

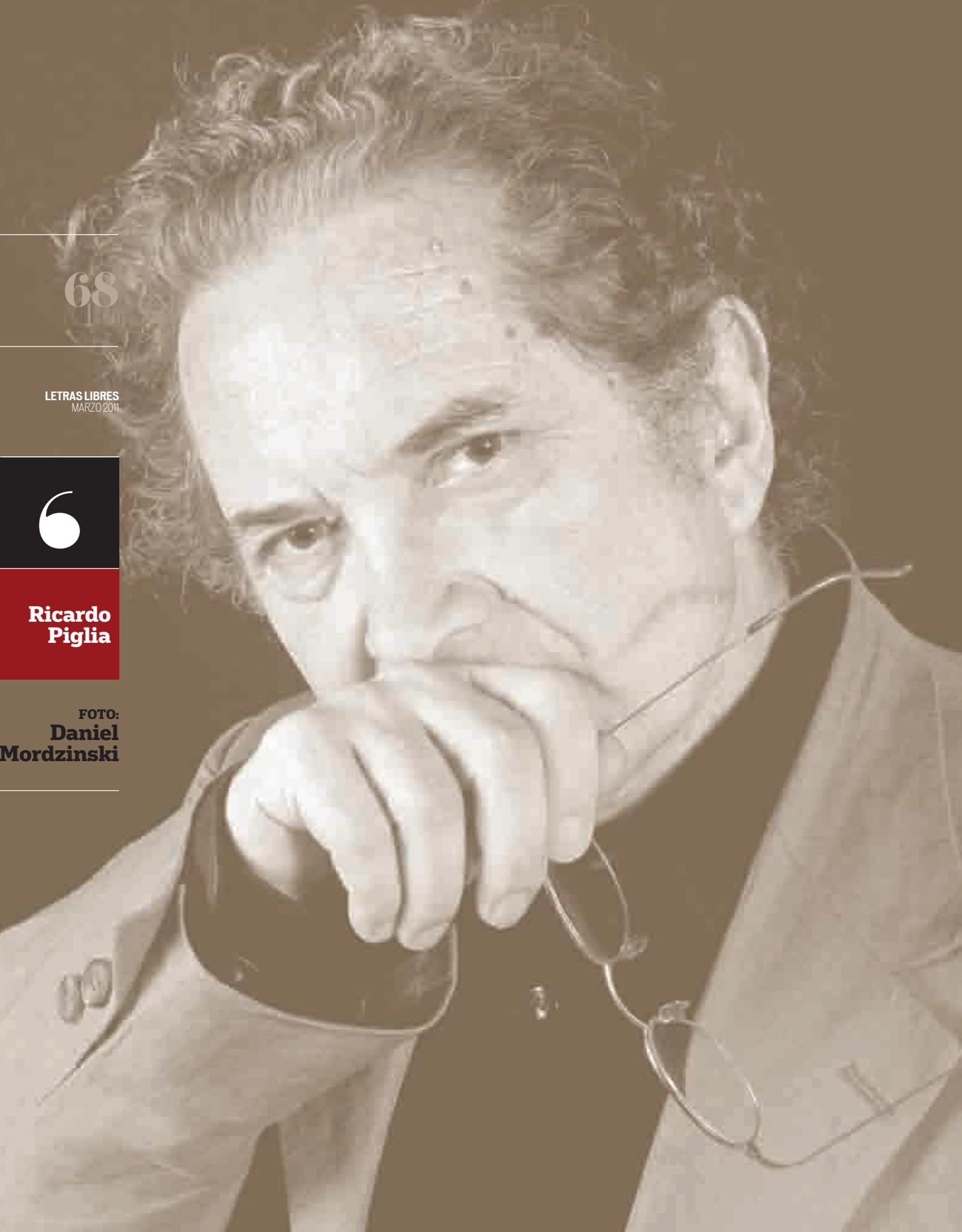
68

LETRAS LIBRES
MARZO 2011



**Ricardo
Piglia**

FOTO:
**Daniel
Mordzinski**



“LA
EXPERIENCIA
ARTÍSTICA ES
UNA PAUSA EN
LA LÓGICA DE
LA REALIDAD.”

Ricardo Piglia

ENTREVISTA
POR
GASTÓN
GARCÍA





Luego de trece años de la publicación de *Plata quemada*, la prensa anunció la aparición de *Blanco nocturno* con grandes titulares: “Ricardo Piglia vuelve a la novela”. Pero si alguien ha desarmado los géneros hasta convertirlos en lo más alto de la literatura contemporánea en español, este es Ricardo Piglia. Así que, como dice el tango, *Piglia no ha vuelto a la novela, básicamente porque nunca se ha ido*. En esta plática Piglia comenta *Blanco nocturno* y desmenuza cada uno de los personajes y las tradiciones que lo inspiraron. Es su novela definitiva, en la que engloba obsesiones y lecturas recurrentes: un puñado de escritores (*Borges, Arlt, Macedonio, Onetti, Faulkner y Gombrowicz, por supuesto*), la *Historia, la teoría, la literatura gauchesca, las tensiones dicotómicas, los personajes... Piglia el escritor, el profesor, el teórico, el crítico, el lector. Lee con el mismo rigor que escribe, con el mismo placer: “Narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas”, dice.*



La crítica ha celebrado que volviera a la novela. ¿Dónde ha estado este tiempo, entonces?

La novela es un espacio importantísimo, pero también me interesa hacer cosas que no son específicamente eso y que para mí siempre tienen conexión. Me gusta ver que hay relación entre todo lo que escribo. La novela tiene la virtud de ser un género dominante.

¿Cuál es esta virtud?

La de poder incorporar materiales muy diversos, de absorber otras formas y otros géneros, lo que la ha mantenido muy activa desde sus orígenes. Desde el *Quijote* podemos decir que la novela ha dialogado con formas paralelas, o cercanas; formas que a veces pueden ser no literarias. El género tiene la cualidad de hacer que muchos textos que aparentemente no tienen nada que ver puedan ser vistos como novela.

¿Qué define a una novela?

Después de muchos años he encontrado, si no una solución, al menos un punto de partida: lo que define a la novela son los personajes. Y creo que por ahí deberíamos empezar a pensar que ha permitido la continuidad del género.

¿Quiere decir que lo que define la novela no es tanto la trama, sino los personajes?

Exactamente. Los personajes de la novela tienen una característica que los diferencia de los personajes de la tragedia clásica, que reciben mensajes oraculares y palabras un poco herméticas que llegan de los dioses, palabras que entienden mal y generan todas las desventuras que conocemos. La novela es una épica sin dioses. Desde este punto de vista, entonces, es desde donde

podemos analizar la novela según cómo funcionan los personajes.

Y *Blanco nocturno* en particular tiene una galería de personajes que parecen estar más allá de la trama. Ya ha dicho que cada uno de estos personajes es en sí mismo un género...

Después de acabar la novela, tuve la sensación de que estos personajes traían consigo un género. El caso más claro para mí es el comisario Croce. El género policial está ligado a él. Y él, al mismo tiempo, funciona como un imán, así que otro personaje, que se llama Renzi, se relaciona con él en la lógica de investigador-interlocutor, Sherlock Holmes-Watson. Pero también hay otros personajes, que desde mi punto de vista están ligados a cierta tradición, cierta fórmula.

Como Luca, el inventor.

Eso. Cada personaje trae su propia tradición. Es decir que los personajes deciden, pero no en un sentido de que los personajes tienen autonomía y hacen sus cosas, no, yo no creo en eso. Me refiero a que cada personaje funciona en el interior de eso que podríamos llamar expectativa narrativa. Al personaje de Luca, que es un inventor que persigue ciertas ilusiones, uno lo asocia con esos personajes desmesurados que están buscando soluciones imaginarias a situaciones muy reales. Y si hablamos de la épica, en mi caso quiere decir que los personajes tienen una experiencia más profunda que los lectores; es decir, no se trabaja con situaciones cotidianas, que reproducen el tipo de vida de ciertos lectores, sino que se trabaja con personajes excesivos, que siempre están en un borde, como en este caso. Luca fue el punto de partida de la novela.

¿Es un antecedente real, familiar?

El origen del personaje tiene que ver con una historia familiar, un primo mayor que puso una fábrica, y era absolutamente extraordinario en sus capacidades técnicas. Una tradición popu-

lar muy fuerte en un momento dado, muy ligada a la mecánica popular, ese tipo de individuos capaces de resolver los problemas mecánicos y prácticos con una habilidad notable. Yo recordaba el galpón de herramientas que había en mi casa. Era el lugar de mi padre, donde se tramaban los pequeños objetos que se podían reparar o construir. Mi primo era una expansión de esa cultura. Y en la relación personal, yo lo conocía desde la infancia, y él me hacía unos objetos rarísimos, como autos que andaban solos, aviones que volaban. Tengo un recuerdo muy intenso, y traté de trasladar esa admiración que tengo por él a la novela, de transmitir lo que supone alguien que tiene la capacidad de crear objetos para los que la realidad no está preparada. La primera intención de esta novela fue contar la vida de este personaje, que luego, con toda la variante y las significaciones que uno pueda imaginar, se convirtió en Luca.

La novela empieza con Luca. ¿La escritura, también empezó con este personaje?

Yo tenía ese personaje, pero necesitaba saber cómo contar esa historia sin contar una historia familiar; no quería contarla como te la estoy contando ahora, y empecé a buscar qué tipo de trama se podía estructurar. Mi primo insistía mucho en la idea de que alguien le iba a dar un dinero para salir de donde estaba. Eso arrasó un pequeño personaje que trae dinero al inicio de la novela.

¿Es habitual que comience a escribir sus novelas a partir de un personaje?

En mi caso las novelas empiezan a funcionar de esa manera. Con un personaje, que genera situaciones, y estas situaciones dan pie a intrigas, y a la vez otros personajes...

¿Y en qué momento de la escritura de *Blanco nocturno* aparece Renzi? ¿Estaba planeado?

Es un personaje que se reitera en los libros que he escrito. La característica que tiene Renzi, y que a mí

me es muy útil, es que tiene una voz que sé cómo funciona. Es como si yo tuviera un lugar en el libro, alguien que puedo imaginar con claridad, conocer cuál es su mirada de los acontecimientos, qué perspectiva va a dar de los hechos.

Y cualquier parecido con el autor es pura casualidad...

Y sí. En definitiva, aunque tiene muchos elementos de mi propia vida, tiene cosas que a mí me hubiera gustado hacer y no hice. También tiene una especie de experimento con la vida. Y además, una característica de la que ahora me doy cuenta: ¡nunca envejece! Logra algo que ojalá yo pudiera conseguir.

Antes que a Renzi, en la novela nos encontramos al inspector Croce, un interlocutor natural.

Surge naturalmente en la trama porque la novela comienza con un crimen. Croce nace de la idea de querer escribir un relato policial en el que el inspector estuviera loco, en oposición a un género donde los inspectores son idealistas, con un saber propio que les permite resolver los enigmas. Me pareció interesante un detective que como investigador resolviera los casos por medio de iluminaciones. Croce llega a unas conclusiones buenas, pero no las puede justificar. Con una especie de epifanía se da cuenta de lo que ha pasado, pero no puede comprobarlo, lo que siempre lo pone en problemas.

Esta locura de Croce tiene un diálogo onírico con las fantasías de Luca.

Esas cosas nunca se calculan, solo se hacen claras cuando otros leen la novela. Este es un diálogo entre personajes que están fuera de la realidad, pero tan fuera de la realidad como cualquiera de nosotros. No podemos pensar que la locura sea tan ajena; siempre hay momentos en los que uno pierde la calma, o pierde el sistema de referencias, y se producen situaciones que uno podría considerar como irracionales. Pero en el

caso de la novela, estos personajes están siempre ahí. Están instalados en un espacio como si no tuvieran vida cotidiana, como si no tuvieran nada fuera de esa obsesión.

Pienso también en la madre, que se la pasa leyendo novelas, todo tipo de novelas excepto las argentinas.

No quiere leer novelas argentinas, no.

Dice que esas "historias ya las conoce".

En eso se parece a mí... La madre es un personaje lateral, que en vez de enloquecer leyendo, como es tradicional, pierde la calma cuando no está leyendo.

La interrupción es un tema de la cultura contemporánea.

¿Y en eso también se parece a usted?

También. La lectura también es un espacio de calma, de corte con la realidad. Yo tengo una teoría, porque como sabés los argentinos no tienen ideas pero tienen teorías, entonces voy a hacer una teoría sobre la locura: la locura es un exceso de realidad. No tanto una carencia de realidad, sino un exceso que pone al sujeto en situaciones muy extremas. Entonces leer un libro, estar conectado a un mundo de ficción, supone un cierto aislamiento en lo que la realidad insiste en provocar. La lectura es un espacio de calma.

¿Y para usted, la escritura es un momento de calma o de tensión?

De calma, sí. Para mí, tiene la misma característica que yo le atribuyo a la lectura. Eso que se llama inspiración consiste en lo que uno logra cuando se aparta de la realidad.



Ricardo Piglia

¿Y usted cómo lo logra?

Podríamos llamarla concentración, ese momento de inspiración en el que podés apartarte de todo, de las demandas de todo tipo, de las demandas del mercado. Cuando eso funciona, tiene una potencia propia. Mi manía es que me levanto temprano, no atiendo teléfono ni leo mails. Para mí es la condición necesaria para trabajar. Un espacio para aislarse de todas las situaciones cotidianas que interfieren. Hay otros escritores que tienen otros modos, pero a mí me da resultado esa persistencia. Recuerdo una frase de Sade, que me parece lindísima; en una de esas orgías que hay en sus novelas, uno de los personajes dice: “Hay que poner un poco de orden en nuestra pasión.” Me parece muy linda la definición, y en mi caso se trata de esto, también, de poner un poco de orden en nuestra pasión. Y como ves, con resultados pésimos durante mucho tiempo, no es que uno se siente y funcione, sino que esa lógica, paradójicamente, es un elemento básico de la creatividad, en el sentido de estar a la espera. Estar a la espera es una actitud importantísima, como quien va a cazar patos. Eso, a la larga, da resultado. Dicho esto, no quiero decir que estuve trece años escribiendo esta novela todos los días, de nueve a una de la tarde. Es que también hago muchas cosas, pero cuando estoy escribiendo trato de que las mañanas estén lo más liberadas posible. En un punto se parece a la lectura, por la cualidad que tiene la lectura de luchar contra la interrupción. La interrupción es un tema de la cultura contemporánea.

Explíquenos...

En la tradición de las lecturas y de las escenas de lecturas, la interrupción aparece siempre como una amenaza. En las interrupciones uno también puede encontrar un camino muy rápido hacia cierta obsesión. Lo que le dice Gombrowicz a los escritores en el prólogo a *Ferdydurke*: no se esmeren tanto con la prosa,

porque de pronto ustedes escriben una frase perfecta y cuando el lector la está leyendo hay una mosca que lo molesta y no lee la frase. Esto quiere decir que uno no controla nada. Pero sí hay un espacio donde la interrupción está en cierto sentido fuera de escena. La interrupción tiene que ver con las lecturas y las escrituras contemporáneas.

Yo siempre recuerdo una vez que fui a ver a Manuel Puig y estaba escribiendo en la cocina mientras la madre hablaba con él y él veía una telenovela. Él escribía, y la madre le traía mate, y conversábamos y ahí estaba la tele. Es una escena bastante contemporánea. Es muy común que alguien tenga el Facebook o los mails, o que esté escuchando la radio. La idea de qué es la concentración o en qué consiste la interrupción es personal. Leía el otro día que las grandes corporaciones están preocupadas porque los que trabajan en sus oficinas son interrumpidos, se preocupan por cómo la gente vuelve al estado de concentración para trabajar. Hay recomendaciones muy cómicas, como que tomen nota de lo que estaban haciendo en el momento de ser interrumpidos. Están pensando a ver si pueden manejar la interrupción. Entonces yo creo que la cuestión de la interrupción es un tema muy interesante para debatir. Está ligado a lo que podríamos llamar la experiencia artística, que creo que también es una pausa, una pausa en la lógica de la realidad, del mercado. De modo que si yo tuviera que referir eso a mi experiencia, no veo que haya diferencia entre las condiciones en las que escribo o en las que leo. Aunque es mucho más fácil leer que escribir.

Volviendo a los personajes de *Blanco nocturno*, hablemos ahora de las gemelas Belladona. ¿Cómo elige esos apellidos?

Es una familia italiana, sin dudas. Yo tengo tantas historias familiares que ya no me va a alcanzar la vida para contarlas. Las familias son maquinarias narrativas extraordinarias.

Siempre hay figuras que se repiten: el que se fue, la soltera, el que perdió todo en el casino. En el caso de las hermanas empecé a pensar que las relaciones familiares tenían que tener un lugar y por lo tanto Luca tiene dos hermanas. Pero me interesó ver si podía alterarse esta lógica de representación de las mujeres en la ficción. Tengo la sensación, sobre todo con lo que han escrito muchos hombres y algunas mujeres, de que el mundo de las mujeres es el de la cotidianidad, con una particular inocencia. En este sentido, son siempre los hombres los que mueven la trama: persiguen a una mujer, son abandonados por una mujer, etcétera. Yo quería que en la novela fueran ellas las que activan la trama, las que buscan a los hombres, las que están detrás del dinero que llega. Las mellizas son mujeres malas, en el sentido de adjetivo calificativo benéfico. ¿Qué quiere decir una mujer mala? Siempre son más interesantes que las mujeres buenas.

Como las mujeres de Macedonio, como las del tango...

Si no fuera por esas mujeres, no habría tango. Y uno se enamoraría menos, porque uno nunca se enamora de la persona que le conviene, si no sería sencillísima la vida.

Las hermanas Belladona tienen otra característica que podríamos llamar pigliana: son mellizas.

Hay características que uno no maneja conscientemente. Son mellizas, y yo no sé por qué. Insisto, cuando uno habla de la novela que ha escrito, parece que tiene las cosas mucho más claras que cuando las escribió.

Lo de las mellizas me hace pensar en ese doblez que se repite y que ya se ha señalado: una dicotomía presente en toda su obra, empezando por su nombre completo, del que se desprende el nombre del autor y del personaje. Las dos caras, los títulos de sus libros, el campo y la ciudad... No parece que fuera casualidad.

No, seguro que no. Cuando uno escribe una novela, no es nada sutil. Las novelas trabajan con un campo material que todavía no está pensado. Estos materiales conectan ideas, y son siempre un poco menos sutiles de lo que podrían ser si uno empezara a reflexionar. Un escritor puede hablar de lo que ha escrito si cuenta cómo lo hizo, no si intenta explicar qué significa lo que hizo. A mí me molesta cuando los escritores aparecen definiendo lo que hay que leer en su novela. En cambio me interesa mucho cuando un escritor cuenta cómo ha hecho las cosas. Creo que eso nos interesa a todos, como cuando un pescador cuenta cómo hace su trabajo, si sabe contar su oficio. Ese tipo de saber sobre una práctica siempre se agradece.

¿Y la dicotomía del campo y la ciudad, que aparece también en *Blanco nocturno*?

Empecé la novela con una historia que no sucedía en un pueblo. La empecé con Renzi encerrado en una casa, en un momento de crisis personal, leyendo sus diarios y espiando a una vecina. Tienen una historia. Y lo primero que le dice la vecina es que dejara de aislarse, y le va contando la historia de su hermano. Finalmente lo lleva a la fábrica. Esta fue la primera versión del libro. La cuestión de trasladar la trama a un pueblo de campo activó una serie de cuestiones que estaban implícitas, como una fábrica en medio de la pampa. Luego, la Argentina. Me tardé tanto tiempo en escribir la novela que a la mitad apareció lo que se llamó la crisis del campo, y que reactivó, más allá de la cuestión política, la mitología del campo. Reaparecían esos personajes que hablan con sentencias a lo Martín Fierro. Son siempre sentencias de una filosofía que no se entiende, como por ejemplo: “Cuando el sol sale, será que va a amanecer.” Empezaron a aparecer ese tipo de personajes que decían cosas por el estilo: “El campo es nuestro”; no hablaban de la situación real, que era una cuestión de impuestos. Estas cosas influyeron en el momento de resolución de la novela. Algunas de las cosas

que se discutían empecé a ponerlas en boca de los personajes. Alguien dijo alguna vez: “Si vienen las elecciones no hay problemas porque subimos los peones a las *pick-ups* y los llevamos a votar.” Si era una cuestión de resolución democrática, llevaban a la gente y le decían por quién tenía que votar. Son tensiones que uno puede encontrar en la historia argentina desde que empezó el conflicto, hace más de un siglo, entre quienes tienen la tierra y quienes quieren un país moderno. Pero yo no tenía la intención de testimoniar eso, sino simplemente de incorporarlo al conflicto de la novela, que era similar.

Aquí lo interesante es que la historia transcurre en los años setenta, una época particular en la que el campo también tuvo un papel importante.

En todos los momentos claves de la Argentina los dueños de la tierra, que son poquitos en relación a la cantidad de campos que controlan, han tenido un papel clave. Muchas veces hemos pensado que el proyecto que inició Sarmiento tenía como objetivo que los inmigrantes ocuparan la tierra, como se hizo en Estados Unidos, tal como cuenta la épica *western*. Pero cuando llegaron los inmigrantes el campo ya estaba dividido entre los terratenientes y tuvieron que amontonarse en las ciudades, lo que dio una realidad muy diferente. Todo esto daba un contexto que funcionaba muy bien para la novela, ya que siempre nos enfrentamos a dos problemas: dónde se la localiza y en qué tiempo sucede. Es el punto de partida de cualquier narración. Y hay un momento muy interesante de Argentina que es 1972, cuando Perón amenaza con volver del exilio y no se sabe si va a volver; un momento de incertidumbre histórica.

¿Y el lugar en el que transcurre *Blanco nocturno*, este pueblo, se parece algo al Adrogué en el que nació?

No, más bien se parece a un pueblo que se llama Bolívar, donde yo

pasaba los veranos. Allí tuve una experiencia muy fuerte de lo que es la vida en el campo. Cuando uno es chico tiene experiencias que persisten en el tiempo. Muchas de estas vivencias aparecen en la novela. Por ejemplo, la noche en el campo que no puede ser como la noche en la ciudad. En el campo argentino uno percibe la llegada de la oscuridad con todos los sentidos. Esas cuestiones que había vivido permitieron dar cierta precisión a lo que contaba de la llanura. Una sensación particular.

¿También iba a cazar liebres?

Los tíos me llevaban a cazar liebres, sí. Llevábamos una luz, porque como sabés las liebres se paralizan cuando las iluminan en la noche. Está toda la euforia de cazar y llega ese momento que es muy perturbador. La idea de *Blanco nocturno* fue un animal en la oscuridad de pronto iluminado e inmóvil esperando que lo maten.

Un escritor puede hablar de lo que ha escrito si cuenta cómo lo hizo, no si intenta explicar qué significa.

En un momento del libro, Sofía y Renzi hacen un recuento de las cosas, y se preguntan cómo se llama todo eso. “Se llama la vida”, dice Renzi. ¿Cómo trata la vida a Piglia? A este Piglia que cumple setenta años, se jubila, vuelve a la novela...

El primer punto es que uno envejece. Más o menos todos sufrimos las mismas desdichas y las mismas felicidades. Si hay algo que yo puedo recordar con alegría es que cuando tenía diecisiete años quería escribir novelas, y por fin logré escribirlas. Es algo muy importante en mi vida. —