

RICARDO PIGLIA

# La forma inicial

Conversaciones en Princeton



**Lectulandia**

En los ensayos, conversaciones y entrevistas que conforman este volumen, producidos en los últimos años, Piglia plantea, a partir de esa forma inicial que es para él la conversación, algunos de los problemas de la narración y sus consecuencias. Dos núcleos destacan en esta búsqueda: por un lado, la renovación de los modos de narrar ligados a la forma de la *nouvelle*, y con ello las hipótesis sobre su especificidad, sus aspectos formales, la relación con el cuento y la novela, el estilo y las operaciones formales de Onetti en *Los adioses*, la *nouvelle* por antonomasia. Por otro lado, hay en estas intervenciones, como lo señala el propio autor, «un intento de transmitir la experiencia de escribir y enseñar literatura». Aparecen entonces el problema de los usos del lenguaje y la experiencia de la narración, el lugar de la narración en la vida, su propia obra de ficción en relación con la política y la docencia, y la significación que estas han tenido para él como crítico y escritor.

Con la dinámica y la argumentación propias de toda conversación, estos textos pueden leerse o bien como una introducción, o bien como un recorrido actualizado por los temas fundamentales de la producción crítica y de ficción de Ricardo Piglia, uno de los mayores referentes de la literatura latinoamericana.

Lectulandia

Ricardo Piglia

# La forma inicial

Conversaciones en Princeton

ePub r1.0

Titivillus 30.06.16

Título original: *La forma inicial: Conversaciones en Princeton*

Ricardo Piglia, 2015

Prólogo: Paul Firbas

Edición a cargo de Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

## NOTA A ESTA EDICIÓN

Debo a la generosidad de Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas la preparación de este libro, que fue publicado originalmente en Chile en la colección del premio José Donoso. En esta versión he incorporado cinco piezas nuevas —«Tiempo de lectura», «Secreto y narración», «Aspectos de la *nouvelle*», «Volver a empezar» y «Las versiones de un relato»— que complementan y comentan las cuestiones centrales discutidas en estas páginas. El subtítulo *Conversaciones en Princeton* localiza el ámbito en el que se trabajaron las hipótesis. Los textos exteriores al lugar —como los ensayos o la entrevista en la Biblioteca Nacional— retoman cuestiones tratadas en mis clases y giran sobre los problemas —y el modo de decir— de mis seminarios. En este sentido, he intentado mantener la fluidez del diálogo, es decir, una dinámica de la argumentación que se rige por lo que el momento presenta, sin acatar un plan fijo. De todos modos, en este volumen creo percibir dos núcleos a los que se vuelve en distintos registros. Por un lado, la renovación de los modos de narrar ligados, básicamente, a la forma *nouvelle*. Por otro lado, he intentado transmitir la experiencia de escribir y enseñar literatura, o mejor, de hacer ver la relación entre esos dos modos de usar el lenguaje.

La inmediatez es el tono común que tienen las conversaciones y las intervenciones publicadas aquí, nada está preparado y funciona la improvisación en sentido musical. No quise corregir el tono oral porque eso le da al libro su carácter. Me interesa mucho la cuestión de la improvisación en la música y en el arte en general. Los músicos improvisan sobre un estándar y los escritores improvisamos a partir de motivos y temas que se repiten con leves variantes y se reiteran según la presencia de los interlocutores (imaginarios o no). La conversación es una de las formas básicas de la experiencia y está siempre ligada a lo contingente y a las modificaciones inesperadas. También al escribir, si tenemos suerte, nos dejamos llevar por las palabras y el fraseo, y avanzamos sin saber con claridad hacia dónde vamos. Esa disposición a lo inesperado es lo que habitualmente se llama la inspiración. No sé si esas frágiles iluminaciones están presentes aquí, pero la gravitación y la gracia del diálogo definen la forma inicial de estos textos, que son modestas tentativas de plantear algunos de los problemas de la narración y sus consecuencias.

RICARDO PIGLIA,  
Buenos Aires, 20 de marzo de 2015

# PRÓLOGO

## LA CONVERSACIÓN Y SUS FORMAS

*la correspondencia es un género perverso:  
necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar*

RICARDO PIGLIA, *Respiración artificial*

En la parte inicial de *Respiración artificial* (1980), la primera novela de Ricardo Piglia, se lee una carta de Emilio Renzi a su tío Marcelo. Entre otras cosas, Renzi habla allí, desengañado, de su idea juvenil sobre la importancia de las experiencias y aventuras en la formación de un escritor. La carta revela, sin embargo, a un escritor ya formado, no por aventuras, sino por lecturas y especulaciones. Renzi, una suerte de *alter ego* de Piglia, tiene ideas sobre el mundo. La carta incluye además una reflexión sobre el género epistolar, esa forma perversa, dice, de conversación diferida que se alimenta de la distancia, pero que evidentemente le fascina: «te confieso —le escribe a su tío— que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas». El género epistolar se acerca mucho así a la «conversación», tal y como Piglia la trabaja: es un acontecimiento del lenguaje, un lugar para las ideas, pero también una forma que prospera o se enriquece con la distancia, con la reescritura y agregados que siguen y se extienden más allá de la conversación real.

Los acontecimientos en las ficciones de Piglia suelen ser hechos textuales o de lenguaje. En el centro de sus cuentos o novelas se narran conversaciones, irrumpen libros y documentos, aparecen cartas y fotografías. Podríamos, por tanto, decir que su universo ficcional se levanta sobre el problema de los textos en el mundo o del mundo como texto; y que en ese universo siempre hay uno o varios personajes que son lectores obsesivos o profesionales, descifradores de códigos, pero también productores de textos, codificadores, urdidores de situaciones, máquinas que cifran el mundo. La ficción en Piglia puede pensarse como una gran escena, muchas veces transfigurada, sobre personajes que leen o escriben, que dictan y reciben mensajes que podrían transformar el orden de la sociedad moderna. Los personajes viven apasionadamente sus ideas, son héroes que defienden sus posiciones, pero se enfrentan al desconcierto del sentido y a las disciplinas de la modernidad. La ficción en Piglia es, entre otras cosas, una forma de intervención en los debates teóricos e intelectuales, desde la lógica de ciertos géneros literarios, como la novela policial, la *nouvelle* o el cuento breve.

En este sentido, si entendemos la ficción en Piglia como su manera de trabajar hipótesis sobre el funcionamiento social, la historia argentina o la cultura de masas, el

espacio de las «conversaciones» sería otra forma más de ese mismo trabajo, siempre en tensión con los discursos oficiales y académicos que piensan esos mismos problemas. La conversación construye «naturalmente» una escena que, por decirlo de algún modo, baja el tono de la enunciación del discurso crítico, en el sentido de que lo sitúa en un contexto humano concreto. Pero sobre todo se trata de una forma que dialoga, desde afuera, con el discurso académico. La conversación —como una forma de *crítica y ficción*— sería otro ensayo de solución al problema de cómo intervenir — y desde dónde hablar— en los debates teóricos y críticos. Se trata también de un trabajo con el tono en el registro de la crítica.

Ricardo Piglia utiliza la forma de la conversación como pocos escritores, integrándola claramente al conjunto de su *obra*. En 1986, publicó una colección de conversaciones notables (llamadas entonces «entrevistas» o «reportajes») bajo el título de *Crítica y ficción*. El volumen se reeditó con varios textos nuevos en los años 1990 y 2000. A esta última edición se le agregó la «Conversación en Princeton» de 1998. En 1990, se publicó el hoy célebre *Diálogo Piglia-Saer*. Las entrevistas, reportajes o diálogos fueron preferentemente tomando la forma de «conversaciones» desde 1998, en el contexto de los intercambios intelectuales entre profesores, alumnos y escritores que trabajaban y visitaban la comunidad universitaria de Princeton, en Nueva Jersey.

A diferencia de las entrevistas o reportajes, las conversaciones suponen una relación más cercana entre los interlocutores. Los *diálogos* se conectan con viejas tradiciones letradas y académicas, como en los diálogos filosóficos, mientras que las *conversaciones* evocan complicidad, cotidianeidad y familiaridad. A diferencia de las *entrevistas*, en las que domina una voz, la conversación es más polifónica y dialógica. Permite además que el registro crítico no pierda su conexión con lo local y las formas afectivas y personales, moviéndose entre las convenciones de la oralidad y de la cultura escrita.

En algunos casos, como en el texto «Medios y finales» incluido en este volumen, la conversación grabada y su transcripción son solo el punto de partida de una cuidadosa reelaboración textual. Después de transcribir o desgrabar lo conversado, empieza un proceso meticuloso de correcciones, agregados y cambios coordinados por escrito entre las «voces» de la conversación y los editores. Es decir, este género también prospera en la distancia. En todo ese proceso, la conversación inicial queda como una estructura de base para el desarrollo de una escritura crítica nueva. La forma final se acerca así al ensayo y la ficción, pero manteniendo siempre el tono y la verdad del intercambio de ideas y la dinámica propia de cada encuentro. Si quisiéramos ponerlo en el estilo aforístico del mismo Piglia, podríamos decir que la conversación, en tanto género escrito, es una reconstrucción o una restauración. Su forma se acerca al texto teatral o al guión de algún filme posible. Del mismo modo, las páginas de varias novelas de Piglia parecen también evocar algunas conjeturales conversaciones perdidas.

Los ensayos, conversaciones y entrevistas que se reúnen en este volumen no solo presentan reflexiones sobre la novela, el cine o la política, sino que también comparten formas y técnicas propias de la ficción en Piglia. Podrían servir como introducción a su obra o como una manera de releerla y estudiarla. En el ensayo «Modos de narrar» —originalmente una conferencia—, Piglia declara que aunque se le había solicitado una «clase magistral», su texto era una «conversación». Es decir, inclusive en ese caso, la forma preferida es la que evoca una situación de intercambio, preferentemente entre amigos. La escena deseada de la conversación desmantela la voz de autoridad de una clase magistral. También en el ensayo «Sobre la interpretación», escrito en el registro de *Las formas breves*, se mantiene un gesto conversacional, desde la pregunta inicial que parece invitarnos a intervenir («¿Qué quiere decir interpretar un relato?») hasta el apunte final sobre el «desconcierto de la significación» en la vida cotidiana y personal.

\*

Mis agradecimientos a Beba Eguía, Luisa Fernández y todos los que hicieron posible esta edición, entre Argentina y los Estados Unidos y a los colegas y amigos que participaron en las conversaciones. A Ricardo Piglia, mi agradecimiento profundo por su amistad y generosidad intelectual.

PAUL FIRBAS,  
Stony Brook, febrero de 2015

## TIEMPO DE LECTURA

*Conversación con Horacio González y Sebastián Scolnik (Biblioteca Nacional de la Argentina), en Buenos Aires, 2007.*

Ricardo Piglia es quien, quizás con más persistencia, ha pensado la presencia del lector en la obra. Una teoría del lector, el último lector —quizás él mismo—, que aparece dejando marcas en la escritura. En este diálogo que se produjo a partir de su visita a la Biblioteca, Piglia analiza las variaciones técnicas como profundos virajes en las prácticas de lectura que, sin embargo, no han logrado alterar su condición fundamental: la lectura sigue consistiendo en una secuencia lineal de desciframiento que va de un signo a otro, pese al carácter fragmentario que asume en la metrópoli.

**La Biblioteca:** Desde hace tiempo se está desarrollando una discusión, y la Biblioteca Nacional es un espacio natural para ella, pues se encuentra especialmente afectada por las modificaciones técnicas en curso: nos referimos al debate acerca de cuál es la relación de la lectura con las nuevas tecnologías; si se trata de un vínculo virtuoso o de la desaparición de la figura del lector moderno, si es necesario repensar la relación y el lugar social de la lectura en la vida contemporánea. En estas discusiones hay lamentos y euforias, desmedidos en ambos casos.

**Ricardo Piglia:** Bueno, tratemos de no tener una posición centrista, ¿no? [risas]. Siempre hay lamentos y euforias. Lo primero que tendríamos que decir, es que hay muchos historiadores de la cultura trabajando este tema. Hay que pensar sobre todo en Roger Chartier, que ha reflexionado sobre la cuestión del cambio en los soportes de la lectura, desde los papiros, los rollos y los libros hasta la lectura en la pantalla. Chartier ha insistido en la importancia de la materialidad del formato en la discusión sobre la construcción del sentido y en la historia de la lectura. Hay que situar el problema en la larga duración. ¿Qué es lo que persiste de las formas de leer y qué es lo que se ha transformado? Yo tiendo a pensar que el modo de leer —desde la perspectiva que a mí me interesaba en el libro (*El último lector*, 2005)— no ha variado. Leer ha sido siempre pasar de un signo al otro. Puede haber cruces, cortes y virajes en la linealidad, pero la construcción del sentido, el modo de descifrar los signos al leer, no ha cambiado. Es una práctica de larguísima duración. Desde luego la lectura supone el aislamiento, el lector es un sujeto que está descifrando una serie de signos y está solo en eso. Lo que cambia es la escena en la que se lee, y la actitud. No solo el formato en que leemos los textos cambia y por lo tanto la posición del cuerpo, sino también el tipo de atención.

Yo he construido una especie de modelo histórico, un poco en broma, con dos posiciones. La primera, que podríamos llamar la pose Kafka, es el modelo del lector que se encierra y se aísla y no quiere ser interrumpido. La ambición de Kafka de

encerrarse en un sótano y que le dejaran la comida en la puerta, para poder caminar un poco, pero no ver a nadie y estar aislado. O la metáfora que los medios usan siempre: ¿qué libro se llevaría usted a una isla desierta? La lectura perfecta y personal estaría asociada con el aislamiento y el punto extremo sería estar solo en una isla con un solo libro. Es una imagen que persiste, la del lector que está concentrado, aislado. Poe teorizó ese modo de leer con su poética de la forma breve: la *Filosofía de la composición* es una teoría de la lectura. Hay que escribir un texto cuya extensión dependa de la capacidad de sostener la atención, un texto que no se pueda dejar y que se pueda leer de un tirón, en un tiempo prefijado. El sentido depende de la concentración, que a su vez depende de un tiempo fijo y de la continuidad. En ese marco, la interrupción aparece como un fantasma que recorre la historia de la lectura. Podemos seguir esa historia con ciertas situaciones donde la interrupción aparece ficcionalizada, muchas veces como una amenaza. Está el relato de Cortázar, el bello relato «Continuidad de los parques», sobre la lectura de una novela. La lectura interrumpida supone distintos tipos de situaciones: una es la interrupción propiamente dicha —alguien que entra e interrumpe—, otra es el paso del libro a lo real, y la inversa, lo real que irrumpe en el momento de la lectura.

**LB:** Una especie de *robinsonada* interrumpida...

**RP:** Claro. Los desarrollos técnicos y la complejidad de la experiencia han ido generando otra figura que yo asocio con Joyce, para ponerle un sujeto, y por el tipo de poética de la escritura que supone. El modelo no es la isla, sino la ciudad, la dispersión, la proliferación de los signos. La lectura no es lineal, el que lee se desvía, está en una red, el tiempo está fragmentado y es múltiple. Uno podría asociar esta posición con el movimiento en la ciudad, donde todo parece suceder al mismo tiempo. Por lo tanto, el lector no funciona como aquel que está aislado o en cualquier escena de aislamiento que se pueda construir, sino que el lector está conectado a una red y eso la literatura ya lo empezó a mostrar mucho antes de que aparecieran las formas contemporáneas. Hoy es habitual que un lector esté leyendo un libro y a la vez tenga prendida la TV, está atento a los *e-mails*, habla por teléfono, escucha música. La percepción distraída. Podríamos recordar la noción del «lector salteado» de Macedonio. Un lector que se hace cargo de la interrupción, de todo lo que interfiere y lo incorpora a la lectura. Entra y sale, se dispersa, se concentra, se va. Y desde luego la prosa de Joyce o la de Macedonio están ligadas a ese tipo de lectura que no es lineal, o en todo caso infiere la posibilidad de una lectura discontinua.

Otra posibilidad es hacer una historia de la técnica que acompaña y sostiene la lectura y la modifica. Por ejemplo, podríamos hacer una historia de la luz, de la iluminación. El invento del vidrio que hace posible las ventanas; el paso de las velas a la luz de gas, a las lámparas. La posibilidad de leer de noche. Esa sería una manera de hacer una historia de la técnica en relación con la lectura. Desde luego, las

bibliotecas están ligadas a ese tipo de historia, un lugar construido para leer, donde los libros se ordenan, se acumulan, hay un recorrido, un movimiento más físico, hay que moverse por ese espacio, los pasillos, las galerías, los estantes; se puede ir de un libro a otro. Las bibliotecas no solo acumulan libros, modifican el modo de leer. Producen un efecto paradójico, que es típico de las grandes bibliotecas: siempre habrá un libro que no hemos leído, la contradicción entre el libro que estoy leyendo y todos los otros libros que están ahí disponibles y que nunca podremos llegar a leer. Lo que no se puede leer, lo que falta, acompaña a la lectura, forma parte de la experiencia misma. Son cuestiones ligadas a la lectura como posibilidad y están conectadas con el debate actual sobre qué sucede con la lectura en la red, con las conexiones múltiples, la superposición y la acumulación, el paso de un texto a otro. La literatura ya había intentado dar cuenta de la posibilidad de las lecturas múltiples, simultáneas, sucesivas. Borges ha dado el paso de la imagen de la biblioteca como espacio de saturación y de lectura sucesiva a la invención de una imagen que se acerca a la experiencia de la lectura simultánea y a la Web. Eso está en «El Aleph», desde luego, un modelo de simultaneidad, de visión instantánea, todo el universo concentrado en un punto. La clave, creo, es que se mantiene la relación personal, aislada. Se trata de una visión privada que se abre a todos los signos pero el sujeto sigue solo ahí frente a esa pantalla microscópica. Con esto quiero decir que las novedades son siempre novedades, desde luego, porque en el contexto en que funcionan tienen un sentido propio, pero uno podría establecer una arqueología de todas estas imágenes y figuras que hoy se discuten a partir de las nuevas tecnologías.

**LB:** ¿Se podría pensar una variación, en términos de velocidad y cantidad, de imágenes que proliferan? ¿Esas imágenes amenazan los procedimientos de lectura modernos? ¿Se podría pensar en el paso del «lector salteado», que, pese a su errancia, aún mantiene su condición de lector, a una figura más propia de la dispersión?

**RP:** La velocidad, la instantaneidad, tiene que ver con el material, con los signos: llegan más rápido, están más cerca. Pero la velocidad de la lectura sigue siendo la misma, con pocas variaciones. Depende de la materialidad, del cuerpo, de la mirada, es muy personal, tiene un ritmo subjetivo, como la respiración (los cambios de ritmo suponen a veces cierta patología, cierta alteración: la lentitud del asma en Proust, en Lezama, en Saer; el jadeo acelerado en Céline, en Kerouac, en Lamborghini). La lectura veloz fue una especie de chiste idiota, lo que se ha acelerado es la posibilidad de acceso a los textos y a los signos, pero no la lectura misma. La instantaneidad de la percepción está ligada a la imagen, no al desciframiento de los signos. Obviamente no es lo mismo ver una imagen que leer un texto. Hay un cambio de ritmo. Se pueden intercalar y entreverar palabras e imágenes, pero habrá siempre una distancia que básicamente es temporal.

Godard ha trabajado mucho sobre esta diferencia, siempre hay algo para leer en

sus filmes y esos textos son una especie de fundido a negro, marcan un cambio de ritmo. Lo mismo podríamos decir de la experiencia de los subtítulos de las películas, también se va al cine a leer. (¡Y dicen que el subtítulo fue un invento argentino de los años 30, cuando apareció el sonoro!). ¿Qué pasa ahí?; ¿o en las historietas? Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras se quiere decir que la imagen llega más rápido, la captación es instantánea, la percepción tiene la misma velocidad que la imagen. Mientras que leer un texto de cien palabras o de mil palabras, cualquier texto que sea, tiene otro tiempo. Hay una lentitud de la lectura, digamos así, un tiempo para captar el sentido, difícil de cambiar. Los modos actuales de abreviar y usar letras que concentran palabras, típico en los *e-mails* y en los mensajes de texto, una suerte de taquigrafía personal, son un intento de acelerar la escritura, pero el lector debe reponer las letras que faltan, de modo que la lectura es siempre más lenta que la circulación de los textos.

Para acelerar se tiende al criptograma, a la señal. Recordemos que Alan Turing, que está en el origen de la cibernética, empezó como criptógrafo y descifrador de mensajes codificados durante la Segunda Guerra Mundial. Y hoy todos estamos en una escena de criptógrafos, sujetos inciertos que descifran y protegen la lectura con los *passwords*. En realidad para acelerar la lectura habría que sustituir las letras por números, para que los mensajes se pudieran leer más rápido, pero eso nunca puede funcionar. El lenguaje es insustituible, no se puede inventar, todo esperanto es cómico: la comprensión universal e instantánea no funciona. El lenguaje tiene su propia temporalidad. Más bien habría que decir que es el lenguaje el que define nuestra experiencia de la temporalidad, no solo porque la tematiza en los tiempos del verbo, sino porque el lenguaje impone su propio ritmo. En todo caso, la poesía es la que ha llegado más lejos en los cambios de velocidad en el lenguaje, acelerar la comprensión de sentidos múltiples con pocas palabras. Y el límite será siempre el hermetismo, el idiolecto. Podríamos pensar en Mallarmé o en Haroldo do Campos o en Oliverio Girondo, para definir un uso *cyber* de la lengua. En definitiva, insistiría en los cambios mínimos que ha sufrido la actividad del que lee; los signos nos siguen viniendo uno tras otro y hay que entrar en ese recorrido lineal. Después los podemos alterar, podemos intercalar un texto en otro, pero siempre habrá un movimiento lineal, difícil de acelerar y de alterar. Quizás otro ejemplo de la relación entre tiempo de lectura y movimiento sea la lectura en un viaje. También aquí se trata de una historia de la técnica que ha sido por lo demás muy tematizada por la literatura: leer en movimiento, la lectura como viaje, la lectura asociada con una temporalidad alterada. Laurence Sterne en *Tristram Shandy* dice que la lectura de su novela reproduce el ritmo de un carruaje que sufre las sacudidas y los saltos del camino. Hay muchas escenas de lectura en las novelas de Conrad y de Melville, la lectura como navegación. Y está esa situación extraordinaria en *Gravity's Rainbow* de Pynchon, en la que —en un submarino durante la Segunda Guerra— los marinos citan el *Martín Fierro* y se ponen a discutir las hipótesis de Lugones sobre el poema de Hernández. Y

desde luego está la gran tradición de la lectura en los trenes, una relación con ritmos diversos entre lo que se está leyendo y la realidad que está pasando a una velocidad definida.

**LB:** Sin embargo, pareciera ser que, en términos de velocidades, hay algo del mundo conectivo-digital que descompensa la relación entre la letra impresa y la conciencia. Esos tiempos de pausa, de elaboración y soledad aparecen desbordados por la proliferación de signos ininterrumpidos que nos llegan de la mano del mundo digital.

**RP:** Sí. Con la precaución de decir que ese vértigo, digamos, muy atractivo, de proliferación de información produce, paradójicamente, cierta pausa. El sujeto detiene el flujo, debe seguir descifrando un signo atrás de otro. Es decir, puede llegar la cantidad de información que sea, pero siempre vamos a tener que descifrarla mediante un movimiento cuya velocidad no depende de la máquina. Podríamos decir que Joyce en el *Finnegans Wake* fue el primero que intentó modificar el modo y la velocidad de la lectura, a partir de la acumulación delirante de sentidos múltiples en cada palabra. El *Finnegans* es el intento de lograr la simultaneidad absoluta. Cada frase del libro remite a todas las lenguas y a todas las referencias y abre todos los sentidos posibles. El lector de ese libro enfrenta la dispersión y simultaneidad en cada página. Implica una suerte de lector futuro que debe ser políglota, manejar todas las lenguas. Y debe ser un insomne porque ya sabemos que no toda vigilia es la de los ojos abiertos. Por eso siempre me pareció extraordinario que el primer libro que se compró en Amazon fuera el *Finnegans Wake*. El primer lector que entró en la red para buscar un libro (fin de la librería como espacio real) pidió la novela de Joyce. El *Finnegans* es el libro de esta era, parece hecho para este escenario de lectura.

**LB:** ¿Y cuál es tu experiencia con los nuevos medios?

**RP:** Básicamente he visto todo el proceso de desarrollo de la tecnología de un modo muy directo porque estoy enseñando en Princeton desde hace veinte años y ahí los avances han sido extraordinarios. El acceso al conocimiento en estos años ha cambiado muchísimo y los medios técnicos forman parte de los cursos mismos. Y desde luego los estudiantes están muy integrados a los nuevos medios. Los modos de enseñar han ido cambiando. Ya no se trata tanto de informar sobre campos específicos de investigación, sino de seleccionar las rutas de lectura, cuáles son los textos que se leen en grupo y de qué modo se leen, cómo se procesa el acceso inmediato a la información. Los seminarios y los cursos tienen un *site* propio, donde circulan los textos y al que los estudiantes están conectados. Y la página, claro, se llama *Blackboard*, un pizarrón virtual, donde todos pueden entrar con una clave. Por mi parte sigo enseñando, por decirlo así, modos de leer. Con esto, lo que quiero decir una vez más, es que los medios técnicos avanzan a una velocidad notable antes que

nada en la dimensión de la circulación. Recordaba hace un tiempo una anécdota que cuenta W. H. Hudson, en *Allá lejos y hace tiempo*, sobre cómo circulaban los libros en el campo a mediados del siglo XIX: nos llegaba una novela, cuenta Hudson, y después de leerla se la pasábamos al vecino que vivía en una estancia que estaba a quince leguas, a caballo, y ese le pasaba la novela a otro y ese a otro y la novela se iba alejando cada vez más, de una estancia a otra. Ese movimiento, lo que se tarda en llegar a lo que se quiere leer, es lo que se aceleró notablemente. Y ese cambio en la circulación ha producido cambios en la sociabilidad, digamos así. Y eso tiene efectos culturales. Yo me acuerdo cuando iba al correo todas las tardes a despachar las cartas. Caminaba seis o siete cuadras hasta la oficina del correo, charlaba con el que recibía las cartas, me iba a tomar un café al bar de Talcahuano y Corrientes y después me daba una vuelta por los quioscos de libros de la Plaza Lavalle. Tenemos el *e-mail* ahora, ¿no? Estamos en pleno proceso de desmaterialización, como decían Masotta y Jacoby en los años 60. Ahora uno puede hacer todo eso —por ejemplo comprar libros usados en la Web— sin moverse de la computadora, salvo el café, que uno se lo tiene que ir a hacer a la cocina.

**LB:** Esto supone que esa sociabilidad que cambió lo hizo solo a través de la aceleración de los flujos de circulación. Pero ¿qué sucede con la escritura? ¿Ella se vio modificada también por los dispositivos técnicos actuales?

**RP:** No sé si cambia el tipo de escritura. Desde luego han cambiado las condiciones de producción. Hay mayor difusión de lo que se escribe y se lee, el acceso es mucho más libre, hay una especie de anarquismo primitivo. Se puede difundir sin problema lo que se quiera. No hay casi mediación y eso es extraordinario. Pero en la escritura, en la narración, no veo que estas modificaciones técnicas hayan producido grandes cambios. Están los blogs, cada uno puede tener su página, su boletín personal. Podemos llamarlo anarquismo, porque no hay intervención del Estado. Es un espacio sin fronteras, donde todo circula y se intercambia. Pero tiene algo primitivo, también, porque en general lo que se escribe es muy ingenuo, todos parecen escritores naif, quizás por el propio medio, por la búsqueda, un poco indiscriminada y medio desesperada, de lectores que tiene el que escribe un blog, las formas que usan para atraer a la red a los que andan sueltos. Miles de escritores a la pesca de lectores. Todo es gratis, además. Lo que se ve más claro son las tácticas para llamar la atención, el método suele ser el escándalo, una especie de versión privada del periodismo amarillo. Una mezcla de chisme, calumnia y confesión, cierta confianza excesiva en el decir directo, se ve demasiado la demanda, o en todo caso la ilusión de que alguien se detenga ahí a leer.

Yo mismo tengo un blog y una página web, pero los firmo con seudónimo, porque me interesa la experiencia misma y quiero ver qué pasa y qué circula. No me interesa que los lean por el nombre del autor. La verdad es que me divierto mucho. En mi

próxima novela, voy a poner la dirección de la página y del blog. No los textos que están escritos ahí, solo el dato de quien los ha escrito, voy a usar la novela para que el que quiera pueda entrar a ver. En definitiva, me parece que, en la literatura, lo que se ve es una presencia, digamos así, temática de las nuevas técnicas; pero no veo cambios en los modos de narrar. El que ha llegado más lejos en esa línea ha sido William Gibson, que es un gran novelista que trabaja con los mundos virtuales y el *cyber*. Pero no veo que la estructura de la narración propiamente dicha se haya alterado radicalmente. Hay intervenciones interesantes de algunos novelistas argentinos jóvenes, que están trabajando con esos elementos, como Daniel Link, por ejemplo; pero me parece que no son cambios de contenido: en vez de telegramas o de cartas se narra la circulación de los *e-mails*.

**LB:** Antes se las llamaba novelas epistolares, pero desde Chordelos de Laclos hasta el *e-mail*, habría que ver cuál fue la evolución del género.

**RP:** Sí, y al mismo tiempo hay algunos usos interesantes del lenguaje. Jóvenes escritores que están muy atentos a los cambios en los usos sociales, a lo que está pasando con los lenguajes sociales, para construir su propia voz. Me parece que eso viene de Joyce, de Puig. Es decir, no hay estilo personal, o en todo caso el estilo se construye a partir de los lenguajes sociales, de lo que sucede en la calle, en la Web, en la circulación social. Uno puede leer a Cucurto y ver de qué modo los inmigrantes sudamericanos y coreanos están presentes en la cultura argentina actual y cómo se transforman los registros del lenguaje. También algunos autores están trabajando con cierta grafía que viene de los medios técnicos. La rapidez de la escritura ha generado una especie de nueva taquigrafía, una forma condensada de reproducir por escrito el lenguaje. La última novela de Alejandro López trabaja por ahí. Se tiende al ideograma casi. Se abrevian las palabras para que los mensajes estén a la altura de la velocidad y la inmediatez del medio. Una suerte de telegrama cifrado. Una sintaxis tipo Tarzán, a menudo sin puntuación, sin mayúsculas. Y también cierto anglicismo técnico, ligado al uso de un inglés básico, que no es el inglés que se habla sino el del *software*. Y a la vez está todo ese campo interesante de los errores, los lapsus, los acentos y las ñes que faltan, los signos que se traban. Son intentos de convertir esos usos alterados del lenguaje en estilo literario. Suena como una especie de Puig psicótico.

**LB:** Pasar todo Proust a mensaje de texto, eso sí no sería recomendable...

**RP:** [risas]. Supongo que no... Con esto lo que quiero decir es que sin duda las nuevas tecnologías están presentes allí donde siempre han estado presentes en la literatura, que es en los efectos que tienen en los lenguajes, en el uso social del lenguaje.

**LB:** En tu libro *El último lector*, hay una escena muy interesante, el episodio de la aparición de la máquina de escribir en Kafka como una alteración de la forma de escritura. Un instrumento de escritura mecánica que aparece separando la escritura del propio cuerpo y de la «respiración» de los órganos, convirtiendo en escritura burocrática lo que hasta entonces era una escritura personal, manuscrita, como prolongación del propio cuerpo. Y con ello, el pasaje del escritor al autor como figura pública. Es una imagen muy linda sobre el tipo de alteraciones que las innovaciones técnicas van introduciendo en las formas de escritura, del lenguaje, del habla, etc. En el mensaje de texto de los teléfonos celulares las palabras se reducen, se simplifican, una letra representa una palabra. Parece darse un fenómeno semejante al de Kafka: una operación sobre el lenguaje que produce otra relación con la palabra.

**RP:** Bueno, escribir en definitiva sigue siendo poner una palabra después de otra, una frase después de otra. El fraseo es la música de la literatura. Lo que cambia me parece es la noción de borrador, de lo que es legible en sentido estricto, la letra personal que a veces solo quien la escribe la puede leer y de qué modo —como se decía antes— se puede pasar el borrador en limpio. La máquina de escribir se inventó para pasar en limpio los manuscritos antes de mandarlos a la imprenta. Pero rápidamente se convirtió en una forma de escritura directa, no solo de copia, se empezó a escribir directamente en la máquina. Cambió la posición del cuerpo al escribir, se perdió la inmediatez física de la letra, el sonido que acompañaba la escritura también cambió. La velocidad material de la escritura fue, técnicamente, cada vez mayor. En definitiva la cuestión sigue siendo qué tipo de relación tiene el que escribe con lo ya escrito, con lo que está escribiendo. La máquina mecánica tenía una particularidad, digamos, si uno leía lo que había escrito y corregía a mano la página, tachaba, escribía arriba, en los márgenes, ponía flechas con frases escritas al costado, entonces, al final de esa lectura, tenía que volver a pasar todo a máquina. De hecho se volvía a escribir el mismo texto de nuevo varias veces para que la copia quedara legible. Incluso se usaba una forma de *collage*, porque si se quería cambiar de lugar un fragmento, se lo cortaba y se lo pegaba en otra página para no tener que volver a copiarlo. El desarrollo del *collage* está muy ligado a la invención de la máquina de escribir, dicho sea de paso.

Me parece que con la computadora esa inmediatez se acentuó, se puede corregir mientras se escribe, se puede cortar y pegar en otro lado directamente. En la pantalla se tiene la impresión de estar escribiendo un texto definitivo, sin errores, porque la página ya parece diagramada. Cada vez se imprime menos en papel para leer lo que se escribe. Los textos se escriben en la pantalla y se envían a otra pantalla donde son leídos. Esa es la técnica del blog. El criterio de página provisional en la que pueden hacerse modificaciones se ha transformado. Nos acercamos cada vez más al modelo de la página impresa. Todo parece más definitivo. Uno se da cuenta enseguida —sobre todo en los blogs— de que los que escriben en la computadora están muy

entusiasmados con su prosa porque la ven ordenada en la pantalla, con sus márgenes y sus espacios uniformes y sus cambios de letra. No se tiene ya la sensación de precariedad, que deriva de la escritura a mano y de las sucesivas copias. Todo se ha condensado en una sola operación y se ha acelerado, incluso la chance de la lectura de las pruebas de imprenta, con todas las correcciones que se podían hacer al ver el texto ordenado. Me acuerdo de que cuando publiqué *Nombre falso*, en 1975, en Siglo XXI, me cobraron las correcciones que hice en las primeras pruebas de página. ¡Tuve que pagarle a Pancho Aricó la mitad del anticipo que me habían dado! Se ponía eso en los contratos. Ahora estamos de movida en la primera prueba de página. La noción de error cambió, ya no es material, palabras ilegibles o tachaduras. También la ilusión de velocidad de la prosa, escribir rápido, lo que Kerouac buscaba en *On the Road* con el mítico rollo de papel interminable, una bobina que le permitía escribir a máquina sin detenerse para cambiar la hoja. Eso ahora lo puede hacer cualquiera. Desde luego, como siempre, las técnicas no se anulan, se superponen. Saer escribió todos sus libros a mano. Günter Grass, por lo que vi, sigue escribiendo en una Olivetti portátil. Uno puede, claro, pasar de una forma material de escritura a otra. Pero en síntesis, lo que quiero decir —en relación con la técnica, con los instrumentos técnicos de escritura— es que lo que cambia es la noción de borrador, de legibilidad, el pasaje de una versión a otra.

**LB:** Bueno, podemos acudir a la imagen de borrador de Proust, por ejemplo, con todos los agregados que contenía. En la computadora todo ese movimiento del agregado no estaría representado.

**RP:** Exacto. El tiempo de ajuste del texto propio se ha concentrado. También la tendencia a leer en la pantalla y no en el papel, son todas cuestiones que hacen al trabajo de cada uno. Claro que se ha ganado una mayor velocidad en la resolución del texto.

**LB:** La facilidad del corte y pegue es una facilidad que también tiene un cierto costo, en el sentido de generar más dificultades en el escritor a la hora de reconocer y verificar las dificultades de la escritura con sus distintas capas. Esto también tiene que ver con la discusión de la expresión «soporte», que encubre la laboriosidad de la escritura en una suerte de facilidad universal, en el pasaje de una tecnología a otra.

**RP:** La literatura no es simplemente la materialidad del signo escrito en un soporte determinado, sino un uso particular de la palabra. Y para mí lo que está cambiando en relación con la literatura es justamente la noción de propiedad y de uso. La relación entre producción social y apropiación privada. Me parece que esa facilidad de bajar textos y copiarlos, de usar lo ya escrito, usando el *copy and paste*, está produciendo un cambio en las relaciones de propiedad en literatura. Como si

todo lo que se ha escrito estuviera al mismo tiempo en la pantalla, a disposición del que escribe. Me parece que se ha reactualizado la cuestión de quién es el autor o de qué es ser un autor, la pregunta de Macedonio, ¿no? El cambio básico en la discusión estética a partir del acceso al mundo de Internet está en los modos de apropiación. Los modos de apropiación están en cuestión. O mejor, el desarrollo de los medios de producción está poniendo en cuestión a las relaciones de producción culturales.

Ni siquiera hace falta tener una computadora, uno puede ir a un cibercafé y entrar en la red y bajar textos y escribir. Hay una ilusión de circulación sin Estado y sin ley, el anarquismo del que hablaba antes. Me parece lo mejor y lo más novedoso que tiene el mundo de las nuevas tecnologías. El capitalismo lo ha generado, pero no sabe muy bien cómo controlar el circuito. Casi no hay censura y es muy difícil controlar la propiedad. Ese es el contexto, me parece, de algunos debates que ha habido últimamente en la Argentina.

Podríamos entrar en la discusión sobre el plagio y sobre el uso de las citas. Porque también las citas cambiaron de función en el nuevo formato y algunos siguen viéndolas a la antigua, como puro objeto de ostentación. Pero cualquiera, conectado con Google, puede hoy hacer alarde de erudición. En definitiva, se discuten los modos de escribir una lectura, en sentido literal. Y el plagio y la cita siguen marcando los límites de los modos de apropiación en la literatura. Hay una doble enunciación, encubierta o exhibida, un discurso doble, yo digo que otro dice, o yo digo en el lugar del otro lo que él dice: me instalo ahí como si yo fuera él. Un ejemplo clarísimo de esto es la traducción, un tipo de apropiación muy particular; yo leo la prosa de Mandelstam escrita por Clarence Brown, que es su mejor traductor (ya que no leo ruso). Pero el traductor, ¿qué es lo que escribe? Se apropia de todo el texto, lo vuelve a escribir completo, pero no es el autor. Cervantes, en *Don Quijote*, trabaja con eso y lo mismo hace Borges en «Pierre Menard». Es el mismo texto pero no es el mismo texto. Entre el plagio y la cita, hay una serie de formas intermedias de apropiación, que habría que analizar, como la traducción, la falsificación, el apócrifo, el pastiche. Modos de reproducción y de apropiación. El procedimiento es el mismo, una voz se superpone a otra anterior, hay un juego de doble enunciación. El discurso indirecto libre, que es una forma concentrada de ese procedimiento, solo fue posible cuando se inventó la imprenta y se pudo distinguir una voz dentro de otra sin recurrir al discurso directo. Pasolini y Bajtin trabajaron sobre esa cuestión. Imposible usar el discurso indirecto libre en un relato oral. Ahí tenemos un ejemplo de un cambio en el modo de apropiación, que es resultado de un adelanto técnico.

Hoy parece que se hubiera disuelto toda distancia entre reproducción y apropiación. Hay una ilusión de simultaneidad, un cruce continuo entre textos propios y ajenos. La técnica produce un movimiento de unificación, de escritura única, continua, no personal, casi mecánica, ligada al *cut and copy and paste*, y a la masa de textos que circulan; pone en juego la cuestión de qué quiere decir *enunciar*.

Para volver otra vez a la tradición, ya lo había hecho Burroughs con su teoría del

*cut-up*, cuando empezó a trabajar en eso en los años 50. Pero ahora esa técnica se ha expandido de un modo increíble. Me parece que se abre una discusión —muy marxista— sobre las relaciones entre modos de producción y propiedad, entre arte y capitalismo. Hay una serie de cuestiones en juego acerca de cómo funciona la propiedad en la cultura. Ya sabemos que en el lenguaje no hay propiedad privada. Cualquiera puede usar el lenguaje pero no debe imaginar que las palabras son suyas o que nadie puede volver a usarlas después. Entonces, es en el paso a la propiedad donde se definen los usos privados del lenguaje. Uso las palabras que usan todos como si durante un momento fueran mías, pero después las dejo correr. Sin embargo, en la literatura se supone que se fijan, se asocian y se valorizan por quien las usa. Me parece que ahí sí podríamos decir que estos nuevos modos técnicos están produciendo un cambio.

**LB:** No aparece todavía una teoría crítica de suficiente envergadura como para justificar los casos que directamente son considerados como apropiación indebida. Por el momento la teoría estética no sustituye al Código Penal [risas]. No sustituye lo que Borges pensó, un poco en serio, un poco en broma, sobre el tema.

**RP:** Sí, habría que construir una teoría de los modos de apropiación en literatura. ¿Pero de qué propiedad se trata? La literatura no se superpone con el Código Penal, en todo caso lo tematiza. De hecho la literatura está en tensión —temática y prácticamente— con el mundo de la ley. En muchos casos se ocupa de eso. Así empieza la *Ilíada*, ¿no?, la furia de Aquiles. La literatura pone en cuestión el régimen de control jurídico. Ha estado siempre en tensión con la censura, que es una de las formas legisladas de control. En todo caso, el discurso jurídico se ha aplicado de distinta forma en distintos momentos a una práctica cuya legitimidad ha sido juzgada también de distinta manera en cada época. Ya sabemos, para hablar solo de los tiempos modernos, que los escritores más importantes han sido siempre llevados a los tribunales: Baudelaire, Flaubert, Wilde, Joyce, Pound, Brecht, Burroughs, Nabokov, Brodsky, Pasolini, Bernhard. Hay una disputa continua entre la literatura y la ley. Por otro lado, sabemos cuánto le debe la verdad jurídica a la noción literaria de ficción.

Pero parece que hoy el problema se ha centrado en las relaciones de propiedad. Hay algo en peligro. No se trata solo de la moral social. Las preguntas parecen ser otras. ¿De quién es la obra? ¿Cuál es la noción de uso? El desarrollo técnico se enfrenta siempre con las relaciones jurídicas, que son, básicamente, relaciones de propiedad. Marx se dedicó a estudiar eso, ¿no? El desarrollo de las fuerzas productivas, decía, encuentra un obstáculo en las relaciones de producción. ¿Seguirá siendo así? Por eso me divierte mucho ese debate que se armó sobre el plagio de una novela que para mejor se llama *Nada* y que generó una reacción en el mundo académico, bastante paradójica, porque en general los universitarios son muy estrictos respecto a la propiedad de sus ideas<sup>[1]</sup>. En general, no las tienen, pero las

defienden como nadie. En el mundo académico, la propiedad de las ideas es uno de los campos de lucha más intensos, y los sistemas de referencia forman parte de los protocolos más firmes, pero cuando se trata de la literatura son muy liberales.

**LB:** Las personas que se inscriben en esos sistemas de referencia pertenecen más a un campo de defensa, me parece, donde cada vez hay menos expectativas creativas —en el sentido clásico— y, al mismo tiempo, mayor protección de la propiedad de las citas, del tipo de excavación que hay que hacer en ciertos textos, de la protección que tiene que haber en las computadoras para que no te roben la información... Desde el punto de vista de la propiedad, cada vez más la situación se parece a un tipo de capitalismo primitivo.

**RP:** Acumulación primitiva por un lado y anarquismo por el otro. Yo tengo la sensación, por momentos, de que el universo de la Web no funciona igual que la sociedad: la circulación es más libre, las intervenciones personales son más abiertas, la posibilidad de entrar con información propia, con datos propios, está más socializada, y también el acceso a la información y al saber, que antes estaba limitado. Pero no se termina de ver cómo todo eso está ligado a la propiedad. Todo parece gratis. No parecen regir ahí criterios que sí rigen en otros ámbitos, por ejemplo, la censura casi no existe. Algunos piensan que esa ilusión de libertad y de circulación abierta esconde un régimen de control y vigilancia, que en verdad lo que hace es acumular archivos personales, el perfil de los consumidores, sus opciones políticas...

**LB:** Pero volviendo un poco al episodio Kafka y el tipo de separación que opera esa transformación de la máquina respecto al propio cuerpo escribiente, la conectividad digital en ciernes, ¿produce nuevamente una vuelta de tuerca sobre esa pérdida primera? ¿Hay una mayor separación de la escritura de la propia experiencia corporal? ¿Se están produciendo, a partir de la virtualización, nuevas modalidades de ser inéditas?

**RP:** Sí, de acuerdo. La noción de experiencia está de nuevo en discusión. Por supuesto, no hay que confundirla con la información. La experiencia es la forma en la que un sujeto le da sentido a lo que le sucede. La información no implica la experiencia, más bien es su opuesto, y da el sentido por hecho. John Berger en *Modos de ver* ha planteado muy bien la cuestión: «cuanto menos ha aprendido uno por experiencia, más crédulo es», decía Berger. La creencia es lo que está en juego. El hacer creer. Se sustituye la inexperiencia con la información. Y se vive bajo la amenaza de no estar informado, no estar al tanto, no estar al día. Pero ¿qué quiere decir estar desinformado? Todos estamos desinformados y la Web amplía pero también resuelve imaginariamente esa sensación con la acumulación explosiva de información dispersa y disponible. Por eso la clave, para mí, es la narración. El

narrador trata de convertir lo que ha sucedido en experiencia. Hay una tensión entre narración e información, que la Web hace todavía más compleja.

**LB:** Sí, hoy parece estar planteándose una reducción de la narración a información.

**RP:** Claro, pero la narración siempre ha tratado de construir la experiencia, es decir, construir un campo de sentido que esté ligado al sujeto mismo. La tensión entre información y narración es básica en las discusiones sobre la novela y se ha convertido en el gran problema técnico de la narración desde Henry James para acá. Cómo manejar la información en un relato es el tema sobre el cual gira el debate de las poéticas de la narración. Toda la cuestión de la intriga y del suspenso pasa por ahí. Lo que Hitchcock llamaba el McGuffin. El núcleo de información que les interesa a los personajes y al narrador no necesita ser aclarado. En ese sentido no importa la información. Y toda la cuestión del enigma y del secreto se juega ahí. Hay un elemento de información interno al relato que es necesario manejar y está el modo en que la narración cifra la información. Si yo quiero localizar una novela en Buenos Aires, qué tipo de información tengo que dar para que se sepa que estoy en Buenos Aires.

**LB:** Esta sería una forma de debatir realmente con los medios de información. Pongo tu propia literatura, por ejemplo, vos cuidás que la información en la narración aparezca muchas veces como encubierta o disfrazada en formas periodísticas o *memorandos*... ¿Y eso qué significaría? Un modo de trabajar con la narración, que logra convertir en ficción un conjunto de textos moldeados por la habitualidad de la información diaria. Y eso no es posible en lo que se llama la sociedad de la información o del conocimiento, porque se da por resuelto que esa ya es la manera natural de escribir. Ese creo que es un enigma para la literatura, a no ser que la literatura vuelva a abrirlo y lo considere apenas uno más entre los modos de ficción.

**RP:** Claro... Hay una aspiración al sentido que se cierra.

**LB:** Por ejemplo, hay una aguafuerte de Roberto Arlt donde está el teniente que lee un libro pacifista, *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque, y baja en el barrio Once. Arlt está sentado enfrente... El lector del asiento de enfrente está vestido de teniente y eleva la vista hacia arriba y se va como absorto pensando en que tiene que hacer algo: el teniente leyó un libro pacifista y queda absorto. ¿Dónde se consigue ese material moral, efecto inmediato de la lectura? ¿Cómo se elabora ese esquema de lectura, donde uno lee algo y enseguida nace un dilema?

**RP:** Eso es lo que llamamos, de una manera muy precaria, la relación con la experiencia, que, me parece, forma parte de los modos de leer y de la tradición de la

narración. En el modelo de *Don Quijote*, el sujeto lee una narración y trata de vivirla, la incorpora a su experiencia buscando el sentido que siempre es incierto pero que, en el caso de la información, está dado de antemano. Para decirlo con una frase de León Rozitchner: dan la realidad bajo su forma juzgada. Mientras la literatura da a juzgar, la narración pone en juego la construcción del sentido. Entonces, ahí es donde yo veo que la narración está tratando de lidiar con todo este tipo de contexto, del mismo modo en que ha lidiado antes... No es que ahora estamos metidos en una cuestión que antes no existía. Me parece que la aspiración a una significación que nunca se termina de cristalizar, y supone una relación del sujeto con su propia experiencia, es el elemento que persiste, con más razón ahora, en un mundo más bien agobiado por una circulación un poco delirante de «sentidos dados».

**LB:** En relación con una «refutación del tiempo», vos decías que hay una secuencia probablemente lineal en la lectura, que da lugar a una idea del tiempo interesante. Borges tuvo que aceptar que por esa vía no podía refutar el tiempo si había lectura. Pero en los mensajes de texto se intenta de verdad, ahí sí parece haber una refutación del tiempo. Se acercan más a esa idea esos chicos con los telefonitos que Borges, me parece.

**RP:** La instantaneidad.

**LB:** Sí, una instantaneidad que Borges sospecha, pero a la que abandona ante la fatalidad del lenguaje lineal, ¿no?

**RP:** Así es. La lectura define un modo lineal de construcción del sentido, que tiene un tiempo propio. Y la otra cuestión que tenemos que considerar, en relación con lo que vos decís, es el modo en que esos instrumentos o medios son creados antes que sus propios contenidos. Aparece primero el medio y después empieza a exigir un material para que pueda funcionar. Al revés de lo que uno puede imaginar, no existe primero lo que es necesario transmitir y después encontramos el medio. Aparece primero el modo de circulación y luego se ve qué se puede producir para que circule por ahí. El medio produce sus propios materiales. Ahí hay algo que liga los nuevos avances técnicos con otras experiencias anteriores, como la fotografía o la radio. Brecht dice algo muy interesante acerca de esto en un ensayo de 1928, sobre la radio. Existe el medio pero no se sabe aún qué contenido ponerle, todavía no se sabe qué hacer con eso. Me parece que en este plano tampoco sabemos lo que se puede hacer, no está definido.

**LB:** Claro, en la televisión y en todos esos lugares, hay personajes llamados gerentes de contenidos [risas] que, suponiendo que existen todos los recipientes técnicos, ellos tienen que hacer, ni más ni menos, la fácil tarea de crear los contenidos.

**RP:** Exactamente. Es como si existieran unos canales que se van desarrollando con su propia lógica, que es una lógica que *a priori* no se termina de asimilar con la del capital, salvo que se lo piense en el sentido del capitalismo primitivo, ¿no? Ya todos los mercados territoriales han sido dominados, entonces ahora construimos un tipo nuevo de mercado mundial, allá arriba, en el ciberespacio, sin fronteras, con leyes inciertas, una nueva forma de hacer circular informaciones, mercancías, palabras, imágenes, sonidos. Me parece que las intervenciones, digamos, ilegales hacen ver con más claridad las características de los nuevos medios. Toda la discusión sobre bajar música o películas o bajar textos. En todo caso la ley no termina de alcanzarlos. Los usos van más rápido. A mí me pasó una cosa muy divertida que me ayudó a vislumbrar el asunto. Hace un par de años me llamaron de la universidad porque alguien, un *hacker*, había entrado en mi dirección electrónica. Entonces tuve que ir al Computer Center de la universidad, y en una oficina había un muchacho, un experto que asocié inmediatamente —con mi manera arcaica de ver el mundo— con un detective. Era un joven negro, con unos anteojitos redondos, el cráneo rapado, muy tranquilo, muy distendido, parecía el nieto de un detective de Chester Himes, y empezó a rastrear al *hacker* en mi computadora. Era una semana de vacaciones, no había clases, estaba seguro de que el *hacker* era un estudiante avanzado de matemática o de física que estaba jugando un poco y quería conseguir gratis algún pasaje de avión o entrar en alguna cuenta de banco y mover un poco de plata. No se podía saber pero, para eso, primero tenía que instalarse en una dirección electrónica legal, digamos, y desde esa base filtrarse en la red y entrar en otros sitios, el aeropuerto de Newark o el centro de reserva de localidades de un estadio, algo así. El *hacker* había inventado una fórmula para abrir los *passwords*, un sistema de cálculos con números y letras. Y el detective, digamos, lo perseguía y le cambiaba el código; pero el *hacker* volvía a descifrar la clave. Incluso el detective decía que muy probablemente el *hacker* se estaba moviendo de un lugar a otro, con una portátil, para no ser localizado. El *cyber-Marlowe* lo perseguía y me iba diciendo «se fue de la zona, cambió de lugar»... Era como una novela policial del espacio, ¿no? El detective, sin moverse de la computadora, perseguía al *hacker* por la red.

**LB:** ¿Y lo encontraron? [risas].

**RP:** Estuvo como una hora, hasta que pudo neutralizarlo, pero nunca se supo quién era. Por lo menos me liberó a mí de la presencia de un doble en mi propio correo electrónico.

**LB:** Estaba pensando justamente en tu libro, cuando describís la figura del detective, como una figura marginal, que va por los costados y que puede comprender lo por venir en función de una sensibilidad que proviene de habitar los márgenes. Y ahora tenemos este tipo de personajes informáticos que ya no están en los márgenes

sino que están en el centro y en el corazón mismo del sistema... El detective informático sería una pieza clave de la producción capitalista contemporánea.

**RP:** Bueno, hoy leí en el diario que el ejército popular chino entró en el sistema de computadoras del Pentágono... ¿Qué tal? La larga marcha de Mao, acelerada, desmaterializada. Los jóvenes técnicos del ejército chino lanzaron una especie de invasión informática en el interior del Pentágono. Ese es el universo que narra muy bien William Gibson. Novelas policiales en el mundo virtual, con el pesquista y el falsificador que navegan en la red. Estamos en el jardín de senderos que se bifurcan.

Este año hicieron una reedición de homenaje al primer libro de Borges que se publicó en inglés, *Labyrinths*, que fue muy bien traducido por James Irby en los años 50. Fue el libro de Borges que los escritores norteamericanos leyeron en su momento, y ahora al reeditararlo, porque se cumplieron cincuenta años, le pidieron el prólogo a William Gibson. Un modo de reconocer la continuidad entre Borges y el *cyber*, entre los modos de narrar que usaba Borges y el mundo virtual. El detective es un modelo de lector de signos, de índices diversos, un lector en riesgo, que se mueve descifrando redes.

Para contarles otra historia. Me acuerdo de una noche en San Francisco, fuimos a visitar a un detective privado. Una amiga lo había contratado años antes para que localizara a su madre, que la había dado en adopción. En los Estados Unidos al entregar un hijo en adopción la madre puede pedir que su identidad se mantenga en secreto. No hay manera legal de averiguar la identidad. Entonces esta amiga contrató un detective para que le encontrara a su madre. Y el detective la encontró y le dijo quién era y dónde vivía, pero al final la muchacha no se animó a ir a verla, pero quedó amiga del detective. Entonces una tarde fuimos a visitarlo. Vivía en la calle Pine, en el barrio de las novelas de Hammett, y su oficina estaba llena de computadoras, tenía seis o siete, conectadas entre sí y con distintas redes y ya estaba trabajando con la Web 2.0. Investigaba sin moverse de la computadora. O sea que el detective, igual que Dupin, sigue siendo básicamente un lector. El método de desciframiento de signos y de construcción del sentido que está implícito en la lectura de libros fue el modelo básico del saber del investigador de los enigmas sociales... Como si el lector funcionara también como un modelo del intelectual que va a la vida pública con sus modos de descifrar los signos y los indicios. Y eso no me parece que haya cambiado, más allá de los formatos de lectura. Porque la lectura me parece que siempre plantea un enigma, siempre hay un punto hermético.

**LB:** Sí, es la cuestión del hermeneuta. Esto vuelve a traer una nueva actualidad a viejas ciencias como la retórica, la hermenéutica... Respecto al rol del hermeneuta, digamos, para Borges exigía un azar y una incertidumbre ligada al tipo de desciframiento y a su relación con el signo. ¿Hoy sigue siendo así esa relación con el azar y la incertidumbre, en el entorno del mundo tecnológico, o más bien ese

contexto trae consigo una fuerte carga de determinación con el propio signo?

**RP:** Quizás. Me parece que sigue vigente la distinción que Chartier establece entre el texto y el modo de leer. El texto no implica ni decide la forma en que puede ser leído. En esa deriva se juega la experiencia de la lectura, cuando uno la analiza, en situaciones específicas, inmediatamente deja de ser una práctica neutra. En realidad, la lectura encierra siempre una situación de riesgo. El primer riesgo es el de perder el sentido, por eso el tema de la locura está tan asociado a la lectura. Perder el sentido en sentido literal. Creer demasiado en ese sentido leído es el otro riesgo que aparece muy narrado en la literatura. Y la otra cuestión que me parece que siempre aparece, es «contra qué lucha el que lee», en tensión con en qué contexto está el que lee. Y qué quiere decir «leer mal».

**LB:** Es interesante, pues tanto los triunfos como los fracasos de las revoluciones solían ser atribuidos a una situación en que se leía mal un texto, o se leía un texto equivocado para la ingeniería revolucionaria...

**RP:** Sí, y me parece interesante plantear algo que sobrevuela esta conversación. Debray está haciendo una especie de reconstrucción de la influencia de los medios en la historia, una periodización a partir de los cambios técnicos, los medios definen el cambio de época. Y en un artículo que publicó hace poco en la *New Left Review* dice, entre otras cosas, que el socialismo está ligado a la cultura del libro. Parece una hipótesis interesante, al menos históricamente. Porque es evidente que las grandes tradiciones del marxismo, del socialismo han estado siempre ligadas al mundo de la letra escrita, al libro, a los periódicos, a la lectura. Y la actualidad de los problemas que estamos discutiendo me parece que está ligada también a la presencia y a la posibilidad del socialismo, si asociamos un concepto con otro.

Conversación publicada en la revista *La Biblioteca*, N.º 6, primavera de 2007, con el título: «Ricardo Piglia: “Las bibliotecas no solo acumulan libros, modifican el modo de leer”».

## MODOS DE NARRAR

Estoy muy honrado y muy feliz de estar aquí con ustedes. Agradezco a la Universidad de Talca la idea de crear este premio que lleva el nombre de José Donoso, un escritor al que todos admiramos y queremos.

Quisiera hoy no ya dictar una clase magistral como se ha anunciado, sino más bien tener con ustedes una conversación. Javier Pinedo me decía que sería bueno reflexionar sobre el papel de las Humanidades en el mundo actual, el papel de las Humanidades en la universidad. Y pensé que para reflexionar sobre ese problema complejísimo quizás podíamos partir de una experiencia muy próxima, que está en el centro de la preocupación de los estudios humanísticos, como son los usos del lenguaje.

El problema de los usos del lenguaje forma parte de la gran tradición de la reflexión sobre el sentido, y cualquier cuestión ligada con los problemas de la significación tiene siempre como base, como punto de partida, el tipo de práctica cotidiana que todos realizamos con el lenguaje y la capacidad fantástica que tenemos de descifrar el sentido de lo que estamos percibiendo en las conversaciones, en los diálogos, que son muy a menudo el centro mismo a partir del cual se desarrolla la literatura. En lo que circula en las conversaciones cotidianas a menudo se encuentran rasgos, rastros de lo que podemos considerar después la alta literatura, la alta poesía. Y si hablamos de poesía y estamos en Chile, no podemos menos que recordar la gran tradición de la poesía chilena. Yo digo siempre —un poco en broma— que los chilenos son los irlandeses de América Latina, porque los irlandeses, en un país relativamente al margen de las tradiciones centrales, tienen una literatura riquísima. Podríamos ver a Chile en esa misma dinámica: un país que está, al menos geográficamente, al sesgo, en el borde, y que ha producido una poesía de altísima calidad. La obra de Gabriela Mistral, de Vicente Huidobro, de Pablo Neruda, de Nicanor Parra, de Gonzalo Rojas ha servido siempre de referencia para cualquier escritor que escriba en esta lengua. Pero esos poetas a su vez han escuchado muy bien lo que se decía en las plazas, en las calles, en las conversaciones cotidianas, y a partir de ahí la poesía chilena ha sabido encontrar su espacio y su pasión, esa manera tan propia de inventar la lengua a partir de la experiencia misma. Entonces, pensando en esta cuestión de las Humanidades, de la cultura y del germen de la práctica cultural en términos de lenguaje, me pareció que podíamos partir de una experiencia común a todos: la experiencia de la narración, uno de los tantos usos posibles del lenguaje.

En un sentido todos somos narradores, todos somos expertos en la narración, todos intercambiamos historias. Todos sabemos narrar, con mayor o menor pertinencia y calidad. Un día en la vida de cualquiera de nosotros es un día hecho también de las historias que contamos y nos cuentan. Los relatos que contamos y nos cuentan a lo largo de un día podrían muy bien ser uno de los registros vitales de nuestra experiencia.

Seguramente yo volveré a Buenos Aires y mis amigos me dirán: «Bueno, contame» (como decimos en el Río de la Plata). Ese pedido es una de las grandes exigencias sociales. Estamos siempre convocados a narrar, estamos siempre recibiendo la solicitud de contar qué hemos hecho en el momento en el que estábamos ausentes y, por lo tanto, todos en ese sentido ejercemos la narración, todos sabemos lo que es un buen relato. ¿Y qué sería un buen relato? Una historia que le interesa no solo a quien la cuenta, sino también a quien la recibe.

Un buen ejemplo es el relato de los sueños. El que cuenta un sueño afronta los problemas que tienen los narradores que creen que las historias que les interesan a ellos les van a interesar a todos, porque claro, cuando uno cuenta un sueño, cuando uno dice «soñé con la casa de mi infancia», eso tiene para el narrador una significación extraordinaria, porque uno recuerda muy bien lo que era esa casa de la infancia; pero hay que saber transmitir ese sentimiento. Entonces, un buen narrador no es solamente el que tiene la experiencia —el sentimiento de la experiencia—, sino también aquel que es capaz de transmitir al otro esa emoción.

Y cuando me cuentan un sueño —lo digo también un poco en broma— trato de ver si estoy yo en el sueño, si aparezco yo ahí, porque eso haría al sueño un poco más interesante, o más peligroso quizás, pero en todo caso yo estaría implicado en esa historia. La narración depende de esa implicación. Está siempre ligada al que recibe el relato. Se acelera o se distiende según el interés que produce, y esa es una clave de la tradición oral de la narración.

Contar historias es una de las prácticas más estables de la vida social. Siempre se han contado historias y se seguirán contando, y si pensamos en el futuro, estoy seguro de que la narración persistirá porque es el gran modo de intercambiar experiencias. Y aquí tendríamos que distinguir entre experiencia e información. La narración es lo contrario de la simple información. Está siempre amenazada por el exceso de información, porque la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y a vivirla como algo personal. Por eso les decía: si en un sueño estoy implicado, si eso tiene que ver conmigo aunque sea imaginariamente, voy a tener una relación diferente con la narración.

Muchas veces he pensado que si contáramos con uno de esos procedimientos de literatura fantástica que Borges utilizaba con tanta habilidad y que resuelven rápido el paso a lo fantástico (desciendo las escaleras de un sótano y encuentro el Aleph; alguien me ofrece la memoria de Shakespeare y para recibirla solo tengo que decir que la acepto); si por uno de esos mecanismos simples pudiéramos tener a nuestra disposición todos los relatos que circulan en una ciudad en un día; si yo tuviera la posibilidad de conocer todos los relatos que circulan en Buenos Aires o en Talca en un día, sabría mucho más sobre la realidad de ese lugar que todos los informes científicos y periodísticos y todas las estadísticas y todos los discursos de los economistas o de los sociólogos. Tendría, en la multitud de historias que circulan en un día en un lugar, sin duda, una percepción muy nítida de la vida cotidiana de ese

lugar, de la vida íntima de ese lugar, y eso no sería solamente una cuestión de contenidos de esas historias, no se trataría solamente de lo que se está contando, sino de la forma con la que se lo está contando, el modo específico y preciso de usar la tradición del relato.

Labov, el lingüista norteamericano, hizo una investigación en Harlem con la intención de ver las peculiaridades del lenguaje en los guetos, del uso del lenguaje en sectores populares y —como suelen hacer los sociolingüistas— pensó grabar a un grupo de jóvenes para ver de qué manera funcionaba el lenguaje en ese barrio. Entonces, para no obligar a la gente a hablar de una manera espontánea —porque eso sería una paradoja, ¿no es verdad?— les pidió que le contaran un día en que su vida había estado en peligro. Y la cantidad de historias que empezaron a surgir alrededor de esa experiencia en un lugar marginal y violento hizo que ese proyecto, que ahora es su libro *The Language in the Inner City*, se convirtiera en un gran libro de relatos, porque el modo en que cada uno contaba el día en que su vida había estado en peligro era muy notable. Lo que Labov percibió fue sobre todo la forma en que estaban organizadas esas historias y comprobó que muchos de esos relatos no diferían —en su manejo del suspenso, de la intriga, en su manera de presentar los hechos— de lo que se podía encontrar en la gran tradición narrativa (narraciones a la Chéjov, a la Faulkner, a la Isak Dinesen, escritores a los que, por supuesto, ellos no habían leído). Como si hubiera modos de narrar que son comunes y están presentes a la vez en la alta literatura y en la tradición popular. Labov ha estudiado este asunto, pero también Albert Lord en *The Singer of Tales*, quien analiza el modo en que los relatos escritos se basan en una antigua herencia oral (muy bien descrita por Lord).

Entonces, cuando decimos que pensamos en los modos de narrar y no solo en el contenido de la narración, queremos decir —desde luego— que quien cuenta le da forma a lo que narra. La narración alude y desplaza, nunca dice de manera directa cuál es el sentido, y ahí se define su forma.

Por ejemplo, yo recuerdo que en la Argentina, en la época de la dictadura militar, cuando toda la difusión de informaciones estaba clausurada, empezó a circular un relato muy elíptico, muy estructurado. Alguien contaba que alguien le había contado de alguien que en una estación de ferrocarril del suburbio, al amanecer, había visto pasar un tren de carga, lento, interminable, lleno de ataúdes. Un tren con féretros que iba hacia el sur, en la noche. Y esa historia, esa imagen fantástica de alguien que en el medio de la noche ve pasar un tren cargado de ataúdes, empezó a circular por la ciudad. La historia aludía, desde luego, a la dictadura que hacía desaparecer los cadáveres y a que, por lo tanto, no había féretros y no había cadáveres a los cuales se pudiera sepultar. Y, también, si uno imagina que la narrativa muchas veces anticipa el futuro, podríamos pensar que esos ataúdes eran los ataúdes de los soldados, de los jóvenes soldados argentinos que iban a morir en el sur, en Malvinas, dos años después. Porque uno podría preguntarse por qué ese tren iba al sur, ¿no?

El relato depende del que en la madrugada ve pasar el tren. No podemos

comprobar si es verdad, si efectivamente alguien vio un tren o si ese relato se construye, se va inventando, como un relato que sirve para descifrar la realidad. En todo caso, es el modo que tiene la narración de responder a la realidad, porque está abierto, no juzga, no cierra la significación. Muestra y no dice. Vemos la imagen de ese tren en la noche. Y la primera y más eficaz decisión narrativa es que *se sabe* que esos féretros están vacíos, nadie lo explica, se parte de ahí. Y el segundo elemento importante de la historia, como decía, es que hay alguien que la ha visto. Una presencia que nos puede servir para pensar cómo se cuenta la historia. Siempre hay un testigo. Porque en ese relato no solo está el tren, sino que está el que ve pasar el tren, y eso también está en la literatura: en los relatos policiales, lo más difícil no es cometer un crimen sino borrar las huellas; pero también en la historia política y trágica de nuestros países. Las narraciones muchas veces captan esos lugares donde un testigo recuerda un momento de una historia que en otras dimensiones ha sido borrada. Y si volvemos a la historia del tren, a ese momento tan particular y preciso de una historia ligada a la Argentina, y pensamos en el individuo que en una estación ve pasar ese tren, vemos ahí condensada esta tensión entre la historia visible y las historias que circulan, las historias que tienen, en cierto sentido, una significación múltiple para todos.

La narración es uno de modos más estables de uso del lenguaje. Algunos, como André Jolles, como Georges Dumézil, incluso piensan que la narración está en el origen del lenguaje. Narrar sería la condición de posibilidad de ese acontecimiento — un poco enigmático, un poco milagroso— en el que surge el lenguaje; podríamos de hecho imaginar que el lenguaje se constituye como tal a partir de la narración. Se usan las palabras para nombrar algo que no está ahí, para reconstruir una realidad ausente, para encadenar los acontecimientos, establecer un orden, reconstruir ciertas relaciones de causalidad. En ese sentido, podemos pensar a la narración como una historia de larguísima duración. «El relato es inmensamente antiguo, se remonta a los tiempos neolíticos, quizás aun a los paleolíticos. El hombre de Neanderthal oyó relatos, si podemos juzgarlo por la forma del cráneo», decía E. M. Forster en *Aspects of the Novel*. Siempre se han contado historias. Pero ¿cómo empezó la historia de la narración? Podemos inferir un comienzo. Imaginar cuál fue el primer relato. Podríamos escribir un relato sobre cómo fue ese primer relato. La forma inicial, es decir, la prehistoria de los grandes modos de narrar.

Podemos imaginar que el primer narrador se alejó de la cueva, quizás buscando algo, persiguiendo una presa, cruzó un río y luego un monte y desembocó en un valle y vio algo ahí, extraordinario para él, y volvió para contar esa historia. Podemos imaginar, en todo caso, que el primer narrador fue un viajero y que el viaje es una de las estructuras centrales de la narración: alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, la diferencia. Y ese modo de narrar, el relato como viaje, una estructura de larguísima duración, ha llegado hasta hoy. No hay viaje sin narración, en un sentido podríamos decir que se viaja para narrar. Por eso los viajeros

actuales van siempre con máquinas fotográficas y tratan de capturar los rastros de lo que van a contar a sus amigos cuando vuelvan.

Pero podríamos pensar que hay otro origen del acto de narrar. Porque sabemos que no hay nunca un origen único, hay siempre por lo menos dos comienzos, dos modos de empezar. Entonces podríamos imaginar que el otro primer narrador ha sido el adivino de la tribu, el que narra una historia posible a partir de rastros y vestigios oscuros. Hay unas huellas, unos indicios que no se terminan de comprender, es necesario descifrarlos y descifrarlos es construir un relato. Entonces podríamos decir que el primer narrador fue tal vez alguien que leía signos, que leía el vuelo de los pájaros, las huellas en la arena, el dibujo en la caparazón de las tortugas, en las vísceras de los animales y que a partir de esos rastros reconstruía una realidad ausente, un sentido olvidado o futuro. Tal vez el primer modo de narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada. A esa reconstrucción de una historia a partir de ciertas huellas que están ahí, en el presente, a ese paso a otra temporalidad, podríamos llamarlo el relato como investigación.

Si pensamos en esa historia larga de la narración, de las formas de la narración, de los modos de narrar, podríamos imaginar que ha habido entonces dos modos básicos de narrar que han persistido desde el origen, dos grandes formas, que están más allá de los géneros, y cuyas huellas y ruinas podemos ver hoy en las narraciones que circulan y que nos circundan. El viaje y la investigación como modos de narrar básicos, como formas estables, anteriores a los géneros y a la distribución múltiple de los relatos en tipos y en especies. Estamos frente al ur-relato, a la forma que da lugar a la evolución y a la transformación.

Etimológicamente, narrador quiere decir «el que sabe», «el que conoce», y podríamos ver esa identidad en dos sentidos, el que conoce otro lugar porque ha estado ahí, y el que adivina, inventa narrar lo que no está o lo que no se comprende (o mejor: a partir de lo que no se comprende, descifra lo que está por venir).

Y, a la vez, esos dos grandes modos de narrar tienen sus héroes, sus protagonistas, sus figuras legendarias. Como si la repetición de esos relatos hubiera terminado por cristalizarse en una figura que sostiene la forma. Podríamos ver a la historia de la narración como una historia de la subjetividad, como la historia de la construcción de un sujeto que se piensa a sí mismo a partir de un relato, porque de eso se trata, creo. La historia de la narración es también la historia de cómo se ha construido cierta idea de identidad.

Podríamos entonces pensar que esos dos grandes modos de narrar han construido sus propios héroes. Está la gran tradición del viajero, del errante, del que abandona su patria; el astuto Ulises, el *polytropos*, el hombre de muchos viajes, el que está lejos, el que añora el retorno; el sujeto que está siempre en situación precaria, el nómada, el forastero, el que está fuera de su hogar y que vive con la nostalgia de algo que ha perdido. Podríamos entonces imaginar a Ulises como una suerte de héroe de lo que sería esta historia de la subjetividad, imaginarlo como una metáfora de la

construcción de la subjetividad. A partir de su propio aislamiento, se constituye como un sujeto. Fue Adorno el que ha llamado la atención sobre la debilidad de Ulises en *Dialéctica del Iluminismo* y por lo tanto sobre su astucia como defensa ante lo desconocido.

Y, desde luego, el otro héroe de la subjetividad, la otra gran figura, es Edipo, el descifrador de enigmas, el que investiga un crimen y al final termina por comprender que el criminal es él mismo. Es Edipo el que protagoniza esa estructura de la narración como investigación, y por lo tanto como un relato perdido que es preciso reconstruir. Y ese relato ausente es la historia de su vida. Freud ha construido una serie extraordinaria de relatos de la subjetividad a partir de esa historia.

Podríamos pensar entonces a Ulises y a Edipo como protagonistas de esos relatos básicos, como grandes modelos del relato y de la construcción de la subjetividad.

Y para terminar podríamos también decir, recordando a Leo Strauss, que hay dos grandes tradiciones culturales que se identifican con dos ciudades, Atenas y Jerusalén: la tradición filosófica del concepto, la argumentación conceptual de la tradición griega, la invención de la filosofía y la tradición narrativa de la Biblia: la experiencia narrativa de la revelación. Cristo con las parábolas, las fábulas y los relatos dan a conocer la verdad de una manera distinta al modo en que la verdad se da a conocer a través del concepto.

La narración como un modo de dar a entender, mostrar y no cerrar la significación. Y podríamos entonces, siguiendo a Leo Strauss, decir que hay una tradición conceptual que ha pensado el conocimiento en términos de conceptos y de categorías, y que hay otra tradición que se funda en los relatos: la tradición de argumentar con una narración, enseñar con una narración un sentido que no está cerrado nunca. Por eso, cuando se cuenta una historia otro inmediatamente replica con otra historia. Es algo muy habitual en nuestra experiencia cotidiana: uno cuenta la historia de algo que sucedió y otro dice «yo recuerdo que a mí me pasó algo parecido»; una especie de cadena de relatos va construyendo la significación por afuera del sentido meramente conceptual, de la discusión o de las intervenciones y los debates. Es difícil no estar de acuerdo con un relato, la cuestión no es de ese orden sino más bien del orden de la experiencia, y por eso se le replica con otra experiencia. El saber circula ahí de otro modo, no se niega el sentido de lo que dice porque es incorrecto, no se enfrenta una significación equivocada con una significación cierta.

Y, para terminar, en esa misma línea yo diría que siempre tenemos que preguntarnos qué quiere decir entender una historia, porque la comprensión de una historia, ya sea una novela o un relato que nos cuentan, está siempre abierta. Las grandes tradiciones narrativas, como los relatos bíblicos o *Las mil y una noches*, las grandes tradiciones narrativas a veces ligadas a tradiciones religiosas, a veces ligadas a tradiciones laicas, están fundadas en la noción del relato como un modo de transmitir una verdad que siempre es enigmática, que siempre tiene la forma de epifanía, de la iluminación. Un relato es algo que nos da a entender, no nos da por

hecho el sentido, nos permite imaginarlo.

Esas eran las reflexiones, o las intrigas, que me pareció que un escritor podía proponer a una asamblea universitaria. Para un novelista, la narración es un río que se remonta al origen. Y en el curso del relato hay recodos y desvíos, zonas calmas y tumultuosas, y distintos modos de entrar en el fluir de las historias. Y eso es lo que he tratado de hacer esta tarde con ustedes. Iniciar una navegación preliminar por el archipiélago de la narración.

Muchas gracias.

Texto presentado por Piglia en la Universidad de Talca en 2005 durante la ceremonia de recepción del Premio José Donoso. Fue publicado en 2007 en la *Revista Universum* (Talca), con el título «El arte de narrar», y recogido por el autor en *Antología personal* (2014).

## «EN SANTA MARÍA NADA PASABA»

### SOBRE JUAN CARLOS ONETTI

*Conversación con Edgardo Dieleke en la biblioteca de la Universidad de Princeton, diciembre de 2008.*

**Edgardo Dieleke:** ¿Cuáles serían las claves del estilo de Onetti, y que rescatás de sus operaciones formales?

**Ricardo Piglia:** Onetti es esa clase de escritor que busca un tono y cuando lo encuentra lo mantiene durante toda su obra y le define los argumentos. No lo encuentra en seguida. Aunque uno podría decir que en *El pozo* están ya concentrados todos los temas que luego va a expandir. Después hay un par de libros que están muy bien, como *Tierra de nadie* o *Para esta noche*, pero es con los libros posteriores que empieza a encontrar su propia forma. En el cuento «Esbjerg, en la costa» de 1946, ya están el tono y el clima. Y desde luego en principio es una lectura de Faulkner. La perspectiva estilística se basa en un narrador que cuenta acontecimientos que están muy distanciados. En general, nunca narra los hechos mientras suceden. Los hechos ya han sucedido o están contados con muchos filtros y por tanto las posibilidades que tiene la prosa de construir los climas en los que sucede la situación es siempre fundamental para la historia misma. De modo que la historia está como sumergida y hay capas diversas de narradores que la van contando y también capas lingüísticas. Ahí uno podría hacer un trabajo sobre los pronombres, el uso de los adverbios, los adjetivos que se repiten. Como si nunca pudiera capturarse del todo la imagen o el acontecimiento. Los adjetivos no avanzan en la dirección de aclarar lo que estamos leyendo, sino de sumarle capas de significación. Por lo tanto es un estilo único y que uno inmediatamente identifica. Y que está en el caso de él muy conectado con un universo que narrativa y temáticamente tiende a ser un universo cerrado. Las historias parecen suceder siempre en la cama o en un cuarto, donde la gente no sale. Eso es lo que él quiere contar. El ámbito de las historias está conectado con la ilusión de un encierro y las historias se mueven de ese modo. De manera que hay una continuidad estilística, una serie de personajes que se repiten, hay una localización después de que él construye Santa María, y allí dentro hay espacios básicos como el bar del hotel o el consultorio de Díaz Grey, que funcionan más bien como momentos del argumento: la espacialización como función del argumento. Y, en ese mismo sentido, el clima, la niebla, la lluvia, los días nublados.

Desde luego, cada uno tiene sus libros preferidos. A mí me gustan mucho las novelas, muchísimo *La vida breve* y *El astillero*, pero me parece que su punto más alto son las novelas cortas. Porque la forma está muy hecha para él y encuentra un

modo muy particular de resolverla, y le pone un límite a esa expansión que por momentos repite demasiado el universo onettiano. *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *La cara de la desgracia* tienen esa característica de control, o más bien de límite. La historia se expande hasta cierto momento. Es un gran escritor de novelas cortas. Por otro lado, como sabemos, nunca quiso intervenir en la discusión sobre literatura sino de una manera tangencial, nunca quiso explicar nada, pero uno ve una conciencia de la forma muy sofisticada. Por la manera en que circulan los narradores, porque la historia nunca se termina de contar de un modo nítido, y eso en las novelas cortas tiene un efecto fundamental. La *nouvelle* es un cuento contado muchas veces, el mismo cuento contado muchas veces, digamos mejor. Se organiza sobre un núcleo que nunca se explica, que habitualmente es un secreto que hay en el texto y que sirve para atar las historias, porque si se abriera, habría que escribir una novela. En un sentido permite contar historias con muchas derivaciones pero que están atadas alrededor de un nudo enigmático, que es lo que permite unificar redes e historias múltiples. Por ejemplo, en *Los adioses* esas dos mujeres que van al pueblo, y ese basquetbolista, ahí hay como tres historias que se superponen y reaparecen. Eso Onetti lo hace muy bien.

**ED:** ¿Cómo llegás a Onetti?

**RP:** Habría que decir que siempre una generación es también una contraseña de los textos que circulan en un momento determinado, sobre todo cuando uno empieza. Recuerdo con exactitud una situación y eso para mí siempre es un signo de que me ha pasado algo con ese libro. Es cuando recuerdo algo que acompaña la lectura. Entonces me acuerdo muy bien de esa escena, casi como una fotografía: me veo a mí mismo en una librería en Mar del Plata, que se llama Erasmo, que todavía está en la calle San Martín, y de un estante saco *Los adioses*, la edición con la tapa amarilla de *Sur*. Sería en el año 58 o 59. Quién me había hablado de la novela... andá a saber. Quizás a través de la revista *Marcha*, que leíamos entonces. Nunca se sabe exactamente cómo uno llega a los libros. Pero a partir del momento en que empecé a leer a Onetti, desde luego, quise leerlo todo. Y lo mismo le pasaba a otros escritores amigos, como Miguel Briante o Juan José Saer, que leíamos muchísimo a Onetti. Y lo leíamos, esto lo dije muchas veces, como el cruce entre Arlt y Borges, que era una tensión que vivíamos de muchas maneras. Éramos una generación que a diferencia de otras ya no tenía problemas con Borges y que teníamos con Arlt una relación mucho menos programática. A diferencia de lo que había sucedido con la gente de la revista *Contorno*, que no lo leyeron bien, que lo habían leído como una especie de escritor realista en el sentido más directo. Pero veíamos en Onetti la tensión entre esas dos poéticas. La poética de Arlt conectada con el mundo del delito, de los bajos fondos, de la ciudad; y del otro lado, cierto registro estilístico y la tematización de la ficción.

Onetti desde luego ha leído muy bien a los dos y es un camino de cruce. Entonces

nos interesaba lo que hacía, el camino que abría y que a la vez era muy peligroso. Hay que tener mucho cuidado con Onetti porque su estilo se contagió de inmediato. Porque claro, los grandes escritores tienen un tono que convierte cada historia en algo distinto, según ese tono. Si vos le ponés ese tono a una historia que querés escribir, por ejemplo, sobre dos amigos que se encuentran aquí en esta biblioteca... Imaginate lo que haría Onetti con eso: *en aquellos tiempos, nosotros, ilusos, nos encontrábamos en esa vieja biblioteca...* El tono construye la historia. Mucha gente se ha quedado pegada con ese tono y eso es un problema. En mi caso creo que hay signos onettianos en algunos relatos de *La invasión*. Luego, mucho después, lo conocí. Lo vi varias veces e hice con él una edición de *La novia robada*.

**ED:** ¿Cómo fue ese encuentro?

**RP:** Yo tuve un diálogo con él cuando llega a Buenos Aires, sería el año 70, creo, Onetti era jurado de un concurso literario, y lo vi en casa de María Rosa Oliver. En esa época yo era amigo de José Bianco y me dijo que iba a estar Onetti y me invitó. Ahí fue donde le propuse a Onetti editar *La novia robada* como libro en una colección que yo hacía en aquel tiempo. Le dije que me gustaba mucho el cuento, me lo sabía de memoria en realidad... «En Santa María nada pasaba»... Le dije que me gustaría que circulara en otro contexto, porque él lo había publicado en una revista de Venezuela. Yo lo había leído de casualidad, ni sé cómo me llegó esa revista. Efectivamente hicimos una entrevista y me dio muy generosamente el texto. A partir de ahí nos escribimos un par de veces, hubo una carta muy generosa de él sobre mi relato «Homenaje a Roberto Arlt», pero no era alguien con quien yo pudiera tener una amistad. En principio porque sus amigos formaban parte de una tradición muy arcaica, muy anterior, muy cerrada incluso. Pero siempre lo tuvimos muy presente y lo sentíamos como una referencia y un interlocutor.

Nos interesaba mucho la ética literaria de Onetti. Para mí siempre fue muy impresionante ver que después de haber publicado *La vida breve* y otras obras maestras, empieza a hacer ediciones casi de autor, en Uruguay, de textos como *La cara de la desgracia* o *Para una tumba sin nombre*. Es decir, que él es un ejemplo del escritor que trabaja en su obra sin preocuparse por la resonancia que pueda tener, sigue escribiendo en secreto ajeno a toda repercusión.

**ED:** Además de Arlt y de Borges, ¿con qué otros escritores lo ligás? ¿No hay otras genealogías todavía por establecer o profundizar en relación con Onetti?

**RP:** Yo creo que él está ligado a Ernesto Sábato, mucho más ligado a Sábato de lo que se acepta. Aunque nadie lo va a decir porque Sábato ha quedado relegado, acaso porque es un tipo de escritor con posiciones políticas muy oportunistas, muy exhibicionista, antipático y muy arrogante. Pero ese mundo de historias densas, Faulknerianas, donde la ironía tiene un lugar marginal, en contra de lo que era

Cortázar, pongamos, que venía con esa idea de la literatura como un juego. No es casual que Onetti inmediatamente valore *El perseguidor*, esa *nouvelle* de Cortázar que trabaja ya en una onda más existencial. Yo te diría, para hacer una serie, que habría que ver sus relaciones con Sábato, y con Eduardo Mallea mismo. De hecho, creo que él le dedica un libro a Mallea, quien tiene también un mundo, en cierto sentido, onettiano. Aunque desde luego no se pueden comparar porque su estilo es imposible. Pero *Chaves*, por ejemplo, una *nouvelle* bastante buena de Mallea, tiene un héroe que podía circular en un relato de Onetti y los títulos de Mallea como *Cuentos para una inglesa desesperada* o *Todo verdor perecerá* podrían ser de Onetti. Así es que temáticamente hay cierto parentesco, con Sábato o con Mallea. Pero Onetti es muy superior. Y, desde luego, Roberto Arlt. Es un universo de escritores que tienden a hacer un tipo de literatura metafísica, donde enfrentan cuestiones que exceden el relato propiamente dicho.

Ahora, para nosotros, que empezábamos en esa época, Onetti era un modo de escapar de la oposición Arlt-Borges. Onetti hace muchas cosas, pero entre otras también hace una síntesis de esas dos líneas. Los mitos de origen de los escritores son siempre muy interesantes. Su mito de origen es que le lleva su primera novela a Arlt, y lo interesante es que Arlt lo aprueba pero no lo lee. Eso es lo que me gusta, porque es bien «arltiano». Arlt mira un poco el libro, y le pregunta a Kostia —también amigo de Onetti—: ¿Yo publiqué algo este año? No, le dice Kostia. Y ahí Arlt dice: Bueno, entonces esta es la mejor novela del año. La escena es lindísima, un rito de pasaje. Arlt ni la lee, la mira un poco, y Onetti recupera esa imagen como su mito de origen.

**ED:** En tu labor docente has enseñado mucho a Onetti, y es central además para tus lecturas sobre el policial. ¿Qué le daría Onetti al género policial y en qué otras claves lo enseñaste?

**RP:** Por un lado, Onetti fue un lector constante del género, y eso es algo sabido. Y el tipo de escritor con el que estaba relacionado, en especial Faulkner, es un tipo de escritor que trabaja las historias como si fueran siempre enigmáticas. Eso ya lo acerca al género, más allá de su relación inmediata o no. Es decir, el texto siempre tiene algún tipo de secreto o enigma que uno tiene que develar, y el relato circula en relación con ese lugar vacío. Entonces, ahí hay algo que uno puede emparentar con el género. La otra cuestión que me interesa es la conexión que yo establezco con la ficción paranoica, que sería una vuelta de tuerca sobre el género, en el sentido de la construcción de una realidad sobre la base de cierta idea fija o cierta perturbación del sujeto. Y lo más interesante es que yo creo que esto le pasa al narrador en Onetti, más que a ciertos personajes con sus propios delirios. Pero el narrador onettiano no puede tomarse como un personaje normal o neutro. Es el narrador el que tiene una percepción paranoica, que interpreta demasiado, que está metido en mundos un poco extraños. Esa también es una marca interesante. Eso implicaría a Onetti en esa serie

de textos que yo elegí para explicar el género y sus cambios.

Después en Buenos Aires yo di un curso centrado en las novelas cortas. Para mí fue una experiencia notable. Ahí tendríamos un poco lo que es el eje de lo que estamos diciendo, que son los distintos registros de lectura. Uno lee cuando está escribiendo, encuentra ciertos escritores que actúan en lo que uno escribe de distintos modos: como un ejemplo ético, actúan en la solución que uno está buscando, aunque no sea la misma que uno quiere encontrar. Pero, por ejemplo, en la relación entre lo fantástico y el realismo, que era un tema en la discusión nuestra, Onetti la resuelve muy bien. Porque Onetti, por un lado, inventa un universo, y cuenta cómo surge ese mundo. Realiza la construcción de una realidad potencial como base de su literatura, que uno no puede menos que asociar con la construcción de la ficción especulativa y con las construcciones de mundos posibles. En ese sentido *La vida breve* es un texto increíble, es la idea de escapar de lo real. A mí me parece un elemento muy importante de la literatura. Es algo que comienza con el *Quijote*. Es un tipo de texto realista cuya conclusión es: hay que escapar de aquí. No es un tipo de texto realista que dice que esta realidad es así y hay que describirla. Entonces, a diferencia de esto, hay que escapar de la realidad, hay que escapar a Santa María o adonde sea. Ante eso Onetti nos daba una respuesta. Después, nos daba una respuesta sobre qué quería decir ser un escritor en el Río de la Plata. Porque no era como Borges, que estaba en el *establishment*, que era un hombre de *La Nación*, y de *Sur*, y que, aunque su obra no tenía el reconocimiento que sabíamos merecía, era el escritor oficial, que ya estaba a cargo de la Biblioteca Nacional, etc. En cambio con Onetti siempre había que explicar quién era. Entonces es muy bueno como ejemplo de alguien que persiste en la construcción de una obra y que está completamente ajeno a los efectos inmediatos que puede tener lo que escribe. Tiene la conciencia profesional de pedir que le paguen y todo lo demás, pero también publica ediciones casi privadas de sus obras maestras. El tipo sigue adelante, y con etapas de mucha oscuridad.

**ED:** Onetti, tanto en su obra, pero en varias entrevistas también, rescata el mundo del tango y la figura de Gardel. ¿Cómo lees ese mundo del tango en Onetti?

**RP:** Yo diría más bien que es el mundo masculino lo que Onetti rescata de Gardel. A Onetti le interesa ese mundo masculino. A Borges también, y desde luego a Arlt. En el caso de Borges la resolución de la cuestión de la masculinidad tiene que ver con el mundo de los duelos y todo ese universo algo absurdo. En el caso de Arlt es más bien la masculinidad débil. Porque el personaje del astrólogo está castrado, Erdosain es un cornudo instantáneo, no tiene plata, y siempre está en una condición de fragilidad total. Y luego está la escena única y extraordinaria del encuentro de Silvio Astier con el homosexual, donde Arlt capta algo ahí que no había en la literatura. Porque ahora todo el mundo hace eso, pero había que hacerlo en 1926.

Frente a Borges y su mundo de los duelos a cuchillo —donde mejor no interpretar

nada— y Arlt, que trabaja ese momento incierto de la condición, Onetti pone ya esa condición de qué quiere decir ser un hombre, como un eje de la historia. Eso está en Larsen, en Brausen cuando se enamora de la prostituta de al lado, de la Queca, etc. Entonces, ese imaginario del bar, de los muchachos allí, de las mujeres que circulan y son siempre un lugar un poco incierto y marginal, son como el punto donde se instala el imaginario de Onetti. Gardel es como un héroe de ese mundo. Es ahí donde Onetti es realista, en el mundo del turf y del alcohol. Y de una especie de amor que siempre está perturbado por cuestiones básicamente relacionadas con la masculinidad estereotipada. La inocencia allí está solamente en las muchachas de 15 años, pero entonces hay que seducirlas. Ese es el inconveniente que tiene el loco de Onetti. Ese ámbito es muy propio, y tiene que ver con sus pulsiones, y es lo que hace que un escritor funcione. Claro que es una clasificación irónica, y un escritor es mucho más que eso.

**ED:** Me gustaría pasar ahora a tu adaptación de *El astillero*. ¿Cómo surge este proceso y qué desafíos implicó para vos este trabajo? ¿De qué manera modificó tu lectura?

**RP:** Lo primero que hay que decir es que ese es un proyecto que yo hago porque alguien me contrata. Desde luego que el hecho de que sea *El astillero* le da otro sentido. Pero eso es importante. Uno escribe un guión porque le pagan por escribirlo. Hay que pensarlo así porque forma parte del género mismo. Entonces el director, David Lipszyc, que es amigo de Dolly Onetti, consigue una opción para escribir un guión sobre la novela. Se sabe que Onetti ya había rechazado algunas adaptaciones de *El astillero* y *Juntacadáveres*, en proyectos españoles que tenían mucho atractivo comercial. En ese momento Onetti acepta, porque sabe quién soy, en realidad tampoco tanto, pero tenía alguna idea.

Digamos sobre ese trabajo que la primera motivación es el dinero, motivación onettiana y válida en una lectura. Es algo que uno debe valorar: las condiciones materiales de la lectura influyen muchísimo. La segunda cosa importante para mí es que yo admiraba el libro, lo cual suponía un problema. Lo tercero, un aspecto único acaso, es que el guión estaba escrito, en cierto sentido, para Onetti. Él lo iba a leer primero e iba a ser quien lo iba a aprobar. Eso generaba un problema. Era algo que me atraía mucho pero que no era nada sencillo, porque el novelista es el peor lector de cualquier adaptación. Esas fueron las condiciones.

El guión lo escribí relativamente rápido pero estuve mucho tiempo hasta darme cuenta cuál era la cuestión clave. Yo había leído varias veces la novela y volví a leerla y me costó darme cuenta de que, en verdad, la novela tarda en empezar. Tardé en darme cuenta de que la historia verdadera que se narra no es la historia de Larsen sino la historia de Gálvez. Gálvez es un personaje muy escondido, como siempre en Onetti, y es el motor secreto de la trama, y en un sentido Larsen funciona como un

detective, que llega ahí a investigar una historia que no es la de él. Se va a meter en una historia que lo atrapa pero que no es su propia historia. Más bien es un pretexto. Porque si uno lee *El astillero* conectada con *Juntacadáveres*, uno sabe que el motivo de Larsen es vengarse de lo que le habían hecho en Santa María, con su proyecto del prostíbulo, que lo han expulsado y humillado. Y entonces toma la empresa del astillero como una revancha y como una posibilidad de llevar a cabo otro proyecto tan extraordinario como el del prostíbulo perfecto: salvar el astillero. Porque, para Onetti, Larsen es el artista, el que busca la perfección. Ese tipo de cuestiones para mí no podían entrar en la adaptación, en el sentido de que la motivación verdadera de Larsen era vengarse de una historia del pasado y del pueblo. Eso tenía que estar implícito, pero no se podía contar porque pertenecía a otro argumento.

Lo que sí aparece en la adaptación es que Larsen utiliza sus maneras de gigoló y sus conocimientos del mundo de la prostitución como un modo de usar a las mujeres para entrar en la historia. Porque primero seduce a la hija de Petrus y luego a la mujer de Larsen, y por lo tanto usa para eso su capacidad de tipo que sabe estar entre mujeres, que vive de eso o imagina que vive de las mujeres. Pero yo tomé la decisión de considerar a Larsen como alguien que funcionaba como un detective en el género, es decir, que es alguien que se mete en una historia para averiguar qué pasa, y actúa. Y puse el centro de la historia en Gálvez, su vida es la vida que le espera a Larsen si se queda allí en el astillero. Gálvez es el hombre que puso todo en ese proyecto y quedó enterrado por Petrus. Pero lo importante es que tiene una carta que le permite chantajear a Petrus, y por supuesto, es el que se suicida en la novela. Es el sujeto que verdaderamente vive el fracaso del astillero. Y es sobre quien gira la trama. El *plot* de la historia es que hay un tipo que tiene unos papeles que pueden hundir a Petrus y que vive al margen, en una especie de barco abandonado con una mujer. Esa fue la decisión clave. Me permitió inmediatamente cambiarle el ritmo, o ver que la novela cambia de ritmo: la novela empieza lentamente con la entrada de Larsen y tarda en aparecer Gálvez. Y cuando aparece ya está muy avanzada la novela, pero todo se acelera. Eso me permitió que el corte, lo que es preciso suprimir, que siempre es la clave para una adaptación, fuera pertinente. Usé sencillamente a Larsen como el personaje que entra en el lugar, lo que permite que Gálvez vaya hacia el primer plano de la historia, y de ese modo pude resolver la adaptación. Y una adaptación siempre supone una teoría del corte. Y cuando uno ve esa estructura, uno ve que la novela es lenta hasta ese momento, pero cuando Larsen se entera de que Gálvez tiene esos documentos, y que está dispuesto a no entregarlos, ese para mí era el nudo. Cuando tuve eso claro pude resolver la adaptación. Porque entonces me jugué de un modo muy drástico a contar esa historia. La historia de alguien que era un espectro de Larsen, un tipo en una situación dramática, de enfrentamiento real con Petrus, el de alguien que tenía un elemento clave en sus manos y que permitía que la trama actuara.

**ED:** Un aspecto interesante de tu guión es el inicio, que marca una reescritura importante de la novela. En tu adaptación entrevemos el final de Larsen y de la novela, antes de la secuencia de títulos. [Ver fragmento del guión al final de esta conversación].

**RP:** Mi idea era dejar en claro que Larsen está derrotado. Que la película comience con su derrota y que la historia fuera ver esa derrota, que el espectador se preguntara el porqué. Luego se insinúa que la mujer de Gálvez en realidad espera un hijo de Petrus. Además a mí me gustaba la idea de hacer un pequeño corto antes de los títulos, manejarse con un marco, que sencillamente lo que hace es dar el tono de lo que vas a ver. Ahí se ve que es la historia de un tipo que es arrojado, y que eso tiene que ver con la mujer de Gálvez. Después los directores hacen lo que quieren y lo que pueden. De hecho tampoco estoy muy de acuerdo con el final, con la escena del parto, que sin ese marco inicial, esa reescritura, queda muy precipitado.

Otro aspecto que me dio mucho trabajo fueron los diálogos, hacer unos diálogos que se pudieran decir pero que tuvieran ese tono de Onetti, donde no hay distinciones costumbristas, y todos hablan igual. Es decir, que un filósofo de barrio, una prostituta, un político, hablan todos igual. Es como Saer en eso. No tiene ninguna preocupación por la cuestión de la fidelidad a la psicología en relación con el lenguaje. El lenguaje tiene una sintaxis que viene de la oralidad pero los personajes no se identifican por sus modalidades lingüísticas. Eso suponía todo un asunto a la hora de adaptar la novela. Luego depende de los actores y de lo que pasa en el rodaje. Desde luego, lo más complicado y lo mejor del guión para mí es el modo en que Larsen se conecta con las mujeres, primero con la hija de Petrus, luego con la sirvienta y con la mujer de Gálvez, en ese espacio muy decadente y muy en ruinas.

Hace tiempo que no leo el guión, pero recuerdo la sensación de que la historia empezaba tarde, que Onetti la ralentaba. Después busqué las situaciones dramáticas que para mí fueron el encuentro de Larsen con la hija de Petrus en el bar, y los sucesivos encuentros con ella en el jardín, y finalmente los encuentros en la guarida de Gálvez, donde aparece esa conexión con su mujer. Que, por otro lado, es una mujer que Onetti toma de Faulkner, casi de modo directo de *Santuario*. La disposición espacial allí es la misma que en *El astillero*. Hay un lugar central y un lugar marginal donde hay una destilería clandestina, con los cuales está ligado Popeye, y la mujer tiene un sobretodo y usa zapatos de varón, y está embarazada, igual que en *El astillero*. Es un dato muy directo. Tomó esa imagen y la trasladó.

**ED:** Onetti ha sido leído muchas veces como precursor del *boom*, pero su colocación es siempre algo incómoda, o, si se quiere, encarna otro tipo de escritor, que establece otra relación con las instituciones culturales. ¿Cuál es el lugar de Onetti para vos?

**RP:** Yo no leí el libro reciente de Vargas Llosa sobre Onetti, pero al valorarlo porque *La vida breve* sería «la primera novela moderna», ya empezamos mal. Cada vez que a un escritor lo ponés como precursor, ya lo estás desvalorizando. Me parece que Onetti es un escritor que no puede ponerse en una historia de la evolución de la novela, porque eso no tiene nada que ver con lo que hace ni con quienes dialoga. Él dialoga con Céline, con Faulkner; no está dialogando con Ciro Alegría, ni le interesa hacer avanzar nada. Entonces, ¿por qué es un escritor de culto? Porque es difícil. ¿Qué quiere decir ser difícil? Sobre todo en esta época, pero siempre, ¿qué quiere decir ser difícil? Por un lado, que no incurre —voluntariamente o no— en el estereotipo de respaldar ciertas causas sociales importantes, bien intencionadas o no. Onetti era un escritor que por supuesto está en el espacio de la izquierda, que publica en esos ámbitos y editoriales, pero es muy difícil que encuentres en su literatura ningún rastro que fortalezca la posibilidad de incorporarlo en una agenda determinada, algo que definió a los escritores latinoamericanos durante mucho tiempo.

Segundo, su tipo de narración trabaja con la idea de la no resolución y de la incertidumbre. Por lo tanto trabaja con un texto que pone al lector frente a un hecho que es la literatura misma. No hay nada que decidir, no se sabe bien qué es lo que pasa. Ese tipo de escritores pone a los lectores en aprietos porque los llevan a pensar que la historia no se entiende. Básicamente porque no responde a los criterios tradicionales por los cuales una historia se cierra con una explicación clara.

El tercer punto es que tiene un estilo demasiado bueno, o demasiado literario, ajeno a lo periodístico y su retórica, que define el sentido común de lo literario de los últimos años. Todos esos elementos ayudan, podría decirse, a que sea un escritor siempre a la espera. Nunca está en el lugar de llegada. Lo cual está muy bien.

Por otro lado, él construye un lugar, una figura de escritor, que es muy atractiva. No va a congresos, no participa en las formas habituales de la vida cultural, o por lo menos, si lo hace, es muy secundario. Porque también lo ha hecho, por ejemplo cuando el Departamento de Estado de los Estados Unidos lo invita y él acepta, en un momento en que no era aconsejable, en plena Guerra Fría. En cambio no va nunca a Cuba, a pesar de haber recibido muchas invitaciones. Tal vez no va por fiaca. Pero eso también lo pone en un lugar distinto, porque en La Habana era donde estaban todos los editores extranjeros, donde estaban todos los nombres del *boom*.

Después hay otra cuestión interesante, aunque menor, y es el hecho de que está a medio camino entre Uruguay y la Argentina. Y luego, claro, la experiencia de la lectura de sus textos, que tienen la gran virtud de dividir al público. Hay un tipo de literatura, la gran mayoría, que no disgusta a nadie. En cambio Onetti es como los buenos escritores, que dividen al público.

**ED:** ¿Esa división que provoca Onetti te parece que existe incluso entre los escritores hoy?

**RP:** Sí, creo que sí, todavía hoy. La gente no lo dice mucho, claro. Yo creo que eso es un dato de la literatura, o del arte, mejor dicho. Me parece que hay una poética actual, muy difundida, la idea de escribir algo que no le disguste a nadie. Lo cual supone decisiones estilísticas, de estructura narrativa, de claridad de la anécdota. A veces eso está acompañado por un tono neutro, un estándar establecido, que se considera que es la «escritura literaria». Con esa fórmula no se sabe de quién es lo que uno lee, son todos parecidos. Onetti es totalmente antagónico a eso, lo que escribe tiene la virtud de producir un efecto de ruptura y de encolumnamiento. Hay gente que se deja matar y otra gente que no lo puede ni ver.

**ED:** Puede decirse que, a pesar de cierta incomodidad que generó el lugar de Onetti, ya está definitivamente establecido en el canon. Sin embargo hay un interés actual que parece estar incrementando su importancia. ¿Cómo interpretás estas operaciones?

**RP:** Ahora ya está consolidado, pero siempre las operaciones que producen ese tipo de situación están ligadas a otros debates. En ese sentido, yo creo que Vargas Llosa con su intervención sobre Onetti está también discutiendo otras cosas. Por un lado, yo creo que el interés creciente tiene que ver con el centenario. Los aniversarios son los modos que hay ahora para que los escritores sigan persistiendo. Entonces todo el mundo sabe que habrá mucho interés en Onetti. No quiero decir que Vargas Llosa sea oportunista, pero algo de eso debe haber. Va a haber interés en Onetti. ¿Cuáles son los libros sobre Onetti? Ahí va a estar el libro de Vargas Llosa. Por otro lado, yo tendría que leer el libro. Pero, para Vargas Llosa, Onetti puede ser un modo de discutir la tradición literaria, con esa idea un poco ingenua o muy conservadora del desarrollo lineal y del progreso de la literatura. Cada escritor en su lugar... sin rupturas dramáticas, antivanguardista, sin revoluciones, una especie de liberalismo literario.

**ED:** Y, por otro lado, Vargas Llosa presenta a Onetti, además de calificarlo como «el primer escritor moderno latinoamericano», como el autor de una obra que refleja o sería la alegoría del «fracaso de Latinoamérica».

**RP:** Esas lecturas estuvieron siempre. Por un lado, antes era Uruguay el lugar de la alegoría, y luego Latinoamérica. Tampoco veo que Latinoamérica haya fracasado. Esa lectura es más bien la de un Onetti como escritor social, que además ya fue hecha. Me parece que es una lectura poco interesante y que limita mucho su literatura. Por otro lado, yo creo —a lo mejor soy muy ingenuo— que es muy difícil que una obra de esa calidad no consiga un reconocimiento. A la larga tiene que estar donde está, porque es una obra de una calidad extraordinaria. Es decir que más allá de las redes sociales que se construyen, más allá de la presencia de la cultura de masas y los criterios de lectura, creo que los textos tienen su propia dinámica y son capaces de

hacer un camino, más allá de que, como sabemos, lo que en verdad decide la consagración, el canon y la historia literaria son redes no ligadas inmediatamente a la producción misma. Así es que tenemos que alegrarnos de que Onetti, como Arguedas, estén teniendo un lugar más central en la tradición. Son escritores como Guimarães Rosa o Rulfo. Escritores que no han hecho vida literaria, y que han estado un poco afuera de los sistemas rápidos de legitimación. Sabemos, sin embargo, que Onetti le dedica la novela a Mallea, publica en *La Nación*, etc. Porque también está el otro extremo, es decir, no se puede decir tampoco que Onetti era un marginal. Publicó *Los adioses* en *Sur*, *La vida breve* en *Sudamericana*. Pero fue siempre muy consecuente con una política de estar ausente.

**ED:** ¿Cómo leerías entonces lo político en su literatura, de un modo más cercano al texto? ¿Cómo escapar de esa lectura «social»?

**RP:** Yo vería en sus textos cierta política en el modo de circulación de la información en los relatos. Lo que Onetti vendría a decir es que el lenguaje de las pasiones no pertenece al registro en el que se suele divulgar el uso del lenguaje. Ese lenguaje y sus sujetos resisten a usos mucho más estandarizados o mercantilizados. Pero no solo el lenguaje en el sentido estilístico, sino también cómo funcionan los lenguajes en el interior de sus novelas, qué tipo de cuestiones circulan, cómo se construyen las creencias en el interior de sus textos. La conclusión más rápida que uno puede dar es que él avanza hacia la construcción de un universo donde la ficción es el punto de llegada. La indecisión que identifica a la ficción es su apuesta. ¿Y eso por qué? Porque él hace algo que es un gesto que yo vivo como políticamente muy decisivo, y es que Onetti no cierra la conclusión nunca. Es un lugar muy importante del análisis de las formas sociales e ideológicas. El final es el que decide el sentido. Y los de él son siempre indecisos. En *El astillero* cuenta dos finales o vidas posibles. En uno de ellos Larsen muere y en el otro no. Entonces esas son las operaciones donde la literatura interviene en la política. Experiencias construidas en el laboratorio de la cultura para hacer ver que las cosas no son tan sencillas ni tan claras. Me parece que eso es algo que Onetti aprende de Faulkner pero desarrolla de un modo muy personal: ¿qué quiere decir terminar una historia?

FRAGMENTO INICIAL DEL GUIÓN DE *EL ASTILLERO*, POR RICARDO PIGLIA

14 de enero de 1999. Última versión.

EL ASTILLERO

1. EXT. AMANECER. CASILLA.

LARSEN llega hasta el astillero y hace un rodeo para alcanzar la cabina de GÁLVEZ en el barco abandonado. En la oscuridad se agacha hasta sentarse en un cajón y enciende un cigarrillo bajo la luz del alba. Primero oye un rumor, un jadeo, un gemido mezclado con gritos sofocados, después ve la luz amarillenta en las rendijas de la casilla. Cierra los ojos para no ver y sigue fumando. Se levanta y va hasta la cabina. Se empina para alcanzar el agujero que llaman ventana y ve a la mujer en la cama. Escena de parto. La mujer de Gálvez está con las piernas abiertas y otra mujer —que no se alcanza a identificar— la está ayudando.

LARSEN

Le va a nacer el hijo. (*LARSEN se aparta de la ventana*). Tengo que salir de la trampa.

## 2. EXT. AMANECER. CALLE.

LARSEN cruza casi corriendo frente al *Hotel Belgrano* y alcanza por fin el muelle de tablas del atracadero. Se sienta en la banqueta, con las solapas levantadas del sobretodo, respirando agitado.

## 3. EXT. AMANECER. PUERTO ASTILLERO. MUELLE.

A la mañana tres lancheros encuentran a LARSEN tirado en el banco del muelle, delirando bajo el cartel de Puerto Astillero. Los hombres lo rodean. LARSEN envuelto en su sobretodo, negro, manchado y húmedo por el rocío, los mira como alucinado desde abajo. LARSEN delira.

LARSEN

Está naciendo... La estirpe maldita de Petrus... Todo va a volver a empezar...

LANCHERO

Tranquilo, viejo, qué hace. No hay que dormir afuera la mamá, hace un frío que pela.

LARSEN

Voy al norte, ¿me llevan al norte?

Tengo que salir de acá...

(*Les ofrece el reloj pulsera*).

Se sienta y se apoya en el borde del muelle. Se mira las manos hinchadas y casi deformes. Trata de incorporarse y manotea aterrorizado el revólver. Suena un disparo.

## COMIENZO DE LA SECUENCIA DE TÍTULOS

### 4. EXT. DÍA. RUTA.

Sobre una ruta descampada se ve a lo lejos un antiguo ómnibus de larga distancia. Avanza casi inmóvil contra la luz de la mañana.

LARSEN (*Voz en off*).

Querido Larsen. Vení, haceme caso, largate, aquí está todo listo para hacer lo que vos quieras. El viejo Petrus está acorralado, la hija es loca, el astillero se viene abajo... Yo me voy a encargar de que todo salga bien...

### 4bis. INT. ÓMNIBUS, DÍA.

En el ómnibus, LARSEN, sentado contra la ventanilla, tiene una carta en la mano y la vuelve a leer.

LARSEN (*Voz en off*).

Querido Larsen. Vení, haceme caso...

Conversación publicada en la revista *Letral*, N.º 2, junio de 2009.

# SOBRE LA INTERPRETACIÓN NARRATIVA

## NOTAS PARA UNA CONFERENCIA

1.

¿Qué quiere decir interpretar un relato? Muchos han llamado la atención sobre el modo en que Kafka leía en voz alta *La metamorfosis*: la risa le interrumpía la lectura. Por su parte, en la grabación de algunos fragmentos del *Finnegans Wake*, la voz de Joyce salta de una consonante a otra, con un tono jocoso, medio circense, como si nos advirtiera de que se trata de un relato cómico.

2.

En su novela *Cicatrices*, Saer interpreta —digamos— el relato «Examen de la obra de Hebert Quain» de Borges. En el cuento se describe el proyecto de una novela «regresiva, ramificada» donde se narran simultáneamente todas las alternativas posibles de una historia. Si bien, según creo recordar, la crítica no ha reparado en esta relación, es evidente que Saer se propuso escribir esa ficción potencial. Los capítulos de *Cicatrices* repiten el nombre de la novela de Quain (*April, March*) y narran cuatro desarrollos posibles —y simultáneos— de un mismo argumento, con sus variantes y mutaciones.

3.

En *62 Modelo para armar*, Cortázar utiliza un capítulo de *Rayuela* como indicio o germen de una ficción posible. La novela se despliega a partir de la noción de *figura*, una construcción espacial que determina la vida de los personajes. Retoma así, y lleva al límite, el procedimiento formal de algunos de sus mejores cuentos («La noche boca arriba», «Axolotl», «La flor amarilla», «Todos los fuegos el fuego», «El otro cielo»), donde ya intentaba ir más allá de las estructuras lineales de la narración y establecía conexiones espaciales entre distintos episodios y épocas de un relato múltiple.

4.

Se puede analizar este procedimiento con una breve definición de la interpretación musical: «Una partitura es simplemente un indicio de música potencial» (R. Vaughan Williams, *Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony with Writings on Other Musical Subjects*). Un relato siempre puede ser interpretado, es decir, vuelto a narrar. La realización de esa forma potencial está ligada también a la memoria de otras tradiciones interpretativas. Antes de grabar el movimiento lento del *Concierto en sol menor* de Bach, el pianista Glenn Gould le anticipó a su productor Andrew Kazin: «Voy a tocar con toda suerte de voces interiores y de síncopas, muy en la línea de Wanda Landowska, con un aire al estilo del Modern Jazz Quartet» (cfr. Kevin

Bazzana, *Vida y arte de Glenn Gould*).

En una conferencia sobre Hawthorne, en 1949, Borges imaginó en el final del escritor un relato futuro, el núcleo de una historia posible. «Su muerte fue tranquila y fue misteriosa, pues ocurrió en el sueño. Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba —la última de una serie infinita— y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harta digresiva lección...».

El cuento anunciado, como sabemos, es «El sur» (1953). Al contarlo utilizó sus viejos temas —el bibliotecario Dahlman antes de morir sueña que muere en un duelo a cuchillo—, pero también usó el aire de otras interpretaciones. El tema es una variación del cuento de Ambrose Bierce «An Occurrence at Owl Creek Bridge», donde el protagonista en el momento de ser ejecutado sueña o alucina que logra liberarse y huye aunque en realidad ya está muriendo en la horca. Lo mismo pasa en «The Snows of Kilimanjaro» de Hemingway, donde el escritor en el momento de morir de una gangrena en un safari en África cree ver el avión que llega a rescatarlo. Borges —a diferencia de esos admirables modelos— deja el final en suspenso, diluye la revelación de la muerte, y su cuento puede interpretarse no solo como un sueño, sino también como un relato realista en el que efectivamente Dahlman se recupera, sale del hospital, viaja al sur en tren, baja en un pueblo y entra en un almacén de campo donde es desafiado y elige la muerte en un duelo a cuchillo. Las dos interpretaciones están presentes en el mismo cuento y Borges insinúa esas dos alternativas en el argumento inicial: «la coronó o la borró la muerte» dice en la conferencia, y en el cuento mantiene la doble interpretación. («Mañana me despertaré en la estancia, pensaba y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por la geografía otoñal y el otro encarcelado en un sanatorio»). Borges narra dos anécdotas que se combinan; hace posible así dos interpretaciones; modula un tema principal con variantes y motivos que se repiten en las dos tramas y cumplen en cada caso una función distinta, a la manera —hablando metafóricamente— de las *Variaciones Goldberg*.

En «La noche boca arriba», Cortázar se propone narrar el mismo tema: un motociclista accidentado en la ciudad sueña en la pesadilla de la fiebre que va a ser sacrificado en una ceremonia ritual en el México prehispánico, pero el final insinúa que es el remoto moteca quien, al morir, sueña una incomprensible situación en la que muere conduciendo un rugiente caballo metálico. En otro nivel, Cortázar postula que los dos hombres que mueren, distanciados en el tiempo y en el espacio, son en realidad uno solo (si bien esa posibilidad está apenas insinuada, entre otros detalles, por la condensación de palabras que da nombre a la tribu inventada del moteca).

## 5.

Recuerdo que hace años en un curso sobre las novelas cortas de Onetti, en Puan, es decir, en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, los estudiantes

explicaban con entusiasmo las oscuras y siempre intrigantes *nouvelles* de Onetti. En *Para una tumba sin nombre*, una mujer con un chivo está en la estación Constitución, ¿se trataría del devenir animal? *La cara de la desgracia* —con la historia de la muchacha muda que es asesinada— ¿no era una sinécdoque del callar ante la ley? Las hipótesis circulaban, siempre brillantes y sorprendentes, pero en lugar de interpretar el relato los estudiantes solo lo teorizaban. Un día corté el circuito y les pedí que me resumieran la anécdota de *Tan triste como ella*. Estupefacción, escándalo. Sí, tenían que leer muy cuidadosamente la historia y hacer un resumen del argumento. ¿Era esa lectura una interpretación? Lo fue. Cada uno de los estudiantes debía tomar decisiones en el entrevero de la historia y estaba obligado a definir uno de los sentidos implícitos y aludir a los otros posibles. A partir de ahí, la discusión podía enriquecerse porque todos eran expertos en el relato, ya que lo habían leído como si tuvieran que reescribirlo. Imaginé que algún estudiante me iba a copiar el relato tal cual —o con imperceptibles variantes— y me lo iba a entregar como su resumen de lectura, pero eso no sucedió.

## 6.

Podríamos plantear el problema de la interpretación de otra manera: ¿qué quiere decir, después de todo, *entender* un relato? O en todo caso, ¿qué clase de comprensión está en juego en un relato? Podemos recordar el ejemplo que daba el novelista inglés E. M. Forster en su libro *Aspects of the Novel*: «El rey murió y luego murió la reina» es un hecho. «El rey murió y luego murió la reina, de tristeza» es un relato. Se preserva la sucesión en el tiempo, pero el sentimiento de causalidad la articula y le da un sentido —la motivación, ¿por qué suceden las cosas?—, es la base de la *interpretación narrativa*. En verdad, la cuestión es siempre cómo *seguir* un relato y, dado el carácter provisorio de toda narración, muchas veces a un relato se le responde con otro relato —que no lo anula pero lo contradice o lo complementa— y esa red de narraciones que se contraponen es una de las líneas centrales de la historia de la cultura. Recordemos, en fin, como señalaba Carlo Ginzburg (en *Ojazos de madera*), que la palabra latina *interpretatio* significa «traducción». La narración razona con ejemplos —argumenta con argumentos— y siempre se la puede traducir, es decir, volver a narrar, en otro tono, con otro lenguaje.

## 7.

Joyce postula su novela *Ulises* como una versión de la *Odisea*; la *metempsychosis* —palabra que Molly no entiende al comienzo del día— sugiere que el alma del héroe griego ha reencarnado en Bloom, el judío errante que vaga por Dublín. La historia del viajero, del forastero, del astuto Odiseo, el *polytropos*, el hombre de muchos viajes, que está lejos, siempre en situación precaria, reaparece, y es vuelta a narrar e interpretada, en distintas épocas, por Dante, Virgilio, Kafka, Canetti, y cada versión interpreta —y traduce— de otro modo el argumento.

## 8.

Lo mismo se puede decir de *Don Quijote*. Lionel Trilling (en *La imaginación liberal*) ha señalado que «toda la prosa de ficción es una variación sobre el tema del Quijote». Pero quizás no es la prosa de ficción la que encuentra su fundamento en esa novela, sino más bien la *interpretación personal de la ficción*. Sabemos que el héroe de la primera novela es un lector de novelas, un apasionado de las ficciones heroicas que sale a la realidad y trata de vivir lo que ha leído. Muchas veces encontramos esa figura del lector apasionado y crédulo en la historia del género: *madame Bovary* de Flaubert, desde luego, pero también Julien Sorel en Stendhal o Raskolnikov en Dostoievsky, y lo mismo sucede con Silvio Astier en *El juguete rabioso* de Arlt («Me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca...»), así empieza la novela y Astier no hace otra cosa que vivir —o intentar vivir— lo que ha leído).

## 9.

En *El beso de la mujer araña* de Puig los dos protagonistas, reclusos en una celda, discuten las interpretaciones de distintas ficciones como una forma de pasar el tiempo pero también de conocerse y seducirse. Molina, el joven gay, cuenta películas y al contarlas se identifica con la atmósfera sentimental del cine de Hollywood; por su parte, Arregui, el guerrillero marxista, solo ve en esos filmes la alienación burguesa y la manipulación ideológica. En un sentido, el libro es una discusión sobre la ficción y su poder, sobre los modos de interpretar la narración y la fantasía. Lo extraordinario —y otra muestra de la capacidad narrativa de Puig— es que los dos terminan por «actuar» en la película del otro: Arregui se transforma en un héroe romántico, enamorado y sensible, mientras que Molina muere heroicamente en una cita política, asesinado —y eso no se decide— por la policía, o por los guerrilleros del grupo de Arregui.

## 10.

La novela ha contado muchas veces la historia del héroe como intérprete o descifrador de signos; quizás Marcel, el narrador de *En busca del tiempo perdido*, ha sido el máximo protagonista de esa odisea de la interpretación (y el obsesivo protagonista de las novelas de Thomas Bernhard, una de sus realizaciones más extremas). A menudo el relato ha hecho de la comprensión desviada el centro de la trama. Ya no se trataba de las interpretaciones equívocas del oráculo sagrado que, en la tragedia, llevaba a los héroes a la decisión inevitable y a la muerte. El protagonista de la novela busca, en cambio, el sentido en el deambular por la ciudad, en ciertos gestos triviales, en algunas palabras equívocas, en textos mal leídos (o leídos demasiado fervientemente). La interpretación equivocada está más presente en nuestra cultura —y en nuestra vida personal— de lo que nos resignamos a aceptar. Por eso tal vez la novela ha sido el género que mejor ha mostrado el desconcierto de la significación —y la busca del sentido— en un mundo del que han desertado los

dioses.

Texto publicado en *La Nación*, el 7 de septiembre de 2012, con el título «El arte de imaginar los sentidos posibles».

## LAS VERSIONES DE UN RELATO

María Alejandra Alí, Erica Durante y Christian Estrade, en la revista Recto/Verso, diciembre de 2007.

*¿Qué interés tiene para usted el hecho de acceder y reconstruir la trayectoria creativa de un escritor?*

Los borradores pueden ser leídos como literatura potencial, son modos de imaginar lo que puede ser un relato o, en todo caso, lo que todavía no es. Lenguaje en potencia, además, porque no es lo mismo pensar en un relato que avanzar en un manuscrito que todavía no alcanza su punto fijo. Muchos escritores han trabajado esa potencia, esa capacidad implícita, no terminada (lo que no quiere decir sin forma). El manuscrito encontrado es una forma clásica, el poema de Borges «Manuscrito encontrado en un libro de Joseph Conrad» podría ser un caso, pero hay muchos otros ejemplos de esa aspiración a encontrar un manuscrito que encierre una historia que no se ha terminado de contar. Me parece que el grupo del OuLiPo, con Raymond Queneau, con Georges Perec o Italo Calvino, ha trabajado en esa línea. Uno encuentra ese modo de escribir, esa forma que parece incompleta también en la prosa de Brecht. El texto está siempre en proceso y expresa la posibilidad de continuar de otro modo. Estamos cerca de Macedonio Fernández, quien no solo dejó borradores múltiples, sino que además escribió durante toda su vida un libro sobre la posibilidad de construir una novela. Se trata de una poética que encuentra en las versiones y variantes un modelo de la potencialidad del lenguaje. En un sentido, Kafka o Macedonio serían modelos ejemplares de esa actividad. Incluso podríamos hacer una lista de grandes libros que se han escrito trabajando sobre esa incertidumbre: *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly o *Si una noche de invierno un viajero* de Calvino. En la Argentina, la última novela de Luis Chitarroni, *Peripecias del no*, que es excelente, trabaja en esa línea. Los borradores servirían para definir ciertos usos posibles del lenguaje. Ponen en crisis —al menos aparentan poner en crisis— la noción de discurso inmóvil a la que se refería Platón despectivamente en su crítica a la fijeza de lo escrito. La clave es que son textos que ofrecen la posibilidad de un cambio. La aspiración de un escritor que haga crítica genética podría ser la de escribir lo que falta: el final de «El topo» de Kafka, o la continuación de *Stephen Hero* de Joyce, que se interrumpe bruscamente en medio de una escena. De ahí viene, me parece, el interés un poco fetichista en el borrador de los escritores. Hace poco fui a ver los manuscritos de Stendhal en la Biblioteca de Grenoble y estuve mirando los *Diarios*. Me sorprendió la cantidad de dibujos y de diagramas que aparecen en el texto. Stendhal dibujaba las escenas antes de narrarlas, por ejemplo, la disposición de la mesa en un restaurante, el lugar de cada uno de sus amigos, las puertas de salida, las ventanas; así fijaba espacialmente la escena antes de escribirla. El punto cero del

manuscrito sería el diagrama casi abstracto, sin palabras. Los planos o mapas de Santa María que hacía Onetti, por ejemplo, o ciertos dibujos de Kafka en sus cuadernos. Para los escritores el vínculo con el manuscrito siempre ha estado muy presente; incluso es muy común que los autores tengan manuscritos de otros escritores, por el tipo de intercambio que se instaura entre uno y otro y que hace que a veces uno se quede con la versión previa de un relato o de la novela de un amigo. Eso es, por ejemplo, lo que sucedió entre Macedonio Fernández y Raúl Scalabrini Ortiz, la versión más cercana del *Museo de la novela de la Eterna* que tenemos es la que Macedonio le dio a leer a Scalabrini Ortiz en una carpeta que fue encontrada muchos años después.

*¿Qué es lo que más le interesó al estudiar esos borradores?*

He seguido la transformación de una historia desde la primera anotación de un argumento hasta la estructuración final. Los borradores muestran la incertidumbre que siempre define a un relato antes de su versión definitiva. Conozco bien las ediciones de las obras de Faulkner. En el caso de este escritor, aparte de los manuscritos en edición facsimilar, existen muchas ediciones muy buenas que reproducen y cotejan distintos pasos de un mismo texto. Por ejemplo, para *¡Absalón, Absalón!*, Faulkner usó una serie de cuentos que ya había publicado (como «Wash Jones», por ejemplo) y que luego fue incorporando en la novela. Algunas ediciones muestran cómo los cuentos se convirtieron en un capítulo. Incluso uno descubre que la figura de Shreve, el compañero de pieza de Quentin Compson en Harvard, es descubierta tardíamente por Faulkner como uno de los narradores centrales de la novela. En el diálogo con Quentin, que es el foco central de la novela, Shreve cuenta lo que no conoce, especula, e imagina cómo podría haber sido la historia. Al analizar las versiones, vemos que la figura de ese narrador tan decisivo aparece cuando la novela ya está muy avanzada. He leído siempre con mucho interés el *Cuaderno de notas* de Chéjov, fue a partir de una frase de ese cuaderno que desarrollé mi ensayo «Tesis sobre el cuento». Otro caso parecido es el *Cuaderno de Bitácora de Rayuela* de Cortázar. He trabajado sobre la anotación que hace Cortázar para su relato «Después del almuerzo». Se trata de un apunte breve que el escritor registra cuando se le ocurre la anécdota. En esa anotación ya está todo el relato, pero no está el final. Y es el final el que le da a la historia un sentido totalmente nuevo. En el *Cuaderno* la historia termina con el chico y su hermano sentados en un banco de Plaza de Mayo, pero luego, al escribir el relato, Cortázar los hace regresar a la casa y en ese regreso está la clave del carácter siniestro del cuento.

*¿Qué piensa hacer con sus manuscritos?*

Siempre he tenido cuadernos donde he escrito anécdotas o situaciones o escenas. Hace poco encontré un cuaderno de la época de *La ciudad ausente*, donde hay

escenas y desarrollos que yo ni recordaba y que luego no utilicé. En la primera versión de *Respiración artificial*, la conversación entre Renzi y Tardewski era apenas una escena breve. El personaje de Tardewski apareció tarde, cuando la novela estaba muy avanzada. Y su hipótesis sobre el encuentro de Kafka y Hitler en Praga surge de una anotación que yo había hecho tiempo antes en mi diario luego de leer una historia del nazismo. Ahí descubrí que Hitler había sido en su juventud un desertor del Ejército y que —según sus biógrafos— había pasado un año en Praga como un oscuro estudiante de arte. Esa anotación circunstancial reapareció luego en la novela y se transformó en el relato del encuentro en un bar. Como he contado varias veces, en la primera versión de *Plata quemada*, toda la historia sucedía dentro del departamento cercado. Luego, la trama se desarrolló linealmente a partir de la preparación del robo, el asalto y la fuga con la escena en el departamento como cierre de la novela.

*Cuando se pone a escribir, además de una intriga, ¿también procura encontrar un tono?*

Sí. El tono, que no es el estilo, es la relación del que narra con la historia; puede ser una relación apasionada, puede ser irónica, elegíaca, distante. Muchas veces mis notas tienen que ver con esa búsqueda del tono. Hay escritores que preparan planes muy cuidadosos, arman todo antes de escribir. Hay otros, y es mi caso, que esbozamos una línea de lo que vamos a contar y luego la historia se va definiendo mientras se escribe. Se pueden escribir muy buenos manuscritos y muy malos textos. Se pueden escribir extraordinarios planes y pésimas novelas. No es un juicio sobre el valor lo que está en juego, es un juicio sobre el modo de trabajar de un escritor. A mí me interesa cualquier crítica que se ocupe de los procesos de construcción. Y me parece que los borradores constituyen un tipo de material que forma parte de la dinámica de la crítica que se interesa en los modos de narrar.

*¿Exige una elaboración distinta un cuento, una novela o una nouvelle?*

Tengo una postura que es bastante tradicional, digamos. Pienso que un cuento parte de una situación y una novela parte de los personajes. Entonces un cuento para mí es, por ejemplo: «un joven a la noche recibe un llamado, le avisan que su padre está muy grave y tiene que viajar a otra ciudad», como en mi relato «El fin del viaje». Yo no sabía quiénes eran los personajes, qué les había pasado, pero tenía una idea de esa situación porque había vivido algo similar y siempre hay un punto autobiográfico en el fondo de una historia. Una tarde me llamaron de Mar del Plata, me avisaron que mi padre había tenido un accidente y que estaba grave; viajé toda la noche y cuando a la madrugada llegué a la clínica, ya estaba repuesto. Ahí tendríamos un ejemplo de lo que es una situación. En cambio, en *Respiración artificial*, tenía los personajes antes de construir la historia. Y el punto de partida también fue autobiográfico. El

personaje central está inspirado en un tío que, según el mito familiar, se había fugado con una mujer de mala vida y del que se contaban historias fantásticas. Y ese fue el punto de partida de la novela, el personaje. Respecto del final, en la situación inicial de un cuento, está más o menos implícito, mientras que, en el caso de la novela, el final es incierto. La *nouvelle* suele centrarse en una historia de la que se dan varias versiones. *El corazón de las tinieblas*, *Pedro Páramo* o *Los adioses* son historias lineales que encierran múltiples versiones. Yo he escrito tres relatos que responden al género de la *nouvelle*, «Homenaje a Roberto Arlt», «Prisión perpetua» y «Encuentro en Saint Nazaire». En esas tres *nouvelles* hay un relato («Luba», «El fluir de la vida» y «Diario de un loco», respectivamente) presentado como una suerte de apéndice que parece autónomo pero no lo es. Entonces, en la *nouvelle*, podríamos decir que en la anécdota previa hay una situación, una serie de personajes y también varios relatos posibles.

*¿Podría usted afirmar que sus diarios son también sus borradores?*

Es una buena pregunta, porque se podría pensar que un diario no es algo que uno escribe para que se lea públicamente, sino para que solo lo lea quien lo escribió. Por lo tanto, no sería un borrador, tendría otro estatuto, se publique o no. Para mí un borrador supone otro lector. Ahí reside, creo, la diferencia entre un manuscrito y un diario, si uno piensa o no en otro lector. Y cuando uno toma notas no piensa en alguien que va a leer eso; son notas que se hace a sí mismo, casi fuera del lenguaje ordinario, con una serie de convenciones y de implícitos muy extremos que a veces son muy herméticos. Tiende al criptograma. El diario sería una aspiración a usar un lenguaje privado. Wittgenstein construyó una hipótesis contraria a la posibilidad de existencia de un lenguaje privado, pero en los diarios que llevó toda su vida muchas anotaciones están cifradas y tienden al idiolecto y a la invención de un lenguaje personal.

*Sus tres novelas Respiración artificial (1980), La ciudad ausente (1992), Plata quemada (1997) y su colección de nouvelles, Prisión perpetua, llevan títulos formalmente bastante parecidos, por el hecho de anteponer un sustantivo a un adjetivo, un objeto o un lugar concreto que es calificado por un adjetivo un tanto indefinido. ¿Cómo nacen esos títulos?*

En general el título aparece al final. Suelo trabajar con un título provisorio que después cambia. De hecho, al principio, *Respiración artificial* se llamaba *La prolijidad de lo real*, mientras que *Plata quemada* se llamaba *El aguantadero*. En mi primer libro de cuentos el título cambió varias veces y al final, cuando me decidí por *La invasión*, le puse ese título a uno de los cuentos (que en la primera versión se llamaba «En el calabozo», un tipo de título descriptivo como los que aparecen varias veces en ese libro, por ejemplo, «En el terraplén» o «En noviembre») y ese fue el

título de todo el libro. Me decidí porque me interesaba la idea de una invasión que, a primera vista, parece referirse a una acción bélica, histórica, cuando en realidad se trata de historias privadas. Porque ese es un libro en el que intenté trabajar cuestiones históricas y políticas en relación con las vidas privadas.

*¿Cuéntenos acerca de Blanco nocturno?*

Es el título del libro en el que estoy trabajando ahora. Está ligado a una impresión que me produjo en la época de la guerra de las Malvinas la descripción del armamento de las tropas inglesas. En esa época yo colaboraba en la revista *Punto de Vista* y leíamos mucho la prensa extranjera, entre ellas la inglesa. Ahí leí que los soldados ingleses iban a usar unos anteojos infrarrojos que les permitía ver en la oscuridad. Blanco nocturno es la idea de un blanco en la noche, pero al mismo tiempo remite a cierta ambigüedad de la blancura.

*¿Cuál es la historia?*

Digamos que es una historia familiar, muy ligada a la historia de mi familia. Ese sería el punto de partida autobiográfico. Sucede en la época de la guerra de las Malvinas y el narrador es Renzi.

*Usted ya nos ha citado algunos de los autores, como Chéjov, Cortázar, James o Faulkner, que no solo ha leído sino que ha estudiado profundamente. ¿Cuáles otros escritores se encuentran en su biblioteca? Una biblioteca que, recordamos, es algo que usted fue construyendo solo a lo largo de los años, sin que la heredase de ninguna tradición familiar.*

La biblioteca es para mí un instrumento de trabajo, desde luego algún ejemplar fetiche tengo, como la edición de *El oficio de vivir* de Cesare Pavese, que es un libro que ha recorrido todas mis mudanzas, y es uno de los pocos libros que han sobrevivido a las distintas etapas de mi vida. Nunca hice de la biblioteca un objeto autónomo, para mí las bibliotecas tienen mucho que ver con lo que uno imagina que va a usar. Allí están los libros que me sirven o me han servido, ya sea por el placer de leer los textos, ya sea porque me sirven para lo que estoy escribiendo o para los cursos. Después tengo muchos libros de historia argentina que vienen de mi época de estudiante, muchísimos libros policiales, de la época en que dirigía colecciones y leía para decidir cuáles se iban a traducir. En definitiva, diría que la formación de mi biblioteca está ligada al azar y al trabajo. Cuando empecé a viajar a los Estados Unidos, pronto observé que en general nadie tiene bibliotecas personales, por el hecho mismo de que las bibliotecas públicas y universitarias son extraordinarias. La noción de biblioteca, como algo personal, es muy de los márgenes y tiene que ver con una tradición de uso, más que con la propiedad misma de los libros. En general en la

Argentina las bibliotecas personales son muy funcionales y flexibles, digamos, libros que sirven para distintas cosas. La relación con los libros y las bibliotecas marca de manera distinta a cada generación. Por ejemplo, en la época de la dictadura yo iba todas las tardes a la Biblioteca Nacional de la calle México, y tomaba notas de libros que se conservaban ahí, mucho material del siglo XIX, me interesaba la presencia de exiliados argentinos en Chile de la época de Rosas, que se fueron a California cuando la fiebre del oro. Uno de los personajes centrales de *Respiración artificial* hacía ese viaje. Quizás en otra situación política, tal vez, yo no hubiera sido tan sistemático y no hubiera estado tanto tiempo en la biblioteca, porque desde luego los militares y los policías no tenían ningún interés en entrar en las bibliotecas y eran lugares relativamente a salvo.

*¿Cómo surgió el proyecto de escritura de la ópera La ciudad ausente con Gerardo Gandini? ¿Existen borradores a cuatro manos del proceso creativo?*

Con Gandini no nos conocíamos personalmente pero desde luego había una relación implícita entre lo que él hace y lo que yo intento hacer, digamos cierto trabajo con la tradición, ya sea musical o literaria, y cierto interés por las formas relativamente marginales en la cultura (el tango en el caso de Gandini y el relato policial en mi caso). Él leyó *La ciudad ausente* y me propuso hacer la ópera. Lo primero que surgió fue la idea de una máquina que fuera la protagonista de la ópera. Eso nos entusiasmó, no conocíamos una ópera donde el personaje central fuera una máquina. Empecé a escribir con un criterio parecido al del cine, o sea, comencé a definir situaciones, y a hacer una adaptación de la novela que convirtiera las historias que la novela incorpora como relatos en micro-óperas. La primera iba a tener la forma de una ópera a la Puccini, y así seguimos hasta la última —«Lucía Joyce»— con reminiscencias de *Lulú* de Alban Berg. Primero le llevé a Gandini un esquema de las escenas y después empecé a escribirlas. Mientras tanto él componía la música, buscando registros musicales distintos para cada uno de los personajes. Le entregaba las primeras escenas escritas y, a los dos o tres días, Gandini las tocaba en el piano y me cantaba lo que yo había escrito. Después que tuvimos completas las escenas, Gandini comenzó un trabajo que le llevó casi dos años, la musicalización, es decir, la orquestación de la partitura de la ópera. Aparte de esta experiencia, nunca he trabajado a cuatro manos con nadie, pese a que con Juan José Saer teníamos la idea de hacer una novela juntos, una novela policial, como un intercambio de cartas entre dos detectives retirados (uno en París y el otro en Nueva York) que resolvían casos por vía epistolar, siguiendo el modelo de las viejas partidas de ajedrez que se jugaban por correspondencia. El otro trabajo en colaboración que hice fueron los guiones de cine, con Héctor Babenco, con Fernando Spiner, y con Luis Príamo un guión para una película de Nicolas Sarquis que nunca se filmó. Me parece muy importante ese tipo de trabajo en común, a través del cual los escritores intentamos escapar del

aislamiento y de la soledad de la escritura.

*A lo largo del proceso editorial, ¿hay alguna figura específica con la cual le gusta particularmente trabajar?*

Los traductores, quizás. La correspondencia con los traductores es algo muy importante y es un campo que habría que investigar. Porque los traductores son grandes lectores, leen con más cuidado que nadie, palabra por palabra, y captan los defectos de los libros mejor que ningún otro lector (mucho mejor que los críticos, por supuesto), porque lo están leyendo como si lo estuvieran escribiendo ellos mismos. A veces uno corrige cosas en los libros a partir de los comentarios de los traductores. Debo tener alguna correspondencia anterior a la computadora, que empecé a usar en 1990, porque varios de mis libros se tradujeron antes. En más de una ocasión he ayudado al traductor para resolver dudas lingüísticas o cuestiones relacionadas con el uso de la oralidad en los diálogos, pero, a diferencia de otros escritores, como Puig por ejemplo, yo no intervengo en la traducción. Me parece que es el trabajo específico de un traductor y que no hay que interferir.

Entrevista publicada en la revista *Recto/Verso*, N.º 2, diciembre de 2007, con el título «Me interesa cualquier crítica que se ocupe de los procesos de construcción. El escritor Ricardo Piglia ante la crítica y la creación literaria».

## ASPECTOS DE LA NOUVELLE

Cuando murió Henry James, Ezra Pound dijo que había muerto el que sabía qué era la literatura. «Había alguien en Londres que era la literatura para nosotros», dijo. «Estaba ahí, en algún lugar de la ciudad, y tenía todas las respuestas». ¿A qué clase de saber se refería Pound? Creo que señala un saber de la forma, de la técnica. «La técnica es la prueba de la sinceridad del artista», escribió Pound. En cierto sentido, un saber discreto, nunca dicho del todo, ligado a la perspectiva, al detalle, ligado a un modo de leer lo que se está escribiendo, y puede cambiar.

Recordaba estas cuestiones cuando escuchaba recién a Guasta reconstruir la experiencia cotidiana de Bianco como jefe de redacción de la revista *Sur*. Esa oficina, casi un laboratorio de construcción y de lectura, era una especie de aduana literaria. Allí Bianco revisaba los textos que le entregaban, dejaba pasar algunos, casi todos los corregía. Esa práctica, ese modo de trabajar, forma parte de la lectura a la que quiero referirme, una línea que tiende a ver los textos como si nunca estuvieran terminados, como si siempre pudieran ser modificados; un poco la idea del *work in progress* de la que hablaba Joyce. Y recordaba también que Manuel Puig decía que no podía leer novelas porque al leerlas empezaba a corregirlas. Un relato, digamos, siempre puede ser modificado, ampliado, transformado, vuelto a narrar. La escena de Bianco en su oficina, en *Sur*, filtrando algunos textos, reescribiendo otros, rechazando, tiene algo extraño. Porque a la vez, durante todos esos largos años, Bianco casi no escribe, al menos casi no publica; escribe para los otros, podríamos decir, trabaja en secreto e impone un estilo. No hay muchos casos parecidos en la literatura argentina, Enrique Pezzoni podría ser un heredero de esa tradición. Esta clase de lector, el que lee los textos ajenos como si fueran propios, y siempre se pudieran mejorar, no es un crítico en sentido estricto, es —como lo definió Eliot hablando de Pound— *il migliori fabbro* (el mejor artífice), que viene de Dante (Purgatorio, Canto xxvi: «il migliori fabbro del parlar materno»). Un experto en el lenguaje, el conocedor de los artificios del arte. Una figura arcaica, en un sentido. Barthes decía que la literatura moderna surge cuando se separan el escritor, el editor y el crítico, que estaban unidos en la tradición clásica. Esa figura del escritor que no separa las funciones está ligada a otro tiempo y a otro ejercicio del arte.

La segunda cuestión que está ligada a Bianco —y en un sentido, espero, a *Sombras suele vestir*, uno de sus textos ejemplares, una *nouvelle* inolvidable— es la idea de leer en una tradición. Y aquí la imagen que me aparece es la que traía recién Ana María Torres, la imagen que podemos evocar es la de la biblioteca de Bianco en la casa de la calle Cerrito, con esa escalera que llevaba a los estantes altos. Es otra escena, están los libros alrededor, hay una escalera, siempre se puede subir a buscar el libro que hace falta.

Esa es, me parece, la relación que un escritor tiene con la tradición, una relación

simultánea y localizada. La misma relación que aparece en las observaciones de Forster en ese libro maravilloso, *Aspects of the Novel*. Allí, para definir la novela, Forster imagina a los múltiples novelistas, sentados en una sala del Museo Británico, escribiendo al mismo tiempo. No sería la historia de la literatura, sino el espacio de la literatura. No es la imagen de una evolución o una duración, sino la presencia, sin cronología, en un presente sin tiempo. No es la temporalidad la que define las formas, sino el lugar, la cercanía y las correspondencias. Siempre que releo esas páginas de Forster imagino que los escritores se copian, se espían, se piden las plumas, las estilográficas prestadas, se intercambian los papeles, se los roban. Me parece que algunos escritores argentinos podrían estar sentados ahí, Bianco entre otros, escribiendo esa trama común de la literatura, esa suerte de intriga.

En la imagen de la biblioteca de Bianco, en la mesa de Forster, la tradición de las formas aparece como una escena espacial, una morfología. La idea del espacio, con sus localizaciones y posiciones, sus cercanías y distancias, permite evitar la historicidad lineal, el progreso, y también la noción de influencia. Algunos escritores están sentados más cerca y conversan entre ellos; otros no se dirigen la palabra, pero todos están escribiendo al mismo tiempo.

El orden de las lecturas no es necesariamente sucesivo, de ahí, creo, la resistencia que tiene Bianco a admitir que ha leído a Henry James antes de escribir *Sombras...* Siempre me pareció admirable que dijera que Borges y sus amigos se equivocaban cuando decían que *Sombras suele vestir* tenía que ver con *Otra vuelta de tuerca*, la *nouvelle* de Henry James que él tradujo. «Yo no la había leído», argumentaba Bianco. Me parece que en esa afirmación hay una posición de lectura, que podemos vincular con dos cuestiones.

La primera es la idea de que Bianco leyó a Henry James *después* de escribir *Sombras...*, y recién entonces, sí, pudo leerlo y pudo traducirlo. Faulkner decía algo que repito porque me parece extraordinario: «Escribí *El sonido y la furia* y aprendí a leer», es decir que escribir ficción —al menos cierto tipo de ficción— cambia el modo de leer. Hay que pensar, entonces, que la relación de Bianco con James es el resultado de su escritura y no su condición. No podemos comprobarlo, son relatos de fantasmas. Ese es el tipo de actitud que hay que buscar en las traducciones que hace Bianco de James y en su modo de acercarnos a la *nouvelle*.

En segundo lugar, pareciera que Bianco está refiriendo una relación particular entre su texto y otros textos que podríamos definir como una cercanía; en todo caso, James ha sido quien teorizó sobre ese tipo de literatura y el modo de narrar que llamamos aquí *nouvelle*, esa forma siempre incierta.

Y si volvemos a la escena de la mesa donde están los novelistas escribiendo, podemos imaginar que no ha habido solo un modo de modificar la tradición de la novela del siglo XIX, el gran modo que todos conocemos, el de Joyce, Proust, Kafka y Musil, sino que ha habido un modo alternativo, mucho más sutil, mucho más secreto, más elíptico, que tiene textos menos visibles, quizás, menos monumentales, como *El*

*corazón de las tinieblas* de Conrad, *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Pedro Páramo* de Rulfo, *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald o *Los adioses* de Onetti. En ese marco tendríamos que incluir *Sombras suele vestir*, el relato de Bianco, y situar este intento de definir la forma que llamamos *nouvelle* con una palabra que nuestra lengua no tiene, una expresión francesa. Quizás por este tipo de narración pasó un sistema de transformación de la narrativa tan importante como el gran sistema encarnado en el *Ulysses* de Joyce o en la obra de Proust.

A veces pienso que eso viene de Flaubert. Habría, por un lado, una tradición que sale de *Bouvard y Pecuchet*, la novela como enciclopedia, y que va hacia esas grandes construcciones de novelas estructuradas de manera muy abierta, *Rayuela*, por ejemplo. Y, por otro, una tradición que viene de *Madame Bovary* o quizás mejor aún de *Un corazón simple* y que va hacia el relato incierto, con el uso del discurso indirecto libre, el modo en que la palabra del narrador es corroída por la voz del personaje, la forma en que la voz del personaje empieza a incorporarse de una manera indecisa, indefinida, y a poner en cuestión la certidumbre del narrador. Aparecen entonces los narradores que no son confiables, que a menudo mienten o que, en todo caso, no saben, y que definen, en cierto modo, el camino tentativo que ha puesto en cuestión las grandes tradiciones de las novelas del siglo XIX y ha creado redes tan productivas como las obras monumentales que terminaron por definir la narrativa del siglo XX.

El narrador que circula en estos relatos es un narrador que, en cierto sentido, y retomo aquí algo de lo que decía hace un rato nomás Luis Chitarroni, es ajeno a la oposición verdad-falsedad, está ligado (y por eso narra) a la relación entre la verdad y el secreto. No la mentira o la falsedad, sino el secreto. Alguien sabe algo que no dice. Y no se trata de un enigma; el enigma puede ser descifrado, permite comprender. El secreto, en cambio, es algo que ha sido sustraído, retirado, alguien lo tiene y no lo dice; no se trata de comprender, se trata de alcanzar la verdad oculta y sustraída. Otra vez un movimiento espacial, ir al lugar donde se esconde la verdad. Entonces, alrededor del secreto, en torno de esta suerte de lugar ciego, vacío, aparecen las versiones, aparecen las distintas modulaciones de lo posible. La relación de estos relatos con el saber es muy ambivalente.

Algo de esto hay en *Sombras suele vestir*; podríamos decir que Bianco tomó la precaución de no usar un narrador en primera persona, no es el narrador clásico que vemos en este tipo de textos. No es el narrador de *El corazón de las tinieblas*, que también está en tercera, pero el marco permite que Marlow cuente esa historia y él accede al secreto que se encierra en Kurtz; el narrador se acerca al secreto que está encarnado, pero lo que termina por conocer es ese final tan ambiguo del horror del horror. O el caso de Fitzgerald en el *Gatsby*, donde Nick, el narrador, tiene una visión parcial de los hechos y se acerca al secreto de Gatsby. A veces pienso, con esa lógica que aprendimos de Bianco, según la cual toda novela se puede corregir, que *El gran Gatsby*, una de las novelas más perfectas que conozco, por momentos explica

demasiado sobre el pasado de Gatsby. Me hubiera gustado que el personaje que encarna el secreto en esa historia fuera un poco más ambiguo.

En el caso de Bianco, este narrador es un narrador en tercera que solo narra lo que saben los personajes, sus movimientos son muy sutiles, acompaña a los personajes y va sabiendo lo que ellos saben. Y en torno de ese narrador y sus movimientos, hay en la novela dos puntos ciegos. Uno de ellos, la relación de Carmen con el joven Raúl, es el secreto que se devela o, para decirlo con Henry James, «se muestra y no se dice», haciendo una distinción que Wittgenstein después retoma. La relación de Carmen con ese muchacho, muy perversa, es uno de los nudos y uno de los motores de esa trama: «Lo quiero como a un hijo», insiste —se defiende— Carmen.

El otro nudo está referido a Jacinta, la muchacha que ha muerto pero reaparece y se ven los efectos de su posible presencia —después de muerta— en el relato; está o no, ¿estuvo ahí? En este asunto, el narrador parece no tomar partido; y tampoco lo tomaba el autor. Varias veces le preguntaron a Bianco por ese punto ciego, como le preguntaban a Onetti por los puntos ciegos de *Los adioses*, la otra gran *nouvelle* sobre el secreto y los fantasmas. Como Bianco, Onetti respondía que no sabía, que no tenía nada para decir o no podía hacerlo. De modo que hay un secreto que no develan ni el narrador ni aquel que se supone que conoce lo que escribe.

El relato de Bianco, sin embargo, lo dice todo desplazado. Trabaja con la idea de que lo que está en juego es la creencia. Por eso tantas discusiones sobre la Biblia y la existencia de Jesús. Aunque nadie lo dice, cuando discuten sobre la Biblia, están hablando, me parece, sobre la creencia en el más allá, en la vida después de la muerte. Además, el texto trabaja con la psiquiatría y cierto tipo de discurso médico, un mundo que está siempre aludido. De modo que uno puede también pensar que Jacinta, la mujer muerta que reaparece, es una alucinación de Stocker.

Es notable el momento en el que Sweitzer, el socio de Stocker, termina conversando con el criado negro cuando trata de saber algo de Jacinta, movido por la incertidumbre que le provocan las distintas versiones acerca de la muchacha. Mientras Stocker la espera y asegura haber vivido con ella, otros afirman que está muerta. En el relato de Bianco, el mundo de la creencia está encarnado en los criados. En algún lugar del texto se habla de que Jacinta «reflexionó en la capacidad de ilusión, en la innata afición al melodrama de las llamadas “clases bajas”». Y Lucas, el criado negro, es el único que afirma que Jacinta existe después de muerta. «Sé que estuvo viviendo más de tres meses en esta casa», asegura, aunque nunca la vio dentro de ella. «¡Como si necesitara encontrarla!».

Pero lo que me parece importante es que este juego de versiones nos permite recorrer de distintos modos la misma historia. El relato no supone que haya más de una interpretación posible, lo que hay es más de una historia posible. O en todo caso la interpretación de los hechos se manifiesta como un nuevo relato. Con los mismos elementos, la *nouvelle* de Bianco nos permite varios recorridos en la historia, varias interpretaciones narrativas. En la *nouvelle*, las versiones de la historia que giran

alrededor del secreto son múltiples y conviven, nunca se desligan. Y la brevedad de la forma está vinculada a que es justamente el secreto el que anuda las distintas versiones. Porque si el secreto se descifrara, habría que escribir una novela para que las relaciones que están atadas en ese mundo conciso se pudieran expandir. Entonces, la conexión con el secreto no solo es el motor de la trama, sino también el nudo a partir del cual se teje ese texto múltiple; lo que no está narrado es lo que determina la concisión y la complejidad de esta estructura. De ahí que las *nouvelles* parezcan siempre más complejas, más extensas, es un cuento contado varias veces, un hipercuento, digamos, y también una novela condensada.

Lo más intrigante del relato de Bianco es, para mí, el final, como ocurre siempre en estas formas que, en su brevedad, enfrentan de manera muy drástica el problema de cómo dejar de narrar una historia. No estamos ni en la forma brusca del cuento ni en la forma más desganada de la novela, estamos en un cierre que es un cierre y que al mismo tiempo abre una historia que apenas conocemos. El final de la historia no es lo último que se lee porque ese es el final del marco narrativo, el final de la historia está en suspenso, es una espera, Stocker se interna en un sanatorio para esperar que regrese Jacinta.

Y aquí me gustaría citar a Henry James: «En realidad», dice James, «en un sentido general las relaciones humanas no se detienen en ningún lugar, y el problema más exquisito del artista es el de trazar eternamente por medio de su propia geometría el círculo en el cual las relaciones parecen detenerse». Es el arte el que puede dar un final; en la vida no hay finales, en la vida solo hay tragedias, despedidas, pérdidas, o finales formales, externos a la propia dinámica de la forma. Pareciera que el arte, y esto es quizás lo que pensaba Bianco, nos permite tener la ilusión de un final elegante, de un final que no es desgraciado o que no es solamente desgraciado, sino que tiene un estilo. Porque el saber de Bianco, como el de Ezra Pound, es un saber del estilo. Un saber *por* el estilo.

Artículo publicado en Daniel Balderston (comp.), *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

## MEDIOS Y FINALES

*Conversación con Paul Firbas, Pedro Meira Monteiro y Fermín A. Rodríguez, noviembre de 2010.*

En una casa en Princeton, Nueva Jersey: Ricardo Piglia llega atrasado, después de dar vueltas en auto buscando la dirección. Llega de noche con los notarios que tramitan su testamento, que será firmado por él y por nosotros, los testigos. Después de una breve ceremonia burocrática, despedimos a los notarios y subimos al segundo piso, donde nos espera Fermín Rodríguez en la pantalla de la computadora, conectado desde California. Empezamos la conversación.

### I. TESTAMENTO

**Paul Firbas:** Quizás convenga empezar por lo que pasó hoy acá, en casa, con la presencia de los notarios y la firma de tu testamento para tramitar tu jubilación de la Universidad de Princeton. Es decir, en nuestro inicio está la noción de testamento, de final. Al mismo tiempo, quiero invitarte a hacer una reflexión sobre tu experiencia universitaria en los Estados Unidos, ahora que faltan ya pocas semanas para que la cierres y vuelvas a Buenos Aires.

**Ricardo Piglia:** Los finales condensan siempre el sentido. Es como si uno se viera obligado a reflexionar sobre lo que ha pasado hasta ese momento. Por un lado, está la sensación de que estoy terminando una etapa aquí en Princeton, donde estoy dando un seminario sobre poéticas de la novela. Es como si un discurso que empezó hace muchísimo tiempo encontrara también su punto final. Una cuestión que la literatura nos enseña inmediatamente es que el final decide el sentido. Por eso la cuestión del final es siempre tan compleja. Se podría decir que el final decide el sentido y también la forma. Toda la discusión sobre la forma me parece que va por el lado de si se puede conseguir un final que logre alguna ilusión de cierre o unidad. El testamento pareciera que es un texto adelantado respecto a esa situación. Yo por un lado recuerdo los estudios que han hecho los historiadores franceses sobre los testamentos. El texto de Phillipe Ariès sobre *La historia de la muerte en Occidente* [1975] es una lectura de los testamentos. Ariès construye una historia de la concepción cultural de lo que supone morir, sobre todo a partir de la escena del testamento y a quién se le están legando bienes y cómo van cambiando a lo largo del tiempo ciertos protocolos. Creo que en la cultura latinoamericana el testamento no existe o existe de una manera muy lateral. Yo no tengo memoria de testamentos a mi alrededor.

**PF:** ¿Será porque hay menos posibilidad del individuo de decidir? El Estado hoy tiene muy claro lo que uno puede hacer con sus bienes.

**RP:** Yo creo. A mí siempre me fascinó la historia de los testamentos de Alberdi. Sabemos que Alberdi vivió en el exilio por casi cuarenta años. Y luego vuelve a Buenos Aires, se equivoca y pasa una serie de desgracias políticas, porque ha perdido esa distancia que tenía como intelectual respecto a la realidad. Regresa a Francia y se psicotiza, se puede decir. Y la prueba de esto es que empieza a hacer testamentos y a regalar cosas a amigos que ya han muerto, pero no tiene nada para dar: le da un tintero a uno, cosas así, y un testamento anula el anterior. Pero, respecto a lo que queremos conversar, el testamento sería la escritura del fin.

**PF:** O cómo se negocia el fin, porque parece que hay una forma ya dada.

**RP:** Claro, qué queda de uno y a quién le queda lo de uno.

**Pedro Meira Monteiro:** Hay un tono severo en lo que dices, como si casi no hubiera melancolía. Al mismo tiempo, discutimos la idea de que hay un punto final. Recuerdo que hace unos días hablábamos sobre «El narrador» de Walter Benjamin y el *finis*, esa finitud misma que es uno. Es un texto absolutamente melancólico, porque es algo que tiene que ver con enfrentar la idea de que la revelación es el fin, en los dos sentidos, de la literatura y del autor. ¿Podrías hablar un poco de esto?

**RP:** Yo tengo una sensación —¿cómo llamarla?— eufórica o negadora de la muerte. Mi noción es que en la vida no hay finales. Es decir, que uno no es consciente de la escena del final. Y cuando hay finales, son siempre trágicos; y si no, hay un *fluir* de acontecimientos que uno después retrospectivamente recuerda como si hubieran sido un final. Pero uno no vive el final. Salvo la muerte de alguien o el fin de una relación en la que uno de los dos queda con la sensación de que hubiera querido seguir. Me parece que el sistema de los finales es un sistema estructurado. Nosotros sabemos que hay unos horarios que nos llevan a cortar las cosas no en el momento en el que implícitamente la situación lo dicta. Por ejemplo, esta conversación: quizás podríamos continuar tres días si nos dejáramos llevar por la lógica de la propia conversación. Pero sabemos que en algún momento hay una cosa externa que nos dice que hay que cortar. El otro ejemplo son las clases. Hay un modo de ordenar los sistemas estructurados de finales. Es decir, que los finales serían externos al hecho. Vendrían impuestos desde afuera y el sujeto no tendría por qué vivirlos como un final personal, o de algo que ha terminado. Por ejemplo, que uno está dando la clase, suena un timbre y los estudiantes se levantan y se van. Ese sería un final que no le está dedicado al sujeto. Mientras que hay una lógica social que, me parece, organiza los finales. Por eso en el arte se experimenta con los finales: los finales de las novelas, de las películas, de las series.

**PMM:** Pero, entonces, las clases serían una especie de simulación de todo lo que viene antes del final, ¿no es cierto? Te lo pregunto porque vivimos en un mundo, y quizás muy especialmente en un país, donde las finalidades son absolutamente fundamentales. Estábamos ahora mismo en esa escena increíble de firmar tu testamento. Pero al mismo tiempo vivimos con la idea de los *goals*, de los objetivos, de que uno llega a la universidad y se está formando y educando con la finalidad fundamental de saber y llegar a lo que uno quiere, lo que es antipoético y antiliterario en el sentido más profundo. Pero lo que estás sugiriendo es que de alguna manera la clase es un ejercicio para mantenerse artificialmente antes de eso, antes de que lleguemos al objetivo.

**RP:** De acuerdo. Y podríamos buscar otros ejemplos.

**PF:** Yo entendí que el arte era una forma de intervenir y hacer cortes. La experiencia es un flujo y el arte estaría en cómo insertar cortes en ese devenir. En el corte es donde se juega el sentido.

**RP:** Exactamente, y me parece que una de las cosas centrales del arte es la experiencia de un final que parece muy elegante y tendría que ver con una lógica reparadora respecto a la brutalidad del final en la experiencia real. No quiero decir que sea reparadora en el mal sentido, sino en el sentido de producir una experiencia de un acontecimiento que suele ser un acontecimiento trágico. Después está la otra cuestión que planteaba Pedro, que es la idea de la finalidad, es decir, cómo imaginamos la finalidad de nuestra propia vida y hacia dónde va, y sociedades en donde eso parece estar organizado desde la infancia. Esto está también ligado a que la noción clásica del destino —de la existencia de un destino que se acepta— ha sido desplazada. Eso es también un alivio.

**Fermín Rodríguez:** Esta lógica «testamentaria» del final es también el momento de la firma, ¿no? Esa especie de recrudescencia de la presencia que impone la firma, pero que al mismo tiempo no alcanza: hacen falta testigos que contrafirmen, que atestigüen y garanticen el acto de presencia, o la presencia en acto. Ese lugar es también el lugar del autor, la firma como lugar del autor y la lectura como contrafirma. En este sentido, tomando una línea abierta por Derrida, no estoy completamente seguro de que lo que estamos pensando como cierre en realidad no sea solo la primera de una cadena de firmas.

**RP:** Seguro. Porque en relación con el autor, y jugando aquí con la idea de la firma del autor que legaliza la propiedad del texto, ojalá los textos literarios exigieran testigos de la calidad literaria que justificaría la firma del sujeto que ha escrito ese libro. Un escritor se autodesigna. Mucho más que un profesor que necesita una legitimidad. Incluso un pintor o un músico necesitan la legitimidad de un aprendizaje

artesanal. Un escritor, en cambio, se autodesigna porque trabaja con una materia que es la lengua misma. Entonces sería buenísimo, en una sociedad futura, que los escritores estuvieran obligados a que, cada vez que terminan un libro y lo firman, hubiera tres testigos que lo autoricen, que fue él quien lo escribió y que el libro vale la pena.

**PF:** Ese era, de alguna manera, el viejo sistema de las censuras por la que pasaban los libros desde el siglo XVI en adelante, cuando diferentes instancias en la Iglesia y el poder civil tenían que autorizar la impresión y defender que valía la pena que circulara porque estaba lleno de verdades...

**RP:** Después, siguiendo esto, uno puede pensar en la firma como el final de la carta, por ejemplo.

## II. CARTAS Y CIRCULACIÓN

**PF:** Me interesa mucho que menciones la carta porque, de hecho, te quería preguntar sobre las velocidades de los textos. Me da la impresión de que siempre te ha interesado la correspondencia y la situación epistolar como una forma de suscitar historias. *Respiración artificial* es, quizás, la primera novela epistolar argentina. Pero el sentido de una carta no se puede desligar de la velocidad de la comunicación. Y es un medio que está en proceso casi de desaparición o en desuso.

**RP:** En la correspondencia había una pausa. Era una escena de escritura interesantísima por eso. Primero porque uno no sabía cómo iba a estar el que la leía. Es decir, uno escribía una carta y el que la recibía no estaba en el mismo tiempo de quien la escribía. Uno tenía que imaginar cuál iba a ser esa situación. Es decir, que había una escisión entre la escritura dedicada a alguien y el tiempo en que se leía. Y eso se ha ido borrando.

**PF:** Por ejemplo, alguna vez en la época colonial, mientras se celebraba en América el cumpleaños del príncipe, este ya había fallecido en Europa. Pasaban meses hasta que las cartas llegaran y, claro, pasaban cosas en esas pausas.

**RP:** El otro día leí una cosa lindísima. Me impresionó. El modo en que se desencadenó la Primera Guerra Mundial, que en realidad no se sabe por qué se desencadenó. Uno luego tiene hipótesis marxistas y dice: «bueno, los imperios luchaban», pero eso no era lo visible. Lo visible fue que mataron a alguien y que eso desencadenó una guerra que de pronto fue absolutamente monstruosa y nadie podía controlarla. La guerra hacía lo que quería con los soldados y ya no había modo de establecer ningún orden. Un italiano que escribe sobre la guerra en Italia dice que la

velocidad de la diplomacia del momento no estaba preparada para la velocidad con que se desarrollaban las cuestiones a partir de la existencia del telégrafo. Los diplomáticos estaban acostumbrados a un tiempo para las decisiones, que en ese caso fue muy difícil de controlar, porque la información llegaba demasiado rápido y tuvieron que tomar decisiones que si las hubieran podido pensar un poco más no las hubieran tomado. Digo esto con relación a cómo hemos cambiado el momento de la decisión, el momento de poder reflexionar sobre algo para que cuente en un momento determinado. Las cartas son un ejemplo: recibías una carta y tenías un tiempo para contestar. Mientras que el *e-mail* lo pone a uno en una situación instantánea.

**PMM:** Fermín, la próxima pregunta tuya mándala por carta, por favor.

**RP:** Sí, así tengo tiempo para pensar un poco.

**FR:** Estoy pensando, tres horas antes que ustedes, aquí en California, en esas lentas cartas del correo colonial que mencionaba Paul, abriendo un campo de ausencia tan ancho como el Atlántico, donde no hay ninguna garantía para el destinatario de que en los meses que tarda el barco en llegar, el remitente, el que firmó la carta, siga vivo (algo de eso sobrevive hoy en las burocracias). Me pregunto si la firma es justamente el lugar donde el autor recoge el sentido o si, por el contrario, es un lugar muy precario, falsificable, arrastrado por la lógica de la ficción—digamos, un lugar donde la presencia, la respiración, es artificial y ficticia— y la firma, por definición, está contaminada de incertidumbre.

**RP:** Tiende a serlo.

**FR:** Es falsificable. Se puede copiar, se puede falsificar.

**RP:** A mí me interesó siempre algo que Borges hace muy bien. No voy a decir que yo lo inventé, ojalá: la ficción del nombre. Construir algo a partir de la ficción del nombre. Alguien que dice que se llama de un modo que no es como se llama, la lógica de la falsificación, de las identidades cambiadas. Y también lo que arrastran los nombres como relato. El nombre no sería solo una marca del sujeto, sino que sería—no quiero decir un enigma— la cifra de una historia que está inscrita. Porque los nombres siempre tienen una historia de por qué uno se llama de una manera. Más allá de cómo encontramos esto en textos y en experiencias sociales, la cuestión de la ficción del nombre siempre me pareció muy importante en la relación entre la verdad y la ficción. Es decir, también allí, donde estaría el lugar de la autenticidad, se podría construir un espacio incierto.

**PF:** El nombre falso.

**RP:** Exacto, *Nombre falso*.

**PMM:** En el límite, el escritor siempre es ficcional, en el momento en que pueda poner el *finis* a sí mismo e inventarse como personaje. Yo creo que es algo que está muy claro en tu lado borgeano, en tus reflexiones e incluso en tu ficción. Pero vuelvo a lo de la velocidad, porque creo que la idea de la conversación hoy partió de una suerte de urgencia de hablar de la velocidad, porque vivimos la tragedia de que somos parte de una generación que no sabe exactamente qué hacer con las pantallas que se interponen entre nosotros y los alumnos durante las clases. Esa es la escena clásica de nuestras clases ahora en Princeton. Quisiera saber cuáles son las potencialidades, lo que puede haber de productivo en esta nueva escena que de alguna manera nos roba un tiempo, que también es idealizado: ese tiempo de la carta. Porque la velocidad trae consigo la idea de que las cosas se aceleran y están fuera de control. Yo siempre me acuerdo de las lindas sentencias sobre el tiempo de La Rochefoucauld, *madame* de Sévigné, etc., quienes después de escribir una máxima, que es una condensación de sentido, en el momento en que la enviaban por el correo con el lacayo, agregaban: «*dès que le courrier sera parti...* ya no sé si me gustará la máxima que acabo de escribir...». Había entonces una especie de juego muy interesante y una conciencia de la circulación de la lectura y de la velocidad. Nosotros estamos en un extremo en el que lo normal o lo más fácil es decir que la aceleración contemporánea es el fin, es la barbarie, no existe más ni intervalo ni tiempo para que uno tenga sus dudas y pueda dar su clase. Así que, ¿cómo lidiar con esas quince caras de estudiantes que están ahí delante de la pantalla?

**RP:** Hay varios lugares posibles para entrar. Una cuestión importante es la noción de interrupción, que uno la trae también desde la experiencia con la literatura. Se podrían registrar muchas escenas de interrupción como escenas conflictivas en los textos. Pero también en una experiencia cotidiana cualquiera, la aparición de una interrupción puede funcionar como un elemento de amenaza. Por un lado, tendríamos que pensar la noción de interrupción y cuál es su virtud. Y cómo se defiende uno de esa interrupción. O cómo se defiende un determinado orden, no sé cómo llamarlo, no lo quiero llamar orden social, o una determinada sociabilidad. Por ejemplo, los argentinos cuando vienen a los Estados Unidos siempre se quejan porque la gente avisa con mucha anticipación que va a venir, mientras que la amistad sería el derecho a interrumpir. Un amigo es un tipo que en cualquier momento viene a tu casa y te toca a la puerta. Eso no quiere decir que uno siempre se alegre cuando pasa.

**PF:** Pero uno admite la interrupción.

### III. INTERRUPCIÓN

**RP:** Porque si uno está en cualquier situación, no tiene que ser una situación erótica extrema, sino en una situación cualquiera, la lógica social te obliga a aceptar la interrupción del amigo y a decir «¡qué maravilla que viniste, qué suerte que se te ocurrió!». Yo me acuerdo una época en que vivía en Montevideo y Sarmiento, y al final me mudé, porque claro, le quedaba a mano a todo el mundo. Entonces, cualquiera que estaba por ahí decía, «voy a verlo a Ricardo». Hay un tipo de interrupción que tiene que ver con un funcionamiento no clasificado y que aparece siempre como contrapuesto a los modelos muy estructurados. Y volvemos a la cuestión de los alumnos. Lo hablamos mucho con Beba. Los chicos van a clase, y luego van a violín y a esgrima, después van a estudiar trapezio, y no hay un tiempo para que el chico pueda dedicarse a hacer lo que le da la gana.

**PF:** También existen fuerzas mayores. Tienen 25 años y una deuda de miles de dólares a treinta años. Hay una presión enorme para que entren en un sistema que no admite la interrupción.

**RP:** Porque yo había visto... pero, no sé si estoy hablando demasiado.

**PMM:** ¡Eres el invitado, tienes derecho!

**PF:** No te quería interrumpir...

**RP:** Leí por ahí que están muy preocupados porque en algunos trabajos los empleados ya no están siendo eficaces porque, según sus estudios, el 40% del trabajo se pierde en los *e-mails* que llegan. Entonces los ingenieros de computación están tratando de inventar lo que ellos llaman «la interrupción perfecta». Es un concepto genial. Es la interrupción necesaria.

**PF:** Es la antiinterrupción.

**RP:** Están viendo si pueden organizar un sistema de *e-mail* con la interrupción perfecta en la que si llega un mensaje muy importante entonces ese sí lo tienes que leer. Y los otros se quedan muy educados en la espera. Quiero decir, que no somos los únicos que estamos pensando en los chicos con la pantalla...

**PF:** Claro, las corporaciones están muy preocupadas. Pero es quizás una preocupación de distinto género. Por ejemplo, uno está en la clase hablando sobre Sarmiento, de cómo al final de su vida estaba mal de salud y se va a morir a Asunción. Y tienes un estudiante en segunda fila que te dice «perdón, profesor pero no era Asunción, sino tal otro pueblo», porque lo está mirando en Wikipedia. La clase se ha abierto a un mundo en el que el alumno está jugando a verificar la sentencia del profesor y la autoridad está en Internet.

**PMM:** Pero ese es el plan de la «información» en el sentido que dice Benjamin, que está pensando en cómo reaccionar a ese mundo, y rescatar la experiencia.

**PF:** Y que la información anula o mata la narración.

**RP:** Ahí hay una contradicción que es muy importante tener en cuenta. La narración sería un relato con final, mientras que la información no tiene fin. Es una cadena interminable de posibilidades, de aspiración a tener más información. El hecho de que haya un cierre no forma parte del concepto de información.

**PF:** Según Benjamin, la novela también es un relato con final, porque la modernidad separó la muerte de la vida cotidiana y la novela la restituye de algún modo.

**RP:** Yo creo que si uno quiere trabajar con esta cuestión hay que ver qué lógica de final tiene el relato, la forma breve, el cuento, qué forma de final hay en la *nouvelle* y cuáles son las formas posibles del final en la novela. Así se podrían diferenciar esos géneros.

**FR:** Vuelvo un poco a lo que te proponía Pedro de pensar tu trabajo como profesor, tu enseñanza, en tensión con tu escritura. Por un lado, si la lógica de la experiencia universitaria norteamericana es la no interrupción, la academia como repetición mecánica y gestión burocrática del saber, la clausura y el encierro como condición de la formación, ¿no es la literatura precisamente la interrupción? Está hecha de interrupciones: lo que corta, lo que rompe, lo que viene de afuera y fuerza a pensar. ¿Cómo verías esa tensión?

**RP:** Las grandes poéticas contemporáneas insisten mucho en la necesidad de la interrupción. En el sentido de ir a la vida. Está el modelo del tipo que vive en su biblioteca, y del tipo que ha vivido y se fue *On the Road*, tipo Kerouac, todas las tendencias que intentan, digamos, enfrentar a la cultura como un sistema muy cerrado que no deja interrumpir ahí a la pasión, la sexualidad, la política. En torno a ese concepto habría que establecer un registro para poder acercarnos a ver en qué condiciones funciona. Y por otro lado, se supone que la literatura tendría que ser una práctica que pusiera al que lee siempre en la situación de que aparece algo que no espera. Si la literatura confirma todo lo que se está esperando, me parece que no logra su efecto. Yo creo que eso ya viene con la idea de Poe de la sorpresa final, que es muy sutil —cada vez valoramos más a Poe—, porque es una teoría de la lectura, en definitiva.

**PMM:** Pero que presupone la no interrupción.

**RP:** Exacto, para dejar una sola. La irrupción de ese final inesperado.

**PMM:** Ese es un gran problema. Yo vuelvo a lo de Fermín y pienso en términos de filosofía pedagógica, preguntándome ¿qué hacemos? Yo siempre hago el chiste con mis estudiantes de que el gran desafío pedagógico es hacer con el aula lo que hacen los analistas: cerrar la puerta como si fuera un consultorio, como si fuera una cosa que uno no puede romper... Pero en el momento mismo en que ellos abren la pantalla, se acaba, se produjo el momento de la interrupción, y se liquidó ese juego delicado con la revelación final que intenta recuperar tiempos otros, en términos benjaminianos, tiempos de la narración oral. Eso que la novela trabaja trágicamente como una pérdida. La pérdida de la continuidad de la historia a partir de la posibilidad de la comunidad, no de la individualidad.

**RP:** Siguiendo, como argentino, con la metáfora psicoanalítica, la relación de enseñanza es una relación de transferencia. La transferencia no la inventó Freud. Él reconoció las relaciones de transferencia en las pasiones, en las relaciones amorosas, en las relaciones religiosas y en las relaciones pedagógicas. ¿No te parece?

**PMM:** Tiene un poco de todo. Las relaciones pedagógicas son una mezcla de todo eso.

**RP:** Pero hay un elemento de transferencia, me parece. Uno tiene que imaginar que en un momento debió existir una escena de transferencia. ¿En qué consiste? La transferencia consiste en que uno le da al otro el saber. Entonces, cuando miran la pantalla, no te están dando el saber. El saber de esa transferencia, de decir «es el otro el que sabe». Ponen en cuestión ese saber con lo que ven en la pantalla.

**PF:** Se quiebra el pacto de lectura o queda amenazado. Por ejemplo, cuando doy clases en un aula con una ventana muy grande en el primer piso y llega la primavera y empieza a pasar intensamente, caminando, la vida por la ventana, siempre hago el chiste de que, bueno, es imposible continuar con la clase...

**RP:** Bueno, yo de eso sé poco... Pero también podemos poner el ejemplo de las tradiciones y discusiones que se dan en los diálogos platónicos. En el sentido de que la experiencia de educación no puede ser una cuestión aislada.

**PF:** Sin duda. La ventana es una necesidad. El arte está en mantenernos aquí, sabiendo que el deseo está afuera. Pero la computadora que se abre en clase es una ventana de otra naturaleza, que tiene que ver con la pedagogía misma y con el conflicto entre información y narración. Quizás la literatura es siempre una gran interrupción. Y las clases ponen en escena esa tensión: la demanda de información, por un lado; y nosotros como narradores orales, volviendo a los cuentos y las

historias, por el otro.

**RP:** Porque uno también tiene que recordar, por lo menos en mi generación, que siempre había unos pibes que ponían en el libro que se estaba discutiendo las *Memorias de una princesa rusa* o un cómic. Siempre había un juego de que alguien estaba haciendo de cuenta que estaba siguiendo la clase o el manual. Ahí podríamos hablar de la noción de entretenimiento contrapuesta a la posibilidad del tedio. Pero me parece que ustedes apuntan a algo más de fondo. No se trata solamente de que ellos estén mirando la pantalla porque se quieren entretener.

**PF:** Aunque también es parte del problema. Porque el aburrimiento sería una condición necesaria para pensar una experiencia y producir una narración.

**PMM:** Eso supone que hay una fantasía necesaria para sostener la voz autoral o la voz pedagógica, fantasía por la cual lo que uno está diciendo es más interesante que lo que está en la pantalla.

**RP:** Y más interesante que lo que está en el mundo, también.

**PF:** Es la fantasía que sostiene el pacto pedagógico.

**FR:** Pero ¿no les parece que la enseñanza multiplica relaciones y deshace esa posibilidad de autonomía de la transmisión? Dejando de lado el fetichismo tecnológico, no alcanzo a ver una ruptura en la escena. Conectar, diseminar saberes, multiplicar planos de análisis, expandir redes, abrir mundos virtuales, constituye el núcleo virtual de nuestra práctica. Enseñar es destituir un poco el lugar de la transferencia. Uno está en red en el sentido de que transmite, repite, es legatario de testamentos: heredó. No puedo ver el corte, en verdad.

**RP:** Por supuesto. Hablo de mi idea de lo que sería esa función, porque nunca tengo la sensación de que me suceda a mí. Si yo tuviera que pensar en qué consistiría esa relación de transferencia, diría que es transmitir un interés en algo que no tiene que ver con quien está enseñando, sino con algo que se supone que debe ser interesante. El interés es lo que uno tiene que transmitir. El interés por aprender física atómica, por ejemplo. Entonces, en eso estoy con vos. Ese interés está ligado a que uno sería tan solo una especie de red de conexión.

**PF:** Pero creo que hay ciertas instancias, como el maestro, que comunican una experiencia, y los estudiantes lo perciben. Es una presencia humana en la escena de la clase. La relación con un maestro es un camino diferente de buscar o facilitar la información.

**RP:** Por un lado, habría que tratar de ver si podemos decir que esa tensión entre información y experiencia se puede traducir en una tensión entre información y algo que no sabemos cómo llamar, que se podría llamar educación, pedagogía o «fachada», como diría Gombrowicz, «alguien hace la fachada», «pone la facha», decía, y hace de cuenta que está enseñando algo que no sabe del todo. En ese registro, tendríamos que empezar quizás a construir una serie de relaciones entre la información, como un tipo de experiencia, y la narración y otras.

**PF:** Recuerdo ahora algo que hablábamos en el café hace unos meses. Me decías que cierto tipo de clases hoy ya no tienen sentido. Hace años era común hacer una clase para recopilar información dispersa, no accesible: el profesor cumplía esa función de facilitador. Pero ahora en tres minutos se resuelve por Internet. Tenemos un compromiso de no reproducir lo que los alumnos pueden hacer en la pantalla. Eso nos exige hacer otra cosa con la clase.

#### IV. CUERPO

**RP:** Yo leí los otros días, no sé si lo vieron, la publicación de un curso de Foucault, y no recuerdo cómo se llamaba, algo del cuerpo [«El cuerpo utópico», conferencia de 1966]. Y lo que dice ahí es extraordinario. Él opone utopía a cuerpo. Dice que el cuerpo es lo único que no se puede trasladar a un espacio imaginario perfecto. Yo me levanto todas las mañanas y me miro, y veo que soy calvo, que me está pasando algo en el cuerpo que no tiene que ver con el modo en que yo imagino todas mis construcciones. El cuerpo sería en esa línea un lugar de la presencia, para volver a esa palabra. Entonces, la educación o la pedagogía, ¿es una práctica con los cuerpos, en el sentido de que los cuerpos están ahí, o puede convertirse en una práctica que se realiza a través de otras vías? Y me parece muy interesante la cuestión, lo que podríamos llamar los mundos virtuales, las vidas posibles, las redes alternativas a las que uno se puede conectar y el peso del cuerpo, al que Foucault me parece se refería diciendo «el cuerpo no se puede trasladar». Y el cuerpo tiene una velocidad...

**PF:** Humana.

**RP:** Claro. Podríamos hablar de la imposibilidad de la velocidad extrema que tiene el cuerpo. Uno puede subir a un avión. Pero es mucho más lento. Cualquier máquina que te lleve a un lugar es mucho más lenta que la velocidad de la luz que tienen las computadoras, que actúan de una manera instantánea. El cuerpo no se puede poner: lo vemos aquí a Fermín, pero él está en San Francisco. ¿Estás o no estás en San Francisco? ¿San Francisco, Córdoba?

**FR:** Me pregunto si esa relación entre cuerpo, palabra y deseo que articula la clase se mantiene en el escenario de una clase «virtual». ¿Como analizarse por Skype! Transferencia versus transmisión de datos y *bytes*. La presencia del cuerpo y la carga aurática de la voz, aunque abierta a la repetición y diseminación, se me hace necesaria, o al menos específica. Y hablando del espejo de Foucault, Ricardo, ¿tenés dimensión de tu gestualidad en clase?

**RP:** No, mirá, porque los estudiantes parece que se ríen un poco. Por eso trato de no investigar mucho. Sobre todo con los *undergrads*.

**PF:** Todo eso es parte de la experiencia de la clase.

**RP:** Claro. Pero, mirá, yo no podría hablar de mis gestos. Eso lo aprendí de mi padre, qué se yo, que forma parte de mi historia.

**PF:** Hay un ritmo biológico, humano, de la clase, digamos: uno camina, se mueve, respira. Quiero imaginar, ya no sé si es cierto, que eso es importante en el proceso de enseñanza. Y no dudo de que se puede aprender mucho de la pantalla.

**RP:** Se aprende muchísimo. Y quizás esto de la presencia del cuerpo es arcaico.

**PF:** Lo es, pero si empezamos definiendo la literatura como una interrupción, entonces, bien, yo estaría peleando por seguir interrumpiendo con un flujo que me lleva a lo arcaico.

**RP:** Yo creo que una de las lecciones más extraordinarias de Benjamin sigue esa línea de lo que dijo Fitzgerald, que una inteligencia de primera calidad es aquella capaz de pensar dos cosas contradictorias al mismo tiempo. Y Benjamin tiene esa capacidad. Por un lado se alegra porque se terminó el aura y por el otro le parece terrible que la experiencia esté en crisis. Y son elementos que van y vienen. Entonces yo creo que frente a esta situación nosotros tendríamos que tener esa doble articulación.

**PF:** Y lo tenemos a Fermín en la pantalla. Felices de tenerlo acá gracias a la red.

**PMM:** Totalmente, pero falta algo...

**RP:** Fermín habla como debe. ¡Todo lo que dice Fermín es como lo que dice un tipo que está en la Red absoluta!

**PF:** ¡Sería absurdo que Fermín defienda en este momento el cuerpo!

**RP:** No, no se sabe lo que defiende, porque está todo allí, y uno llega a casa y dice: ¡Fermín me dijo esto y yo no me había dado cuenta! [risas].

**FR:** La voz y el éter. El cuerpo es el estilo.

## V. INSTITUTO DE LECTURA VELOZ

**RP:** Me interesa mucho, en relación con el tema de la velocidad, la relación con la lectura. Bueno, seguro que ya me lo han escuchado decir. Lo que se ha acelerado es la circulación de los textos, tenemos acceso de manera instantánea a un registro amplísimo de posibilidades de lecturas. Pero yo en broma digo que seguimos leyendo a la misma velocidad que en los tiempos de Aristóteles. Es decir, que cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras lo que se dice es que una imagen es más rápida que las palabras. Para leer mil palabras se necesita un tiempo, porque hay que leer un signo y otro signo y otro signo. Mientras que el desciframiento de la imagen es absolutamente inmediato e instantáneo. Ese para mí es un punto. Por más que haya, como sabemos, una cantidad de circulación de información y de textos que circulen en la Red de una manera increíble, siempre va a haber que esperar el tiempo necesario para leer una página y después otra página. Y no han logrado hacer nada con eso, no logran ponernos un chip. Ustedes se acordarán de la idiotez de los institutos de lectura veloz. En Buenos Aires había muchos. Sencillamente te enseñaban a leer como Macedonio: el lector salteado, te salteás una parte y vas más rápido, pero eso no quiere decir nada.

**PF:** El lector salteado, digamos, es muy eficiente ahora con la máquina.

**RP:** Es el lector actual.

**PF:** Además, la computadora te permite saltar a lugares concretos. Así leemos todos cuando estamos buscando un dato. Creo que muy pocos ya leen la página completa, es una forma de leer que se va a ir perdiendo. Macedonio se impuso.

**RP:** Es decir, pocos cambian la velocidad. Si partimos de la hipótesis de que más allá de la cantidad de textos que lean, la lectura les va a llevar un tiempo, que es un tiempo que depende del cuerpo y de la relación entre el lenguaje y la temporalidad. El lenguaje nos enseña qué es el tiempo. Porque nos enseña, primero que nada, la articulación verbal, y por lo tanto es una experiencia con las relaciones que tenemos con la temporalidad; y por otro lado, el relato, que sería el ejemplo mismo de ese procedimiento. Entonces, la relación entre el tiempo y el lenguaje se puede acelerar o cambiar desde el punto de vista de la difusión, distribución y circulación de los textos. Pero es muy difícil modificar la relación que uno puede tener con el lenguaje,

en términos, para nosotros, de la lectura.

**PMM:** Ricardo, eso significa que estás cerca, cuando lo postulas así, de una sacralización de la misma lectura, ¿no es cierto? De alguna manera, yo sigo con mis preocupaciones pedagógicas. Estoy pensando en qué enseñamos. Y a veces me pongo delante de la fantasía de que lo que enseñamos, o intentamos enseñar, es a leer, o sea, intentamos ofrecerles a los estudiantes una especie de marco contraideológico de la lectura, lo que significa robar el tiempo de la máquina productiva y poner ese tiempo para la lectura, para esa clase, etc. Y lo que planteas es quizás una sacralización de ese espacio contraideológico, lo que es un problema fascinante.

**RP:** Me acuerdo ahora de algo que decía Bellow, que confirma lo que vos decís. El arte es una pausa, es un momento de pausa, y por eso se parece a la oración, decía él. Hay algo de eso. En el sentido del tiempo que hace falta, esa especie de tiempo personal, yo lo llamaría, porque uno puede encontrar muchas relaciones en ese momento en que la lectura ocupa un espacio determinado. Por un lado, estaría eso que también Benjamin percibió muy bien, que él llama «la percepción distraída». El modo de percepción del sujeto contemporáneo. No es que nosotros no funcionemos con la percepción distraída. Siempre cuento que cuando lo fui a ver a Manuel Puig, él estaba en la cocina de la casa mirando una telenovela, escribiendo, y hablando con la madre, que le estaba cebando un mate, en una escena totalmente contraria a la escena de escritura que puedes encontrar en Flaubert, en Faulkner, en Hemingway o en quien sea. Estaba en la escritura distraída. Lo que me queda como reserva es que si nosotros pudiéramos hacer saber que la lectura de la literatura supone una —no sé cómo llamarla— artesanía, una cualidad que luego permite leer bien cualquier otro texto, sin siquiera quedarnos en el registro literario, sino sencillamente que ahí existe una manera particular de descifrar el sentido, si lo que enseñamos es ese procedimiento de lectura, el sujeto va a poder leer muy bien la publicidad, los discursos políticos, todo lo que está en la Red. Ese sería el modo más fino, más sutil, de practicar ese arte de una temporalidad personal que no hace otra cosa que repetir una experiencia de larguísima duración que consiste en leer un signo después de otro, y que es algo que no se ha podido modificar, sea que leamos un *e-mail* u otro tipo de texto.

**FR:** ¿No hay allí una utopía, la de un tipo de palabra capaz de intervenir en el presente, como una puntada de duración? Y vuelvo a la cuestión de la firma, que sería el momento en que la escritura toca el presente, donde la materia de la escritura es el presente de la presencia. ¿No hay ahí una relación de la literatura, de la novela o la escritura con el presente, y la velocidad de la escritura que, en realidad, solo podría decir en presente: «yo, acá, ahora, escribo-firmo»?

**RP:** Sí. Eso es la lírica. La lírica es «yo estoy aquí y veo», puede decir también «y escribo». Trata de captar el presente. Ese es otro tema. La relación con el presente, yo

la veo más bien, si me disculpan la cita, en la línea del intempestivo de Nietzsche. Está en el presente aquel que no está en el presente, aquel que tiene con el presente una relación de distancia y de pensamiento. De lo contrario sería sencillo estar en el presente. Una de dos: o estar en el presente es una condena que uno no puede evitar, y de seguro es así, entonces uno siempre es un hombre del presente aunque lo quiera evitar, como muchos amigos que tratan de ser aristócratas del siglo XVIII — conocemos a varios—, que tratan de ver si pueden ser considerados hombres muy finos que funcionan en un tiempo que es propio; o el otro, que trata de cambiar rápidamente a ver si el presente no se le escapa. Ese sería un modo espontáneo de estar en el presente. O habría que pensar qué quiere decir estar en el presente. César Aira, por ejemplo: ¿te parece que Aira está en el presente? Ahora te pregunto a vos, Fermín, ahora yo te interrumpo, hablo de tus referencias.

**FR:** La fuga hacia delante de las novelas de Aira y ese mito de escritura del escritor que «no corrige», disolviendo, relajando la mediación de la forma, me parece que tiene que ver con esa velocidad de la escritura —una aceleración que, poniendo distancia de la «lentitud» reflexiva, busca la utopía de emparejar escritura y pensamiento. Estoy pensando que tu respuesta en los años 80 a la cuestión de relatar los hechos fue, de manera táctica: no se puede, hay que hacerlo de otra manera, hay que construir mediaciones, darles forma. Me pregunto si todavía tenés esa misma respuesta.

## VI. EL PRESENTE

**RP:** Me parece que el que se ocupa del presente es el periodismo. Y desde luego que hay muchas conexiones entre literatura y periodismo. En el caso de Aira, él está trabajando con una expansión de la noción de diario. Esa es la poética interesante de Aira. Él haría una novela con esta situación acá, y luego otra inmediatamente con la situación del testamento, y luego sale de aquí y se encuentra con un perro y escribe.

**PMM:** Es la lógica del blog.

**RP:** No sé si de blog. Es decir, captar un instante. Él dice una cosa que me parece muy bien y por eso sus discípulos son un poco patéticos, que es «no hace falta nada para escribir una novela». Yo puedo escribir una novela sobre esas sandalias lindísimas. Me encontré unas sandalias rojas en la casa de una amiga y empiezo una novela, ¿cómo no? Me parece que eso es lo que Aira hace. Y después cada uno tomará su posición respecto a esa manera de entender la narración. Ahí lo que importa es el sujeto que escribe, no tanto lo que está pasando. Ahora bien, que lo que importa es el sujeto que escribe también tiene que ver con cierta idea del presente de lo que es un sujeto, que es un sujeto rápido, que va en la superficie, que no se

preocupa por la forma ni por el estilo como marcas de una densidad: podríamos decir un sujeto ágil. Pero yo estoy en la oposición absoluta a esa poética. Por eso le hice el chiste y lo puse en problemas a Fermín. Si hubiera estado acá, no se lo hubiera dicho. Pero como está lejos...

**PMM:** Yo preguntaba por el blog, porque creo que el soporte de eso que estás atribuyéndole a Aira está en esa forma. En el blog, en el Twitter, hay una especie de multiplicación absoluta de la escritura, y de hecho el 99% de los blogs y de Twitter son la banalidad que simplemente se trae a la pantalla. Pero mi pregunta es un poco, ¿qué pasa con ese 1%? ¿Qué se puede hacer literariamente con esa forma que presupone una inmediatez de la publicación? Es como si el problema de los muralistas, la exhibición absoluta, fuera empujado al extremo.

**RP:** Lo más parecido a eso. Aira publica sus novelas y tiene una posición de escritor tradicional. No sé si tiene un blog. Me refiero a lo que publica y lo conecta con el diario. Porque yo tengo una experiencia de escribir diarios. Se escriben en el instante. No sé nunca cuándo voy a escribir, ni por qué, ni qué situación, no es que tengo deliberadamente la idea de cómo el diario tiene que estar escrito. Algo me llama la atención y lo escribo. Entonces, me parece que esa forma uno podría recorrerla en la experiencia del diario. Lo que yo veo en relación con el blog, y en cierto sentido con ciertas corrientes actuales de la literatura, es algo que encuentro muy desarrollado en la cultura actual, en las nuevas tecnologías y en la cultura de masas, que es la voluntad de ser interpretado. Yo lo llamo *la voluntad de ser interpretado*. Se escribe para ser interpretado, no ya para ser leído, que sería algo que tendría que ver con la tradición más clásica. Yo veo eso muy claro cuando estamos aquí en los Estados Unidos y vemos series de televisión, como *Lost* o *The Wire*, y al día siguiente hay una cantidad absoluta de interpretaciones que hace que cuando se vea el segundo capítulo uno ya es un lector preparado para ver lo que ya está preparado. Posiblemente haya una conexión ahí entre el blog y todo lo que este supone, incluso Twitter —lo conozco menos—, donde también inmediatamente llega la respuesta del otro, que es lo que en verdad está deseando el sujeto que escribe.

**PF:** Y el sentido del texto es una composición entre varios. Es una obra en colaboración. Hecha en diálogo con la inmediatez.

**RP:** Eso lo conecto con dos cosas. Por un lado, con la narración oral, que es muy clara en eso: la narración se contesta con otra narración. Es algo muy tradicional, yo te cuento lo que me pasó y tú me cuentas lo que te pasó a ti. No tiene la forma de la conceptualización o la discusión, sino que uno cuenta una historia y el otro cuenta otra. Por otro lado, la otra forma que veo como relación entre narración e interpretación es el fútbol, que sería el relato de masas por excelencia. Hay un tipo que cuenta el partido y otro que lo interpreta, al mismo tiempo. Es decir, que la

cultura de masas tiende a establecer una relación entre un relato y su interpretación. «El partido viene así» y el otro dice «no, es que están jugando 4-3-3 y luego viene el *wing* por el medio». El partido viene interpretado. Entonces, esa voluntad de ser interpretado hay que pensarla en relación con las nuevas tecnologías.

**PF:** En ese concepto de presente que soltaba Fermín y en el diálogo que estaban teniendo ustedes alrededor de Aira, ¿está implícito que ciertas poéticas son más fieles al presente y otras estarían más mediadas por la forma o por la alta cultura? ¿Reconoces ese debate allí?

**RP:** Definitivamente. Porque yo soy un hombre de edad ya y tengo varios debates en mi historia literaria. Me hace acordar del debate del realismo. Un escritor tenía que representar la realidad social y dejarse de joder. O sea, que siempre hay una exigencia. Y yo decía eso con Germán García siempre en broma: «los periodistas nos piden que les hagamos el trabajo». Venía el periodista y decía: «¿Por qué usted no refleja la realidad política?». «Pero bueno, es usted el que lo tiene que hacer». Los jodíamos un poco a los periodistas con eso. «No me pidas a mí que te haga el trabajo a vos...». Lo del presente me parece un poco lo mismo. Ahora, yo les puedo decir mis sentimientos y hacerles una confesión. Todas las novelas que he escrito han sido sobre el presente. *Blanco nocturno* es una novela sobre el conflicto con el campo, de lo que está pasando con el campo en la Argentina. Pero a mí me parece que la literatura no tiene que decir las cosas directamente. La única novela que yo escribí sobre el presente desplazado fue *Respiración artificial*, que escribí en el momento mismo de la dictadura, pero no dije que estaba haciendo una novela sobre la dictadura. Y para mí *Plata quemada* es una novela sobre el menemismo, sobre la corrupción política, la policía y el dinero que se tiraba a la marchanta. Entonces yo no veo que mi poética, que es una poética de la elipsis y de la distancia respecto al presente, no sea una manera de intervención en ese sentido. Eso en relación con el presente. De modo que lo que tendríamos que hacer con una posición conciliadora — conciliadora porque vos, Fermín, estás ahí, de lo contrario no sería conciliadora y seguiríamos peleando— sería decir que cada uno hace lo que puede con el presente, algunos de un modo más visible y otros de una manera menos visible. No me parece que sea posible escapar.

**FR:** Sin embargo, pensando en *Blanco nocturno*, estoy de acuerdo con que tu modo de relación con el presente es lateral. Pero el presente se define en relación con coordenadas históricas, imaginarias, deseantes, que se transforman. En el imaginario y los debates de los años 80, era el relato del Estado. Habría que ver cuál es el relato ahora, respecto de qué presente y en qué tipo de sociedad se plantea el problema de la tensión o de la autonomía. Desde el punto de vista del final, en *Blanco nocturno* — para volver al comienzo de nuestra conversación—, ¿no hay un aflojamiento, una

distensión de la forma? Es una novela policial sin final, abierta, inconclusa, como el presente mismo.

**RP:** Esas cosas uno nunca tiene que decir las. Las digo porque estamos acá, en confianza. Uno nunca tiene que explicar qué piensa cuando escribe una novela o que esa novela es una forma de intervención. Me parece tautológico. Uno no tiene que hacerlo. Pero sé que ahora hay una escena crítica que tiende a poner el presente como cuestión, antes era el realismo o el ser latinoamericano.

**PF:** Pero aquí el concepto de *presente* remite a la noción de inmediatez, me parece. Quienes no trabajamos con textos contemporáneos tenemos un concepto más elástico o extenso del presente.

**RP:** Bueno, sí, porque nosotros, los marxistas —si me perdonan ese nosotros—, pensamos el presente como historia. No nos podemos imaginar un presente que no tenga detrás o que no actualice la historia. Después hay otro tema que está en la circulación del debate literario también en los Estados Unidos, no solo en la Argentina, que son las dos literaturas que yo conozco, no bien, pero que más o menos conozco. Aparece una generación y trata de decir qué es lo que hace en relación con la generación anterior. Es una lógica que la podés llamar generacional o como quieras. Nosotros hacíamos lo mismo cuando aparecimos. No nos interesaba para nada que nos fueran a confundir con la banda de los que estaban ahí instalados. Entonces, me parece que la idea de una serie de jóvenes escritores que están muy interesados y ligados al presente es algo que es comprensible.

## VII. VELOCIDADES NARRATIVAS

**PF:** Me imagino, por ejemplo —aunque puede ser un conflicto completamente falso—, a un lector de 20 años, muy enganchado con la inmediatez de los medios electrónicos, enfrentado a una novela de Juan José Saer, que exige otra velocidad de lectura. ¿Cómo la lee? Pongo a Saer sobre la mesa de la conversación, como material de trabajo.

**RP:** Siempre hay un conflicto con la literatura de Saer en ese punto. Me refiero a los autores como si fueran figuritas o materiales de trabajo, que representan cuestiones más allá de lo que ellos mismos querían hacer. Yo desplazo el problema de Saer. Para mí la cuestión de Saer es la descripción, es lento narrativamente porque está muy interesado en la descripción. Y cualquiera que narra, Saer primero que nadie, sabe que la única manera de acelerar un relato es ¿qué hago con la descripción? Lo único que frena la narración es la descripción. No la frena nada que tenga que ver con el tema, como se pensaba en una época. No es una cuestión de

contenido. Es una tensión entre narrar y describir, para retomar la fórmula de Lukács. Y me parece que Saer, como tiene en el horizonte de su literatura la lírica, y quiere establecer una conexión entre la novela y la lírica, entonces escribe en presente, que tampoco acelera nada la narración, y habitualmente su imagen básica de comienzo de narración es: «ahora estoy aquí, y veo». Así comienza una novela de Saer.

**PF:** Eso para ti es una escena lírica.

**RP:** Claro. Y él la repite como escena narrativa. Y aparece muchísimas veces, no es algo que uno descubra, está visible en lo que él escribe. Por eso yo siempre lo pongo en relación, para seguir con esta cuestión de los materiales, con Walsh y con Puig, que son escritores contemporáneos a él. Entonces Walsh tiene una velocidad narrativa notable, sin perder la elegancia y la eficacia de la prosa. Y con Puig la cosa es interesante pensarla, porque hay momentos en que Puig frena esa aceleración de la narración, como por ejemplo, en *The Buenos Aires Affair*.

**PF:** O en el uso de las notas a pie de página, a las que tú también recurre en *Blanco nocturno*. ¿Puedes hablarnos un poquito de eso? ¿Por qué el narrador de *Blanco nocturno* tiene esa necesidad de establecer ese segundo diálogo con el lector con la nota a pie?

**RP:** En realidad yo empecé a escribir esas notas en un documento aparte, como se dice ahora. Sin estar muy seguro de si las iba a usar. Yo había usado ya notas al pie en *Nombre falso* en 1975. Así que era una forma conocida. Y luego empecé a pensar que muchas de las que había escrito podían funcionar. Traté de que se pudieran leer autónomamente. Y seleccioné las que tenía ahí y las empecé a distribuir en el texto. Y aquí doy, otra vez, una explicación que no debería tomarse en cuenta, porque la explicación del autor no importa. Porque me parecía que la novela se cerraba demasiado, como suele suceder en el género policial, que uno tiene la ilusión de que todo está puesto en el interior del relato. Y entonces empecé a poner una serie de notas que abrían hacia cuestiones que estaban implícitas en el libro pero que yo con la nota le daba la impresión al lector de que tenía que investigar más si quería captar esa cuestión. Ese fue el motor del asunto.

**PF:** ¿No se trata de alguna manera de repensar la instancia de autoridad, o de autor, como si hubiera en el texto, además, un editor?

**RP:** Pero eso sucedió por el tipo de nota que había escrito, y tuve que usar ese sistema. Una nota que yo quería poner era la que aludía al título, porque siempre pareció muy enigmático. Como efectivamente a mí me había pasado leyendo los diarios ingleses y había pensado en la terrible situación de la mirada de los rayos ultravioletas que permiten ver de noche y pensé que los iban a matar a los chicos

inmediatamente. Y apareció la idea del blanco nocturno ahí, y puse esa nota. Como esa nota me remitía a 1983, por lo menos, empecé a trabajar con la idea de que las notas no están en el mismo tiempo de la novela. Y eso produce un efecto raro.

**PF:** Como otra presencia, otra instancia en la narración.

**RP:** Aparece como un momento futuro. Y entonces yo traté de que eso fuera más nítido, así puse «tres años después de esta crónica».

**PMM:** El autor leyéndose a sí mismo.

**PF:** U otra instancia.

**RP:** Porque a veces aparecen citadas las notas.

**PMM:** Pero ¿eso no presupone la escena de lectura? Es un tema bien tuyo. De alguna manera una nota a pie de página presupone una escena de lectura, lo que de nuevo pone más fuerza en la idea de un autor ficcional. Se trata de un trabajo de autoría porque estás buscando una especie de coherencia imposible. Las notas son una intervención en el sentido de esa búsqueda.

## VIII. DEMOCRACIA Y MEDIOS

**PMM:** Propongo un pequeño cambio, y te pregunto algo personal, algo de lo que ya hemos hablado un par de veces. Tengo incluso la sensación de que es un punto delicado y tal vez difícil de hablar, y quizás por eso sea importante: el aspecto democrático del acto pedagógico. Yo vuelvo a una cuestión «moralista», o por lo menos «jesuítica», sobre qué hacemos, a quién vamos a convertir y cómo y cuál es el mensaje. Porque todo lo que decías cuando reaccionabas a esa idea de la sacralización del momento de la lectura, de las posibilidades de lo que está en el aula, de alguna manera reproduce esa idea de la unicidad, del momento en que uno está delante del texto, y eres tú y el texto, nada o nadie más. Hay un compromiso con algo muy reducido —yo y el texto— que no es democrático. Y ahí estamos bajo el gran fantasma de que el deseo —volvemos a los cuerpos—, que está de alguna manera actualizado en una buena clase, va en contra de un deseo colectivo. Y el deseo colectivo es una definición posible de la democracia. Es algo muy —no quería usar la palabra— aristocrático, aunque lo sea en el buen sentido nietzscheano, de una máxima exigencia del espíritu.

**RP:** Está bien ese punto, que es muy importante para la discusión política. Lo asocio eso con dos cuestiones. Por un lado, el obstáculo que tienen las utopías y los

sistemas de las sociedades alternativas realizadas o no, es el deseo de los individuos, que no se puede socializar. Hay un individuo que se enamora de un almohadón y a otro individuo le gustan las mujeres rubias. Entonces vos no podés decir: «Acá en esta sociedad todos los que deseen mujeres rubias tendrán mujeres rubias», porque hay tipos que no las van a querer. Nunca me gusta este tipo de citas, pero en *La República* ya está ese problema. ¿Qué hacemos con la gente? Vamos a ser solteros para que las relaciones sexuales puedan ser manejadas por el Estado y entonces vamos a hacer trampa, decía Platón, para que la gente que nosotros queremos que realmente esté junta, esté junta. Ahí hay un obstáculo fuerte que cuestiona el socialismo y la democracia política. En el sentido de que es muy difícil uniformar las pasiones y los motivos por los cuales los sujetos se interesan por los otros sujetos. Yo no tengo la respuesta a eso, pero me parece que es una cuestión. Los que intentaron darle una respuesta son los que empezaron a crear esas sociedades conspirativas, como Bataille, Klossowski, Michel Leiris, que empezaron a pensar en modelos de pequeños lugares donde el deseo podía funcionar como cada uno de ellos quisiera, la orgía ligada con la fiesta, y eso en algún sentido ligado también con la revolución, con Sade, en fin, ahí hay toda una línea. Por otro lado, mi otra respuesta sería que la experiencia que yo tengo en la universidad, incluso en Buenos Aires, donde las cosas son mucho más masivas, es que el espacio académico es el único que resiste a los medios de masas. Nosotros nos podemos pasar un semestre hablando de Julián Martel. Vamos a hacer un seminario sobre *La bolsa* de Julián Martel —nadie tiene ni la menor noticia de Julián Martel— y hacemos una lectura muy eficaz de la economía de los judíos que aparecen en la novela. Pero eso no tiene nada que ver con lo que los medios de masas considera importante, actual, que debe ser estudiado en el presente. A mí me molestan los profesores que tratan de adaptar su enseñanza a lo que circula en los medios. Me molesta porque me parece que están haciendo una cosa que no es lo que hay que hacer. Pero esa es una opinión mía. A mí no me gustan los que les enseñan a los estudiantes lo que los estudiantes ya leen por su lado. ¿Para qué voy a dar un seminario sobre Mafalda cuando ellos ya leen Mafalda? Hay que darles un seminario sobre lo que ellos no leen. Esto puede resultar aristocrático. Yo me sentí muy cómodo en la academia norteamericana porque venía de una experiencia durísima en Buenos Aires con los medios de masas, por llamarla así, con el periódico cultural, con los guiones de cine que había escrito, con toda una serie de chirimbolos. Cualquiera que se quiera ganar la vida en la Argentina en el mundo cultural tiene que lidiar con los medios de masas —no con ninguna otra cosa—, tiene que ver si lo que está vendiendo es lo que los medios dicen que vale la pena vender, si no nadie te cree. La academia es uno de los últimos lugares donde es posible construir una discusión política, cultural, de cualquier registro, que no atiende al rumor que viene de los medios de masas. Algunos sí lo atienden. Por eso los medios de masas se enojan tanto con el mundo académico.

**PMM:** Pero, Ricardo, ¿no te estás inventando una utopía, ahora mismo? ¿Dónde está esa universidad? Yo enseño aquí, en Princeton.

**RP:** ¿Y vos ves funcionar acá los medios de masas?

**PMM:** Absolutamente. Bueno, entiendo que estamos de alguna manera en una especie de trinchera. Pero hay un deseo colectivo que va en contra de los discursos demasiado alternativos.

**PF:** Además, bastante protegido en una universidad privada como Princeton. El escenario es otro en las universidades estatales.

**PMM:** Pero tampoco se está protegido en Princeton.

**RP:** Eso es interesante.

**PMM:** Los títulos de los cursos, por ejemplo: que lance la primera piedra quien no puso una palabra *fancy* en el título de su curso, una palabra que responda al supuesto «deseo» de los chicos. Incluso inconscientemente.

**PF:** Porque hay una economía interna de las Facultades y los cursos, y el profesor tiene que atraer estudiantes.

**PMM:** Quizás podemos salir de la falsa oposición, aristocracia y democracia, pero la cuestión del número de alumnos que uno va a alcanzar es central.

**PF:** Ese es un problema más visible en Princeton que en las grandes universidades estatales, donde los números suelen ser otros. Muchas veces, en la universidad estatal no es necesario seducir con un título de mercado porque igual habrá demasiados estudiantes inscriptos. El número máximo de alumnos en un aula lo definen la oficina de seguridad o los bomberos.

**RP:** Igual es interesante lo que dice Pedro, porque el toque se daría ahí por la economía, no de la cualidad del saber, sino que desde arriba la administración dice «los fondos dependen de que ustedes tengan tantos *majors* o tantos estudiantes».

**PF:** Y eso tiene una dinámica en Princeton diferente a la de las universidades estatales, al menos en los cursos de español, por ahora. En francés o ruso, es otra historia.

**RP:** Eso habría que discutirlo con los colegas. Sobre eso habría que hacer un coloquio. ¿Cuáles son las exigencias que vienen de afuera de la propia dinámica?

Porque yo no hablo de autonomía de la universidad, más allá de lo que significa eso en la tradición de la Reforma Universitaria [iniciada en Córdoba en 1918]. No me parece que la universidad invente sus temas desde la nada, que esté colgada en una higuera y que todo se le ocurra. Más bien lo contrario, me parece que hay más política, más discusión cultural sobre la diferencia sexual o sobre todas las cuestiones que ustedes quieran en las discusiones generales en la academia que en los medios, en donde esa discusión es siempre trivializada. No digo que la universidad esté de espaldas a los verdaderos problemas que se discuten. Esas serían mis dos cuestiones, pero eso no responde a la pregunta de Pedro y a lo que estamos discutiendo, que los nuevos medios estarían democratizando una experiencia que ha sido tradicionalmente una experiencia aristocrática, vamos a llamarla así, si pensamos en las viejas tradiciones de Julien Sorel, esa vieja tradición bellísima que nosotros nos perdimos, de los tipos que iban de instructores, de preceptores, y se quedaban en las familias.

**FR:** Tal vez lo que se puede pensar y articular colectivamente no sea una forma de elitismo sino de singularidad, o lo que hace un rato llamábamos *estilo*: un ritmo de pensamiento, un ritmo de escritura, un modo de desear, que es un modo de relación y un *eros* específico relacionado con el saber.

**RP:** Y esa singularidad, decís vos, ¿también se podría encontrar en los medios de masas, en las nuevas tecnologías? En eso estoy de acuerdo. Es decir, que esa singularidad no es exclusiva, es distinta, quizás, como singularidad.

## IX. INDUSTRIA CULTURAL

**FR:** Ricardo, hace poco, reeditaron en España tu obra, acompañada de entrevistas, circulación de imágenes y publicidad, de acuerdo a las pautas de circulación y venta del libro propias del mercado editorial. ¿Cómo es tu relación con estas nuevas condiciones, tan alejadas de la imagen de escritor de los años 70 y 80?

**RP:** Ahí otra vez tengo dos respuestas. Una tiene que ver con una experiencia absolutamente autobiográfica. Yo me vine a los Estados Unidos a enseñar y establecí una conexión con Anagrama cuando se produjo el escándalo en torno al Premio Planeta [por *Plata quemada* en 1997], porque ahí yo me di cuenta de que había algo que no funcionaba como yo me imaginaba, más allá de lo que cada cual piense del derecho, pero yo hablo de lo que me pasó a mí. Ahí fue donde establecí la conexión con Herralde y con Anagrama, y ahí una cuestión que me parece importante: que las grandes multinacionales que editan el libro en castellano balcanizan el mercado. El único editor que publica en Barcelona, que publica autores argentinos, mexicanos, chilenos o peruanos y los hace circular por toda América Latina y por España, es Anagrama. Porque los otros grandes grupos, Planeta, Alfaguara, Random House

Mondadori, balcanizan el mercado. Publican a un buen escritor ecuatoriano que solamente circula en Ecuador. Por ejemplo, a Saer, Planeta no lo publicaba en España. ¿Por qué lo hacen? Porque quieren ganar el mercado de circulación de los libros escolares, que son mercados nacionales, y ponen a los escritores en una vidriera elegante y sofisticada y dicen «nosotros venimos acá a editar a los escritores». Pero no vienen a eso. Ponen a los escritores en la vidriera y por debajo liquidan a todas las viejas editoriales que en cualquier país de Latinoamérica manejaban los mercados de la educación.

**PF:** ¿Planeta hizo eso?

**RP:** Por supuesto, Planeta, Santillana, no sé los nombres técnicos de las casas que publican los libros pedagógicos.

**PF:** Lo que hacía antes Kapelusz.

**RP:** Kapelusz o Estrada, todas desaparecieron. Nadie dice esto. Todos hablan de la gran industria y yo digo: «muy bien, vamos a ver cómo funciona». No funciona porque le da plata publicar, digamos, a Sergio Chejfec en Alfaguara. No es Sergio Chejfec el que sostiene la industria editorial. Chejfec aparece ahí, como todos nosotros, en aquel tiempo, cuando yo estaba con ellos, como el emblema de una política cultural que esconde una política pirata de usurpación de los mercados nacionales. Porque ellos no pueden hacer directamente libros para las escuelas latinoamericanas, porque la enseñanza, por ahora, es una enseñanza que no está localizada en el mercado. La única editorial que tiene una política por la cual sus escritores circulan por toda América Latina, lo que tendría que ser normal, lo más lógico, es Anagrama. Herralde es el único editor que no está en una corporación, y ya sabemos que las corporaciones son al mismo tiempo dueñas de aviones y de máquinas de cortar pasto, qué se yo. A mí me parece que si un escritor escribe en castellano tendría que ser leído en toda el área. Además, hay procedimientos de construcción de escritores de toda el área, que es otro tema. Hay —no sé— quince escritores que publican en esas grandes multinacionales que cuando sacan un libro sale y circula por todos lados. Pero después los escritores están atados a su mercado local, y no pueden conseguir que los mismos editores que tienen casa matriz en Barcelona los publiquen en México. Por otro lado, ¿cómo me siento con esto de hacer de escritor? Pues, me siento incómodo. Porque, desde luego, los escritores tenemos que estar más presentes de lo que a mí me interesa. Y sobre eso tengo una política, en lo posible, personal. Yo digo en broma, mi relación con el mercado es estar ausente. Hace trece años que no publico una novela. Y no publico una novela hace trece años por muchos motivos, pero también porque los editores me están diciendo que la publique. No porque yo sea un *best-seller*, sino porque ellos siempre quieren que uno publique una novela. Mi estrategia de resistencia a esa circulación acelerada de la

figurita de los escritores es que no aparezco como escritor durante años. Me borro, me voy, me vine para acá.

**PF:** Hay una velocidad del mercado a la que tú te resistes, pero que afecta tu propia producción.

**RP:** No, no la afecta, la mejora, diría yo. ¿Por qué tengo yo que obedecer a una lógica que dice que si no publicás una novela por año no estás presente? Me dicen: te van a olvidar. Mejor, que me olviden. ¿Para qué quiero que me recuerden como una especie de sello que cada vez que sale una novela mía ya saben lo que es? Esa idea de que si uno no publica es olvidado es lo que hace que los escritores corran detrás de los periodistas, corran detrás de una publicación continua de sus novelas. Después está mi experiencia con todos los editores que tuve. El único editor que se parece a Heralde fue Jorge Álvarez. Porque a Jorge Álvarez yo le llevé unos cuentos y me dijo: «te los voy a publicar y te voy a dar trabajo, porque me gustaría que tuvieras tiempo libre para poder escribir». Entonces yo le dije «hagamos la colección policial», y la hicimos. Eso es un editor para mí. Pero esos editores no se encuentran más. Heralde tiene —no lo voy a considerar la perfección total— lo más parecido a alguien que se da cuenta de que todos los escritores no son iguales.

**PM:** En el caso de Brasil, donde tú tienes una circulación bastante buena, hubo en algún momento un cambio, cuando te fuiste de Iluminuras a Companhia das Letras. ¿Cómo ves todo eso en el cuadro que estamos discutiendo?

**RP:** Bueno, desde luego, estoy muy agradecido a Samuel León, que era un amigo que fue el primero en publicar un texto mío en Brasil. Y siempre tuve una circulación que yo agradecí, sobre todo la agradecí porque la comparaba con el modo en que los libros míos eran recibidos en Buenos Aires. Siempre tuve la sensación de que en Brasil la discusión era más específica. Y tenía que ver más con las cuestiones ligadas a lo que uno estaba haciendo, y no a las cuestiones a las que la literatura en la Argentina siempre aparece conectada. «¿Qué pensás del peronismo?» era la pregunta que te hacían una vez que publicabas una novela. En Brasil me pareció siempre que fue mejor. Quizás es la experiencia que tiene un escritor extranjero que llega en paracaídas y publica. Después, estoy muy contento con Luiz Schwarcz, que es un editor a quien yo respeto. Pero los editores y los escritores tenemos un conflicto objetivo. No estoy aquí exaltando a los editores. Yo digo siempre: el que firma un contrato está en una posición débil. Y nosotros nos pasamos la vida firmando contratos. Deleuze tiene una frase lindísima, dice: «el sádico crea instituciones y el masoquista hace contratos». Y es verdad. El contrato siempre tiene algo masoquista, siempre te van a joder, porque vos tenés que firmar el contrato y el otro tiene todas las barajas de su lado. Por eso yo veo con mucha simpatía cómo los chicos se escapan de eso. En el sentido de que imaginan que Internet les va a permitir zafarse de esa

relación.

**PF:** Y hasta cierto punto, en términos de hacerse leer, es posible.

**RP:** Es posible. Para eso tendrían que tener una concepción que yo no veo funcionando, o solo la veo en alguna gente, mejor. Por ejemplo, los escritores jóvenes que están publicando en las grandes editoriales publican una novela e inmediatamente se sienten fracasados porque no vendieron diez mil ejemplares. Tienen una resistencia al fracaso microscópica. A diferencia de Onetti, que se pasó la vida escribiendo y nadie le daba pelota, o Saer.

**PF:** O Ribeyro, en el caso peruano.

**RP:** Claro, tipos que se pasaron la vida escribiendo cosas extraordinarias y la gente se dio cuenta de eso muchas veces cuando se habían muerto y otra cuando estaban por morir. Bueno, me salió una respuesta un poco trotskista...

**FR:** ¿Y qué ocurre con el mercado académico? Porque tampoco podríamos pensar que las condiciones de producción académica, sobre todo en los Estados Unidos, son ajenas a la lógica del mercado.

**RP:** El mercado académico tiene una lógica que no se superpone de un modo directo con lo que yo percibo en los mercados culturales. Pero ese es otro tema. Me parece que el mercado académico, por lo menos en la zona de la difusión de las teorías y por lo tanto de los autores de moda, depende del circuito de los estudiantes graduados. Se trata de que cada generación de estudiantes graduados vaya con una teoría nueva al mercado, porque la teoría anterior ya la tiene la generación que consiguió trabajo. Ya no podés conseguir trabajo con el estructuralismo hoy, por más que seas un gran estructuralista no conseguís trabajo ni loco. Ya no conseguís trabajo ni con la deconstrucción ni con el posestructuralismo. Todos se adaptan y creen que inventan la renovación teórica, eso es lo que me divierte. Mis propios colegas creen que inventan algo cuando dicen: «ahora lo que tenemos que hacer es antropología». Claro, porque es la moda actual, para que los estudiantes que vayan al mercado de trabajo digan «nosotros trabajamos los textos pero también estudiamos las vías y la temperatura en los lugares donde suceden las novelas». Y me parece que la dependencia del mercado académico es una dependencia particular.

**PF:** Pero con relaciones con la cultura de masas, obviamente.

**RP:** Puede ser, no sé lo que piensan ustedes; pero me parece que los medios de masas reciben esa novedad y la difunden. Es decir que los medios de masas en su momento lo tomaron a Lévi-Strauss y lo pusieron ahí y le hicieron una entrevista en

la revista *Primera Plana*, me acuerdo. Y luego vino Derrida y Foucault, y así podemos pensar en otras figuras. Los medios de masas están recibiendo esa novedad que se genera en la academia.

## X. VOLVER

**PF:** Ricardo, ahora que falta poco para que regreses a la Argentina, toda esta conversación que tenemos aquí —un brasileño, un peruano, dos argentinos—, ¿va a cambiar porque serás otra vez un «escritor nacional»? ¿Regresar a la Argentina presupone volver a insertarte en viejas redes? ¿Tendrás que opinar sobre el peronismo?

**RP:** Eso es lo que más me preocupa y hace que el traslado no sea neutral. Uno tiene algo que es lo que añora, que es una red de amistad y de relaciones con gente a la que uno conoce hace cuarenta años, que más o menos piensa como uno en el sentido general. No es que estemos de acuerdo en todo. Te puedo decir quiénes: Jacoby, Germán García, Gandini, en su momento era Saer, la gente de la propia generación con los que uno tiene conversaciones y discusiones. Y una cosa importantísima de la experiencia de la enseñanza —es algo que ya he mencionado— es que uno envejece pero siempre está hablando con los jóvenes, es decir, que uno va envejeciendo y los jóvenes siempre tienen la misma edad, y tienen siempre problemáticas que son interesantísimas. Me parece que eso también es algo que uno tiene que conquistar.

**PF:** ¿Y vas a mantener un espacio de enseñanza en la Argentina?

**RP:** Voy a ver de qué manera puedo también establecer una relación que me ponga en conexión con los alumnos. Tengo, desde luego, muchas relaciones en ese plano. Esa es una cuestión. La otra es, no sé cómo llamarla, no quiero decir mantenerse aparte, porque no sería mantenerse aparte... Ahora estoy imaginando la siguiente situación. Tengo propuestas de hacer algo en los periódicos. Nunca he colaborado sistemáticamente con los periódicos, salvo en la época en que escribí una columna en *Fierro*, la revista de cómics. Yo lo que les propongo es publicar páginas de mi diario. ¿Qué supone eso desde mi perspectiva? Esto tampoco lo podemos decir en voz alta. Supone que lo que yo llevo a los periódicos sea lo que yo quiero y no lo que ellos me digan. Trataré de que sea lo suficientemente interesante, y contaré algún secreto de mi vida... Lo que ahora tengo en la cabeza es ver si se puede lograr esa cuestión.

**PMM:** Esa es siempre la función de un escritor delante del periódico: engañar a los periodistas.

**PF:** Y de los editores del periódico, pretender dejarse engañar por el escritor.

**RP:** También, claro. Hay una euforia, digamos, al principio, para que firmes el contrato, y después que firmás te dicen: «No, mirá, está muy bien lo que estás haciendo, pero ¿qué piensas de la muerte de Kirchner?».

**PMM:** Y ahí te descubres masoquista porque firmaste el contrato.

**RP:** No, no. Hay que ver cómo negociás ese asunto, ¿cómo hacés para no responder a esa demanda?

**PMM:** Me encanta la pregunta: «¿Cómo hacer para no responder a la demanda?».

**PF:** Es como el modelo de los cuentos de Quiroga. ¿Cómo negociaba con su editor? ¿Qué tanto determinaron su literatura las imposiciones del periódico?

**RP:** Bueno, él se quejaba de eso; pero tenía libertad. Él había llegado a tener un lugar importante. Ahora, yo tengo la hipótesis, que también la hemos hablado, de que él se fue a Misiones para renovar su posibilidad de seguir escribiendo, no solo para retirarse. Sino para buscar nuevos temas que interesaran a los periódicos porque ya no podía seguir escribiendo cuentos de terror. Entonces empezó a escribir sobre experiencias que los lectores no conocían.

**PMM:** ¿Cuál es tu Misiones?

**RP:** ¡Luchar por el socialismo!

**PF:** ¿Y empezarías a publicar tu diario?

**RP:** No, seleccionaría. Le daría una forma de diario para conseguir cierta distancia. Pero serían como notas fechadas donde también reflexionaría sobre cuestiones políticas y culturales. Si yo logro escribirlo de la manera que me lo imagino, sería una forma de intervenir como me parece a mí que un escritor puede intervenir. No hacer de periodista, que es lo que creo que los escritores están haciendo.

**PMM:** Yo insisto en la idea de la resistencia posible dentro de esos marcos. Les cuento —mi lado autobiográfico— que cuando yo hablaba con la editora de ese cuaderno de la *Folha de S. Paulo* donde me invitaron a colaborar...

**RP:** ¿Estás colaborando regularmente?

**PM:** Irregularmente, pero la idea es hacerlo periódicamente. Claro que es una

agenda que ellos me dan. Me envían los libros y me piden que haga las reseñas en un espacio locamente corto. La editora me decía, después de que conversamos bastante: «Qué bueno que estés con ganas de hacerlo, porque es muy difícil convencer a los académicos». De hecho es difícil, sobre todo después de la última reforma gráfica de la *Folha*, que está muy lleno de aire, de espacio, con muy poco texto y mucha publicidad. Y yo le decía: «Bueno, los académicos somos siempre difíciles, en relación con esta cuestión del tiempo y del espacio». Al mismo tiempo, me doy cuenta del ejercicio absolutamente fascinante que es responder a tiempos y a temas que no son tuyos, lo que te destruye una suerte de fantasía de la autonomía de tu espacio.

**RP:** Entiendo perfectamente. Uno tiene algo propio, que es un fetiche. Pero me refiero tanto a que uno tiene algo propio que hay que conservar. Cuando digo «no responder a esa demanda», quiero decir que la demanda que viene de los medios, por lo menos en la Argentina y en mi caso, es una demanda antiintelectual y completamente trivial. Donde lo único que te piden es que digas cosas triviales sobre cuestiones que todo el mundo está comentando en ese momento. Ni siquiera podés decir cosas triviales sobre las que nadie habla, eso es lo peor. Debés hacerlo sobre las trivialidades que todos repiten. Es un poco siniestro.

**PF:** No se trata, obviamente, de un problema del periodismo en sí, porque tú tienes una relación muy cercana en tu ficción con la figura del periodista.

**RP:** Claro, yo respeto muchísimo el periodismo. Me parece que ahora está en un momento muy dramático porque todo esto que estamos hablando aquí los periodistas lo están trabajando muchísimo, porque saben que los diarios están en crisis. Se está produciendo un fenómeno absolutamente extraordinario, no solo de acceso a la información sino de construcción de información por el lado de los particulares. Los periodistas están cada vez más en lo que yo creo que es, un poco, el sistema dominante, que es la política del escándalo. Creo que la política del escándalo es la política actual. No solo es la política cultural actual, o la política de los espectáculos, sino que la política en general está trabajando con esa idea de llamar la atención.

**PF:** Si me permiten hacer una suerte de desvío a lo que pasó en Chile después de que entró el presidente Piñera, con el accidente de los mineros en Atacama. Me comentaban que era increíble lo que había hecho mediáticamente Piñera con el rescate de los mineros. Parece que había ya un guión preparado semanas antes. Toda esa gran inversión que puso Piñera estaba dirigida a la escena mediática del rescate, que fue un discurso oficial. Aunque las tecnologías sean nuevas, es una manera muy vieja de hacer política.

**RP:** Muy dominante, es decir, de lo más hegemónico. Por eso en la Argentina,

aunque yo tengo mucha simpatía por el gobierno de los Kirchner, sin embargo me molesta un poco que ellos repitan la lógica del antagonista de la oposición. La oposición acusa a un funcionario de Gobierno de cualquier escándalo posible y ellos contestan acusando a alguien de la oposición del mismo tipo de escándalo. Y entonces estamos en un sistema que no logra cambiar esa dinámica.

## XI. EL ESTADO

**FR:** Ricardo, en los años 80 la tensión y la distancia de la práctica literaria se jugaban en relación con el poder estatal. Pero pareciera que, a la luz de transformaciones del poder y de los modos de dominación y de control, la realidad económica y cultural de los medios y las nuevas tecnologías obligan a reformular el campo de conflictos en los que interviene el escritor. Si había un relato del Estado, ¿hay también un relato de los medios respecto del cual la literatura funcione como contrarrelato o contrapoder?

**RP:** En esos años yo trabajaba con una noción, que en algún sentido sostengo, del poder como poder estatal. Nosotros discutíamos mucho a Foucault en la época de la dictadura. Me acuerdo de las conversaciones, porque nosotros decíamos: ¿cómo este nos está hablando de poder no estatal si acá estábamos sufriendo de un poder estatal terrible? Uno podría decir que toda nuestra experiencia política desde 1955, cuando yo empiezo a ver qué está pasando con la revolución contra Perón en el 55, que afectó a mi padre, desde ese momento hasta la crisis del 2001, con pequeñas interrupciones muy breves, esa idea de que el Estado está construyendo políticas de destrucción era una experiencia muy visible y personal. Pero me parece que ahora eso cambió, sí, estoy de acuerdo. Estoy tratando de buscar una respuesta porque estoy pensando la situación y viendo si es posible encontrarle otra vuelta. Porque también uno podría decir que es una manera de leer la literatura argentina, que también ha cambiado. En el sentido de que ya no se puede leer la literatura argentina como se la leía antes, como funcional al Estado, cuando se la critica porque forma parte de la construcción de la hegemonía y la construcción de los ciudadanos. A mí me impresionó mucho darme cuenta de que en 1960 Borges escribió una «Oda a la Patria», desde luego se publicó en algún lugar por ahí. Hizo el gesto de Lugones, que escribió la «Oda a los ganados y las mieses» cuando se produjo el centenario de la Revolución de Mayo. En los 150 años de la revolución, Borges escribió su poema a la patria como si fuera el patio de su casa. Resulta imposible imaginar que ahora, en el segundo centenario, se le ocurriera a alguien pedirle a Gelman o a Lamborghini, si estuvieran vivos, que escriba un poema a la patria. O a Arturo Carrera, imagínate: «Los niños de la patria».

**FR:** En este sentido, *Plata quemada* en los 90 o *Blanco nocturno* en 2010,

marcan un cambio de ese eje. En las dos novelas el dinero y la economía de mercado son el eje del conflicto y el horizonte de antagonismos.

**RP:** No de una manera deliberada. Pero es cierto que *La ciudad ausente* es una novela que está hecha con esa hipótesis, de la existencia de un lugar donde se narran historias que el Estado trata de borrar. También eso está en la ciencia ficción. En la que a mí me gusta, la de Philip Dick o la de Ballard, está mucho eso.

**PF:** Pero *Blanco nocturno* se trata de otro escenario, deliberadamente distante del Estado.

**RP:** Puede ser, sí. Yo no puedo tampoco decirlo directamente; más bien lo puedo pensar en otros. Es decir, yo puedo ver la dinámica que pueden producir otros escritores que me interesan con relación a cómo están trabajando la política. Y estoy muy atento a eso.

## XII. LAS TRES VANGUARDIAS

**PF:** ¿Qué escritores te interesan especialmente en su relación con la política?

**RP:** Bueno, yo he enseñado durante mucho tiempo a Saer, Puig y Walsh, viéndolos como poéticas distintas, diferenciadas en su relación con los medios de masas. Saer construye una poética de antagonismo directo. La literatura es una lengua lo suficientemente hermética para no ser cooptada por el discurso trivial de los medios de masas. Después estaría Puig, quien es el gran renovador en ese punto, que negocia con la cultura de masas como forma. Porque las novelas de Puig son muy experimentales, no es que él escribe novelas de masas, él trabaja los discursos de masas. Y Walsh, que me parece muy actual, que actúa sobre los medios de masas, inventa periódicos. Walsh estaba en contra del objeto libro. Había dejado atrás el objeto libro, la idea de que un escritor tiene que escribir libros. No creía en eso, yo hablé mucho con él. Consideraba que el mundo de los libros era un mundo donde estaba toda la retórica de la pequeña burguesía intelectual y todo el camandulaje ese que él detestaba y que nosotros llamaríamos la figura del autor. Entonces empezó a publicar sus libros en los periódicos de la CGT, empezó a publicar sus libros fragmentados, y terminó inventando formas nuevas de hacer periodismo, no por el contenido, sino por medios nuevos. Creo que eso es muy actual.

**PMM:** Es interesante porque propones una especie de tipología.

**RP:** Y son tres poéticas muy fuertes, que están en cualquier lugar.

**PMM:** En esa tipología, el escritor está cada vez más cerca del enemigo. Empieza con Saer y va acercándose. Y yo te pregunto: ¿cuál es el cuarto?

**RP:** Yo no me podría colocar ahí.

**PMM:** No necesariamente, pero tipológicamente.

**RP:** Yo puedo colocar a otros ahí. Podría colocar a Monsiváis ahí. Y a Elizondo en el lugar de Saer.

**PF:** ¿A Monsiváis en el lugar de Puig?

**RP:** En el lugar de Puig, o tal vez en el lugar de Walsh, porque también él actuaba en el interior de los medios con una poética propia. Me parece que son poéticas desde las que uno podría pensar, por ejemplo, en Peter Handke o Alexander Kluge, no sé, no estoy tan al día. Son posiciones que uno podría reconstruir. Yo di ese seminario sobre las tres vanguardias por primera vez en 1990, así como te lo digo, con esas hipótesis. Quiero decir que ya en ese momento me quería zafar de la idea de que la literatura debía estar en relación de tensión con el Estado. Y hoy a veces tengo la sensación de que ya no existe más la cultura de masas, ahora hay otra cosa que no sé cómo llamarla.

**PF:** Eso trastornaría completamente la tipología y tu mismo ejercicio crítico.

**RP:** Y todas nuestras hipótesis. Me parece que la aparición de la posibilidad de que los sujetos intervengan en la información liquida la idea de que la cultura de masas es algo que se produce por un lado, y que la gente la recibe en otro lugar pasivamente. Los nuevos medios están generando una dinámica que ya no se puede llamar cultura de masas, en el sentido de que haya un centro que produzca cultura dedicada a unos consumidores de televisión, por ejemplo. Ahora la gente roba las películas, trae películas, arma sus películas. Eso ya no lo podría pensar. Pero me parece que hay algo de eso que tenemos que empezar a pensar.

**PF:** En la secuencia de las tres vanguardias, Walsh parecía el más moderno, alguien que podría estar hoy interviniendo desde Internet, publicando blogs.

**RP:** Pienso ahora en Wikileaks. Walsh era un antecedente de Wikileaks cuando él hizo el sistema de circulación de noticias en la época de la dictadura. Encontraba información que los medios desconocían y se la enviaba a los medios. Porque él creaba la cadena, con una idea de intervención que ya estaba en Jacoby, y entonces les mandaba las noticias a los secretarios de redacción. Los ponía en problemas a los tipos, porque recibían lo que estaba pasando de verdad.

**PF:** En una entrevista reciente, Assange, el fundador de Wikileaks, dice unas cosas que son casi inverosímiles. Viene de una familia de teatro y televisión en Australia y se pasó la infancia desplazándose en giras. Actualmente debe ser la persona que ha leído más documentos secretos. Su nivel de exposición a información clasificada no tiene comparación. Y de esa experiencia de lector, de esa exposición constante a miles de documentos, ha sacado una visión tan negra e informada del mundo que me deja perplejo. Él cree que la sociedad civil ha muerto, derrotada por los flujos y movimientos electrónicos del capital.

**RP:** A mí eso me parece un hecho extraordinario. Porque son veinte chicos anarquistas con un gran dominio de la tecnología y que están creando muchos problemas. Ellos mismos dicen que hay una oficina del FBI dedicada a perseguirlos.

**PMM:** Lo que significa que están en el camino correcto.

**RP:** Yo creo. Me parece que ahí hay algo nuevo.

**PF:** Sin embargo, no hay aquí una producción propia de textos. Su intervención consiste en difundir, seleccionar y editar los documentos que reciben.

**RP:** Me imagino que eso va generar, o está generando, un circuito de gente que en Brasil, en la Argentina, en Pakistán, en donde sea que tienen información, se la envían.

**PF:** Eso es lo que está pasando ahora todos los días.

**RP:** Ellos están llamando a los periodistas, o a la gente que está interesada en estas cosas, a los estudiantes de periodismo, que hay miles en todo el mundo, a intervenir en esos nuevos medios. Son signos muy prometedores, como me parece muy prometedor todo el sistema de apropiación de la cultura. Mi hermano me decía: cualquier película que quieras yo te la consigo. Y yo como un tarado voy al videoclub y le digo: «¿No me puede conseguir esta película?». Como que estoy en el pasado. El tipo este baja lo que se le da la gana de la red. Es decir, que uno se hace su cinemateca.

**PMM:** Pero ahí estamos, con todo eso, el Wikileaks, etc., en el ámbito de una resistencia sistémica o contraideológica, aunque no sepamos ya cómo llamarle al enemigo. Pero estamos hablando de un circuito de resistencia muy ágil y muy rápido. Vuelvo a la posibilidad de ser una especie de contraespía, como intelectual, como escritor, dentro del sistema. Porque la idea es que uno empiece a colonizar áreas del sistema con velocidades otras. Mi cuestión es cómo salir del Ricardo Piglia de los 80, cuando era un poco más fácil reconocer al enemigo e imaginar una sociedad

alternativa en las orillas, mientras que ahora tienes que trabajar con las «orillas» dentro de otro marco.

**PF:** Es decir, la literatura como interrupción, volviendo al principio de nuestra conversación.

**RP:** En los Estados Unidos las cosas suceden cinco años antes que en la Argentina u otros países. Acá percibí por primera vez lo que supone la capacidad que tiene el sistema de incorporar a gente muy antagónica. Me di cuenta de que uno de los mecanismos más extraordinarios era que todos los Panteras Negras que habían sobrevivido estaban en la televisión, que era parte del problema. Y eso está pasando con la nueva generación, con amigos míos desde Fermín en adelante, que se manejan en ese mundo con una dinámica que no era la dinámica nuestra. Nosotros considerábamos que la televisión era parte del problema, y teníamos una actitud que no era nada dinámica respecto a qué se podía hacer dentro de eso. Mientras que yo veo, por ejemplo, a Fernanda Laguna, que es una chica que creó Belleza y Felicidad, amiga de Jacoby, un ámbito extraordinariamente alternativo, que escribe unos textos lindísimos y ahora está creando una escuela de arte en una villa, y está en la tele todo el tiempo. Si la llaman de la tele va y si la llaman de donde sea, va. No tiene ningún problema. No se le ocurre siquiera pensar que hay una contradicción entre tener que hacer una cosa totalmente *under* en un lado, y después aparecer en un programa cualquiera. Si la llama Susana Giménez, va a conversar con Susana Giménez, estoy seguro. Y como es genial, seguro que sale perfecta de la entrevista. Ahí veo algo nuevo.

**PMM:** Es increíble la fuerza que tiene la culpa de la izquierda...

**RP:** Puede ser.

**PMM:** Yo me acuerdo de mis maestros de Sociología, y hoy veo claramente cuál era la culpa que sentían al estar cerca de entregarse al enemigo... Ni hablar entonces del placer de estar en el sistema, de tener éxito, por ejemplo. Hay una cuestión importante ahí que es el éxito y la proyección de uno como intelectual, como escritor.

**RP:** En estos días hemos estado viendo muy apasionadamente con Beba la película de Kluge sobre *El capital* [*News from Ideological Antiquity*, 2008]. Dura nueve horas. Es extraordinaria. Discute con jóvenes filósofos alemanes que son inteligentísimos. Vuelvo a caer en el odio que me producía Heidegger cuando decía que la filosofía era alemana, pero vos escuchás a esos pibes y son extraordinarios. ¿No será que tenía razón? Lo que están pensando esos jóvenes ahora es cómo se dejó de lado la reflexión de Marx sobre el carácter productivo del capitalismo. El capitalismo destruye, pero también produce cosas. Tiene una dinámica de producción

de sentidos y producción de formas a la que hay que estar atentos. Estas nuevas figuras están más atentas a la posibilidad de producción que tienen esos medios que al costado de reproducción pura de la ideología dada. También en aquella época yo, por supuesto, me reía de ellos, te lo aseguro, de Mattelart y *Para leer el Pato Donald*. Me parecía tan ridículo agarrarse del Pato Donald. En aquel momento la cultura de masas era la cultura norteamericana. Era la cultura extranjera respecto a la cultura nacional. Creo que eso se terminó. Por suerte yo hablo demasiado rápido y eso nos ayuda a mantener el tema de la velocidad como un elemento de la conversación.

**FR:** Pareciera que la oposición entre cultura letrada y cultura de masas ha dejado de ser productiva. Las condiciones cambiaron, y la experimentación supone producir otro tipo de conflictos.

**RP:** La idea de la vanguardia —para decirlo así— de que la cultura alta cambia gracias a la cultura de masas, que no cambia por su propia dinámica sino porque está presionada por la cultura de masas, es una idea muy productiva. En el momento en que nosotros empezamos a publicar y a trabajar eso, ya lo empezábamos a percibir. En la medida en que hacíamos colecciones policiales o hacíamos revistas, porque la revista nos permitía intervenir más directamente en el presente. Porque pensábamos que los libros tenían una dinámica que no permitía la intervención como las revistas, que nos mantenían más activos en la discusión general. Yo estuve en revistas desde 1963 hasta 1983, cuando me fui de *Punto de Vista*, es decir que son veinte años de experiencia haciendo revistas, que es otra cosa que también *c'est fini*, como se dice. No digo que no se tenga que hacer revistas, sino que es una etapa.

**PF:** Ahora se hacen por Internet.

**FR:** Las revistas electrónicas de los estudiantes, en varias universidades, tienen ya varios años y hay algunas que son muy consistentes en la construcción de una voz, un sistema de valores y una tradición que no se parecen en nada a los de la generación en la que me formé. Hay algo allí, nuevos tonos, nuevos registros, parodias del campo académico, relecturas de la tradición, que las vuelve muy interesantes y deseables.

**PF:** Entonces, hay esperanza...

**RP:** Sí, pero no para nosotros.

**PF:** Este es un final divertido, duro y kafkiano.

**PMM:** Mira, yo propongo que abramos una botella de vino...

**RP:** ¡Muy bien! ¡Y salud, Fermín!



## LA FICCIÓN PARANOICA

*Conversación con Jeffrey Lawrence y Camilo Hernández.*

**Jeffrey Lawrence:** Pensamos que un magnífico tema de esta conversación podría ser el género policial en América Latina y los Estados Unidos. La primera pregunta que nos gustaría plantear tiene que ver con los fenómenos sociales, políticos y artísticos que suelen denominarse bajo el término «modernidad». Usted se ha referido a una transformación «más secreta» en los modos de narrar que se anuncia en Poe y que de alguna manera prefigura la poética de autores como Conrad, James y Fitzgerald. ¿Nos puede hablar un poco sobre esa transformación?

**Ricardo Piglia:** La periodización siempre es un problema. En el caso del relato policial, vemos surgir con claridad el género en 1841 con «The Murders in the Rue Morgue» de Poe, que condensa todas las líneas de transformación futura. Partimos entonces del hecho, un poco milagroso, de que vemos surgir un género en toda su plenitud. Entre las muchas cuestiones que la aparición del género nos suscita, está la idea de que también podemos ver ahí una suerte de arqueología de un tipo de transformación en los modos de narrar. Estas transformaciones pertenecen a una línea que no es la más visible cuando se analiza el proceso de experimentación de la novela clásica del siglo XIX hasta las narraciones de Joyce, Proust y Kafka. Habría una línea menor y un poco «más secreta» que tendería también a cuestionar la figura del narrador omnisciente y de los modos de narrar. Aparece un narrador que está en una posición de no saber, digamos un narrador que no termina de conocer la historia que va a contar. La arqueología de ese modo de narrar está en los cuentos policiales de Poe. Me parece que una clave de esa forma es que el narrador en primera persona se relaciona con una historia que no es la de él, pero que trata de entender y de enfrentar, y a la que debe acceder, digamos así, y que a menudo aparece concentrada en un sujeto (se llame Kurtz o Gatsby) o en una situación específica (un crimen, un enigma).

**JL:** En Conrad, ¿sería el caso de Marlow, no? Y pensando en James, ¿sería *The Turn of the Screw*?

**RP:** Sí, exacto, el Marlow de *Lord Jim* o de *El corazón de las tinieblas*, que va hacia la historia que tiene siempre un núcleo opaco, enigmático. James es el que teoriza esta cuestión ya avanzado el siglo XIX, con la hipótesis del punto de vista y con la idea de un narrador que está situado en el mismo plano que los otros personajes, y sabe lo mismo que ellos o menos. Y me parece que la imagen de la ficción que tiene James, en ese texto que se llama «The House of Fiction», es la de un novelista que pasa frente a una casa, ve una ventana iluminada y en esa ventana ve

una escena, y luego trata de imaginar qué sucede ahí. No está tratando de construir una historia propia. Sino que, de pronto, algo le llama la atención en un lugar y le parece un poco enigmático y empieza a tejer especulaciones a partir de allí. O en muchos casos empieza a investigar. Y esa línea de modificación de la narración luego se condensa en una serie de pequeñas obras maestras, como las de Conrad o incluso las *nouvelles* de Onetti. Pero me parece que la forma encuentra su punto de partida ya en Poe, con el narrador anónimo que se alía o establece una relación de amistad con Dupin. Entonces es como si ahí se produjera un desdoblamiento, y el narrador envía a alguien, el detective, que va a la historia y vuelve con los datos. El narrador entonces transcribe o comenta lo que dice esa figura, que casi es un desdoblamiento del narrador: el que narra y el que investiga. Si uno ve un relato que se ha trabajado mucho, como «El hombre de la multitud», donde el que narra es el que sigue al sujeto, el género está ahí, la renovación está ahí, pero falta el giro, me parece que en el momento en que Poe logra que el narrador se desdoble y encuentre esa figura extraordinaria del detective, desde el punto de vista de la pura inscripción de los procedimientos narrativos, ha encontrado un camino nuevo. Desde luego, el detective tiene otro tipo de funciones, pero tiene una muy nueva en la economía narrativa.

**Camilo Hernández:** Me gustaría que nos diera su opinión sobre el famosísimo debate de los años 30 acerca del origen del género policial, del cual parecen desprenderse dos posiciones críticas que no solamente giran alrededor del género, sino que parecieran girar alrededor de la novela moderna en general. Podría pensarse que por un lado está la tradición «Benjamin», que localiza el origen del género policial en ciertas condiciones histórico-sociales-estéticas, y por otro lado estaría la «lectura Borges», que vería el comienzo del género en la encrucijada de una serie de nuevos «hábitos mentales».

**JL:** Respondiendo a Caillois, ¿no?

**CH:** Claro, respondiendo a Caillois. Es muy interesante que mientras los dos parecen señalar a Poe como el fundador del género, donde Borges apunta un origen en la forma o un origen literario, Benjamin pareciera estar apuntando a un origen que tiene que ver con determinantes histórico-sociales. Quisiéramos saber cuál es su posición frente a esa divergencia.

**RP:** Sí. En el seminario hemos tratado de articular las dos posiciones manteniendo la tensión. Lo cual es más una propuesta de trabajo que una solución, porque uno puede ver ahí una oposición clásica. Clásica en el sentido de una gran tradición que dice que en realidad los géneros y las formas literarias tienen una historia propia, autónoma, digamos. Y que esa historia es una historia de renovaciones, estereotipos, parodias y nuevas transformaciones. Luego hay otra posición que ve los géneros ligados a situaciones sociales: los géneros en su forma

serían la elaboración específica de ciertas condiciones sociales. Hemos trabajado en esa línea. Los géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad. Y en este caso vimos la inseguridad, la amenaza, el delito, la presencia inquietante de las masas, de los posibles agresores. Y ese es un poco el sentido del título del seminario: «la ficción paranoica». Me parece muy interesante que en un momento dado, en los años 30 y 40, todos los grandes críticos, digamos Bloch, Krakauer, Benjamin, Simmel, Orwell, W. H. Auden, Brecht, Edmund Wilson, el mismo Caillois, se están planteando la cuestión del género policial. Les interesan muchas cosas del género: el hecho de que sea popular, que sea marginal, en el sentido de las grandes tradiciones, porque ellos han empezado a luchar contra la historia de los grandes nombres de la alta literatura y buscan formas menores.

De modo que son dos grandes tradiciones: la de Borges es una tradición que él construye sobre la base de su propia poética y de su propia comprensión de la literatura, aunque desde luego también Shklovski y Tiniánov están trabajando en ese sentido. Pero a Borges son sus propias redes las que lo llevan a Poe.

Regresando a la cuestión de los «hábitos mentales», me parece que Borges valora de Poe una serie de elementos que se condensarían en el género. Uno es el elemento de la brevedad, de la forma, que es algo que a Borges le importa mucho, y que desde luego Poe ha sido uno de los primeros en teorizar, y luego la idea de la narración como solución de problemas. Poe sería como un precursor de lo que en los Estados Unidos se llama «ficción especulativa», que uno podría llamar literatura conceptual o literatura que tiende a trabajar a partir de cierto tipo de conceptos, problemas o cuestiones que organizan el relato en esa dirección. Entonces, Poe le interesa a Borges, como le interesa a Valéry y a Macedonio Fernández, porque Poe es el primero que empieza a concebir el relato no solo como pasiones y sentimientos, sino también como un modo de pensar y de resolver cuestiones que se pueden plantear en términos filosóficos o conceptuales. Y cuando Borges habla de «hábitos mentales» está diciendo que Poe, al mismo tiempo que escribe esos textos, trabaja con la literatura de terror y con ciertos géneros populares, y también trata de establecer ahí modificaciones en la tradición.

**CH:** Hay dos cosas que insinúa muy interesantes, y de las que nos interesa que nos hable brevemente. La primera es la estrecha relación entre el género y la novela gótica, ¿cómo se reemplaza el fantasma (entendido como una forma de sublimación de la muerte) por el cadáver (instancia de máxima materialidad de la muerte)? Lo otro que mencionó fue la relación con el discurso científico, y por tanto con un discurso, que no sé cómo llamarlo, que parece como discurso de Estado en el sentido de que es el discurso oficial. ¿Cree que se da una tensión entre el relato gótico y los relatos de Estado, que pareciera fundamentar la entrada del género policial en la tradición?

**RP:** Claro.

**JL:** Relación que es explícita en los primeros cuentos de Poe, como «The Murders in the Rue Morgue», en donde significativamente alquilan una mansión que tiene esos atributos de la novela gótica.

**RP:** Estamos a punto de entrar en un relato gótico. Si unimos el saber científico con el mundo de los terrores, quizás lo que sale es un género como el policial. Yo creo que lo que tienen en común con el gótico es algo que podríamos llamar la seducción del mal. La tentación de la muerte. Porque en el gótico y en el policial está la idea de que hay un mundo más tenebroso que el mundo cotidiano, y que ese mundo tenebroso que en el gótico se traslada a épocas distintas —castillos abandonados, zonas extrañas, etc.— en el policial se instala en el mundo cotidiano. Pero es la misma atracción por ese universo un poco pulsional o siniestro. A eso Poe lo ilumina con la pura luz de la razón, pero sigue siendo el mismo mundo, en el sentido de su universo temático. Quiero decir que, en principio, el género elude la presentación de la escena de sufrimiento, mientras que en el gótico estamos muy cerca del horror, pero se sigue trabajando con la idea del crimen, del cadáver y de situaciones extremas. Podríamos decir que el gótico tiene la misma relación con el género policial que el *Quijote* con las novelas de caballerías. Entonces, en un punto el policial elabora lo que existía y lo pone en otro juego. Y eso me parece que persiste a lo largo de su historia porque también hay muchos elementos de lo gótico en las novelas policiales posteriores, en James H. Chase, en Jim Thompson, en James Ellroy o en John Connolly.

**JL:** Hay un proceso paralelo con el psicoanálisis. Podría pensarse al psicoanalista como figura de detective. Usted acaba de mencionar casi todos los elementos góticos que también están en Freud. De cierto modo, ¿el ensayo sobre lo siniestro también está poblado de fantasmas, no?

**RP:** Para mí hay una reflexión muy productiva de un crítico que ahora no es muy leído, pero que es interesante: Leslie Fiedler, quien escribió *The Love and Death in the American Novel*. A Fiedler le interesaban los géneros populares, y hace una serie de lecturas muy buenas de la tradición norteamericana. Dice que entre el fin de la religión o la muerte de Dios y la aparición del psicoanálisis surge el momento del gótico. Porque entonces todo ese universo que la religión controlaba, los demonios y las brujas y todo ese universo que ya tenía su folklore, era el inconsciente que se define y se normaliza con Freud. Es muy linda esa idea. Y si uno mira la historia del gótico va a ver que el gótico clásico se diluye y se transforma cuando aparece el psicoanálisis. El psicoanálisis nos viene a decir que el gótico lo tenemos todos: muertos que reaparecen, instintos criminales, incesto, vampirismo, fantasmas y deseos sádicos. De modo que en un sentido el género policial también está en ese

momento en que pierde su lugar central la religión y todavía no ha llegado el psicoanálisis. Es una idea muy productiva. No porque el psicoanálisis cambie la literatura, sino que produce un desplazamiento. El psicoanálisis es también literatura popular y cultura de masas. También hay una atracción en el psicoanálisis, de modo que no es solo la resistencia, en ese mundo de la construcción de un sujeto más o menos extraordinario en el subsuelo de cada uno. La idea del psicoanálisis como un relato de masas, como una suerte de versión al alcance de cualquiera de historias melodramáticas y tenebrosas. No olvidemos que también Freud escribió un libro sobre la psicología de las masas. Y en el seminario partimos de la masa, de la multitud, de la sociedad de masas, como la condición social que produce una serie de transformaciones y modificaciones en distintos registros de la experiencia. La sociedad de masas se experimenta como amenaza que persiste hasta hoy, que va tomando formas distintas, pero se mantiene como forma de amenaza. La masa es vista como la versión multitudinaria de lo pulsional. Hay un gótico de la masa, para decirlo así. Y esa masa debe ser domesticada, adiestrada, educada, controlada, etc. La literatura lo elabora como siempre de un modo propio y específico. Pero toda la sociedad estaba discutiendo ese asunto.

**JL:** Volviendo tanto a la tradición argentina y anglosajona, en el curso de literatura inglesa que Borges dio en la Facultad de Filosofía y Letras, dice algo que me parece muy interesante. Hablando de la relación entre *Las mil y una noches* y la figura de Chesterton. Y voy a leer brevemente: «*Las mil y una noches* no es sólo importante por el encanto que puede darnos su lectura sino porque cuando uno lo lee uno entiende que de algún modo toda la obra novelística de Chesterton ha salido de ahí». Estaba pensando que para un lector norteamericano esto parece un disparate. Hablando con un amigo hace poco, estudiante de doctorado en literatura anglosajona, nos decía que cuando por primera vez leyó a Borges pensó que Chesterton era una invención, que Borges había inventado a ese escritor británico de finales de siglo [risas]. Y estaba pensando que eso nos dice algo de la manera en que Borges leyó la tradición angloamericana y también cómo nosotros leemos a Borges.

**RP:** Yo creo que la elección de Borges no es tanto la precisión de la relación sino el choque que produce. Es una gran estrategia crítica de Borges, establecer esa serie de cruces, que en general siempre tienen algún sentido. No sé a qué se refiere ahí, no conozco tanto a Chesterton. A Borges le gustaba mucho Chesterton y lo consideraba desde luego una referencia, porque, por un lado, admira a los escritores que eran *best-sellers* en su momento, cuando él era joven. Escritores que se leían en un espacio anglófilo como era el de su familia: Stevenson, Chesterton, Wells, hay alguno más por ahí, después Wilkie Collins, Kipling. Eran los grandes escritores populares de la época.

**JL:** Todos están en ese curso que él da.

**RP:** A mí me interesa ver cómo Borges está conectado con la tradición popular en la narración, y no solo con las narraciones populares al estilo de *Las mil y una noches*, sino también con el cine de Hollywood. Es súperintelectual y súper sofisticado, pero tiene un pie bien puesto en lo que podríamos llamar las tradiciones populares. Escritores muy populares en su momento, muy leídos, escritores profesionales muy ligados al mercado literario. Y ahí tenemos un punto que explica el interés de Borges en el género detectivesco. También le interesa el género por eso. Le interesa por todo lo que dice, pero también por su capacidad de tramar una intriga que llega a un público amplio. Ahí Borges tiene una mirada de vanguardia. Digamos que Borges era un buen lector de vanguardia. Como escritor él trata de zafarse de esa clasificación, pero como lector es extraordinario. Si la vanguardia es oponerse a lo que está establecido como convención, es evidente el aspecto vanguardista de la lectura de Borges.

**JL:** Estaba pensando que era muy raro que Borges hubiera leído solamente *best-sellers*. Pero igual lo que hace con ellos es crear un género de lectura menor. Tal vez sería constructivo comparar esta «instancia» de lectura con el caso de Flannery O'Connor, interesada en el gótico pero en el sur de los Estados Unidos (literalmente en el borde), y lo que queda es, desde luego, una cosa rarísima, fascinante y extraña.

**RP:** Desde luego, Borges leía todo, lo interesante es que él utilizaba a esos escritores en la discusión. Porque es un punto de discusión muy intensa con la literatura establecida en aquel momento: Thomas Mann, Aldous Huxley, André Gide. Ahora, esta idea del lugar, que Borges teoriza en «El escritor argentino y la tradición», diciendo, bueno, justamente porque no estamos en la tradición central podemos utilizar cualquier tradición, también nos llama la atención sobre las características muy extraordinarias que hay en la ciudad de Buenos Aires en esos años, Borges no se va de Buenos Aires desde el año 23 al 62 y sin embargo está totalmente al día. Es un poco lo que sabemos hoy, que los márgenes y el centro están más imbricados de lo que pensamos. ¿Qué clase de ciudad de Buenos Aires es esa, qué clase de librerías había? Lo cierto es que si ustedes leen las reseñas de Borges en *El Hogar* lo van a ver muy ligado a lo que se está publicando, por ejemplo, de Faulkner. Él lee *Absalom, Absalom!* en el 38, que en los Estados Unidos todavía no se había leído [risas], y dice esto: *Absalom, Absalom!* es una novela tan buena como *The Sound and the Fury*. Borges tenía mucho de Poe. Había aprendido de Poe, en el sentido de hacer una obra y, al mismo tiempo, una poética. Y luchar por su obra mientras decía luchar por una poética. Luchar por una poética del cuento corto, luchar por una poética del policial, no decir estoy luchando por mi obra, sino que estoy luchando por una manera de hacer literatura que me parece pertinente.

**JL:** Hay particularmente otra figura de esa época, que me parece que tiene algunas de esas características de apostar por su propia poética, me refiero a Walsh. Caso muy interesante porque en los últimos años se le ha reivindicado como precursor de la *non-fiction novel*. Y sin embargo, es como si él, en *Operación masacre*, sobre todo con el epílogo, estuviera creando su propia teleología porque pertenece a los montoneros, etc. ¿Usted piensa que Walsh es una figura única en la historia del género, por eso mismo, por su compromiso político?

**RP:** Walsh también tiene las características que tienen en general los escritores, que cada uno tiene su propia manera de construir su biblioteca, su poética y su experiencia. Es un escritor muy excéntrico a quien la circunstancia política y el hecho de haber sido asesinado por la dictadura militar luego de escribir su extraordinaria «Carta» le han puesto un sello que ha perturbado la lectura más compleja que requiere un autor como él. Por un lado, fue un escritor muy integrado en la cultura de masas, trabajaba en las grandes empresas editoriales que estaban haciendo revistas y libros para kioscos. Trabajaba a destajo como traductor de novelas policiales y corrector de pruebas. Trabaja en el interior de la producción cultural más que en la discusión sobre la industria cultural, como es el caso de otros escritores que están ligados a planteos más abstractos. Él está metido ahí y lee desde ahí, cosa que los demás no perciben claramente. La segunda marca central es que Walsh está en el aire de Borges. Esto es evidente en su prosa, que es una prosa extraordinaria, busca siempre la precisión, la concisión, la exactitud, su fraseo está ligado al ritmo, al tono y a la sintaxis de la oralidad, y esas son las lecciones secretas del estilo de Borges. Por otro lado, su interés por el género policial que va de 1950 hasta 1961, sus relatos detectivescos son relatos de enigma en el sentido más clásico. Manda relatos a concursos donde Borges es jurado, los publica en revistas de tirada muy popular en el momento. Y en el interior de ese proceso, entre 1950 y 1961, en el 57 escribe *Operación masacre*. Entonces, en el prólogo que él escribe a la segunda edición, él dice algo que es muy significativo para él y para otros escritores en América Latina. Dice que le interesaba la literatura fantástica, el ajedrez: un mundo cultural autónomo. Pensaba que iba a escribir una novela, no tenía ningún interés en Perón, o en el general Valle, que es el que hace la revolución. Pero un día la historia me asalta, dice Walsh, y ahí tienes la metáfora o los *beginnings*, como dirían Said y Arcadio Díaz Quiñones. Y se construye un mito de origen, que es «no podemos seguir siendo borgeanos», pero eso lo dice en 1965 cuando escribe ese texto. El escritor no puede estar ahí porque la realidad lo saca. Escribe *Operación masacre* en el 57, hizo un libro que casi parece la presentación de un caso jurídico, un libro de investigación para probar cómo el Estado tergiversa y esconde los hechos con la intención de hacer ver que la ley marcial se había aplicado después de los acontecimientos. Para eso hizo una investigación muy sutil y consigue que el locutor de Radio Nacional le dé la hora en la que se difundió la ley. Y la hora es posterior a los fusilamientos. Ese es el

argumento central. Que es el argumento de alguien que cree en la justicia y que aporta pruebas. Pero hay algo más: paralelamente aparece esa idea de que hay un fusilado que vive. Entonces él empieza a conocer a la gente que ha sufrido esa tragedia, y conoce el mundo obrero. Tiene una sensibilidad para hacerse cargo de la vida de las mujeres de los hombres fusilados, gente de clase media baja de origen peronista, que muchas veces no estaban comprometidos de una manera directa en la resistencia y que luchaban por la vuelta de Perón porque no podían soportar el régimen militar de la Revolución Libertadora, que había venido a arrasar con todos los derechos sindicales y obreros en la Argentina. Estaban todos esperanzados y había pequeños movimientos espontáneos de resistencia al régimen militar. Entonces Walsh entra en ese mundo y se fascina. Yo creo que primero que nada se fascina (esto lo decimos en secreto), más que con el mundo político, con el modo de decir, con la voz popular, con el tono de esos relatos, con el tipo de historias que surgen ahí, y que él escucha muy bien. Creo que le produce un efecto importante. Entonces, el libro es extraordinario, pero son dos libros: hay un libro muy bueno, que es el comienzo, que se llama «Los protagonistas» que son pequeñas biografías y pequeños relatos contruidos a partir de las entrevistas que él le hace a los familiares de los sobrevivientes. Y luego está esa cosa muy cuidadosa de la reconstrucción de todo, las pruebas para que no quede ningún cable suelto. Entonces el libro no se puede leer en la tradición de Mailer o de Capote o del Hemingway sobre África, porque es un libro que sin política no funciona. No es un libro en el que alguien dice voy a hacer un libro de no ficción. Usa técnicas narrativas, y en eso se parece a Capote; no lo cuenta como mero informe, sino que utiliza diálogos, situaciones dramáticas. Usa formas de la novela para hacer un libro de no ficción. Pero desde luego, Walsh lo está haciendo antes que Capote y lo hace espontáneamente por su propia dinámica. Luego el libro se convierte en un clásico. En el año 70 él empieza a trabajar en el periódico de la CGT y posiblemente ahí él ya se incorpora a algún grupo de la guerrilla peronista. Y a partir de ahí, de 1970 o 71 al 76 hace vida de militante. De modo que hay varios Walsh y varios usos de *Operación masacre*. Y ese libro tiene el gran mérito de acompañar un proceso histórico como un emblema de lo que fue la represión militar en 1955, que en 1976 se repite con el mismo criterio, es decir, la represión es ilegal. Entonces, el libro tiene esa cualidad que tienen los libros buenos, que son leídos en contextos muy diversos. Esa lectura ha modificado la lectura de Walsh, en el sentido de que no se ve toda esa tradición previa donde la idea de margen es también la idea de un margen interno al *establishment*, al sistema.

**CH:** Volviendo al tema del ajedrez y a un autor tan interesante como Chandler, alguna vez afirmaste que *The Long Goodbye* era probablemente la mejor novela del género policial.

**RP:** Creo que sí. Luego he leído otras novelas policiales que me han gustado

muchísimo, pero esa novela es extraordinaria.

**CH:** ¿Por qué no la utilizamos como excusa para hablar del género policial negro? ¿Qué ves en esa novela que te resulta tan significativa para el género?

**RP:** Me parece que hay ahí un movimiento que supone un límite al cual Chandler está en ese sentido apuntando, y es que el detective se implica en la historia. Porque tiene un amigo, que después lo traiciona, está todo ese código de la amistad entre hombres, entonces termina por ser una historia en la que Marlowe está muy implicado, y por lo tanto una historia que también es la suya. En realidad es la historia de una amistad. El detective cambia su régimen de intervención, se implica. La otra cuestión que yo creo que cualquiera percibe inmediatamente es la prosa de Chandler, una especie de ironía romántica extraordinaria en el tono de esa prosa. Si hablamos del género de un modo, o como un punto de partida de una discusión más que un cierre, desde luego el género cambia por las mismas razones que estamos diciendo y que están implícitas en la discusión de Borges con Caillois. Cambia por motivos internos y formales, como diría Borges, por la propia lógica interna de que las fórmulas y la resolución del enigma en la tradición inglesa ya se han vuelto tan estereotipadas que cualquier lector aprendió y ya sabe lo que pasa, de manera que el género tiene que cambiar. Y de hecho cambia con Hammett, que pone el género en otro registro completamente distinto y básicamente cambia de lugar el enigma. El enigma deja de ser importante. No se sabe muy bien al final lo que están buscando. Hay un crimen o hay un criminal, en fin, hay una idea que pertenece exclusivamente al género, pero deja de estar en el centro. Segundo punto, el género, en esa vertiente, está escrito por escritores —muchos de ellos— muy ligados al Partido Comunista, muy ligados a la izquierda, como David Goodis o Jim Thompson, como el propio Hammett. Empiezan a plantear que la verdadera razón por la que ocurren los crímenes es porque la sociedad está corrupta, y entonces eso se ve en *The Long Goodbye*, en la novela de Chandler, donde hay todo ese mundo de ricos, y de hombres poderosos, que están manipulando. De modo que hay un cambio en la estructura narrativa porque cambia la perspectiva de la narración, y yo asocio ese cambio a la publicación de «The Killers». Yo creo que Hemingway tiene mucho que ver en la definición del estilo, y de ese tipo de relato. Pero también hay razones que tienen que ver con las condiciones sociales. Que es lo que pasa en los Estados Unidos con la ley seca, con la Gran Depresión, y también lo que está pasando con la industria de la cultura de masas con el surgimiento de la *pulp fiction* y de las revistas baratas que se venden a precio bajísimo. Como *Black Mask*, donde ellos en realidad escriben el género. De modo que otra vez empieza a funcionar, no está ligado ya al periodismo como le pasaba al género en su origen con Poe, sino que está ligado a la producción de la industria cultural, que ha empezado a producir lo que luego serán los libros de bolsillo. Revistas o pequeñas colecciones que tienen un formato estable. Chandler se

queja mucho de eso, todos ellos, porque deben tener una cantidad fija de páginas. Trabajan en condiciones de producción que son también diferentes a las producciones de la tradición clásica. Entonces, una intención de cambiar el género por su amaneramiento y por su repetición de fórmulas, una colocación diferente de los escritores en relación con el mercado, una conciencia social generalizada, porque en los años 30 todos los escritores norteamericanos importantes estaban cerca de la izquierda. Después todo cambia, pero en ese momento la literatura social está muy presente. El género también está acompañando un movimiento que tiene que ver con la denuncia de la situación social.

**JL:** Pensando en estos textos como desvíos de la novela tradicional quisiera preguntarle sobre los usos de la novela policial en obras que no son propiamente del género, como en los textos de Saer, Bolaño, Calvino, García Márquez, Pynchon, para nombrar solo algunos. ¿Cómo ve la evolución del género en el siglo xx?

**RP:** Es muy interesante eso porque también Nabokov, Gombrowicz, Gadda —el italiano—, en fin, hay muchísima gente que ha estado conectada con el género. El género trabajado con mayor autonomía respecto a sus propias leyes, porque ha crecido de un modo tal que ni siquiera hoy existe ya aquel mito de que la novela policial debía obedecer a ciertos criterios distintos. Sin embargo, mantiene, a veces de un modo fantasmático, las tres relaciones básicas: detective, asesino y víctima. A veces descarta a uno de ellos, trabaja con dos de ellos solamente. A veces, y desde luego, uno podría imaginar que la historia es un poco la que yo proponía como hipótesis en el curso, que el detective es el centro en la novela inglesa clásica y que el criminal es el punto de interés con la novela que empieza con Hammett, y luego la víctima, por ejemplo en David Goodis. Por eso yo llamo «ficción paranoica» al estado del género y también a su origen. No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa.

**CH:** Aquí parece apuntar a la relación entre el género y la lectura. Porque el género parece haber creado una especie de lector, un lector paranoico. Borges decía que Poe había engendrado un nuevo tipo de lector, alguien que llega al *Quijote* y lee «en un lugar de la Mancha» y empieza a sospechar, empieza un juego de suposiciones... Y que luego lee «de cuyo nombre no quiero acordarme» e inmediatamente se pregunta: ¿por qué no quiere acordarse el narrador de este lugar? ¿Me está intentando engañar? Y se responde a sí mismo: ¡bueno, porque sin duda este narrador es el culpable o el asesino! Entonces podría pensarse que se crea una especie de lector delirante. Y paulatinamente ese lector delirante, que está pensando todo el tiempo que el texto lo está engañando, se transforma en el lector que ahora es común.

Es decir, uno lee cualquier texto y activa todos los mecanismos de la sospecha.

**RP:** Es buenísima esa idea. Es decir, que ciertos protocolos y ciertos usos de la discusión sobre las fronteras culturales no son sobre aspectos literarios, que están ligados a Paul de Man, a Derrida, a lectores muy sofisticados, en realidad serían como ejercicios involuntarios del efecto del género policial. Un lector que sospecha, que desconfía y busca pistas. Un lector paranoico.

Conversación publicada en la revista *Studies in Latin American Popular Culture*, 2011, con el título «La ficción paranoica y el nacimiento de la novela policial: una entrevista con Ricardo Piglia».

## VOLVER A EMPEZAR

*Entrevista de Ana Solanes, en Cuadernos Hispanoamericanos, 2007.*

*En el prólogo de La invasión, el primer libro de cuentos que escribió y que publicó en 1967, y que reedita ahora, cuarenta años después, afirma que no le parece que un escritor escriba mejor con los años, sino que a menudo ocurre más bien al revés. En su caso particular, ¿ha evolucionado en algún sentido su manera de escribir desde la publicación de este primer libro?*

No sé si debemos hablar de evolución, digamos que hay transformaciones, cambios, repeticiones, virajes, pero no me parece que haya que verlo como un progreso. La literatura se parece a los sueños, uno no sueña mejor a lo largo del tiempo. Lo que se aprende a medida que se escribe es lo que *no* se quiere hacer, en eso todos los escritores somos como el copista Bartleby de Melville. *Preferiría no hacerlo* es una buena definición de la poética de un escritor. Se tiene cada vez más claro lo que se prefiere no hacer y así se avanza, creo, por descarte. En cuanto a lo que se quiere hacer, a veces las cosas funcionan y a veces no. Eso sí, desde que empecé, siempre pienso que el libro que estoy escribiendo es el mejor.

*En ese mismo libro reflexiona: «Reescribir viejas historias tratando de que sigan iguales a lo que fueron es una benévola utopía literaria, más benévola en todo caso que la esperanza de inventar siempre algo nuevo. Una ilusión suplementaria podría hacernos pensar que al escribir los relatos que concebimos en el pasado volvemos a ser los que fuimos en el momento de escribirlos». No se vuelve a ser el mismo, pero sí se recuerda quién se era, e imagino que a usted le ha sucedido al reencontrarse con sus primeros relatos. Si su escritura no ha cambiado demasiado en estos cuarenta años, ¿quiere decir que tampoco lo ha hecho su forma de ver el mundo? ¿En qué es diferente el Ricardo Piglia de hoy del que empezó a publicar sus relatos en la Argentina de los años 60?*

Ya se sabe que es difícil cambiar. Muchos confunden cambiar con envejecer. Desde luego, como todos, he vivido varias vidas —simultáneas y sucesivas—, pero mis ideas políticas y mi concepción de la literatura no han cambiado demasiado. Escribo un diario desde hace años y cada vez que releo esos cuadernos me doy cuenta de que lo que más ha cambiado en mi vida es mi letra manuscrita. Habría que llamar a un grafólogo —como en los viejos tiempos— y pedirle que descifre esos cambios y me explique su sentido.

*En su opinión, ¿qué tiene que tener un libro para que resista el paso del tiempo?*

Eso no siempre depende del libro mismo; cambian los modos de leer y por lo tanto muchos textos se olvidan y se vuelven ilegibles sencillamente porque la lectura ha cambiado. Si pienso en los relatos que he vuelto a leer una y otra vez a lo largo del tiempo —por ejemplo *Pedro Páramo* o *Los adioses* o *Las hortensias*—, me parece que tienen algo enigmático, incomprensible incluso. Un punto oscuro, cierta opacidad, como si no pudieran terminar de decir lo que quieren decir, o lo dijeran de un modo demasiado extremo. Kafka sería un ejemplo, o Melville, ya que hemos hablado de él. No es algo deliberado, no depende de la intención del escritor, sino del efecto que produce en el lector. No está ligado a la oscuridad buscada, no es del orden de la prosa; más bien esos libros —o quizás la literatura misma— tienen siempre algo que no se entiende, que no se alcanza a descifrar y que nos perturba.

*Una cosa que sí se aprende con los años, dice, es que las imperfecciones son esenciales para la eficacia de un cuento. Sin embargo, la exigencia de concisión del relato plantea muchos límites. ¿Cómo se enfrenta usted a ellos cuando escribe un cuento?*

En realidad, las restricciones son siempre productivas porque plantean problemas de forma. Si no existen, hay que inventarlas. No creo en las poéticas espontáneas, como la escritura automática de los surrealistas o los *rush* de la prosa de Jack Kerouac y la Beat Generation. En un cuento, la historia parece tener un límite, una duración determinada, pero si uno sigue, ¿la historia cambia? Me interesan los escritores que se plantean esos problemas, como Calvino o Perec o Nathalie Sarraute. Los cuentistas se enfrentan siempre con reglas rígidas. Sobre todo en la tradición del cuento clásico, a la manera de Hemingway o de Borges, relatos de cinco mil palabras, donde todo es elíptico y muy concentrado. En cuanto a las imperfecciones, me parece que así encontramos la voz propia. Lo que cualquiera puede corregir, eso es el estilo. Sabemos que Onetti usa demasiados gerundios, que la conclusión de las frases por momentos es incierta, que los pronombres no siempre están bien definidos, que suele usar más adjetivos abstractos de los que uno desearía, pero esa suma de imperfecciones, esa persistencia en el error, digamos así, convierten su escritura en algo único y su prosa en un gran acontecimiento de la lengua. No es solo por eso que escribe como escribe, pero es también por eso.

*Decía Cortázar que «un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes...». ¿Se plantea usted a priori algunas reglas o normas esenciales que cumplir?*

La velocidad del relato, la marcha, es esencial. La clave para mí es el tono, cierta música de la prosa, que hace avanzar la historia y la define. Cuando ese tono no está, no hay nada. Ahí se juega toda la diferencia entre redactar y escribir.

*El hecho de ser un escritor argentino y, entre otras cosas, autor de cuentos ¿le obliga de alguna forma a escribir «contra» Borges o «contra» Cortázar para no parecerse a ellos? ¿Pesa demasiado su legado?*

Más bien nos ayudó a todos. Cuando empezamos a escribir, el hecho de que existieran Cortázar o Silvina Ocampo o Enrique Wernicke daba una medida de lo que se podía hacer con el cuento y hasta dónde se podía llegar con esa forma, considerada menor. A la vez creaban un espacio que hacía posible —o relativamente posible— para un escritor inédito publicar un libro de cuentos. Y esa fue la experiencia de los escritores de mi generación. Miguel Briante, Hebe Uhart, Jorge Di Paola, Juan José Saer, todos empezamos publicando libros de cuentos.

*«Borges es el mejor escritor argentino... del siglo XIX», lo dice su alter ego, Emilio Renzi. Pero ¿cuáles son para Piglia los mejores escritores argentinos del siglo XX? ¿Y los del siglo XXI? ¿Le interesa lo que están haciendo sus contemporáneos?*

Fue un chiste de Renzi, y como todos los chistes dice algo cierto. Mi idea de los mejores escritores —vamos a llamarlos así— ha ido cambiando con el tiempo. Si estuviera obligado a contestar esa pregunta, diría que hoy —jueves 29 de marzo de 2007— pienso que Macedonio Fernández es el mejor escritor argentino del siglo XX y que Sarmiento es el mejor del siglo XIX. Pero esa sinécdoque y esa jerarquía presidencial deben ser entendidas desde luego como un chiste, que no hubiera alegrado a ninguno de los dos difuntos.

*¿Qué cuento o cuentos le hubiera gustado firmar?*

A ver, le contesto con los cuentos que tengo por aquí, a mano. Uno podría ser «Dry September» de Faulkner. Otro, «Viaggio di nozze» de Pavese. También «Un nido de gorriones en un toldo» de Cabrera Infante, «Instrucciones para John Howell» de Cortázar, «El infierno tan temido» de Onetti, *In the Cage*, de Henry James; «Gutural» de Estela dos Santos, «Babylon Revisited» de Fitzgerald. Y sobre todo, «The Snows of Kilimanjaro», de Hemingway (ese relato sí que me hubiera gustado escribirlo).

*Algunos de sus cuentos favoritos, como «Las actas del juicio» o «Mata Hari 55», están inspirados en hechos reales: en un caso, el asesinato del general Urquiza, un caudillo federal del siglo XIX; y, en el otro, las actividades clandestinas de los «comandos civiles» que participaron en la revolución que derrocó a Perón en 1955. También se ha servido en ocasiones de la pura ficción para narrar la historia de su país, como en Respiración artificial. ¿Cómo afronta en la escritura esa tensión entre*

*ficción y realidad? ¿Le resulta fácil trabajar sobre hechos históricos?*

Siempre trabajé sobre esa tensión. En general, parto de un hecho real que a veces al final ni siquiera aparece en el relato o se transforma en otra cosa, pero es muy importante para mí tener ese punto de anclaje. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo una historia policial, ambientada en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en el que pasé parte de mi infancia. Ese pueblo tan familiar para mí es el ámbito que hace posible el relato. Pero no siempre tener un punto de partida real resuelve las cosas. Desde hace años intento escribir un relato que sea la reconstrucción de una batalla, que fue muy importante en la historia argentina del siglo XIX y que conozco muy bien, pero no termino de encontrarle la vuelta. Me gustaría que el relato captara el movimiento, parecido al de un río que se desborda, de la caballería entrerriana que avanza sobre el núcleo de hierro de la artillería enemiga emplazada en la bajada de la llanura. Esa es la imagen real, el hecho histórico, digamos así, que intento narrar. Del mismo modo, el relato policial que estoy escribiendo solo puede suceder en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, aunque nada de lo que cuento haya sucedido ahí.

*Usted vive en los Estados Unidos, da clases acá en Princeton. ¿Se percibe de forma diferente la realidad política argentina desde el extranjero?*

Bueno, la realidad cambia cuando no hay sobrentendidos, ni supuestos, ni se tiene la experiencia directa; todo se vuelve más nítido, y parece más claro, pero eso no quiere decir que se entienda mejor. Estoy dando un curso sobre Sarmiento, sobre *Facundo* en realidad, y supongo —o imagino— que ese libro es el que verdaderamente me mantiene cerca de la realidad política argentina.

*¿Qué opina de la cercanía de Kirchner a mandatarios como Chávez o Evo Morales? ¿Comparte la idea de que es necesario que los países latinoamericanos se unan frente al gigante norteamericano?*

Todo el que se enfrenta con los Estados Unidos, y más que nunca en estos tiempos, es visto con simpatía en América Latina. Las críticas que antes eran exclusivas de la izquierda se han generalizado y casi nadie que sea honesto duda hoy de que el Estado norteamericano tiene una política criminal. En los años de la hegemonía neoliberal, los Estados Unidos era presentado como el modelo ideal al que se debía imitar si se quería acceder al llamado primer mundo. Hoy, distintos países latinoamericanos (Chile, Brasil, Venezuela, Bolivia, la Argentina, entre otros) están buscando su propio camino. La idea de la unidad de América Latina es una aspiración legítima que nació con las luchas de la independencia. Pero al mismo tiempo cada vez está más claro que América Latina —como lo han planteado Darcy Ribeiro o Édouard Glissant—, antes que un conjunto de naciones, es una articulación de áreas

culturales muy diferenciadas —el Caribe, la zona andina, el Río de la Plata, para nombrar solo algunas. Y que cada una de esas regiones tiene sus propias tradiciones y su propia historia más allá de las fronteras estatales. Podríamos imaginar un futuro en el que esas zonas, relativamente autónomas, establecen conexiones y redes a partir de sus diferencias culturales. Pero como todas las utopías, se trata en realidad de un modo de pensar el presente.

*¿Qué le parece que, al final, las elecciones en la Argentina se reduzcan a elegir entre dos candidatos peronistas?*

Lo raro sería lo contrario. Desde 1945, es decir, desde hace más de medio siglo, en la Argentina todos los presidentes que gobernaron sin ser peronistas (Frondizi, Illia, Alfonsín, De la Rúa) no pudieron terminar su mandato. Por otro lado, ha sido imposible —para la derecha y para la izquierda— constituir un partido político o un movimiento que fuera una alternativa frente al peronismo. Luego de que los militares han dejado de ser vistos como una solución dictatorial a ese dilema, parece haber desaparecido la posibilidad de un afuera del peronismo. Como si el peronismo, igual que el mundo de Tlön en el cuento de Borges, se hubiera superpuesto con la realidad. Y hablando de eso, alguna vez habrá que estudiar la presencia del peronismo en el concepto borgeano de realidad. Borges decía que los peronistas eran incorregibles y me parece que se estaba definiendo también a sí mismo. Borges (al menos su estilo) también es incorregible.

*¿Cree en la responsabilidad política o social de los escritores? ¿Y en la capacidad de la literatura para cambiar las cosas?*

Por supuesto que el escritor, como cualquier otro ciudadano, tiene responsabilidades políticas. Ahora bien, esas responsabilidades ¿son específicas? Ahí está todo el debate. Quizás esa responsabilidad es del orden del lenguaje. La literatura sería una crítica práctica de los usos sociales del lenguaje (pero no sería eso solo, claro).

*En su relato «Nombre falso» recoge una cita de su admirado Roberto Arlt: «En nuestro tiempo el escritor se cree el centro del mundo. [...] Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa». ¿Comparte de algún modo esta visión desmitificadora de la figura del escritor?*

Sí, por supuesto, pero no sé si en esos mismos términos. Tal vez ahora podríamos agregar: *para figurar en los medios no vacilamos en afirmar*, etc. Por otro lado, sería muy útil hacer una historia de la literatura analizando el modo en que se ganan la vida los escritores.

*¿Ha encontrado su propia respuesta a la pregunta «por qué escribe»?*

Digo siempre —otra vez un chiste, para decir la verdad— que uno escribe para saber qué es la literatura.

*En El último lector reflexiona sobre el receptor de la obra literaria. ¿Cómo es su relación con los lectores? ¿Piensa en ellos cuando escribe?*

Tengo un amigo que lee mis libros antes de que se publiquen y que funciona para mí como el representante de todos los lectores. Nos conocimos en La Plata cuando entramos en la universidad, él estudiaba filosofía, y desde entonces ha leído todo lo que he escrito (incluso lo que no he publicado). Podríamos considerarlo —como a todos los lectores— un doble, pero también un antagonista, un censor y también una víctima. (Debe estar harto, pero ya no se puede echar atrás porque cualquier gesto que haga es interpretado por mí en relación con lo que escribo).

*En 1980 publicó su novela Respiración artificial, que fue muy celebrada por la crítica, pero la siguiente, La ciudad ausente, tardó doce años en aparecer. ¿Estuvo usted a punto de convertirse en otro de esos escritores que dejan de escribir, como Juan Rulfo o Jaime Gil de Biedma?*

Sabemos que se publica más de lo que se escribe. Y que Rulfo o Macedonio Fernández han sido siempre un modelo ético para todos nosotros. Solo dos libros publicados en vida. Sabían hacer silencio. En mi caso, no fui tan consecuente. En 1986 publiqué *Crítica y ficción* y en 1988 publiqué *Prisión perpetua*. Pero las novelas me llevan mucho tiempo. Incluso ahora, hace diez años que no publico una novela y sigo trabajando en *Blanco nocturno*. No es que la mejore, más bien al contrario, sencillamente la vuelvo a escribir. En la Argentina el que ha hecho de esa retórica del silencio una profesión lucrativa es Ernesto Sabato. Lo hemos criticado mucho por su manera tan locuaz de quedarse callado, aunque la verdad es que sus novelas son buenas a pesar del tiempo que tardó en escribirlas (en especial *Sobre héroes y tumbas*, un melodrama gótico a la Faulkner muy bien hecho, con incesto incluido).

*Sin embargo nunca ha dejado de escribir en ese diario que empezó a los 16 años.*

Bueno, los diarios son, casi por definición, inéditos, tienden a ser una escritura privada, sin lectores, y eso define su tono. Aunque se publiquen, conservan siempre ese aire persecutorio y un poco secreto que es la clave del género. En estos días estoy leyendo un diario excepcional, *El cuaderno gris* de Josep Pla. Está muy bien escrito, aunque lo leo en traducción. También me gusta mucho el diario de Rosa Chacel; sus observaciones sobre el mundo cultural de Buenos Aires son muy sagaces y se parecen

a las de *Diario argentino* de Gombrowicz, que es de la misma época.

*En alguna ocasión ha comentado que el mejor crítico es un escritor. Para usted, ¿en qué radica la diferencia entre un escritor y un crítico literario a la hora de interpretar y valorar un texto?*

Los escritores que escriben crítica, como Pound o Pasolini o Auden, leen de un modo muy particular. Están siempre atentos a la forma, se interesan más por la construcción que por la interpretación, se preguntan cómo está hecho un libro antes de preguntarse qué significa. *Call me Ishmael*, por ejemplo, el libro del poeta Charles Olson sobre *Moby Dick*, es uno de los más grandes libros de crítica que se han escrito.

*Ha adaptado para el cine varios textos literarios, como «El impostor», de Silvina Ocampo, para María Luisa Bemberg; el «Diario para un cuento», de Cortázar, para Jana Bokova, o El astillero, de Onetti, para David Lipszyc. También ha sido llevada al cine una novela suya, Plata quemada. ¿Cuál es su idea, después de todo eso, de las relaciones entre el cine y la literatura?*

Un escritor que escribe guiones entiende inmediatamente la diferencia. Un guión es un relato donde el lenguaje importa poco. Hay que escribir los diálogos, desde luego, pero los diálogos que se escriben para el cine no tienen nada que ver con la literatura. El guión es el grado cero de la escritura, es pura construcción de situaciones. La experiencia de la adaptación de textos literarios es, por eso mismo, muy interesante. Hay que leer muy bien la novela que se va a adaptar y esa lectura es una interpretación, en el sentido musical del término. Hay que tocar una melodía que a veces es invisible y está como perdida en el texto. En el caso de *El astillero*, una novela que yo conocía muy bien, tardé mucho, al escribir la adaptación, en comprender que el protagonista del libro no es Larsen, ni siquiera Petrus, sino Gálvez, el suicida, que parece tener un lugar muy lateral en la trama. Lo más divertido del asunto fue que Onetti tenía que leer y aprobar el guión, así que, en un sentido, la adaptación fue escrita para él. Y fue una gran alegría para mí saber que le había gustado.

*Algunos de sus cuentos los escribió frente a una misma ventana «mirando las azoteas y las cúpulas de Buenos Aires». ¿Le influye de alguna forma el lugar en el que escribe? ¿Y cómo es hoy ese lugar? ¿Qué es lo que ve cuando alza la mirada?*

En realidad sigo escribiendo en una pieza que da sobre los techos de la ciudad en Buenos Aires y también frente a una ventana que da al jardín de atrás de mi casa, aquí en Princeton. No puedo escribir en cualquier lado, o mejor sería decir: prefiero escribir en un ámbito familiar. He escrito en bares, en hoteles, en casas ajenas, pero

han sido siempre notas o apuntes o fragmentos, aunque ahora me doy cuenta de que quizás esa es mi verdadera escritura.

*¿Qué libros hay en su mesilla de noche?*

El *Dietario* de Pla, del que le hablé, y una larga biografía de Graham Greene en tres tomos, escrita por Norman Sherry. También tengo varias novelas policiales de Amanda Cross. Diarios, biografías y novelas policiales, esas son mis lecturas favoritas, y nocturnas.

*¿En qué está trabajando ahora mismo?*

He terminado un largo ensayo sobre Mansilla y ahora estoy escribiendo el relato rural con crimen incluido del que le hablé. Y además preparo mis clases sobre Sarmiento. En estos días estoy revisando y fichando con mucho interés toda su correspondencia. Sarmiento era un extraordinario escritor de cartas.

*¿Qué hará en cuanto deje de contestar esta entrevista?*

Me voy a ir a nadar un rato.

Entrevista publicada en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, N.º 681, 2007.

## CONVERSACIÓN EN PRINCETON

*Con Arcadio Díaz Quiñones y sus alumnos del seminario, en la Universidad de Princeton, abril de 1998.*

**Arcadio Díaz Quiñones:** En nuestro seminario nos preguntamos cómo estudiar a un autor contemporáneo. En ese marco, hemos leído sus textos. Nos gustaría saber más, sin embargo, de las formas de su inserción en la vida intelectual y cultural, y concretamente de su trabajo docente. Durante los años de la dictadura argentina usted dictó seminarios privados a estudiantes universitarios en Buenos Aires. Después, ha tenido una larga experiencia en la Universidad de Buenos Aires y en sucesivos «exilios» en instituciones como Princeton y Harvard. Obviamente se trata de condiciones y contextos muy distintos. ¿Podría hablarnos de esa práctica docente y de la significación que ha tenido para usted como crítico y escritor?

**Ricardo Piglia:** Bueno, tiene una importancia que he ido descubriendo con el paso del tiempo. Como sabrás, uno va entendiendo lo que hace a medida que avanza. No es algo que se planifique. Nadie planifica claramente el tipo de vida que va a tener. Ahora, si pienso en lo que he hecho hasta ahora, diría que básicamente uno enseña lo que hace. No se puede pensar que la enseñanza es algo autónomo, como si hubiera, digamos, «una carrera docente» que estuviera por encima de la experiencia que el profesor elabora a partir de lo que hace. En este caso, para mí se trata de enseñar un modo de leer.

Si sobre algo se han construido, digamos así, mis debates y mis intervenciones en distintos registros de la enseñanza, ha tenido que ver con la discusión sobre modos de leer y con la presunción de que los escritores tienen una forma de leer que todavía no ha sido lo suficientemente analizada en el marco de lo que podríamos llamar la historia de la crítica o la historia de las lecturas. Quizás hay una particularidad ahí que tiene que ver con algo que es un efecto del hecho de que uno cuando escribe lee de otra manera y esa lectura quizás se puede transmitir.

En este sentido, yo no diría que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas, como un género diría, en el sentido de que he preferido siempre dar cursos sobre el siglo XIX, por ejemplo, sobre los orígenes de la novela, sobre historia de las formas, es decir sobre temas a la vez ligados y extraños a mi práctica personal; he preferido siempre, quiero decir, dar cursos académicos, con estructuración académica, y en el interior de ese espacio desarrollar un tipo específico de lectura y de posiciones críticas. No he

pensado nunca mi trabajo como lo que habitualmente en la Argentina se llama «taller», o en los Estados Unidos se llama *workshop*. He trabajado con escritores, con jóvenes escritores, con jóvenes críticos; he hecho algunos *workshops*, pero en todos esos casos he trabajado campos de investigación, con un criterio que no estaba ligado a lo que habitualmente se hace cuando un grupo se reúne y produce textos y discute con el escritor esos textos.

Al mismo tiempo, esa práctica mía ha tenido una historia que está acompañada por la historia de mi país, en el sentido de que yo soy de una generación que cuando termina su carrera se encuentra con la Universidad ocupada por los militares. Yo empiezo a enseñar en la Universidad a fines del año 63, empiezo a tener mis primeras experiencias en los años 64-65 en la cátedra de Historia Argentina con Enrique Barba, y en el 66 viene el golpe de Onganía e interviene la Universidad. Por lo tanto, toda mi generación, no solamente los escritores, sino mis compañeros de generación de promoción universitaria y mis compañeros de generación que se dedican a la crítica han estado fuera de la Universidad, porque la Universidad cerró el acceso hasta avanzados los años 80. De modo que los veinte años en los cuales uno hace su experiencia básica fueron años en los cuales la Universidad estuvo clausurada. En Buenos Aires se inventó un sistema que tiene una tradición bastante peculiar, que consistió en que empezaron a proliferar cursos privados, una universidad alternativa diríamos ahora, porque en los países del Este sucedía algo parecido, por lo que yo sé, en Checoslovaquia, en Polonia. En fin, que los profesores que tendrían que estar en la Universidad formábamos a la gente fuera de la Universidad, y la gente que venía a los grupos nuestros son ahora los que están en la Universidad. Y ese modo de enseñar, en mi caso, definió el campo de trabajo y la perspectiva crítica.

Ese sistema tenía características bastante extraordinarias, en cierto sentido un poco medievales, diría yo, porque los estudiantes venían, ponían ellos el dinero para sostener a los profesores. Entonces había ahí un interés que no era el interés curricular, era la pura pasión que llevaba a los estudiantes a acercarse a estos profesores para formar con ellos grupos de investigación. En mi caso, esos grupos estuvieron siempre configurados por jóvenes escritores, investigadores, críticos, historiadores. Fueron grupos mezclados, y eso le daba una característica interesantísima al debate, porque había algunos que querían ser novelistas, y otros críticos o investigadores. Mi experiencia en la Universidad de Buenos Aires es relativamente reciente, porque recién cuando las cosas comienzan a mejorar en la Universidad, muchísimos de nosotros somos convocados y volvemos a enseñar. En la Universidad de Buenos Aires tengo un seminario que llamo «Poéticas de la narración», que es un intento de crear ese espacio de lectura de un escritor como alternativa a otro tipo de enseñanzas que se están haciendo simultáneamente en la Universidad. Más del cuarenta por ciento de los estudiantes que se anotan en la carrera de Letras quieren ser escritores, y la Facultad no les da ninguna respuesta. A mi juicio, la respuesta no tiene que ser un taller, tiene que ser un tipo particular de

formación que complemente la formación clásica. No se trata de aislar a esos estudiantes, sino de integrarlos y de inducir cierta formación específica.

La cuestión es cómo se forma un escritor, que es un debate muy interesante y uno puede releer desde ahí toda la historia de la literatura. En principio se forma leyendo... ¿pero qué tipo de lectura es esta? Yo creo que ese es el punto fundamental. Un modo de leer, un modo de usar los textos, una posición frente a las tradiciones. Pero bueno, esos cursos que yo doy en la Universidad de Buenos Aires tienen ese objetivo y a la vez tienen las características de los cursos académicos. Son cursos que tienen esta mirada, pero están estructurados con las mismas características de los cursos que paralelamente se dictan. Se trata de trabajar en el interior de un género, digamos, y establecer ahí la diferencia. Básicamente hay que trabajar en la tradición. Por ejemplo, he dado seminarios de un año sobre las lecturas de Lugones, sobre Borges como crítico, sobre las teorías de la forma breve. En ese marco se discuten cuestiones múltiples, cuestiones actuales.

Por fin, las preguntas son un poco largas, voy a tratar de ir rápido, porque esto es como mi vida sintetizada, ¿no? Después, mi experiencia en los Estados Unidos, que es una experiencia que empieza hace muchos años. Vine por primera vez a los Estados Unidos a enseñar en el año 77, en la Universidad de California en San Diego, un poco para salirme del Buenos Aires de la dictadura porque había algunos problemas, por supuesto que muchísimos, pero en mi caso empieza a haber algunos problemas o algunos signos medio inquietantes y entonces me voy. Allí están Jean Franco y Joe Sommers y otro grupo de gente muy interesante en ese momento ahí, y entonces ellos me invitan, y voy de *visiting*. Descubro lo que son las universidades norteamericanas, descubro las bibliotecas norteamericanas, el tipo de trabajo que se hace en las universidades norteamericanas, y encuentro ahí una cosa que para mí tiene que ver con mi experiencia en Princeton. Encuentro lo que yo en broma llamo el *espacio contra-público*, porque uno habla del espacio público y del espacio privado.

No se trata de un espacio privado ni de un espacio público, porque no es el espacio público que yo conozco en Buenos Aires. Es un espacio contra-público en el sentido de que encuentro en las universidades norteamericanas paradójicamente el mismo tipo de autonomía con respecto a las demandas y a los debates públicos que encontraba en las culturas alternativas en las que me formé en los años 60, donde nosotros discutíamos una serie de cuestiones antagónicas a la discusión de los medios y estábamos totalmente ajenos a lo que podríamos llamar la institución y el *establishment* literario y al orden del día de la discusión pública. Discutíamos otras cosas y desde otro lugar. Todo eso, al menos en la Argentina, se ha clausurado, todo el mundo discute los mismos problemas, desde posiciones y estilos distintos quizás, pero el orden del día del debate público lo deciden los medios y el Estado. Parece imposible cambiar de conversación, todo gira sobre los mismos temas. Ahora que lamentablemente el *establishment* literario parece ser el único lugar disponible, el que marca los temas y define el espacio de debate, ahora que todos los escritores, tarde o

temprano, terminan en el *establishment* literario, ¿no?, hasta los suicidas... es cada vez más difícil escapar de ahí, muy difícil encontrar un espacio contra-público. En los países nuestros, cruzados por los procesos de internacionalización y de concentración de la industria cultural y de ciertas tendencias muy agudas a la endogamia y al provincianismo (son siempre los mismos los que hablan de lo mismo), parece muy difícil conseguir un lugar para construir una reflexión ajena a las modas y a las demandas externas y elaborar con un tiempo propio las variantes y las transformaciones de una poética propia. He encontrado ese espacio, paradójicamente, en las universidades norteamericanas, aparte de las condiciones de trabajo, las bibliotecas, los estudiantes, he encontrado una suerte de lugar neutro en el que es posible trabajar y seguir la consigna de Joyce, de Dedalus: «silencio, exilio y astucia». Entonces es un exilio —porque la pregunta lo plantea como un exilio—, es un exilio en el sentido de que un escritor es siempre un exiliado, siempre busca un espacio extra-local para pensar su tradición. Lo difícil a veces es hacerse invisible, porque vivimos en una sociedad de vigilancia y transparencia, que en la cultura quiere decir una sociedad de la exhibición pública y de la opinión estereotipada. A veces es imposible ser exiliado en el propio país y el riesgo es terminar enganchado en los debates de la cultura dominante, aunque sea como contrafigura («el malhumorado de izquierda», «el escritor secreto», «el provocador profesional», «la novelista ignorada», «el poeta maldito»); parece que ya no hay lugar para escapar de la escena pública. Borges me parece un buen ejemplo, ¿no?, que terminó como una especie de bonzo, como una especie de mártir de los medios, terminó entregándose pasivamente a la exaltación general diciendo cualquier cosa en cualquier lugar... Como dice Saer, terminó diciendo chistes en los diarios. Terminó siendo un viejo que decía chistes en los diarios. Entonces hay que tener mucho cuidado, no de convertirse en un viejo, ni de decir chistes, pero en lo posible no solamente decir chistes en los diarios.

En principio yo diría que el balance que puedo hacer en relación con esta pregunta tiene que ver con eso. Por otro lado, es otro tema, a mí me interesa mucho la experiencia digamos pedagógica de la literatura, hay como un oxímoron en la idea de una pedagogía de la literatura, es como decir una didáctica del alma, parece una broma, pero ahí está creo lo interesante y por eso me parece muy atractiva la imagen del escritor como profesor. El costado pedagógico de los escritores me interesa mucho. Me interesan mucho los escritores que tienen una posición didáctica, digamos, Brecht, Borges, Pound, que están siempre bajando línea, de poética, pero de poética, no de otra cosa. Cómo leer, cómo se debe leer, cuáles son los textos buenos, cuáles son los textos que no sirven, contra qué hay que leer.

**Noel Luna:** En este fin de siglo, se hacen cada vez más visibles dos relatos de la crisis que, desde el auge de las vanguardias, han transformado el mundo académico y el literario. Me refiero a los debates sobre «la muerte de la literatura» y el supuesto

agotamiento de la especificidad de la crítica y los estudios literarios. ¿Dónde sitúa hoy Ricardo Piglia a la literatura y a la crítica?

**RP:** En relación con la muerte de la literatura... yo diría que la muerte de la literatura tiene dos entradas. Hay un camino hacia la muerte de la literatura que ciertas poéticas postulan, la vanguardia, básicamente. La muerte de la literatura es ir a la vida. Es una fantasía clásica, digamos, que recorre toda la polémica actual sobre los lugares de la literatura y que empieza en Baudelaire y llega hasta la Beat Generation. Está muy cerca de los debates de las poéticas actuales. Esa fantasía extraña de los escritores de dejar de ser escritores o de conseguir una experiencia que sea más intensa que lo que se supone que es la experiencia de la literatura. Entonces la fantasía de la muerte de la literatura es como el acceso a lo real mismo. Por supuesto, estoy en contra de esa posición, en el sentido de que para mí es mucho más interesante la literatura que la vida. Primero porque tiene una forma mucho más elegante, y segundo porque es una experiencia mucho más intensa. Para mí la literatura es una de las experiencias más intensas que conozco, sobre todo en esta época, en la que habría que ver qué debe entenderse por «la vida» —habría que matizar la definición de experiencia, ¿no? Esa tensión entre literatura y vida ha sido clásicamente, desde Cervantes, desde Flaubert, el tipo de debate que ha desarrollado la novela (la novela es ese debate, en realidad). Y por eso se puede encontrar esta cuestión en escritores que uno admira muchísimo, en Kafka, por supuesto, en Faulkner, en Proust, pero también en Hortense Calisher, en Sylvia Plath. Todo este asunto de qué quiere decir ser un escritor, qué quiere decir dedicar la vida a la literatura. ¿Qué es lo que uno se pierde? Entonces la muerte de la literatura es a menudo un sacrificio que ciertos extraordinarios escritores han hecho en beneficio de algo para lo cual la literatura no sería sino el acceso. Rimbaud sería otro ejemplo fantástico de esta posición. Esa es una.

Otra es lo que la sociedad hace con la literatura, que lo que intenta es matarla. Creo que la política de la sociedad en relación con la literatura es sacarla de ahí. Yo siempre digo en broma —y lo he dicho con muchos de ustedes— que esta sociedad no inventaría la literatura si no la hubiera encontrado hecha. No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico. Digo la producción del sujeto que en su casa, con medios que él mismo puede controlar, que es una cosa que a la sociedad no le gusta nada, porque en definitiva lo que hace falta es comprarse un *block*, papel y un lápiz..., en la medida en que el sujeto es dueño de esos medios, la sociedad mira eso con desconfianza —digo la lógica misma del funcionamiento de la sociedad, no digo los sujetos aislados, sino la sociedad, esto ya Marx lo discutió—, la sociedad no puede entender ese trabajo improductivo, no puede entender algo hecho sin interés económico. El arte sería contrario a esa lógica de la racionalidad capitalista. Y, por lo tanto, la muerte de la literatura sería algo a lo

cual esta sociedad aspira. También aspira a que la literatura salga del centro de la discusión, y creo que ha conseguido en parte lograrlo. Me parece que si nosotros vemos lo que pasaba en los debates que recorren la historia, con Sarmiento o Martí o Rodó, pensamos en las figuras que fueron construyendo ciertos espacios de discusión política en América Latina y miramos lo que pasa ahí, nos vamos a dar cuenta de que la situación ha logrado desplazar los focos de debate o desplazar al menos la función de ciertos usos del lenguaje en los debates sociales. La crisis de los intelectuales como voceros, la figura dominante del especialista y del técnico, del periodista como ideólogo ha desplazado por completo la tradición del poeta como vocero de la tribu. Podemos discutir o ridiculizar lo que significó esa tradición, la tradición de Lugones, Alfonso Reyes, Martínez Estrada y sus alianzas y sus diferencias con el Estado, pero es evidente que la literatura formaba parte del discurso público. No sé si hay que lamentarlo, pero la sociedad ha borrado ese lugar, se ha sacado la literatura del medio y la ha sustituido por la televisión. Ha desplazado los lugares de enunciación de la tradición intelectual y de sus problemas hacia la cultura de masas. Quizás ahora, que la literatura en este sentido ha muerto, se pueda por fin escribir. La muerte de Octavio Paz podría entenderse como la muerte del último que intentó conservar una función que la sociedad había perdido y la conservó a cambio de perderlo todo, a cambio de excluir la literatura para conservar la figura pública del escritor como ideólogo. Paz era, en este sentido, una figura anacrónica, obviamente, una especie de Lugones fuera de estación. Todos hacían de cuenta que lo oían porque era un poeta, pero en realidad es obvio que Paz no fue otra cosa que un periodista, sobre todo eso, un gran periodista, un excelente divulgador de teorías y de hipótesis que entendía mal y transmitía bien. Y fue el primer intelectual de nuevo tipo, digamos, el primero que se dedicó sistemáticamente no a crear focos de discusión alternativos y contrapúblicos, sino a reproducir, a legitimar y a «modernizar» los temas y las cuestiones que quería imponer el Estado y que preocupaban a la cultura dominante.

Ahora, en relación con la crítica, pareciera que la sociedad ha desarrollado de una manera excesiva todas las artes de interpretación de ese objeto que se fuga y que desaparece. Es como si la literatura, lo que justifica que estemos aquí, lo que justifica que existan cátedras de literatura, carreras en literatura, becas para estudiar literatura, congresos de literatura, revistas literarias, profesores, todo eso está sostenido por una práctica que parece que es muy inestable y casi invisible. Pareciera que si fuera posible sacarla y mantener todo ese campo de estudio como un espacio muerto, sin presente, solo la historia y la tradición, sería seguramente mucho más productivo desde la óptica social, más firme, más acotado. Y muchas tácticas críticas tienden a hacer eso. Tienden, desde posiciones que se suponen progresistas, a sacar a la literatura del juego y a convertirla en un síntoma más de una serie de documentos sociales que circulan con el mismo estatuto que la literatura. La crítica tiende a ver a la literatura como un síntoma, como un síntoma de otra cosa. La literatura no es un síntoma de otra cosa. En todo caso es el síntoma de la sociedad, el lugar donde la

sociedad manifiesta algo que no puede resolver, que sería esta tensión entre la producción y la circulación, entre el dinero y el tiempo libre, entre la cantidad de tiempo que hace falta para hacer una obra y cuánto vale eso. Son cuestiones que la sociedad no puede resolver. Entonces la crítica a veces se pone del lado de esa racionalidad.

Yo creo que muchas de las cuestiones que se están discutiendo ahora, ciertas posiciones críticas, tienen mucho que ver con la racionalidad social, aunque todos lo hagan en nombre de una suerte de posición progresista de izquierda, de izquierda académica. Por mi parte, valoro mucho a la crítica literaria y leo con muchísimo interés a los críticos que me interesan. Los leo con interés como escritor y los leo con interés porque aprendo mucho también, de críticos como Auerbach, como Szondi, como Vernant, y sobre todo de Iuri Tiniánov, que es un crítico que me interesa desde siempre, porque Tiniánov es clave; él funda la línea de la que vienen Benjamin, Bajtin, Mukařovský, Uspenski. Lo más interesante de la crítica moderna ligada al marxismo y en polémica con el marxismo y con la vanguardia viene de ahí. Yo digo siempre que el texto de Tiniánov sobre la evolución literaria es el *Discurso del método* de la crítica literaria, en el sentido de que pone los problemas del debate sobre la historia de las formas y sobre la tradición y sobre qué quiere decir la función social de la literatura y su función «específica» y su función histórica. Bueno, también aquí me parece que podríamos seguir conversando, pero en principio sería esto. Tiniánov como alguien que intenta, de una manera muy complicada para él también, establecer una conexión entre formas y prácticas —no solo una conexión, diría, sino pensar la literatura desde la forma, pero socializando ese debate, usar las formas y su historia para discutir los contextos no verbales y las formas de vida (el *byt*, como lo llamaban los vanguardistas rusos). Para mí, él es un punto de referencia central. Lo enseño desde hace treinta años; también a otros, filomarxistas, siempre los mismos en realidad (Benjamin, el primer Lukács, Berger), pero él es un punto de referencia muy importante y siempre que puedo lo leo, lo enseño y lo discuto porque me parece que muchas de las cuestiones que la crítica debate cada temporada — cuando hay un desfile de moda francesa tal, y al año siguiente viene otro modisto— me parece que Tiniánov está siempre cerca de esos debates. Estaba cerca del debate del estructuralismo, estaba cerca del debate de la deconstrucción, y ahora está cerca del debate del *new historicism* y cerca de los debates actuales sobre política y literatura.

**Arcadio Díaz Quiñones:** Me interesa su trabajo como editor de colecciones de policiales de la serie «negra» y la forma en que se relaciona con su propio uso y transformación del género en sus cuentos y en sus novelas. ¿Podría hablarnos sobre ese aspecto de su producción? Al mismo tiempo, nos interesaría saber algo sobre el papel de los editores en su propia producción. ¿Cómo ha ido cambiando en estos años su relación con las editoriales, el mercado y los editores?

**RP:** También es una pregunta que recorre toda mi vida. Por supuesto que mi relación con el género ha sido diferente a lo largo del tiempo. Yo propuse una colección de novelas policiales a la editorial que había publicado mi primer libro, con la que ya estaba trabajando, lo cual da una pauta de cuál era la situación de un escritor joven, digamos, hacia 1965. Es decir, el editor que editaba mis libros me daba trabajo, y yo estaba haciendo con él una colección de clásicos. Habíamos publicado *Robinson Crusoe* traducido por Cortázar, una traducción de Cortázar que se había perdido. Estábamos en ese proyecto. Entonces yo, que venía leyendo desde mucho tiempo antes literatura norteamericana, y que leyendo literatura norteamericana había encontrado el desvío hacia el género policial, que para mí era como un desvío, era algo que venía de Hemingway, no era nada raro para mí encontrarme con Hammett o con Chandler o con Cain. En principio no los leía como sujetos de un género. Los leía como una manera de transformar el debate sobre qué quiere decir hacer literatura social, que fue lo primero que me interesó en el género, porque me parece que el género policial da la respuesta a un debate muy duro de los años 60, de la izquierda, digamos, que era qué tipo de exigencias sociales le eran hechas a un escritor.

Entonces el género policial era una respuesta muy eficaz hecha por escritores, muchos de ellos con mucha conciencia política, como en el caso de Hammett, que era un escritor próximo al Partido Comunista, afiliado de hecho al Partido Comunista. Es decir, encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács, sino con una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica. De modo que yo encontraba un género muy popular que estaba elaborando cuestiones sociales de una manera muy directa y muy abierta. Ese es un elemento que a mí me marcó muchísimo en mi concepción de la literatura y su función, digamos, y la manera en que un texto puede trabajar problemas sociales y políticos. Cortó totalmente con la teoría del compromiso y con la poética del realismo a la Lukács, que era lo que en verdad definía el espacio de la literatura de izquierda en los años 60 y que hacía que no se pudiera leer a Borges y que no se pudiera leer a tantos escritores.

Juntamente con eso, el otro elemento que para mí es muy importante en el género —y esto es una herencia de Borges— es la construcción de una trama que Borges lee de una manera y que en mi caso tenía que ver con el modelo del relato como investigación, que a mí me interesa mucho. Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo. En el caso del «Homenaje a Roberto Arlt», ese traslado supuso pensar la literatura ligada al robo y a la propiedad, ciertas cuestiones claves como la apropiación, el plagio, la estafa, la falsificación, la noción de delito, trabajados en el marco de algo que tenía que ver con el género policial y con la crítica

literaria. En *Respiración artificial*, me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo. Yo me di cuenta de eso después de que terminé de escribirlo. Pero evidentemente todos los personajes tienen un objeto de investigación que los alucina.

Ahora, por otro lado, había una lectura profesional del género, leía muchísimas novelas para seleccionar un conjunto, una serie que se pudiera traducir y publicar. De hecho no existía una colección de novela negra en lengua española, por lo tanto yo leía a la vez toda la historia del género y también leía las novelas que se estaban publicando en ese momento, a fines de los 60. El trabajo del lector para construir una colección es un tipo de lectura interesante comparada con otras formas de leer, por ejemplo, la forma de leer que podemos tener en un seminario, las lecturas obligatorias que uno tiene que hacer a veces de los textos, para formarse, porque es una lectura obligatoria profesional, rara. Hay un juicio de gusto y también un juicio de género, digamos, cómo funciona este libro, no solo para mí, sino para un lector del género. Y a la vez es una lectura interminable, me pasaba los días leyendo novelas policiales. Por ejemplo, para tener quince o veinte títulos contratados, uno tiene que leer trescientos libros. De modo que es una lectura antes que nada cuantitativa. Yo me pasé cerca de dos o tres años leyendo casi exclusivamente novelas policiales, tenía la casa llena de libros, me llegaban cajas y cajas, ediciones baratas: los Gold Medal Books de los años 50, los *paper* de la Ace Books. La producción del género es masiva, mucho más masiva de lo que ustedes pueden imaginar, la cantidad de novelas policiales que se publican, la cantidad de escritores que hay. Para moverse en ese fárrago y encontrar ahí algo que uno considere que puede publicarse, hay que leer muchísimo. Hay una lectura que es una lectura profesional, diría yo, muy específica del *editor*, a la vez interminable y muy selectiva.

Uno aprende a leer rápido ahí, dos o tres libros por día, con un informe, y llevaba unas fichas para no perderme, porque hay autores muy dispares que tienen grandes novelas y libros pésimos, narradores como Ed McBain, que tiene cien, ciento cincuenta libros, escritos con varios seudónimos. Se aprende enseguida cómo funciona el género. Por ejemplo, una novela policial en general es buena en las primeras veinte páginas, porque el escritor tiene la posibilidad de plantear, sin estar muy atado todavía a la trama, lo que yo llamaría —y es algo que forma parte del género— el «ambiente», el escenario de la historia. En general las novelas policiales eligen un ambiente bien definido, por ejemplo, el ambiente de la Universidad de Princeton. Entonces el narrador tiene la posibilidad de hacer una pequeña investigación sobre cómo funciona una universidad. Después mete un muerto ahí. Entonces, el comienzo del libro, en general, es la entrada del detective en ese espacio nuevo, que pueden ser los tintoreros japoneses de Buenos Aires o los profesores, vamos a decir, de literatura alemana de Princeton, mejor. La entrada, habitualmente, tiene siempre un atractivo, un interés, porque se da a conocer cierta información sobre un mundo determinado. Después, cuando tiene que trabajar con la anécdota y

con la historia, ahí la cosa se pone esquemática y habitualmente los libros que no son buenos se pierden. Es un tipo de lectura muy técnica, la que uno hace, la lectura de un experto, digamos, de alguien experimentado en un tipo de relato. Sería interesante compararla con otro tipo de lecturas posibles de la ficción y de los géneros.

Por fin, la relación con los editores obviamente que ha ido cambiando. De aquel editor joven, de aquel editor muy independiente, Jorge Álvarez, que publicó primeras novelas de escritores argentinos, la primera novela de Puig, el primer libro mío, el primer libro de Rodolfo Walsh, el primer libro de Germán García, en fin, y que puso en crisis el estatuto de las editoriales grandes de aquel tiempo, Losada, Emecé y Sudamericana, que eran las grandes editoriales argentinas que venían publicando a Borges, Cortázar, Neruda, Asturias... Puso, digamos, un tipo de editorial con un perfil más moderno, muy agresivo y que, al mismo tiempo, cobijaba a los jóvenes escritores a su alrededor y les daba trabajo, y todos, en algún sentido, estábamos trabajando con él, porque quería que tuviéramos tiempo libre para escribir las novelas que quería publicarnos. Este editor después se dedicó al *rock*. En realidad fue el primero que organizó un concierto de *rock* en español en Buenos Aires; era un tipo realmente fantástico, muy creativo, y terminó por abandonar la literatura por el *rock*, lógicamente, se convirtió en el primer editor de discos de *rock* en la Argentina. De esa experiencia, que también era la experiencia de una editorial alternativa ligada a un espacio cultural que estaba en polémica con el establecido, yo fui en todos estos años «avanzando», entre comillas, hacia editoriales más establecidas. Después publiqué en Sudamericana, que es una gran editorial pero que tiene una tradición de ser de una familia de editores. Ellos han sido los editores de *La vida breve*, de *Adán Buenosayres*, de *Rayuela*. Hay que imaginar lo que era recibir una novela como ellos recibieron ese libro y decidieron publicarlo. Hoy sería imposible imaginar que alguien apenas conocido como Cortázar, que había publicado tres libros de cuentos y tenía un prestigio en un círculo muy restringido, pudiera publicar una novela de setecientas páginas, si no fuera porque el editor era alguien que tenía la idea de lo que debe ser un editor.

Hoy vivimos una realidad absolutamente distinta. Por supuesto, ningún editor editaría hoy un libro como *Ficciones* de Borges. Muy difícil, muy intelectual, y encima son cuentos, el autor además es conocido como poeta y como el autor de pequeños ensayos herméticos y extravagantes. Eso diría el informe de un editor hoy, sobre un libro como *Ficciones*. No es negocio. La situación está muy difícil. Un escritor siempre tiene tensiones con el editor, pero ahora me parece que esa tensión se agudiza, que todos estamos aprendiendo a negociar en una situación nueva. También este sería un tema para desarrollar: ¿qué pasa hoy con un escritor que trabaja y quiere publicar sus libros en medio de un proceso de concentración, con editoriales multinacionales muy poderosas, y qué posibilidades de negociación existen? La experiencia del Premio Planeta fue, obviamente, una decisión mía de intervenir, de pelear en ese campo, digamos. Los premios, obviamente, son una manifestación pura

de la lógica del mercado. Realizan directamente lo que el mercado insinúa; establecen una jerarquía fija, deciden que un libro es «mejor» que otro, y en ese sentido son la antítesis de la literatura, que es un espacio fluido, sin poder, donde los textos entran y salen de la lectura sin ningún sistema que los legisle. Y eso es lo que sucede habitualmente cuando uno publica un libro, que el texto circula en un ámbito que obedece a otra lógica y el escritor tiene que entrar y salir; por lo menos yo tengo esa posición, la posición de una guerra de posiciones, digamos, moverse en distintos circuitos. Estar en los medios y también hacerse invisible, paso largos periodos sin publicar, largos periodos en los que me sustraigo de la escena pública y vuelvo al *under*, para decirlo así, me alejo, viajo en subte... En definitiva, yo no hablo de mercado, hablo de medios de masas. Me parece que mercado... es demasiado hablar de mercado. ¿Existe un mercado literario? No sé, me parece un oxímoron; existe una red de intereses ligados a los medios de masas que hacen circular los libros. Me parece que lo que hay es una manipulación de la literatura por los medios de masas, que produce una serie de efectos nuevos, que los editores están haciendo transas con la cultura de masas y que los grandes multimedios, como se dice ahora, también compran editoriales. Entonces creo que, en verdad, estamos enfrentando el mismo problema que enfrentó la vanguardia desde su origen: ¿qué hacemos con la cultura de masas?, pero ahora en otra dimensión, en una dimensión macro. La vanguardia ha sido siempre un pelotón de élite que usa una táctica de guerrilla frente al ejército de la *mass media*, que avanza barriendo con la cultura moderna. Paradójicamente, hoy la academia norteamericana es un lugar para escapar de los medios de masas, es uno de los pocos que quedan. A la pregunta: «¿Por qué no te vas a una isla?», yo contesto: «Bueno, me voy a la isla de Manhattan, en todo caso». No me iría a una isla desierta, quiero decir, no me puedo ir a la misma isla a la que se iban los que se iban a las islas para escapar de la sociedad de masas. Me moriría de tedio en una isla. En una isla desierta no podría ni siquiera leer de lo triste que estaría, no podría ni siquiera escribir un rato. En cambio, ¿cuáles son hoy las islas para resistir a la cultura de masas? Ese es el punto. Porque ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Esa es la situación, creo.

**José A. Rodríguez Garrido:** El concepto de tragedia y su actualidad en el pensamiento moderno han sido centro de reflexión de muchos pensadores y escritores que usted ha frecuentado (Nietzsche, Lukács, Benjamin, Brecht, por ejemplo). Por otro lado, la acción narrada en su última novela, *Plata quemada*, aparece calificada como «una versión argentina de una tragedia griega» en el epílogo, o aludida en términos próximos a ella como «hybris» y «pathos». ¿Cuál cree usted que es la vigencia de lo trágico en la literatura y en la cultura modernas?

**RP:** Bueno, esta es una pregunta que me interesa muchísimo, en el sentido de que

me interesa muchísimo este problema. Es una cuestión sobre la que siempre estoy en diálogo, podría decir. ¿En qué sentido me interesa esta cuestión? Me interesa porque me parece que hay un diálogo entre tragedia y novela, que uno puede ver el problema de la tragedia primero como el problema de un debate sobre la historia de los géneros. Porque la tragedia, la tragedia griega, básicamente, tiene la particularidad de ser un género que nace y muere, que uno ve el momento histórico en que eso pasa y entonces allí hay un debate muy fuerte, que ha sido el debate sobre el cual se ha generado lo que podríamos llamar la prehistoria de la crítica literaria moderna: Nietzsche y Kierkegaard. El primer libro de Nietzsche y sus últimos ensayos son sobre este asunto. Para Nietzsche, Sócrates es el que destruye el universo trágico porque trae la ironía como visión del mundo; es el héroe no-trágico, es el intelectual en definitiva, y entonces el intelectual sería el que rompe con el mundo trágico; por lo tanto Nietzsche es antisocrático, antiplatónico, en el sentido de ver ahí el momento en el que esta gran tradición comienza a dispersarse. Es sobre Sócrates, por supuesto, que Kierkegaard escribe su primer libro *El concepto de ironía*, que también tiene que ver con esa discusión. Hay una tensión entonces entre tragedia e ironía, entre tragedia y mundo intelectual, incluso entre tragedia y novela; hay una serie de textos fascinantes sobre este asunto, de Lukács, de Benjamin, de Peter Szondi, incluso de Bajtin, que ve en la forma de los diálogos platónicos, y en la figura de Sócrates, los orígenes remotos de la novela. Podríamos hablar mucho sobre eso, de qué pasa con el traslado de ese universo a la novela y cómo se puede discutir este problema. Al mismo tiempo, me interesa mucho el modo en que piensa la forma trágica Jean Pierre Vernant, que es un crítico que yo leo con mucha pasión, que es un gran historiador de la tragedia griega y que tiene muchísimas ideas muy útiles para las discusiones nuestras en torno a problemas de contexto, de qué es un género, cómo funciona un género, la relación género-sociedad. Entonces, habría dos temas alrededor de la tragedia que son muy interesantes: uno es la historia de las formas y el otro es la relación forma-sociedad; es decir, por un lado cómo cambia, si es que cambia, y, por otro lado, qué hace un género, para qué sirve. Vernant tiene ideas fantásticas. Vernant plantea que un género discute lo mismo que discute la sociedad pero en otro registro. Vernant es el que dice: la tragedia está discutiendo lo mismo que está discutiendo la sociedad griega, pero en la diferencia está todo. Está discutiendo lo mismo, pero no es solo un problema de temas; debaten la ley y el Estado, pero hay una diferencia que define todo, de modo que una forma es un tejido social, un sistema de relaciones pero a la vez es una energía determinada, un corte extraño con el contexto. En definitiva, lo que dice Vernant es que la literatura descontextualiza, básicamente, borra las huellas de la época, deshistoriza, pero a la vez la forma es la historia misma, no existe sin la trama de cuestiones cotidianas y políticas que ese momento histórico específico discute y produce. Esa sería la primera cuestión. Después, habría un elemento más interno a la literatura misma, que sería cómo se puede definir la tragedia, para decirlo de algún modo. Yo defino la tragedia como la llegada de un mensaje enigmático,

sobrenatural a veces, que el héroe no alcanza a comprender. La tragedia es un diálogo con una voz que habitualmente aparece ligada a los dioses o a la sombra de los muertos (es la voz del padre de *Hamlet* o la voz del oráculo), es decir, hay una frase hermética, escrita en una lengua a la vez familiar y sobrenatural, y hay un problema de desciframiento; pero el que tiene que descifrar tiene la vida puesta en juego en ese desciframiento. Entender un texto bajo peligro de muerte, una hermenéutica privada y paranoica. Una lectura en estado de gracia, pero también una lectura en estado de excepción. Nada es neutro en ese desciframiento. Todo se juega ahí, en el acto de entender. Ahí me parece que hay algo muy interesante. Habitualmente el héroe no comprende o comprende mal y por eso termina como termina. La tragedia dramatiza una interpretación y por eso tiene razón Nietzsche cuando dice que Sócrates atrae otro sistema de interpretación que mata la forma. Hay un asunto muy interesante ahí, me parece a mí: en esos juegos con la verdad, en esos discursos que llegan y que son avisos personales, enigmas, mensajes cifrados, que tienen que ver con el destino, con el futuro, y que alguien situado, porque ese discurso le está dirigido, trata de entender. Esa situación, que me parece que es la situación trágica, pone en juego un uso del lenguaje y de la pasión que por supuesto es totalmente premoderno, pero a la vez es muy actual y se renueva continuamente. Por otro lado, la tragedia pone este problema de lectura en términos de decisión y, por lo tanto, establece una relación extraña entre lenguaje y acción, entre descifrar y estar en peligro. Descifrar es estar en peligro. Estas serían, ¿no?, una serie de cuestiones muy atractivas para un escritor: la presencia aterradora de una palabra hermética y verdadera, una palabra que cambia la vida, una palabra que tiene el poder de cambiar la vida.

En el caso de *Plata quemada*, se trataba para mí de sacar la historia del lugar inicial, cambiar el registro. La novela empieza con la crónica de unos maleantes de un barrio de Buenos Aires y avanza hacia una hecatombe trágica, vamos a llamarla así. ¿En qué consistió esa transformación mientras yo trataba de escribir el libro? Bueno, en que hay una serie de señales que ellos van recibiendo y que a menudo las entienden bien y que a menudo no las entienden, pero que a partir de ahí toman decisiones como si estuvieran frente al destino que les marca y les anticipa lo que tienen que hacer y que frente a ese destino van a actuar de acuerdo a una convicción, a una ley propia, que también es un punto de lo que podríamos llamar la escena trágica, es decir, que el héroe está frente a una opción imposible, porque tiene su sistema de valores propios y enfrenta un sistema de valores que se le trata de imponer y que no va a aceptar. Por eso nos atrae tanto, me parece, la escena trágica, porque el héroe es el que dice: «No voy a traicionar mis convicciones», a veces por motivos equívocos, pero siempre firme en esta tensión entre una ley pública que está ahí y la ley propia. En el caso de *Plata quemada*, esta ley, por supuesto, no era la que yo sostengo; no es que yo esté de acuerdo con que haya que matar gente por la calle como hacen estos personajes, pero sí estoy de acuerdo con que ellos son fieles a una ley propia y la llevan hasta el fin.

**José A. Rodríguez Garrido:** En alguna oportunidad usted se ha referido al fragmentarismo como una característica de la narrativa contemporánea. Su propia obra, quizás sobre todo *La ciudad ausente*, asume en gran parte este rasgo. ¿Qué vínculos encuentra usted entre dicha característica y el contexto político e ideológico de la Argentina de este siglo? En otras palabras, ¿de qué manera un elemento que podría verse como «meramente literario» se asocia a procesos histórico-ideológicos?

**RP:** Por supuesto que es muy difícil contestar eso, sobre todo en relación con mi propio trabajo. En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. Por eso me interesa mucho el problema del final y la cuestión de *la reducción*. La posibilidad de concentrar un argumento es algo que me interesa especialmente: hasta dónde se puede reducir una historia, es decir, hasta dónde se la puede reducir para que siga funcionando. Ese sería un asunto. El otro sería hasta dónde se puede ampliar y desarrollar una historia sin que pase a ser otra. Ese sería el otro tema. Esos serían los dos elementos que, en mi caso, están presentes en cierta poética que se ha ido desarrollando, que se puede considerar un diálogo con la tradición de la forma breve y del cuento, que en la Argentina es muy fuerte, y con cierta tradición novelística argentina también, y no solo argentina, que trabaja la variación y la multiplicidad de líneas y de tramas. Me parece que es eso lo que me interesa en Faulkner, la multiplicidad de historias que circulan.

Qué relación hay entre esta forma y cierto tipo de situaciones y posiciones sociales es más difícil de definir y de discutir. Lo único que yo podría decir es que por supuesto en la sociedad circulan muchas historias y que esas historias que circulan son muy importantes en muchos sentidos, y que hay una cuestión con la interrupción. Yo diría que hay que pensar el concepto de interrupción en el mundo social; por ejemplo, desde cómo se interrumpe el debate en la escena pública, quién corta y cambia y desvía, en la televisión, por ejemplo, que es la forma del desvío y de la interrupción por excelencia, qué tipo de juego hay allí cuando se cortan los discursos y qué quiere decir *decir* en una sociedad que está definida por ese tiempo tan atomizado y a la vez tan costoso (en todo sentido). Por ejemplo (esto lo he dicho ya en otro lugar), yo veo que las clases populares no pueden hablar, es decir, no las dejan hablar en el espacio público, cuando alcanzan a llegar ahí, por alguna catástrofe, seguramente, en un barrio, en una zona obrera, va la TV y de pronto, como si fuera un marciano, habla un obrero, y trata de explicarse, tiene un tiempo y un

modo de usar el lenguaje que es antagónico con la lógica social. Lo interrumpen en seguida, porque les lleva mucho más tiempo hablar que a los profesionales del habla pública, hablan, digamos, normalmente, como si estuvieran en la casa o en un bar, no están «adaptados» al habla pública, a la TV, a la radio, a la escena. Aparece un obrero y lo interrogan en su ambiente por alguna cuestión trágica (una huelga, un choque, un crimen) y muchas veces son mujeres, porque son las que han sobrevivido o las que han soportado la violencia, y ella o él empieza a hablar como habla siempre, mira a la cámara y trata de decir, de empezar a contar, piensa entonces, trata de ser preciso y de contar lo que pasó y entonces tartamudea un poco e inmediatamente le sacan el micrófono y el periodista da su versión, lo dejan ahí, mudo, porque habla otra lengua, no tiene la precisión que han aprendido a tener los que juegan ese juego en el espacio público. Entonces habría una fragmentación del discurso que quizás hay que estudiar. Yo, por ejemplo, habitualmente no voy a la televisión nunca, voy en condiciones muy negociadas. Y una de las negociaciones es cuánto tiempo puedo hablar, no cuánto tiempo voy a estar en ese programa. Ahí me parece que se estabiliza (digo la televisión como el gran espacio del debate público hoy) una relación entre lenguaje, tiempo e interrupción, que va desde el corte publicitario hasta todos los sistemas de cierre y de final que circulan en el espacio social y uno podría asociar esto con la pregunta, porque la literatura, digamos, los críticos, los escritores, tendríamos algo que decir sobre eso, podríamos decir algo específico sobre las formas de poner fin a un discurso porque sabemos qué quiere decir la escansión: qué quiere decir cortar, dónde se corta, cómo se construye un sentido o cómo se le borra el sentido a un discurso según dónde se corte.

**James B. Wolcott:** En el estudio de la literatura moderna, se habla mucho de la metaficción. Asimismo, vemos una tendencia fuerte hacia la ficción autocrítica o metacrítica que se presenta como ficción. Algunas de sus obras, particularmente el «Homenaje a Roberto Arlt», parecen proponer una interpretación crítica de ciertos autores, especialmente de escritores argentinos en el interior de la ficción misma. ¿Por qué le interesa a usted tanto la metaficción y la metacrítica?

**RP:** Yo discutiría el concepto de metaficción, no el concepto de metacrítica, porque me parece que la ficción es siempre metaficción. Hay que ser muy populista, hay que tener una confianza extrema en la capacidad de decir el sentido directamente para creer que los relatos funcionan sin ningún tipo de construcción reflexiva. Evidentemente, la metaficción se convirtió en un momento determinado en una etiqueta que ciertos escritores norteamericanos (como John Barth, como William Gaddis) empezaron a usar y frente a ellos se levantó la tendencia de los *minimal* que empezaron a decir: «Basta de metaficción, volvamos a los hechos», que quería decir volvamos a Hemingway, no a los hechos, a cierta manera de narrarlos. A mí ese debate entre metaficción y narración directa no me interesa, ni entro en eso, porque

creo que uno puede encontrar metaficción en los narradores que parecen más ingenuos, y más en ellos que en otros, diría yo. Me parece que los narradores populares son narradores de metaficción pura, porque dicen: «Ahora te voy a contar una historia» y en el medio paran y ponen una moraleja, cada tanto se detienen para explicar lo que están narrando. En realidad, no se puede narrar de otra manera, no creo que se pueda narrar de un modo en el que las palabras solamente cuenten hechos. Pero la metacrítica, o sea, el uso de la crítica en un espacio distinto, que sería el modo en que yo entiendo la cuestión, sí me interesa mucho, porque me parece que hay una tradición muy fuerte en esa línea. Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas, y me dicen: «Cómo puede ser que en un diálogo se pongan a hablar de esas cosas». Yo digo: «Me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo», pero lamentablemente no fui quien lo inventó, porque eso está, por supuesto, en Cervantes, en el *Ulises* de Joyce. Uno de los capítulos del *Ulises* de Joyce que a mí me parece más extraordinario es el capítulo de la biblioteca, donde hay toda una discusión complejísima sobre *Hamlet*. Obviamente que nosotros lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal. En la Argentina se escribió *Rayuela*. Esta idea de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma pasión y el mismo riesgo es una gran tradición, viene de la payada de Martín Fierro con el Moreno, que es un diálogo filosófico, viene, por supuesto, de *Facundo*. Hay una gran tradición de la novela filosófica, de la novela de iniciación, que podríamos llamar metacrítica. Un ejemplo extraordinario es el marqués de Sade, que interrumpe la pose de los cuerpos —no sé cómo llamarlo de un modo neutro— con discusiones filosóficas y después siguen otro rato y después vuelve a la discusión filosófica. Realmente me parece fantástico, porque me parece que es así como es. Entonces, que en las novelas existan discusiones que tengan que ver con la literatura quiere decir que a los personajes que están en ese libro les interesa la literatura y hablan de eso. Para mí es esta la explicación. Yo admiro muchísimo a Hemingway, al primer Hemingway sobre todo, y Hemingway, por ejemplo, pone pescadores a discutir cuestiones de pesca de altura, qué tipo de anzuelo, qué tipo de tanza y de *reel* hay que usar, cómo influye el viento y la temperatura del agua, y yo entiendo el veinte por ciento de lo que discuten, pero me doy cuenta de que esos personajes hablan de lo que saben, usan sobreentendidos, discuten, tienen teorías, hipótesis y esa es la manera de construir un personaje. Si uno lee los cuentos de Hemingway que giran alrededor del mundo de los toros o del mundo del box, hay diálogos y los personajes tienen un saber sobre un tema y su conversación gira sobre ese saber.

En *Respiración artificial*, los personajes que están allí son básicamente intelectuales, están interesados en la literatura, en la filosofía, en la historia y discuten de eso. Trabajar así, siguiendo una tradición novelística muy fuerte, ha provocado un efecto inesperado y benéfico, para mí, porque muchas hipótesis que están discutidas

en esos relatos de una manera extrema, tajante y a la vez atemperadas por la ficción, alcanzaron un público mucho más amplio que si yo las hubiera escrito en un ensayo de crítica. Es decir que de pronto ciertas hipótesis que se discuten allí sobre literatura argentina fueron discutidas en ámbitos mucho más amplios que si yo las hubiera enunciado en un libro de ensayos.

**Michelle Clayton:** Usted ha hablado en muchas ocasiones sobre la narrativa del poder del Estado, contra la que se oponen las narrativas distintas de los escritores. ¿Es la escritura necesariamente una estrategia crítica por parte del escritor? La narración de los vencidos, que usted ha mencionado con frecuencia, ¿se podría ver como otra máquina de poder?

**RP:** En principio yo digo que sí, que la pregunta sintetiza un poco lo que yo pienso, que sería la idea de que el Estado construye ficción y que no puede gobernarse sin construir ficciones. Valéry dice cosas muy interesantes sobre este asunto, y también Gramsci lo ha señalado: que no se puede gobernar con la pura coerción. Es necesario gobernar con la creencia, y una de las funciones básicas del Estado es hacer creer, y que las estrategias del hacer creer tienen mucho que ver con la construcción de ficciones, y que esa construcción puede ser vista por los escritores y los críticos con una mirada diferente a como la miran los historiadores y los políticos, que nosotros tenemos mucho que decir sobre esos mecanismos. Por otro lado, yo diría que la literatura disputa con ese mismo espacio, es decir, que la literatura está construyendo un universo antagónico a ese universo de ficciones estatales. En cierto sentido yo digo que hay una tensión entre la novela y el Estado, que en algunos momentos es muy visible y que, en otros casos, es necesario descifrarla, pero que hay dos polos de esa elaboración, podríamos decir, dos polos de cristalización de cierto tipo de ficciones sociales. Yo no pienso tanto, como algunos, en la relación entre ciertos novelistas y el Estado, que a veces se da, sino en el Estado como narrador. Es decir, voy a buscar eso en el discurso mismo del Estado. Por ejemplo, en una época analicé el discurso del comandante en jefe del Ejército el día del Ejército, que es el 29 de mayo. Tomé quince años, o sea, fueron quince discursos de los comandantes en jefe en distintos momentos históricos, y analicé lo que decían, el modo en que enunciaban. Lo que decían eran relatos fundacionales, todo el tiempo, sobre el lugar del Ejército en la tradición nacional, sobre las relaciones entre el Ejército y la población civil, a quién tenía que matar el Ejército, a quién tenía que defender, cómo se construía el lugar del enemigo, quién era el héroe en ese relato paranoico y criminal. Esto era lo que el general en jefe trataba de que la gente le creyera. Entonces me refiero a ese tipo de cuestiones, a un discurso que no debe ser entendido como externo al Estado. Es el Estado mismo el que habla y los escritores, los novelistas dialogan y disputan con esa ficción política. Me distancio de lo que suele entenderse hoy por una crítica política de la literatura que tiende a ser, digamos,

endogámica, busca en la literatura, en los escritores los signos de una política que viene de afuera y persigue a los escritores todo el tiempo acusándolos de estar construyendo discursos en beneficio de las políticas del Estado. La literatura se ha convertido en rehén del discurso político, en un rehén, diría yo, de la ineficacia política de los críticos. En la Argentina hay un debate muy fuerte sobre este asunto. Cuando el Estado se cristaliza en el año 80, todos los escritores parece que están diciendo lo mismo que dice el Estado. No están diciendo lo mismo. Primero porque no lo dicen del mismo modo. Yo no confundo el discurso de un ministro del Interior con el discurso de un novelista que escribe novelas. A veces, incluso son la misma persona, como es el caso de Wilde, pero no dicen lo mismo cuando están en un lugar o en el otro. Por ahí pasa, entonces, creo, la primera cuestión. En relación con la tradición de los vencidos, yo digo: la historia la escriben los vencedores y la narran los vencidos. Hay un relato que va por abajo, que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados y vencidos por el Estado. La narración ahí tiene un sentido fantástico: el relato de las Madres de Plaza de Mayo en 1977, por ejemplo, contrapuesto a la versión estatal, una forma extrema de usar el lenguaje, que no tiene que ver con la construcción fija, digamos así, de la historia como escritura de los acontecimientos. La locura, ¿no?, es siempre el límite de la narración, el reverso del silencio. La locura es decir de más, es no poder callar, es un exceso en el borde de la ficción. Ellas eran las locas de Plaza de Mayo porque lo decían todo.

**James B. Wolcott:** Se ha dicho que, desde el punto de vista del lector, la parte más importante de un relato es el comienzo de la historia, más específicamente el título, el epígrafe o la primera frase. ¿Cómo lee usted los comienzos de los relatos y cómo ha trabajado sus propios comienzos?

**RP:** ¿Qué quiere decir tomar la palabra? Ese es un momento social siempre delicado y extraño. ¿Qué quiere decir pasar del silencio a la voz, qué quiere decir socialmente y qué tipo de protocolos son necesarios para que esa función sea posible? Ese sería el punto. Entonces hay, a veces, maniobras dilatorias, postergaciones, partidas falsas, aprontes: prólogos, dedicatorias, epígrafes, marcos, el comienzo siempre parece remitir a una espera. Habría entonces una estrategia verbal ligada a la acción, al acto mismo de empezar a hablar, de modo que uno podría ver en ese punto del *incipit*, en el tropo del comienzo, la forma que toma en literatura el momento en que el sujeto va a hablar. Le agregaría a esto que yo veo el problema de los comienzos ligado al problema de los géneros, en el sentido de que los géneros me parece que son, por un lado, el marco, que es una de las fórmulas del comienzo de los textos y, por otro lado, una forma de conjugar la acción con la estabilidad. Los géneros dicen en qué tiempo verbal se desarrolla el relato. Steiner ha dicho cosas muy interesantes sobre la tragedia y los orígenes de la lengua. Ciertas situaciones

dramáticas cristalizan estados iniciales del lenguaje, cierto lugar de pasaje entre el acto y la palabra. Benjamin ha pensado también en esto, ha insistido sobre la importancia del silencio en la tragedia. Un marco sería, entonces, también un modo de referirse a la situación no verbal: «Estamos aquí alrededor de esta mesa, en una sala del piso B, en la Biblioteca de Princeton y vamos a conversar sobre literatura». Establecemos el registro de discurso que vamos a usar y definimos la situación de enunciación y entonces podemos, quizás, empezar. El marco, en cierto sentido, estabiliza la cuestión; tiene mucho que ver con el género que sería también una fórmula, un pacto, un modo de decir: «Bueno, vamos ahora a contar una historia de crímenes, vamos a contar una historia de terror». Hay un saber previo —a esto me refiero— antes de leer, que siempre es un punto muy delicado en la discusión literaria. ¿Quién manipula el saber previo? Me parece que ese es un punto de discusión muy intenso en las poéticas y entre los escritores, por eso la guerra de los escritores contra los críticos, en el sentido de qué se va a saber de mi libro antes de que lo empiecen a leer y qué quiero yo que se sepa de ese libro antes de que lo empiecen a leer. Entonces las condiciones previas, la primera frase, el encuadre, lo que se sabe del que va a hablar, el sobreentendido, lo que está implícito, todo eso constituye un debate muy intenso y me parece que por ahí pasan, a menudo, las confrontaciones críticas. No es tanto sobre el texto mismo, sino sobre el protocolo de lectura de ese texto, el uso que se les va a dar. El comienzo toca todo este tipo de cuestiones, en qué dirección va a ir la lectura. Son sistemas de señales de tránsito, ¿no?, como las indicaciones de entrada y de salida de un *freeway*. Tiene que ver con el mapa, con la hoja de ruta. Me parece que la cuestión del comienzo tiene que ver con todo esto: ¿qué es lo que uno sabe antes de empezar y qué es lo que el texto puede construir para establecer rápidamente el registro dentro del cual va a funcionar, para no ser leído desviado? Por ejemplo, para mí fue una decisión fuerte la de no poner el epílogo de *Plata quemada* como prólogo, que fue mi idea inicial. Porque, si yo lo pongo como prólogo, por supuesto que estoy enmarcando la lectura. Después está la cuestión de los modos y de los tiempos verbales, el tono y la velocidad de la marcha de un relato, digamos, y eso remite también al comienzo, a los comienzos. Pasar a la acción en el lenguaje, de eso trata el comienzo. En cuanto a la experiencia práctica del comienzo, habitualmente no empiezo los libros por el principio, es lo que me ha sucedido. El único libro que empecé por el principio es *Respiración artificial*, en el que lo primero que escribí es lo primero que se lee; pero no me pasó eso en los otros libros, donde no necesariamente lo que está leído como comienzo es lo que yo escribí primero. Pero cuando uno dice cómo comienza un libro, para un escritor quiere decir cómo define el tono de la historia y cómo establece, implícitamente, el marco, es decir, el protocolo de lectura.

**Michelle Clayton:** En sus escritos juega frecuentemente con materiales «extraños» a la obra de varios autores: cartas, palabras sueltas, biografía; *En otro país*

traza su propia autobiografía. ¿Hasta qué punto informa al lector la biografía de un escritor, o es que la biografía (la de los hechos, la de las palabras) se ofrece a ser leída como una parte más de la ficción?

**RP:** Es una pregunta muy interesante. A mí me interesan mucho los mitos de escritor, me parece que junto con los textos hay un aura, ciertas imágenes que actúan, en secreto, en los resquicios, entre las palabras, como quien vislumbra un rostro cubierto por un tul. Hay mitos fuertes que vienen de los textos: Kafka, Macedonio Fernández, Hemingway, no sé. Hay una construcción del sujeto que es una combinación rara de palabras, acontecimientos, tragedias, datos, que habitualmente quitan al sujeto de la normalidad, diría yo. El sujeto es sacado de la normalidad y ese corte está secretamente ligado a su escritura. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir: el mejor escritor del siglo xx, quizás, Kafka, no podía escribir. Ahí hay un mito. Es una cosa interesante. Estaba todo el tiempo diciendo que no podía escribir. Uno de los más grandes escritores argentinos se pasó la vida sin publicar. Hay siempre como un enigma en este tipo de cuestiones. Es una relación paradójica entre el texto y el sujeto lo que funda el mito. Un gran escritor como Hemingway, un artista de la forma pura, decía que en realidad lo que le interesaba era ir a la guerra o estar en los bares con los vagos y con los borrachos. Y sin embargo, cuando uno lo lee se da cuenta de que lo único que le importaba era cómo se podía escribir en inglés después de Joyce. Hay algo enigmático ahí, ¿no?; él ¿por qué quería parecer un hombre de acción? ¿Qué escondía? O Kafka, que no podía escribir... En una noche escribía *La condena* y al día siguiente decía que no podía escribir, que era imposible. Me parece que hay siempre un enigma y que el escritor a menudo es una figura de transacción entre el lenguaje y la vida, digamos, por eso la vanguardia termina por trabajar casi exclusivamente con el mito, con el escritor sin obra. De modo que la biografía de un escritor a menudo tiene que ver con la construcción misma de la obra y a veces es un efecto de la obra. A mí me interesa mucho este asunto, como estrategia y como construcción ficcional, pero no porque sea puramente ficcional, sino porque tiene un elemento de... —¿cómo decirlo?— de condensación, condensa una vida en algunos elementos y esto es siempre muy atractivo narrativamente. Por ejemplo, leo muchísimo, yo diría más que novelas, leo diarios, biografías, cartas, correspondencias, ese tipo de material es un material que leo siempre por ese doble efecto de concentración que tiene, por un lado, una vida convertida en destino, una vida leída, y a la vez la tensión entre el lenguaje y la experiencia, el sujeto escindido ahí, ¿no?, el modelo de «Borges y yo».

Desde el punto de vista de una respuesta más ajena, digamos, al asunto, más ligado a la discusión sobre la crítica, yo creo que está bien usar la biografía de los escritores en el análisis de la literatura. Yo lo hago, la uso cuando viene el caso, y me parece que no hay por qué tener una posición extrema a la manera de algunas teorías francesas, que a menudo son una extrapolación de ciertas hipótesis del psicoanálisis.

Por supuesto, en un sueño el sujeto está disperso, es un vacío, está fuera de ahí, pero no es lo mismo que quien se pone a escribir una novela. La operación es muy parecida, pero no es la misma operación. Hay un sujeto que decide escribir. Entonces, no me parece que la figura de ese sujeto sea algo que deba ser excluido de la discusión de la crítica como un elemento que alteraría la verdad de la lectura.

**Kit Cutler:** Sabemos que ha ficcionalizado el proceso de escritura con «la máquina de contar» en *La ciudad ausente* y el rol de las crónicas de Emilio Renzi en *Plata quemada*. ¿Puede hablarnos un poco sobre el verdadero proceso de escribir y estructurar sus historias? ¿Hay mucha diferencia en este proceso cuando escribe para el cine o la ópera, como ha hecho con Héctor Babenco y Gerardo Gandini?

**RP:** Sí, quizás la diferencia nos permita decir algo sobre eso. En general, las narraciones que he publicado —las novelas y los relatos— han sido escritas sin tener una trama y una continuidad de los acontecimientos definida. En el caso de *Plata quemada*, esto tenía ciertos matices porque la historia ya existía, pero habitualmente —y en el caso de esa novela también— lo que tengo es una historia inicial, un punto de partida, y lo que hago es escribir una primera versión para enterarme de qué clase de historia es esa. No soy del tipo de escritor, como muchos buenos escritores, que hacen un diagrama previo de capítulo por capítulo y que tienen muy claro el plan de lo que van a hacer; por lo tanto, habitualmente lo que hago es descubrir cómo es la historia a medida que la escribo y suelo escribir varias versiones hasta definir la trama. Voy, digamos así, del estilo a la historia, y no al revés. Pero en el caso del cine y en el caso de la ópera —el libreto de la ópera fue un caso bastante especial porque adapté un libro mío—, sí fue necesario antes de sentarse a escribir tener muy pensada, muy definida y muy estructurada la historia. Entonces, lo que uno habitualmente hace con un argumento que está escribiendo para el cine es conversarlo mucho y pensarlo mucho y definir claramente la situación dramática y los momentos de viraje de la intriga. La gente que está en el cine tiene muy definido este sistema de trabajo; hablan de algo que no se ha podido traducir, la *scaletta*, la «escalera», que sería la serie de hechos que van a definir la película; cada escalón, digamos, permite subir un poco más arriba en la trama. Antes de empezar a escribir el guión, hay que definir la *scaletta*, es decir, los acontecimientos básicos: «el personaje llega a un aeropuerto, después toma un taxi, después busca un hotel y en el hotel le roban la valija». Es como el esqueleto de la historia y todos los hechos que van a suceder tienen que estar definidos en la continuidad dramática. La trama está antes de la escritura y me parece que esta es una diferencia interna a la literatura. Hay escritores que trabajan con una trama previa y después la escriben, como Borges, mientras que otros escritores, como Onetti, por ejemplo, construyen la trama a partir de un elemento que a menudo es una imagen o una situación que después se desarrolla.

**Michelle Clayton:** En *Crítica y ficción* afirma usted que «el lector ideal es aquel producido por la propia obra... Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer». ¿Qué tipo de lector producen sus últimos textos, *La ciudad ausente* y *Plata quemada*?

**RP:** Yo, por supuesto, no puedo contestar esta pregunta. No lo sé, obviamente, ni creo que lo pueda llegar a saber. Porque ¿qué relación tiene un escritor con el efecto de lo que escribe? Tiene, por un lado, un tipo de lectura que yo llamaría «privada»: los amigos le dicen cosas y uno ya sabe con lo que le dicen los amigos, más o menos se va dando cuenta... porque los amigos siempre dicen que el libro les gustó, habitualmente, digamos, son amables; pero uno ya, más o menos, por lo que le van diciendo, se va dando cuenta de qué tipo de efecto produjo el libro. Quiero decir que un escritor aprende a descifrar en la comunicación personal el tipo de interés y de efecto que un libro puede producir. El caso más extraño que me pasó a mí es que cuando publiqué *Prisión perpetua* me empezó a escribir un preso desde la cárcel. Porque, claro, el libro se llama *Prisión perpetua* y él pensó «este libro debe ser para mí»; entonces, leyó el libro y me empezó a escribir. Mantuvimos una correspondencia mientras él estuvo preso. Pasó siete años en la cárcel; a los dos años de estar preso me empezó a escribir. A veces llegan cartas de lectores; yo en general no contesto, pero en el caso de él me parecía que sí, que había que contestar. La correspondencia se convirtió en una conversación sobre literatura con un lector que disponía de todo el tiempo, obviamente, que al mismo tiempo estaba interesado en escribir y fue una experiencia rarísima, interesantísima, porque, por supuesto, era alguien que no venía de la literatura, y la manera en que él leía los textos era muy personal... Un lector extraordinario, muy franco, casi no había leído nada antes de caer preso y entonces, en la cárcel, con todo el tiempo por delante, se convirtió en un lector voraz. Porque yo le empecé a mandar libros que pensé que podían ayudarlo, digamos, a no sentirse demasiado oprimido por la literatura, textos que lo encaminaran a una escritura en la que él se sintiera más próximo, porque si uno le mandaba, no sé, Lezama Lima, se iba a sentir un poco intimidado. Entonces, dije, Rulfo, que es un gran escritor, es alguien que él puede sentir próximo, Roberto Arlt, Fitzgerald. Pero al mismo tiempo él buscaba mis libros, conseguía mis libros sin que yo se los mandara y los leía y, entonces, ahí hubo una experiencia muy interesante. Me hacía preguntas, sacaba conclusiones fantásticas. La literatura lo ayudó a resistir la prisión, empezó a vivir de noche; cuando todos en la cárcel se iban a dormir, él se pasaba la noche leyendo, escribiendo. Primero me escribía cartas a mí y me contaba con mucho detalle qué hacía, cómo era la vida en la prisión y después de a poco empezó a contar la vida de los otros y empezó a escribir relatos. Se llama Roque Beraja. Cuando salió de la cárcel, nos encontramos. En fin, ahora vive en Rosario y está terminando su primer libro. Obviamente no quiero poner esto como ejemplo de nada; es un caso muy común, un lector que escribe; yo no establecí con él ninguna

diferencia, lo traté igual que a cualquiera de los que a veces me escriben o me envían textos. De a poco, a partir de sacarse de encima la idea de «hacer literatura», empecé a encontrar una voz propia. Ese sería un ejemplo del tipo de lector que uno puede encontrar, casi el lector perfecto, diría yo. Y después está el otro tipo de lectura que uno recibe, que es la de los críticos, los lectores «profesionales», digamos así. Obviamente, uno lee lo que se escribe sobre lo que uno ha escrito. Y esa también es una lectura rara, habitualmente, más que leer, miro por encima, porque produce un efecto un poco extraño. Es como encontrar una carta que no nos está dirigida, en la que alguien habla de nosotros. Siento siempre cierta molestia, como si fuera un ejercicio de *voyeurismo*. Por otro lado, debo decirles que en verdad lo que uno percibe cuando lee la crítica es la moda. Por ejemplo, con *Respiración artificial*, que es una novela que publiqué en el 80, las distintas lecturas a lo largo de estos años me han ido dando la pauta de cómo se estaba leyendo en cada momento, porque el libro ha ido cambiando de acuerdo a cómo se iba leyendo en los momentos en que los críticos lo leían. En lo que podríamos llamar la crítica establecida, lo que uno ve, básicamente, es que los críticos están trabajando sobre debates que son de la crítica misma, que los libros funcionan como elementos de una discusión que tiene más que ver con momentos cristalizados. Por ejemplo, el libro se discutió mucho en términos de historia y ficción; se discutió mucho en términos de la dictadura militar, es decir, qué quería decir hacer literatura en un momento determinado en la Argentina; después se lo leyó como novela histórica porque se puso de moda la novela histórica, se lo leyó como metaficción, después se lo empezó a leer en términos de la posmodernidad; era una novela posmoderna, decían, entonces se empezó a leer como una novela posmoderna y ahí hubo una discusión sobre ese tema. Entonces, quiero decir que la relación que tiene uno con el efecto de lo que escribe es siempre muy arbitraria y no puede ser usada como ejemplo. Yo puedo sí darme cuenta de cómo ciertos textos de escritores que están cerca de mí producen cierto efecto, por ejemplo, Saer. Qué tipo de efecto produce Saer, puedo percibir bien qué tipo de lectores crea, digamos, o Hebe Uhart. Con escritores contemporáneos míos puedo darme cuenta de lo que pasa; con mis libros es muy difícil.

**Arcadio Díaz Quiñones:** Su novela *Plata quemada* evoca algunas películas norteamericanas, concretamente *Dog Day Afternoon* de los años 70, una *non-fiction* dirigida por Sidney Lumet en la que también se da un asalto a un banco, hay una pareja homosexual, y en la que los medios, especialmente la televisión, van narrando e interpretando los hechos. En otros aspectos recuerda las tramas del cine negro más reciente como *State of Grace* de Phil Joanou o la función de la «plata» en *Kill Me Again* de John Dahl. ¿Podría hablarnos de la relación entre cine y narrativa?

**RP:** Bueno, *Dog Day Afternoon* es una película que me gusta muchísimo, el guión de Frank Pierson es extraordinario, y para mí fue extraño verla porque yo ya

había escrito el libro, la primera versión, y era como una variante de la misma historia. No recuerdo de qué año es la película, debe ser del 71 o del 72, por ahí. Yo había escrito la novela y la había abandonado. Por supuesto, encontré muchas semejanzas en los acontecimientos, sobre todo los dos protagonistas del robo que quedan encerrados en ese banco con los rehenes, la situación de encierro y de rodeo, de acoso, el mundo homosexual... encontré muchos elementos comunes con la historia de *Plata quemada*. Aunque quizás no es tan *heavy metal* como el libro; tiene un tono más «clase media», cierta «buena conciencia» típica de Lumet, ¿no?, que es un director «progresista», digamos, no es Samuel Fuller, no es Robert Aldrich, no es un «duro», ni tiene ese estilo. Ahora, las otras películas no las he visto, no las recuerdo. De todos modos, podría nombrar otros filmes: las películas de Fuller, *Shock Corridor*, *The Naked Kiss*; y las películas de guerra que vi de chico: *The Steel Helmet*, *Fixed Bayonets*, extraordinarias, muy violentas, que parecen documentales sobre la locura. Ese cine, esa manera de narrar, la tenía presente, porque pensaba mucho en las batallas del cine, cómo se narra un combate. Porque para mí el problema no sería tanto temático; yo no plantearía el problema en términos temáticos, diciendo: «bueno, hay ciertos temas que están en ciertos filmes que uno los encuentra en la literatura o al revés». Lo que sí pensaría es en el tipo de narración que el cine ha impuesto, como una especie de media de lo que debe ser una narración que funciona bien, de lo que es el interés de un relato. El cine ha establecido un código frente al cual la literatura se ha sentido siempre como en una disputa sin solución. Sobre esto se podría también hablar bastante, en el sentido de que en un punto el cine ha venido a sustituir lo que tradicionalmente había sido la novela como género popular en el siglo XIX, y la novela no ha conseguido recuperarse de esa situación. La novela como género, digo, no los novelistas aislados, ha perdido su público popular porque ese público se fue a buscar la narración en el cine. Algunos tenían mucha conciencia de este hecho: Scott Fitzgerald se va para Hollywood y dice, explícitamente, en 1930, 1931, cuando aparece el sonoro: «para escribir novelas ahora hay que irse a Hollywood». Es decir, comprende que el relato social ha dejado de ser la novela y que el género de narración dominante es ahora el cine y es el primero que intenta intervenir en ese asunto, va a trabajar a Hollywood y, por supuesto, como sabemos, le va muy mal. De modo que habría una cuestión para discutir sobre esto y me parece que es el modo de plantear el problema del lugar de la novela en el debate actual. La queja de los novelistas, habitualmente, es que no se leen novelas; quieren decir: no se leen novelas como se leían antes, que se leía masivamente la novela como género. Dickens, Balzac eran grandes artistas y grandes narradores populares porque el género tenía un público disponible amplísimo. Esa es una cuestión. La otra cuestión es que el cine tiene una forma muy rápida de narración, una velocidad que es antagónica con el lenguaje, el tiempo del relato no depende de la articulación verbal, el relato está siempre en presente y se articula como una cadena que corre, es una polea... Por eso yo no veo, por ejemplo, que *Plata quemada* sea una novela

«cinematográfica», como se dice; yo no la veo cinematográfica en el sentido de que yo veo las novelas cinematográficas como novelas donde el lenguaje no es lo que define el funcionamiento de la historia, tienden al presente y al encadenamiento rápido. Con esta novela se va a hacer una película —ya están escribiendo el guión— y ellos sabrán cómo la van a resolver, pero yo no veo en el funcionamiento del libro un criterio que sí encuentro en otro tipo de novelas contemporáneas que tienden a narrar desde afuera, digamos, un tipo de relato que tiende a mostrar la acción con una perspectiva más externa a lo que en este caso sucede con el funcionamiento del lenguaje de los personajes y de su propio... —no sé cómo llamarlo— su propio rumor interno. Entonces, por un lado, yo discutiría este problema en términos más amplios. No novela y cine, aislados, sino el género como tal, la forma social dominante, los modos de narrar, la novela sustituida por el cine como lugar social de la narración, cierta crisis de la novela y cierto efecto que esto produce en el género, efecto que a mi juicio es benéfico, porque cuando el género pierde ese público tan exigente y popular, pueden aparecer Joyce y Proust. Si uno se maneja con ese criterio sobre cómo se manejan los géneros puede decir que eso es lo que sucede. La novela queda suelta y gana una libertad que antes no tenía. Por supuesto que Dickens era un novelista extraordinario, y todos esos novelistas que tenían un público ávido que esperaba sus historias eran extraordinarios, ¿no es verdad?; pero cuando el público se desvía para otro lado parece que los novelistas se encuentran con una posición más libre y se resuelve el debate clásico sobre la novela como arte o la novela como entretenimiento, que es casi contemporáneo al nacimiento del cine: las posiciones de Henry James, el debate de James y Howell sobre si la novela es arte o es simple entretenimiento, ya estamos en el centro de la cultura de masas y de sus exigencias y ese debate es «moderno» y tiene mucho que ver con la aparición del cine. Para tratar de contestar la pregunta, también diría que el cine tiene mucho que ver con los géneros y que en este sentido la relación con el género podría entenderse como una relación ligada a la narración cinematográfica.

Dicho todo esto, diría que el cine ha sido algo muy importante a lo largo de toda mi vida, que paralelamente a leer libros veía películas, eran dos mundos paralelos, dos vidas. Creo que es una experiencia de toda mi generación, hemos estado muy conectados con el cine. Me parece que los escritores de mi generación somos los últimos que no vimos televisión de chicos, que no vimos el televisor como una presencia cotidiana, que está ahí desde que uno nace, como la madre, digamos, un aparato que habla y está en la casa, como algo con lo que uno tiene que establecer un acuerdo o algún tipo de relación, pero que está siempre ahí. Para nosotros fue algo que llegó primero a la casa del vecino. Cuando entró en mi casa, yo —como era de izquierda— ya estaba en contra y no veía casi televisión, y cuando era estudiante no existía para nosotros la televisión, mientras que el cine sí es una experiencia que empieza con la infancia y sigue hasta ahora.

**Cristina Pérez Labiosa:** La sexualidad es uno de los aspectos más interesantes y menos discutidos de su obra. ¿Qué papel juega este tema en sus novelas y relatos? ¿Qué lugar ocupa la homosexualidad y la «desviación» sexual?

**RP:** Cuando yo estaba escribiendo el primer libro de relatos, que se llama *La invasión*, le quería poner de título *Entre hombres*, porque me parecía que todos los relatos tenían que ver con situaciones entre hombres. Después aparecieron algunas mujeres en las historias y, por lo tanto, preferí cambiarle el título. Pero la idea de un mundo solo de hombres... digamos el ejército, el mundo del box, el mundo del deporte, las pensiones, ciertos ámbitos donde funcionan redes masculinas han sido siempre para mí muy atractivos por el tipo de pasiones que circulan ahí, la competencia extrema, los desafíos, los sentimientos desplazados, no mostrar lo que se siente. Muchos relatos de ese libro narran ese ambiente, digamos, «La invasión», «Mi amigo», «Tarde de amor», no son relaciones homosexuales, pero hay un clima de tensión sexual, de violencia, cierta misoginia incluso. En el caso de «El Laucha Benítez», el relato es un efecto de mi interés por el mundo del box, y es muy común y muy conocido entre la gente que está en el ambiente del box que hay muchos boxeadores homosexuales, que hay muchas parejas de boxeadores; lo mismo en el mundo del fútbol y, por supuesto, en el ejército y también en el mundo de «la pesada», como se dice en Buenos Aires. «La pesada» se refiere a las bandas que roban con armas; están metidos en un mundo que tiene que ver con la cárcel, también, como ese lugar que construye la sociedad para aislar a la gente, básicamente para sacarlos de la sexualidad, porque yo pienso que ese es el sentido de la cárcel. Después hay transas allá adentro diversas, pero en un sentido el castigo, el sentido secreto de ese aislamiento, tiene mucho que ver con la sexualidad. La sociedad construye una suerte de isla masculina; la cárcel es también una disposición muy perversa de los cuerpos. Entonces yo hablaría del efecto narrativo de esos ambientes. Hemingway está ligado a esa mitología también: *Men Without Women*, todos los fantasmas masculinos, la impotencia, la dominación, la pasión entre hombres. No hablaría de «cultura gay» ni de relaciones homosexuales en el sentido en que eso suele ser discutido actualmente. Veo, más bien, circulaciones del deseo, que se dan entre hombres a veces y se dan entre hombres y mujeres o entre mujeres. No veo ahí la cuestión en términos de lo que sería una particularidad sexual que debe ser trabajada aparte. Porque lo que me parece que tienen estos universos es que son lugares de cruce, nada es muy fijo, no tienen las categorías de la clase media, digamos, categorías pequeño burguesas o estabilizadas para establecer las identidades con su carga de queja social, de traducir las fantasías sexuales en términos de lo que es políticamente correcto, o definido como reivindicación de ciertas identidades. Me parece que en el mundo popular, en las clases bajas, este juego de las identidades sexuales, como quiera que sean, son menos fijas. Esto sería, entonces, mi respuesta: he narrado a veces esos universos de pasión entre hombres, he escrito historias que

tienen a hombres como protagonistas y cruces de relaciones entre ellos. Por lo que yo sé, la novela ha sido muy discutida y con interés en lo que en Buenos Aires podríamos considerar que es la cultura gay y el mundo de la cultura gay; pero yo no me muevo con ese tipo de conceptos en relación con este problema. Yo pienso más, y así me parece que debería ser discutido el asunto, como un espacio de circulación entre cuerpos sin que nadie se quede fijo a un tipo de conducta establecida que la sociedad considera normal, anormal o desviada.

**Noel Luna:** Aquellos que hemos tenido la suerte de asistir a sus seminarios en Princeton, particularmente el que dictó el año pasado sobre «la ficción paranoica», tuvimos la oportunidad de reconsiderar algunos textos fundamentales sobre la noción de «lo secreto». En el centro de esta discusión leímos a Simmel y a Canetti, y consideramos algunas ideas de Freud, todo ello en relación con el género policial. «El secreto» y «lo secreto» parece ocupar un lugar central en la narrativa, la crítica, la teorización del relato y la docencia de Ricardo Piglia. En *Critica y ficción* usted habla del Estado como «una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver». ¿Cuál es hoy para usted la relación entre la «economía de lo secreto» en la literatura y en la política? ¿Cuál es el sentido de «lo secreto» para un escritor que vivió la dictadura argentina y que hoy se enfrenta a la visibilidad que rige la idea misma de democracia?

**RP:** Por supuesto, la pregunta es muy interesante. Yo la contesto tratando de diferenciar algunas cuestiones. La relación entre secreto y poder, para empezar por ahí, que es la cuestión a la que se refieren Simmel y Canetti, me parece que tiene mucho que ver con la estructura del funcionamiento político. Se podría pensar que, más allá de que haya o no mayor o menor visibilidad, como discurso explícito en la escena democrática, y que haya un sentido más conspirativo en los regímenes totalitarios, uno podría decir que la relación entre secreto y poder político es un elemento que cruza la historia del Estado: en verdad en esa relación se constituye el Estado, y podría ser estudiado como un dato de la historia política, ¿no es cierto? Una teoría sobre el secreto, lo que se debe decir, el «trascendido», en fin. Hay todo un sistema de utilización de lo que es dicho a medias y de lo que se termina por decir como versión que está ligado al hecho de que el que tiene poder sabe algo que los demás no saben y que ese poder está armado alrededor de esa figura, de ese lugar secreto en el cual se gestaría, digamos, el poder político.

Lo que a mí me interesa del secreto es que no depende de la interpretación, no es un enigma que puede ser descifrado y por lo tanto depende de una técnica religiosa o filológica —como quieran ustedes llamarla— que permite descifrar algo que está oculto pero que se da a entender, en el sentido etimológico de «enigma». El secreto es algo que está escondido. Etimológicamente, también, tiene que ver con un lugar donde hay algo que alguien tiene escondido y hay que entrar ahí, es una acción la que

supone «descubrir» un secreto. Entonces, ahí otra vez encuentro una relación entre «secreto y lenguaje», una relación que se puede establecer alrededor de todo este juego con el que sabe algo que no quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el género policial tiene un lugar importantísimo. El género tiene un uso del lenguaje que es muy aleccionador para el funcionamiento social de los lenguajes en el sentido de que siempre el que habla pierde. El género policial tiene una raíz escéptica, ¿no?, una moral estratégica, digamos, una guerra de posiciones donde el que es sincero es castigado. Hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio: el que calla puede todavía encontrar formas de escapar de la ley, porque la ley hace hablar —el Estado por un lado no dice y por otro lado obliga a decir. Hay un juego alrededor del secreto como cuestión social que me parece muy atractivo para pensar la historia. Lo que se dice, lo que se puede decir y lo que se puede hacer, el modo en que los sujetos se desplazan en relación con lo que puede no ser dicho. El libro de Albert Hirschman, *Exit, Voice and Loyalty*, es extraordinario para estudiar estas relaciones. Con alguno de ustedes yo hablaba de esto en relación con la economía, uno de los grandes discursos sociales actuales, que también se funda en el secreto como núcleo. El funcionamiento de la bolsa de valores y la fluctuación de los «intereses» y los flujos de dinero y las alzas y la inflación, todo el circuito de circulación monetaria, tienen mucho que ver con la circulación de informaciones y con qué cosas se dan a conocer y con el tipo de lenguaje que se usa, la jerga, y esa circulación de palabras produce inmediatamente movimientos financieros. Las cosas son al revés de lo que parecen, el lenguaje hace funcionar las finanzas, las cuentas secretas, numeradas, son el nudo íntimo de la economía capitalista, las cuentas suizas, numeradas, y por otro lado las filtraciones, todo tiene mucho que ver con la confianza, con el crédito. En definitiva, la fuga de capitales es una metáfora perfecta del terror actual.

Yo leía en el diario de hoy que no bien trascendió que el Gobierno norteamericano iba a hacer no sé qué movimiento con las tasas de interés, se produjo una baja en todas las bolsas del mundo y el tesoro norteamericano anunció, el vocero del tesoro norteamericano, ¿no?, la voz de Dios, salió a desmentir la versión. Entonces, basta que trascienda que algo va a pasar para que inmediatamente muchas personas se queden sin plata. Hay un juego ahí de acción en relación con el discurso, el lenguaje, que es siempre, por supuesto, para un escritor, muy atractivo. Eso, por una parte. En relación con la crítica literaria, me parece que la idea de que siempre existe un secreto en un texto permite cuestionar las hipótesis de Paul de Man y sus seguidores, incluido Derrida, que tienden a poner el texto en un lugar de indecibilidad, un vacío que nunca se puede cerrar, porque la lectura no tiene fin y si uno quiere cerrar porque quiere interpretar, entonces está haciendo algo contra el texto. Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea —que funciona mucho— de que, en cambio, el texto sería un enigma a descifrar. Porque sí, si el texto es un

enigma que el crítico puede descifrar, quizás lo que quede es esta idea de que en realidad los textos son siempre indecibles y que su sentido siempre se puede recomponer. Mientras que si el texto conserva un secreto —un relato de Henry James sería el modelo de la lectura en este sentido—, la relación que se establece entre ese texto y lo que lo rodea se hace —me parece a mí— más activa. Digo esto porque, en verdad, creo que leímos a Onetti en esa línea. En Onetti no se trata de enigmas, sino de secretos que actúan en los textos, que defienden las relaciones entre los personajes: algo se sustrae de la historia, alguien sustrae, como las dos cartas que definen el relato en *Los adioses*, que el narrador esconde en un cajón... No se trata de un elemento ambiguo que el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo.

**César Rosado:** En *La ciudad ausente*, Junior dice que la «verdad es un artefacto microscópico que sirve para medir con precisión milimétrica el orden del mundo». ¿Piensa usted que la verdad es instrumento, es arma o es un fin en sí misma? ¿Cuál es el rol que juega la verdad en la sociedad de clases?

**RP:** Yo creo que sí, que es un instrumento, en el sentido de que es algo que debe ser construido, a lo cual uno debe llegar para poder intervenir en el juego de lo que en principio podríamos considerar la sociedad, pero también la literatura. Cierta convicción es necesaria para poder leer, no me parece que se pueda leer si uno no cree que hay una verdad a partir de la cual lee. En ese sentido soy totalmente contrario a las hipótesis actuales que postulan una especie de pluralismo de consenso que existiría como una especie de imposición «débil», un dogmatismo de la incertidumbre. Me parece que uno lee porque cree en ciertas cosas, porque tiene ciertas hipótesis, parte de cierto tipo de verdad. Que esa verdad tiene que ser construida y no tiene que ser espontánea es seguro, pero uno no puede convertirse en un buen crítico si no construye ese lugar desde el cual lee y lo define. Lenin decía algo que siempre me pareció muy bien. Lenin, creo que en las notas sobre Hegel, en los *Cuadernos filosóficos*, pone entre paréntesis, entre signos de pregunta: «¿la verdad para quién?». Poniendo la verdad en términos de uso, y en términos más de Wittgenstein —diríamos— que de Hegel, en el sentido de más jugado a ver cómo funciona en el interior de un determinado contexto ese argumento y no como una esencia que funcionaría en el núcleo invisible de lo que es aparente.

Después está esta cuestión que aparece tan a menudo en las discusiones en las que estamos los escritores, los críticos o los historiadores, que tiene que ver con que todo es ficción, que es como una situación que está muy presente en el discurso histórico y en el debate cultural. Me parece que ahí se produce una extrapolación de algo que uno podría localizar más precisamente y decir que es en los medios de masas donde la distinción entre ficción y verdad se ha perdido. Y que muchos de los filósofos

«posmodernos» —entre comillas— trasladan lo que es real en los medios de masas al conjunto de las prácticas. En los medios de masas es cierto que se han disuelto las categorías clásicas, entre otras, la distinción entre verdad y ficción, que nos movemos en un mundo donde esas categorías han perdido totalmente relevancia. Pero no me parece que debamos tomar ese elemento que es particular a los medios de masas como un dato para entender el conjunto del funcionamiento social. Estamos muy amenazados por la expansión de los medios, pero no me parece que un ámbito como la universidad, por ejemplo, deba asimilar y repetir las posiciones discursivas que genera la cultura de masas.

La cuestión de que los medios de masas no permiten establecer con claridad la distinción entre verdad y ficción está en un texto de Lukács de 1913 sobre el cine, que les recomiendo. Está en la antología de ensayos de Lukács que Peter Ludz preparó en 1961; se llama, creo, *Escritos sobre sociología de la literatura*. Ahí está ese ensayo muy interesante de Lukács de 1913, «Reflexiones sobre una estética del cine», donde dice: en el cine la distinción entre ficción y verdad se ha perdido, porque lo que vemos es siempre real. Anticipa ahí una serie de hipótesis sobre el mundo de la imagen, sobre la sociedad del espectáculo, sobre la representación. Me parece que ahí hay un punto de partida para localizar este asunto de la expansión de la ficción, de la ilusión de verdad y el efecto de falsedad de una sociedad de la imagen, esta sociedad que ha expandido lo que estaba presente en los orígenes, de un modo muy limitado, en el cine, que nos lleva a menudo, hoy, a una concepción de la verdad que no es pertinente porque pertenece a ese ámbito preciso y no a todas las prácticas de la sociedad. Los filósofos «posmodernos» son filósofos de la cultura de masas y ven el mundo bajo la forma de los medios de masas.

**César Rosado:** En el «Homenaje a Roberto Arlt», el crítico es visto como un detective. En *Plata quemada*, el detective Silva utiliza métodos autoritarios y coercitivos para que sus testigos «confiesen» una verdad específica. Si la crítica es una reconstrucción de los hechos, o del texto, y mucho trabajo crítico incluye el uso de métodos autoritarios y hasta coercitivos, ¿cómo puede el crítico asegurar que su interpretación del texto es válida?

**RP:** Primero yo haría una distinción entre el detective y el policía, en el sentido de que el policía está institucionalizado, es un funcionario del Estado, es el Estado. La policía es el Estado, está ahí porque es el Estado, está para hacerlo visible. El detective es una figura inventada, construida, es un experto en la interpretación; en un sentido el Dupin de Poe es el último intelectual. Entonces yo asociaría al crítico con el detective, no con el policía; lo cual no quiere decir que no haya habido o que no existan críticos policiales, críticos que quieren cumplir la función de policías, aunque el inconveniente es que la literatura es una sociedad sin Estado, por lo tanto los críticos que quieren trabajar de policías (y en la academia hay muchos, como hay

muchos en el periodismo) se autodesignan, porque aunque actúen con violencia no pueden imponer la ley, porque no hay ley que pueda ser impuesta. Es la crítica «vigilante», digo yo. «Vigilante» es el nombre que se da en Buenos Aires a la policía. Es un «vigilante», se dice, y así se lo describe, el que vigila. Entonces hay una crítica muy vigilante, que está siempre vigilando que las cosas funcionen a su manera. Es cierto que existe. Pero, en el sentido en que estamos manejándonos acá, tendríamos más bien que pensar en la figura del detective, como esa figura intermedia entre la ley y la verdad, esa figura de mediación. Y entonces sí, me parece que hay elementos de reconstrucción, elementos de lectura en los márgenes, un poco lo que dice Carlo Ginzburg sobre Sherlock Holmes y Morelli, en el sentido de una lectura que lee lo que no parece visible a primera vista, es decir, lee los márgenes y los textos cambian.

La cuestión más interesante y difícil de contestar es cuándo es válida la crítica. Y yo creo que la crítica es válida cuando puede ser usada para algo ajeno a la literatura. La crítica válida es aquella crítica que dedicada a la literatura genera un concepto que puede ser usado fuera de allí. Esos son los críticos que a mí me interesan, es decir, que uno lee sobre literatura leyéndolos, y solo sobre literatura; pero lo que dicen sobre literatura construye un concepto que puede ser usado para leer funcionamientos sociales, modos del lenguaje, estructura de las relaciones. Entonces, si uno, por ejemplo, lee el libro de Auerbach, *Mimesis*, hace una experiencia con los problemas de la representación. Entonces la cuestión no es hasta dónde ese libro es pertinente en todas las lecturas que hace de cada uno de esos textos, desde Homero hasta Virginia Woolf, sino qué tipo de laboratorio es ese libro, qué tipo de experimentos propone en relación con el mundo social. Ahí es donde yo establezco la construcción de un concepto por un crítico: el concepto de «alegoría» en Benjamin, digamos. Bueno, es un concepto que él extrae de Baudelaire y extrae de la lectura del drama barroco, pero es un término muy útil para estudiar determinado tipo de experiencias del mundo moderno. O sea que yo funcionaría al revés, algunos dicen: «Hay que venir de una verdad social e ir con ella a la literatura», y esa sería la validez de la crítica. Yo diría: «La crítica construye a partir del análisis de los textos un concepto que puede ser usado en el mundo social».

**Cristina Pérez Labiosa:** En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson establece una relación entre el museo moderno y la creación de identidades nacionales. La máquina narrativa en *La ciudad ausente* cumple algunas de las funciones del museo. Si el museo es una institución que controla las identidades, ¿qué implicaciones tiene para una ciudad como Buenos Aires y un país como la Argentina?

**RP:** Es muy buena la idea de que en realidad el libro es un debate sobre identidades, que la novela está también metida en ese asunto. Yo quisiera agregar a eso, que me parece está muy bien leído y sobre lo que yo no puedo decir mucho, en el

sentido de que yo no puedo decir mucho sobre las interpretaciones de la novela y si la novela puede ser leída en ese registro me parece pertinente... No puedo agregar mucho, pero sí puedo decir que el museo puede entenderse en la dinámica de la discusión sobre la vanguardia. Se ha visto mucho la tensión museo/mercado. Siguiendo en esto algunas hipótesis de Benjamin, el crítico italiano Eduardo Sanguinetti ha escrito algunas ideas muy interesantes: para escapar del mercado la vanguardia va a parar al museo y que la dialéctica entre mercado y museo es una dialéctica que forma parte de la tradición de la vanguardia y que en realidad eso es la vanguardia. Y, por supuesto, que esto en las artes plásticas es bastante visible, esta tensión, esta ida y vuelta entre museo y mercado y las hipótesis más bien se han ido haciendo cada vez más claras. En el caso de la literatura, debemos entender museo en un sentido más metafórico, debemos entender museo quizás como canon o lugar donde se guardan las obras. Para mí, la imagen de museo que tengo son las universidades norteamericanas. Me parece que el museo contemporáneo en el mundo de la literatura, para empezar por ahí, está muy ligado al modo en que las universidades norteamericanas crean un espacio dentro del cual está conservada la cultura europea, y no solo la cultura europea, sino cada vez más las culturas de distintos lugares y cada vez más el debate es cómo conservar en este museo al mismo tiempo todas las culturas, un debate muy intenso sobre la necesidad de que no vaya a quedar afuera ninguna cultura minoritaria de este museo. Entonces, hay como un debate sobre eso: cuidado con excluir del museo —en el sentido de qué es lo que se exhibe y se estudia en el espacio contemporáneo de la consagración y de la conservación— determinado tipo de culturas que han quedado marginadas. Entonces, por ese lado yo trabajaría la cuestión, respondería de una manera más espontánea al punto este, más que en relación con la novela, donde la categoría de museo viene de Macedonio, porque, por supuesto, ustedes saben, la novela de Macedonio se llama *Museo de la novela de la Eterna*, lo cual tiene que hacernos pensar sobre el uso de ese concepto en Macedonio. Y James [Irby] ha escrito ya sobre la cuestión de por qué se llama «museo» esa novela y sobre sus relaciones con la utopía y con los sistemas de clasificación, porque, por supuesto, el museo, como la sociedad utópica, es un sistema de clasificación, de exclusiones e inclusiones. En el caso de la novela, cuando yo la escribí pensé que la máquina tenía que estar en un museo. La forma vino por ahí: un objeto mítico, fuera de circulación y por lo tanto un museo, un sistema de corredores y de vitrinas, donde la máquina está conservada.

Ahora, en el caso de la Argentina, que la pregunta apunta ahí, la situación con la historia y con la tradición y con el museo es una situación extraña. Cuando uno estudia el Caribe o viaja a México y hace la experiencia de ver lo que son esos museos y esas tradiciones densas y piensa en la Argentina, en el Río de la Plata, se da cuenta de que los museos son figuras de construcción de la identidad un poco forzadas. En la Argentina hay un museo histórico, el Museo de Luján: no hay nada en ese museo, no hay nada, digamos, porque es una historia construida sobre el vacío. Es

muy difícil encontrar una densidad en la construcción de la identidad en el museo en un país como la Argentina, donde todo es nuevo o al menos donde todo está marcado, desde el principio, con la noción de novedad y de abandono del pasado. Pero, en definitiva, lo que yo diría es que la categoría de museo es muy interesante pensarla en términos de esta tensión con el mercado y con la tradición.

**Arcadio Díaz Quiñones:** Su primer libro de relatos, *La invasión*, obtuvo una mención en el concurso de Casa de las Américas en Cuba en 1967. Como muchos otros escritores durante esos años, su vida intelectual fue marcada por la delimitación de la «vanguardia» política y cultural representada por la Revolución cubana y sus muchos alrededores. Hoy el colapso de aquella utopía ha generado muchos textos melancólicos y críticos. En *La ciudad ausente* se recogen relatos de «arrepentidos». ¿Qué significó para usted, para su política y para su poética, para su comprensión del lugar de la ficción, la utopía y el debate en torno a la Revolución?

**RP:** Fue un elemento fundamental. Habría que poder reconstruir el clima que acompañó el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959 para los jóvenes estudiantes de toda América Latina y, por supuesto, también de la Argentina. Uno de los líderes era argentino, el Che Guevara, una figura muy próxima a todos nosotros por su experiencia, por su trayectoria. Habría que recordar el efecto que produjo ese acontecimiento en el interior del movimiento estudiantil muy marcado por las experiencias latinoamericanas anteriores: la intervención norteamericana en Guatemala, Arbenz, la caída del peronismo, y toda una serie de acontecimientos que son el contexto dentro del cual se recorta la Revolución cubana. Fue una marca muy fuerte. Si yo tengo que decir francamente qué efecto tenía en mí y en muchos de mis amigos, diría que hizo posible pensar la experiencia del socialismo fuera del modelo de la Unión Soviética. Eso fue un elemento importantísimo para la gente de mi generación: una alternativa a la Unión Soviética. Mucho de lo que sucede entre los intelectuales y en la historia cultural de América Latina entre 1959 y el momento en que Fidel Castro y la dirección cubana apoyan la invasión de Checoslovaquia, en 1968, está marcado por la posibilidad de una alternativa al marxismo soviético. Pero esa ilusión se corta. La idea de que era posible construir una alternativa que no fuera la vía soviética, la burocratización, Stalin, el Gulag, el realismo socialista, liquidar cualquier forma alternativa de cultura...

Al mismo tiempo, para muchos de nosotros, por medio de Brecht, seguía viva la experiencia de la vanguardia soviética de los años 20. El formalismo ruso, la crítica de Tiniánov, el cine de Eisenstein, la literatura *fakta* de Tretiakov, las primeras experiencias con la narrativa de no-ficción digamos, las experiencias de El Lissitzky, la poesía de Maiakovski, de Ana Ajmátova. Se veía la posibilidad de una relación entre cultura de izquierda y producción artística que no respondiera al esquema del realismo y al esquema mortal de lo que era la poética explícita de los partidos

comunistas y de la Unión Soviética en relación con el debate sobre el arte, la crítica literaria, los intelectuales. Contra eso peleábamos. ¿Cómo se transformaban esos debates en el interior de las tradiciones nuestras? Luchábamos por cambiar la lectura de Borges, de Arlt, que, vistos desde esa posición monolítica, no formaban parte del canon de lo que debía leer un escritor «progresista». Borges, por motivos que ustedes se imaginan, y Arlt, porque era demasiado perverso y caótico. Aunque esto parezca cómico, era el modo en que se leían esos textos. Ahora, la cultura de izquierda era el ámbito de la discusión y tenía un peso muy fuerte porque era antagónica a la cultura oficial, a la cultura tradicional. Nos desarrollamos en un espacio de construcción de la figura del escritor que era antagónica y paralela a la estructura de la cultura establecida. Había una serie de figuras que servían para ese debate: Brecht, Sartre, el formalismo ruso y sus distintas derivaciones, cierta tradición italiana, figuras como Pavese, que habían estado cerca del Partido Comunista en Italia y después habían hecho otra cosa. Nos parecía que podían ser alternativas a ese tipo de literatura de izquierda que se estaba promoviendo.

Yo diría que tiene que ver con mi formación, con la formación de toda una generación. En mi caso, tomé distancia rápidamente de la Revolución cubana, en el momento en que se alió con los soviéticos, porque yo era maoísta, lo cual puede parecer exótico visto hoy, pero no era tan exótico en esos años. El maoísmo en aquel momento representaba posiciones básicamente antisoviéticas pero también anticubanas, contrarias a la línea que estaba tomando la Revolución cubana, el foquismo prosoviético, y el latinoamericanismo a la García Márquez. El maoísmo era una salida extravagante, pero no había muchas opciones. En aquel tiempo, la discusión giraba sobre las experiencias políticas concretas y entonces la experiencia china, la experiencia vietnamita aparecían como tradiciones populistas que nosotros leíamos desde la vanguardia, a la luz de Brecht, del *Me-Ti*, el libro chino de Brecht sobre la historia del marxismo. Muchos de nosotros nos mantuvimos ajenos a la cubanización general. Los cubanos me invitaron en enero del 68, publicaron mi libro en 1967 y me invitaron, pero cuando vieron lo que yo pensaba todo se enfrió y ya no volví. Yo había dejado de pertenecer al círculo cubano porque era maoísta. Básicamente, éramos críticos de los soviéticos y considerábamos que eran imperialistas. Considerábamos que la Unión Soviética no solamente era un falso país socialista, sino que encima era un país imperialista. Ese debate en el mundo intelectual por un lado nos preservó del riesgo militarista; nos preservó de la experiencia de la guerrilla guevarista, porque nuestra posición era totalmente antagónica con esa idea foquista de que había un grupo de iluminados que llevaban la historia detrás suyo. Y nos preservó del latinoamericanismo profesional de los procubanos; de esa especie de versión de América Latina que en los años 70 los cubanos promovían desde la revista *Casa de las Américas*.

Hay algo que dice el poeta Auden: «A veces los poetas adscriben a posiciones ideológicas extremas, se hacen católicos, espiritistas, se hacen marxistas o fascistas,

para cambiar su poética». Auden señala que los poetas se adscriben a un sistema de creencias tan complejo que les permite por fin modificar lo que están escribiendo. Yo no sería tan extremo como Auden, pero diría que las posiciones políticas estaban muy ligadas a los debates de poéticas. No eran para nosotros posiciones políticas puras: eran discusiones en el interior de la literatura que tomaban también características de debates sobre posiciones políticas.

**Paul Firbas:** Ahora que el debate sobre la posmodernidad ha cambiado de tono en los Estados Unidos y se habla más bien de la «globalización», ¿cree usted que también la literatura se está «globalizando» y que estamos viviendo el final de la construcción romántica de las literaturas nacionales? ¿Cuál es el lugar de la literatura latinoamericana en el contexto de la globalización? Y, si me permite agregar otra pregunta en ese sentido, ¿cuál es la relación del escritor Ricardo Piglia con los instrumentos tecnológicos de la globalización?

**RP:** Es una pregunta muy complicada y muy vasta, pero yo voy a decirles lo que estoy pensando sobre este asunto. Creo que hay una tensión hoy en el debate, no sé si es real o no, pero existe una discusión. Parece haber una tensión entre cultura mundial y cultura local. Más que de «globalización», yo hablaría de una cultura mundial que tiende a imponerse, en definitiva es la cultura norteamericana, en sus rasgos más visibles, impuesta como cultura mundial. Esta visión única y abstracta se contrapone, diría yo, a los espacios locales, zonas definidas, áreas y tradiciones culturales muy situadas. En un sentido ya no existe la mediación nacional, o se diluye, entre la cultura mundial y la zona, digamos, no hay mediación. En literatura tenemos muchos ejemplos que anticipan esta situación: Rulfo, Guimarães Rosa, pasan de una tradición local, de una lengua oral, campesina, muy situada, a formas y técnicas narrativas muy sofisticadas y cosmopolitas, digamos, ligadas a Joyce y a Faulkner, quienes a su vez negocian con la tradición literaria y con la cultura contemporánea, desde el Dublín católico, desde el sur de los Estados Unidos. Los mejores escritores resisten desde una posición que tiene que ver con un espacio que no es un espacio nacional. Uno podría ver a Borges en esa tensión: por un lado, el cosmopolitismo y la circulación de las tradiciones, y a la vez un barrio en el sur de la ciudad. O Saer, que es un escritor muy atento a la circulación de los debates filosóficos y literarios, pero él está siempre en Santa Fe, ni siquiera en Santa Fe, en Rincón, que es un pueblo de la provincia. O Pavese, que se movía en una zona del Piamonte y que al mismo tiempo era traductor de Melville y reelaboraba continuamente la tradición de la literatura norteamericana y los grandes mitos clásicos. ¿Qué dice la literatura? Querría decirnos que hay experiencias previas o paralelas a los momentos de construcción de la nación como instancia de identidad que plantean una relación entre las tradiciones locales y la cultura mundial sin la mediación del Estado nacional, sin que la literatura nacional funcione como

mediación. El lugar del cual el escritor es: desde ahí ha mirado lo universal sin que lo nacional sea la mediación. Porque estos escritores siempre tienen conflicto con la metrópoli. Por ejemplo, Saer dijo: «Yo me fui a París sin pasar por Buenos Aires». Esto sería como el gesto de poética más elegante. «No voy a ir a Buenos Aires en donde está manejado el poder nacional de la literatura». Metafóricamente, digamos, evita la metrópoli que unifica, el centro que controla la circulación nacional de los bienes culturales. Ahí me parece que pasa algo y tendríamos que pensarlo.

La literatura «latinoamericana» es un término que para mí está cada vez más puesto en cuestión, no porque nosotros no tengamos que trabajar con ese contexto y no porque no tengamos que enseñar esa tradición y esa cultura, que tiene obviamente mucha importancia histórica y política. La aspiración a la unidad latinoamericana es una consigna que viene desde las guerras de Independencia y es muy legítima. Pero me parece que la literatura está un paso adelante de esa discusión, hoy en día, sobre lo latinoamericano y todas sus cristalizaciones. Cada vez más, creo que debemos apuntar a trabajar con áreas culturales y tradiciones localizadas. Quizás también debemos comenzar a distinguir el área del Caribe, el Río de la Plata o la región andina, etc., y no trabajar con un criterio tan amplio en el que todas las tradiciones se van a entrelazar de una manera relativamente homogénea. Yo creo que deberíamos mantener la categoría de lo «latinoamericano», obviamente porque somos latinoamericanos y pensamos que esa tradición y ese campo de estudio es el nuestro, pero que a la vez tenemos que estar atentos a la red de tradiciones que encuentran su propio espacio.

En cuanto a los instrumentos tecnológicos, tengo una relación como todo el mundo de mi generación: una relación interesada y conflictiva. Tiendo a desmaterializarme, que es la base de la cultura actual, es decir, he pasado de la máquina a la computadora, de la correspondencia al *e-mail*, de los encuentros personales a las largas conversaciones telefónicas, de la sala de cine al video, de leer manuscrito a leer en la pantalla. Incorporé la computadora tardíamente, en 1990. Todos los libros anteriores a *La ciudad ausente* están escritos con una máquina portátil, con una Lettera 22 de Olivetti, que mi padre me había regalado en 1959 y en esa máquina escribí todo durante treinta años.

Miro mucha televisión. Descubrí la televisión en los Estados Unidos. Una de las temporadas que pasé en Princeton en 1987, creo que fue, me pasé como tres meses viendo televisión porque descubrí los canales de cable. Venía de Buenos Aires, donde había solo tres o cuatro canales, y me encontré aquí con un horizonte de setenta canales; y, en un sentido, cuando empecé a entrar y salir de esos programas, tuve una visión de lo que era una ciudad y esa experiencia está, me parece, muy ligada a *La ciudad ausente*: la ciudad es como una red de canales en los que uno puede entrar y salir, una red de historias superpuestas y paralelas, que funcionan todo el tiempo aunque uno no esté ahí.

**Kit Cutler:** ¿Existe la gran novela latinoamericana?

**RP:** Lo mejor sería que yo dijera *no*, y ahí terminaríamos la conversación. Sería una buena respuesta, pero demasiado rápida porque, por supuesto, se han escrito muy buenas novelas a partir del estado de la lengua y de las tradiciones narrativas en distintas regiones de América Latina. Quizás no son las que se consideran «las grandes novelas latinoamericanas» o quizás las mejores novelas que se han escrito no tienen nada que ver con lo que se entiende vulgarmente por novela latinoamericana. Obviamente, yo creo que *El museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, es una gran novela latinoamericana; *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco; *Las hortensias* de Felisberto Hernández, *Para una tumba sin nombre* de Onetti, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *Río de las congijas* de Libertad Demitrópulos, *Sombras suele vestir* de Bianco. Hay libros que me parecen realmente muy importantes y que no se pueden definir en términos de la «gran novela latinoamericana». Cuando decimos «la gran novela latinoamericana» nos referimos más bien a lo que ha sido la retórica del «boom» y de todo el circuito que generaba esa noción. Me parece que los narradores que escribimos hoy en América Latina estamos en otra tradición, estamos menos preocupados por la diferencia latinoamericana y más conectados y en diálogo con lo que pasa en las literaturas en otras lenguas. Obviamente, me siento mucho más cerca de John Berger o de Calvino que de García Márquez.

**Michelle Clayton:** Usted ha notado en varios escritos que «lo más importante nunca se cuenta». En su opinión —o en su experiencia—, ¿el género de la entrevista también se trama a base de dos historias: una articulada y otra secreta, por reconstruir?

**RP:** Se supone que es así. Digamos que uno cuando contesta las preguntas parece que contesta desde un lugar del saber pleno: ese es el inconveniente que tienen las entrevistas. Son un diálogo pero, a diferencia del diálogo de las novelas, que se basa en el sobreentendido y en la media palabra, es una conversación que trabaja la ilusión de agotar el sentido de lo que se dice. Y, por supuesto, la ficción estaría ahí, la ficción de un sujeto que habla desde un lugar del saber pleno sería una construcción imaginaria, porque en verdad se trata de hipótesis siempre en camino que esconden otras hipótesis contradictorias, otra historia que serían las vacilaciones, las dudas y los caminos equivocados y los desvíos que uno remite como cuestiones abiertas. Lo que tiene de bueno la entrevista es que en algún sentido tiene una forma platónica, como si hubiera un saber que está más allá de los que hablan, algo que se debe recordar o reconstruir. Por eso, en un punto, tiene siempre algo de interrogatorio más que de conversación. Es una conversación, pero también al mismo tiempo hay siempre algo que se trata hacer decir. Quizás en una conversación con los amigos uno

habla de lo mismo pero, sin la transcripción, todo se pierde en la memoria, mientras que en la entrevista hay siempre una situación estratégica, la ilusión de fijar un momento. Es como una fotografía, y en una fotografía uno tiende siempre a componer una expresión.

Texto publicado como libro independiente, con el título *Conversación en Princeton*, en 1998. Desde el año 2000, fue incorporado parcialmente a las nuevas ediciones de *Crítica y ficción*.

## SECRETO Y NARRACIÓN

Hay una cuestión en la que resulta útil detenerse para plantear los problemas de la relación entre el cuento y la *nouvelle*, la novela corta, ese género incierto que no termina de encontrar su definición y que, quizás leído en relación con el cuento, se abra a algún tipo de hipótesis sobre su especificidad. Me refiero a la distinción entre enigma, misterio y secreto, tres formas en las que habitualmente se codifica la información en el interior de los cuentos.

El enigma sería, como sabemos, incluso por etimología, dar a entender, es decir, la existencia de algún elemento —puede ser un texto, una situación— que encierra un sentido que se puede descifrar. El misterio, en cambio, sería un elemento que no se comprende porque no tiene explicación, o al menos no la tiene en la lógica dentro de la cual nosotros nos manejamos. Porque, yo diría, que levanten la mano todos los que creen en fantasmas... Digamos que la idea de que los muertos regresan es un misterio, un acontecimiento cuya explicación pertenece a un orden ajeno al habitual. En cuanto al secreto, se trata también de un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho; dentro de la serie a la que vengo refiriéndome, tiene la particularidad de remitirnos a algo que está guardado —y aquí otra vez es pertinente la etimología de la palabra *secreto*<sup>[2]</sup>—, por lo que genera inmediatamente una serie bien conocida, se asimila con las distintas versiones que circulan de una misma historia, quién sabe qué, quién no lo sabe.

Como decía, tal vez esta distinción entre qué cosa es un enigma, y qué un misterio y un secreto, pueda servirnos para pensar en la particularidad de la *nouvelle* frente al cuento. Y para eso vamos a leer uno de los grandes textos que se han escrito en esta lengua, y también en cualquier otra, *Los adioses*, de Onetti, un relato cuyo sentido se desplaza continuamente, una extraordinaria *nouvelle*, casi un ejemplo de lo que podemos entender por *nouvelle*.

A propósito de estas cuestiones yo recordaba una intervención muy interesante de Hitchcock en *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut, un libro lindísimo que está lleno de pequeñas precisiones sobre qué es un relato, cómo se narra, cómo se construyen las intrigas. Hitchcock es un extraordinario narrador que está muy en *sincro* con Borges. Allí Hitchcock define el McGuffin, un elemento que es el motor de la trama, muy importante para los personajes pero que el narrador no define, ni conoce. No importa saber qué es, lo importante es que los personajes de la historia estén obsesionados por ese elemento y estén dispuestos a todo para conseguirlo. Ni el narrador ni el espectador saben qué es, pero los personajes sí saben y lo buscan durante todo el relato. Esa sería la función narrativa del secreto.

En la conversación con Truffaut, Hitchcock establece la distinción entre suspenso

y sorpresa, y dice: hay suspenso cuando el espectador sabe que detrás de la puerta que va a abrir la heroína hay un loco con un hacha; entonces yo —dice—, cuando narro, retraso el momento del encuentro entre la heroína y el asesino, y eso es suspenso. En cambio, hay sorpresa cuando ni el espectador ni la heroína saben, dice Hitchcock, y entonces si ella abre la puerta e irrumpe este hombre con el hacha, es una sorpresa al mismo tiempo para el personaje y para el espectador.

Este ejemplo sirve para hablar de una cuestión que como veremos es fundamental para la comprensión del funcionamiento de la *nouvelle*: enigma, secreto, misterio, suspenso y sorpresa son formas de conocimiento que condicionan el desarrollo de la trama, quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo. A veces el narrador sabe lo que sabe el lector, pero no lo que saben los personajes, a veces un personaje sabe algo que otro no sabe, y sobre esto se construyen las redes y relaciones que conforman las intrigas. Ya Deleuze ha establecido una relación entre el secreto y la *nouvelle*, y por su parte Auerbach ha señalado que el secreto es del orden del marco, es decir, está ligado a los que narran la historia.

En el caso de *Los adioses*, el esclarecimiento de estas cuestiones ha sido central en el debate crítico sobre el texto: no solamente qué es lo que saben los personajes sobre esa extraña intriga que sucede en la historia, sino también hasta dónde Onetti tenía el secreto y quería o no decirlo. Hay todo un debate, al que el propio Onetti ha colaborado, sobre si en este relato hay algo que todavía no se termina de saber. Entonces, tendríamos que agregar aquí otra figura más que sería la figura del «autor», entre comillas. Onetti dice «el autor es el que le pone título al texto», buena definición de esa figura muy presente en nuestra cultura pero incierta en la construcción de la historia. Tendríamos al autor, al narrador, a los personajes y al lector como la pequeña comunidad en el interior de la cual se desarrolla un relato, y aquí debemos siempre recordar aquello que decía Roland Barthes: «El que narra no es el que escribe, y el que escribe no es el que es». Esto quiere decir, el que narra la historia no debe ser identificado con el que escribe la historia, hay una delegación hacia el que narra la historia, y tampoco el que escribe la historia debe ser confundido con la persona real.

Antes de entrar a discutir el propio relato de Onetti —qué es lo que pasa en esa historia tan turbia, tan hermética—, sería bueno recordar que uno de los movimientos de renovación más importantes de la narración que comienzan a finales del siglo XIX tiene que ver con la conciencia de este tipo de cuestiones, y muy especialmente con Henry James, que fue el primero que escribió sobre estos problemas. En *The Art of Fiction*, aparecen muy buenas observaciones, en especial el punto de vista en una historia y cuáles son las maneras de acercarse al conocimiento de la trama.

Digo esto porque me parece que, cuando analizamos el gran proceso de renovación de la novela del siglo XIX, esa ruptura con la tradición de la novela clásica tiene que ver con la presencia de lo que yo llamaría un narrador débil, no el que está absolutamente firme en el modo en que los hechos han sucedido, sino un narrador

que vacila, que no sabe, que narra un acontecimiento que no termina de entender, y que va construyendo un universo narrativo que él mismo, en cierto sentido, también trata de descifrar. De modo que vemos textos donde el narrador trata de entender, está enfrentado con un secreto, es decir, con algo que se intenta alcanzar, llegar hasta ahí para ver si se puede descifrar verdaderamente el sentido de la historia.

En el territorio de la *nouvelle*, desde luego, el narrador de *Los adioses* está construido de esa manera. Es un narrador que no sabe lo que pasó, que narra a partir de intentar descifrar lo que pasó. Podríamos entonces hacer una lista de textos que están estructurados de esta manera. Todos tienen además una característica que es importante remarcar, y es que el narrador cuenta una historia que no es la de él, se interesa por una historia que le es ajena. Y, desde luego, lo mismo sucede con el narrador de *Los adioses*, que está tratando de entender la historia de ese basquetbolista enfermo y las mujeres que se cruzan en su vida, también él se conecta con una historia que no es la propia y trata de entender.

Henry James tiene una muy buena metáfora para esta idea del narrador que se acerca a una historia que ya está ahí. Dice Henry James que el relato es lo que él llama «the house of fiction», «la casa de la ficción», y el narrador pasa por delante de esa casa que tiene las ventanas iluminadas y ve una escena, ve a un hombre y a una mujer que se besan, o ve a dos mujeres que se besan, y trata de entender qué pasa ahí contando apenas con esa percepción parcial a partir de la cual empieza a investigar, a averiguar, trata de entrar en la casa, aunque no siempre lo consigue. El mecanismo narrativo que describe esta metáfora ha producido grandes textos, ha dado lugar a un tipo de renovación de la narración que alienta textos muy elegantes, escritos con mucha concisión y que han terminado por constituir una especie de canon menor, diría yo, integrado por estas pequeñas *nouvelles* que tienen, sin embargo, una densidad mucho mayor que su propia dimensión física. En un sentido, podríamos decir que James ha sabido convertir los problemas de la narración en anécdota. Toma lo que es un problema, por ejemplo, qué es lo que sabe el narrador, y convierte eso en una historia determinada. Hay muchas novelas cortas de James que están trabajadas de esta manera.

En relación con esta especie peculiar de espacio narrativo, hay una pequeña anécdota que se cuenta de Onetti que a mí siempre me pareció muy reveladora de la escritura de *Los adioses*. En los años 50, Emir Rodríguez Monegal, un crítico uruguayo, amigo de Borges desde siempre, o conocido de Borges desde siempre, está comiendo con Borges y con Onetti en un restaurante de Buenos Aires, un restaurante alemán al que iban siempre y, entonces, cuenta Monegal en el prólogo a las *Obras completas* de Onetti que publicó Aguilar aquí en Madrid en los años 60, cuenta que estaban hablando de Henry James, Borges y Monegal, y Onetti los escuchaba callado y, al final, Onetti dice: «Pero ¿ustedes qué le ven al coso ese, Henry James?». Entonces, me parece que Onetti salió de ahí y se fue a escribir *Los adioses*, como diciendo, bueno, si ustedes hablan tanto de Henry James, yo voy a escribir mi

aportación al espacio Henry James. Porque desde luego *Los adioses* es un texto muy cercano a las formas de las *nouvelles* de Henry James. Y, además, el propio Onetti se ocupó de darnos esa pista, porque en el epílogo que está hoy ya en todas las ediciones de *Los adioses*, Onetti crea una nueva tensión interna al relato, casi como si formara parte de la historia, y dice, aludiendo a las conclusiones del crítico alemán Wolfgang Iser: «Sigue faltando otra vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacer girar». Lo que es, claro, una alusión directa de la gran *nouvelle* de Henry James *Otra vuelta de tuerca*.

A menudo podríamos también entender el género policial como un modo de entrar en este proceso de renovación. Porque en los textos iniciales del género es como si el detective fuera un delegado del narrador. Por ejemplo, el amigo de Dupin en Poe o el Watson de Sherlock Holmes, el detective va, investiga y le cuenta al narrador. Es como si ese narrador que en algunas novelas va directamente a enterarse de la historia, en el género policial se hubiera desdoblado entre el narrador que narra y el detective que va, investiga y vuelve para contar. Esta estructura está también muy presente en *Los adioses*; como sabemos, Onetti era un gran lector del género policial, y aquí lo que tenemos es un narrador, el almacenero, que está detrás del mostrador pero que tiene un delegado, el enfermero, que se acerca al centro enigmático y le va contando versiones, fragmentos de la historia del exbasquetbolista enfermo. Este narrador, entonces, está enfrentado con una suerte de escenas de circulación, diría yo. Está el exbasquetbolista, y luego esas dos mujeres que lo visitan, una mujer joven, que inmediatamente identificamos como la amante, y una mujer mayor que se supone que es la esposa. Todo el pueblo está intrigado con este hombre que recibe la visita de estas dos mujeres mientras está convaleciente de una tuberculosis; al mismo tiempo, y esto es muy importante, hay unas cartas que circulan también, que nosotros no leemos pero cuya circulación el narrador, en un determinado momento, interrumpe, y se queda con dos de ellas. Si nosotros pudiéramos leerlas, si hubiéramos podido leer alguna de esas cartas, sin duda habríamos entendido mejor esta historia. Pero no sabemos de qué trata esa correspondencia, como tampoco sabemos qué es lo que sucede entre el hombre, la mujer y la muchacha. Avanzamos en la historia a partir de las conjeturas del narrador, hasta que al final se plantea la hipótesis de que la muchacha, en realidad, es la hija. Pero, entonces, ¿qué estaba pasando ahí con esa muchacha...? Quiero decir que ella, en lugar de revelar el secreto, remite al secreto. Porque ¿cuál es el secreto de esa historia? Si ustedes leyeron la *nouvelle* últimamente, verán que el punto oscuro de la historia está localizado en lo que en el relato se llama la casa de las portuguesas. Hay una casa que fue la casa de cuatro hermanas portuguesas que murieron, una de ellas murió virgen, y ahí empieza a circular esa historia que en un cuento llamaríamos la historia secreta, pero que en una *nouvelle* tiene otra función. Este hombre alquila esa casa, se instala en esa casa y ahí se mata. Así que por lo pronto podemos decir que, como en muchas otras historias, el secreto aquí está localizado en un lugar, si pudiéramos entrar en esa casa, saber lo que pasó

en esa casa, habríamos comprendido el funcionamiento de la historia. A veces, en los relatos, resulta útil hacer un mapa, espacializar la historia cuando uno la lee, porque el secreto debe estar siempre en alguna parte, que puede ser alguien que lo tiene o un lugar donde se lo esconde.

Otra cuestión importante es la función narrativa que tiene el secreto, ese nudo que une personajes distintos y tramas que coexisten en un mismo texto sin que se explique esa conexión. Es decir, el secreto sería un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atados por ese nudo que no se explica. Porque si se explica, hay que escribir una novela. Es decir, que si uno trata de explicar por qué esas mujeres vienen al pueblo, y por qué se conectan con este individuo, y si empezamos a contar al mismo tiempo todas esas tramas, qué pasó en la casa de las portuguesas, a develar ese secreto que los une, no podemos escribir un relato que tenga la densidad, la concentración y la duración que tiene *Los adioses*. Es decir, que el secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama que permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden que, en realidad, el relato mismo ni nos devela ni nos descubre. Este sería el primer punto a partir del cual yo empezaría a entender el funcionamiento de la *nouvelle* como forma, recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. La *nouvelle*, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que se van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se ata en un punto oscuro. La *nouvelle* está ligada al abandono del relato oral, surge ligada a la lectura y a la imprenta. Su duración y su complejidad la alejan de la oralidad y exigen un lector atento, capaz de no extraviarse en las alternativas de la trama. En ese sentido la *nouvelle* es el nexo entre el cuento y la novela.

Me gusta la idea de que, en realidad, la *nouvelle* es una forma posterior al cuento y anterior a la novela, es decir, que es un paso de la oralidad a la lectura, de escuchar un relato a poder leerlo, porque supone una distancia que ya no es la distancia de la memoria del narrador oral; la *nouvelle* escapa ya a ese registro, necesita al lector que pueda releer. Entonces, en una eventual historia de las formas narrativas, habría que poner a la *nouvelle* como un género incierto, de articulación entre los campos bien distintos del cuento y la novela.

También en esta dirección apunta el hecho de que en la *nouvelle* se mantenga el marco, lo que llamamos el marco en el sentido clásico del relato oral: alguien está en un bar, viene otra persona y le cuenta una historia. El marco es el momento en el que esa historia circula. En la *nouvelle*, el marco existe pero se ha internalizado, está dentro de la historia, no es, digamos, aquello que está antes de que el relato propiamente dicho empiece, sino que está incorporado como un elemento interno a la

historia. Si ustedes piensan en *Los adioses*, verán que el marco es la conversación del narrador, del almacenero, con el enfermero, y que el secreto es del orden del marco, para decirlo así, el secreto está entre los que narran la historia, ellos son los que no entienden y se esfuerzan por capturar el sentido.

No pretendo aventurar una interpretación de *Los adioses*. Eso no es lo que me interesa. Lo que quiero es encontrar los índices que nos permitan reconstruir esa historia que no ha sido narrada. En la *nouvelle*, es el lector quien tiene que definir la narración. Así que voy a decirles rápidamente cuál es mi relato de esta historia. Yo creo que *Los adioses* es un relato de fantasmas y que en realidad este hombre está allí porque busca el fantasma de la mujer que ha muerto, a la cual ha amado, y se encierra en la casa de las portuguesas para estar con el fantasma de esa mujer a la que él amó en el pasado. Esto en el texto está insinuado muchas veces. Las otras dos mujeres tratan de sacarlo de allí porque él está capturado por esa relación personal con un pasado muerto que retorna. El personaje está entre la vida y la muerte, podríamos nosotros decir. Él quiere estar de ese lado, quiere entrar a esa zona: la casa de las portuguesas. Esa temática aparece asociada con la tradición Henry James de relatos de fantasmas, con la tradición contemporánea en Buenos Aires, donde Cortázar está escribiendo relatos de fantasmas, por ejemplo, *Las puertas del cielo*, o como José Bianco en *Sombras suele vestir*, en el que alguien busca y espera al fantasma de una mujer muerta.

Pero ¿dónde están en *Los adioses* esos índices de los que les acabo de hablar? Hay un momento en que el narrador saca dos cartas de circulación y las lee, pero lo hace fuera de tiempo, es decir, las lee cuando es necesario para que la historia se cierre. No las lee cuando las recupera, sino mucho después. Dice: «Una carta, la primera, no tenía importancia, hablaba de amor, del amor, de la separación, del sentido adivinado o impuesto a frases o a actos pasados, hablaba de intuiciones y descubrimientos, de sorpresas, de esperas largamente mantenidas». Yo llamaría a eso la primera línea. Esa historia es lo que vemos, separaciones, encuentros, el sentido adivinado, esa circulación de mujeres y de cartas. «La segunda era distinta, el párrafo que cuenta decía...», y esta es una carta que la mujer, la esposa, le escribe al héroe, dice: «Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para devolverte la salud». Aquí se ve que la muchacha joven es la hija, que ha usado el dinero que tiene para que él pueda alquilar la casa de las portuguesas. Pero, fíjense cómo sigue: «No me animaría a decir que es una intrusa —la muchacha—, porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes, y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa siendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo». Para mí, el «entre ustedes» supone una tercera mujer. Ni la hija ni ella son la intrusa en la relación del héroe con otra mujer. Entonces, ahí encontraríamos un detalle en el texto para imaginar la construcción de una historia que nunca podríamos verificar como una historia real sino como esa especie de sucesión por la cual cuando uno narra una

historia siempre el otro contesta con otra historia.

Hay otra serie de indicios que podríamos tratar de convertir en argumentos para terminar de construir esta historia. El momento, por ejemplo, en el que él se pasea por un basural, que parece no tener ninguna función, pero, fíjense, el lugar es visible solo desde la casa, como si él quisiera que alguien lo viera desde allí.

Entonces, retomando la diferencia entre el cuento y la *nouvelle*, digamos que esa diferencia tendría que ver también con el lugar del final, porque el final, en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el cuento, con el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado. *Los adioses* tiene, como hemos visto, un final desplazado, ligado al hecho de la existencia o no de la aparición de esta mujer a la que el héroe amó. Por eso una de las características centrales de este género es su ambigüedad extrema: nunca terminamos de estar seguros de si la historia que pensamos que se ha contado es la que verdaderamente se ha contado.

Como han visto, lo que intento hacer con los textos es pensar problemas de construcción, leer como lee un escritor. Busco soluciones para los textos, que no es lo que la crítica literaria habitualmente hace con ellos, los interrogo casi como si no estuvieran terminados, proponiendo otros finales, proponiendo historias que parece que están ahí pero no sabemos si verdaderamente están ahí. En el caso de *Los adioses*, al leerlo como un relato de fantasmas, al ponerlo en ese género, yo no digo que el sentido se aclare, pero por lo menos el orden de la narración sí que se aclara; es decir, es distinto escribir un relato de fantasmas que escribir un relato de aventuras o una novela policial; son distintos sistemas de funcionamiento los que actúan en unas y otras narraciones. Entonces, cuando lo ponemos como relato de fantasmas, entendemos un poco, incluso, el uso extraño de la casa de las portuguesas, con esa muerte que ha quedado fija ahí, la casa como detenida en el pasado, casi como una casa de relato gótico, un injerto extraño que tiene las características de los caserones de Poe. Así que es siempre muy importante cómo se encuadra la historia que estamos leyendo. Algo que es habitual en el uso cotidiano de la narración: «Querría contarles algo terrible que me pasó», dice uno. Es decir, uno siempre prepara al otro para un tipo particular de relato, «Vos no sabés lo divertido que me pasó el otro día en el ómnibus»; crea un pequeño marco anticipatorio.

Al final, si uno lee este relato en conexión con *Otra vuelta de tuerca*, con ese relato clásico de fantasmas que es el texto de Henry James, quizás pueda llegar hasta la puerta de la casa y, por la ventana, ver la sombra un poco alucinatoria de una mujer muerta.

Texto publicado en Eduardo Berra (comp.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006.





RICARDO PIGLIA. Nació en Buenos Aires en 1940. Profesor emérito de la Universidad de Princeton, ha enseñado también en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de Harvard y en la Universidad de California, Davis. Conocido internacionalmente por sus novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013), sus ensayos, conferencias y conversaciones han sido reunidos en los libros *Critica y ficción* (1996), *Formas breves* (2000) y *El último lector* (2005). Sus intervenciones críticas se han desarrollado en campos diversos. Con el título de *La Argentina en pedazos*, escribió sobre literatura en la revista de historietas *Fierro* (1984). Realizó dos ciclos en la Televisión Pública, *Escenas de la novela argentina* en 2012 y *Borges por Piglia* en 2013. En 2014 publicó una *Antología personal* que compila ensayos, ficciones, conferencias y notas de su diario personal.

# Notas

[1] La novela *Bolivia Construcciones* de Sergio Di Nucci recibió el Premio de novela *La Nación* en 2006. La distinción fue revocada meses después porque se consideró que había plagiado la novela *Nada* (1944) de Carmen Laforet. <<

[2] *Secreto*: del lat. *secretus*, «separado, aislado, remoto», participio de *secernere*, «separar, aislar», derivado de *cernere*, «distinguir, cerner». <<