

Ricardo Piglia



"Más que grandes temas hay grandes formas de narrar"

por Silvia Adela Kohan
Escribir y Publicar

Estar frente a él es ingresar en el territorio de la ficción: te implica, tomas el rol activo del lector que vive una experiencia nueva, similar en todo caso a la que proponen sus textos (porque sus libros crean sus propios lectores). Personifica la felicidad de la invención. E inagotables resultan sus relatos. Descifrar el acto de narrar es parte de la trama. Despliega con maestría la ambigüedad como procedimiento productivo, que da lugar a una gran amplitud de perspectivas, a una mayor significación: datos, alusiones, menciones, convicciones, reflexiones, parodia, todo cabe en su ejercicio de la novela y el relato breve.

¿Podría hablarnos de la frontera entre realidad y ficción?

La indecisión entre realidad y ficción es muy productiva. Son campos que no hay que separar, sino relacionarlos pero sin establecer un criterio fijo. No confío en el traslado de esa problemática a lugares menos inciertos que la literatura. Por ejemplo, hay cierto debate en la historia que tiende a trasladar cuestiones que están en la literatura al debate de los historiadores sobre escritura de ficción y criterios de realidad. Es la literatura la que trabaja ese universo.

¿Cómo trabaja el elemento autobiográfico? ¿Cómo lo transforma?

En este libro que ha salido ahora en Lengua de Trapo que incluye la novela corta Encuentro en Saint Nazaire, el juego de lo autobiográfico está presente como elemento de construcción. Parto de la autobiografía, de los rastros de la experiencia, digamos, y de la verdad de lo que he vivido confrontando las distintas versiones que tengo de mi propia experiencia. Hay cosas que uno recuerda con mucha nitidez, momentos vividos que no necesariamente son tal cual como uno los recuerda. En el caso de mis textos, la autobiografía ha sido un punto de partida a partir del cual he tratado de construir alternativas, otras vidas posibles.

¿A qué punto de partida se refiere?

El punto de partida de la historia está en la anécdota. Parto de un hecho que he vivido, que está luego presente o no en el texto terminado. Por ejemplo, en Prisión Perpetua se trata de la experiencia de una mudanza de mi familia que para mí fue un momento importante y lo desarrollo narrativamente en una dirección que no necesariamente fue la de la experiencia real. Se trata de elegir qué tipo de vida podría haber vivido en caso de que tal cosa hubiera sucedido de otra manera. En otros relatos, hay un punto de partida real y después hay un desarrollo narrativo que tiene su propia lógica.

Una vez que ha trascendido la anécdota inicial, ¿tiene su texto alguna pretensión?

El fin nunca se sabe bien. En realidad, uno construye relatos sin tener un objetivo demasiado preciso. Un objetivo en relación con el sentido del relato, y a veces ni siquiera una estructura definida o una línea de la continuación. Se avanza a ciegas y a veces la luz está detrás. Sabemos que por lo menos hay dos especies de escritores: los que organizan un plan, trabajan un esquema previo, y los que tienden a escribir desde un punto de partida narrativo inicial (entre los que me encuentro) y dejan que el relato se vaya resolviendo mientras se escribe.

Entonces ¿cuándo y cómo elige el tono narrativo?

Eso sí que es importante para mí. El punto de partida narrativo es

importante y el tono elegido es un elemento básico. A veces me lleva más tiempo encontrar ese tono, esa música, que definir la historia en sí. No necesariamente van juntos. A veces, tengo la historia y no encuentro el modo de contarla. Lo que yo llamo tono o voz es lo más importante. Para mí es clave la relación que uno puede establecer con el lenguaje mientras está escribiendo. Quiero decir, si el relato tiene mayor o menor ironía, si el tono de la prosa tiende o no a la distancia, si el narrador conoce toda la historia o se entera de los hechos mientras la narra. Son ese tipo de matices lo que yo llamo el tono, formas de definir la voz del que cuenta la historia, aunque por supuesto el que cuenta bien puede no estar en la historia. No solamente es una elección lexical. Tiene que ver con ella porque uno puede elegir el relato en un plano más literario o con un lenguaje distinto, pero está más ligada a la sintaxis, a la respiración de la historia, cuando encuentro ese ritmo es cuando me parece que el relato está caminando bien. Narrar es como nadar, decía bien Pavese.

¿Sigue pensando que sólo a partir de los cuarenta años es cuando se puede escribir una buena novela?

Es un chiste de Renzi, el personaje que narra la historia inventa una hipótesis sobre la madurez y la novela, sobre la experiencia vivida y la forma de encontrar lo que él llama la mirada histórica. Ver la propia vida como si fuera la de otro. De todos modos, creo que se puede escribir a cualquier edad una novela, basta tener un poco de suerte y aprovechar la oportunidad. Por ejemplo, Fitzgerald escribió *El Gran Gatsby* a los 28 y Faulkner escribió *El sonido y la furia* a los 30 o 31, pero posiblemente es mejor esperar hasta los cuarenta años y dedicarse a leer. La vejez del novelista y la juventud del poeta. Mann escribió el *Doctor Faustus* a los ochenta y Lampedusa tenía más de cincuenta cuando empezó a escribir *El gatopardo*. Se podría entonces hacer una teoría sobre la novela y la edad, ¿no es cierto?, sería divertido, y en realidad yo creo que en cierto momento uno empieza a entender mejor la relación que hay entre narrar y vivir, aunque por supuesto eso no garantiza que la novela sea buena. Hay que aprender a establecer cierta distancia.

¿Es cierto que en la novela hay cuatro temas universales sobre los que finalmente siempre se trabaja? ¿Cuáles serían esos cuatro temas?

Los temas sobran, la literatura no es cuestión de temas, por ejemplo uno puede enumerar cuatro conceptos abstractos y generales que casi agotan la experiencia, y decir que el amor, la violencia, la muerte, la soledad, digamos, son los grandes temas de la literatura pero eso no quiere decir nada, la literatura es una cuestión de forma (pero no sólo un cuestión de forma). En este sentido podríamos decir que más que grandes temas, hay grandes formas de narrar, modos de narrar que siempre se estructuran de nuevo. El relato como viaje, el relato como investigación. En el origen, uno puede pensar que estuvo el relato de un viaje. Sería el primer narrador de la tribu que viajó y contó lo que vio. El otro sería quizá el relato de una investigación que parte de un enigma; el brujo de la tribu que leía ciertos signos enigmáticos y construía un relato sobre el futuro.

¿Aprovecha la matriz del género policíaco para escribir otro tipo de historias?

La idea de que hay un enigma y el relato debe pasar del no saber al saber, con cierto recorrido que impone testigos e información, es una forma narrativa de la que me siento cerca y, en principio, casi todos los libros que he escrito están ligados a esa forma. Básicamente, la idea de que el relato va hacia un descubrimiento, para mí es primordial. El género policial hace de eso un contenido básico de su tradición y ha desviado la forma hacia una estructura ligada a la ley de la verdad, el crimen, etcétera, pero no necesariamente tiene que ser ése el tema. De modo que, en función de esa forma, se pueden establecer otras alternativas. Por ejemplo, me interesa mucho la figura del detective y del narrador del policial. Me interesa sobre todo la figura de aquél que narra una historia que no es la de él. Me gusta esa figura. Por ejemplo, el narrador de *El Gran Gatsby* para volver a Fitzgerald que narra una historia que es la de otro, la historia de *Gatsby*. Mantiene una visión de algo que a menudo el que narra no termina de comprenderla. Esa figura narrativa es muy productiva.

¿Por qué el núcleo es el enigma?

Porque el enigma puede ser un sujeto a quien el narrador trata de comprender porque tiene una historia secreta. Este héroe tarda en aparecer, se habla de él, y, cuando por fin se acerca el narrador, surgen historias que lo rodean, como por ejemplo en *El Gran Gatsby* o en *El Corazón de las Tinieblas*, de Conrad, el viaje se superpone con esa búsqueda del centro del relato, la figura de Kurtz.

¿Cuál es la función de Renzi, personaje que aparece en varios de sus

relatos?

Surge en el primer libro. En un principio, Renzi estaba definiendo un tono. Era una forma de mirar el mundo y describir esa mirada que él tiene; a menudo, es el que narra las historias. Las historias que él cuenta tienen un estilo y un registro propio que conozco. Las historias que él va a contar ya tienen garantizado el registro y el modo en que van a ser contadas. Sé que va a ironizar o que va a ser un provocador y para mí eso es un rumor, un uso de la lengua, una melodía. Con él, yo sé que voy a tocar una música definida. Cuando narra, él invoca un tono. En otros momentos, aparece como personaje que se construye con ciertos rasgos de mi propia historia, pero exagerada en cierta dirección. Por ejemplo, siempre digo que él hace cosas que a mí me gustaría hacer y que no hago. A él sólo le interesa la literatura, en el fondo, la literatura es el centro de su vida y todo lo demás le parece secundario y poco interesante, eso le da la clave para construir algo de lo que se habla en Prisión Perpetua, que es la idea fija, la obsesión. Creo que, en general, los personajes se construyen con un sistema de condensación. Se condensa a partir de un elemento que es casi como una característica que en un principio tiende a ser única en el personaje y después permite incorporar todo lo demás. Esa especie de mirada que él (el personaje) tiene se constituye también como un modo de contar. De modo que a ese personaje lo puedo poner en situaciones diferentes, por ejemplo, enfrentarlo con un enigma policial o enfrentarlo a la muerte de su padre, por poner dos situaciones contrapuestas que están en el libro.

¿Es el que otorga unidad a los distintos textos que engloba Prisión perpetua?

Sí, lo que unifica el relato es la relación entre Renzi, que es el que narra la historia desde su perspectiva narrativa (digamos, la voz autobiográfica) y el personaje central. Creo que si se consigue construir una relación con esas características puede conceder mucha libertad a la historia, pero tiene que establecerse una relación entre ese universo narrativo hacia el que uno se dirige, en este caso ese personaje enigmático, y el que narra. Supongamos que se escribe una historia sobre una casa. Que un personaje encuentra por azar la casa de su infancia y la alquila y una vez instalado allí quiere buscar el rastro de su pasado y el de los que la han vivido. El nudo de la historia sería la relación de ese hombre con esa casa. Esa es la historia que está contando, pero en ese lugar, en la casa de la ficción, como diría Henry James, hay muchas más historias, otras ventanas que dan a otras piezas y a otras historias que seguirán hablando de ese hombre aunque la narración no sea contada de una manera lineal. El texto, al narrarlo, se puede abrir, pero tiene que haber un nudo que lo estructure para que no se diluya.

¿Y le sigue resultando productivo?

Sí. Ahora estoy escribiendo una novela que narra Renzi.

¿Podría recomendar este recurso de figura de apoyo a las personas que se inician en la escritura?

Sí, es como si alguien dijera, cuando la historia todavía no ha comenzado a crecer: "Encima de la mesa tengo estos elementos básicos", y para mí, desde luego, un elemento básico es Renzi.

¿Cuál es la matriz de sus textos?

Primero, habría que ver cuál es la tensión que se puede establecer entre narrar y escribir. En una novela se busca el estilo. Hay un tipo de escritor que tiende a definir los libros por el modo en que están escritos y no opta por la historia que cuenta, pero los escritores que trabajan de otra manera (según la historia que se quiera contar) son los que están más atentos al funcionamiento de la narración porque necesitan que la narración siempre esté ahí. La poesía es la que no hace otra cosa que mostrar el funcionamiento del lenguaje. Es a partir de ahí donde yo me pongo a pensar en la narración. Una novela primero tiene que estar bien escrita y además tiene que contar una buena historia.

¿Por tanto, desde su punto de vista, lo importante es cómo está escrita una novela?

No tengo ninguna duda de que si leo una página, por ejemplo de Faulkner, y otra de Graham Greene, voy a preferir a Faulkner pese a que Graham Greene puede ser interesante. Pero creo que hay niveles que tienen que ver con la prosa y esa es la base de la cuestión, que divide el debate de la novela actualmente. Cuando se le escucha decir a algún autor que es contador de historias hay que desconfiar, porque un escritor no es solamente un traductor. Un escritor es un mago que construye realidades, como decía Nabokov. Un escritor es alguien que cuenta con el lenguaje y construye mundos imaginarios y hace que esos mundos sean reales, que los personajes tengan vida. Por ejemplo, no creo que se pueda decir de Rulfo que es un hombre que nada más cuenta historias. Ahora hay una corriente que tiende a ser muy concesiva con la cultura de masas, que tiende a

reducir el lugar del escritor a una especie de lugar sencillo y yo no estoy de acuerdo con ello. Es un tema relevante, porque entonces ¿qué quiere decir escribir o narrar? En relación a la cuestión del debate actual, esa es la discusión que tenemos los escritores. Hablamos de la construcción. No nos interesa tanto el sentido de los textos. Cuando nos juntamos a hablar de literatura no discutimos sobre el sentido que tenía el adulterio de Anna Karenina, si reflejaba el debate de la sociedad de su época sobre la fidelidad matrimonial en su país. Sobre lo que hablamos es... "¿recuerdan la escena de Anna Karenina en el tren leyendo y una luz en la cabina que le ilumina el libro?", en lo que nos fijamos es en cómo el autor ha construido esa escena.

¿Considera necesario un análisis intelectual detrás de cada texto?

Seguro. Los textos tienen que ajustarse y ser concretos. Hay que generalizar solamente dentro de lo concreto del relato.

¿Que opinión le merecen los actuales escritores españoles?

Creo que hay algunos excelentes, Benet, Rosa Chacel, Javier Marías, Vila-Matas, Goytisolo, y los que estamos en la literatura nos conocemos y estamos al día unos de los otros; luego está la cuestión del mercado o la circulación de libros que es otra cuestión.

¿Le interesa el minimal americano?

Me interesa sobre todo Hemingway que es el primero que lo trabaja. Trata de narrar una historia con pocos elementos y lo hace así porque piensa que después de Joyce hay que volver a empezar y trabajar la literatura mediante la construcción de una prosa sencilla que cuente la acción. El minimal ha respetado esa fórmula. Sin embargo Raymond Carver no habría sido posible sin los cuentos de Hemingway. El debate hay que llevarlo en literatura, cualquiera que sea el caso, a los elementos concretos de la construcción del texto.

¿Este sería el consejo que le daría a un escritor novel?

Sí, y es lo que yo siempre trato de hacer. Además, creo que cuando hablamos de literatura hay que decirle a la gente que para escribir hay que encontrar una voz que no es la de uno (el autor). Hay un movimiento, que es el más difícil de conseguir, por medio del cual cuando uno escribe tiene la sensación de que es otro el que lo hace. Es un movimiento de desplazamiento. La construcción de ese paso, a mi juicio, es lo que se podría considerar la inspiración. Un autor está inspirado cuando se logra despojar del peso que tiene el lenguaje que habitualmente usa, y trabaja con una lengua que es la del relato. Ese es el punto. Los escritores hablamos mucho de los modos en los cuales se escribe, pero hay que descubrir cómo se aleja uno de lo real y de lo inmediato para dar paso a ese movimiento en el que el lenguaje funciona con otro registro. No hay reglas generales ni manuales y cada uno debe encontrar su propio camino.

Obra publicada

La invasión. Nombre falso. Respiración artificial. Crítica y ficción. Prisión perpetua. La ciudad ausente. La Argentina en pedazos. Plata quemada. Formas breves. Diccionario de la novela de Macedonio Fernández. El último lector.

[Volver](#)