

RICARDO PIGLIA:

“LO AUTOBIOGRÁFICO ES UNA FORMA DE CONSTRUIR LA VOZ NARRATIVA”^{*1}

Oriele Benavides/Eduardo Cobos
Universidad Central de Venezuela

LA TRADICIÓN Y EL OFICIO

¿Cómo ves el contexto de la literatura latinoamericana?

-Diría que es un contexto incierto. El ser escritor latinoamericano es una posición de cierta incomodidad porque supone tradiciones muy diversas, que se han unificado de una forma un poco externa. Fue unificada, por una parte, al construirse la noción de “cultura latinoamericana”. Ésta se elaboró partiendo de la política de los españoles posterior a la pérdida total de las colonias, cuando empezaron a decir: ellos son hispanoamericanos. O, desde otra perspectiva, que en un sentido es la nuestra, esa tradición se constituyó como un objetivo político de unidad. Sin embargo, estoy convencido, cada vez más, de que tenemos que empezar a hablar de áreas. Y estoy insistiendo mucho en esto; es decir, hay que hablar del Caribe, de la zona Andina, del Río de la Plata. Y eso supone, de alguna manera, una versión de la tradición colonial, la tradición prehispánica. Entonces, hay que impulsar, me parece, esa diversidad de tradiciones y avanzar un poco para que ese contexto de “lo latinoamericano” no sea tan rígido.

Así mismo, ¿cómo te insertas en la tradición reciente, incluso desde tus inicios?

-Nosotros estábamos, y por supuesto hablo de mi generación, muy conectados con lo que se escribía. Yo estaba, por ejemplo, muy cerca de lo que escribían los mexicanos. En ese momento, recuerdo, se publica una novela de José Emilio Pacheco y mi primer libro; también estaban comenzando Gustavo Sainz y José Agustín. Igualmente estábamos cerca de lo que circulaba en el Río de la Plata, muy cerca de Roa Bastos, de Onetti, que eran como más latinoamericanos que

¹ La presente entrevista fue realizada a fines de 2007, en ocasión de la visita de Ricardo Piglia a Caracas.

Borges, en el sentido de relacionarse con otra tradición. Y también estaban los escritores venezolanos en el horizonte, sobre todo Adriano González León.

Estamos hablando de la década de los '60.

-Sí. El modo en que un escritor empezaba en los sesenta tenía que ver con la experiencia cubana. Y había la idea de que lo latinoamericano era el centro de muchas cosas. Es cuando gano el premio "Casa de las Américas" y los cubanos me invitan, porque publican el libro, y allí tuve la oportunidad de conocer a Julio Cortázar y a Virgilio Piñera. Lo que quiero señalar es que en aquellos años la noción de lo latinoamericano, se estaba construyendo de un modo distinto a como había sido pensado hasta entonces. Me acuerdo, especialmente, de cuando leímos *La ciudad y los perros*, que salió en el '62; o sea, había todo un interés por lo que se estaba escribiendo, que me parece se ha modificado.

¿Y dentro del contexto, propiamente, de la literatura argentina?

-Bueno, ustedes saben, he insistido mucho sobre eso. Cuando nosotros empezamos a discutir la literatura estaban Arlt y Borges como si fueran dos territorios antagónicos. Y empezamos a juntarlos. Era más bien un antagonismo de poéticas, pero también un antagonismo político, uno de izquierda y otro de derecha. Ellos eran como emblemas de cuestiones que los excedían. Entonces, la lectura de Arlt fue realizada con una óptica más cercana a cómo se estaba leyendo a Borges. Es decir, qué cultura había en Arlt, qué relación tenía con la lengua, qué tipo de elaboración cultural existía en él. De igual modo, leímos a Borges como un escritor argentino, que incluía la política en Borges. Y empezamos a hacer ese tipo de cosas.

Es interesante ese contexto; y, a su vez, hablamos de Arlt y ese gran fantasma que fue para la época Witold Gombrowitz. ¿Estás preparando un libro, al parecer, sobre Gombrowitz?

-No le voy a dedicar un libro. En realidad es una conferencia que di, que es una entrada, digamos, a la obra de Gombrowitz. En todo caso, siempre me ha interesado mucho su obra y he escrito algunas

cosas más sobre ella. No lo conocí personalmente, pero yo era muy amigo de uno de los más cercanos a él, que aparece en su *Diario* varias veces, Jorge di Paola, un muy buen escritor, autor de *Minga*, una excelente novela que les recomiendo. Este amigo fue el que me dio *Pornografía* en la edición italiana y que leí por primera vez. Debe haber sido en 1963.

¿En ese momento Roberto Arlt no era tan leído?

-Venía siendo leído, pero no tenía el lugar que nosotros ayudamos a darle. Cuando empecé a escribir, para mí fue más importante Arlt que Borges. Porque Arlt nos salvó de cierto esteticismo aristocratizante. No la literatura de Borges, sino el mundo que circulaba alrededor de Bioy y él. Y muchos escritores, que se fascinaron con ellos y trataron de acercarse a ese mundo, se perdieron. Aún estamos hablando de los sesenta; ese mundo donde se construía una tradición que no fuera necesariamente la de Borges y no fuera la dominante. Ésa era un poco la lógica. Pensábamos, más bien, que ser un escritor era ser como Arlt.

¿En qué sentido?

-Más ligado a otro tipo de experiencia, que no tenía que ver, forzosamente, con el origen de clase, y que se relacionaba con una serie de cuestiones que no considerábamos fueran condición de la literatura de Borges. En todo caso, la literatura de Borges era una especie de milagro que se pudo producir ahí, pero no por esas condiciones y las que circulaban. Y empezamos a ver que él se había ganado la vida haciendo antologías, traducciones, haciendo los trabajos que, de alguna manera, hemos hecho todos los escritores.

Y que ha sido tu oficio de editor, ¿no?

-Sí, claro. Yo terminé la carrera en el '65, y me fui a Buenos Aires a dar clases de Historia argentina. Era uno de los jóvenes que estaban ahí, al lado de los maestros. Entonces, los militares dieron el golpe en el '66, la universidad fue intervenida y quedó cerrada como acceso para toda mi generación. Eso nos ayudó muchísimo porque empezamos a ganarnos la vida de otra forma. Allí comencé como editor. El dueño de la editorial, cuando le llevé los libros, me dijo: te

voy a dar un trabajo para que tengas tiempo libre. Ese editor publicó los primeros libros de Manuel Puig y Rodolfo Walsh. Sin duda, era un editor notable.

¿A quién te refieres?

-Se llamaba Jorge Álvarez. A él le dije: vamos a hacer una colección de clásicos. Y empecé, me acuerdo, con *Memorias del subsuelo*, que me interesaba mucho y que, además, no circulaba como libro autónomo, porque sólo se podía comprar el tomo de las obras de Dostoievski. Estuvo también en el catálogo el *Robinson Crusoe* traducido por Cortázar, cosas así. Después le propuse a Jorge Álvarez la colección de serie negra. Por eso, entre el año '68 y el golpe de Estado del '76 viví de hacer esa colección y de otro tipo de libros como editor.

¿Viviste en Argentina durante la última dictadura?

-Sí. Es una pregunta rara porque en Buenos Aires no pensábamos que todo el mundo se tenía que ir. Desde luego las clases populares no se pueden exiliar. Tienen que resistir de otro modo. Creíamos que había una primera fila de gente que estaba en alto riesgo. Bueno, todos estábamos en riesgo, pero había gente que estaba muy comprometida con organizaciones guerrilleras, o eran intelectuales más notorios. Estaba, por ejemplo, el mismo Walsh. En mi caso había otras cuestiones en juego que me decidieron a permanecer en Buenos Aires. Cuestiones políticas y cuestiones personales.

Igualmente, tú pudiste viajar e ir a otros lugares. ¿Cómo fue esa experiencia?

-En el '77 fui por primera vez a Estados Unidos, a la Universidad de California, en San Diego. Cuando volví, en el '78, hicimos con Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo la revista *Punto de vista* (por cierto ahora sigue saliendo) y que fue muy importante en ese momento. Importante porque hicimos una conexión con el exilio, al publicar a escritores que estaban desterrados. También empezamos a cuestionar la tradición argentina como una forma de pensar lo que estaba pasando. Y, sobre todo, la revista sirvió para que la gente que estaba en Buenos Aires, no pensara que sólo por verse con un amigo los iban a matar. Porque los militares habían creado un ambiente donde se temía ese tipo de cosas.

Debe haber sido una época muy difícil.

-La irracionalidad de la represión era muy grande, pero era fundamental que los intelectuales críticos se empezaran a juntar. La revista, asimismo, sirvió como un lugar de reunión. Por otro lado, en Buenos Aires se produjo un fenómeno que después vi en Checoslovaquia y Hungría, el cual consistió en realizar grupos privados de estudio. Gente venía a estudiar con nosotros porque no había universidad que funcionara. Entonces, se formaban en lo que se llamó la universidad de las catacumbas. Y eso fue una experiencia extraordinaria, sobre la que habría que escribir alguna vez. Nos reuníamos y discutíamos de literatura y de historia en ese contexto. Era una manera de estar ahí y hacer cosas. Fue una especie de mundo secreto. Y creo que no habría escrito *Respiración artificial* si no hubiera estado ahí. Porque, ¿quién soy en esa novela? Soy el senador. Es curioso, no me di cuenta de ello cuando estaba escribiéndola, pero el tipo que está ahí, como un loco, parálítico, encerrado, es como una representación imaginaria que no me había dado cuenta de que era eso, siendo incluso más autobiográfico que Renzi. Renzi funcionaba como una voz.

HISTORIA, BIOGRAFÍA Y FICCIÓN

Ahora que nombrabas a Renzi y hacías mención de tu vida y la ficción narrativa, ¿cómo ha funcionado para ti biografía y ficción?

-Creo que siempre hay elementos autobiográficos en la ficción. Hay algo que a uno le pasó, que está en el origen de lo que se escribe. Aunque eso después en la novela no se vea. Yo tenía, por ejemplo, un tío como Maggi, a quien no le sucedió exactamente lo del personaje de *Respiración artificial*, pero mi tío dejó a una mujer que se llamaba Esperancita para irse con una puta que le decían Coca. En este sentido, lo que define a la novela se pierde convirtiéndose sólo en el punto de partida. Así, hay siempre un elemento que me interesa, en el sentido de cómo se construye una vida posible. Es decir, me doy cuenta de que me interesa cierta autoridad de la voz narrativa y con esto desarrollar la idea de que el que está narrando está contando una historia personal. Allí hay un modo de construir esa autoridad. Porque creo que lo autobiográfico es una forma de construir la voz narrativa. Esto supone que uno tiene con ese sujeto una relación

irónica, y habitualmente uno cuenta esa historia cuando ya la historia se terminó y mira lo que hizo ese tipo con cierta ironía. Ahí está, sin duda, el modo de construir un relato interesante.

¿Eso incluye la posibilidad del archivo en *Respiración artificial*?

-Efectivamente, eso para mí es muy importante, porque, creo que alguna vez lo dije, la primera idea era hacer todo un archivo de la novela. Por ello, tuvo mucho que ver en mí la experiencia de un archivo real y trabajar en un archivo, esa idea de que nunca sabes bien lo que vas a encontrar.

Y, digamos, está la biblioteca borgiana. ¿La utilización del archivo, con esos materiales, con esa documentación, sería una vuelta de tuerca a la biblioteca borgiana?

-Borges nos ayudó en eso y en muchas otras cosas. Nos ayudó a ver que se podía trabajar con materiales diversos; que un relato se podía construir así. Siempre, eso sí, que el relato tuviese la estructura de una investigación, la cual es una estructura narrativa muy básica, y que a mí me interesa muchísimo. En lo que escribo, en realidad, alguien está siempre investigando algo, siendo el que lo hace el que trae los materiales, porque a veces son muchos los que están investigando y, por lo tanto, cada uno trae su universo: ahí está la relación con el policial, ¿no?

En todo caso, está la utilización que has hecho de los géneros y también de los formatos. La *nouvelle* en "Nombre falso", por ejemplo, que es una historia compuesta por materiales diversos. Están los cuentos, por otra parte, de tu libro *La invasión*, donde hay una elaboración de muchas formas narrativas. ¿Qué piensas de la reescritura? ¿Por qué retomar los cuentos de ese libro después de tanto tiempo?

-Siempre me resistí a reeditar *La invasión*, porque pensaba que era necesario revisar el libro y agregar otros cuentos. Cuando terminé la primera versión, me puse a escribir una novela y, mientras tanto, había otros cuentos que escribía, y que formaban parte del libro. Me dije: bueno, para publicar ese volumen tengo que poner esos cuentos que yo había publicado en revistas. Nunca me decidía. De pronto, por esas cosas que uno nunca sabe por qué, me di el tiempo para

trabajarlos. En todo caso, allí la reescritura es relativa, he tratado más bien de ajustar algunos elementos. Si ustedes comparan ambos libros verán eso. Lo que sí me pareció importante fue incorporar dos cuentos que ya tenía listos, los cuales había empezado a escribir en el '69-'70. La experiencia era ver si podía escribir ahora como lo hacía en aquel momento, es decir, tratar de escribir con la concepción de la literatura que entonces tenía.

¿Y qué tal resultó la experiencia?

-Interesante, muy interesante. Encontré aciertos y cosas que yo no recordaba, cosas que no estaban bien, pero, en general, esa fue la idea.

Has señalado que estudiaste historia y posteriormente tuviste la oportunidad de enseñarla. En este sentido, ¿te ha servido de alguna manera ese aprendizaje para la elaboración de tu obra ficcional? Y, asimismo, ¿habría una separación tajante entre historia y ficción?

-No creo que la historia sea ficción, como así lo han afirmado Hayden White y los que están con esa idea de que no hay nada probable. En principio, estoy totalmente en contra de eso. Más bien creo que hay una posibilidad de utilización de las técnicas narrativas, de los materiales y de la construcción de los argumentos, en el sentido de los ejemplos que aparecen en la historia. Y, además, hay un material narrativo muy importante. De igual modo, debo advertir que a mí no me interesa la novela histórica como tal. Me interesa el uso de la historia como una de las posibilidades narrativas, muy fuertes y con una gran tradición. Dónde está el archivo, la investigación y el uso de fuentes múltiples. Incluso, dónde está la incertidumbre de si vas a encontrar eso que estás buscando. Y también me interesa la temporalidad. El tipo de temporalidad que se discute en la historia es interesante.

¿Te refieres a la periodización?

-Claro, esa cuestión de que hay tiempos distintos, temporalidades distintas. Eso me ayudó mucho a pensar la literatura.

LAS PERIODIZACIONES SIEMPRE PARECIERAN SER PLANTEAMIENTOS ABARCADORES Y ABSTRACTOS. ¿EN EL CASO DE *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* CÓMO

SE MANEJARÍA ESA PERIODIZACIÓN?

-Bueno, hay una periodización larga, que tiene que ver con la historia de Ossorio. Después hay una intermedia, que es la de Tardewski. Y, finalmente, hay una periodización corta, que es la de Renzi. Porque la novela no sé cuánto tiempo dura, me refiero al tiempo real de la acción, debe durar, no sé, dos meses. En este sentido es que digo que hay tiempos. Por ello, la velocidad de cada una de esas situaciones es diversa.

Una periodización braudeliana, ¿no?

-Sí, a mí me gusta mucho Braudel.

Así mismo, ¿todo esto tendría que ver con la elaboración de la verosimilitud narrativa?

-Me parece, generalizando, que la aparición de la no-ficción produjo un cambio en las nociones de lo que era la verosimilitud. Para dar un ejemplo: antes un novelista, supongamos, investigaba un tema relacionado con el problema del tráfico en Caracas y después escribía una novela a partir de esa situación. Hoy ese trabajo lo hace un periodista que escribe un libro de no-ficción y determina, digamos, lo que pasa con los automovilistas que se quedan atascados. De este modo los novelistas estamos más libres de cuestiones que antes la novela se hacía cargo desde la investigación, porque de eso se están haciendo cargo mal o bien otros. Y tengo la sensación de que los novelistas quedamos más libres para inventar historias. Ahora, lo que técnicamente llamamos verosímil, es lo que yo llamo la convicción del narrador. Cada vez estoy más interesado en esa cuestión. Uno tiene que creerle al que habla. Para mí esto supone un tono; supone una serie de cuestiones muy literarias, pero tienen que ver con el efecto de verdad que puede producir una voz narrativa, y no necesariamente en primera persona.

En *Plata quemada* parecieras forzar aún más la verosimilitud, al apuntar, en el epílogo, que la historia narrada está basada en un hecho real.

-Por supuesto, el epílogo es falso y está construido para hacer posible un giro en el género. En primer lugar, no encontré nunca a esa chica en el tren, ni nada parecido. Quise jugar con el género, en el sentido de hacer una novela diciendo que era de no-ficción. Allí hay momentos muy delirantes. Por ejemplo: ¿cómo podía hacer para transcribir la voz de lo que estaban diciendo adentro del departamento si era una novela? En esa situación inventé un personaje loco que es imposible. Inventé un especie de radio aficionado que estaba escuchando, que desde luego no existió, y que, supuestamente, había grabado las conversaciones. Creo que todavía no se ha dicho eso de la novela. Es decir, que esa novela es un intento de poner en crisis el verosímil de la novela verdadera. Y con estos recursos se pueden contar las situaciones más delirantes. Porque en esa novela se cuentan hechos que son casi imposibles.

Sin embargo, algunos hechos de esa novela fueron sacados de las páginas de sucesos.

-Algunos hechos son reales: el robo al banco, la fuga, el que los acorralaran en ese departamento y resistieran, el que quemaran el dinero. Pero el modo en que funciona el imaginario de los personajes, todo eso, desde luego es imposible hacerlo en un libro de no-ficción. La estrategia era ésa y escribí la novela porque me parecía interesante ver si uno podía entrar en la conciencia de un criminal, porque yo estaba acostumbrado a entrar en conciencias que se encontraban próximas a mi experiencia cotidiana.

En el caso de Truman Capote es la exhaustiva documentación de los hechos la que funciona para estructurar el relato en *A sangre fría*. ¿Pensaste, si se quiere, en la estrategia narrativa a lo Capote para *Plata quemada*?

-Es al revés de Capote. Porque éste creó la posibilidad de escribir una novela que se apoya casi totalmente en hechos reales. En mi caso, un amigo que estaba en Montevideo en ese momento, juntó algunos diarios y desde allí inventé toda la historia. Digamos que leí los diarios, eso fue todo lo que hice. Inventé, desde luego, el verosímil de las actas judiciales, el encuentro con la chica, todas esas cosas. De todas maneras, ya había hecho algo así en el cuento "Mata Hari",

que está contado como si fuera un relato real, el cual había sido grabado. O sea, que esa historia yo la tenía desde aquel tiempo.

Hay algo singular que propone en su narrativa Roberto Bolaño, que es "ritualizar" cierta oralidad. ¿Qué te parece Bolaño?

-Me interesa por todo lo que decimos. Porque es muy literario y trabaja con escritores como tema. En *Respiración artificial* hago una especie de chiste con lo de la oralidad. Es cuando Renzi va a comprar cigarrillos y empieza a contar una historia con una especie de lengua argentina. Igualmente, he trabajado la oralidad en *Plata quemada*, que es una oralidad, como decía, totalmente inventada. No es el intento de reflejar una lengua que se hablaría en el año de los hechos donde se ubica la novela, ni en el año en que estoy escribiéndola, sino que es un habla que no es real. Es lo que me gusta de la narrativa de Rulfo, de sus personajes, porque no vayan a creer que los campesinos mexicanos hablaban así. En todo caso, no sé muy bien lo que decía Bolaño de eso. Me parece que el estilo literario tiene relación con la lengua que se habla en las ciudades. El modo en que se cuentan los relatos en una ciudad, cómo circulan y los intercambios de historias. Eso ha sido muy importante para mí, así como los espacios donde esas historias circulan.

Desde otra perspectiva, no del todo distinta, se ubicaría *El último lector*, que sería una ficcionalización, si cabe, del sujeto que lee y obviamente de la experiencia lectora a través de tu experiencia intelectual.

-Bueno, me interesó mucho la idea del lector como personaje. Eso fue el punto de partida. Después está la idea de trabajar con un libro de ensayo, que tuviera la forma de la argumentación por los ejemplos. Esto quiere decir, argumentar con ejemplos que sean en su mayor parte ficcionales. Y de ese modo establecer un sistema de argumentación que esté basado en un caso ficcional: Ana Karénina. Después incorporé casos reales, que también se relacionan con la ficción: Guevara, London, Kafka. Pero el punto de partida del libro fue tratar de escribir un libro que argumente narrativamente. Que trabaje con ejemplos en el sentido clásico. Y que esos ejemplos no fuesen inventados por mí. En algún momento pensé inventar los ejemplos, pero no se me ocurrían.

¿Cómo trabaja Ricardo Piglia sus escritos?

-Tengo un método que es el único que conozco: me levanto temprano, según donde esté, en Princeton muy temprano, seis, seis y media, allá en Buenos Aires, un poco más tarde. El requisito es no hacer nada, tomar un café y sentarme a escribir. No dejar, digamos, que la realidad interfiera con ninguna preocupación externa: hay que pagar tal cosa o hay que hacer tal cosa, hasta después de las dos de la tarde. Es decir, tener la mañana sin ningún tipo de preocupación en relación con lo real, que es lo que siempre interfiere: "Ah, tengo que salir a tal cosa", eso lo borro, no atiendo el teléfono, no leo los correos. Eso es todo. Y después me pongo a trabajar. Ahora, ¿cómo es el trabajo mismo? En general estoy trabajando con versiones: hago una primera versión completa, luego hago otra versión, entonces, a veces las versiones tienen capítulos que están ya listos y otros donde están anotadas las situaciones, o fragmentos del diálogo. Si veo que la situación no se resuelve rápido anoto cómo va a ser y sigo adelante. No me detengo. Me interesa tener el relato completo.

¿Tomas notas?

-Sí. Pero la novela funciona cuando la estoy escribiendo. Lo que más trabajo me da, es encontrar esa voz, ese tono. Eso me da mucho trabajo. Hasta que no encuentro ese tono, la novela no funciona, porque no se trata de redactarla, sino de que tenga un estilo propio, es decir, lo que yo llamo una convicción.

