

Mapa del tiempo: Entrevista con Ricardo Piglia

Entrevistado por Armando Chávez Rivera
The University of Arizona

¿Dónde encontrar a Ricardo Piglia? Acaso en uno de esos cafés y bares desde los cuales podría contemplar a través de grandes ventanales el ritmo frenético de Callao, Corrientes y Santa Fe; en uno de esos hoteles impersonales donde prefiere escribir sin interrupciones del teléfono; o en el hall de una estación antes de tomar un tren rumbo a alguna de las ciudades donde transcurrió su vida, Buenos Aires, Mar del Plata, o el Adrogué natal, de quintas, verjas de fierro y eucaliptos. Quizás podríamos encontrarlo cerca de Marcelo T. de Alvear y Ayacucho, una esquina porteña de ritmo ofuscado, cercana a todos los cines y librerías, donde conserva un departamento al que siempre regresa tras sus estancias como profesor en Estados Unidos. En ese estudio tiene estantes metálicos cargados de libros, una mesa sencilla y amplia de madera donde, mientras divisa las azoteas durante las mañanas ha tecleado cuentos y novelas, y ha escrito a mano los cuadernos de su diario, con una letra angulosa que semeja un tatuaje.

En ese departamento supuestamente se encuentra una caja con montones de cuadernos, de diarios, en los que Piglia resume su vida desde los 16 años, una especie de mapa del tiempo. Tras su muerte, deberían—para estar a tono con los mitos—ser incinerados, pero milagrosamente salvarse de las llamas y ser publicados quizás como las mejores páginas de quien ha ambicionado engendrar nuevas formas de leer.

En esa casa estudio, Piglia ha leído a Arlt, Borges, Macedonio y Sarmiento, cultivado el gusto por el género policial, urdido guiones, crítica, ensayos, relatos y novelas. Ahí, entre sobresaltos por continuas interrupciones telefónicas—en realidad una confabulación para distraerlo de la escritura—, convive con sus personajes, académicos sin academia, universitarios sin universidades, emigrados. Seres vencidos, fracasados, exiliados, que desdeñan la fama, que huyen espantados de las normas comunes del éxito y las imposiciones del poder.

Si lográsemos entrar y grabar una conversación en ese departamento, la cinta quizá registraría una de esas tantas disquisiciones que sus personajes siguen sosteniendo sobre la literatura, la historia, la memoria y los usos del lenguaje. Entrar justo cuando el personaje Emilio Renzi se enfunda un abrigo negro, enciende un cigarrillo, y sale con su aire torvo y distraído a vivir otra existencia para Ricardo Piglia, tras conminarlo a que permanezca encerrado en casa, escribiendo, leyendo, resignado a tener visitas como estas.

Armando Chávez Rivera: Usted dice en *Formas breves* que la clave de este universo paranoico no es la amnesia y el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad. ¿Qué le muestra su diario personal en cuanto a cómo la escritura fija lo

que usted vivió, quiso escribir y cómo su memoria actúa sobre esas experiencias?

Ricardo Piglia: No he tenido el coraje nunca de leer el *Diario* desde el comienzo hasta el fin. Hago una lectura azarosa, que depende de anotaciones que por momentos necesito. Recuerdo algo y lo busco. Entonces leo otras anotaciones. En esos momentos, lo que me sucede es lo que le ocurre a cualquiera que tiene una experiencia con algo que fija un momento en su vida, como una carta propia o las que uno ha recibido en el pasado. Uno la lee y se da cuenta de que se refiere a acontecimientos que recuerda vagamente. Cuando uno encuentra esos escritos y, a menudo, no sabe bien si lo que sucedía es lo que escribió en ese momento o es lo que recuerda de los hechos. La memoria nunca reproduce de manera tan fiel los hechos.

A mí me pasa mucho con los amigos del pasado, de comienzos en los años 60, de cuando estudiaba en la Universidad de La Plata. Me dicen: tú sabes que una tarde salimos del cine e hiciste tal cosa o dijiste tales cosas. Y yo no recuerdo. Uno construye la memoria con tramas múltiples de datos. La literatura está insistiendo en eso desde hace tiempo. A menudo la memoria no tiene solamente su opuesto en el olvido, sino también lo que llamo la memoria ajena. Uno tiene recuerdos de cosas que no necesariamente vivió, pero que ha incorporado como recuerdos propios. Uno vive como propios [los] acontecimientos que uno cree con total certidumbre haber vivido y, sin embargo, esos acontecimiento no han ocurrido necesariamente así. Y este es el campo a partir del cual uno trata de pensar las cosas, a partir de la memoria propia y de la memoria incorporada.

ACH: Usted ha dicho que lee el *Diario de Kafka* cuando escribe.

RP: Kafka dice una cosa que me parece extraordinaria: solo el que lleva un diario puede entender el diario de otro. Es una observación muy sagaz y un poco hermética.

En alguna época, durante la etapa que escribía, leía el *Diario de Kafka*, no necesariamente ahora. El *Diario de Kafka* es uno de los grandes libros que se ha escrito y tiene la cualidad de esos libros que a mí me interesan mucho: se escriben a lo largo de la vida. Se van escribiendo de una manera menos definida y menos decidida que los libros que se escriben con una determinación estricta. Son libros que se van haciendo, que van encontrando su forma. A medida que esos textos, esos diarios, esos cuadernos, se desarrollan, van encontrando en cierto sentido una lógica secreta que nunca es visible para quien escribe. Hay textos con esa cualidad. El *Diario de Kafka* es uno de los más extraordinarios, porque él es un escritor extraordinario. Era capaz de transmitir inmediatamente, con la escritura, sensaciones, sentimientos, imágenes. Tenía la capacidad más visible, digamos, de un escritor, su inmediatez con el lenguaje. Escribía, fijaba, muy bien perfilado, lo que estaba sucediendo en el momento.

Un diario tiene como cualidad, como particularidad, que uno no lo corrige. Uno escribe y lo que escribe está ahí. No hay el trabajo que está posteriormente con otros textos, que uno escribe algo y después hace varias versiones. En ese aspecto, los diarios se parecen a las cartas, permiten ver a un escritor en el momento en que está trabajando y qué eficacia

tienen en su relación más inmediata con el lenguaje. Otra cualidad es la duración. Es difícil encontrar un escritor de la calidad de Kafka del que uno pueda seguir por un tiempo largo su experiencia de la relación con la escritura y digamos con la experiencia, como pasa con ese diario. Es un documento excepcional.

Kafka dice en su *Diario* que no puede escribir. Uno de los más grandes escritores dice que no puede escribir. Hay escritores que ponen en esa suerte de relación imposible la condición de la literatura, con lo cual no hay que hacer ninguna metafísica, ni darle un sentido demasiado serio. Sencillamente, la sensación que Kafka transmite es que lo que él intenta decir es algo que de antemano le parece imposible. Él es un caso paradójico. Logró lo que muchos eran incapaces de imaginar que podía ser escrito. Está todo el tiempo con esta idea de que la escritura es imposible y al mismo tiempo trabaja mucho sobre esa cuestión. Es un buen diario para leer cuando uno está por escribir, porque todas las incertidumbres e inseguridades que tiene cualquiera cuando va a escribir encuentran su espejo en alguien que, de hecho, podía entenderse como un gran ejemplo de que es necesario atravesar esa zona de incertidumbre para lograr por fin mantener una relación con la escritura que sea productiva.

ACH: ¿Tiene usted momentos de imposibilidad para trabajar con el lenguaje? ¿En qué consistiría la imposibilidad?

RP: La imposibilidad no es la de escribir. Cualquiera puede sentarse a redactar cinco páginas. Por eso hay tanta literatura... mejor dicho, tantos libros publicados. Para hacer una novela, sencillamente hay que sentarse y redactar. Si el problema fuera redactar, no habría ningún inconveniente. No creo que nadie pueda tener un problema para empezar una historia diciendo, simplemente: una tarde en una esquina nos encontramos. Muchos escritores no se mueven de esa zona: confunden redactar con escribir.

Me parece que Kafka se refiere a algo que sucede con el lenguaje, cuando empieza a tomar un tipo de tensión y a adquirir un tipo propio de particularidad. Eso sí es difícil de hacer. ¿Por qué? Uno habitualmente usa el lenguaje cotidianamente, habitualmente, y luego tiene que utilizar el lenguaje como material artístico. Para un músico, para un pintor, es mucho más fácil el traslado, salir del lenguaje con el que se comunica habitualmente y pasar a un lenguaje “más artístico”, que supone la conciencia de que se trata de otro espacio. Mientras que la literatura tiene la virtud y la particularidad de que es el mismo material que se utiliza habitualmente.

La cuestión es si es posible convertir ese material cotidiano en algo que produzca un efecto específico. Sartre decía: todos hablamos en la lengua materna y los escritores escribimos en una lengua extranjera. Sencillamente quería decir que hay un cambio. También lo dice Proust. Se refieren a que la lengua en que escribimos no es la que habitualmente utilizamos en cualquier tipo de comunicación inmediata. Ese es el punto en que se instala lo que se llama la imposibilidad, la dificultad, el bloqueo, hasta llegar al momento en el que uno logra que la

escritura esté, que la prosa encuentre por fin el ritmo, que la lengua empiece a funcionar como un tipo de comunicación aproximado a lo que uno imagina que tiene que ser un texto literario.

Es obvio que esto no quiere decir que cualquiera no tenga la posibilidad de sentarse a escribir. El problema es sentarse a escribir qué, o sentarse a escribir cómo, qué es lo que se produce ahí. Entonces esa tensión entre una escritura automática, una escritura que surge, que uno podría continuar, y el intento de escuchar una música de la lengua que permita transmitir una experiencia de manera específica y particular es a lo que creo que se refieren todos los escritores al hablar de la inspiración. Cada escritor tiene una manera de llamar ese momento en que se produce un pase de ese uso habitual o tradicional de la lengua, a ese momento en que se produce un uso más eficaz. Yo digo que se trata de un proceso de corte, de concentración. Muchos escritores tienen rituales para eso. Si básicamente uno tuviera que decirlo tendría que utilizar una metáfora: el que escribe es otro. El que escribe, ese narrador funciona de una manera que no necesariamente tiene que ser asimilado con el sujeto que realiza la experiencia cotidiana. Es decir, hay un corte. Me parece que toda esa metafísica, esa cuestión un poco ridícula que suele generarse alrededor de este problema, pasa un poco por ahí.

Hay escritores que no tienen este problema y que no hacen otra cosa que redactar. Nunca han escrito una línea. Y hay escritores que hacen de esto un tema demasiado metafísico, lo cual no garantiza que después escriban bien. Me parece que ese es el punto, la diferencia entre redactar y escribir. Uno podría sentarse todos los días y redactar cinco páginas y, al final del mes, tiene un libro de 150 páginas. A los dos meses, 300. No creo que nadie tenga ningún problema para escribir una novela en tres meses si es medianamente culto, medianamente inteligente y tiene una experiencia. El problema es si esa novela vale la pena publicarla, si tiene sentido escribirla.

ACH: ¿Cuál ha sido el papel de ese diario en su vida?, ¿es retomado en los momentos en que no trabaja en sus libros?

RP: El *Diario* son muchísimos cuadernos, no los he contado, están por ahí. Es un espacio de trabajo, básicamente, forma parte del proceso de escritura, tiene la misma lógica. Uno escribe a medida que le parece que las cosas, lo que sea, conversaciones, lecturas, acontecimientos, sueños, tienen algún destello. Los cuadernos del diario son un registro. Digo en broma que es básicamente un registro de cómo cambia la letra. Es un registro de las cosas que van sucediendo.

No escribo en el *Diario* todos los días, pero es una escritura que tiene un ritmo mucho más constante que el de mi propia escritura de ficción. No escribo ficción todos los días, mientras que con el *Diario* sí tengo una relación continua, escribo. A veces pasan dos o tres días y no escribo, pero habitualmente pasan cosas y escribo. Hay distintos tipos de notas, porque las escrituras que atraviesan son múltiples.

Como es un instrumento de trabajo, hay temas, hay notas que me interesa releer. Ahora releo *El gran Gatsby*, una novela que he leído muchas veces. Estoy con la intriga de ir a buscar las notas de las veces en que la leí, desde la primera vez, en 1958. Ver qué cosas me suscitó la lectura

a lo largo de esas veces. Ese podría ser un ejemplo de un texto que podría surgir del *Diario*: Notas sobre la lectura de *El gran Gatsby*, por ejemplo. Momentos distintos de la lectura de un mismo libro. Otro podría ser con ciertas notas que uno toma con ciertos amigos o ciertos lugares que visita. Por ejemplo, tengo una serie de notas sobre conciertos de un pianista de jazz, Enrique Villegas, el “Mono” Villegas, que ya murió. Ahora se reeditaron sus discos y los estoy escuchando. Fui a escucharlo varias veces. Ahora me dije, déjame ver si veo las notas de las veces cuando fui a escucharlo. Esos serían como los elementos más instrumentales de un diario. Uno puede encontrar ciertos momentos, zonas, experiencias. Es una especie de mapa.

ACH: ¿Con qué criterio seleccionará partes del *Diario* para publicar?

RP: He tenido varias ideas. Par de veces intenté pasar el *Diario* a máquina, pero siempre lo interrumpí, porque siempre estoy con un libro entre manos. Para ese trabajo tendría que tomar seis meses o un año. No sé cuánto tiempo va a llevar, simplemente hacer una versión legible, salir de los cuadernos a una versión escrita, ya seleccionada. Ahora leo las páginas que pasé y me doy cuenta de que no eran los momentos en que yo estaba sintonizado con el material. Sería bueno que empiece a pasar esos materiales y deje una versión, no completa. Creo que tiene que ser una versión en que se seleccionen fragmentos, como un diario a publicar, que siempre imagino, un poco en broma, como póstumo. Lo que he publicado, que por lo general son series, cosas que surgen en la escritura de un diario, por ejemplo, notas sobre Macedonio Fernández. A veces tengo ganas de elegir al azar un año y publicarlo entero, lo cual daría una idea, una pauta.

ACH: En alguna medida su potencia en la escritura puede deberse a haber renunciado usted a ser “domesticado” por la Universidad si hubiese hecho una carrera tradicional relacionada solo con la escritura. ¿Qué le debe usted a la formación como historiador?

RP: Hice el chiste de que yo no estudié literatura porque quería escribir. Eso tiene mucho que ver con un momento preciso y, como muchos chistes, como todos los chistes, tienen mucho de verdad. Sería bueno que todo escritor supiese algo más, tuviese otro saber, de ingeniería, medicina, agronomía, carpintería. La formación del escritor tendría que ver con la concepción de ese otro saber.

De alguna manera no deliberada en mí ese otro espacio fue el de la historia. Algo que me sacaba de lo que diría como un encierro de escribir, todo esto me parecía demasiado circular. En cambio la literatura me abrió caminos del saber, de conocimientos, que me interesaban mucho. Fue una decisión un poco intuitiva, pero muy útil para mí. La Historia, para mí, son muchas cosas.

ACH: ¿Cómo considera usted posible para un escritor una forma de militancia más allá de la literatura? ¿Acaso solamente creando un discurso que deconstruya el discurso del poder constituido?

RP: Un escritor toma decisiones políticas que son propias de cualquier ciudadano. Tiene una práctica política ligada a sus decisiones en relación con lo que es el mundo social y político como cualquier persona, pero en cambio yo sí pensaría que hay un modo particular, específico, de intervenir políticamente, como escritor, que a mi modo de ver, está muy ligado a los usos del lenguaje. Centralmente, no únicamente, su interés político tiene que ver con descifrar ciertos usos del lenguaje, de usos del lenguaje que circulan y con los cuales obviamente tienen una particular percepción y sensibilidad. Muchas de las cuestiones que los escritores han dicho y escrito sobre esto son muy productivas prácticamente, definen. Recuerdo una intervención irónica de Borges sobre ciertos tipos de utilización del lenguaje político. Borges comentaba, en referencia al peronismo, que quienes asistían a los actos decían: ¡Perón, Perón, qué grande sos!, y otras efusiones obligatorias. Me parece que eso dice mucho sobre el peronismo. Son observaciones que tienen un sentido político bastante preciso.

John Berger, escritor inglés, que tiende a pensar la política en función de cierto tipo de utilización del lenguaje, por eso yo siempre digo que a mí no me parece raro que Chomsky, un lingüista, sea un gran crítico de la política actual. Es alguien que está muy ligado al modo en que se certifica y legitiman las enunciaciones, que sabe como funcionan. No creo que sea el único modo en que se interviene, pero es un modo. Y la literatura tiene bastante que decir sobre eso. No solo los escritores, sino también la literatura.

En cuanto al poder de la literatura, es una discusión que viene por lo menos desde Tolstoi, que es el primero, o uno de los primeros, que define mejor la idea de que la literatura esté puesta al servicio de la defensa de ciertas causas. El texto *¿Qué es el arte?*, que ha contribuido mucho al debate sobre el compromiso de la literatura y el compromiso del escritor. En relación con este tipo de problema, mi idea es que no debe ser juzgada la eficacia de la literatura en las obras individuales, o una obra individual, pero sí la literatura, su conjunto, como práctica social, tiene mucho peso en la construcción, tiene mucho peso político. La literatura como práctica social produce una serie de transformaciones en la realidad, en la sensibilidad, en la concepción de la realidad. Es una paradoja preguntarle a un escritor qué puede hacer él con una obra. Es como preguntarle a un individuo concreto: ¿qué usted hace para cambiar el mundo? Lo que puedo. Pero un conjunto de sujetos sí puede hacer algunas cosas. Con la literatura pasa un poco lo mismo. Me parece que la idea de reducir todo a la pregunta personal, de una obra, o qué importancia tiene una obra de un escritor es un poco un sofisma. ¿Qué puede hacer *La náusea* frente a un niño que muere?, dice Sartre. Nada. ¿Una novela? Nada. Pero la literatura, como conjunto, como práctica social, puede producir efectos.

ACH: ¿Por qué permaneció en Argentina durante la dictadura?

RP: No todo el mundo podía exiliarse. Pensaba que tenía que hacer cosas aquí. Mucha gente trabajó aquí en contra de la dictadura, en condiciones muy difíciles, mientras que en el exilio hubo mucha gente que hizo muchísimo también en la lucha contra la dictadura. Quizá habría

que construir bien, se está haciendo, lo que fue la resistencia a la dictadura, el modo en que se constituyó esa resistencia, que tuvo como centro obviamente la resistencia de las Madres de Plaza de Mayo y los grupos de derechos humanos que empezaron a trabajar inmediatamente. La gente que estuvo aquí me parece que tuvo que ver con procesos de resistencia que de alguna manera culminaron con la caída de la dictadura. La guerra de Las Malvinas fue un tipo de solución política que la dictadura buscó para resolver una situación que, evidentemente, no tenía ya salida política para ellos.

Los que estábamos aquí y los que estábamos fuera estábamos unidos en un debate implícito: si los militares se iban a poder quedar cuarenta años, íbamos a ser como España. Los que pensaron eso tomaron decisiones: no quedar en manos de los militares ni de otras fuerzas horribles de la represión. Tomaron al pie de la letra un poco lo que los militares decían. Había otro grupo de gente, entre los que me encontraba yo, que pensaba que la Argentina era un país muy complejo y que no se podía gobernar solamente con el puro terror, en algún momento hay que hacer política y que ese momento iba a llegar. Todo era horrible, atroz, sabíamos que era un genocidio, pensábamos que en algún momento los militares iban a tener que empezar a negociar, que ese era el momento que iban a tener problemas, como había sucedido antes en Argentina, mirábamos la historia argentina.

ACH: ¿La situación de opresión y autoritarismo sobre la escritura literaria pesaba sobre la labor de enseñanza y crítica? ¿Estaba usted sometido a la opresión al enseñar bajo esas circunstancias?

RP: Nosotros hicimos algunas cosas, mínimas, como fundar una revista, comenzar a nuclear a los intelectuales, crear pequeñas redes a partir de lo que podíamos pensar como una alternativa cultural. La revista también tenía el sentido de articular el exilio con la vida interna, con lo que hacíamos aquí. Empezamos a publicar a escritores amigos nuestros, intelectuales que estaban exiliados, empezamos a establecer conexión. Eso nos parecía ya que era un modo de participar en la lucha de la resistencia contra la dictadura. Paralelamente, empezaron a aparecer grupos de estudios privados, empezó a cristalizar, a hacer más nítido, un proceso que había empezado en Argentina con aquel golpe de 1966, cuando se cerró la universidad.

La universidad quedó muy ligada a las políticas militares. La gente que quería formarse habitualmente tomaba clases privadas, en grupo, con distintas personas a las cuales les reconocía un conocimiento. Eso, en la época de la dictadura, fue un elemento importante: hubo como una universidad, hubo un sistema de enseñanza, de discusión, que se fue dando, en medio de toda esa oscuridad. Yo daba un curso de discusión de literatura argentina, de Sarmiento. En medio de esa experiencia también viajaba a EE.UU. y escribí *Respiración artificial*. Esa novela no se podría haber escrito en otro lugar. Eso no habla del mérito del libro, sino de que está ligado a esa experiencia, en cierto sentido expresa esa experiencia. Ese es el modo que tengo de recorrer aquellos años, atroces.

ACH: ¿Lee usted su vida como un destino que deja una huella sobre sus historias y el lenguaje?

RP: Hay una tensión entre el sujeto que escribe, que está en los textos, y el sujeto real, como llamamos a ese sujeto que es uno. Es una relación nada directa. No hay un modo único de trabajar sobre esta cuestión. Hay escritores que trabajan muy directamente con acontecimientos de su propia vida, hay escritores que trabajan muy distanciados de estas experiencias. Yo tiendo a partir de algunos acontecimientos reales de mi propia vida, que son habitualmente mínimos, pero que conservan cierto tipo de energía. A partir de esos elementos construyo habitualmente los relatos.

ACH: ¿Debemos tomar personajes como Renzi como un desdoblamiento de usted? ¿Qué tienen en común, qué defienden, qué le une a estos personajes? ¿Qué tipo de vínculos podemos fijar entre ellos y usted?

RP: Es una mezcla. Renzi tiene mi misma edad y le he hecho asumir algunas experiencias mías. Tiene muchas cosas de mi propia vida. Es como si con él viviera una vida paralela, una de las tantas vidas posibles. Por ejemplo, yo nunca trabajé en la redacción de un diario y Renzi trabajó en el periodismo. Y como eso, muchas cosas que con él vivo de una manera desplazada. Él ha vivido acontecimientos que podrían haber sido de mi propia vida. Ha funcionado, más que como un doble, como algo que yo podría haber vivido, como otra vida posible.

ACH: ¿De qué manera escribir para el cine le ha dado también una perspectiva y articulación a sus libros, por ejemplo? ¿Algunos guionistas y directores pueden tener alguna influencia en su literatura?

RP: Mi experiencia como guionista fue durante unos años, entre 1990 y 1995. Entonces acepté propuestas para escribir guiones. Antes no las había aceptado y después no las acepté más. Por lo general, nunca intervengo en la adaptación de mis libros. No intervine en la que se hizo sobre *Plata quemada*, ni sobre *Nombre falso*, ni otras que se hicieron sobre mis relatos. Acepté propuestas en un momento determinado porque pienso que es bueno cambiar y hacer otras cosas.

Acepté la propuesta de Héctor Babenco, porque me interesó trabajar con él. Acepté una de María Luisa Bemberg, para adaptar un relato de Silvina Ocampo. Hicimos el guión. Se filmó pero ella murió en el ínterin. Y entonces la dirección del filme fue a otra persona y yo retiré mi nombre del guión. Después hice un guión para una ópera prima, para Fernando Spiner, *La sonámbula*. Después hicimos *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, y otras cosas más. En ningún modo pienso que esa experiencia influyó, al menos de un modo consciente, en mi literatura.

Tiendo a pensar que la escritura de un guión se parece mucho a contar una historia oralmente. Uno habla mucho con el director. Un guionista trata de entender qué historia es la que el director quiere contar y trata de captar esa historia y ver si puede escribirla. Eso supone muchas conversaciones. Por momento, lo veo muy ligado al hecho de contar, como si tuviéramos que contar ahora *El gran Gatsby*, para mencionar una novela que ya apareció varias veces en la

conversación. Empezamos a contar: hay un hombre que se enamoró de una mujer y quiere ganar dinero para ver si la seduce. Escribir un guión tiene mucho que ver con esta cuestión de un relato rápido y oral.

El cine ha influido mucho, como en toda la gente de mi generación, en lo que yo he escrito. El tipo de influencia pasa por un tipo de cine también. Me gusta mucho el cine de Godard, siento que ha influido mucho en lo que he escrito. El uso de la cita, el uso del ensayo dentro de la narración, un tipo de narración fragmentada, cierta velocidad de la narración que hay en Godard, el hecho de que en Godard se cuentan muchas historias al mismo tiempo, y esos filmes que podríamos llamar policiales, como su primera película *A bout de souffle* (Al final de la escapada) (1959). El uso de los géneros, el trabajo con la tradición del cine, el cine como un tema del que se habla en sus filmes, están ligadas al cine de Godard, y me parece que tienen que ver con cosas que han influido en mi literatura.

Hay algunos guionistas que me gustan mucho, son muy buenos. Sigo a algunos, como Robert Towne, guionista de *Chinatown*, de Polanski, y también a Alexander Payne, guionista de *The Last Detail*, con la actuación de Jack Nicholson. Me parecen guionistas fantásticos.

No veo que mi trabajo como guionista haya influido en lo que escribo. Yo ya estaba condenado a escribir de una manera (sonríe). No podía cambiar mucho.

ACH: ¿Intenta quizá usted contraponer en sus libros en alguna medida a esa voz única, quizá monocorde, de la Historia, la voz de personajes vencidos, fracasados, exiliados, emigrados, en alguna medida marginados de la Historia?

RP: Eso tiene que ver con una decisión que no necesariamente es deliberada. Puedo pensar después por qué son esos los personajes que me interesan más en algún momento. Diría que el personaje del vencido, del derrotado, es el que tiene autoridad moral, para hablar de la sociedad, que es una sociedad del éxito y del triunfo. Aquel que ha triunfado en esta sociedad, algo de canalla tiene. Hay ahí una suerte de hipótesis implícita: tiene autoridad moral, para juzgar esa sociedad, aquel que ha quedado excluido de la sociedad. Eso es lo que me parece que está en esa capacidad de buscar ciertos personajes, convertirlos en héroes de novela, de la novela como género. Está muy ligado a la novela desde El Quijote, personaje que crea el género, que es francamente, un fracasado, un derrotado, y por lo tanto tiene esa autoridad que le da la búsqueda de un ideal, ese choque con lo real. Me parece que esa sería para mí la explicación de la línea de construcción de ese tipo de personajes. Es una cuestión que tiene que ver con el género, cómo se construye un héroe, qué tipo de héroe, y esta idea de que ese héroe tiene que ver con una ética, para que esa ética no sea una ética explícita, trivial, como la que circula habitualmente. Esa ética parece que está ligada a este tipo de figuras optimista, a esa suerte de oximoron: héroes que han sido derrotados.

Fitzgerald decía una cosa que para mí siempre fue muy lúcida sobre Hemingway —un escritor que me ha marcado muchísimo, sus primeros cuentos. Ernest —decía, porque eran

amigos— habla con la autoridad del triunfo, del éxito, y yo hablo con la autoridad del fracaso. Si uno mira la autoridad que tenía Hemingway fue lo que lo destruyó y que traicionó. Hemingway es alguien que traiciona esa especie de pureza literaria de sus primeros textos, cuentos, novelas, y se convierte en una especie de figura de los medios de comunicación, una especie de fante de la cultura de masas, el escritor cazador, el escritor como colonizador blanco, que va a la guerra, construido nada más para sostener su lugar en el mercado en la cultura de masas, mientras escribía novelas espantosas, completamente contrarias a su poética inicial. Fitzgerald, que muere a los 42 años, termina de convertirse en mito justamente porque tiene todos los emblemas del fracaso. Así que es paradójico. No se sabe qué conviene más.

Kafka es el ejemplo más extraordinario de alguien que piensa que ha fracasado. Quería que se quemara todo lo que había escrito. La mayor parte de su obra estaba inédita. Vivía pensando que no podía escribir. Es un personaje prácticamente invisible. Es, sin embargo, uno de los grandes escritores del siglo. Hay algo ahí, en esa cuestión del fracaso, que tiene que ver con un modo de funcionamiento de lo social. Son mucho más interesantes los fracasados que los triunfadores, socialmente hablando. Siempre tienen algo más para contar.

Ricardo Piglia nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1940. Estudió Historia en la Universidad de La Plata a principios de la década del 60. Dirigió la colección de policiales Serie Negra. Coordinó grupos de investigación en literatura argentina. Entre sus textos se encuentra *La invasión* (relatos, 1967), *Nombre falso* (relatos, 1975), *Respiración artificial* (novela, 1980), *Crítica y ficción* (entrevistas y ensayos, 1986), *La ciudad ausente* (novela, 1982). Ha enseñado en las universidades de Princeton y Harvard, Estados Unidos. Escribió guiones para Héctor Babenco, entre otros directores, y compuso la ópera *La ciudad ausente*, junto al músico Gerardo Gandini, estrenada en el Teatro Colón en 1995. Ha escrito crítica y ensayo sobre Arlt, Borges, Sarmiento, Macedonio Fernández y otros escritores argentinos. Sus libros han sido traducidos al inglés, francés, italiano, alemán y portugués.

Armando Chávez Rivera (Cuba, 1970). Ha radicado en Perú, Argentina y Uruguay. En Lima y Montevideo trabajó como periodista, al igual que en Buenos Aires, donde también cursó estudios de maestría en la Universidad de La Plata. Ha publicado tres libros: *Rescate del tiempo* (2000), *Memorias de papel* (2001) y *César López. El poeta en la ciudad* (2005). Viajó por toda América del Sur en funciones periodísticas. Trabajó para las agencias de noticias Prensa Latina y France Press. Además, laboró como corresponsal para *Rocinante* (Chile), *Noticias Aliadas* (Perú-Estados Unidos) y la revista digital española *Focus*. Ha publicado artículos, crónicas y entrevistas en periódicos y revistas de América Latina y España. En 1996 ganó la beca de la Organización Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura para jóvenes profesionales, y en 2001, una beca de la Organización de Estados Iberoamericanos. Radica en Tucumán, donde cursa estudios de doctorado en literatura hispanoamericana, en la Universidad de Arizona.