publicaste *El fiero, el pibe y los otros...*

—A partir de ahí yo entiendo que empieza otra etapa en mi literatura.

—¿Por qué considerarás que ese libro marca un antes y un después en tu carrera?

—Especialmente por el texto que lleva el título del libro. Yo lo hago un poco metafórico, al igual que otro relato mío, muy anterior, que se llama “El intruso”, que por supuesto le puse así por “La intrusa” de Borges, ¿no? En ese relato entran a una casa familiar y la destruyen. “El fiero” es la otra versión de esa misma metáfora: alguien que viene y te invade para destrozarte. Es la misma historia, con las mismas características, pero con otro decorado, quizás, pero la propuesta es la misma, y es bastante desesperanzadora. Es un cuento que podría haber escrito ayer o mañana.

A raíz de muchas lecturas, a raíz de que uno va cumpliendo años, va hablando con mucha gente y no se cree poseedor de la verdad absoluta, yo me doy cuenta de que escucho más a otras personas ahora que antes... Eso te pasa con los años. “El fiero” representa un vuelco respecto de mi modo de pensar frente a la vida, frente a todo. Tomo conciencia de muchas otras cosas y no sé si en el fondo hay un cariño muy especial por el país donde yo vivo, donde nací y donde moriré. No lo entiendo del todo bien. Siempre he dicho que uno escribe para entenderse, para saber qué clase de bicho es en este mundo... A veces uno escribe y lo que escribe queda en una especie de proyecto, de ensayo, y terminás más confundido que antes. En el fondo, digamos que antes yo era una especie de internacionalista, y ahora ya bajé mis pretensiones y me volví un poco más nacionalista.

—Hablemos ahora de tus libros de poesía: *Ocre urbano*, *Gnomos y blasfemias* y *Áspero cielo*, que salieron en seguidilla. ¿Cómo los fuiste escribiendo?

—Ahí pasó lo mismo que con otros de mis libros. Hay poemas que los tengo escritos desde siempre. Yo soy un fanático de la poesía. Empecé a leer muy temprano y pasé de las historietas

a la literatura grande. Hoy tal vez no tenga tanto furor, pero en mi época la poesía era muy importante. Se editaban los libros de poesía y se vendían mucho. Se memorizaban poemas completos. Hoy no diría que hay un desprecio, pero hay como otra actitud hacia la poesía, como que es un adorno poco importante, que cualquiera puede escribir un poema. En quinto grado me aprendí completo el *Martín Fierro*, me leí *Amalia*, que la tuve que leer de nuevo para entenderlo, porque entonces no entendí un pito.

Estaba metido con la poesía al mango: “No son los muertos los que en dulce calma la paz disfrutan de la tumba fría / muertos son los que tienen muerta el alma y aún viven todavía”, del peruano Manuel González Prada y Ulloa. De Vallejo me leí todo. Después vinieron los poetas rupturistas, me acuerdo de *Aullido*, de Allen Ginsberg. Leía tanta poesía que después cuando quise escribirla no sabía si escribir con rima, sin rima, ¡era un quilombo! (*Risas*) Yo era muy amigo de Olga Orozco, y ella de algún modo me estimuló, porque ella tenía un estilo de poesía muy abierto, muy general, parecían cuentos sus poemas. Me ayudó a que me animara a escribir mis poemas, que eran una mezcla de tango, de cosas locas, de rock, también. En aquel entonces estaba estudiando inglés con una revistita que salía en los kioskos, *Let's Learn English*, y era maravillosa, porque venía con las canciones de moda de la época y abajo traía la traducción, y vos aprendías con eso.

Yo empecé a hacer poesía con fotos. Agarro una foto y a través de ella saco alguna conclusión. Tengo un texto con esa famosa foto del Viet Cong del que le pegan un tiro en la cabeza. O escribo pequeñas historias en verso, incorrectas. Escribí sobre las colaboracionistas europeas cuando el nazismo se expande por el continente... En este momento estoy haciendo algo parecido con Rita Hayworth. Tengo infinidad de fotos de ella, y cada una me dice algo. Espero poder tenerlo listo pronto.

—En los últimos veinte años surgieron varios escritores y unas cuantas escritoras que de alguna manera son deudores de tu estilo y de los temas que has ido tratando en tu obra. Pienso en Gabriela Cabezón Cámara, Leo Oyola, Walter Lezcano, Mariana Enríquez... ¿Los has leído? ¿Te gustan?

—Creo que Oyola (su novela *Chamamé* me parece magnífica) y Cabezón Cámara son escritores excelentes, maravillosos. Te puedo decir que hay otros que me gustan: Claudia Piñeiro, Ignacio Camdessus, el rosarino Álvaro Praino y *Zánganos*, Alejandra Tenaglia y su *Viaje al principio de la noche*, Carlos Crosa y su melancólica y evocativa *Desempate*, y en la poesía, Alfredo Vento, que vive en París y acaba de ganar un primer premio en Colombia, donde publicó *Elogios al dietario de una peatona titilante*, y también el bonaerense Ricardo Morelli y sus *Octavas obscenas*.

—Sé que Oyola estuvo presentando un libro con vos, *Relatos breves*, en la Feria de Flores de 2021.

—Los admiro mucho y estoy muy contento de ver cómo se mantiene el espíritu de la literatura argentina con cantidad de escritores jóvenes que están haciendo una obra realmente potente, renovadora, que está dejando muy bien parada a la literatura nacional en una plataforma mundial.

—Los años que siguieron a los 2000 fueron particularmente prolíficos para vos. ¿Cómo explicás esto?

—Saqué casi un libro por año. Cuando uno es más grande empieza a tener más tiempo; cuando uno es muy joven tiene que hacer de todo. Mi primera literatura es bajo presión, con muchos apuros, casi hecha de prepotencia, como decía Arlt. Vos no te das cuenta y estás escribiendo mientras hacés un montón de otras cosas. Y vos te preguntás cómo carajo hiciste para terminar un libro... Pasado ese furor de la juventud, de la vida, uno empieza

a seleccionar cosas. Muchas cosas que antes te obnubilaban o te atraían dejan de tener importancia. Entonces te encontrás con que tenés mucho más tiempo, y si no lo aprovechás te sentís un boludo. Al mismo tiempo ocurre que se te empiezan a morir los amigos. Cuando pasa eso te empezás a quedar solo. Pensás en los amigos muertos y decís: “Si este que está muerto me viera en un café mirando la luna seguro me diría que no pierda el tiempo”. ¿Para qué mierda Dios me ha dado tanto tiempo, si no es para escribir? Además siempre dije que nací para escribir, así que ¡cumplamos! Seamos un jubilado activo de la literatura, al menos.

—Ya hemos hablado de él, pero tu productividad me hace acordar a la de Woody Allen, que acaba de estrenar su película número cincuenta...

—A mí mucho no me gusta él. Creo que Allen y Almodóvar son hijos no naturales del que sí realmente es un genio, Marco Ferreri, el de *La gran comilona*, *El cuartito* y otras. Otro que me gusta mucho es Clint Eastwood.

—El día que se muera va a haber que hacerle un monumento.

—Sí, yo lo admiro porque sigue haciendo las mismas cosas, y muy bien, y cada vez más humano.

—¿Viste la última, *Cry Macho*? Ahí tiene un plano larguísimo de él caminando, y toda su proeza es mostrar que un tipo de 90 años puede andar, mostrarle al espectador que está caminando. ¡Qué voluntad para seguir haciendo películas! A mí me fascina la del gordito que salva gente en el atentado de Atlanta durante los juegos olímpicos de 1996, *Richard Jewell*.

—Esa no la vi.

—No le daba la talla para ser policía y lo ponen de guardia de seguridad. Se da cuenta de que va a haber un

atentado en un recital, y mucho no le creen, porque tenía delirios de cana... Termina con un personaje diciéndole al protagonista si quiere ir a ver a su mamá... un tipo grande, de treinta, termina diciendo: "Sí, vamos a ver a mamá".

—Acabo de ver en TCM, que es el único canal que veo en televisión, una de John Wayne, *Apache*, de John Ford, una maravilla. También vi otra de Clint, pero no me acuerdo cuál. Era una película simple, como las que hace. Es un genio.

—¿Sería *Cowboys del espacio*? Esa está llena de viejos. A mí me gusta que en el cine aparezca gente vieja, porque de pendejos carilindos ya está llena la pantalla. Le estás mostrando al público que sirven, que no son descartables.

—No, no era esa.

—Termina con Tommy Lee Jones con traje espacial en la luna mirando a la Tierra.

—(Risas) Lo bueno del tipo es que parte de los *spaghetti western*, ¿te das cuenta?

—Que también eran para reírse...

—Pero él, según me contó un amigo en Francia, era amigo de Sergio Leone, que era un capo. No era uno que hacía *westerns* y nada más. Su proyecto era hacer *Viaje al fin de la noche*... Si Clint Eastwood se crió con Sergio Leone, tonto no es. Vos lo ves haciendo de *cowboy* y pensás que este tipo hizo toda una carrera como director de películas simples, extraordinarias. Todo su cine, especialmente el último, entronca con el neorealismo italiano, de algún modo. Es un cine barato, popular, de gente humilde. Si lo mechás con el neorealismo italiano emparda perfectamente. Mirá qué película podría haber hecho Clint con *Umberto D.* ¡Qué *remake* podría hacer Clint de esa película! Él mamó ese cine en Italia y los frutos están ahí. La relación no es casual. El tipo ama el cine, por eso hace cine.

—Es material para una tesis... Tu reciente salida de Galerna, donde publicaste gran parte de tu obra, resultó bastante ingrata. ¿Qué podés comentar al respecto?

—Nada, lo simple y directo. Yo estaba publicando normalmente con esta gente de la editorial, que se portó muy bien, el hijo de uno de los directores, que es Tomás Razzetto. Y, como todos los años, un día les envié mis propuestas y de golpe, contrariamente a como me decían antes, me dijeron que yo era un escritor que no estaba en la línea de la editorial y que era un escritor “incontrolable”. Entonces, esas dos frases me quedaron grabadas. Dije: “¿Cómo, las editoriales tienen una línea?”. Estaba acostumbrado a que las editoriales antes publicaban de todo, de centro, de izquierda, de bajo, de alto... Y eso de “incontrolable”, ¿qué quiere decir? ¿Hay escritores que son controlables? Y quedé descartado *ipso facto* por esa determinación. Julio Alonso, con Galerna, me publicaba mis libros con el sello Milton, y no les costaba nada publicarme. No fue por un tema económico. Si es por un tema de desagradarle a alguien que está ahí o por un tema literario, no sé, ya es un misterio.

A mí me pareció una puñalada por la espalda, pero me sirve para seguir adelante. Me estimuló para seguir luchando y trabajando. Por ningún cuatro de copas voy a dejar de hacer lo que tengo que hacer.

Como tengo grandes amigos, por la conducta que he tenido como escritor, y como no escritor también, estoy publicando con José María y Carlos Marcos, en Muerde Muertos, y gracias a Dios nos va bien. En beneficio de Galerna puedo decir que ellos siguen distribuyendo mis libros, pero con el nuevo sello.

—Hablemos de *Priscila, Priscila*, novela de la que recuerdo la escena final, que tiene mucha acción y me parece magistralmente cinematográfica.

—La muerte, sí.

—¿Cómo fuiste entrenando esta habilidad específica de ser escritor de acción? No es fácil y no le sale a cualquiera. No sé si hay muchos escritores argentinos que puedan narrar con agilidad una escena de acción...

—Tenés razón. Eso me lo dijo una vez Piglia, que vino a verme al estreno de *Perros de la noche*. A él le gustaba mucho lo que yo había escrito, aunque después nos distanciamos por cuestiones políticas... Yo le respondí que en el fondo yo era un cineasta frustrado que trataba de disimularse escritor. Lo que no he podido hacer en cine lo terminé pasando al papel. Me gusta la imagen. Fui fotógrafo. Me ganaba la vida como fotógrafo en los barrios pobres haciendo cabecitas, es decir, las fotos de los bebés que salían en un cuadrito... La imagen siempre fue fundamental para mí.

Recuerdo que cuando se publicaban los libros en 1950, venían con dibujos. La imagen va unida a la acción, a saber sintetizar un movimiento, a darle agilidad a un texto, que no sea engorroso, pesado... tratar de despojarlo de esa cosa que literariamente puede caer bien pero que a veces es un lastre para leer. En mi formación en el Cine Club Núcleo aprendí mucho sobre la síntesis. Me sentaba al lado de la moviola con el compaginador de Estudios Alex, Juan Carlos Macías, que era petiso como yo. Agarraba los rollos de película y los empalmaba. Los rollos venían con los datos de la claqueta, y tenías que saber dónde estaba cada cosa para poder compaginar y hacer el montaje. Es la parte creativa. Estás con el director y el técnico, de pronto, te va sugiriendo. Recuerdo que una vez estaba con Raúl De La Torre, y estaba Néstor Paternostro, porque era muy amigo de ellos. Como yo tenía mucho conocimiento teórico de cine, me daban mucha pelota. Con ellos aprendí mucho también, especialmente sobre edición. En función del tiempo decían que era mejor cortar en una parte

y no en otra. Esos pequeños detalles que solo sabe el montajista por su práctica. Le traen trescientos rollos y tiene que quedar una película de una hora y media.

—Es como escribir tres mil páginas y que te pidan que quede una novelita de doscientas páginas.

—O al revés, como le decían a Faulkner, cuando escribió *Las palmeras salvajes*, que escribió una novelita adicional y la intercaló.

—Enrique, te pregunto para ir cerrando esta serie de charlas: ¿cambiarías en algo lo que has hecho? ¿Volverías a vivir la vida que viviste?

—Siempre escuché que a esta pregunta, que es un lugar común, pero es linda para cerrar, todo el mundo responde: “¡Ah, yo volvería a hacer todo lo mismo!”. ¡Como si hubieran hecho la Torre Eiffel! (*Risas*) Son unos pelotudos. Cualquiera boludo te dice eso, y ¿qué hicieron de sus vidas? ¡Nada! Uno jugó al fútbol, el otro tuvo una panadería, tuvo hijos... Claro, no lo dicen porque pueden herir a la gente que está a su lado, que se sentiría dolida. Yo quisiera volver a 1964, cuando estuve en México. Había pagado mil dólares para pasar clandestinamente a Estados Unidos, y siempre, siempre, siempre me quedé con esa espina. ¿Qué hubiera pasado si llegaba a Hollywood? Creo que esa fue la única vez en la vida, salvo alguna vez que no me animé a declararme a alguna mujer, que me arrepentí de algo. Seguramente, muchos otros que quisieron hacer lo mismo llegaron a Hollywood y están trabajando allá, hoy que está lleno de latinos, y otros estarán en un callejón muertos apuñalados. No lo sé.

Epílogo.

La escritura como vida

Desde que completamos la última conversación en noviembre de 2022 ocurrieron varios hechos destacables: Enrique cumplió 87 años y, además de contribuir con un extenso y apasionado prólogo a *100 años de boxeo argentino en 12 combates legendarios* (escrito por Carlos Morilla, Ernesto Cherquis Bialo y Carlos Irusta) y de sus consabidas columnas en *Página/12*, con las que continúa al día de la fecha, publicó dos libros. El primero fue el guion cinematográfico de *Las tumbas*, en ocasión del cincuentenario de la novela, y el segundo la colección de relatos *El Topo*, ambos publicados por la editorial Muerde Muertos.

El guion es una reproducción facsimilar de “la película que él soñó para la pantalla grande”, a diferencia de la que dirigió Javier Torre en 1991. Medina quería como director a Teo Kofman (1940–2009), director de la lograda adaptación de *Perros de la noche* (1986), pero este prefería rodar una comedia¹ luego de un film de temática marginal como aquel. Entre tachones, reescrituras y correcciones accedemos al proceso de escritura de Enrique, que completó su propia adaptación después de la película de Torre, que no le gustó. Y digo adaptación porque Enrique añade datos que en la novela no están:

1. Al parecer, esa comedia nunca se concretó. En 1987, Kofman estrenó *Los corruptores* —también conocida como *Amor salvaje*—, sobre una banda dedicada al narcotráfico y la trata de personas.

aquí, los chicos fuman marihuana y roban pasacassettes, algo que no existía en el mundo en el que transcurre la novela. Por su parte, los veintisiete relatos de *El Topo* —entre los que encontramos “El Papa Francisco prefiere a Griffith”— están hilados por citas del *Adán Buenosayres* de Marechal y continúan una tendencia en la obra de Medina, la compilación de relatos ya publicados con el añadido de algún cuento nuevo. Aquel relato y el guion en sí son prueba suficiente de la estrecha relación de Enrique con el cine, nexo que el lector habrá podido comprobar en las conversaciones. Por último, el libro *Propósitos* retoma el tono de *Colisiones* (1984), pero actualiza el contenido al incluir los perfiles de escritores contemporáneos. De este libro bien vale destacar “Pedro Sirera, el espíritu de la librería Lorraine” y “Gore Vidal, atípico, extravagante”.

Estas dos publicaciones dan cuenta de una ética incansable de escritura y reescritura, de una literatura viva que de alguna manera contradice el nombre propio del oficio del escritor: *letra dura*. En Medina, lectura, escritura y vida son entendidas como una misma acción. *Las tumbas*, su libro emblema, ha pasado por traducciones, reescrituras, ediciones aniversario, adaptaciones... Mi hipótesis inicial, entonces, sobre la vigencia de la obra mediniana, ha sido, contestada, al menos provisoriamente.

Para concluir, quisiera citar el poema “Advertencia”, con el que Enrique abre los relatos de *El Topo*:

Vivir es complicarse en cosas.
Cosas bien, cosas mal.
Hay árboles, hijos, libros.
De suerte, uno se muere.
Algunas cosas, no.
Lo que se hizo, se hizo,
y es inmodificable.
No se puede estar

al lado de cada lector
y señalarle:
“esta línea vale”,
“¡esta, no!”...
Es injusto.

No importa que uno
haya dejado de ser uno
y ahora sea otro.
El libro adquiere independencia
al ser publicado.

Borges presumió de
ocultar ciertas páginas.
Céline pretextaba que
si no hubiera tenido que
ganarse la vida lo habría
suprimido todo.

Quizás exageraban,
o no, vaya a saberse.

Hay dos atajos:
la mano en el pecho,
es uno.

Toda una declaración de principios.

Enrique Medina (Buenos Aires, 1937) ha publicado más de cuarenta libros en una carrera de cinco décadas. Trabajó como titiritero, como peón cavando zanjas, como camarógrafo, como docente, como periodista, como escritor. Sus libros fueron objeto de la censura sistemática durante la última dictadura cívico-militar. Su obra más conocida, *Las tumbas*, no fue la excepción, pero este hecho desafortunado no impidió que fuera leída, incluso clandestinamente, por una generación entera.

Golpe a golpe reúne una serie de entrevistas que el escritor tandilense Matías Carnevale realizó a Medina en distintos bares y cafés de la Ciudad de Buenos Aires. Sus charlas van de lo más íntimo y cotidiano a lo excelso, del cine y la literatura a la filosofía y la religión, deteniéndose en su estilo literario con el objeto de desentrañar un recorrido vital, el gesto fundamental que lo distingue como un autor que supo estar en el centro de la escena editorial.

La admiración y una curiosidad genuina guían las preguntas de Matías Carnevale, junto con la esperanza de que nuevas generaciones descubran la obra de Medina, un grande de la literatura argentina que nunca ha bajado los brazos.

ISBN 978-987-728-204-7



9 789877 282047

