

Entrevista inédita con Ricardo Piglia

“Hay ilusiones pero no para nosotros”

Ariel González

El pasado 6 de enero falleció en Buenos Aires el escritor Ricardo Piglia. Un “clásico contemporáneo” de la literatura en lengua española, el sorprendente fabulador de Respiración artificial mantuvo una conversación inédita, sobre una diversidad de tópicos literarios y editoriales con el periodista cultural Ariel González, autor de Breviario de correrías.

Toda charla es una entrevista, pero esta no siempre se convierte en aquella. La razón quizás es que la entrevista mantiene una dirección inmediata, alguna urgencia que difícilmente puede desembocar en algo menos rígido que las meras preguntas y respuestas. Muchas veces, ante ciertos escritores, he tenido la sensación de que la entrevista quedó atrás en el momento en que decidimos dejar de lado el tema que supuestamente nos convocaba y que, sabemos, estará presente pero no tendrá el predominio esperado.

Hace poco más de tres años, en Cartagena, durante una edición del Hay Festival, tuve oportunidad de entablar lo que terminó siendo un diálogo informal con Ricardo Piglia. Él acababa de publicar *El camino de Ida*, esa historia donde su álter ego, Emilio Renzi, pasa una temporada académica en Estados Unidos que se convierte en una trepidante incursión a la violencia que ani-

da en esa sociedad hipertecnologizada. Lo más natural, entonces, hubiera sido que esta obra fuera nuestro tema central de conversación, pero sin dejarlo totalmente al margen nos desviamos hacia muchos otros asuntos, como merece el encuentro con todo gran escritor. Es ahí cuando la entrevista se *desvía* y adquiere solamente el tono de charla.

Mientras tomábamos jugo de naranja, nos poníamos al corriente de algunas cosas: yo le informaba sobre el Estado cultural mexicano, sus becas y la rediscusión en torno de su asignación, algo que él se imaginaba necesario (“porque se convierte en una profesión... es rarísimo”, decía con ese gesto de incredulidad que sus ojos medio cerrados resaltaban).

Y luego hablamos de los premios, que inicialmente, se piensa, tienen que ver “con los escritores jóvenes e inéditos o tener un espacio que les permita dar a conocer



Ricardo Piglia

sus obras”. Y por supuesto, me decía, los “premios que reconocen una trayectoria, que tienen que ver con escritores que han escrito durante muchísimos años y que, de pronto, instituciones o Estados, academias o grupos, deciden reconocer”. Esto es así —comentaba—, pero “eso que inicialmente está muy bien, termina por convertirse en algo que está en manos del mercado...”.

Más tarde, la charla se instaló en una preocupación que Piglia reiteró los últimos años de su vida en los más diversos foros: “el problema es que viajamos los escritores pero no los libros. Conocemos muy bien a muchos autores, pero no encontramos sus libros, ni los hemos leído; es un momento donde la circulación se ha vuelto muy compleja. Es decir, es muy difícil que un escritor mexicano joven sea leído en Buenos Aires o que un escritor argentino joven pueda ser leído en Colombia; eso me parece un problema que debemos discutir”.

No hay un cabal intercambio. Los libros no están llegando a nuestros países o no llegan con fluidez, sobre todo con la oportunidad necesaria...

Se habla mucho del mercado pero el mercado no funciona bien. Yo recuerdo *De perfil*, de José Agustín, que leí en Buenos Aires en los sesenta; *Gazapo* de Gustavo Sainz, porque se publicó en Buenos Aires, llegó ahí e interesó. Nosotros leímos *El Llano en llamas* en 1959; quiero decir, había una circulación, luego ha habido una balcanización que tiene que ver con los grandes grupos editoriales que trabajan con mercados nacionales, yo creo que trabajan con mercados nacionales porque les

interesan los libros de texto. Los escritores somos allá arriba la frutilla para entretenerse (*ríe*).

En las librerías de viejo a las que de niño me llevaba mi padre, encontrábamos libros de Lozada, Norma, Andrés Bello...

Y nosotros en Buenos Aires, los libros de Era, los de Joaquín Mortiz... Pero en las librerías de viejo ahora sólo te encuentras los *stocks* que están esperando. Entonces, si hablamos de compromiso en los escritores y de políticas, creo que el primer compromiso político de un escritor es empezar a actuar en su campo propio y luego ampliarse hacia la política en general. A mí me interesan los escritores que hablan de política en general, que tienen opiniones, pero nadie habla de los problemas de los editores.

Los universitarios tampoco discuten la universidad, hablan de la situación mundial. Y los escritores tenemos que hablar de los editores...

Eso me hace pensar en el papel del crítico hoy. Quizá la literatura es algo muy importante como para dejarla únicamente en manos de los escritores...

La literatura moderna estableció una distinción entre el crítico, el escritor y el editor; y antes era una sola persona la que hacía las cosas. Me parece que los chicos hoy están siendo sus propios editores en la web, tienen sus blogs y son los críticos; y esa figura se está concentrando. Pero los críticos tendrían que ser críticos de las condiciones materiales y de los vínculos que se establecen entre literatura y sociedad.

En México, opinamos algunos, tenemos una crítica más bien pobre y además muy complaciente. Pero también, es cierto, hemos tenido figuras como José Emilio Pacheco...

He sentido mucho dolor por la muerte de José Emilio Pacheco, a quien admiraba muchísimo y me parece que es uno de los grandes escritores; gran crítico, gran lector, un traductor notable. Podríamos poner el ejemplo de José Emilio como el ejemplo de lo que estamos diciendo, ¿dónde están las intervenciones que han creado espacios de lectura? Son cada vez menos, y cuando muere José Emilio, pues siento un dolor personal y también el dolor de que es muy difícil tener a alguien que tenga esa presencia y esa legitimidad hecha por su propia obra.

Sobre todo, volviendo al campo de la crítica, ahí tienes en José Emilio a alguien que te daba a conocer cosas, que te ponía como lector en las nuevas corrientes mundiales.

Cuando salió *Respiración artificial* en Buenos Aires, él fue el primero en hacer una crítica. Es un pequeño ejemplo personal de alguien que estaba atento a lo que estaba pasando y que no tenía ningún tipo de interés al que te referías de “voy a hacer esta crítica porque me hace quedar bien con tal o con cual”. Entonces, tene-

mos que volver a poner la crítica, su discusión, en el espacio público.

Ahora, ingresemos un poco a tu obra más reciente, El camino de ida, ¿es un poco en respuesta a tu regreso de Estados Unidos?

Tiene ese marco en el sentido de que yo comencé la novela a partir de una experiencia que básicamente estaba marcada por el hecho de que yo no era un inmigrante, ni era un exiliado; era alguien que estaba integrado, trabajaba, pero tenía una mirada de extranjero, una mirada distanciada de su sociedad, lo que me pareció relativamente atractivo porque yo podía transmitir esa sensación de extranjería y por supuesto la ficción siempre lo agudiza. Por momentos es un poco alucinatorio: tienes la sensación de ver cosas que los demás no ven; es una realidad que lo subraya. Quería empezar por ahí; pensé que si el protagonista, narrador de la historia, se iba a enamorar de una muchacha y que si esa muchacha iba a morir, entonces tenía que tener el golpe que lo dejaba de nuevo ahí... Ese fue el comienzo del libro para mí.

A la vez, admiro mucho la cultura norteamericana, su narrativa, el cine, el jazz, pero tengo una versión muy



crítica del Estado norteamericano, y en los años que viví ahí me llamó mucho la atención la repetición de la violencia individual. Los dejan sin trabajo, los echan y no tienen manera de encontrar ningún respaldo en alguna organización, sindicato o lo que sea. Pasan las semanas y el tipo está solo, aislado; entonces, se sube a un balcón y empieza a ser una amenaza. En Estados Unidos el tipo es inmediatamente psiquiatrizado...

Te encaminan a la locura de algún modo...

Eso tiene relación con ciertas convicciones sociales, que el individuo no encuentra una salida que no sea esa especie de ruptura brutal donde el individualismo aparece como exasperado. Después la novela se encaminó por ahí y yo tomé como punto de partida a ese personaje llamado *Unabomber*, ese matemático de Harvard que vivía en el norte y se fue a vivir a los bosques y empezaba a mandar bombas en sobres... Entonces, me pareció que ahí había una condensación de cuestiones que tenían mucho que ver con la cultura norteamericana.

Ese terrorismo no lo conocemos en América Latina, es muy de Estados Unidos.

Tiene que ver con la política, es como un síntoma, yo no sé en qué sentido lo es, pero son todas acciones que están muy ligadas a situaciones políticas. Digamos, no son individuos que matan a su mujer o a su hijo; es más como una enfermedad y hace cosas terribles en su familia. Están ligados a la sociedad, son como llamados rarísimos de odio. Entonces, esa fue, para decírtelo sintéticamente, mi manera de trasladar una experiencia que fue muy provechosa para mí: vivir en Estados Unidos.

De regreso a Respiración artificial, que es uno de tus clásicos, hay un tema que es el de la decepción política, la frustración, el resentimiento, el dolor, como diría el tango, de haber sido y ya no ser. Esa mirada tuya a la política, ¿cómo la has actualizado en estos años? ¿Cómo se puede ver en la Argentina de hoy?

Es una gran cuestión. Toda mi generación vivió con la idea de una sociedad paralela a la sociedad central, con la ilusión de que algo iba para allá y que nosotros, cada uno en su lugar, estaba haciendo algo para que la sociedad no fuera tan injusta. Eso produjo una catástrofe múltiple, experiencias y derrotas durísimas y que van desde la caída del Muro hasta la experiencia de la violencia de izquierda y la violencia estatal en Argentina y el terrorismo estatal y lo que eso produjo. Creo que la situación, la construcción de nuevas ilusiones sociales es muy compleja de identificar. Hay una frase de Kafka que me gusta mucho a mí: "Hay ilusiones pero no para nosotros" (*risas*). Creo que hay ilusiones pero no sé si para nuestra generación.

Es un poco como aquella canción de jazz que dice "but not for me..."; hay esto y aquello, dice la canción, pero not for me...

Creo que estamos ahí, donde pareciera que el funcionamiento del sistema capitalista ha encontrado una lógica de autorreproducción que lo hace para muchos infinito: se puede pensar que hay muchas hipótesis sobre el fin del mundo pero no del fin del capitalismo, eso parece que se escapa a cualquier posibilidad, que es como si fuera el sistema solar. Ahora, tiene una doble realidad: por un lado se produce mucha desigualdad, mucha injusticia social y, por el otro, está su capacidad de creatividad.

Este año festejamos el centenario de Julio Cortázar, es un año cortazariano; y el año pasado celebramos los cincuenta de Rayuela. ¿Qué representa para ti Cortázar?

Cuando yo empecé a escribir mis primeros relatos, Cortázar estaba en el centro. Entonces, uno siempre, de una manera intuitiva, trata de buscar un antídoto; sin darme cuenta empecé a hablar con mucha frecuencia de Nicanor Parra, empecé a leer a Hemingway, tratándome de resistir a Borges y a Cortázar, y a no caer en lo que fue muy común en aquel momento, que fue una especie de repetición mecánica. No veo, pues, marcas tuyas en relación con lo que he escrito y es autor al que he admirado mucho, en muchos sentidos. Por un lado, no soy de los que cree que hay una ruptura entre el Cortázar cuentista y el Cortázar novelista; creo que el Cortázar cuentista es excelente pero es un poco más tradicional como narrador. El que verdaderamente tiene un espíritu experimental, que nosotros admiramos muchísimo, ha sido el Cortázar novelista; sus cuentos son extraordinarios pero son cuentos tradicionales. El final imprevisto, con modelos de estructura que son muy notables, pero no podemos decir que como cuentista haya hecho, ni siquiera, las renovaciones que hizo Rulfo, que es un cuentista mucho más experimental y novedoso: sus cuentos no tienen final, son escenas que no tienen ninguna de las formas claves, en fin. Por lo tanto, como cuentista lo admiramos muchísimo a Cortázar, pero nos interesaban mucho las experimentaciones de *Rayuela*, o *La vuelta al día en ochenta mundos*, textos muy ligados al surrealismo; *Último round*, muy ligado a Péric, a Calvino.

Después el sentido común literario lo puso como el gran cuentista y el novelista fallido, pero él quería ser fallido, y en ese sentido Joyce también quería ser un novelista fallido; son novelistas que no van a hacer lo que se debe hacer. Entonces, eso a todos nos ayudó mucho; a mí me ayudó a escribir *Respiración artificial*, a arriesgarme. Bueno, yo digo siempre que si no hubiera sido por Cortázar, hubiera hablado de la chica que había perdido... Cortázar nos abrió caminos a todos; creo que hay que volver a reivindicar esas escrituras muy experi-

mentales, muy arriesgadas. Una vez leí una cosa muy linda de Faulkner: lo llevaron a una universidad, los estudiantes le preguntaban por Hemingway, y él dijo: “tiene un estilo buenísimo pero es un escritor cobarde porque su escritura está muy atada a lo que ya sabe hacer y nunca se arriesga”. Entonces, a todo el mundo le dio un ataque y le dijeron que si eso equivalía a no tener coraje y él dijo: “no, yo no me refería a tu coraje personal, me refería a que a veces no te arriesgas lo suficiente...”. Cortázar como Faulkner son escritores que toman riesgos y se debe valorar eso.

Como tú mismo los tomaste con Respiración artificial, con un tono sorprendente...

Es algo que uno hace y se entusiasma pensando que hay una posibilidad de hacer eso. Bueno, y también Pacheco y Fernando Vallejo y los escritores que nos interesan toman sus riesgos.

Por ejemplo, Pacheco con Morirás lejos, que no es, como sabes, lo que todo el mundo ha leído por una encomienda escolar, lo que sí ocurre con Las batallas en el desierto...

A mí me gustó muchísimo *Morirás lejos*. Nos impresionó a nosotros en Buenos Aires cuando lo leímos, la sentimos en *sincro* con Borges, y no porque tuviera algo que ver, no copiaba nada; en *sincro* porque estaba haciendo una cosa muy arriesgada, con mucha calidad, como lo estaban haciendo Pynchon, Peter Handke...

Te quiero preguntar también por otro gran escritor: Octavio Paz. ¿Cómo se veía a esta figura desde Argentina?

Veíamos algo que en Argentina no existía, porque Borges no había tomado ese lugar que es el del escritor que tiene un reconocimiento y una legitimidad tal que le permite, no te digo organizar, porque la literatura no se puede organizar, pero sí dar un formato determinado, determinar una jerarquía, una voz muy autorizada que podía, en este sentido, referirse a los distintos momentos de la literatura mexicana y establecer criterios de lectura. Borges nunca entró en ese juego y nosotros agradecíamos eso.

Siempre lo sentimos a Octavio Paz en un puesto difícil para discutir, difícil para conversar con él. Dicho esto hay que decir también que era un hombre que estuvo muy cerca de hacer circular tradiciones culturales nuevas; entonces yo decía, y una vez lo dije en broma en México y después me trajo muchas cosas, que “divulgaba bien lo que entendía mal”; divulgaba el estructuralismo, que no sé si lo entendía bien, pero lo divulgaba bien; y eso estaba muy bien recibido por nosotros, porque sentíamos que estaba hablando de los mismos temas que nosotros.

Me parece un poeta muy notable y me parece que como ensayista es un gran periodista. Es un hombre

que tiene una prosa que llega muy bien; me gusta muchísimo su libro sobre sor Juana, es un gran esfuerzo de incluir la narración, pero no es el tipo de escritor con el que me siento cerca; me siento más cerca de Carlos Monsiváis. Me impresionaba que en México todos dialogaban con Octavio Paz, que no había ninguna ruptura, cuando nosotros nos la pasábamos rompiendo con Borges o Cortázar, y me llamaba mucho la atención que Octavio Paz funcionara como interlocutor de escritores que yo veía que no tenían nada que ver con él, como Pacheco, Carlos Monsiváis... Entonces esto no lo digas... es secreto (*risas*).

Murieron Octavio Paz, Monsiváis, Pacheco... y ya nos quedamos sin las vacas sagradas que en México siempre son tan necesarias; tenemos una vida cultural que siempre anhelamos sea regida por una especie de tlatoani.

Y son escritores muy ligados a la literatura mundial y muy mexicanos. Fuentes mismo, también un novelista de una dimensión increíble.

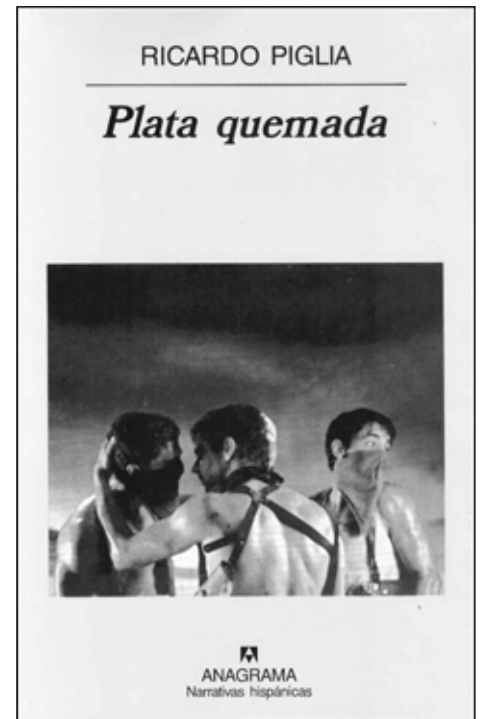
Y algunos lo veíamos como un funcionario de las letras... Demasiado simpático...

Sí, pero de pronto era como encontrarte con un presidente o un senador...

La otra vez yo contaba una historia que está ahí y que la cuenta el propio Vargas Llosa (otro que también es como un senador): fue a ver a Borges, quien lo recibió bien y se pusieron a conversar porque nunca lo habían hecho; Borges nunca sabía bien a bien quién llegaba a su casa, y Vargas Llosa le dijo: “¿pero cómo puede vivir usted en este departamento tan humilde?”, porque él vivía en un departamento muy chiquito. Entonces, Borges se ofendió muchísimo y le dijo: “bueno, es que los argentinos somos discretos”. Porque Vargas Llosa vivía seguramente en una mansión y Borges estaba en un departamento que estaba en una buena zona y tenía un buen ambiente, pero era una cosa discreta. Al otro día Borges dijo que lo había visitado un peruano que parecía trabajar en una inmobiliaria porque lo quería hacer mudar de casa... (*risas*)... Porque Vargas Llosa no vio a Borges como un senador, como un tipo que estaba viviendo con sirvientes... esas son un poco las diferencias que espero que nos pongamos en un plano un poco más ligado a la cultura real.

¿Cómo se ganan la vida los escritores?, esa es una pregunta, ¿cómo todos hemos hecho muchas cosas para sobrevivir? Esos son los puntos sobre los cuales la cultura latinoamericana encuentra su línea propia.

Muchas cosas de las que se hacen normalmente es, entre otras, participar en el periodismo cultural. Y por eso te que-



ría preguntar ¿cómo encuentras al periodismo cultural en América Latina?

Lo veo muy en baja. Creo que cuando se habla del fin de la literatura se está hablando de la crisis de la crítica y de la crisis de un mundo académico cuyo objeto literario, que era un objeto de investigación o de difusión periodística, es lo que está en crisis. El secretario de redacción de los diarios ya no se interesa en la literatura como un lugar social y por lo tanto cada vez les pagan peor a los chicos que hacen las notas, cada vez más los suplementos combinan sus páginas con los suplementos de espectáculos, o sea, se ha perdido el objeto literario.

Como siempre he dicho, es mejor hacer columnas fuera del ámbito o del círculo de los suplementos culturales; y también digo que ojalá estos tomaran el modelo de los suplementos deportivos, que son mucho mejores: no le explican a la gente que todos los equipos tienen once jugadores y que deben de meter la pelota en el arco contrario; no como en los suplementos culturales donde les dicen a los chicos: “tienes que decir quién es Faulkner, quién es Kafka...”. Los suplementos deportivos están hechos para gente que entiende de lo que se habla, al igual que los suplementos económicos que son para gente que entiende de eso. Los suplementos de cultura pareciera que están hechos para gente que no entiende y que hay que explicarles todo el tiempo. Y entonces no interesan a nadie.

Muchos suplementos ya no generan algo que era muy atractivo, movían a la creación justamente.

Exactamente. Fue una gran tradición y hay que abrir una discusión literaria, no discusiones sobre escándalos

o sobre secretos, sino discusiones sobre qué poética es la de hoy. Y hacer alguna investigación, que no se hace.

En la literatura latinoamericana, ¿qué te llama más la atención hoy?

Yo veo dos líneas. Una que tiene que ver con la gran discusión que es, ¿estamos en *sincro* con la literatura contemporánea mundial? Estamos escribiendo en *sincro* con ellos, estamos conversando, cosa que en la época de Asturias no pasaba; pero ahora todo lo que hacemos es como esa cultura internacional que está localizada. Nos incorporamos a esa cultura como si fuéramos gente de Nueva York, pero no somos gente de Nueva York; vivimos en Buenos Aires, en la Ciudad de México, en Bogotá, tenemos una localización y, paralelamente, hay una cultura latinoamericana que está escrita como si realmente no hubiera localización.

Hay temas y formas estilísticas que tienden a ser internacionales y, en realidad, lo que se pierde es el carácter propio que debe tener una prosa, o lo que sea... Entonces veo una línea que es la de darle a la cultura internacional una localización en nuestra propia realidad. Te voy a poner un ejemplo que no tendría que poner: esta novela (*El camino de Ida*) que sucede en Estados Unidos, es mi novela más argentina, si quieres que así te lo diga... (*risas*). Entonces, el riesgo que veo es esta idea de los chicos que quieren ganar el mercado internacional y creen que para ganarlo hay que escribir una novela que pase en los aeropuertos o en lugares así. Y lo más interesante es lo que están haciendo aquellos que escriben una novela que sucede en cualquier lugar, pero que tienen una marca que los localiza en su propia tradición. Eso es lo que también tendríamos que discutir e impulsar. **U**