

Ricardo Piglia



Por un relato futuro
Conversaciones con Juan José Saer

Pocas dedicaciones hay tan solitarias como la literatura y — acaso por eso mismo— pocas amistades tan firmes como las que, en ocasiones, se establecen entre escritores. Este libro es el testimonio de la amistad que, a lo largo de muchos años, unió a dos grandes autores, Ricardo Piglia y Juan José Saer: una amistad literaria y un intercambio de impresiones acerca de la obra propia y la del otro.

El libro se compone de cinco diálogos que, entre 1987 y 1999, mantuvieron en diversos ámbitos y foros públicos, casi todos en Buenos Aires. Saer vivía en París, Piglia enseñaba en Princeton (Estados Unidos); cuando coincidían, dejaban de lado lo personal para conversar a fondo sobre cuestiones literarias: la herencia de Borges dentro y fuera de Argentina; cómo escribir después de que Joyce, Proust o Kafka parecieran haber agotado todas las posibilidades contemporáneas de la narración; cómo pensar el compromiso político sin caer en el panfleto; cómo articular una tradición nacional sin renunciar a una legítima ambición universal; de qué modo cada uno de ellos lee su propia trayectoria, en la que el sustrato argentino se articula con los años de residencia en el extranjero; cuál es el lector ideal de cada uno; qué leen ellos en la obra del otro y de sus coetáneos. Estas y otras cuestiones entrelazan un libro que se lee con la fluidez de una novela y apela al pensamiento con la agudeza de un gran ensayo; un libro que pone al lector a dialogar, en silencio, con dos de las más apasionadas inteligencias que haya dado la literatura en castellano de las últimas décadas. Un testimonio de que hoy —e incluso en ese futuro que propone el título de este libro—, igual que en los textos platónicos de hace veinticinco siglos, es el diálogo, y no el monólogo, la fuente de las ideas mejores.

PRÓLOGO

Rara avis literaria, los textos reunidos en este volumen son el testimonio de las conversaciones públicas sostenidas entre Ricardo Piglia y Juan José Saer, dos figuras centrales en la literatura argentina, convocados habitualmente a dialogar cuando Saer viajaba desde París a Buenos Aires, por lo general acompañando la aparición de alguno de sus libros. Pueden ser leídos como una conversación única sostenida a lo largo de los años, escandida por los viajes y circunstancialmente interrumpida por la distancia.

En la tradición argentina de las conversaciones entre amigos que duran la vida entera, Piglia y Saer acudían a esos encuentros sin nada especialmente preparado para la ocasión, y la improvisación de cada uno era tomada por el otro como pie para continuar ese diálogo imaginario en el que el único tema es la literatura y el final estaba siempre abierto para futuros encuentros.

Leí la primera transcripción de estos diálogos hace ya tiempo, cuando Ricardo Piglia me alcanzó una versión para considerar su publicación. Saer ya había fallecido y sólo había llegado a ver tres de las conversaciones (no alcanzó a revisar la del Club Socialista —pero siempre tuvo mucha confianza en su amiga María Teresa Gramuglio—, y tampoco el diálogo que sostuvo con Piglia en el seminario de Puan). Es difícil encontrar en la escena contemporánea otro ejemplo de una conversación tan fluida e incisiva entre dos escritores que hablan de literatura pero nunca de sí mismos. La transcripción busca captar ese instante irrepetible.

Los diálogos han sido ordenados cronológicamente, como una conversación sostenida en el tiempo entre dos ami-

gos y como el registro cambiante de un estado de la literatura. De ahí que el texto de Piglia sobre «La amistad en Saer», prólogo a una edición crítica de dos de sus novelas, sea también el mejor marco de estos diálogos.

He trabajado sobre ellos buscando siempre mantener el ritmo y el tono de la conversación oral, y recomponiendo, cuando fue posible, las lagunas y titubeos de una desgracia incierta. La responsabilidad en los cambios que pueden haber sufrido algunas conversaciones publicadas con anterioridad es sólo mía.

PATRICIA SOMOZA

LA AMISTAD EN SAER^[1]

*On m'a dit, Mais c'est ça, l'amitié, mais si, mais si,
je t'assure, tu n'as pas besoin de chercher plus loin.
On m'a dit, C'est là, arrête-toi, relève la tête et regar-
de cette splendeur.*

SAMUEL BECKETT

Recuerdo siempre la impresión de inmediatez y de asombro que me produjo leer el manuscrito de *El entonado* (estaba escrito a máquina). Desde luego, no leemos igual un libro publicado o un original (y esa palabra ya lo dice todo). Hay una sensación de cercanía que es única y en el recuerdo nos parece que hemos sido —y seremos siempre— el primer lector de esas páginas.

En aquel tiempo yo dirigía una colección de narrativa en Folios, una pequeña editorial de Buenos Aires, y Saer nos había enviado el libro para que lo publicáramos. Visto a la distancia, me parece que esa decisión define bien su poética y su modo de entender la literatura. Si Saer decidió publicar *El entonado* en una editorial casi desconocida fue, antes que nada, porque había algunos amigos ahí a los que les tenía confianza.

Por esa misma razón (y me parece que contar esta historia es pertinente aquí) leí las pruebas de imprenta de *Glosa* y escribí el texto de contratapa. En ese caso, fue otro amigo el que hizo posible la publicación, Alberto Díaz, que desde entonces se convirtió en el editor de Saer (primero amigo, después editor).

Un circuito de amigos sostiene la escritura. Y a ellos, desde luego, les está dedicada. Hay que seguir la compleja red de dedicatorias en Saer y se verá que cada libro tiene un destinatario específico. En mi caso, *La pesquisa*, una novela policial, porque Saer me ha asociado siempre con el género y ha discutido durante años ese asunto conmigo. Las dedicatorias entonces han tenido una función interna al propósito del libro, y ésa es una cuestión abierta (¿qué quiere decir, después de todo, dedicar un libro?). La sobre-mesa a la que alude la dedicatoria de *Glosa*, por ejemplo, es la indicación irónica de la relación de la novela con el *Banquete* de Platón (del que por supuesto es una glosa).

Los libros están escritos para los amigos. Dirigidos a los amigos, digamos mejor. La amistad es una red que sostiene al que escribe por afuera de cualquier circulación pública. De hecho, la amistad establece el modelo de la lectura literaria: cercana, intensa, fuera de todo control y de todo interés que no sea la complicidad literaria.

En distintos momentos de la obra de Saer tenemos representaciones de esa lectura entre amigos. Por ejemplo en *Glosa*. «Una sombra tenue pasa, rápida, por la cara de Tomatis. Sin haberlo pensado nunca, sabe que un pedido de relectura es una forma velada de indicar que el efecto buscado por el lector no ha alcanzado al oyente y que el oyente, o sea Leto ¿no?, para no verse en la obligación de ensalzar lo que no le ha hecho ningún efecto, utiliza el pedido de relectura, y también para preparar, durante la relectura, un comentario convencional que deje satisfecho a Tomatis».

La proximidad, la atención, la ironía, es lo que está en esa escena. Y también cierta fidelidad. De hecho quince años después Leto volverá a leer originales de Tomatis «con credulidad y placer», en un relato de *La mayor* que se llama, justamente, «Amigos».

Los amigos se leen entre sí (y muchas amistades se pierden en ese tráfico). La literatura crea un tejido de amigos.

Podríamos intentar una clasificación del *estilo* de esas relaciones.

Primero, la amistad como aprendizaje, la relación entre maestro y discípulo, cuyo ejemplo decisivo está, en *El entenado*, en el vínculo entre el narrador y el padre Quevedo, que le enseña a leer y a escribir y se convierte en su modelo ético. («No era únicamente un hombre bueno; era también valeroso, inteligente y, cuando estaba en vena, podía hacerme reír durante horas»).

Ese tipo de amistad tiene uno de sus ejes en la figura de Jorge Washington Noriega, centro de *Glosa*, al que todos respetan y festejan y del que todos aprenden y al que todos leen. «Te admiran, te han leído», le dice Marcos Rosenberg a César Rey al hablar de los jóvenes de la nueva generación (como Tomatis, Leto o Barco). Y Pichón Garay y Lalo Lescano van a comer a un restaurante de la costa «porque saben que años atrás lo frecuentaban Higinio Gómez, César Rey, Marcos Rosenberg, Jorge Washington Noriega y otros que pasaban por la vanguardia literaria local».

Luego está la amistad entre iguales, fundada en la complicidad plena pero también en la confrontación y la disputa, que define la relación entre el grupo de amigos que rodea a Tomatis y reaparece con variantes en todos los relatos de Saer.

«En la costra reseca», un relato situado hacia 1955, con Tomatis y Barco que acaban de terminar el secundario y deciden enterrar una botella con un mensaje en una isla del Paraná, puede ser visto como el momento inicial de esa serie (y es en ese relato donde Barco ayuda a colgar en la pared el cuadro de Van Gogh que identificará el cuarto de Tomatis durante toda la saga).

Digamos entonces que la amistad es uno de los núcleos centrales de la narrativa de Saer. El grupo de amigos que se encuentran para charlar y discutir es el tejido básico sobre el que se traman las historias. La amistad funciona en Saer como la familia en Faulkner: define la forma de la na-

rración porque permite enlazar personajes diversos en situaciones distintas a lo largo del tiempo. La estructura abierta de la narración reproduce el juego de encuentros y desencuentros entre los amigos. Hay tensiones, rupturas, rencuentros, historias antiguas, nuevas versiones. Ahí debemos ver la presencia de Pavese en la obra de Saer. En las grandes *nouvelles* del autor de *La casa en la colina*, los amigos pasan el tiempo conversando y vagando hasta el alba por una ciudad de provincia.

Esta sociabilidad, fundada en lo que Saer llama «el arte de la conversación», define el modo de narrar. Está en juego un uso del lenguaje y por lo tanto una forma de vida (los asados, los encuentros en los bares, las caminatas, las visitas inesperadas). La amistad supone además un territorio común. Los amigos viven en un mismo lugar, en una misma región. La cercanía es a la vez espacial y emocional. Los que se van, siguen ahí.

Todas estas cuestiones están presentes desde el principio en los libros de Saer. Especialmente en el largo relato «Algo se aproxima», escrito en 1960, que cierra su primer libro *En la zona*. Algo se aproximaba, sí: la literatura de Saer. Difícil encontrar un escritor (salvo Onetti quizá) que haya definido con tanta claridad su mundo en el momento de empezar a escribir.

Al contrario de las amistades inglesas («que empiezan por excluir la confidencia y muy pronto omiten el diálogo»), las amistades argentinas (si es que existe esa categoría) son una combinación algo extraña de diálogos interminables y de confidencias discretas.

Conocí a Saer a fines de 1964 o principios de 1965 en una mesa redonda en la antigua Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte. Habíamos ido a presentar *La lombriz*, el libro de cuentos de Daniel Moyano, y estábamos, si no me engaño, Saer, Roa Bastos y desde luego Moyano. El

libro lo publicó Sergio Camarda, un italiano muy entusiasta que había fundado una pequeña editora familiar que primero se llamó Camarda Junior Editores y luego Nueve 64, donde se publicaron algunos textos clave como *Todos los veranos* de Conti, y también *Palo y hueso* de Saer. Por otro lado, a fines del año 65 Camarda editó la revista *Literatura y Sociedad*, que yo dirigía.

Pequeñas editoras, pequeñas revistas, jóvenes escritores, el apoyo de un autor consagrado, la presentación de un libro como pretexto para un debate literario: podríamos ver ahí ciertos signos del estado de la literatura argentina en aquellos años.

La discusión que se entabló esa noche parece ahora lejana y sin embargo es muy significativa. Se discutía la tensión entre los escritores de Buenos Aires y una serie de excelentes narradores del interior del país que, como Saer, Daniel Moyano, Héctor Tizón y Juan José Hernández, escribían sus obras lejos de la capital (y sufrían, según parece, las consecuencias).

Había un aura latinoamericana en esos escritores (de allí el aval de Roa Bastos) que los diferenciaba de la llamada tradición europeísta de Buenos Aires. El asunto era interesante porque apuntaba implícitamente a poner en cuestión el concepto de literatura nacional y a hacer ver que, en todo caso, existen varias literaturas nacionales que son simultáneas y contradictorias, cada una con su propia tradición.

No recuerdo bien cómo se desarrolló el debate, lo cierto es que inesperadamente —pese a que yo había nacido en Adrogué y vivía en La Plata— me encontré encarnando el centralismo porteño (y la tradición unitaria) frente a Saer, que llevaba, como se dice, la voz cantante de la otra posición.

Recuerdo que discutimos agriamente con alusiones, bromas y argumentos múltiples y muy malintencionados, y que después nos fuimos a cenar al Dorá, donde seguimos hasta que la disputa concluyó (o fue suspendida) algunas

horas después, entre bromas y chistes sangrientos, en un café del Bajo.

Tal vez la memoria me falla y fueron otros los participantes, otras las circunstancias, otros los temas de discusión, lo que recuerdo es que estuvimos hablando de *La lombriz*, en la vieja Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, y después fuimos a cenar al *Dorá*, y que terminamos casi al alba en un bar de la zona.

Esa primera conversación fue igual a muchas otras conversaciones que tuve luego con Saer. Diálogos apasionados, bromas, una maledicencia liviana, gustos tajantes, argumentos arbitrarios, acuerdos instantáneos y diferencias irreductibles.

Nos vimos muchas veces a lo largo de los años en distintos lugares, en distintas circunstancias que se me han borrado ya, pero recordaré siempre el entusiasmo, la ironía y la inteligencia de Saer como uno de los privilegios más grandes que me ha dado la literatura.

Saer tiene (no pienso escribir *tenía*) el don de la amistad. Siempre será suyo ese esplendor. Y nadie que lo haya leído podrá olvidarlo.

«Alma, inclínate sobre los cariños idos», como dice el poema de Juan L. Ortiz.

RICARDO PIGLIA

DIÁLOGOS

1. POR UN RELATO FUTURO^[2]

Ricardo Piglia: La relación entre el diálogo y la literatura es conflictiva. La literatura ayuda a desconfiar del diálogo: no es cierto que hablando la gente se entienda. Quizás escribiendo se entienda un poco mejor, pero tampoco es seguro. Desde luego, la conversación es uno de los materiales básicos de la literatura. En este caso seguiremos un diálogo que empezamos hace más de treinta años. La idea es conversar entre nosotros y que esta conversación incluya las cuestiones que fueron surgiendo en estos días. Dentro de las perspectivas que planteaba Saer respecto de la renovación de los elementos de la literatura actual, el problema de la poesía y el tipo de tratamiento verbal que eso supone era un tema recurrente. Y me parece que eso tiene que ver con el modo en que él encara la narración. En este sentido me interesa conocer tu opinión, Saer, sobre la relación entre lírica y narración.

Juan José Saer: En principio, puedo decir que concibo la relación entre lírica y narración como una superación de ciertos callejones sin salida de la tradición novelística, con la introducción o el cotejo de formas que no provienen necesariamente de la tradición narrativa. Pienso que la novela como género entra en crisis o culmina a fines del siglo XIX, y que lo que empieza a partir del siglo XX es algo completamente diferente.

Entre mis viejos proyectos, hay uno que data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso. Sobre esto he escrito muchas notas, he juntado bastante material, he tratado de ir justificando teóricamente esas posi-

bilidades. Observando algunos textos de la literatura occidental que podemos considerar narrativos y que están escritos en verso (la *Divina Comedia*, por ejemplo), advertimos que lo que sustenta la estructura general del poema son siempre elementos conceptuales, programáticos o teóricos, eminentemente antipoéticos o no poéticos, y que la persistencia de la *Divina Comedia* como una obra maestra de la literatura universal, u occidental en todo caso, se debe a los elementos no programáticos que Dante produce o descubre en su obra, que tiene una estructura extremadamente elaborada, preconcebida o artificial. En el marco de esa rigidez estructural, el margen de invención formal es relativamente limitado, y eso es justamente lo que prueba el extraordinario genio poético de Dante, que con un material tan restringido, tan estructurado, fue capaz de poner ante nosotros un verdadero hormiguero de pasiones y de situaciones humanas... Entonces, la primera contradicción, el primer escrúpulo acerca de la posibilidad de escribir una novela en verso proviene de la siguiente pregunta: ¿para qué hacerlo si tengo que inventar un sistema extrapoético que sostenga las epifanías o la incandescencia poética que pueda incorporar, cuando sabemos que lo primero que va a perder vigencia es ese sistema?

La elaboración sistemática de una novela poética exige un trabajo desmedido, quizás superior a mis fuerzas. Sin embargo, yo creo que por otro camino lo he intentado, sin presumir de haberlo logrado, introduciendo la poesía en mi prosa, o ese elemento poético que Benjamin define como *aura* y que otros pueden definir con otros términos pero que nosotros conocemos como ese sentimiento estético inequívoco que experimentamos frente a una obra de arte, cualesquiera que sean los medios técnicos de su producción. Creo haber tratado de incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética o un sistema de lírica (*poética* en el sentido de la poesía como género) y

las leyes de organización de la prosa, esa búsqueda de nudos en los que el nivel denotativo persiste.

Mi última novela tiene por título *Glosa*. En él está ya implícita la significación de *glosa*, un género poético muy preciso y muy codificado. Y la novela, de algún modo, con cinco versos que aparecen como epígrafe, opera con un sistema de reincorporación del sentido de ese poema diseminado en el texto, igual al sistema con el que opera la glosa, es decir, una cuarteta que después es retomada en décimas, uno de cuyos versos, el último, es la repetición de cada uno de los versos de la cuarteta. Éstos son, más o menos, los escauceos amorosos, a veces no correspondidos, entre mi prosa narrativa y la lírica...

Por mi parte, yo quisiera hacerte una pregunta, Piglia, a propósito de *Respiración artificial*. Se ha hablado mucho de la introducción del ensayo en tu novela, y me gustaría saber cómo es que la novela va transformándose en narración gracias a la incorporación de elementos ensayísticos. Quisiera aclarar este punto para que no se la confunda con una novela de tesis o con un mensaje que introducirías en forma antinatural en la novela. Me gustaría saber cuál es el fundamento estético o poético de la incorporación del ensayo en la forma narrativa, teniendo en cuenta la definición de ensayo que hace Adorno en «El ensayo como forma», y no la concepción del ensayo como una suerte de comunicación científica.

Ensayo y narración

Piglia: Hay cuestiones distintas. Por un lado, estaría la experiencia misma de la escritura del libro, que no fue premeditada. Yo no tenía la decisión de que la novela tuviese la forma que tiene ni que trabajara los materiales que trabajó. Pero sí, quizás, tenía el presupuesto del carácter antinatural de la forma novelística —para tomar lo que decía Saer—,

en el sentido de que la novela o la ficción tienen la posibilidad de trabajar con los materiales más diversos. Y una zona de esta materia, la tensión de ideas, con la cual se elaboraría después el relato, tiene un peso importante.

Yo creo que hay una pasión en las ideas como hay una pasión en los cuerpos. Y en este plano incluso uno puede pensar que la pasión de las ideas tiene más intensidad que la retórica de las pasiones. El trabajo que se puede realizar alrededor de los conflictos de posiciones es narrativamente muy atractivo para mí. Me gusta leer novelas donde pasan esas cosas y desearía escribir novelas que estuvieran a la altura de las que me gusta leer. Pienso en el *Ulises* de Joyce o en Musil o en formas mucho más modernas de la literatura como puede ser el mundo de la ficción especulativa, al estilo de Thomas Pynchon o de Philip Dick. Obviamente yo no creo que el sentimiento y la razón sean mundos antagónicos. Hay pasiones en las ideas y razones en los sentimientos, por lo tanto materiales donde circulan las mismas tensiones. Si hay una deliberación allí, es la deliberación de no recortar en el relato aquello que se supone que no debe entrar en una novela. Digamos que tengo una poética del relato que rechaza que existan contenidos que puedan quedar excluidos *a priori* del material narrativo. No estoy diciendo que haya conseguido resolverlo o que esto garantice la calidad de lo que escribo. Digo sencillamente que no me parece que *a priori* deba ser excluido del mundo narrativo un determinado tipo de material.

En *Respiración artificial*, las ideas se ficcionalizan, entran en la ficción con una característica propia. Están un poco más exasperadas y puestas en tensión, y parece que eso produce un efecto particular. Y a menudo se encuentran resoluciones también teóricas que no estaban previstas y que quizás en la escritura más limpia de un ensayo no hubiesen tenido el mismo efecto.

Esto, por supuesto, separándonos de la retórica de la novela de tesis. Cuando uno se opone a la novela de tesis