

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

Porras, M. del C. (2009). La entrevista literaria: Una poética dialogada. Crítica y ficción de Ricardo Piglia. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 2 (2), Artículo 7. Disponible en la siguiente dirección electrónica:

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones/>

LA ENTREVISTA LITERARIA: UNA POÉTICA DIALOGADA. CRÍTICA Y FICCIÓN DE RICARDO PIGLIA

THE LITERARY INTERVIEW. CRITICS AND FICTIONS OF RICARDO PIGLIA

PORRAS, María del Carmen. Profesora de la Universidad de Simón Bolívar - Venezuela
porrasgarcia@cantv.net

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

RESUMEN

En este artículo se tratan de analizar las estrategias que Ricardo Piglia ha utilizado para entregarnos una suerte de arte poética en *Crítica y ficción*, libro que constituye una recopilación de entrevistas que el autor ha ofrecido. En este caso, hablamos de una poética dialogada porque Piglia, que ha llevado a cabo en solitario el proceso de selección y reconstrucción del material, ha mantenido la estructura propia de las entrevistas en el libro, lo que hace del intercambio con el otro una condición indispensable, desde su perspectiva, para el planteamiento de sus ideas como escritor e intelectual. En este sentido, las de Piglia son ejemplos de cómo una entrevista literaria puede y debe ser concebida: un diálogo productivo a través del que se canaliza el desarrollo de un pensamiento alrededor de la literatura y la cultura.

Palabras clave: Entrevista literaria, Poética, Ricardo Piglia

Recibido: 17 de agosto de 2009

Aceptado: 1 de noviembre de 2009

ABSTRACT

In this article we try to analyze the strategies that Ricardo Piglia has used to deliver us a poetical art in his book *Critique and fiction*, which constitutes a summary of interviews that the author has offered. In this case, we speak about a poetic writing. Piglia has carried out his process of selection and reconstruction of the material all by himself, and has supported his own structure of the interviews in the book, which does of the exchange with other one an indispensable condition, in order to construct a personal perspective that condense his ideas as writer and intellectually. In this perspective, Piglia give us examples about how a literary interview can and must be conceived: It is a productive dialog that promotes a thought that include the literature and the culture.

Key words: Literary Interview, Poetics, Ricardo Piglia

Submission date: August 17th 2009

Acceptance date: November 1st 2009

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

1. Introducción

Según señala en varias ocasiones a lo largo de las entrevistas y encuestas que conforman *Crítica y ficción*¹, Piglia (2001) optó por estudiar Historia y no Letras, a pesar de su interés en ser escritor. La respuesta es que “la carrera de Letras tiende a *centrar* demasiado, diría yo, produce *la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada*” (2001: 87. *Cursivas nuestras*). Con la Historia, Piglia se siente más cómodo pues, “la historia me permitía mantener *esa relación de distancia y de cercanía con la literatura* que yo andaba buscando. Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista” (2001: 90. *Cursivas nuestras*). No debe resultar extraño entonces que un escritor que define de esta manera sus inicios literarios decida que su poética, que sus ideas y reflexiones sobre la literatura tengan como eje central en su obra un libro donde se recopilan entrevistas y respuestas a encuestas generales. Es decir, que su pensamiento se exprese a través de un discurso que no es el más común para llevar a cabo dicha tarea, como sí lo son el ensayo o el artículo de opinión.

El título, ya por sí solo, nos habla de un Piglia a quien no le interesa mantener formas, espacios puros, discursos rígidos que no se entremezclen entre sí. Con las palabras “crítica” y “ficción”, articula así dos elementos que, no es que sean contrarios, pero parecieran ocupar lugares distantes dentro del discurso literario. La crítica lee la ficción, la interpreta, la sistematiza, establece relaciones entre obras. La ficción sería, más que una forma concreta de escribir, una posición ante la realidad: “me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción” (2001: 92), dice el autor, en un momento.

Entrevistas literarias, las de Piglia que se encuentran en *CF* son también reflexiones elaboradas a base de preguntas que otros han colocado frente al autor. En la última y al parecer definitiva edición de esta obra, del año 2001, se plantea que, aunque es reconocido el papel que jugaron los entrevistadores, para llevar a cabo este libro: “he trabajado sobre la transcripción de las grabaciones y he reescrito las respuestas tratando de mantener el orden de las preguntas y *el ritmo de la conversación oral*” (2001: 225. *Cursivas nuestras*), es decir, el autor llevó a cabo solo este trabajo. Así, plantea: “Quiero aclarar que [los

¹ De ahora en adelante *CF*

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

entrevistadores] no tienen ninguna responsabilidad en los cambios y alteraciones que han sufrido los materiales publicados originalmente” (2001: 225.) En esta cita puede leerse el reconocimiento a sus interlocutores, que permitieron los diálogos pero también es una forma sutil de establecer la posesión de los textos que surgieron de las entrevistas, gran problema que se plantea muchas veces entre entrevistados y entrevistadores. Para Piglia, estos textos serían de su propiedad y, claro, por eso él los puede cambiar, modificar, convertir en algo diferente a lo que es un libro tradicional de entrevistas. En este sentido, no es que el trabajo del periodista es despreciado, pero la mano del escritor se percibe como necesaria para “acomodar” los textos que van a conformar un libro que quiere ir más allá de ser un texto de entrevistas. Ahora bien, esta apropiación no va a suponer la supresión de ese otro que pregunta. Piglia mantiene la tensión de un diálogo donde el entrevistado muchas veces contesta con más dudas, repregunta directamente o ciñe su respuesta a una pregunta retórica.

Las entrevistas parecen estar ordenadas en sentido de su complejidad. A medida de que avanzamos, las preguntas y, por tanto, las respuestas de Piglia se hacen más elaboradas y por eso en las tres últimas entrevistas lo dicho por el autor son textos que alcanzan hasta dos o tres páginas. Ya no son simples respuestas a preguntas, sino verdaderos desarrollos de ideas que derivan a otras y a otras. Piglia se explaya en la respuesta, reflexionando sobre lo referido por el otro. Esto hace que tengamos la idea, en las tres últimas entrevistas, que éstas comprenden a todas las demás. Lo que no hace a las anteriores prescindibles, sino que da cuenta de un cierto orden en este discurso que uno diría fragmentario y hasta cierto punto caótico, pero que, en realidad, juega, como él dice con respecto a su novelística, con “el microrrelato, la historia convertida en lo esencial” (2001: 186). Porque ¿dónde termina la respuesta a una pregunta?, ¿acaso en este texto no se reiteran temas, obsesiones? Sarmiento, Borges, Macedonio Fernández, Arlt; el escritor como crítico; el crítico como detective; el escritor como el criminal cuyas mañas o artes aquél tiene que descubrir; la compleja relación literatura y mercado, y cómo se inserta él en la dinámica del mercado de los libros. Son asuntos que se va desarrollando a lo largo del libro, de manera que pareciera que cada entrevista nos prepara para la posterior, así sea posible, por supuesto, leerlas por separado. Trataremos en este trabajo de dar cuenta de cómo se desarrollan algunas líneas del pensamiento de Piglia, a través de los intercambios con el otro, cuáles son sus estrategias en las respuestas y de qué manera se relacionan éstas entre sí para que se conforme en *CF* lo que hemos denominada una poética dialogada.

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

2. De cómo hacerse escritor (y lector)

A pesar de su peculiaridad, de su ser desplazado, Piglia no elude en *CF* las usuales preguntas acerca de por qué se hizo escritor. De esta manera, incluye la encuesta realizada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en donde se lleva a cabo un completo interrogatorio sobre su vida como escritor y los avatares de este ejercicio. Así, frente a la típica pregunta sobre por qué y cómo comenzó a escribir, Piglia elabora una respuesta donde escritura y lectura quedan absolutamente articuladas: “Desde que empecé a leer quise ser un escritor, pero entré realmente a la literatura a los 16 años” (2001: 51). Escritura y lectura serían dos fases de un mismo ejercicio, siempre que la lectura tenga un sentido que él va a definir de una curiosa manera. Al señalar en un momento dado que sus lecturas de joven eran arbitrarias, el entrevistador le pide que explique por qué usa ese término y Piglia se corrige y afirma:

Quiero decir una lectura utilitaria. Me acuerdo que daba vueltas alrededor de los libros que me gustaban y lo que me intrigaba era: ¿cómo funciona esto?, ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar (2001: 88. Cursivas nuestras).

La sutileza del cambio en los términos nos habla del valor que Piglia quiere mostrar hacia su interlocutor y, muy importante, hacia el lector de la entrevista: incorporar una corrección, en lugar de introducir de manera directa la “reputa adecuada” es una forma de reconstruir –o quizás, ¿construir?-- la tensión del diálogo.

Vemos pues, que al contar sus inicios como autor, Piglia va definiendo ya la idea del texto como una máquina que produce no sólo los sentidos que el escritor ha querido o ha sido su voluntad, sino que también hay un lector que los produce en su lectura, que ésta no es simple decodificación, sino interpretación, sea el lector crítico profesional o no. En este sentido, es importante destacar lo que Piglia responde cuando se le pregunta sobre cómo se relaciona con la crítica de Borges. Así, afirma:

Borges era un extraordinario lector, ésa es su marca, creo y su influencia. Un lector miope, que lee de cerca, que pega el ojo a la página [...] Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida (2001: 149).

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

Una lectura que construye relaciones entre libros que otros no han advertido porque no se han colocado en una posición adecuada.

Lo he usado, digamos, igual que a Brecht o a Pound, como un abc de la lectura, una práctica que excede la crítica propiamente dicha y avanza en otra dirección, más pedagógica, diría, más pragmática incluso, porque tiende a construir el universo literario como tal, a definir sus límites y sus fronteras (2001: 149).

La lectura como constructora de la propia literatura. Sin embargo, en un momento dado, ante una pregunta sobre su lector ideal, Piglia responde que “es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer” (2001: 55), respuesta que parecería contradictoria con lo que habla sobre Borges, como el lector que construye él mismo los sentidos de una obra. Pero la contradicción se desvanece cuando entendemos que el lector del que habla Piglia es uno que sabe utilizar (de ahí el término que corrige en la entrevista de la que hablamos anteriormente) un texto para cada vez leer de forma más enriquecedora, para leer –o intentar leer—como Borges. De esta manera, cuando en otra entrevista le hacen la misma pregunta sobre su lector ideal, Piglia responde:

Un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido. Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee desde lugares distintos y por motivos múltiples, pero si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal sería eso; narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas (2001: 138).

Otra vez, aunque parecen contradictorias, ambas respuestas a la misma pregunta son más bien complementarias: los textos preparan a los lectores y éstos, si aprenden, entran en el juego utilitario, que dice Piglia, de la lectura: es decir, preguntarse sobre el cómo y porqué una obra es como es. Todo lector, sobre todo un lector crítico, en este sentido, debería tratar de ejercer la lectura como Borges, detallada, detenida, constante alrededor de los libros.

Así, y dado que los textos producen lectores, producen experiencias de lecturas, para ser escritor no se necesita tanto “estudiar literatura” sino, más bien encontrar los textos que lleven hacia el proyecto –la máquina textual—que uno quiere construir. Pero para ello no sólo hay que convertirse en un receptor pasivo, como hemos visto, de los libros, sino también hay que rehacerlos al leer, como Borges, para una fin específico:

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer posible una mejor lectura de los que va a escribir (2001: 153).

La lectura de los libros que construye su propio contexto y, por tanto, su propio espacio de discusión y análisis. Por otro lado, el estudio de la historia, pareciendo un desvío en el camino hacia la literatura, en realidad no lo es porque

(...) los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, de partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos (2001: 90).

En ese sentido, para Piglia, “la literatura es un espacio fracturado donde circulan distintas voces, que son sociales. La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto” (2001: 11). De allí que cuando le pregunten sobre los temas que definen su escritura, Piglia responda que “No creo que la literatura sea cuestión de temas [...] sino técnica: he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga” (2001: 54). Completa la respuesta en otra de las entrevistas, cuando le plantean una pregunta parecida:

¿Cómo escribió sus libros y en especial su última novela? El problema para mí no es armar la trama, sino encontrar el tono de un relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica (2001: 99).

En ese sentido, Piglia reconoce lo que su forma de narrar debe al momento en que se inició como escritor:

Empezó a escribir en la década de los 60. ¿Significa eso una marca de origen en su literatura? Espero que sí. Porque creo que los 60, [...] no son una época, sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de géneros y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y de las consignas (2001: 95. Cursivas nuestras).

² Para respetar la tipografía utilizada en CF, cuando transcribo una pregunta lo hago en cursivas.

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

La palabra destacada por mí creo que es clave en este libro de Piglia y quizás en todos, en él mismo como autor. Así, plantea en un momento:

Hay que estar en un lugar excéntrico, opuesto al orden establecido, fuera de todo. No tengo confianza en nada ni soy un hombre optimista, pero creo que hay que aspirar a la utopía y a la revolución. Sólo por amor a los desesperados conservamos todavía la esperanza, solía decir un amigo de Brecht (2001: 95).

Desde ese lugar excéntrico surge, entonces una escritura que se compara e iguala a la propia vida:

Muchos escritores ven su labor como un conflicto de fidelidad [...] O se vive o se escribe. ¿Ve la disyuntiva? Se vive para escribir, diría yo. La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida misma. No son muy diferentes literatura y vida (2001: 19).

Así, también señala en otra entrevista: “De modo que la biografía de un escritor a menudo tiene que ver con la construcción misma de la obra y a veces ésta es un efecto de la obra” (2001: 196) y afirma que gusta más de leer biografías y cartas, diarios, que novelas. Este tipo de material “condensa una vida en algunos elementos y esto es siempre muy atractivo narrativamente” (2001: 196). Por ello es imposible eludir, en esta recopilación de entrevistas, referencias a su diario, que llevaría escribiendo desde joven. El diario queda definido por el autor como una suerte de “Laboratorio de la ficción” pues allí el autor puede sentirse libre de articular todo tipo de discurso: “El diario es un híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historia, viajes, pasiones, promesas, fracasos” (2001: 92). Estas palabras de Piglia llaman la atención porque su diario, así como lo describe, pareciera ser la obra que el autor siempre ha deseado dar a conocer; así, plantea en un momento dado:

Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla, pero que fuera también un relato criminal y una historia política. Arlt era capaz de eso, pero se murió muy joven (2001: 92).

¿No sería esto la definición de su diario donde encontramos una gran variedad de temas, tópicos, estilos, preocupaciones, etc.? ¿No sería el diario de Piglia esa

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

obra que habría que leer como él siempre ha querido, una lectura cercana, como la de Borges, detallista y detenida, astuta y rápida a la vez? Pero Piglia no lo publica y lo mantiene, como señalaba antes como su “laboratorio de la ficción”. Y esa no publicación de su diario, con seguridad, tiene que ver con el punto siguiente que vamos a tocar, que es el autor y el mercado.

3. El escritor y el mercado

Casi al final de la entrevista-encuesta de Sarlo y Altamirano, se le pregunta a Piglia:

¿Vive usted la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado? Vivo de la literatura, pero no de la escritura, o si prefiere, me gano la vida leyendo. En los últimos quince años he trabajado alternativamente como asesor editorial o enseñando literatura (2001: 57).

Piglia, así, no se presenta como un autor que cuenta con los beneficios que la profesionalización del escritor supuso para el *boom*. Pero ello no se considera producto del azar o de las condiciones del mercado cuando el autor comenzó a escribir, sino que es una forma de luchar contra las normas del mercado que han invadido todos los aspectos de la vida actual. Así, ante la pregunta del porqué del espaciado tiempo entre la publicación de sus libros, Piglia apunta: “[Tengo] eso que yo llamo en broma “estrategia con el mercado” ya que carezco de estrategia con el mercado. Porque si hay una estrategia es justamente esta: no estar” (2001: 135). ¿Qué significa no estar? Es no confundir, para él, dos aspectos del mercado: la producción y la circulación. De allí que sus novelas sean tan espaciadas unas de otras y que su diario tenga tanto valor para él: es una escritura que no se lanza al mercado a circular, sino simplemente se produce y se guarda para sí, manteniéndola ajena a los avatares de la circulación. De allí la constante alusión a Macedonio Fernández y su forma de escribir y no publicar nunca su *Museo de la novela de la eterna*, que no fue editada en vida de aquél.

Imposible de entender para la sociedad capitalista, Fernández sería representativo de un escritor que rompe con las normas del mercado:

Me gusta ese ejemplo de escritor, el tipo que se pone fuera de circulación y trabaja tranquilo y sigue sus propios ritmos. El escritor que no piensa en sus libros según el modelo del cliente al que hay que satisfacerle una demanda, sino según el modelo del lector que está

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

buscando siempre un texto perdido en la maraña de las librerías (2001: 136).

Para Piglia, en este sentido, la actual sociedad se entiende con dificultad con la literatura y así apunta:

Creo que la política de la sociedad en relación con la literatura es sacarla de ahí. Yo siempre digo en broma [...] 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 económico (2001: 172).

La contestación es un chiste, pero funciona como una oración que hay que leer seriamente en el contexto del tema tratado. Para Piglia, en realidad no habría un llamado “mercado literario”, sino “una manipulación de la literatura por la cultura de masas” (2001: 181). Y por ello, para no dejarse manipular, la estrategia de Piglia pasa por no situarse de manera definida ante esa manipulación:

Estar en los medios y también hacerse invisible, pasar largos períodos sin publicar, largos períodos en los que me sustraigo de la escena pública y vuelvo al under para decir así, me alejo, viajo en subte (...) (2001: 181).

La idea, entonces, es no ubicarse, ante el mercado o ante la cultura de masas, en un lugar específico, sino, siguiendo sus propios planteamientos, habría que desplazarse por diversas estrategias para combatir al mercado en una época en la que éste se ha impuesto al debilitado campo cultural. ¿Y acaso no es el propio libro que estamos analizando, *CF*, una toma de posición ante el mercado? Piglia, en primer lugar, se apropia, en el caso de las entrevistas que conforman el texto, de un discurso que el periodismo siempre ha considerado propio. Por otro lado, le da permanencia a una serie de textos que hubieran quedado perdidos en la vorágine de los periódicos, incluso de las revistas culturales, de no haber sido seleccionados para componer este libro con ellos. Propone, finalmente, una manera de expresar su pensamiento que retoma una forma propia de los medios de masas (la entrevista) y la convierte en, como él dice, en una máquina crítica, cuyo sentido hay que leer muy de cerca, como la lectura de Borges. Un texto híbrido, de diversos tonos, que se construye desde el lugar excéntrico en el que Piglia dice siempre estar. En las entrevistas, este lugar excéntrico lo toma justamente por la posición que asume ante el que le pregunta: no es un escritor que parezca responder a ninguno de los mitos que, según Leonor Arfuch (2002) han generado las entrevistas en los autores “el escritor ‘difícil’, poco proclive a los encuentros, la celebridad que habla por todas partes, el ‘resignado’ que soporta

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

por enésima vez las mismas preguntas, el mediático, que maneja tan bien su imagen pública que termina haciendo de su vida su obra. No se muestra pues, huraño o complaciente, divo o inaccesible, sino, más bien, es un autor que está entablando un diálogo, en el sentido en que María del Carmen Bobes (1992) lo define³, con un otro. No es un escritor promocionándose, sino un autor que toma cada diálogo como una nueva fuente de indagación de sí mismo y su obra. De allí que en muchas ocasiones, a la pregunta que se le propone, Piglia coloque, no una respuesta, sino una pregunta más. Por ejemplo, nótese cómo la pregunta es respondida con otras interrogantes que, si bien matizan o redirigen el objetivo de las primeras, no las deslegitiman: “*Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos? ¿Qué es un tema? [...] Mis relatos cuentan, a la vez, siempre lo mismo, pero no sabría decir de qué se trata. ¿Existiría entonces una constante?*” (1992: 54) y, más bien, las interrogantes son aprovechadas para crear un estilo de diálogo hecho a partir de preguntas que de forma sucesiva, entrevistadora y entrevistado van presentando:

Se dice que la escritura de ficción puede ser catártica. ¿Está usted de acuerdo y cree que la escritura de la crítica también puede ser catártica? Y si no lo es, ¿qué podría ser? No creo en la teoría de la catarsis. En cuanto a la crítica, pienso que es una de las formas modernas de la autobiografía [...] ¿No es la inversa del Quijote? [...] ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso. ¿Y qué lugar tendría la verdad? Cuestión compleja. ¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? [...] Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera. Hacer como si lo fuera. Y convencer a los demás de que es verdad lo que dice [...] “¿La verdad para quién?”, decía Lenin. Ésa me parece una buena pregunta para la crítica literaria. (Bebes, 1992: 13-14. El último destacado es nuestro).

Una reconstrucción claramente planificada de la oralidad en donde:

La corrección trabaja contra el fetiche periodístico de la espontaneidad y redime a la entrevista de los riesgos de la ligereza, la imprecisión y la banalidad. Las respuestas no son ya el trofeo del cazador furtivo, sino el resto perfeccionado de un hallazgo compartido que la corrección viene a realzar (Speranza, 2004:39. Cursivas nuestras).

³ Para Bobes un diálogo supone, frente a la conversación, un ponerse de acuerdo para hablar sobre un tema determinado y alcanzar cierto grado de avenencia. (1992: 94).

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

Las entrevistas, pues, se convierten en textos donde construir juntos, entrevistador y entrevistado, los planteamientos de Piglia con respecto a la literatura y no espacios de lucha por la palabra.

4. El escritor, el Estado y la sociedad.

Que todo puede ficcionalizarse es uno de los primeros planteamientos de Piglia que he incorporado a este trabajo. Pero una de sus entrevistadoras, al parecer no contenta con esta afirmación en general, le pregunta al autor: “¿Pero, entonces, cuál es la especificidad de la ficción?” (Piglia, 2001: 10). A lo que Piglia responde:

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar [...] La realidad está tejida de ficciones (2001: 11).

Vemos pues, que, aunque en un comienzo trata de contestar con precisión a lo que pide la entrevistadora, --eso que sería lo específico de la ficción-- Piglia vuelve a reafirmar su idea con respecto a que la ficción abarca, puede abarcar, a todos los discursos sociales. Y uno de los principales creadores de ficciones sería el propio Estado. De manera curiosa, Piglia utiliza los mismos términos para comprender la narrativa de Arlt y el poder ficcionalizador del Estado: así, en un momento ante la pregunta: “¿Qué es la ficción para Arlt?” (2001: 21), la respuesta de Piglia es “Sobre todo la posibilidad de *hacer creer*” (2001: 21. Cursivas nuestras); mientras que en otra entrevista afirmará: “El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de *hacer creer*” (2001: 105. Cursivas nuestras). Creo que esta coincidencia en los términos no es para nada casual. Porque coloca en el mismo espacio a dos entidades que puede que trabajen con un mismo fin --hacer creer-- pero desde muy diferentes posiciones – recordar que esta palabra es clave en Piglia--. La narrativa de Arlt y su propia figura como autor lo colocan en el extremo opuesto del Estado:

¿Quién es Roberto Arlt? Alguien que no es un clásico, alguien cuya obra no está muerta [...]. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo [...] Se opone frontalmente a la norma pequeñoburguesa de la hipercorrección que ha servido para definir nuestra literatura (2001: 21).

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

Las ficciones del Estado tienen que ver con mantener el dominio sobre la sociedad y los ciudadanos, y cuando se habla sobre esto en una sociedad como la argentina, es imposible no hacer alusión a su férrea dictadura militar de los setenta. Así,

En la época de la dictadura circulaba un tipo de relato "médico": el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar [...] Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. [...] Ese era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, este relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas (2001: 106).

Arlt, desde la literatura, representaría otro modo de manejar la ficción ya no para ocultar una realidad horrible y *hacer creer* que lo sucedido es hasta positivo para la sociedad, como lo hace el Estado militar argentino, sino para descubrirle a la propia sociedad cómo funciona, cuáles son los ejes que ponen en marcha su vida y cuestionarlos:

Arlt no trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes de funcionamiento de la sociedad. Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción (2001: 22-23).

Pero esto lo hace desde "ese lugar desplazado, ilegítimo" (2001: 22) que le corresponde como un no clásico y por eso "Las novelas de Arlt parecen extrañas utopías negativas que siempre se renuevan y a menudo hacen pensar en esa forma tan moderna de ficción especulativa y paranoica tipo Philip Dick" (2001: 23). Mientras el Estado militar apunta a la construcción de una ficción para justificar y mantenerse en el poder, Arlt escribe dando cuenta del carácter ficcional de toda norma, de todo orden social: "Para Arlt la sociedad está trabajada por la ficción, se asienta en la ficción" (2001: 25). La oposición Estado-Arlt se mantiene incluso cuando el Estado pasa a ser democrático, Así, para Piglia, una vez concluye el Estado militar, el nuevo Estado sustituye el relato médico por otro, que llama "novela psicológica" y que determina que toda la sociedad, no sólo los responsables directos de las masacres y los crímenes de la dictadura, tienen que hacer un examen de conciencia: "Resulta que no eran los sectores que tradicionalmente impulsan los golpes de Estado y sostienen el poder militar los responsables de la situación sino ¡todo el pueblo argentino! Primero lo operan y después le exigen el remordimiento obligatorio" (2001: 106). En este sentido, Arlt y

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

su narrativa se encuentran en las antípodas del discurso de cualquier Estado, porque el Estado, militar o no, utiliza también la ficción para crear la realidad que más lo favorece. Y en ese sentido, la narrativa de Arlt está siempre presente para dar cuenta de cómo existen y se utilizan las ficciones que crea el poder para imponer su orden en la sociedad. Esta especie de contraposición entre Estado-Arlt no es gratuita, como dijimos antes y creo tiene mucho que ver con la época de transición que vivió la sociedad argentina y, por tanto, el campo cultural, en el paso del Estado Militar al Democrático. Arlt y sus novelas representan la mejor de las estrategias frente a las ficciones que construye todo poder. Frente al Estado Democrático, el problema es que, para Piglia, “la nueva marca del discurso intelectual es una suerte de conformismo general y sometimiento al peso de lo real” (2001: 105). Es decir, que los escritores e intelectuales parecen dispuestos a aceptar lo que propone el Estado Democrático: “lo fundamental es aceptar la propia conciencia. Pasar de la tradición de los vencidos a la tradición de los vencedores. Adaptarse al retro neoconservador, a la elegancia cínica, a la defensa del orden, a la muerte de las vanguardias” (2001: 102). Arlt sería, entonces, el ejemplo a seguir en una época en que hablar del pasado y sus horrores comienza a percibirse como fuera de lugar y lo que se asume es que hay que mirar hacia adelante, nunca atrás, para no hacer traumático el paso de uno a otro Estado. En este sentido, va a señalar Piglia, el riesgo de aceptar pasivamente lo que diga el Estado es convertirse --o al menos parecer-- en uno de sus agentes:

Pensar en el lugar de los políticos. Ésa es la tendencia hegemónica. Los intelectuales hablan como si fueran ministros. Se habla de la realidad con el cuidado y el cálculo y el tipo de compromiso y el estilo involuntariamente paródico que usan los que ejercen directamente el poder (2001: 103).

En este sentido, Piglia, sin pretender ser Arlt, rompe con esa que considera tendencia hegemónica desde el mismo momento en que decide escoger esta forma, la entrevista, como medio para dar a conocer sus ideas, sus reflexiones, sus planteamientos como autor. No sólo, como señalé antes, se juega con las normas del mercado, sino también con la manera en que los discursos circulan en la sociedad. Cuando decide conservar la estructura del diálogo en sus entrevistas, Piglia está optando por el desplazamiento, por el no colocarse en una posición segura y precisa, sino en un lugar indeciso, el lugar de la pregunta y la respuesta, el lugar del diálogo con otro y no la seguridad del monólogo, así las entrevistas hayan sido retrabajadas por él mismo. El diálogo es la forma, pues, más indicada para hablar sobre la literatura, porque permite que entren a tomarse en cuenta varias voces y no una sola. Permite el debate, la polémica, el desencuentro y de nuevo el encuentro, diversidad que el discurso del Estado, al parecer, no permitiría.

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

5. A modo de conclusión

No puede ser casual que *CF* abra y cierre con preguntas sobre la entrevista. Son dos preguntas muy diferentes que se contestan, por tanto, de forma también muy distinta. La respuesta de la primera es breve; la segunda se dedica a reflexionar sobre el género. La primera interrogante, la que encontramos en el primera entrevista del libro plantea que *“un reportaje está cargado siempre con un grado de determinación y tiende a poner énfasis en una zona que de algún modo ya está prefijada, ¿Cuál sería en su caso, la zona que las diferentes lecturas le han asignado y cuáles aspectos han sido excluidos, a su juicio, de esas lecturas?”*(9) Piglia da la vuelta a la pregunta y su respuesta es un cuestionamiento al propio sentido de lo que señalado la entrevistadora:

¿Cómo me gustaría que se leyeran mis libros? Tal cual se leen. No hay más que eso. ¿Por qué el escritor tendría que intervenir para afirmar o rectificar lo que se dice sobre su obra? [...] Bastante represión hay en la sociedad. Después de que uno ha escrito un libro, ¿qué más puede decir sobre él? Todo lo que puede decir es en realidad lo que escribe en el libro siguiente (2001: 9. Destacado nuestro).

El desencuentro menor con la autora sirve para dar cuenta de que a lo largo del libro no vamos a toparnos con un Piglia que se “defiende” o polemice gratuitamente con sus interlocutores o con la crítica a su obra. Es decir, nos da a entender lo que él comprende por reportaje y así nos prepara para introducirnos en el libro.

Ahora bien, sin suposiciones y de manera más o menos directa, Piglia define al final de su libro lo que considera es una entrevista, cuando ya estamos dejando el texto y sirve como conclusión final. Así, le preguntan:

*“Usted ha notado en varios escritos que “lo más importante nunca se cuenta”. En su opinión [...] ¿el género de la entrevista también se trama a base de dos historias: una articulada y otra secreta, por reconstruir?” [La pregunta alude directamente al trabajo que ha hecho Piglia en *CF* que es justamente, reconstruir los diálogos de las entrevistas. Piglia, no obstante, responde señalando el carácter también ficticio del discurso de estos diálogos (de ahí el título de la obra donde se articula la crítica con la ficción)]. Sí el lugar que ocupa el entrevistado, como se piensa,*

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

es el del “saber pleno”, 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, otras historias que serían las vacilaciones, las dudas y los caminos equivocados y los desvíos que uno remite como cuestiones abiertas (2001: 223).

Es a esto a lo que hemos asistido: a una serie de construcciones imaginarias de conversaciones donde se han fijado, a través de la palabra escrita, ciertos planteamientos, ciertas ideas, mientras otras, fugaces como lo oral, se han perdido. En este sentido, más que de conversaciones, tenemos que hablar de diálogos, de intercambios donde hay un acuerdo con respecto a qué tratar, alrededor de qué va a girar las intervenciones. Piglia utiliza una hermosa metáfora:

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 (2001:224).

Digamos que en el caso de Piglia, quien ha tomado la cámara para producir la imagen final ha sido él mismo; es decir, él ha decidido qué fijar y qué hacer pasar al olvido.

Versión PDF para imprimir desde

<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/Disertaciones>

6. Referencias Bibliográficas

1. Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
2. Bobes, María del Carmen. (1992). *El diálogo*. Madrid: Editorial Gredos.
3. Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
4. Speranza, Graciela. (2004). "Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia" En: VVAA. *Ricardo Piglia: una poética sin límites* [Adriana Rodríguez Pérsico, comp.]. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana: 29-40