

Ricardo Piglia: «Uno escribe para saber qué es la literatura»

Ana Solanes

UNO DE LOS ÚLTIMOS MAESTROS DEL RELATO EN NUESTRA LENGUA ES, SIN DUDA, EL ARGENTINO RICARDO PIGLIA. EN ESTA ENTREVISTA HABLA DE SU PASIÓN POR EL GÉNERO, DE SU OBRA Y DE LAS DIVERSAS REALIDADES DE LATINOAMÉRICA.

A muchos escritores les cuesta reconocerse en sus primeros libros: los años y las lecturas cambian su forma de escribir y sus ideas sobre la literatura, o, simplemente, cambian su forma de ver la vida y les convierten en personas diferentes. Pero eso no le ha ocurrido a Ricardo Piglia (Adrogué, provincia de Buenos Aires, 1940): «*Lo que más ha cambiado en mi vida es mi letra manuscrita*» bromea el escritor ante la reedición del que fue su primer libro, *La invasión*, un volumen de cuentos que escribió hace ahora cuarenta años, cuando Piglia tenía apenas veintiséis, y que acaba de publicar en España la editorial Anagrama. Algunas supresiones, la reescritura de un solo relato y la suma de algunos inéditos, aunque de la misma época, conforman esta colección de cuentos, un libro premiado por la Casa de las Américas en 1967, con el que se dio a conocer quien hoy es uno de los nombres más señalados de la literatura en nuestro idioma.

En *La invasión* encontramos al mismo Piglia autor de los cuentos de *Nombre Falso* (1975), *Prisión perpetua* (1988), o *Cuentos morales* (1995)); novelas como *Respiración artificial* (1980) -elegida por cincuenta escritores argentinos como una de las diez mejores escritas en aquel país-; *La ciudad ausente* (1992), que fue trans-

formada en una ópera por el compositor Gerardo Gandini; o *Plata quemada* (1997), que recibió el premio Planeta en Argentina.

El mismo Ricardo Piglia, descubrió a la vez el mar y la literatura cuando su familia se trasladó a Mar del Plata, siendo él aún un adolescente y allí comenzó a escribir un diario que aún hoy continúa. Allí también descubrió su amor por el cine, que le llevaría a duplicar sus vocaciones para convertirse en guionista y escribir historias como la que filmó Héctor Babenco en *Foolish Heart*, el guión de *La sonámbula* de Fernando Spiner, la adaptación de *El astillero* de Juan Carlos Onetti y versiones de relatos de Cortázar y Silvina Ocampo.

Pronto vendrían los premios, el reconocimiento internacional, las críticas que lo sitúan a la altura de los más reconocidos autores latinoamericanos de la actualidad y un dignísimo continuador de sus maestros, a los que ha dedicado horas de estudio y algunos perspicaces ensayos, como los que tiene sobre Jorge Luis Borges, Domingo Faustino Sarmiento, Roberto Arlt o Macedonio Fernández, y que señalan la vertiente más visible del Piglia profesor, que ha impartido clases en las Universidades de Buenos Aires, Harvard y, actualmente, Princeton, y del Piglia teórico, conocido por sus trabajos *Crítica y ficción* (1986); *La Argentina en pedazos* (1993); *Formas breves* (1999); o *El último lector* (2005). El último capítulo de esta tarea se conocerá en breve, porque acaba de terminar un largo ensayo sobre la obra de Juan José Saer.

Ricardo Piglia suele decir, medio en serio y medio en broma, que sólo existen dos grandes historias básicas: «*O contamos un viaje o contamos una investigación. Así, el escritor es Ulises o es Edipo*». El autor de *Plata quemada*, que ha sido siempre un gran amante del género policíaco, anda estos días inmerso en la escritura de un relato rural con crimen incluido. En cuanto al viaje, éste comienza para el lector en cuanto abre cualquier libro de Ricardo Piglia: un viaje seguro al universo de uno de los mejores escritores contemporáneos en lengua española.

«Sólo existen dos grandes historias posibles: o contamos un viaje, o contamos una investigación»

– *En el prólogo de La Invasión, el primer libro de cuentos que escribió y que reedita ahora, cuarenta años después, afirma que no le parece que un escritor escriba mejor con los años, sino que a menudo ocurre más bien al revés. En su caso particular, ¿ha evolucionado en algún sentido su manera de escribir desde la publicación de este primer libro en 1967?*

– No sé si debemos hablar de evolución, digamos que hay transformaciones, cambios, repeticiones, virajes, pero no me parece que haya que verlo como un progreso. La literatura se parece a los sueños, uno no sueña mejor a lo largo del tiempo. Lo que se aprende a medida que se escribe es lo que *no* se quiere hacer, en eso todos los escritores somos como el copista Bartleby de Melville. *Preferiría no hacerlo*, es una buena definición de la poética de un escritor. Se tiene cada vez más claro lo que no se quiere hacer y así se avanza, creo, por descarte. En cuanto a lo que se quiere hacer, a veces las cosas funcionan y a veces no. Eso sí, desde que empecé, siempre pienso que el libro que estoy escribiendo es el mejor.

– *En ese mismo libro reflexiona: «Reescribir viejas historias tratando de que sigan iguales a lo que fueron es una benévola utopía literaria, más benévola en todo caso que la esperanza de inventar siempre algo nuevo. Una ilusión suplementaria podría hacer nos pensar que al escribir los relatos que concebimos en el pasado volvemos a ser los que fuimos en el momento de escribirlos». No se vuelve a ser el mismo, pero sí se recuerda quién se era, e imagino que a usted le ha sucedido al reencontrarse con sus primeros relatos. Si su escritura no ha cambiado demasiado en estos cuarenta años, ¿quiere decir que tampoco lo ha hecho su forma de ver el mundo? ¿En qué es diferente el Ricardo Piglia de hoy del que empezó a publicar sus relatos en la Argentina de los años 60?*

– Ya se sabe que es difícil cambiar. Muchos confunden cambiar con envejecer. Desde luego, como todos, he vivido varias vidas -simultáneas y sucesivas-, pero mis ideas políticas y mi concepción

**«Lo que se aprende a medida
que se escribe es lo que no se
quiere hacer»**

de la literatura no han cambiado demasiado. Escribo un diario desde años y cada vez que releo esos cuadernos me doy cuenta de que lo que más ha cambiado en mi vida es mi letra manuscrita. Habría que llamar a un grafólogo –como en los viejos tiempos– y pedirle que descifre esos cambios y me explique su sentido.

– *En su opinión, ¿qué tiene que tener un libro para que resista el paso del tiempo?*

– Bueno, eso no siempre depende del libro mismo, cambian los modos de leer y por lo tanto muchos textos se olvidan y se vuelven ilegibles sencillamente porque la lectura ha cambiado. Si pienso en los relatos que he vuelto a leer una y otra vez a lo largo del tiempo –por ejemplo *Pedro Páramo* o *Los adioses* o *Las Hortensias*– me parece que tienen algo enigmático, incomprensible diría incluso. Un punto oscuro, cierta opacidad, como si no pudieran terminar de decir lo que quieren decir (o lo dijeran de un modo demasiado extremo). Kafka sería un ejemplo, o Melville ya que hemos hablado de él. No es algo deliberado, no depende de la intención del escritor, sino del efecto que produce en el lector. No está ligado a la oscuridad buscada, no es del orden de la prosa, más bien esos libros –o quizá la literatura misma– tienen siempre algo que no se entiende, que no se alcanza a descifrar y que nos perturba.

– *Una cosa que sí se aprende con los años, dice, es que las imperfecciones son esenciales para la eficacia de un cuento. Sin embargo la exigencia de concisión del relato plantea muchos límites ¿cómo se enfrenta usted a ellos cuando escribe un cuento?*

– En realidad las restricciones son siempre productivas, porque plantean problemas de forma. Si no existen, hay que inventarlas. No creo en las poéticas espontáneas, como la escritura automática de los surrealistas o los *rush* de la prosa de Jack Kerouac y la *beat generation*. En un cuento, la historia parece tener un límite, una duración determinada, pero si uno sigue, ¿la historia cambia? Me interesan los escritores que se plantean esos problemas, como Calvino o Perec o Nathalie Sarraute. Los cuentistas se

**«No creo en las poéticas espontáneas,
como la escritura automática,
el surrealismo o los beat»**

enfrentan siempre con reglas rígidas. Sobre todo en la tradición del cuento clásico, a la manera de Hemingway o de Borges, relatos de cinco mil palabras, donde todo es elíptico y muy concentrado. En cuanto a las imperfecciones, me parece que así encontramos la voz propia. Lo que cualquiera puede corregir, eso es el estilo. Sabemos que Onetti usa demasiados gerundios, que la conclusión de las frases por momentos es incierta, los pronombres no siempre están bien definidos, que suele usar más adjetivos abstractos de los que uno desearía, pero esa suma de imperfecciones, esa persistencia en el error –digamos así– convierten su escritura en algo único y su prosa en un gran acontecimiento de la lengua. No es sólo por eso que escribe como escribe, pero es también por eso.

– *Decía Cortázar que «Un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes...» ¿Se plantea usted a priori algunas reglas o normas esenciales que cumplir?*

– La velocidad del relato, la marcha, es esencial. La clave para mí es el tono, cierta música de la prosa, que hace avanzar la historia y la define. Cuando ese tono no está, no hay nada. Ahí se juega toda la diferencia entre redactar y escribir.

– *¿El hecho de ser un escritor argentino y, entre otras cosas, autor de cuentos ¿le obliga de alguna forma a escribir «contra» Borges o «contra» Cortázar para no parecerse a ellos? ¿Pesa demasiado su legado?*

– Más bien nos ayudó a todos. Cuando empezamos a escribir, el hecho de que existieran Cortázar o Silvina Ocampo o Enrique Wernicke, daba una medida de lo que se podía hacer con el cuento y hasta donde se podía llegar con esa forma, considerada menor. A la vez creaban un espacio que hacía posible -o relativamente posible - para un escritor inédito publicar un libro de cuentos. Y esa fue la experiencia de los escritores de mi generación. Miguel Briante, Hebe Uhart, Jorge Di Paola, Juan José Saer, todos empezamos publicando libro de cuentos.

**«Borges es el mejor escritor argentino...
del siglo XIX y Macedonio Fernández
del XX.»**

– «Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX», lo dice su alter ego, Emilio Renzi. Pero ¿cuáles son para Piglia los mejores escritores argentinos del XX? ¿y los del XXI? ¿Le interesa lo que están haciendo sus contemporáneos?

– Fue un chiste de Renzi, y como todos los chistes, dice algo cierto. Mi idea de los mejores escritores –vamos a llamarlos así- ha ido cambiando con el tiempo. Si estuviera obligado a contestar esa pregunta diría que hoy –jueves 29 de marzo de 2007- pienso que Macedonio Fernández es el mejor escritor argentino del siglo XX y que Sarmiento es el mejor del siglo XIX. Pero esa sinécdoque y esa jerarquía presidencial deben ser entendidas desde luego como un chiste (que no hubiera alegrado a ninguno de los dos difuntos).

– ¿Qué cuento o cuentos le hubiera gustado firmar?

– A ver, lo contesto con los cuentos que tengo por aquí, a mano. Uno podría ser «Dry September» de Faulkner. Otro, «Viaggio di Noce» de Pavese. También «Un nido de gorriones en un toldo» de Cabrera Infante, «Informe para John Howell» de Cortázar, «El infierno tan temido», de Onetti, «In the Cage», de Henry James «Gutural» de Estela do Santos, «Babilonia Revisited» de Fitzgerald. Y sobre todo, «The Snow of Kilimanjaro» de Hemingway (ese relato sí que me hubiera gustado escribirlo).

– Algunos de sus cuentos favoritos, como «Las actas del juicio» o «Mata Hari 55» están inspirados en hechos reales –en un caso, el asesinato del general Urquiza, un caudillo federal del siglo XIX; y, en el otro, las actividades clandestinas de los «comandos civiles» que participaron en la revolución que derrocó a Perón en 1955-. También se ha servido en ocasiones de la pura ficción para narrar la historia de su país, como en «Respiración Artificial» ¿Cómo afronta en la escritura esa tensión entre ficción y realidad? ¿Le resulta fácil trabajar sobre hechos históricos?

– Siempre trabajé sobre esa tensión. En general parto de un hecho real que a veces al final ni siquiera aparece en el relato o se transforma en otra cosa, pero es muy importante para mí tener

«Siempre parto de la tensión entre ficción y realidad. Pero tener un punto de partida real no resuelve las cosas»

ese punto de anclaje. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo una historia policial, ambientada en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en el que pasé parte de mi infancia. Ese pueblo tan familiar para mí, es el ámbito que hace posible el relato. Pero no siempre tener un punto de partida real resuelve las cosas. Desde hace años intento escribir un relato que sea la reconstrucción de una batalla, que fue muy importante en la historia argentina del siglo XIX y que conozco muy bien, pero no termino de encontrarle la vuelta. Me gustaría que el relato captara el movimiento, parecido al de un río que se desborda, de la caballería entrerriana que avanza sobre el núcleo de hierro de la artillería enemiga emplazada en la bajada de la llanura. Esa es la imagen real, el hecho histórico, digamos así, que intento narrar. Del mismo modo, el relato policial que estoy escribiendo sólo puede suceder en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, aunque nada de lo que cuento haya sucedido ahí.

– *Usted vive en Estados Unidos da clases en Princeton ¿Se percibe de forma diferente la realidad política argentina desde el extranjero?*

– Bueno, la realidad cambia cuando no hay sobreentendidos, ni supuestos, ni se tiene la experiencia directa, todo se vuelve más nítido, y parece más claro, pero eso no quiere decir que se entienda mejor. Estoy enseñando un curso sobre Sarmiento, sobre *Facundo* en realidad, y supongo –o imagino– que ese libro es el que verdaderamente me mantiene cerca de la realidad política argentina.

– *¿Qué opina de la cercanía de Kirchner a mandatarios como Chavez o Evo Morales? ¿Comparte la idea de que es necesario que los países latinoamericanos se unan frente al gigante estadounidense?*

– Todo el que se enfrenta con los Estados Unidos, y más que nunca en estos tiempos, es visto con simpatía en América Latina. Las críticas que antes eran exclusivas de la izquierda se han gene-

«Todo el que se enfrenta con los Estados Unidos, y más que nunca en estos tiempos, es visto con simpatía en América Latina»

ralizado y casi nadie que sea honesto duda hoy de que el estado norteamericano tiene una política criminal. En los años de la hegemonía neo-liberal, Estados Unidos era presentado como el modelo ideal al que se debía imitar si se quería acceder al llamado primer mundo. Hoy, distintos países latinoamericanos (Chile, Brasil, Venezuela, Bolivia, la Argentina entre otros) están buscando su propio camino. La idea de la unidad de América Latina es una aspiración legítima que nació con las luchas de la independencia. Pero al mismo tiempo cada vez está más claro que América Latina -como lo han planteado Darcy Ribeiro o Edouard Glissant-, antes que un conjunto de naciones, es una articulación de áreas culturales muy diferenciadas -el Caribe, la zona andina, el Río de la Plata, para nombrar sólo algunas-. Y que cada una de esas regiones tiene sus propias tradiciones y su propia historia más allá de las fronteras estatales. Podríamos imaginar un futuro en el que esas zonas, relativamente autónomas, establecen conexiones y redes a partir de sus diferencias culturales. Pero como todas las utopías se trata en realidad de un modo de pensar el presente.

- *¿Qué le parece que al final las elecciones en Argentina se reduzcan a elegir entre dos candidatos peronistas?*

- Lo raro sería lo contrario. Desde 1945, es decir, desde hace más de medio siglo, en la Argentina todos los presidentes que gobernaron sin ser peronistas (Frondizi, Illía, Alfonsín, De La Rúa) no pudieron terminar su mandato. Por otro lado ha sido imposible -para la derecha y para izquierda- constituir un partido político o un movimiento que fuera una alternativa frente al peronismo. Luego de que los militares han dejado de ser vistos como una solución dictatorial a ese dilema, parece haber desaparecido la posibilidad de un afuera del peronismo. Como si el peronismo igual que el mundo de Tlön en el cuento de Borges, se hubiera superpuesto con la realidad. Y hablado de eso, alguna vez habrá que estudiar la presencia del peronismo en el concepto borgeano de realidad. Borges decía que los peronistas eran incorregibles y

**«En Argentina ha desaparecido
la posibilidad de un afuera
del peronismo»**

me parece que se estaba definiendo también a sí mismo. Borges (al menos su estilo) también es incorregible.

– *¿Cree en la responsabilidad política o social de los escritores? ¿Y en la capacidad de la literatura para cambiar las cosas?*

– Por supuesto que el escritor, como cualquier otra ciudadano, tiene responsabilidades políticas. Ahora bien, esas responsabilidades ¿son específicas? Ahí está todo el debate. Quizá esa responsabilidad es del orden del lenguaje. La literatura sería una crítica práctica de los usos sociales del lenguaje (pero no sería eso sólo, claro).

– En su relato *Nombre falso* recoge una cita de su admirado Roberto Arlt: «En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. (...) Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa» ¿Comparte de algún modo esta visión desmitificadora de la figura del escritor?

– Sí, por supuesto, pero no sé si en esos mismos términos. Tal vez ahora podríamos agregar: *para figurar en los medios no vacilamos en afirmar*, etc. Por otro lado sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores.

– *¿Ha encontrado su propia respuesta a la pregunta «por qué escribe»?*

– Digo siempre –otra vez un chiste, para decir la verdad– que uno escribe para saber qué es la literatura.

– *En El último lector reflexiona sobre el receptor de la obra literaria. ¿Cómo es su relación con los lectores? ¿Piensa en ellos cuando escribe?*

– Tengo un amigo que lee mis libros antes de que se publiquen y que funciona para mí como el representante de todos los lectores. Nos conocimos en La Plata cuando entramos en la universidad, él estudiaba filosofía, y desde entonces ha leído todo lo que

**«Ernesto Sábato ha hecho
de la retórica del silencio una profesión
lucrativa»**

he escrito (incluso lo que no he publicado). Podríamos considerarlo –como a todos los lectores– un doble, pero también un antagonista, un censor y también una víctima. (Debe estar hartado, pero ya no se puede echar atrás porque cualquier gesto que haga es interpretado por mí en relación con lo que escribo.)

– *En 1980 publicó su novela Respiración artificial, que fue muy celebrada por la crítica, pero la siguiente, La ciudad ausente, tardó doce años en aparecer. ¿Estuvo usted a punto de convertirse en otro de esos escritores que dejan de escribir, como Juan Rulfo o Jaime Gil de Biedma?*

– Sabemos que se publica más de lo que se escribe. Y que Rulfo o Macedonio Fernández han sido siempre un modelo ético para todos nosotros. Sólo dos libros publicados en vida. Sabían hacer silencio. En mi caso, no fui tan consecuente, en 1986 publiqué *Crítica y Ficción* y en 1988 publiqué *Prisión perpetua*. Pero las novelas me llevan mucho tiempo. Incluso ahora, hace diez años que no publico una novela y sigo trabajando en *Blanco nocturno*, no es que la mejore, más bien al contrario, sencillamente la vuelvo a escribir. En la Argentina el que ha hecho de esa retórica del silencio una profesión lucrativa es Ernesto Sábato. Lo hemos criticado mucho por su manera tan locuaz de quedarse callado, aunque la verdad es que sus novelas son buenas, a pesar del tiempo que tardó en escribirlas (en especial *Sobre héroes y tumbas*, un melodrama gótico a la Faulkner muy bien hecho, con incesto incluido).

– *Sin embargo nunca ha dejado de escribir en ese diario que empezó a los dieciséis años...*

– Bueno los diarios son, casi por definición, inéditos, tienden a ser una escritura privada, sin lectores, y eso define su tono. Aunque se publiquen, conservan siempre ese aire persecutorio y un poco secreto que es la clave del género. En estos días estoy leyendo un diario excepcional, *El cuaderno gris* de Josep Pla. Está muy bien escrito, aunque lo leo en traducción. También me gusta

«Un guión es un relato donde el lenguaje no importa. El guión es el grado cero de la escritura»

mucho el *Diario* de Rosa Chacel, sus observaciones sobre el mundo cultural de Buenos Aires son muy sagaces y se parecen a las de *Diario argentino* de Gombrowicz, que es de la misma época

– *En alguna ocasión ha comentado que el mejor crítico es un escritor. Para usted ¿en qué radica la diferencia entre un escritor y un crítico literario a la hora de interpretar y valorar un texto?*

– Los escritores que escriben crítica, como Pound o Pasolini o Auden, leen de un modo muy particular. Están siempre atentos a la forma, se interesan más por la construcción que por la interpretación, se preguntan cómo está hecho un libro antes de preguntarse qué significa. *Call me Ishmael*, por ejemplo, el libro de Charles Olson sobre *Moby Dick*, es uno de los más grandes libros de crítica que se han escrito.

– *Ha adaptado para el cine varios textos literarios, como «El impostor», de Silvina Ocampo, para María Luisa Bemberg; el Diario para un cuento, de Cortázar, o El astillero de Onetti, para David Lipzyc. También ha sido llevada al cine una novela suya, Plata quemada. ¿Cuál es su idea, después de todo eso, de las relaciones entre el cine y la literatura?*

– Un escritor que escribe guiones entiende inmediatamente la diferencia. Un guión es un relato donde el lenguaje importa poco. Hay que escribir los diálogos, desde luego, pero los diálogos que se escriben para el cine no tienen nada que ver con la literatura. El guión es el grado cero de la escritura, es pura construcción de situaciones. La experiencia de la adaptación de textos literarios es, por eso mismo, muy interesante. Hay que leer muy bien la novela que se va adaptar y esa lectura es una interpretación, en el sentido musical del término. Hay que tocar una melodía que a veces es invisible y está como perdida en el texto. En el caso de *El Astillero*, una novela que yo conocía muy bien, tardé mucho, al escribir la adaptación, en comprender que el protagonista del libro no es Larsen, ni siquiera Petrus, sino Gálvez, el suicida, que parece tener un lugar muy lateral en la trama. Lo más divertido del asun-

**«El premio por adaptar al cine
El astillero fue saber que a Onetti
le gustó el resultado»**

to fue que Onetti tenía que leer y aprobar el guión, así que en un sentido, la adaptación fue escrita para él. Y fue una gran alegría para mí, saber que le había gustado.

– *Algunos de sus cuentos los escribió frente a una misma ventana «mirando las azoteas y las cúpulas de Buenos Aires». ¿Le influye de alguna forma el lugar en el que escribe? ¿Y cómo es hoy ese lugar, qué es lo que ve cuando alza la mirada?*

– En realidad sigo escribiendo en una pieza que da sobre los techos de la ciudad en Buenos Aires y también frente a una ventana que da al jardín de atrás de mi casa, aquí en Princeton. No puedo escribir en cualquier lado, o mejor sería decir, prefiero escribir en un ámbito familiar. He escrito en bares, en hoteles, en casas ajenas pero han sido siempre notas o apuntes o fragmentos (aunque ahora me doy cuenta de que quizá esa es mi verdadera escritura).

– *¿Qué libros hay en su mesilla de noche?*

– El *Dietario* de Pla, del que le hablé y una larga biografía de Graham Greene en tres tomos, escrita por Norman Sherry. También tengo varias novelas policiales de Amanda Cross. Diarios, biografías y novelas policiales, esas son mis lecturas favoritas, y nocturnas

– *¿Qué hará en cuanto deje de contestar esta entrevista?*

– Me voy a ir a nadar un rato ©