

RICARDO PIGLIA

La forma inicial

Conversaciones en Princeton



En los ensayos, conversaciones y entrevistas que conforman este volumen, producidos en los últimos años, Piglia plantea, a partir de esa forma inicial que es para él la conversación, algunos de los problemas de la narración y sus consecuencias. Dos núcleos destacan en esta búsqueda: por un lado, la renovación de los modos de narrar ligados a la forma de la *nouvelle*, y con ello las hipótesis sobre su especificidad, sus aspectos formales, la relación con el cuento y la novela, el estilo y las operaciones formales de Onetti en *Los adioses*, la *nouvelle* por antonomasia. Por otro lado, hay en estas intervenciones, como lo señala el propio autor, «un intento de transmitir la experiencia de escribir y enseñar literatura». Aparecen entonces el problema de los usos del lenguaje y la experiencia de la narración, el lugar de la narración en la vida, su propia obra de ficción en relación con la política y la docencia, y la significación que estas han tenido para él como crítico y escritor.

Con la dinámica y la argumentación propias de toda conversación, estos textos pueden leerse o bien como una introducción, o bien como un recorrido actualizado por los temas fundamentales de la producción crítica y de ficción de Ricardo Piglia, uno de los mayores referentes de la literatura latinoamericana.

NOTA A ESTA EDICIÓN

Debo a la generosidad de Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas la preparación de este libro, que fue publicado originalmente en Chile en la colección del premio José Donoso. En esta versión he incorporado cinco piezas nuevas —«Tiempo de lectura», «Secreto y narración», «Aspectos de la *nouvelle*», «Volver a empezar» y «Las versiones de un relato»— que complementan y comentan las cuestiones centrales discutidas en estas páginas. El subtítulo *Conversaciones en Princeton* localiza el ámbito en el que se trabajaron las hipótesis. Los textos exteriores al lugar —como los ensayos o la entrevista en la Biblioteca Nacional— retoman cuestiones tratadas en mis clases y giran sobre los problemas —y el modo de decir— de mis seminarios. En este sentido, he intentado mantener la fluidez del diálogo, es decir, una dinámica de la argumentación que se rige por lo que el momento presenta, sin acatar un plan fijo. De todos modos, en este volumen creo percibir dos núcleos a los que se vuelve en distintos registros. Por un lado, la renovación de los modos de narrar ligados, básicamente, a la forma *nouvelle*. Por otro lado, he intentado transmitir la experiencia de escribir y enseñar literatura, o mejor, de hacer ver la relación entre esos dos modos de usar el lenguaje.

La inmediatez es el tono común que tienen las conversaciones y las intervenciones publicadas aquí, nada está preparado y funciona la improvisación en sentido musical. No quise corregir el tono oral porque eso le da al libro su carácter. Me interesa mucho la cuestión de la improvisación en la música y en el arte en general. Los músicos improvi-

san sobre un estándar y los escritores improvisamos a partir de motivos y temas que se repiten con leves variantes y se reiteran según la presencia de los interlocutores (imaginarios o no). La conversación es una de las formas básicas de la experiencia y está siempre ligada a lo contingente y a las modificaciones inesperadas. También al escribir, si tenemos suerte, nos dejamos llevar por las palabras y el fraseo, y avanzamos sin saber con claridad hacia dónde vamos. Esa disposición a lo inesperado es lo que habitualmente se llama la inspiración. No sé si esas frágiles iluminaciones están presentes aquí, pero la gravitación y la gracia del diálogo definen la forma inicial de estos textos, que son modestas tentativas de plantear algunos de los problemas de la narración y sus consecuencias.

RICARDO PIGLIA,
Buenos Aires, 20 de marzo de 2015

PRÓLOGO

LA CONVERSACIÓN Y SUS FORMAS

*la correspondencia es un género perverso:
necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar*

RICARDO PIGLIA, *Respiración artificial*

En la parte inicial de *Respiración artificial* (1980), la primera novela de Ricardo Piglia, se lee una carta de Emilio Renzi a su tío Marcelo. Entre otras cosas, Renzi habla allí, desengañado, de su idea juvenil sobre la importancia de las experiencias y aventuras en la formación de un escritor. La carta revela, sin embargo, a un escritor ya formado, no por aventuras, sino por lecturas y especulaciones. Renzi, una suerte de *alter ego* de Piglia, tiene ideas sobre el mundo. La carta incluye además una reflexión sobre el género epistolar, esa forma perversa, dice, de conversación diferida que se alimenta de la distancia, pero que evidentemente le fascina: «te confieso —le escribe a su tío— que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas». El género epistolar se acerca mucho así a la «conversación», tal y como Piglia la trabaja: es un acontecimiento del lenguaje, un lugar para las ideas, pero también una forma que prospera o se enriquece con la distancia, con la reescritura y agregados que siguen y se extienden más allá de la conversación real.

Los acontecimientos en las ficciones de Piglia suelen ser hechos textuales o de lenguaje. En el centro de sus cuentos o novelas se narran conversaciones, irrumpen libros y documentos, aparecen cartas y fotografías. Podríamos, por tanto, decir que su universo ficcional se levanta sobre el problema de los textos en el mundo o del mundo como texto; y que en ese universo siempre hay uno o varios personajes que son lectores obsesivos o profesionales, descifradores de códigos, pero también productores de textos, codificadores, urdidores de situaciones, máquinas que cifran el mundo. La ficción en Piglia puede pensarse como una gran escena, muchas veces transfigurada, sobre personajes que leen o escriben, que dictan y reciben mensajes que podrían transformar el orden de la sociedad moderna. Los personajes viven apasionadamente sus ideas, son héroes que defienden sus posiciones, pero se enfrentan al desconcierto del sentido y a las disciplinas de la modernidad. La ficción en Piglia es, entre otras cosas, una forma de intervención en los debates teóricos e intelectuales, desde la lógica de ciertos géneros literarios, como la novela policial, la *nouvelle* o el cuento breve.

En este sentido, si entendemos la ficción en Piglia como su manera de trabajar hipótesis sobre el funcionamiento social, la historia argentina o la cultura de masas, el espacio de las «conversaciones» sería otra forma más de ese mismo trabajo, siempre en tensión con los discursos oficiales y académicos que piensan esos mismos problemas. La conversación construye «naturalmente» una escena que, por decirlo de algún modo, baja el tono de la enunciación del discurso crítico, en el sentido de que lo sitúa en un contexto humano concreto. Pero sobre todo se trata de una forma que dialoga, desde afuera, con el discurso académico. La conversación —como una forma de *crítica* y *ficción*— sería otro ensayo de solución al problema de cómo intervenir —desde dónde hablar— en los debates teóricos y críticos. Se

trata también de un trabajo con el tono en el registro de la crítica.

Ricardo Piglia utiliza la forma de la conversación como pocos escritores, integrándola claramente al conjunto de su obra. En 1986, publicó una colección de conversaciones notables (llamadas entonces «entrevistas» o «reportajes») bajo el título de *Crítica y ficción*. El volumen se reeditó con varios textos nuevos en los años 1990 y 2000. A esta última edición se le agregó la «Conversación en Princeton» de 1998. En 1990, se publicó el hoy célebre *Diálogo Piglia-Saer*. Las entrevistas, reportajes o diálogos fueron preferentemente tomando la forma de «conversaciones» desde 1998, en el contexto de los intercambios intelectuales entre profesores, alumnos y escritores que trabajaban y visitaban la comunidad universitaria de Princeton, en Nueva Jersey.

A diferencia de las entrevistas o reportajes, las conversaciones suponen una relación más cercana entre los interlocutores. Los *diálogos* se conectan con viejas tradiciones letradas y académicas, como en los diálogos filosóficos, mientras que las *conversaciones* evocan complicidad, cotidianeidad y familiaridad. A diferencia de las *entrevistas*, en las que domina una voz, la conversación es más polifónica y dialógica. Permite además que el registro crítico no pierda su conexión con lo local y las formas afectivas y personales, moviéndose entre las convenciones de la oralidad y de la cultura escrita.

En algunos casos, como en el texto «Medios y finales» incluido en este volumen, la conversación grabada y su transcripción son solo el punto de partida de una cuidadosa reelaboración textual. Después de transcribir o desgrabar lo conversado, empieza un proceso meticuloso de correcciones, agregados y cambios coordinados por escrito entre las «voces» de la conversación y los editores. Es decir, este género también prospera en la distancia. En todo ese proceso, la conversación inicial queda como una estructura de base para el desarrollo de una escritura crítica nueva. La

forma final se acerca así al ensayo y la ficción, pero manteniendo siempre el tono y la verdad del intercambio de ideas y la dinámica propia de cada encuentro. Si quisiéramos ponerlo en el estilo aforístico del mismo Piglia, podríamos decir que la conversación, en tanto género escrito, es una reconstrucción o una restauración. Su forma se acerca al texto teatral o al guión de algún filme posible. Del mismo modo, las páginas de varias novelas de Piglia parecen también evocar algunas conjeturales conversaciones perdidas.

Los ensayos, conversaciones y entrevistas que se reúnen en este volumen no solo presentan reflexiones sobre la novela, el cine o la política, sino que también comparten formas y técnicas propias de la ficción en Piglia. Podrían servir como introducción a su obra o como una manera de releerla y estudiarla. En el ensayo «Modos de narrar» —originalmente una conferencia—, Piglia declara que aunque se le había solicitado una «clase magistral», su texto era una «conversación». Es decir, inclusive en ese caso, la forma preferida es la que evoca una situación de intercambio, preferentemente entre amigos. La escena deseada de la conversación desmantela la voz de autoridad de una clase magistral. También en el ensayo «Sobre la interpretación», escrito en el registro de *Las formas breves*, se mantiene un gesto conversacional, desde la pregunta inicial que parece invitarnos a intervenir («¿Qué quiere decir interpretar un relato?») hasta el apunte final sobre el «desconcierto de la significación» en la vida cotidiana y personal.

★

Mis agradecimientos a Beba Eguía, Luisa Fernández y todos los que hicieron posible esta edición, entre Argentina y los Estados Unidos y a los colegas y amigos que partici-

paron en las conversaciones. A Ricardo Piglia, mi agradecimiento profundo por su amistad y generosidad intelectual.

PAUL FIRBAS,
Stony Brook, febrero de 2015

TIEMPO DE LECTURA

Conversación con Horacio González y Sebastián Scolnik (Biblioteca Nacional de la Argentina), en Buenos Aires, 2007.

Ricardo Piglia es quien, quizás con más persistencia, ha pensado la presencia del lector en la obra. Una teoría del lector, el último lector —quizás él mismo—, que aparece dejando marcas en la escritura. En este diálogo que se produjo a partir de su visita a la Biblioteca, Piglia analiza las variaciones técnicas como profundos virajes en las prácticas de lectura que, sin embargo, no han logrado alterar su condición fundamental: la lectura sigue consistiendo en una secuencia lineal de desciframiento que va de un signo a otro, pese al carácter fragmentario que asume en la metrópoli.

La Biblioteca: Desde hace tiempo se está desarrollando una discusión, y la Biblioteca Nacional es un espacio natural para ella, pues se encuentra especialmente afectada por las modificaciones técnicas en curso: nos referimos al debate acerca de cuál es la relación de la lectura con las nuevas tecnologías; si se trata de un vínculo virtuoso o de la desaparición de la figura del lector moderno, si es necesario repensar la relación y el lugar social de la lectura en la vida contemporánea. En estas discusiones hay lamentos y euforias, desmedidos en ambos casos.

Ricardo Piglia: Bueno, tratemos de no tener una posición centrista, ¿no? [risas]. Siempre hay lamentos y euforias. Lo primero que tendríamos que decir, es que hay muchos

historiadores de la cultura trabajando este tema. Hay que pensar sobre todo en Roger Chartier, que ha reflexionado sobre la cuestión del cambio en los soportes de la lectura, desde los papiros, los rollos y los libros hasta la lectura en la pantalla. Chartier ha insistido en la importancia de la materialidad del formato en la discusión sobre la construcción del sentido y en la historia de la lectura. Hay que situar el problema en la larga duración. ¿Qué es lo que persiste de las formas de leer y qué es lo que se ha transformado? Yo tiendo a pensar que el modo de leer —desde la perspectiva que a mí me interesaba en el libro (*El último lector*, 2005)— no ha variado. Leer ha sido siempre pasar de un signo al otro. Puede haber cruces, cortes y virajes en la linealidad, pero la construcción del sentido, el modo de descifrar los signos al leer, no ha cambiado. Es una práctica de larguísima duración. Desde luego la lectura supone el aislamiento, el lector es un sujeto que está descifrando una serie de signos y está solo en eso. Lo que cambia es la escena en la que se lee, y la actitud. No solo el formato en que leemos los textos cambia y por lo tanto la posición del cuerpo, sino también el tipo de atención.

Yo he construido una especie de modelo histórico, un poco en broma, con dos posiciones. La primera, que podríamos llamar la pose Kafka, es el modelo del lector que se encierra y se aísla y no quiere ser interrumpido. La ambición de Kafka de encerrarse en un sótano y que le dejaran la comida en la puerta, para poder caminar un poco, pero no ver a nadie y estar aislado. O la metáfora que los medios usan siempre: ¿qué libro se llevaría usted a una isla desierta? La lectura perfecta y personal estaría asociada con el aislamiento y el punto extremo sería estar solo en una isla con un solo libro. Es una imagen que persiste, la del lector que está concentrado, aislado. Poe teorizó ese modo de leer con su poética de la forma breve: la *Filosofía de la composición* es una teoría de la lectura. Hay que escribir un texto cuya extensión dependa de la capacidad de sostener

la atención, un texto que no se pueda dejar y que se pueda leer de un tirón, en un tiempo prefijado. El sentido depende de la concentración, que a su vez depende de un tiempo fijo y de la continuidad. En ese marco, la interrupción aparece como un fantasma que recorre la historia de la lectura. Podemos seguir esa historia con ciertas situaciones donde la interrupción aparece ficcionalizada, muchas veces como una amenaza. Está el relato de Cortázar, el bello relato «Continuidad de los parques», sobre la lectura de una novela. La lectura interrumpida supone distintos tipos de situaciones: una es la interrupción propiamente dicha —alguien que entra e interrumpe—, otra es el paso del libro a lo real, y la inversa, lo real que irrumpe en el momento de la lectura.

LB: Una especie de *robinsonada* interrumpida...

RP: Claro. Los desarrollos técnicos y la complejidad de la experiencia han ido generando otra figura que yo asocio con Joyce, para ponerle un sujeto, y por el tipo de poética de la escritura que supone. El modelo no es la isla, sino la ciudad, la dispersión, la proliferación de los signos. La lectura no es lineal, el que lee se desvía, está en una red, el tiempo está fragmentado y es múltiple. Uno podría asociar esta posición con el movimiento en la ciudad, donde todo parece suceder al mismo tiempo. Por lo tanto, el lector no funciona como aquel que está aislado o en cualquier escena de aislamiento que se pueda construir, sino que el lector está conectado a una red y eso la literatura ya lo empezó a mostrar mucho antes de que aparecieran las formas contemporáneas. Hoy es habitual que un lector esté leyendo un libro y a la vez tenga prendida la TV, está atento a los *e-mails*, habla por teléfono, escucha música. La percepción distraída. Podríamos recordar la noción del «lector salteado» de Macedonio. Un lector que se hace cargo de la interrupción, de todo lo que interfiere y lo incorpora a la lectu-

ra. Entra y sale, se dispersa, se concentra, se va. Y desde luego la prosa de Joyce o la de Macedonio están ligadas a ese tipo de lectura que no es lineal, o en todo caso infiere la posibilidad de una lectura discontinua.

Otra posibilidad es hacer una historia de la técnica que acompaña y sostiene la lectura y la modifica. Por ejemplo, podríamos hacer una historia de la luz, de la iluminación. El invento del vidrio que hace posible las ventanas; el paso de las velas a la luz de gas, a las lámparas. La posibilidad de leer de noche. Esa sería una manera de hacer una historia de la técnica en relación con la lectura. Desde luego, las bibliotecas están ligadas a ese tipo de historia, un lugar construido para leer, donde los libros se ordenan, se acumulan, hay un recorrido, un movimiento más físico, hay que moverse por ese espacio, los pasillos, las galerías, los estantes; se puede ir de un libro a otro. Las bibliotecas no solo acumulan libros, modifican el modo de leer. Producen un efecto paradójico, que es típico de las grandes bibliotecas: siempre habrá un libro que no hemos leído, la contradicción entre el libro que estoy leyendo y todos los otros libros que están ahí disponibles y que nunca podremos llegar a leer. Lo que no se puede leer, lo que falta, acompaña a la lectura, forma parte de la experiencia misma. Son cuestiones ligadas a la lectura como posibilidad y están conectadas con el debate actual sobre qué sucede con la lectura en la red, con las conexiones múltiples, la superposición y la acumulación, el paso de un texto a otro. La literatura ya había intentado dar cuenta de la posibilidad de las lecturas múltiples, simultáneas, sucesivas. Borges ha dado el paso de la imagen de la biblioteca como espacio de saturación y de lectura sucesiva a la invención de una imagen que se acerca a la experiencia de la lectura simultánea y a la Web. Eso está en «El Aleph», desde luego, un modelo de simultaneidad, de visión instantánea, todo el universo concentrado en un punto. La clave, creo, es que se mantiene la relación personal, aislada. Se trata de una visión privada que se abre a todos

los signos pero el sujeto sigue solo ahí frente a esa pantalla microscópica. Con esto quiero decir que las novedades son siempre novedades, desde luego, porque en el contexto en que funcionan tienen un sentido propio, pero uno podría establecer una arqueología de todas estas imágenes y figuras que hoy se discuten a partir de las nuevas tecnologías.

LB: ¿Se podría pensar una variación, en términos de velocidad y cantidad, de imágenes que proliferan? ¿Esas imágenes amenazan los procedimientos de lectura modernos? ¿Se podría pensar en el paso del «lector salteado», que, pese a su errancia, aún mantiene su condición de lector, a una figura más propia de la dispersión?

RP: La velocidad, la instantaneidad, tiene que ver con el material, con los signos: llegan más rápido, están más cerca. Pero la velocidad de la lectura sigue siendo la misma, con pocas variaciones. Depende de la materialidad, del cuerpo, de la mirada, es muy personal, tiene un ritmo subjetivo, como la respiración (los cambios de ritmo suponen a veces cierta patología, cierta alteración: la lentitud del asma en Proust, en Lezama, en Saer; el jadeo acelerado en Céline, en Kerouac, en Lamborghini). La lectura veloz fue una especie de chiste idiota, lo que se ha acelerado es la posibilidad de acceso a los textos y a los signos, pero no la lectura misma. La instantaneidad de la percepción está ligada a la imagen, no al desciframiento de los signos. Obviamente no es lo mismo ver una imagen que leer un texto. Hay un cambio de ritmo. Se pueden intercalar y entrelazar palabras e imágenes, pero habrá siempre una distancia que básicamente es temporal.

Godard ha trabajado mucho sobre esta diferencia, siempre hay algo para leer en sus filmes y esos textos son una especie de fundido a negro, marcan un cambio de ritmo. Lo mismo podríamos decir de la experiencia de los subtítu-

los de las películas, también se va al cine a leer. (¡Y dicen que el subtítulo fue un invento argentino de los años 30, cuando apareció el sonoro!). ¿Qué pasa ahí?; ¿o en las historietas? Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras se quiere decir que la imagen llega más rápido, la captación es instantánea, la percepción tiene la misma velocidad que la imagen. Mientras que leer un texto de cien palabras o de mil palabras, cualquier texto que sea, tiene otro tiempo. Hay una lentitud de la lectura, digamos así, un tiempo para captar el sentido, difícil de cambiar. Los modos actuales de abreviar y usar letras que concentran palabras, típico en los *e-mails* y en los mensajes de texto, una suerte de taquigrafía personal, son un intento de acelerar la escritura, pero el lector debe reponer las letras que faltan, de modo que la lectura es siempre más lenta que la circulación de los textos.

Para acelerar se tiende al criptograma, a la señal. Recordemos que Alan Turing, que está en el origen de la cibernética, empezó como criptógrafo y descifrador de mensajes codificados durante la Segunda Guerra Mundial. Y hoy todos estamos en una escena de criptógrafos, sujetos inciertos que descifran y protegen la lectura con los *passwords*. En realidad para acelerar la lectura habría que sustituir las letras por números, para que los mensajes se pudieran leer más rápido, pero eso nunca puede funcionar. El lenguaje es insustituible, no se puede inventar, todo esperanto es cómico: la comprensión universal e instantánea no funciona. El lenguaje tiene su propia temporalidad. Más bien habría que decir que es el lenguaje el que define nuestra experiencia de la temporalidad, no solo porque la tematiza en los tiempos del verbo, sino porque el lenguaje impone su propio ritmo. En todo caso, la poesía es la que ha llegado más lejos en los cambios de velocidad en el lenguaje, acelerar la comprensión de sentidos múltiples con pocas palabras. Y el límite será siempre el hermetismo, el idiolecto. Podríamos pensar en Mallarmé o en Haroldo do Campos o