

Adrián Ferrero

“Hay que escribir como si el lector fuera siempre más sagaz y más sabio que el que escribe”.

Entrevista a Ricardo Piglia

Ricardo Piglia nació en Adrogué (provincia de Buenos Aires), en la República Argentina. Durante su adolescencia se dedicó al estudio pormenorizado de la literatura norteamericana contemporánea. Estudió la carrera de Historia en la Universidad Nacional de La Plata. Como asesor editorial dirigió en los años sesenta la “Serie Negra”, difundiendo la obra de Hammett, Chandler, Goodis y McCoy. En los años ochenta creó la colección “Sol Negro” descubriendo nuevas figuras del policial negro moderno. Intervino en revistas culturales, diarios y periódicos de su país y del extranjero, instalando debates y produciendo tesis muchas veces polémicas sobre la cultura argentina y occidental. Fue profesor titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y ha enseñado en las Universidades de Princeton y Harvard. Como escritor de ficción empezó publicando *La invasión* (relatos, 1967) y *Nombre falso* (relatos, 1975). A partir de su primera novela, *Respiración artificial* (1980), se convirtió en un referente de la literatura argentina. Su obra ensayística abarca *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (1999) y *El último lector* (2005), que acaba de aparecer y al que se refiere en la presente entrevista. Publicó asimismo *Prisión perpetua (nouvelles)*, (1988), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997). Su obra ha sido traducida a cinco idiomas. Para el cine escribió, en los años

noventa, el guión de *Foolish Heart* (dirigida por Héctor Babenco), *La sonámbula* (dirigida por Fernando Spiner) y realizó la adaptación de *El astillero* de Juan Carlos Onetti. El proyecto creador de Ricardo Piglia se caracteriza por la permanente puesta en cuestión de saberes y discursos sociales sobre la literatura, problematizando el lugar tradicional de la figura del hombre letrado, las fronteras disciplinares y las formas naturalizadas de organización del conocimiento y la praxis discursiva. A fines de octubre de 2005, desde Princeton (donde está radicado), respondió por escrito a la siguiente entrevista.

A. F.: ¿Cómo definirías ese extraño orden, en cuya categoría parecen ingresar tantos textos, llamado ficcional? ¿De qué necesidad humana te parece que nace ese orden?

R. P.: Entiendo que nace de la necesidad del ser humano de no estar siempre en la realidad. Por eso la ficción está en el origen del lenguaje. Referirse a lo que no existe como si tuviera vida, hablar de lo que todavía no es. No se trata de mentir, ya que, como sabemos, la ficción no es ni verdadera ni falsa.

A. F.: ¿Se puede hablar de una ficcionalidad de la crítica literaria y de ciertos textos de ficción literaria que por su índole parecen piezas de crítica literaria? ¿En qué sentido?

R. P.: Hay una construcción de la enunciación en la crítica que sería bueno analizar, el sujeto de la crítica es muchas veces un sujeto imaginario, que esconde su realidad material y las condiciones concretas de su lectura.

A. F.: ¿Cómo definirías la diferencia entre la crítica literaria desarrollada por un escritor o por un crítico literario a secas? ¿Cómo pensás tus propias prácticas discursivas ficcionales y críticas en el contexto de estas reflexiones?

R. P.: He citado varias veces la frase de Faulkner: “Escribí *El sonido y la furia* y aprendí a leer”. Escribir cambia, antes que nada, el modo de leer. Un escritor es alguien que lee de otra manera. Ahora bien ¿qué clase de lectura es ésta? En un sentido todo lo que he escrito intenta responder a esa pregunta.

A. F.: *El último lector*, de 2005, parece inaugurar un momento distinto de tu poética en su faceta crítica o metacrítica. Se plantea como un proyecto más ambicioso ¿Cómo nació el libro y cómo hiciste el recorte de las fuentes y núcleos que ibas a incluir en él? ¿Cómo fue el proceso de escritura del libro?

R. P.: En realidad el libro no fue planeado, es más bien el resultado de notas y apuntes que fui tomando a lo largo de los años. El recorte es arbitrario, trabajé con mi propia biblioteca, o mejor con el recuerdo de la lectura de algunos libros de mi propia biblioteca. En cuanto a las fuentes, digamos que se trata de uno de los temas que surgen cuando uno se pregunta qué es un lector. Actualmente parece haber más interés por la información literaria que por los libros mismos. Muchos han leído todo lo que se ha escrito sobre Joyce pero no han leído a Joyce.

A. F.: En tu libro hablás de lectores, lectoras y lecturas. La noción de “escena de lectura”, presente en el trabajo de Sylvia Molloy sobre Victoria Ocampo en su libro sobre la literatura autobiográfica en Hispanoamérica parece aludido. ¿Ése fue uno de tus focos de inspiración para la concepción del libro o hubo otros?

R. P.: Admiro desde siempre el trabajo de Sylvia Molloy y siempre me he sentido en diálogo con ella y con sus textos, de modo que no me asombran esas relaciones. Pero debo decir que, para mí, el origen del *El último lector* está en el análisis de las escenas de lectura de Silvio Astier en *El juguete rabioso* que escribí

hace más de treinta años. Rastrear las escenas de lectura en Arlt me hizo leer a Arlt (y no sólo a Arlt) de otra manera. Mi interpretación de Sarmiento, por ejemplo, gira sobre la escena de lectura que abre el *Facundo*. Por supuesto, la noción –o la imagen– de “escena de lectura” excede a la crítica literaria y aun a la literatura misma.

A. F.: En el capítulo sobre la vida y los textos del “Che” Guevara planteás una suerte de radicalización en la cual la vida deja de escribirse como texto (bajo la forma de diario, en este caso) y pasa a vivirse como literatura. Entre nosotros, el caso de Rodolfo Walsh (o Paco Urondo o Haroldo Conti) constituye otro caso de radicalidad, distinta pero afín, plantea algunas preguntas en torno de vida y praxis política. ¿Podrías desarrollar un poco más la relación entre praxis política y praxis discursiva en estos dos casos paradigmáticos y míticos?

R. P.: Muchas veces el paso a la acción política fue un modo de resolver la tensión tradicional entre vida y literatura. Quiero decir, muchos escritores fueron llevados a la acción política por su concepción de la literatura más que por sus concepciones sociales. Cierta vitalismo, cierto culto de la experiencia vivida, se cristalizaron en la práctica política. Fue una salida frente a lo que muchos consideran la gratuidad (la aparente gratuidad) de la literatura.

A. F.: ¿Cómo concebís tu propia praxis política? ¿Como una actividad ante todo discursiva, poética?

R. P.: Como político soy un lector, quiero decir, porque leí ciertos libros pensé de cierta manera y traté de actuar en consecuencia. O mejor, porque leía de cierta manera pude pensar políticamente. En su clásico ensayo *Persecution and the Art of Writing*, Leo Strauss dice que leer –y escribir– entre líneas, es de por sí un

acto político. El censor está en un extremo y el conspirador está en el otro. En cuanto al sentido político de lo que escribo, desde luego, no soy yo quien puede definirlo (ni saberlo).

A. F.: Pierre Bourdieu ha señalado la importancia para el proyecto de las devoluciones que bajo la forma de representaciones sociales recibe el escritor tanto desde las instituciones propiamente culturales como las sociales y el mercado, entre otras. ¿Cómo hace un autor como vos, en la cúspide de la consagración, para preservar la necesidad intrínseca del proyecto? ¿Entablás negociaciones con las instituciones? ¿Te crea o genera conflictos esa negociación?

R. P.: Hay negociaciones –luchas y conflictos sería mejor decir– que se dan desde el principio mismo de la vida de un escritor. ¿Qué hace uno con el libro que ha escrito? Ésa es una cuestión que está siempre presente. El escándalo que se ha generado últimamente a partir del Premio Planeta que gané en 1997 y las consecuencias jurídicas que tuvo el asunto podrían ser un ejemplo del universo en el que se mueve actualmente un escritor. Brecht hablaba de los modos de producción de la gloria. No son los escritores los que tienen la propiedad de esos modos de producción. (*Nota de A. F.: En el año 1997, Ricardo Piglia se hizo acreedor al Premio Planeta de Novela con su libro Plata quemada. El proceso de evaluación del jurado fue acusado de supuesta falta de transparencia y el escritor argentino Gustavo Nielsen inició acciones legales en contra de la editorial, del autor ganador y de uno de los jurados. En el fallo en segunda instancia, los magistrados estipularon como indemnización para Nielsen una suma que supera los 9.000 US\$, más intereses y costas.*)

A. F.: ¿Podrías mencionar tres o cuatro obras de autores argentinos o extranje-

ros que vos creás sean centrales para entender tu propia *poiesis*? Ese catálogo, ¿ha sido móvil y dinámico a lo largo de los años o más bien circunscrito a la estabilidad de unos pocos nombres?

R. P.: Sin duda ese catálogo ha ido cambiando a medida que escribía. Por otro lado los libros que uno admira no son necesariamente los que están más cerca de lo que escribe. Pero en fin, daré esos cuatro nombres (porque a todos nos gustan las listas): *El oficio de vivir* de Pavese, el *Diario* de Kafka, *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio, *In Our Time* de Hemingway.

A. F.: ¿Sentís que sos libre al escribir, o eso es una suerte de ilusión? ¿Pensás o sos consciente de las formas de control discursivo que operan en tu psiquismo en el momento de la escritura? ¿Es necesaria una ilusión *naïf* de libertad para escribir en paz?

R. P.: Uno no escribe lo que quiere sino lo que puede. Si uno pudiera escribir lo que quiere, todos escribiríamos todo el tiempo obras perfectas. Pero siempre nos sale otra cosa, descolada, con goteras, irreconocible. Por eso, seguramente, se vuelve otra vez a escribir. “De fracaso en fracaso hasta la victoria final”, decía Mao Tse Tung. Me gusta la frase, pero no sirve, porque nunca hay victoria final.

A. F.: Tus intervenciones críticas ¿responden a búsquedas personales o formas premeditadas de producir un cierto impacto en el sistema literario? ¿Cuáles pensás que han sido algunos de los logros (si es que los hay) en ese impacto?

R. P.: La escritura crítica está mucho más ligada a una demanda concreta que la escritura de ficción. Habitualmente nos piden que escribamos sobre un tema. Por ejemplo, Pezzoni me pidió que escribiera un prólogo a *El juguete rabioso*, Lafforgue me pidió que escribiera un prólogo a *Facundo*. Esos dos ensayos (para volver a

recordarlos) produjeron cierto efecto en mi propia concepción de la literatura (y de la crítica).

A. F.: Tu prosa crítica responde a un horizonte académico sin incurrir en los protocolos académicos de escritura. ¿Te costó mucho lograr ese registro? Ese registro ¿se logró a partir de mucho esfuerzo, de trabajar en contra o a favor de qué?

R. P.: Ser lo más claro posible y evitar la jerga y las modas críticas son las únicas consignas que he usado al escribir ensayos. Las clases desde luego han sido muy importantes para mí. Enseño desde hace muchísimos años. La discusión literaria que se da en un seminario o en un curso es un fantástico laboratorio de experimentación con la literatura.

A. F.: Sin desdeñar el psicoanálisis (a diferencia de Borges), el marxismo u otras teorías del conflicto social (a diferencia de Borges) ni la crítica y la teoría literarias y otras ciencias sociales, tu obra se erige en un proyecto provocador, que hace estallar las formas convencionales y tradicionales de encasillar y concebir al letrado (en el amplio sentido del término). ¿Podría ser éste uno de tus aportes a la historia de las poéticas? ¿Cuáles otros podrías señalar, al menos como anhelos?

R. P.: Te agradezco la generosidad de la hipótesis, ojalá las cosas hayan sido como dices. Mucho de lo que he hecho está ligado a las posibilidades y a las condiciones concretas de la vida cultural en Buenos Aires a partir de los años sesenta. Todavía nos queda por hacer una crítica de la economía literaria (una crítica de la crítica, como decía Marx). De hecho, preguntarle a un escritor cómo se gana la vida es siempre una buena pregunta para entender su poética.

A. F.: Las sociedades contemporáneas han espectacularizado el escenario de la

esfera pública. Esto ha contribuido a la circulación de nuevas representaciones e imágenes del intelectual y del escritor, fijadas bajo la forma de estereotipos. ¿Cuáles podrías reconocer? ¿Cuáles serían tus estrategias de resistencia para conjurar este mecanismo?

R. P.: La cultura de masas es básicamente anti-intelectual, tiene la superstición de bajar el nivel para hacerse entender, y ésa es una ideología clásica de los intelectuales que creen que están un escalón por encima de los demás y que deben bajar para ponerse a la altura de sus interlocutores. No ha sido ésa mi idea, claro, ni mi concepción de la literatura. En realidad pienso al revés, creo que hay que escribir como si el lector fuera siempre más sagaz y más sabio que el que escribe. Ésa, por otro lado, es la gran lección de Borges. Escribía como si a todo el mundo sólo le interesara la literatura.

A. F.: La praxis discursiva desata una serie de mecanismos psíquicos y cognitivos, individuales y sociales. ¿Cómo vislumbrás el momento mismo de escribir? ¿Como un momento de placer, de aprendizaje, de asombro, de descubrimiento, cómo?

R. P.: Todo está mezclado y tu descripción de las variantes es buena. Por mi parte he terminado por reducir el asunto a dos premisas básicas. Para escribir, sólo necesito levantarme temprano y no atender el teléfono.

Adrián Ferrero es docente y becario de investigación en la Universidad de La Plata (Argentina). Ha publicado, aparte de un libro de relatos (Verse, 2000), artículos de investigación y entrevistas en revistas especializadas nacionales y extranjeras; trabaja actualmente en su doctorado sobre las poéticas de Angélica Gorodischer y Tununa Mercado.