Fotografía: Casa de América, bajo una licencia Creative Commons 2.0: bit.ly/2lc8Niv

Una palabra que no termina de decirse

Entrevista con Ricardo Piglia

Marco Antonio Campos

La primera publicación de la obra de Ricardo Piglia en México fue la antología Cuentos con dos rostros *(unam, 1992), preparada por el poeta Marco Antonio Campos. Recuperamos un fragmento de la extensa conversación incluida en ese volumen cuya cuarta de forros —también de la pluma de Campos— sentenciaba: "Las ficciones de Piglia se emparientan, por su imaginación y lucidez, con el orbe borgeano, y por su experimentación múltiple con el 'meccano' que creó Cortázar. […] En sus cuentos, debajo de la historia, suele haber una historia oculta con un enigma terrible. […] Piglia sabe unir en sus ficciones la construcción intelectual y el diario drama de la vida".*

Lo que más me llamó la atención en sus libros, cosa que no he visto en otros narradores, o al menos no en tal cantidad, es el viento de historias que hay en ellos: argumentos, pequeñas historias, microhistorias, cuentos, que van enlazándose, superponiéndose. ¿Por qué? ¿Cuál es la intención o el sentido?

Las intenciones son resultados más que posiciones previas, se descubren a medida que uno escribe. La poética, digamos, se descubre a medida que se avanza de libro en libro. Me importa en la narración la circulación de las historias. A partir de, creo, el 1975, empiezo a encontrar una voz propia, a encontrar cierto espacio, algo que podríamos llamar un enigma, una intriga, en el sentido fuerte de la palabra. La intriga que empieza a llevarme de un relato a otro y que crea ese sistema, o mejor, esa posibilidad de circular entre las historias. En el último libro (*La ciudad ausente*), donde esta idea —de un narrador que circule entre las historias— se convierte en anécdota. En los libros anteriores esta idea era la que hacía que el libro se escribiera.

¿Ese personaje, ese narrador que circula entre las historias, sería Emilio Renzi, que aparece en sus dos novelas y en algunos relatos de Prisión perpetua*?*

Renzi es un personaje que acompaña a todos los libros que he escrito. Él sería el eje que organiza el conjunto de los libros. Pero también, por una parte, me interesa esa velocidad de la narración, en el sentido de que toda historia tiene una suerte de enigma o secreto, que para descifrarlos se necesita pasar a otra; por otro lado, casi podría decir que ese es el modo en que el escritor se relaciona con el mundo o la sociedad. Cada vez veo más a la sociedad como una tela donde las historias se tejen. Cada vez creo más que un día en la vida de un hombre está cruzado por varias y variadas historias: lo que uno sueña, lo que le cuentan los amigos, lo que uno cuenta a las mujeres y lo que las mujeres le cuentan a uno, las historias que alguien dice que escuchó.

¿Y cómo recobra eso?

La novela, en principio, permite preservar algunas de esas historias que circulan y que, de otro modo, se perderían. Los novelistas estamos muy conectados con ese mundo de narraciones, pero el interés se sustenta fundamentalmente en la forma. A la gente le interesa sobre todo el tema; a nosotros, la manera "como se hace".

¿Y simbólicamente, como síntesis extrema, ¿sería la máquina de Macedonio Fernández la representación de toda historia?¿El Museo, de su última novela, que reúne y resume, todas las historias contables, es una suerte de Aleph?

Sería una metáfora que "condensa". El Museo es el sitio donde se realiza. Uno tiende a construir como real aquello a lo que aspira. En este Museo están todas las historias. Meterse en él es entrar y salir por historias diversas e innumerables. Algo que yo apenas insinúo en la novela (*La ciudad ausente*) es que, cuando uno apenas entra en el Museo, son sus propias historias las que empiezan a activarse. Los escritores solemos fascinarnos con los museos de los pintores. ¿Cómo sería el museo ideal al que aspiramos los escritores? Una anécdota: yo fui a Cuernavaca a pararme al lado de la casa de Malcolm Lowry. Es ridículo, lo sé, porque uno sólo halla la emoción de saber que esa persona anduvo por ahí. Era repetir lo que hizo Lowry cuando relataba la vez que fue a la tumba de Poe. Hay siempre un sistema de rituales. El Museo es uno de los ejes de este libro.

¿Relacionó entonces usted la imagen del Museo con los museos de pintores?

Museo es un concepto polémico. Uno puede pensarlo como un lugar muerto o como un espacio reservado para la mirada estética. El museo histórico me interesa mucho: en él están los restos de una cultura. Todos esos elementos crean un espacio imaginario. Por demás recordemos el museo imaginario de Malraux: aquel libro, o quizás, aquella idea, de cómo haríamos el museo perfecto. El mismo Macedonio Fernández hizo de él un elemento central en su reflexión sobre la novela.

Pero, precisando más: ¿cómo se hilvanan las historias a través de los libros? Hay un personaje (Renzi), hay un pespunte de claves que el lector va revelando en el texto y al final de las narraciones. Y yéndonos a un extremo: en su primera novela, en Respiración artificial*, encontramos en la segunda parte —por demás compleja e interesante— algo que un narrador normal de historias habría escrito más o menos así: "Llegaron Renzi y Tardewski al hotel, se encontraron que Maggi, quien los había citado, no estaba. Ambos sabían, pero no querían decirlo abiertamente, que era un detenido-desaparecido".*

Es verdad, pero también es cierto que uno quiere narrar lo que no se puede narrar. A veces una novela está construida en los intersticios de una frase en la que esa novela se resume. Por ejemplo: la expresión "Soy un bicho". Después de una noche de dura borrachera, uno se levanta, se ve en el espejo y se dice: "Me siento un bicho". Si se ve bien, es el argumento de *La metamorfosis*. El narrador entonces escribe ese relato con lo que hay entre esas palabras. Cierto: uno puede imaginar las ciento y pico de páginas de la segunda parte de *Respiración artificial* como lo que puede tejerse en medio de un relato en que se dice: "Llegaron a un pueblo a buscar a un señor y fueron al hotel y no estaba y se supone que ese hombre no volvería más". El argumento es simple: se trata de dos o tres personas que se pasan toda una noche hablando y esperando a un hombre que, lo saben todos, ha sido detenido por la policía. Pero hablan de todo lo demás para no referir el hecho terrible.

Me parece que esto tiene mucho que ver con lo que significa narrar: narrar significa dar vueltas sobre una palabra que no termina de decirse, porque al decirse se cerró el relato. Si no fuera esto demasiado rápido o altivo, añadiría que por ahí se podría encontrar la diferencia con la poesía. Los poetas dicen esa palabra, en tanto nosotros, los narradores, damos numerosas vueltas, como es el caso de las ciento y pico de páginas de que hablábamos.

En poesía, pienso, lo que importa es la emoción que crea esa palabra, no su exacto significado.

Y por ahí narrar significaría que lo que puede decirse sencillamente sea necesario construirlo a veces con múltiples digresiones.

Hay una serie de personajes de la vida real, en este caso escritores, que se vuelven obsesivamente en sus libros personajes de ficción, hace usted de ellos una invención literaria (Arlt, Macedonio, Borges). ¿De donde nace la fascinación?

Los escritores argentinos escribimos siempre en una cierta relación con Borges, aunque esa relación sean el olvido o el rechazo. Con él uno debe alejarse o huir. Su estilo es muy contagioso y ha producido estragos en los imitadores. Él lo dice sobre Lugones, pero en Argentina escribir bien es escribir como Borges. Y se debe tener un enorme cuidarlo.

Y sin embargo, en sus páginas hallamos de él giros, frases, palabras…

Es casi imposible prescindir de él. Pero espero haberlo hecho lo menos posible.

Por muchos años creí que la obra de Borges resumía la literatura.

A menudo recuerdo lo que decía Pound cuando murió Henry James: "Ha muerto el último hombre que sabía lo que era la literatura". Nosotros teníamos la impresión en Buenos Aires que había un señor, que vivía en un departamento de la calle Maipú, quien sabía todo lo que debía saberse. Si estaba uno desesperado, podía hablarle por teléfono y hacerle una pregunta. Él tuvo un punto de partida que fue muy útil para nosotros. Por lo demás, Borges actuaba como si a la gente no le interesara otra cosa que la literatura.

Los escritores argentinos suelen fundamentar sus libros con la literatura europea y la suya propia, pero asoman poco a la latinoamericana, a excepción, cierto, de quienes vivieron el exilio en México o Venezuela, por ejemplo. Usted no es excepción. ¿Puede hablarnos un poco de esto?

No quiero ser conciliador. La literatura argentina tiene una cualidad y un defecto. Está construida sobre la llanura y el vacío, y eso le ha dado tal vez la ilusión de ser autosuficiente, que basta eso para legitimarse como escritor (Marechal, Macedonio); no han necesitado de una suerte de reconocimiento latinoamericano. Yo creo que eso ha tenido que ver con que el mercado argentino ha permitido tradicionalmente a los escritores encontrar un público, que no han sentido los autores que el suyo era un sitio claustrofóbico. Eso no sucede quizá con escritores colombianos o peruanos que necesitan espacios más amplios y pertenecer a una cultura más vasta.

Hay otro elemento: pienso que cada vez avanzamos más a la noción de que la literatura latinoamericana es un concepto demasiado amplio y de que tal vez en el futuro se analice con más autoridad y hondura la existencia de tradiciones regionales: la literatura rioplatense o andina o caribeña, por ejemplo. Habrá que tomar en cuenta áreas más restringidas.

Lo último que yo diría es que la relación de la literatura argentina con la europea (en especial la francesa, la inglesa o la italiana), la vemos menos extranjera que con la latinoamericana.

En ese orbe intelectual de que hemos hablado en sus novelas, creo percibir, hay la intención asimismo de una teorización y aun de una revisión crítica literaria. En especial se observa en Respiración artificial.

Lo sintetizo de este modo: a mí me interesa hondamente la reflexión que tiene un escritor sobre la literatura. Me interesan más las reflexiones de Cortázar y de Calvino, de Valéry y de Gombrowicz, que los textos o libros de los críticos. Si los escritores no escriben muchos libros de crítica, por estar más ocupados en hacer una novela, yo diría que en sus opiniones que pueden espigarse en entrevistas o escritos de ocasión se halla un espacio reflexivo que no es fácil de encontrar en las universidades o en los textos de teoría crítica. Suelen ser opiniones o juicios más útiles y certeros. Y escritores como Gombrowicz, Brecht o Borges hacen esto y lo hacen muy bien.

También debe tenerse en cuenta que dada la realidad nuestra latinoamericana yo me he ganado la vida de dos maneras: o dirigiendo colecciones literarias (policiales ante todo) o dando clases. Ha sido un poco la

propia exigencia profesional lo que me ha obligado a sistematizar algunas cuestiones, que quizá, si no hubiera tenido la presión, no lo hubiera realizado. En Estados Unidos habitualmente he dado seminarios de literatura argentina, y por eso, o de eso, he construido un conjunto de hipótesis en torno a ella, que no son necesariamente verdaderas, a lo más, atractivas. Son ésas, en mi opinión, maneras desviadas de explicar mi poética.

¿Y hasta qué punto son suyos los lapidarios juicios sobre Groussac, Lugones y Ortega y Gasset que se leen en Respiración artificial*?*

En rasgos generales son míos. A través de la novela encontré la posibilidad de decir algunas cosas que funcionaban para un más amplio público. No atenerse al breve espacio de las páginas críticas. De haberlo hecho así, habría circulado sólo en el mundo universitario. Y eso me interesa poco, o más bien, no me interesa, porque puedo decírselos a ellos personalmente. El hacerlo en la novela me permitió ser más tajante y eliminar todo el andamiaje que debe armarse en un ensayo. Algunas opiniones están llevadas a su extremo, pero sí, puedo decirle que esencialmente son mías. Por demás me es muy difícil, de hecho imposible, interpretar un libro mío; puedo decirle cómo está hecho.

¿Y cómo está hecho Respiración artificial *(1980)?*

Lo primero que quise hacer fue una novela que tuviera la forma de un archivo. Me gustan mucho los archivos históricos por su diversidad de registros. Necesitaba un tema. Y en este caso el tema resultó un personaje del siglo XIX, que en la ficción se llama Enrique Osorio. Y empecé a escribir sobre él y empezaron a sucederle cosas que a mí me interesaban como, por ejemplo, que se había ido a California a buscar oro. Quería también que se diera el juego político que existía en torno a Juan Manuel de Rosas. Bueno, si había un archivo era necesario que hubiese un historiador, y nació así Marcelo Maggi, eje del libro, quien surgió casi como un efecto de que alguien debía poseer ese archivo. De allí deriva otra situación: ese hombre quiere preservar el archivo del riesgo político y decide entregárselo a su sobrino Emilio Renzi. La novela, entonces, debía darse como el encuentro del historiador y del sobrino. Y ese fue el punto a partir del cual se desarrolló. Y en ese sentido lo que hace Maggi es iniciar a Renzi: lo manda a ver a una serie de amigos para que, al tener en sus manos el archivo, esté preparado para comprender la historia.

Escribí todo el libro y me di cuenta que el archivo era exactamente lo que no debía estar en el libro. Empecé con él y terminé desapareciéndolo. La novela ya era eso.

Parecen casi claramente dos novelas. O más.

No, no fue tan deliberado. Lo primero que escribí fue el archivo. Luego el primer capítulo, es decir, una carta que Maggi envía a su sobrino, el historiador. Después escribí el artículo de un censor que lee cartas que circulan en la ciudad, porque se supone que él vigila en una sociedad autoritaria. Después creo que escribí el segundo capítulo y llegué al momento en que Renzi debía de ir a Concordia. Entonces me dije: "Vamos a ver qué pasa cuando Renzi llegue a Concordia". Y me surgió entonces el personaje de Tardewski, un filósofo polaco exiliado, que empezó a crecer entre las páginas.

¿Y a qué lógica obedeció la novela?

Que todo lo que surgía en la escritura lo dejaba. No consideraba que existiese algo que no fuese narrativo. Parece asombroso o paradójico pero esto lo aprendí de Hemingway. ¿Por qué? Porque Hemingway hace hablar a los personajes de las cosas que los personajes saben. Y si cuenta de pescadores los va a hacer hablar muy técnicamente sobre cómo van a pescar el bacalao en tal o cual sitio, o qué motor es necesario para que la lancha funcione de tal modo, o cuáles son las escopetas para cazar a los patos cuando vuelan o están quietos. Si Hemingway, que es un admirable tejedor de diálogos, hacía hablar así a los personajes, me dije: "Si estos son intelectuales de provincia, vamos a hablar como esa gente habla". No iba a hablar de lo que el lector espera que sea un diálogo literario, ese fue el otro punto. Y el diálogo empezó a crecer, y se incorporaron temas muy variados. Hubiera sido mucho más

fácil cortar en la segunda parte toda la conversación sobre Borges y poner la conversación sobre una mujer. Pero eso no hubiera tenido el efecto deseado y ahí me arriesgué a dejar un material que a mí me parecía que estaba bien para la tensión narrativa y no ir por el camino más lógico.

¿Y ese castillo de historias que es La ciudad ausente *(1992)?*

Busqué escribir una historia de una máquina de contar historias. Lo que más trabajo me da es que las historias tomen el tiempo necesario para desarrollarse. A veces debo armar una historia, revisarla, darle tiempo, recortarla, en fin, que siga viva. En el caso de *La ciudad ausente* me aboqué a construir en una novela el tema de al menos cuatro novelas. ¿Cómo lograr que cuatro o más novelas convivan en un libro y encuentren una resonancia armónica? Lo fundamental fue convertir los capítulos en etapas de investigación, en la búsqueda de un secreto. Que el investigador de esta historia avanzara en los libros como un investigador policial avanza con las pistas para esclarecer un caso. Que se encadenaran las historias porque cada una contenía una pista. Deseché un buen número de historias que ya había escrito porque no entraban bien en el libro.

¿Y los cuentos de Prisión perpetua*?*

A mí me gusta mucho el género. Con los cuentos es preciso, a diferencia de lo que la gente cree, tener antes dos anécdotas y no una sola. Cuanto más breve es la forma se necesita más de una historia. ¿Por qué? Porque en tanto se entretiene al lector con una historia se prepara la que verdaderamente interesa contar. Me di cuenta de eso, por ejemplo, en "El precio del amor": ese chico que va a ver a la mujer que lo mantiene, mientras, por debajo, está la relación terrible entre ellos, cuyo fin de él es el robo. Es decir, se guarda uno una historia que va contándola de a poco.

Si no, el cuento se va de las manos, se vuelve obvio.

Directo y sin misterio. Otro caso: en "El Laucha Benítez cantaba boleros", hay una historia de homosexualidad de dos boxeadores. Eso que después se vuelve nítido, era un elemento que jugaba debajo.

Uno, que es escalera o cuerda que lleva a sus novelas, es ese cuento que es un hilvanado múltiple de historias: "En otro país".

Es volver al sistema de microhistorias que tanto me interesa y continuaré escribiendo.

En ese cuento, "Las actas del juicio", me parece ver la huella de Borges narrando hechos históricos del siglo XIX con color y lenguaje locales.

Menos que Borges me influyó Rulfo. Más preciso: la dicción de Rulfo. Tenía muy en cuenta el tipo de relato campesino suyo con la resolución estilística del habla, elaboradamente resuelta, de alguien en una situación de peligro. Es la historia del asesino de Urquiza.

Casi todos sus personajes son dramáticamente fracasados. Dejan ese amargo sabor. Y está bien. Es mucho más rica y compleja la vida de un gran fracasado que la de un gran triunfador. Los triunfadores (no los héroes, desde luego) son irritantes en la vida y en la literatura.

El riesgo más grande de un escritor es creer que lo tiene todo claro. Voy a poner como ejemplo algo que sucede conmigo. Cuando escribo, ¿qué busco? En el caso del fracaso creo que los escritores, aun los mayores, tienen una experiencia continua de él. Mucha gente deja de escribir (Rulfo es un caso) porque no soporta la incapacidad que acompaña la escritura durante meses. Momentos de vacío y de impotencia. Por eso el fracaso es un tema que de pronto se vuelve anécdota. Uno cuenta historias de gente que fracasa porque conoce esa experiencia, aunque socialmente se tenga la imagen del éxito. Esto no significa que uno necesariamente sea un fracasado como persona o como escritor para profundizar y escribir sobre la cuestión. El otro punto sería que quien fracasa tiene una cuenta pendiente con la sociedad.