



Ricardo Piglia (Adrogué, provincia de Buenos Aires, 1941) es el autor de las novelas *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada* y *Blanco nocturno*, así como de la reciente *El camino de Ida* (Anagrama, 2013). Considerado uno de los escritores latinoamericanos más importantes de los últimos cincuenta años, Piglia reflexiona en esta conversación acerca del tiempo como elemento constitutivo del estilo, los vínculos entre literatura y experiencia, los campus estadounidenses, la potencia y los riesgos de la ficción, el futuro de la literatura y una hipotética segunda juventud literaria.

ESCRIBIR UNA NOVELA SE PARECE A CONSTRUIR UN COMLOT

Ricardo Piglia

Fotografía: Alejandro García/EFE/Newscom/EFEvisual

A menudo tus libros dan la impresión de haber sido escritos por decantación, es decir, mediante la depuración de ciertos materiales (citas, lecturas, experiencias) que permiten intuir que "había algo más allí", una cierta acumulación que no parece haber tenido lugar en *El camino de Ida*, que es singularmente diáfano. ¿Cómo fue el proceso de escritura del libro? ¿Muy diferente al de otros tuyos?

Sí fue diferente, más rápido, digamos. La novela la escribí en un año, sin interrupciones: en todas las otras, entre una versión y otra, a veces pasaban meses o años. Y algo de lo que decís es cierto, porque al escribirla usé muchos materiales que estaban en mis diarios, es decir, notas que fui tomando en esos años mientras vivía en Estados Unidos.

El camino de Ida se publica "solo" tres años después de *Blanco nocturno*. No recuerdo que haya pasado tan poco tiempo entre la publicación de uno u otro libro tuyo en el pasado. ¿Es el resultado de la libertad adquirida tras la marcha de Princeton? ¿Una especie de segunda juventud literaria?

No sé si segunda juventud, ojalá, pero sí que al dejar de enseñar el tiempo cambia. La vida académica tiene muchas virtudes (es quizá el mejor trabajo para un escritor como

yo), pero te obliga a seguir el calendario de clases, de modo que cuando llega septiembre tienes que parar, sea lo que sea que estés haciendo. Un tiempo estriado, digamos, con fronteras fijas, raro, ¿no? Al menos eso me pasaba a mí, porque yo daba cursos académicos, clásicos, no "hacia de escritor", daba seminarios de grado y de posgrado, cursos muy exigentes: había que preparar las clases, leer mucho, trabajar con los estudiantes, dirigir tesis... Me interesa la enseñanza, pero la ficción es puro deseo, es absorbente, exige tiempo completo, no puedo hacer otra cosa mientras escribo, aunque al final del día haya escrito solo dos horas. Quiero decir: me cuesta escribir ficción cuando estoy enseñando, así que empecé a experimentar con el tiempo transcurrido entre versión y versión. ¿Qué pasa si uno vuelve a leer un borrador tres años después? Así escribí todas las otras novelas, en una especie de trabajo geológico con borradores que decantaban años, como si los hubiera escrito otro, y me gustaba lo que salía cuando volvía a escribirlos: en ese momento la historia se movía en una dirección inesperada. No quiero decir que las novelas escritas así vayan a ser buenas (este método no garantiza nada), pero los libros mutaban como si estuvieran vivos, aunque en reposo; aparecían intrigas que no recordaba, tonos nuevos; el tiempo que pasaba entraba a formar parte

del libro. Durante la época de Princeton experimenté con esas escrituras discontinuas: escribía rápido, pero con grandes pausas entre versión y versión y convertí el modo de ganarme la vida en una técnica narrativa (risas). En cambio, *El camino de Ida* está más cerca de la escritura de las dos *nouvelles* de *Prisión perpetua*, que están narradas por Renzi y fueron escritas sin cortes, en una sola sesión larga de escritura que duró unas seis semanas para cada una. Los cuentos, por ejemplo, siempre los he escrito de una sentada, digamos, en una semana como máximo, a veces en tres días. Me interesa que el ritmo de la escritura se traslade al estilo: para mí eso es el estilo, el tiempo, la sintaxis, las interrupciones, las pausas, los cambios de ritmo. Una vez escribí tres cuentos (“En noviembre”, “La invasión” y “La pared”) en una noche. Claro que en total no son nada más que treinta páginas, tal vez menos... y tienen el mismo estilo, me parece, aunque las anécdotas son muy distintas.

Quizás en este punto sea necesario preguntarte sobre cuáles son tus objetivos como escritor, ¿cuándo te detienes y das tu trabajo por concluido? ¿Cuándo el texto que escribes “se parece a un texto de Ricardo Piglia”? ¿Cuándo no se parece en absoluto? ¿Cuándo deja de escribir el escritor?

Siempre tengo presente el final, la conclusión de la historia que estoy escribiendo. Escribo borradores completos y a menudo, en las primeras versiones, el final es bastante sintético, de modo que sé de antemano que el cierre va a ser lo más complicado de escribir. En *Respiración artificial*, por ejemplo, la novela iba hacia el viaje de Renzi a Concordia y la conversación con Tardewski que dura toda una noche; esa escena, en la última versión, solo tenía cinco páginas y todo lo que vino después lo escribí al final en tres meses. En algún sentido, escribí toda la novela para justificar esa conversación. En *La ciudad ausente*, por otro lado, la imagen era la de la mujer-máquina, que imagina y espera en soledad a alguien que está por llegar; pero en definitiva el cierre fue el encuentro de Junior con el inventor Russo en su casa del Tigre. En *Plata quemada* supe siempre que la conclusión tenía que ser la quema de los quinientos mil dólares por parte de los “malandras” acorralados por la policía, y el asunto era: bien, ¿de qué hablan, qué dicen? Tuve que escribir toda la novela para enterarme. En *Blanco nocturno*, por otra parte, supe de movida que el encuentro de Renzi con Luca en la fábrica medio abandonada sería el final, pero tampoco supe qué pasaría allí hasta que no tuve la novela escrita. En *El camino de Ida* la primera imagen fue el viaje de Renzi a la cárcel y el encuentro con el convicto. En ese sentido (me doy cuenta recién ahora) todas mis novelas están hechas del mismo modo, como si yo fuera, digamos irónicamente, un escritor conceptual que tiene una idea fija y escribe novelas para hacer posible una conversación final entre los personajes.

Creo haber descubierto que la historia del gato que escoge regresar a la calle tras un breve periodo en la casa del protagonista se encontraba en los adelantos de tu diario que fueron publicados por el

suplemento *Babelia*. ¿Cómo se relaciona esta novela con el diario? ¿Cómo fluyen los materiales de uno a otro sitio?

La historia del gato (que es cierta) sucedió en Buenos Aires, en un árbol de la calle Cabrera, a la vuelta de mi casa, y es uno de los materiales del diario que entraron en la ficción como si fueran bloques de realidad. En todas mis novelas ha pasado eso, sobre todo en las que están narradas por Renzi: en ellas, la relación entre ficción y experiencia es más directa y el material vivido entra naturalmente. No es que lo logre siempre, pero yo busco eso: cierta inmediatez, la sensación de que la experiencia narrada está por suceder. Admiro las prosas lentas (Juan Carlos Onetti, Juan José Saer, Sergio Chejfec, Juan Benet), pero yo busco otra cosa. La prosa tiene que ser rápida, seguir un ritmo, un fraseo, tiene que fluir: eso es el estilo para mí, la marcha, no el léxico, el tono, no las palabras, sino algo que está entre las palabras, para decirlo así. Es lo que busco desde que empecé a escribir y es lo que me gusta cuando leo a Rodolfo Walsh o a Antonio Di Benedetto, o a Roberto Bolaño, que tiene mucha energía en la prosa, algo que viene de la generación *beat* (William S. Burroughs es el maestro de esa inmediatez, tiene un oído infalible).

Acabas de mencionar a Sergio Chejfec, y me ha venido a la cabeza el hecho de que, si bien tu canon “hacia atrás” parece claro y ha sido justificado, discutido y ampliado en libros de crítica y de ficción (Borges, Arlt, Walsh, Saer), no parece estar tan claro tu canon “hacia adelante”. En ese sentido, ¿qué autores posteriores a, digamos, 1980 te interesan?

Si dejamos de lado, por educación, a los presentes (es decir, a los narradores argentinos que viven en España), haría la siguiente lista de diez (para ser arbitrario y decimal): Alan Pauls, Luis Chitarroni, María Moreno, Germán Maggiori, Pola Oloixarac, Leila Guerriero, Pablo De Santis, Selva Almada, Mario Ortiz, Gustavo Ferreyra. Tiene el valor de las listas que uno hace mentalmente, cuando tiene insomnio o viaja sin tener ya nada que leer, listas que cambian y se olvidan o retornan a lo largo del tiempo; por ejemplo, la lista de las mejores películas o la lista de los grandes diez (o enganches) del fútbol argentino a los que vi jugar: Lacasia, Sivori, Oscar Rossi, Ermindo Onega, Willington, Ángel Rojas, Bochini, Maradona, Riquelme, Messi.

En tus intervenciones sobre el tema del futuro de la literatura te apartas claramente del tono crepuscular de las últimas intervenciones sobre el asunto en España, donde se habla acerca del “fin” (de la literatura, de la novela, de los periódicos). En ese sentido, y lejos de pedirte que especules sobre formatos emergentes, libros electrónicos y ventas, me gustaría pedirte que profundices en esa idea de cómo imaginas que serán los libros que leamos y las conversaciones sobre ellos que tengamos en el futuro, si crees que hay futuro para esto que hacemos.

Creo que la lectura persistirá, y la lectura literaria estará siempre a la vanguardia, porque es la más lúdica y la más compleja. Después, cómo serán las formas futuras de los

modos de leer, es una intriga. Hay una frase de Borges que hoy suena profética porque es de 1951, está en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, en *Otras inquisiciones* (1952): “Si me fuera otorgado leer cualquier página actual (esta, por ejemplo) como la leerán en el año 2000, yo sabría cómo será la literatura del año 2000.” Las formas de leer son la clave y definen lo que entendemos por literatura. De modo que no dudo sobre el porvenir y el futuro de la lectura, porque sin esa práctica es difícil imaginar que el mundo pueda existir para nosotros.

No hay –que yo recuerde– una tradición muy extensa de novelas de campus en español, aunque los ejemplos son numerosos en la literatura anglosajona. ¿Tuviste en cuenta estos antecedentes al escribir *El camino de Ida*? Bueno, están las de Bolaño (sobre todo 2666), pero son otra cosa, aunque hay muchos profesores de literatura ahí. Me acuerdo también de una que escribió José Donoso y de un par de novelas policiales muy buenas de Guillermo Martínez, en la Argentina; y en España está la gran novela de Oxford de Javier Marías que me gusta mucho. He leído además *Pnin* y *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov y, también, las novelas de David Lodge, que son lindísimas, muy divertidas (es un escritor del que me siento muy cerca; un lector brillante, además). También es sensacional *La suerte de Jim* del gran Kingsley Amis, y están las policiales académicas de Amanda Cross, que es una de mis escritoras preferidas. De todos modos, para mí, esta no es una novela de campus en sentido estricto, aunque sucede ahí: para mí es un relato sobre, digamos, estar fuera de lugar, ser un extraño, no un inmigrante ni un exiliado ni un viajero, sino alguien que trabaja en otro país y no tiene nostalgia de Buenos Aires ni se mezcla con argentinos y vive “como si” fuera un norteamericano. (Sabiendo que el “como si” es siempre un problema o, mejor, “el” problema actual, ¿no?)

Aquí, una vez más, el personaje es Emilio Renzi, personaje conformado por tu segundo nombre de pila y el apellido de tu madre y “alter ego” tuyo desde hace décadas. ¿Cuál es la relación entre Piglia y Renzi? ¿Qué vive el segundo que el primero no experimenta?

Veamos: yo no sé manejar y en la novela Renzi no hace otra cosa que andar en auto por las rutas; mis relaciones sentimentales han durado años y Renzi las deja con facilidad; Renzi trabajó de periodista en una redacción, cosa que yo nunca hice; Renzi envejece mucho más lentamente que yo... En cuanto a los datos comunes: lee, en general, los mismo libros que yo, le gusta el vino blanco, escribe un diario, nació en Adrogué, se mudó con su familia a Mar del Plata a los dieciséis años de edad, estudió en La Plata, reside en Buenos Aires desde 1965.

En tu novela reverberan las discusiones sobre política y terrorismo en Estados Unidos, pero también en Argentina, lo que señala una dimensión política muy acusada en el libro. ¿Cómo ves la relación entre literatura y política en tu propio trabajo y el debate

(reavivado recientemente) acerca de cómo debe aparecer el mundo en la obra?

Siempre me han atraído en las novelas las redes secretas y las conspiraciones, esas construcciones clandestinas que muchas veces se convierten en la historia misma, porque hacer una novela se parece a construir un complot. En ese sentido, imagino la política como uno de los contextos posibles de la trama, implícita en ella como en la vida; cuando es muy explícita hay problemas, como cuando los personajes se definen más para el lector que para sí mismos (“nosotros que somos soldados de la Segunda Guerra Mundial” es el ejemplo que daba Brecht de esa sobreexpresión). En este libro, Munk es alguien que vive una conspiración privada, el complot de un hombre solo, y eso desde ya es muy atractivo narrativamente. Luego está Ida, la mujer de la que Renzi se enamora, y el asunto se complica. Algunas amigas me han dicho que, en realidad, para ellas, Ida seduce a Renzi para reclutarlo en la banda de Munk. Esa sería, claro, una hipótesis feminista y ultraradicalizada del libro.

Alguna vez dijiste que el detective es una especie de filólogo popular, un lector que recompone el relato. Esta idea parece particularmente presente en *El camino de Ida*, donde Renzi “resuelve” un crimen mediante el estudio de la realidad como un relato y la revisión de unas notas tomadas al margen en un libro de Conrad. ¿Qué correspondencias se establecen entre la mirada del detective y la del lector?

Dupin, el primer detective, era un gran lector (“un apasionado de los libros”, dice Poe) y podríamos fácilmente asociar su figura con la del lector perfecto: descifra dos de los tres crímenes de los que se ocupa solo leyendo con inteligencia los periódicos, y en el tercero la clave del enigma está en la posibilidad de leer una carta robada. Lönnrot, el detective de Borges, es un lector consumado y tenaz; la fidelidad a ese don lo conduce a la muerte. Los detectives del género leen y descifran signos y no entienden el sentido hasta que no reconstruyen el contexto, lo mismo que nos pasa a todos cuando leemos. Eso es lo que hace pensar en el detective, principalmente, como un buen lector.

Todos tus libros parecen estar presididos por figuras tutelares: Arlt, Macedonio Fernández, Gombrowicz y, en este caso, William Henry Hudson y Conrad. ¿Qué persigues esta vez al escoger estas figuras?

Los escritores son personajes para mí y tienen funciones narrativas específicas. Por ejemplo, en el final de *Respiración artificial* Kafka condensa (a mi modo de ver) el tema de la novela. En *La ciudad ausente* el personaje que no puede aceptar la muerte de la mujer a la que ama hace una especie de pacto fáustico: podría haber sido cualquier otro, pero yo no habría podido escribir esa novela si no hubiera sabido que era Macedonio Fernández. En este libro, Hudson aparece como un antepasado de Munk y de los que piensan como él; de hecho fue uno de los primeros que percibió los desastres que había producido la revolución industrial y por eso comenzó su reconstruc-

ción utópica y elegíaca de la vida natural en la Argentina semisalvaje en la que había vivido.

Pienso que la novela se puede leer como una discusión sobre las relaciones entre la interpretación de la realidad y su transformación, lo paradójico de *El camino de Ida* es que pone de manifiesto que la transformación sin interpretación carece de sentido. En sustancia, parece venir a decir la novela, los hechos aislados que conforman la experiencia solo adquieren sentido si son “leídos” de una cierta forma, lo que desbarata la oposición entre literatura y experiencia, entre interpretación y transformación de la realidad. ¿Lo ves así también?

Estoy de acuerdo, es lo que podríamos llamar una mirada “no periodística” de lo real. El periodismo nos da la realidad bajo su forma juzgada, mientras que la novela nos da a juzgar, suspende el juicio, construye experiencias a la vez densas e inciertas cuyo sentido está abierto. Y quizá esa incertidumbre sea el primer movimiento de transformación de lo real. En todo caso, la vida personal (lo que llamamos la vida personal) se apoya muchas veces en la ficción, en lo posible, en la ilusión y en lo que todavía no es, para producir los cambios, las mutaciones, los virajes de la experiencia. “No te hagas una novela”, como le suelen decir a uno cuando imagina que puede cambiar de vida. (Pero yo tomaría el dicho como un ejemplo de la potencia, y los riesgos, de la ficción.)

La ficción paranoica sobre la que alguna vez has escrito parece haber sido concebida para la interpretación de la vida en un campus. ¿Cuándo tuviste esa percepción?

Como sabes bien, lo más complicado en una novela es reunir a los personajes: un viaje en barco, una casa de campo inglesa, el vagón de fumar en los trenes de larga distancia de las novelas rusas, los peregrinos refugiados en una posada, son modos clásicos de reunir a personajes diversos en un relato. Un campus universitario norteamericano tiene la ventaja de ese tipo de sitios: hay muchas personas intrigantes que vienen de lugares distintos conviviendo en un espacio cerrado (o más o menos cerrado), de allí el interés que tienen. Por otra parte, y aunque nosotros, en la Argentina, no podemos escindir lo que vivimos de lo que hacemos, en los campus norteamericanos (y sobre todo en Princeton, que es “la gran” universidad de matemática y de física teórica) domina la idea, me parece, de que el pensamiento debe estar aislado de la realidad. Los grandes descubrimientos teóricos (los de Albert Einstein, que vivió ahí, o los de Kurt Gödel, que también trabajó en Princeton) se hacen siendo muy joven (a menudo antes de los veinte, es decir, en la adolescencia y antes de tener alguna experiencia de la vida), ya que la concentración extrema depende de que las pasiones no interfieran con el pensamiento, y el campus pone (o trata de poner) entre paréntesis la vida y el deseo. Los ajedrecistas son iguales: mirá a Bobby Fischer, mirá a Gari Kaspárov, funcionan como adolescentes perfectos. Además, en Princeton, a los veinticinco o veintiséis años, los grandes matemáticos, ya son *has been*, llega la nueva

elite de supergenios de diecisiete y dieciocho, rápidos y arrogantes como Billy the Kid, y la universidad pone a las viejas glorias de treinta años a dar clases porque asume que ya no inventarán nada. (Después de hallar el teorema que lo hizo inmortal, Gödel se pasó cincuenta años sin hacer nada, ni siquiera publicar; cuando murió encontraron cientos de cajas con manuscritos incomprensibles, apuntes y cálculos sin sentido: miles y miles de notas que no llevaban a ningún lado.) Yo iba mucho al Institute for Advanced Study a escuchar las charlas de los matemáticos retirados (que, por edad, podían ser mis hijos), tipos brillantes, extraordinarios conocedores de la literatura, lectores de James Joyce, expertos en el *Finnegans Wake*, en Robert Musil, en Michel Butor, en Witold Gombrowicz, tipos copados con Hermann Broch, con Arno Schmidt, con Jorge Luis Borges, ni te digo. No hay lectores así en el mundo. Roberto Calasso, George Steiner y Harold Bloom son diletantes al lado de estos hombres cansados: uno aprendió japonés a los cuarenta años solo para leer a Yasunari Kawabata. Todos ellos saben que ya no se les va a ocurrir nada, pero que aún tienen toda la vida por delante y se dedican a leer. Robert Hollander, el gran especialista en Dante de Princeton, daba un curso sobre *La Divina Comedia* en el que se leía un solo canto por semestre: eran seis o siete personas sentadas alrededor de una mesa redonda (yo iba a veces), y la mayoría eran matemáticos y físicos teóricos; terminaban de leer la *Comedia* después de cinco o seis años de clases y la empezaban a leer de nuevo. Así va a ser la literatura en el futuro, al menos eso espero... A lo mejor por eso Munk deja todo y se va a vivir al bosque, porque ya no puede pensar. Munk también es un extraordinario lector, dicho sea de paso.

Un símil llama mucho la atención en la novela, el del terrorista individual al que su ideario anarquista lo pone fuera de la ley, exactamente como los gauchos argentinos del siglo XIX y los bandidos rurales de décadas posteriores. ¿Se trata de un símil deliberado? En ese caso, ¿qué nos dice de la vida salvaje (o pretendidamente salvaje) como refugio del capitalismo? Está muy bien, no se me había ocurrido esa relación, así que no ha sido deliberada. Desde luego el desierto fue, en la literatura argentina del siglo XIX, un refugio para los que huían de la justicia. En La Pampa, lo que estaba más allá de los fortines, del otro lado de la frontera, en la toldería de los indios, en “tierra adentro”, era un territorio mítico y libertario. Allí se van a refugiar Cruz y Fierro en el poema de Hernández, y el cruce es uno de los momentos más intensos de nuestra literatura. Vamos a recordar ese pasaje, porque los versos son muy bellos: “Cruz y Fierro de una estancia / una tropilla se arriaron; / por delante se la echaron / como criollos entendidos / y pronto sin ser sentidos / por la frontera cruzaron. / Y cuando la habían pasao / una madrugada clara / le dijo Cruz que mirara / las últimas poblaciones / y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara.” Es el final de *La Ida*: la libertad y la pérdida están unidas ahí y eso ha persistido en el imaginario de la literatura. Algo de eso hay también en la decisión de Ismael de perderse en el mar, en un barco ballenero, en el comienzo de *Moby Dick*. —