

III. DOCUMENTOS

DE LA TRADICIÓN A LAS FORMAS DE LA EXPERIENCIA

(Entrevista a Ricardo Piglia)

Roberto Viereck

La obra de Ricardo Piglia (nacido en Buenos Aires, 1941) es un paso obligado para quien desee penetrar en la vasta tradición argentina que relaciona, desde los tiempos de Sarmiento, Historia y Ficción. El marcado interés de este narrador por “investigar” (palabra clave en su poética) la “tensión” entre lo real y lo imaginario, nos sirve de herramienta básica para comprender el doble camino que sigue el recorrido de su creación. Por una parte, se distinguen los textos propiamente ficcionales: *La Invasión* (1967), su primer libro de relatos que fue premiado por Casa de las Américas; *Nombre Falso*, publicado en 1975 y, posteriormente, traducido al francés y portugués; de 1980, *Respiración Artificial*, destacada novela galardonada con el premio Boris Vian de ese año; *Prisión Perpetua*, 1990, que incluye dos novelas cortas y seis cuentos breves y, *La Ciudad Ausente*, obra aparecida recientemente. Esta novela es la última y más fresca huella de Piglia para avanzar hacia el desciframiento de la “máquina de hacer historias”, la máquina de Macedonio Fernández, enigma policíaco que late en toda su obra, como queriendo susurrarnos nuevamente al oído: *La imaginación tiene derecho a la verdad*.

No paralelamente, sino “entrecruzadamente”, se puede asistir al otro derrotero de su obra, plasmado en múltiples ensayos críticos sobre Arlt, Borges, Macedonio Fernández y Sarmiento, además de un volumen titulado *Crítica y Ficción*, recopilación de entrevistas sobre la poética de la narración. Desde un ámbito externo a su obra, Piglia, dirigió la Serie Negra y actualmente está a cargo de la colección Sol Negro que, también, difunde obras de Hammett, Chandler, Goodis y Horace McCoy. El interés por la estructura del relato policial extiende la riqueza de la narrativa del autor argentino, ya que permite que el cruce se produzca, al mismo tiempo, entre la “alta cultura” y la que se ha denominado “de masas”.

Invito, pues, al viajero que lee estas líneas a que me acompañe a una conversación con Piglia, quien, de seguro, sabrá hacer su presentación mejor que yo.

ROBERTO VIERECK:

Para empezar, yo quisiera preguntarte algo que, para mí, es sustantivo y que —según una entrevista que te hicieron en octubre de 1991 en el diario *La Época*—, se ve que el problema de la tradición —y lo corroboro con la ponencia¹ que tú acabas de hacer— es un tema primordial para ti. Respecto de eso, los que trabajamos en un Seminario de Investigación, nos estamos basando en un criterio generacional

¹Este diálogo se realizó durante el “Seminario Internacional de Intelectuales, Vanguardia y Modernidad”, efectuado en Santiago de Chile entre el 4 y el 7 de diciembre de 1991. Por lo tanto, cada vez que se aluda a “ponencias” o “Congreso”, hay que entenderlo en este marco.

que, a más de alguno, aproblemaba un tanto. Ese esquema está tomado de la *Historia de la novela hispanoamericana*, de Cedomil Goic. Entonces, ¿qué valor le otorgas tú a la posibilidad —como, por ejemplo, en ese esquema— de historiar la literatura con un criterio epocal o generacional, en el sentido fundamental de la tradición?

RICARDO PIGLIA:

Por de pronto, vamos a hacer una distinción a la importancia que tiene el trabajo de Goic que hace un intento por ordenar la historia de la literatura. En este sentido, es elogiable su trabajo, porque intentó salir de la crítica impresionista y de las agrupaciones de los escritores realizadas en términos muy generalizados. Hecha esta salvedad, yo diría que no comparto la hipótesis de que la organización de la tradición se deba hacer en términos de la fecha de nacimiento de los escritores o de que la periodización se haga de un modo mecánico. En cambio, me preguntaría cómo un escritor construye la historia literaria, que es un tema que me parece importante y tiene mucho que ver con el debate sobre las vanguardias. Es decir, cómo los escritores tienden a construir las tradiciones, con sus sistemas de exclusiones y de cortes, pues son los primeros que piensan que la historia literaria se debe escribir desde el presente. O sea, que son los debates del presente, los que hacen posible la relectura de la tradición y los que organizan las periodizaciones. Esos debates del presente no son los debates de la crítica, sino que son los debates de poética de los distintos escritores y sus grupos; por lo tanto, *la historia literaria es un efecto de la lucha de poéticas*, en el sentido de que, a partir de un modo de escribir, se define el modo de leer y se construye la tradición. Yo, digamos, hago una construcción y pongo a Macedonio <Fernández>, a Arlt, a Gombrowicz. Es decir, estoy construyendo una red, ¿no es verdad? un sistema en expansión. Entonces, diría que esta forma —que ustedes encontrarán en distintas intervenciones mías— podría servir como un ejemplo de lo que entiendo qué es la historia literaria. *Es un instrumento de la lucha de las poéticas*. Por lo tanto, no se puede imaginar una historia literaria científica, en el sentido de neutral, con un criterio externo de periodización. Es decir, un criterio que funcione científicamente. Después, los críticos, los historiadores y los escritores convertidos en historiadores o en críticos sistematizan esas redes, pero esas redes se construyen en la lucha de las poéticas del presente. Nosotros reivindicábamos a Arlt para leer de otra manera a Borges y leíamos a Borges de una manera para poder, entonces, recolocar a Arlt, y estábamos reconstruyendo la historia literaria. Eso no tiene nada que ver con el hecho de haber nacido en un momento determinado, sino que tiene que ver con los debates literarios.

RV:

Yo te preguntaba eso, fundamentalmente, porque, en parte, el ámbito didáctico de la literatura y el historiar la literatura son modos de homogenizar el sentido de la tradición.

RP:

Claro...

RV:

Ahora, yo sé que, para ti, el sentido de la tradición es mucho más que una relación entre los textos. Luego, más allá de esa relación implícita o explícita, me gustaría

saber qué autores o textos están más cercanos a tu producción literaria o a tu novelística, si se quiere, en el sentido de los que sientes más emparentados contigo.

RP:

Yo diría que hay dos posibles respuestas, porque uno son los textos que admiro, que no siempre son los mejores textos o son los textos que más me han influido. Entonces, habría que hacer una distinción entre los textos que uno ADMIRA y los textos que uno USA, como una manera de entender la relación de un escritor con la literatura. Por ejemplo, yo admiro muchísimo la obra de Gombrowicz y no siento que la obra de él esté ligada a mi propia producción. Está ligada, claro, a mi manera de entender la literatura y a mi manera de leer otros textos. Pero, en cambio, lo que escribo tiene más relación con ciertos textos menores del género policial, con ciertos escritores de “segunda clase”, digamos así; incluso con modos de narrar que vienen de otro lugar que pueden ser ciertas formas de investigación. Pero yo quiero decir que un escritor como <Raymond> Chandler, con esa manera, digamos, de avanzar siempre con enigmas que no se resuelven, con esa manera particular de establecer una relación entre el que narra y el enigma, ha sido importante para mí. Entonces, los géneros han tenido mucha importancia, digamos, me han ayudado a narrar. Quizá me han ayudado a narrar más que Joyce, a quien tengo como un punto de referencia central en relación a muchas cuestiones. Por eso, te hacía esa distinción que yo creo es útil, entre los textos que uno admira y los textos que uno usa, que no siempre se superponen.

RV:

¿Y qué pasa con los escritores cronológicamente cercanos a ti?

RP:

Bueno, con algunos escritores me siento muy ligado. En la literatura argentina, fundamentalmente, Saer y Puig, dos escritores con los que me siento muy cercano, aunque las escrituras no sean asimilables. Pero son escritores con los que siempre me he sentido muy próximo. Fundamentalmente, ellos dos en lo que podríamos llamar la “literatura actual en la Argentina”. Y después, digamos, escritores contemporáneos que me interesan mucho como <Thomas> Pynchon, de Estados Unidos; Thomas Berndhart, de Alemania; Peter Handke..., hay una novela chilena que me gusta mucho que es *Eloy*. Hay algunos otros escritores latinoamericanos con los que me siento cerca como: Skármeta, Dorfman, Moreno-Durán, que me siento con ellos con una ligazón fraterna más allá de las diferencias de escritura, como me pasa también con otros latinoamericanos como José Agustín, Gustavo Sainz, ..., bueno, José Emilio Pacheco es uno de los que más me interesa: *Morirás lejos* es una novela con la que me siento muy emparentado. Después, un novelista venezolano que se llama <José> Balza, también me interesa, en fin. Ahora, si uno trata de evitar el catálogo de nombres, que no nos sirven demasiado, pues podría empezar a nombrarte escritores y yo pienso que eso no nos ayudaría mucho, porque nos construiría una biblioteca móvil y esta biblioteca —si nos volvemos a ver dentro de dos meses— podría cambiar, en el sentido de que uno no necesariamente lee siempre los mismos textos o está ligado a ciertos textos. O sea, hay textos que permanecen en la biblioteca de uno que... Bueno, en mi caso, Brecht es un escritor muy importante por esa combinación que tiene ¿no? Porque Brecht se conecta, para mí, con una serie de otros escritores que yo admiro muchísimo como pueden ser Tretiakov, Sklovski y los rusos de la vanguardia del veinte. También con Ben-

jamin. Entonces, Brecht me sirve como una especie de nudo con la literatura norteamericana en un sentido que a él le interesaba mucho (Hemingway o Hammett) y con esas tradiciones de la vanguardia, de la gran vanguardia de los veinte. Brecht, los rusos, es decir, Maiakovsky, Einsestein, Meyerhold... ese tipo de línea me interesa muchísimo. Esos son los escritores que permanecen y que yo los vengo leyendo de nuevo desde hace muchísimo tiempo.

RV:

¿Y tú piensas que, en el sentido cronológico de los escritores contemporáneos a ti, como Sainz, Sarduy, Cabrera Infante, aunque este último un poco anterior, etc. Piensas que hay algo común en el cómo se está produciendo la literatura hoy en día? Te lo pregunto, sobre todo, por las relaciones que tú adviertes con el BOOM o grupo de escritores inmediatamente anterior.

RP:

Bueno, por supuesto que hay una relación de corte en el sentido que nosotros encontramos un mercado construido de otra manera, ¿no es verdad? Digamos, centralmente el BOOM debe ser entendido como una operación de difusión de los textos latinoamericanos, muy bien organizada y que provocó ciertos efectos. Entonces, debe ser visto como una operación de construcción de un mercado y de difusión de una serie de textos que habían sido escritos previamente; digamos, los textos importantes ya habían sido escritos. Yo diría que el texto más importante del BOOM —si tengo que entender el BOOM como un momento— es *Tres tristes tigres*. es el gran texto. A mí me interesa más que *Cien años de soledad* del cual es contemporáneo y, a su vez, este último me parece inferior que *El coronel no tiene quién le escriba*. Si se trata de la construcción de la poética de García Márquez me parece más importante ese momento de él, que el momento de su consagración pública. De modo que, yo diría, el único texto importante generado en el interior del proceso del BOOM es el texto de Cabrera; porque Vargas Llosa me parece alguien que hoy se ve con claridad que su literatura tendía a construir modelos narrativos muy esquemáticos. Esas novelas con esos enigmas que, al conocerse el final, arruinaban la posibilidad de la relectura. Como *La ciudad y los perros*, digamos, que uno se da cuenta es un libro que produce cierto efecto, pero que hace ver el grado mecánico del imaginario de Vargas Llosa, pues trabajaba con esas estructuras falsamente desarticuladas, muy artificiales y, por lo tanto, han envejecido muchísimo esos textos y que él mismo, me parece, trató de actualizarlos. Con esto, quiero decirte que hay textos importantísimos en eso que se llamó el BOOM como, por supuesto, los textos de Onetti y Guimaraes Rosa, también los textos de Donoso, etc... Ellos consiguieron algo que, yo creo —y no sé si por suerte o no— nosotros no: nosotros hemos perdido el mercado latinoamericano y hemos ganado el europeo y norteamericano, eso es lo raro. Entonces, yo pienso en mí, en Saer —Puig entró, digamos—, pero yo pienso en Pacheco, en Bryce Echeñique, que somos escritores conocidos en Estados Unidos, conocidos en Europa y que quizá menos conocidos en Chile o en México. Es un fenómeno que, creo, tiene que ver con esto de lo que hablaba yo hoy que es la “literatura Mundial”, ¿no? Cada vez más la categoría de latinoamericano es una categoría en crisis, cada vez más aparecen las regiones definiendo: yo creo que ése es el futuro del debate. La categoría de latinoamericano es una categoría del BOOM para vender y unir escritores: es como la categoría de “generación” de Goic...

RV:

Un poco se apropiaban también del problema manido de la "identidad latinoamericana"...

RP:

Y crearon un cliché muy atractivo para Europa.

RV:

Sí, como se decía que había que pintarse la cara de indio para vender...

RP:

Digamos, nosotros, al mismo tiempo, estábamos haciendo otras cosas, también. Es decir, América Latina eso es, pero también es otra cosa.

RV:

Y, puntualmente, dentro del imaginario latinoamericano literario, ¿dónde ves tú la diferencia con el BOOM?

RP:

Bueno, por eso digo, habría que armar tramas, ¿no? Pero si yo pienso en esto que vos llamás Novísimos, en Pacheco, Agustín, Balza, Skármeta, Bryce Echeñique, no sé, en relación a esos grandes momentos de esas poéticas que se consolidan alrededor del BOOM..., una: la de lo llamado "Realismo Mágico" que centralmente tiende a decir que la realidad latinoamericana es una realidad donde conviven culturas diversas y, por lo tanto, es posible producir un efecto que en Europa ya se perdió...

RV:

¿Un poco el sincretismo kitsch, no?

RP:

La realidad produce aquello que en Europa buscaban las vanguardias: *la magia de lo real*; digamos, eso que buscaba Rimbaud, que lo buscaban con la escritura para producir una imagen de la realidad que fuera nueva, novedosa, que no fuera esa realidad ya "estándar" de la modernidad. Esto, en América Latina estaba presente en la calle. Eso lo dice García Marquez, Lezama <Lima>, Carpentier, etc. Esa es una gran tradición. La otra tradición dice que la tradición oral prehispánica es el modelo de leer las grandes tradiciones de la vanguardia europea. Eso es Roa Bastos, <José María> Arguedas, Rulfo... Qué dicen: nosotros, los latinoamericanos, podemos hacer grandes novelas porque tenemos una tradición oral prehispánica, una serie de leyendas, de mitos que nos permiten usar las técnicas de Joyce, de Faulkner, sin perder identidad y construir *Pedro Páramo*, *Yo, el Supremo*... Yo creo que esas son las dos grandes poéticas del BOOM. Nosotros no tenemos nada que ver con eso, nosotros estamos en otro mambo.

RV:

¿En qué mambo?

RP:

Estamos en el mambo de la cultura de masas: cultura de masas y alta cultura, ése es el problema.

RV:

¿Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*? Novela interesante desde ese punto de vista.

RP:

También, exactamente, ese es el problema: la tensión de la cultura de masas; si la novela tiene que ver con la tensión de la alta cultura o la novela tiene que ver con la tensión de la cultura de masas: con el cine, con la televisión, con el folletín, etc. Entonces, ahí, yo creo, que nos vamos definiendo. Cada uno va entrando, saliendo y tendemos a mezclar, tendemos a mezclar las dos culturas. Yo creo que es eso lo que nos identifica. Tendemos a pensar que la oposición alta cultura-cultura de masas, que marcó a la vanguardia con la clave: nosotros somos la alta cultura y eso es la cultura menor, no es tal. Nosotros, manteniendo la misma tensión y la dificultad, tendemos al cruce, ¿no?, y a usar formas de la cultura de masas con contenido de la cultura alta.

RV:

Es como la utilización de "las tretas del débil", ¿no? Es decir, usar las formas consagradas para introducir un concepto otro a través, por ejemplo, de las posibilidades que te da la intertextualidad...

RP:

Claro, para citar a Josefina Ludmer, pero esa problemática de la mezcla de las dos culturas es una problemática de la novela actual, no sólo latinoamericana. Es la misma problemática que enfrenta Thomas Pynchon en los Estados Unidos. O sea, es la situación de la novela actual la que enfrenta este asunto.

RV:

¿Y será un rasgo respecto al BOOM, por ejemplo, el que ustedes no tienen un afán por totalizar la experiencia?

RP:

Quizá...

RV:

Es decir, no pretender globalizar, a través de un imaginario, la idea de una identidad hispanoamericana.

RP:

Bueno, sobre eso, de una manera, tipo manifiesto vanguardista, escribía yo hoy en las ponencias. Diría: bueno, vivimos en un mundo fracturado donde el orden de la experiencia está muy cortado por el efecto de la cultura de masas. Entonces, la idea de que todos tenemos, de alguna manera, una "memoria ajena" cobra sentido. Por ejemplo, este lugar, tantas veces he visto la escena de un hotel internacional donde hay gente sentada al lado de una piletta que, al final, ya no me acuerdo si yo alguna vez había estado acá... ¿no?

RV:

Pero, Ricardo, esto que hablábamos del manejo de la cultura de masas, también puede, un poco, pensarse que la literatura entra a competir con la televisión, la

radio, en el sentido de ser capaz de crear un discurso que atraiga otros discursos, simultáneamente, sin aburrir. Como la atracción de subgéneros en Osvaldo Soriano, el folletín en Puig, incluso la picaresca en otros autores, ¿no?

RP:

Por supuesto. Después, ahí, hay distintas posiciones. Yo diría, partiendo de la situación y de la tensión que supone esta relación, que después hay estrategias distintas, ¿no es cierto? Mi opinión en esto es que no es una decisión del escritor la que resuelve la relación con el mercado, más allá de lo que nos pase individualmente. No creo que el problema de que la gente de hoy busque el relato en otro lado que no es la novela, como pasaba en el siglo diecinueve, se resuelva porque uno escriba novela más sencilla, no lo creo. Creo que el imaginario actual está captado por otro relato, como antes estaba capturado por Dickens. Entonces, se dice: "Hagamos novela como en el siglo diecinueve", porque, claro, todos quisiéramos ser como Dickens, porque Dickens era un gran escritor de masas, ¿no? Entonces, yo ¿qué estrategia tengo? Yo escribo mis libros lo mejor que puedo, después de que los termino de escribir veo dónde los puedo editar y trato de que se vendan lo más posible, pero mientras los escribo no pienso en eso, francamente. Digamos, escribo lo que me gusta.

RV:

Ahora, tú mencionaste, a la pasada, el término "experiencia". Que la experiencia, dijiste, estaba disgregada, lo cual hemos relacionado con el mercado y la cultura de masas. Pero también está la experiencia de la ciudad, propia de este siglo. Entonces, yo quisiera saber: ¿Qué importancia le otorgas tú a la "experiencia" según esto que hemos descripto?

RP:

Experiencia, vamos a decir, es "el modo en que un sujeto conoce la realidad". Bueno, "experiencia" es igual a "narración". Yo digo, para mí, si uno discute el problema de qué quiere decir "narrar" discute el mismo problema de qué quiere decir "vivir"; igual que si se pregunta qué quiere decir "experiencia", qué quiere decir la "memoria", qué quiere decir un "hecho", ¿no? ¿Cómo narrar los hechos reales?, ¿hay una historia? Esa pregunta es la pregunta clave. ¿Hay una historia de mi vida o es todo una serie desarticulada de acontecimientos? Es decir, mi vida, ¿tiene un sentido?, esa pregunta nos la hacemos todos, alguna vez, ¿no?, y decimos: si yo, en vez de enamorarme de fulana me hubiera enamorado de aquella mujer ¿eh?, todo el mundo piensa así. Los escritores construimos con eso historias, con esas alternativas que todos tienen como vida posible: construimos relatos que son como "experiencias artificiales", como vidas falsas. Por lo tanto, el concepto de "experiencia" es un concepto básico para definir y discutir los problemas de mi narración; y es un punto importante para discutir la relación entre la novela y cultura de masas, porque son modelos de experiencia la cultura de masas y la novela. Por ejemplo, *Madame Bovary*... leía novelitas sentimentales para saber cómo tenía que hacer para estar enamorada, ella quería saber cómo era estar enamorada, pobre. Entonces, ¿cómo podía hacer ella para saber qué era estar enamorada? Tenía que leer alguna novela, de alguna mujer que estuviera enamorada. Así, la experiencia es un campo del debate de todo este problema, se podría hablar muchísimo de eso, ¿no?

RV:

¿Piensas que este asunto de la experiencia como concepto básico está igualmente presente en narradores cercanos a ti cronológicamente?

RP:

Yo creo que no puede no estar presente, el problema es qué tipo de experiencia es la que uno considera querer narrar. Por ejemplo, en la novela que estoy terminando y en *Prisión Perpetua* yo diría que es ese el modo de la construcción. Entonces, ¿cómo está resuelto para mí ese asunto? Digamos, está resuelto con la forma de la "autobiografía falsa", porque todo lo que está ahí es falso, salvo el hecho de que mi padre era un médico peronista, digamos, que tuvimos el conflicto político que tuvimos y debimos mudarnos de lugar. Por ejemplo, seguro que ustedes ya se dieron cuenta, si ya habían leído *Respiración Artificial*, que Steve no existió nunca y tampoco es cierto que yo haya dado esa conferencia en una universidad norteamericana..., eso es una manera de hacer funcionar una experiencia, ¿no?, como verdadera. Bueno, ese es un modo, para mí, la autobiografía, es una manera de narrar la experiencia.

RV:

De alguna manera, pareciera que esto que dices estuviera traspasando como tema, como motivación al escribir, como, incluso, propuesta estética en el ámbito de la recepción, etc. Yo lo veo como un concepto o una problemática que puede unir un quehacer literario...

RP:

Ahora, es como decir "lenguaje", ¿no? O sea es un término tan amplio que lo que hay que ver es qué manera tiene cada escritor de resolver su relación con la experiencia o su relación con el lenguaje.

RV:

Sí, yo lo estaba pensando respecto al debate "modernidad" y "posmodernidad". Yo veo que hay, hoy, un deseo de recuperar la experiencia, y veo que en narradores como tú, Sáinz, o José Emilio Pacheco esto aparece metaforizado con el concepto de "Historia", "Origen", etc... ¿Por qué esa obsesión por el dato?, ¿será por algo muy paradójal de desconfiar del dato por una superproducción del mismo?

RP:

Yo tengo la impresión que cuando uno dice que el debate pasa por la relación con la cultura de masas se pregunta: ¿Qué efecto produce la cultura de masas? Digamos, ¿de qué campos nos saca la cultura de masas a los escritores? Yo creo que nos saca de un plano importante que había sido siempre importantísimo en la construcción de la literatura: la cultura de masas anula la distinción ficción-no-ficción, la cultura de masas anula la tensión verdadero-falso. Yo creo que muchos de los debates de lo que se llama la posmodernidad, que tienden a decir que no existe la verdad, no perciben que ellos hablan del espacio de la cultura de masas que no es toda la realidad. Que en el espacio de la cultura de masas es cierto que no se sabe cómo diferenciar lo natural de lo artificial, lo serio de lo irónico —por eso la parodia no tiene lugar—, uno nunca sabe cuándo un programa está hecho en broma, ¿no es cierto? Entonces, es importante el hecho de que los narradores hemos empezado a trabajar esa tensión entre qué cosa es un hecho verdadero y qué cosa es un hecho ficticio; y, sobre esa base, digo qué es lo que yo he tratado de hacer, ¿no? Bueno,

Kafka y Hitler, ¿alguna vez se encontraron?: ese sería el punto. ¿Alguna vez, ese narrador anónimo de *Prisión Perpetua*, que se supone soy yo, conoció a un escritor norteamericano fracasado y que tenía a su mujer presa? Ése, yo diría, es el juego, es el movimiento.

RV:

Ahora, sobre *Respiración Artificial* se ha dicho que es una “novela experimental”, de acuerdo a la idea de que, al menos, una parte de la novela es una verdadera investigación, y tú has dicho, también, que te gustaría escribir una novela que fuera, a la vez, un tratado de física. ¿Qué hay de lo que hablábamos de la “experiencia” en todo esto?

RP:

Bueno, habría como dos cuestiones: una sería una cuestión —quizá— de contenidos, que está en la cita de Eliot: *yo creo que la experiencia perdió su sentido, ¿no?*, un poco yo creo que ese es el problema de la narración. Entonces, un poco ese es el tema, después vemos cómo es para cada uno el tema de la experiencia. Después, lo otro, yo creo que toda novela buena es experimental, no repite un estereotipo anterior, supone una novedad, al menos, respecto a la forma; esa es, por lo menos, mi poética. El uso de géneros convencionales es un modo, de alguna manera, de hacer novela experimental hoy en día. Los grandes escritores experimentales como Gombrowicz o como Nabokov o Borges han experimentado con las formas, usando géneros menores como novelas policiales, novelas de ciencia ficción. De modo que el concepto “experimentación” no debe pensarse exclusivamente en términos de “experimentación verbal”, como es una corriente de la vanguardia que es el hermetismo lingüístico, donde el concepto “experimentación” está construido básicamente como rupturas de las normas verbales. No sé, “experimento” me parece una virtud, en el sentido, bueno, de hacer avanzar los conceptos de la narración. Sobre todo porque yo creo que la cultura de masas es muy experimental. Entonces, un “video clip” es lo más parecido al cine de vanguardia que yo conozco, y que la idea de que la narración debe ser lineal, me parece una idea que no capta el movimiento del mundo actual, la simultaneidad.

RV:

Tú has señalado, antes, que te interesan mucho las ideas, lo que convive con la importancia que tiene la experiencia, según lo que hemos hablado. Dime, ¿habría una idealización de la experiencia? Porque hay una forma vitalista de enfrentarla, pero hay, también, una forma de ponerla como un objeto hipotético al que hay que alcanzar...

RP:

(Se ríe) Sí, totalmente de acuerdo. Bueno, yo creo que la idea de la experiencia como algo vivido es parcial si uno no comprende que la experiencia se constituye como tal si tiene una forma, es decir, si tiene un sentido. Por eso siempre digo que para un escritor la teoría es la forma, quiero decir con esto: *un escritor piensa con formas*, un escritor tiene ideas que son formas: esas formas le dan sentido a la vida. Por lo tanto, cuando yo digo “ideas”, “teorías”, estoy refiriéndome a ese mundo que hace que la experiencia no sea tan ciega como es en la vida misma. En la vida, digamos, las cosas son más complicadas porque en la vida uno reconstruye el sentido cuando es tarde, cuando ya las cosas pasaron. En cambio, en la literatura

es más bien la idea de que es posible imaginar que uno puede vivir una vida que tiene sentido. Sería el punto en el que yo considero la experiencia no solamente en el sentido que la puede considerar la tradición vitalista o populista de que el escritor tiene que salir a la vida. Yo, en cambio, *creo que la vida tiene que entrar en la literatura, ¿no?* En el sentido de que tiene que adquirir esa forma. Para ponerte un ejemplo, un elemento importantísimo en esto son los finales, los finales son problemas de formas. Ustedes que leen los textos y los trabajan saben que este problema es muy importante. Los finales de los relatos son siempre el lugar desde donde hay que partir para analizarlos, porque el final es el lugar donde el sentido se cierra, donde la forma adquiere su figura. Si vos comparás los finales en la literatura y los finales en la vida te vas a dar cuenta lo que quiero decirte con esto. En la vida, los finales son "artificiales": por ejemplo, nosotros decimos: "mirá, tenemos que separarnos a las ocho"..., son externos, externos a la forma que puede adquirir esta conversación, ¿no es cierto? No es que nosotros le demos una forma a esta conversación y, en un momento, la cerremos porque vemos que ha conseguido ya su fin, sino que, bueno, como pasaba en el Congreso, decimos: a las seis y cuarto se terminó, ¡listo!; es un sistema de final en la vida. El otro sistema de final en la vida son los finales tristes, por eso a la gente le gustan los finales felices en el cine de Hollywood, porque en la vida los finales son siempre tristes. Si las cosas se cortan es porque un hombre se separa de una mujer, porque se murió un amigo, etc... Los finales en la literatura, en cambio, construyen la ilusión de que es posible un final que no sea triste. Por este lado es donde yo encontraría la diferencia entre la literatura y la vida, y de la experiencia tal cual uno la vive en la vida, y de la experiencia tal cual la inventa la literatura: en esta última posibilidad, la cosa tiene unidad, tiene... armonía, tiene forma, sentido, ¿no es cierto?, tiene cierta elegancia: la experiencia encuentra su forma. En la vida, las cosas son mucho más complicadas y caóticas.

RV:

Gracias.

RP:

Bueno.