

FRAGMENTOS PÁG. 8-9

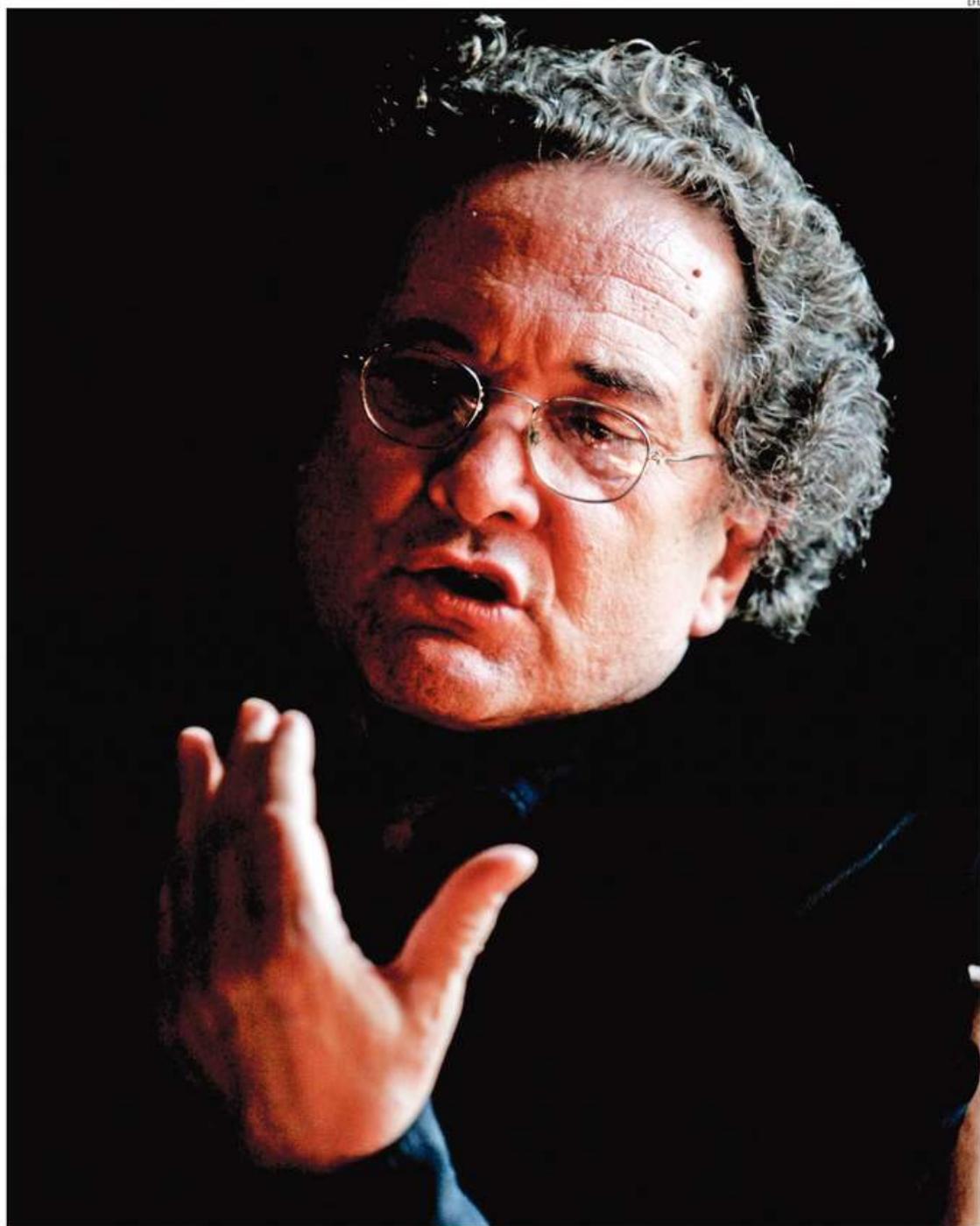
**La novela
de Milagros
Socorro**



PAPEL LITERARIO

EL NACIONAL VENEZUELA, 7 de junio de 2008

Esta publicación es patrocinada por
Banesco



Sentido pigliano

Referencia obligada de nuestra literatura actual, Ricardo Piglia se confiesa un escritor de su tiempo en la entrevista que le concedió a Karina Sainz Borgo; y la editorial Candaya publica un gran libro: *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, del que ofrecemos parte del prólogo escrito por Jorge Carrión, compilador y editor del volumen PÁGS. 3-5

“La lectura es una experiencia de construcción de sentido”

Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940), el autor de *Plata quemada* (1997), trabaja ahora en *Blanco nocturno*, la que sería su cuarta novela, y recorre la literatura de América Latina con la sensación de que lee un enorme e invariable libro que se parece demasiado a sí mismo ✎ Karina Sainz



Ricardo Piglia

Debe ser la cuarta entrevista seguida en lo que va de mañana, pero Ricardo Piglia no se altera. Hace lo que le piden. Se pone de pie, con energía y extravagancia. Camina hacia la ventana, se pone de perfil. Lleva una americana oscura y el cabello revuelto como un músico sordo. Es paciente, educado y previsiblemente argentino. La sala Julio Cortázar de Casa de América tiene la misma poca luz de siempre. El fotógrafo de Europa Press termina unos retratos: de perfil, de frente, sonrisa de suplemento dominical, media vuelta y ya está. Se acabaron sus quince mi-

nutos. Ahora comienzan estos. Historiador, ensayista, el argentino Ricardo Piglia estuvo de paso por Madrid para participar en la semana del autor con la que Casa de América decidió rendirle homenaje en su edición de 2008. En España, lectores, críticos, periodistas y escritores le aplauden por igual. Desde Ignacio Echevarría de *El País*, hasta Masoliver Ródenas en *La Vanguardia*, elogian sin pudor sus páginas. Jorge Herralde ha reeditado en Anagrama sus tres novelas, *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997), además del volumen de cuento *Nombre falso* (1975)

y la magnífica colección de ensayos *El último lector*, en cuyas páginas Piglia saca de sí todo cuanto es: atento y sesudo lector; historiador cuidadoso y pulcro escritor; prosista de altísima monta e intelectual de pura sangre. Ya es la una de la tarde. El Premio Planeta 1997 se sienta. Los quince minutos han comenzado. **Su obra narrativa se define en la dupla ficción-realidad. Así lo demuestran toda y cada una de sus novelas. Defina más concretamente la posición realidad y ficción.** Me parece difícil separar la una de la otra. La realidad también está hecha de ficción, también se construye imaginariamente, también está filtrada por los relatos y narraciones que

recibimos desde la infancia y forman parte de nuestra realidad. Los elementos de ficción son imprescindibles en la construcción de la realidad; por ejemplo, la ilusión es uno de ellos. Se trata de una serie de datos de la tradición narrativa que son constitutivos de la realidad. **Sigue hablándome usted del imponderable que hace ilusorio todo lo real y viceversa. ¿Debo entender que se entiende así con la realidad?** No trato de evadir lo que me pregunta. En lo que a una respuesta más directa sobre la realidad se refiere, puedo citar a América Latina, por ejemplo. La realidad de América Latina está definida por cierto tipo de conflictos que recorren su

EFE

historia y que han constituido nuestra herencia: la disputa con la colonia española; el modo en que se constituye la colonia y cómo se disuelve. Todo eso ha ejercido una influencia directa, incluso en cómo es cada zona de América Latina (no es lo mismo el Caribe que los Andes). Pero así como reina la diferencia, también existe una disposición a la unidad, a la idea de que pese a todas las disparidades, podemos existir en una especie de unión. La realidad no existe en abstracto. No existen realidades específicas ni históricas definidas, nosotros, los escritores latinoamericanos, miramos el resto de las relaciones desde un lugar que nos da la tradición y que aparece en todas partes.

En *Respiración artificial*, su primera novela, usa al narrador y al historiador decimonónico como oponentes en una determinada construcción del relato, que no vienen a ser otra cosa salvo el presente y su paradero. ¿Hubo o no— intencionalidad en esa novela? ¿La hay aún?

No lo tenía claro en el momento de escribir *Respiración artificial*, como tampoco lo tengo claro ahora. Digamos que son una serie de intuiciones que no van más allá de la idea de que el escritor trabaja en el interior de esa tensión. Pero pensar que el escritor es alguien que vive aislado del mundo no funciona, por eso digo que está siempre entre una cosa y la otra. Esta idea de presente como base para construir el pasado forma parte importante de mi obra; el otro elemento es el modelo del relato como investigación. Una de las maneras básicas de construir un relato es tratar de descifrar un enigma que no se termina de conocer y por lo tanto el relato va del presente hacia otro lugar para descifrar esa especie de punto ciego.

¿De ahí su gusto por el género policial?

Totalmente. En el presente

vemos unos signos que han sucedido y comenzamos a investigar, a construir unas redes, volviendo al presente para completar aquello que sólo habíamos visto al principio de un modo fragmentado.

Pero ahora, más que un escritor afin al policial habla como historiador. Aclárese: ¿intuición o intención?

Prefiero pensar que se trata de la propia experiencia de la escritura. Se trata de sensaciones que surgen del trabajo con los materiales propios de la novela policial, pero también, claro, del historiador.

ALA CAZA DEL LECTOR

En una conversación con Juan Villoro en el Colegio de México habló justamente sobre la naturaleza periodística de la crónica y su relación de la narración y lo real. ¿Acaso el historiador, el narrador y el periodista actúan de la misma forma?

Hay una tensión entre información y narración. Hay que distinguir la una de la otra. La información sería el modo en el que un sujeto conoce algo que no pertenece a su propia experiencia, mientras que la narración sería un conocimiento que el sujeto incorpora a su experiencia. La noción de experiencia es clave para definir el concepto de narración, pero la información—sobre todo la información contemporánea—pone al sujeto en una situación casi de afasia. El periodismo tiene que resolver ese problema. Los periodistas, al menos los que me interesan a mí, lo enfrentan con la narración. Por eso las crónicas son tan importantes y lo que es la gran tradición de la crónica en América Latina (lo que hace Juan Villoro y Carlos Monsiváis en México, o María Moreno en Buenos Aires) existe, precisamente, en sus antecedentes. Esas formas del periodismo han tendido, conjuntamente con la investigación y la construcción de la realidad, a hacer

visible el sujeto que está construyendo.

En su prosa de ficción, los personajes, e incluso los narradores, se comportan como lectores y no como escritores. No son la tercera persona que todo lo sabe y todo lo puede. ¿Actúa usted como un lector al momento de escribir?

Me interesan las tradiciones narrativas donde el narrador parte de no saber. El que narra no entiende lo que cuenta y trata de reconstruirlo para comprenderlo. El primero que hace esa experiencia de reconocimiento es el narrador mismo, él avanza del no saber al saber, de un desconocimiento hacia cierto tipo de certidumbre. La lectura es una experiencia de construcción de sentido. Eso ya lo sabemos desde *El Quijote*, la primera novela que puso como héroe a un lector de novelas. Una novela que puso como intriga el que alguien le buscara intensidad a los signos, y que esos signos le cambiaban la vida. Allí hay un misterio en esos dos momentos: el narrador que intenta entender lo que narra y el conocimiento a través de los signos de la lectura como uno de los mecanismos más persistentes del conocimiento.

¿Qué opina de la metaliteratura, tan de moda últimamente?

No comparto esa clasificación. Al menos como yo lo entiendo, la metaliteratura es la literatura que se refiere a su propio procedimiento, por lo tanto, la encuentro presente en toda la tradición. Por ejemplo, *El Quijote*. Toda práctica, desde el boxeo hasta la filosofía o la política, en algún momento reflexiona sobre lo que está haciendo. Nunca hay la práctica ciega, aunque existe fe en una práctica ciega. Yo no creo que el periodista que reflexiona en una crónica sobre el ejercicio del periodismo pueda llamarse metaperiodismo. Me parece que eso forma parte de la

práctica misma.

¿Y qué me dice de novelas tan cacareadamente metaliterarias como *El mal de Montano*, de Vila Matas?

Me parece que desmonta cierto tipo de procedimientos, que son los que el lector busca cada vez que lee. No se trata de hacer de la literatura una zona misteriosa, sino de poner la experiencia del escritor como una experiencia más, colocándolo como un héroe o individuo que reflexiona, que es lo que hacía Hemingway. El problema, a mi modo de ver, es si hay o no pasión. Ese sería el problema de las novelas de Vila Matas. No importa si el personaje se dedica a pegar estampillas o está dedicado a hacer un gran complot. Lo que importa es su obsesión y allí están los personajes de Vila Matas, dando vueltas alrededor de una obsesión. Creo, por otro lado, que las novelas de Vila Matas están en el punto más avanzado en el que se encuentra la novela. Sebald, Magris, John Berger o Borges forman parte de esa serie de escritores que narraron el hecho de narrar e incorporaron el ensayo, la autobiografía y elementos de aventura en el interior de un proceso narrativo mucho más moderno que el de la novela clásica.

Cuando Anagrama reeditó *Prisión perpetua* en 2007, la crítica española le atribuyó la intertextualidad como uno de sus mayores atributos. ¿Su obra es un laboratorio literario deliberado?

No, no me atrevería a afirmarlo. Me gustaría que fuera eso. En *Prisión perpetua* hay elementos que son de mi propia vida, fracciones de mi diario, no algo deliberado. Lo que se pone en primer lugar hoy es quién escribe el libro. La conciencia de quien escribe el libro es más importante. Uno lee a Borges y recuerda más a Borges que a los personajes que está leyendo.

Pero entre su primera novela y *Ciudad ausente* pasan 12 años, aunque lo niegue, eso sugiere algún deliberado gusto por el método.

¿Qué sería lo deliberado allí? Pues al escribir, no me interesaba publicar muchos libros, sino más bien avanzar y diferenciar la escritura de la publicación. No establecer una conexión inmediata, sino decidirme a publicar un libro cuando supiera que decía algo distinto del anterior. No quería volver a escribir *Respiración artificial*. No quería aprovechar un impulso que ya tenía y repetir ese tono, sino traté de encontrar en cada libro algo distinto. Eso no es signo de calidad de nada. Por ejemplo, Onetti escribe siempre el mismo tono, la misma perspectiva. Admiro a Juan Benet, a Faulkner, que lo hacen. Pero los escritores que más me gustan son los que intentan cambiar en cada libro: Joyce o Manuel Puig... Podemos considerar eso un juicio de valor, pero eso no garantiza el valor. Sencillamente es un modo de encontrar el interés para escribirlo. No creo que el escritor tenga que ser un escritor profesional. Mi interés no va por ahí.

¿Cómo lleva ese proceso en su cuarta novela, *Blanco nocturno*?

Está pasando por el mismo proceso que las demás. Está en distintas versiones. Las primeras versiones se parecen más al libro anterior. Lo ideal es sacarle al libro lo que ya hizo bien en el otro y encontrar un camino nuevo.

Seré más directa, ¿qué se puede esperar de *Piglia en Blanco nocturno*?

Que no se parezca a *Plata quemada*. Es una idea de experimentar dentro de la propia obra. Es imposible no repetirse, pero al menos trato de no hacerlo deliberadamente. Porque muchos escritores terminan en la autoparodia.

¿Le molesta que le digan que es un escritor de su tiempo?

No, al contrario es un elo-

gío. Uno no debe querer reescribir la historia propia. Si se escribe una historia con convicción, termina por escribir una historia que tiene que ver con el mundo en el que vive.

AMÉRICA LATINA, ¿PARENTESCO ESTADÍSTICA?

¿Qué lugares comunes detecta en la literatura en América Latina?

Para mí son muy importantes los escritores que tienen una voz propia y que uno lo identifica por ella. Uno de los problemas que tiene la literatura de América Latina es que sus escritores se parecen demasiado entre sí y uno no sabe quién escribió cuál libro. Hay como una media, un sentido común de época. Los escritores como Vila Matas me gustan porque tienen un tono. Es algo que considero importante: que el escritor no reproduzca un estilo literario, que muchas veces hace que las novelas que se escriben terminen por ser intercambiables, a diferencia de si uno escucha la voz de un escritor que, aunque no comparta su mundo narrativo, es capaz de descubrir una voz con un camino propio.

¿Está familiarizado con la literatura venezolana?

Sí. A muchos que he leído desde joven: Adriano González León, Luis Britto García, José Balza y algunos más. No quisiera ser injusto. He estado en Venezuela últimamente y he leído a algunos escritores jóvenes y, en este momento, puede decirse que la literatura venezolana está pasando un buen momento. No quiero ir más allá de los escritores que leyó mi generación. Cuando leímos *Pais portátil* o *Rajatabla* tuvimos la sensación de que se trataba de páginas que nos marcaron a todos. Están en esa biblioteca de los libros de alguien que se arriesgó. Son muy venezolanos y están conectados, porque nos hacían sentir próximos.

Dos por cuatro: la multiplicación pigliana

El lugar de Piglia. Crítica sin ficción propone un recorrido por la poética de uno de los escritores más emblemáticos de nuestra literatura actual. Ofrecemos un fragmento del prólogo, escrito por el compilador de este libro imprescindible  Jorge Carrión

En la primera sección de este volumen, titulada "Piglia y sus precursores", en alusión directa tanto al ensayo de Borges ("Kafka y sus precursores") como al libro de María Antonieta Pereira, *Piglia y sus precursores* (Corregidor, 2001), se intenta dibujar el territorio pigliano como un palimpsesto. Se ha analizado la tradición que Piglia se ha asignado como propia en el seno de su obra. Se ha hablado de la lectura que hace de Borges, de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, de Joyce o de Faulkner, sobre todo; pero quedaban todavía por explorar otros estratos de la textualidad, otras capas geológicas del espacio pigliano. Cinco jóvenes investigadores —residentes en Argentina, España, Venezuela y Francia— se reúnen en ese primer espacio para analizar cómo incorpora a su propia poética las de Rodolfo Walsh, Juan Carlos Onetti, Witold Gombrowich, los narradores rusos del siglo XIX y la tradición literaria culta y popular argentina del mismo siglo, especialmente de la gauchesca.

La segunda sección de este libro, en homenaje a la actuación espacial (el viaje a Barcelona) que desencadenó este proyecto, se titula "El lugar de Saer". Pero, en rigor, no consiste sólo en la lectura que Piglia hace de su amigo y contemporáneo; también incluye otros materiales que permiten contextualizar esa lectura en el diálogo que ambos mantuvieron, directa o in-

directamente, durante décadas. [...]

El tercer espacio que este libro delimita tiene que ver con otro aspecto de los estudios piglianos que había sido descuidado hasta ahora. [...] La importancia del cine en la obra de Ricardo Piglia no había sido convenientemente considerada hasta que el joven cineasta Emiliano Ovejero, argentino afincado en Barcelona, decidió acercarse a los libros desde la óptica cinematográfica. El resultado es doble: un ensayo de acercamiento al tema y una larga entrevista, "Piglia y el cine", que fue filmada en Buenos Aires en la vieja sala Gaumont, y que ha sido montada posteriormente para crear un espacio paralelo, complementario, doble, el del DVD que acompaña este libro. En él también se incluye el mencionado documental Macedonio Fernández, realizado por Andrés Di Tella, en colaboración (guion y textos) con Ricardo Piglia. [...]

La cuarta región de *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* lleva por título "After Piglia", dando por sentada la bisemia de "after": sobre y después de. Se trata de una selección de reseñas, artículos y ensayos, escrita en su totalidad por escritores y/o críticos españoles y argentinos. [...] Entre esas reseñas, siempre positivas, destacan sendos capítulos de ensayos argentinos recientes, que repasan críticamente la literatura de los años 80. Los textos de Giordano y de Prieto actúan como disonancias entre las reseñas o artículos de Vásquez, García Posada, Fre-

sán o Mora. Su razón de ser, en ese contexto esencialmente elogioso, tiene que ver con el subtítulo de este libro: "crítica sin ficción". La lección principal que se aprende leyendo a Piglia es que la crítica es la condición primera de la lectura. El espacio del homenaje celebratorio es otro: jamás un libro. Prieto y Giordano, desde la Universidad de Rosario, tienen una perspectiva que no existe en España: veinticinco años de historia literaria que observar, desde la publicación de *Respiración artificial* en 1980.

"Piglia en Barcelona" es la quinta y última parte del volumen. Se trata de la crónica de los días en Barcelona que propiciaron esta intervención que ahora prologo. Cuando, hace más de un año, Anagrama me envió el dossier de prensa de Piglia, me encontré con textos míos que no recordaba. Recuerdo, en cambio, perfectamente, que mi primer contacto con su literatura fue, en el verano del año 2000, a través del escritor y periodista Quim Aranda, en aquel momento editor del suplemento de verano del diario *Avui*. A mi regreso de un viaje de dos meses por América del Norte y Central, me regaló *Formas breves*, que acababa de ser publicado en nuestro país. Me deslumbró. Quise leer enseguida *Respiración artificial*, que también me pareció una novela cegadora. Fruto de aquel deslumbramiento fue una reseña que publiqué en el suplemento de cultura del diario *Avui*, donde escribí que la propuesta intelectual de Piglia era necesaria.

Fruto de la sinceridad, pero también del cliché, esa afirmación ha ido apareciendo en las solapas de los libros de Piglia desde entonces. Yo tenía veinticuatro años. Poco después publiqué en la revista *Transversal* una reseña de *Crítica y ficción*. Y el año pasado, a raíz de la visita de Piglia a Barcelona, coordiné un dossier de la revista *Quimera* sobre su obra. En esta ocasión dejé de escribir desde el deslumbramiento; hace años que intento hacerlo desde la crítica. Por eso, en vez de reproducir mis viejas reseñas, que siento ajenas, he tratado de volver a pensar cómo leo a Piglia, ya a finales de la primera década del siglo XXI. Es eso lo que he intentado hacer en este prólogo. Volver a pensar; volver a pensarme. Espero que este libro le sirva a quien se asome a sus páginas, sobre todo, para eso.



EL LUGAR DE PIGLIA.
CRÍTICA SIN FICCIÓN
Edición de Jorge Carrión
Editorial Candaya
ESPAÑA, 2008