

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.

Edgardo Dieleke (Princeton University)

Los motivos de esta entrevista pueden parecer contingentes. Es el año del centenario del nacimiento de Onetti, y comienzan a multiplicarse homenajes, merecidos números especiales y renovadas lecturas sobre su obra. Sin embargo hay que decir que Ricardo Piglia accedió a este encuentro no por meras razones de calendario. Y acaso también, como podrá ver el lector, para intervenir y rescatar a la literatura de Onetti en aquello que tiene de inclasificable, o mejor, en su imposibilidad de incluirla en una lectura “evolutiva” de la literatura. Onetti parece decirnos que nada pasaba en Santa María, en parte porque su literatura no impone un cierre, y en parte porque como señala Ricardo Piglia, postula un mundo alternativo, autónomo, donde el tiempo parece detenerse, o donde ya no importe.

Hay que agregar que la entrevista tuvo en su origen la intención de indagar sobre un trabajo específico de Ricardo Piglia en relación a Onetti. El único guión aprobado por el propio autor de *El astillero* fue escrito por Piglia, y en ese proceso pueden verse desde otra perspectiva algunas claves del estilo de Onetti así como de la relación entre literatura y cine. Para esto anexamos al final el comienzo del guión, donde aparecen algunas operaciones de reescritura de *El astillero*. Más allá de esto, tiene aquí el lector las diversas lecturas de Ricardo Piglia sobre la literatura de Onetti, su espacio en el canon, la ética del escritor, los cruces y sus posibles genealogías.

Esta entrevista tuvo lugar en la biblioteca de la universidad de Princeton, en diciembre de 2008.

ED: ¿Cuáles serían las claves del estilo de Onetti, y que rescatás de sus operaciones formales?

RP: Onetti es esa clase de escritor que busca un tono y cuando lo encuentra lo mantiene durante toda su obra y ese tono le define los argumentos. No lo encuentra en seguida. Aunque uno podría decir que en *El pozo* están ya concentrados todos los temas que luego va a expandir. Después hay un par de libros que están muy bien, como *Tierra de nadie* o *Para esta noche*, pero es con los libros posteriores que empieza a encontrar su propia forma. En el cuento “Esbjerg, en la costa” de 1946, ya están el tono y el clima. Y desde luego en principio es una lectura de Faulkner. La perspectiva estilística se basa en un narrador que cuenta acontecimientos que están muy distanciados, en general nunca narra los hechos mientras suceden. En

general los hechos ya han sucedido o están contados con muchos filtros y por tanto las posibilidades que tiene la prosa de construir los climas en los que sucede la situación es siempre fundamental para la historia misma. De modo que la historia está como sumergida y hay capas diversas de narradores que la van contando y también capas lingüísticas. Ahí uno podría hacer un trabajo sobre los pronombres, el uso de los adverbios, los adjetivos que se repiten. Como si nunca pudiera capturarse del todo la imagen o el acontecimiento. Los adjetivos no avanzan en la dirección de aclarar lo que estamos leyendo sino de sumarle capas de significación. Por lo tanto es un estilo único y que uno inmediatamente identifica. Y que está en el caso de él muy conectado con un universo que narrativamente y temáticamente tiende a ser un universo cerrado. Las historias parecen suceder siempre en la cama o en un cuarto, donde la gente no sale. Eso es lo que él quiere contar. El ámbito de las historias está conectado con la ilusión de un encierro y las historias se mueven de ese modo. De manera que hay una continuidad estilística, una serie de personajes que se repiten, hay una localización después de que él construye Santa María, y allí dentro hay espacios básicos como el bar del hotel o el consultorio de Díaz Grey, que funcionan más bien como momentos del argumento. La espacialización como función del argumento. El clima asimismo, la niebla, la lluvia, los días nublados.

Desde luego cada uno tiene sus libros preferidos. A mí me gustan mucho las novelas, muchísimo *La vida breve* y *El astillero*, pero me parece que su punto más alto son las novelas cortas. Porque la forma está muy hecha para él y encuentra un modo muy particular de resolverla, y le pone un límite a esa expansión que por momentos repite demasiado el universo onettiano. Entonces *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *La cara de la desgracia* todas ellas tienen esa característica de control, o más bien de límite. La historia se expande hasta cierto momento. Es un gran escritor de novelas cortas. Por otro lado, como sabemos, nunca quiso intervenir en la discusión sobre literatura sino de una manera tangencial, nunca quiso explicar nada, pero uno ve una conciencia de la forma muy sofisticada. Por la manera en que circulan los narradores, porque la historia nunca se termina de contar de un modo nítido, y eso en las novelas cortas tiene un efecto fundamental. La *nouvelle* es un cuento contado muchas veces, el mismo cuento contado muchas veces, digamos mejor. Se organiza sobre un núcleo que nunca se explica, que habitualmente es un secreto que hay en el texto y que sirve para atar las historias, porque si se abriera, habría que escribir una novela. En un sentido permite contar historias con muchas derivaciones pero que están atadas alrededor de un nudo enigmático que es lo que permite unificar redes e historias múltiples. Por ejemplo en *Los adioses* esas dos mujeres que van al pueblo, y ese basquetbolista, ahí hay como tres

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

historias que se superponen y reaparecen. Eso Onetti lo hace muy bien.

ED: ¿Cómo llegas a Onetti?

RP: Habría que decir que siempre una generación es también una contraseña de los textos que circulan en un momento determinado, sobre todo cuando uno empieza. Recuerdo con exactitud una situación y eso para mí siempre es un signo de que me ha pasado algo con ese libro. Es cuando recuerdo algo que acompaña la lectura. Entonces me acuerdo muy bien de esa escena, casi como una fotografía: me veo a mí mismo en una librería en Mar del Plata, que se llama Erasmo, que todavía está en la calle San Martín, y de un estante saco *Los Adioses*, la edición con la tapa amarilla de *Sur*. Sería en el año 58 o 59. Quién me había hablado de la novela... andá a saber. Quizás a través de la revista *Marcha*, que leíamos entonces. Nunca se sabe exactamente como uno llega a los libros. Pero a partir del momento en que empecé a leer a Onetti, desde luego, quise leerlo todo. Y lo mismo le pasaba a otros escritores amigos como Miguel Briante o Juan José Saer, que leíamos muchísimo a Onetti. Y lo leíamos, esto lo dije muchas veces, como el cruce entre Arlt y Borges, que era una tensión que vivíamos de muchas maneras. Éramos una generación que a diferencia de otras ya no tenía problemas con Borges y que teníamos con Arlt una relación mucho menos programática. A diferencia de lo que había sucedido con la gente de la revista *Contorno*, que no lo leyeron bien, que lo habían leído como una especie de escritor realista en el sentido más directo. Pero veíamos en Onetti la tensión entre esas dos poéticas. La poética de Arlt conectada con el mundo del delito, de los bajos fondos, de la ciudad, y bueno, del otro lado, cierto registro estilístico y la tematización de la ficción.

Onetti desde luego ha leído muy bien a los dos y es un camino de cruce. Entonces nos interesaba lo que hacía, el camino que abría y que a la vez era muy peligroso. Hay que tener mucho cuidado con Onetti porque su estilo se contagió de inmediato. Porque claro, los grandes escritores tienen un tono que convierte cada historia en algo distinto según ese tono. Si vos le ponés ese tono a una historia que querés escribir, por ejemplo, sobre dos amigos se encuentran aquí en esta biblioteca... Imaginate lo que haría Onetti con eso: en aquéllos tiempos, nosotros, ilusos, nos encontrábamos en esa vieja biblioteca... El tono construye la historia. Mucha gente se ha quedado pegada con ese tono y eso es un problema. En mi caso creo que hay signos onettianos en algunos relatos de *La invasión*. Luego, mucho después, lo conocí. Lo vi varias veces e hice con él una edición de *La novia robada*.

ED: ¿Cómo fue ese encuentro?

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

RP: Yo tuve un diálogo con él cuando llega a Buenos Aires, sería el año 70, creo, Onetti era jurado de un concurso literario, y lo vi en casa de María Rosa Oliver. En esa época yo era amigo de José Bianco y me dijo que iba a estar Onetti y me invitó. Ahí fue donde le propuse a Onetti editar *La novia robada* como libro en una colección que yo hacía en aquel tiempo. Le dije que me gustaba mucho el cuento, me lo sabía de memoria en realidad... “En Santa María nada pasaba”... Le dije que me gustaría que circulara en otro contexto, porque él lo había publicado en una revista de Venezuela. Yo lo había leído de casualidad, ni sé cómo me llegó esa revista. Efectivamente hicimos una entrevista y me dio muy generosamente el texto. A partir de ahí nos escribíamos un par de veces, hubo una carta muy generosa de él sobre mi relato "Homenaje a Roberto Arlt", pero no era alguien con quien yo pudiera tener una amistad. En principio porque sus amigos formaban parte de una tradición muy arcaica, muy anterior, muy cerrada incluso. Pero siempre lo tuvimos muy presente y lo sentíamos como una referencia y un interlocutor.

Nos interesaba mucho la ética literaria de Onetti. Para mi siempre fue muy impresionante ver que después de haber publicado *La vida breve* y otras obras maestras, empieza a hacer ediciones casi de autor, en Uruguay, de textos como *La cara de la desgracia* o *Para una tumba sin nombre*. Es decir que él es un ejemplo del escritor que trabaja en su obra sin preocuparse por la resonancia que pueda tener, sigue escribiendo en secreto ajeno a toda repercusión.

ED: Además de Arlt y Borges, ¿con que otros escritores lo ligás? ¿No hay otras genealogías todavía por establecer o profundizar en relación a Onetti?

RP: Yo creo que él está ligado a Ernesto Sábato, mucho más ligado a Sábato de lo que se acepta. Aunque nadie lo va a decir porque Sábato ha quedado relegado, acaso porque es un tipo de escritor con posiciones políticas muy oportunistas, muy exhibicionista, antipático y muy arrogante. Pero ese mundo de historias densas, faulknerianas, donde la ironía tiene un lugar marginal, en contra de lo que era Cortázar pongamos, que venía con esa idea de la literatura como un juego. No es casual que Onetti inmediatamente valore *El perseguidor*, esa *nouvelle* de Cortázar que trabaja ya en una onda más existencial, digamos así. Yo te diría, para hacer una serie, que habría que ver sus relaciones con Sábato, y con Eduardo Mallea mismo. De hecho creo que él le dedica un libro a Mallea. Mallea tiene también un mundo en cierto sentido onettiano. Aunque desde luego no se pueden comparar porque su estilo es imposible. Pero *Chaves* por ejemplo,

una nouvelle bastante buena de Mallea, tiene un héroe que podía circular en un relato de Onetti y los títulos de Mallea como *Cuentos para una inglesa desesperada* o *Todo verdor perecerá*, podrían ser de Onetti. Así es que temáticamente hay cierto parentesco, con Sábato o con Mallea. Pero Onetti es muy superior. Hay un parentesco, un tipo de relación. Y, desde luego, Roberto Arlt. Es un universo de escritores que tienden a hacer un tipo de literatura metafísica, donde enfrentan cuestiones que exceden el relato propiamente dicho.

Ahora, para nosotros, que empezábamos en esa época, Onetti era un modo de escapar de la oposición Arlt-Borges. Onetti hace muchas cosas, pero entre otras también hace una síntesis de esas dos líneas. Los mitos de origen de los escritores son siempre muy interesantes. Su mito de origen es que le lleva su primera novela a Arlt, y lo interesante es que Arlt lo aprueba pero no lo lee. Eso es lo que me gusta, porque es bien "arltiano". Arlt mira un poco el libro, y le pregunta a Kostia - también amigo de Onetti- ¿yo publiqué algo este año? No, le dice Kostia. Y ahí Arlt dice: bueno, entonces esta es la mejor novela del año. La escena es lindísima, un rito de pasaje. Arlt ni la lee, la mira un poco, y Onetti recupera esa imagen como su mito de origen.

ED: En tu labor docente has enseñado mucho a Onetti, y es central además para tus lecturas sobre el policial. ¿Qué le daría Onetti al género policial y en qué otras claves lo enseñaste?

RP: Por un lado Onetti fue un lector constante del género, y eso es algo sabido. Y el tipo de escritor con el que estaba relacionado, en especial Faulkner, es un tipo de escritor que trabaja las historias como si fueran siempre enigmáticas. Eso ya lo acerca al género, más allá de su relación inmediata o no. Es decir, el texto siempre tiene algún tipo de secreto o enigma que uno tiene que develar, y el relato circula en relación a ese lugar vacío. Entonces ahí hay algo que uno puede emparentar con el género. La otra cuestión que me interesa, la conexión que yo establezco es esta idea de la ficción paranoica, que sería una vuelta de tuerca sobre el género, en el sentido de la construcción de una realidad sobre la base de cierta idea fija o cierta perturbación del sujeto. Y lo más interesante es que yo creo que esto le pasa al narrador en Onetti, más allá de a ciertos personajes con sus propios delirios. Pero el narrador onettiano no puede tomarse como un personaje normal o neutro. Es el narrador el que tiene una percepción paranoica, que interpreta demasiado, que está metido en mundos un poco extraños. Esa también es una marca interesante. Eso implicaría Onetti en esa serie de textos que yo elegí para explicar el género y sus cambios.

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

Después en Buenos Aires yo di un curso centrado en las novelas cortas. Para mí fue una experiencia notable. Ahí tendríamos un poco lo que es el eje de lo que estamos diciendo, que son los distintos registros de lectura. Uno lee cuando está escribiendo, encuentra ciertos escritores que actúan en lo que uno escribe de distintos modos: como un ejemplo ético, actúan en la solución que uno está buscando, aunque no sea la misma que uno quiere encontrar. Pero por ejemplo en la relación entre lo fantástico y el realismo, que era un tema en la discusión nuestra, Onetti la resuelve muy bien. Porque Onetti por un lado inventa un universo, y cuenta cómo surge ese mundo. Realiza la construcción de una realidad potencial como base de su literatura, que uno no puede menos que asociar eso con la construcción de la ficción especulativa, y con las construcciones de mundos posibles. En ese sentido *La vida breve* es un texto increíble, es la idea de escapar de lo real. A mí me parece un elemento muy importante de la literatura. Es algo que comienza con el *Quijote*. Es un tipo de textos realista cuya conclusión es: hay que escapar de aquí. No es un tipo de texto realista que dice que esta realidad es así y hay que describirla. Entonces a diferencia de esto, hay que escapar de la realidad, hay que escapar a Santa María o a donde sea. Ante eso Onetti nos daba una respuesta, entre otros escritores. Después nos daba una respuesta sobre qué quería decir ser un escritor en el Río de la Plata. Porque no era como Borges, que estaba en el establishment, que era un hombre de *La Nación*, y de *Sur*, y que aunque su obra no tenía el reconocimiento que sabíamos merecía, era el escritor oficial, que ya estaba a cargo de la Biblioteca Nacional, etc. En cambio con Onetti siempre había que explicar quién era. Entonces es muy bueno como ejemplo de alguien que persiste en la construcción de una obra y que está completamente ajeno a los efectos inmediatos que puede tener lo que escribe. Tiene la conciencia profesional de pedir que le paguen y todo lo demás, pero también publica ediciones casi privadas de sus obras maestras. El tipo sigue adelante, y con etapas de mucha oscuridad.

ED: Onetti, tanto en su obra, pero en varias entrevistas también, rescata el mundo del tango y la figura de Gardel. ¿Cómo lees ese mundo del tango en Onetti?

RP: Yo diría más bien que es el mundo masculino lo que Onetti rescata de Gardel. Me parece que más allá de eso a Onetti le interesa ese mundo masculino. A Borges también, y desde luego a Arlt también. En el caso de Borges la resolución de la cuestión de la masculinidad tiene que ver con el mundo de los duelos y todo ese universo algo absurdo. En el caso de Arlt es más bien la masculinidad débil. Porque el personaje del astrólogo está castrado, Erdosain es un cornudo instantáneo, no tiene plata, y siempre está en una

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

condición de fragilidad total. Y luego está la escena única y extraordinaria del encuentro de Silvio Astier con el homosexual, donde Arlt capta algo ahí que no había en la literatura. Porque ahora todo el mundo hace eso, pero había que hacerlo en 1926.

Frente a Borges y su mundo de los duelos a cuchillo –donde mejor no interpretar nada– y Arlt que trabaja ese momento incierto de la condición, Onetti pone ya esa condición de qué quiere decir ser un hombre, como un eje de la historia. Eso está en Larsen, en Brausen cuando se enamora de la prostituta de al lado, de la Queca, etc. Entonces, ese imaginario del bar, de los muchachos allí, de las mujeres que circulan y son siempre un lugar un poco incierto y el mundo marginal, son como el punto donde se instala el imaginario de Onetti. Gardel es como un héroe de ese mundo. Es ahí donde Onetti es realista. En el mundo del turf y del alcohol. Y de una especie de amor que siempre está perturbado por cuestiones básicamente relacionadas con la masculinidad estereotipada. La inocencia allí está solamente en las muchachas de quince años, pero entonces hay que seducirlas. Ese es el inconveniente que tiene el loco de Onetti. Ese ámbito es muy propio, y tiene que ver con sus pulsiones, y es lo que hace que un escritor funcione. Claro que es una clasificación irónica y un escritor es mucho más que eso.

ED: Me gustaría pasar ahora a tu adaptación de *El astillero*. ¿Cómo surge este proceso y qué desafíos implicó para vos este trabajo? ¿De qué manera modificó tu lectura?

RP: Lo primero que hay que decir de ese proyecto es que es un proyecto que yo hago porque alguien me contrata para escribirlo. Desde luego que el hecho de que sea *El astillero* le da otro sentido. Pero eso es importante. Uno escribe un guión porque le pagan por escribirlo. Hay que pensarlo así porque forma parte del género mismo. Entonces el director, David Lipszyc, que es amigo de Dolly Onetti, consigue una opción para escribir un guión sobre la novela. Se sabe que Onetti ya había rechazado algunas adaptaciones de *El astillero* y *Juntacadáveres*, en proyectos españoles que tenían mucho atractivo comercial. En ese momento Onetti acepta, porque sabe quien soy, en realidad tampoco tanto, pero tenía alguna idea.

Digamos sobre ese trabajo que la primera motivación es el dinero, motivación onettiana y válida en una lectura. Es algo que uno debe valorar: las condiciones materiales de la lectura influyen muchísimo. La segunda cosa importante para mí es que yo admiraba el libro, lo cual suponía un problema. Lo tercero, un aspecto único acaso, es que el guión estaba escrito, en cierto sentido, para Onetti. Él lo iba a leer primero e iba a ser quien lo iba a aprobar. Entonces eso generaba un problema, era algo que

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

me atraía mucho pero que no era nada sencillo, porque el novelista es el peor lector de cualquier adaptación. Esas fueron las condiciones.

El guión lo escribí relativamente rápido pero estuve mucho tiempo hasta darme cuenta cuál era la cuestión clave. Yo había leído varias veces la novela y volví a leerla y me costó darme cuenta de que, en verdad, la novela, digamos así, tarda en empezar. Tardé en darme cuenta de que la historia verdadera que se narra no es la historia de Larsen sino la historia de Gálvez. Gálvez es un personaje muy escondido, como siempre en Onetti, y es el motor secreto de la trama, y en un sentido Larsen funciona como un detective, que llega ahí a investigar una historia que no es la de él. Se va a meter en una historia que lo atrapa pero que no es su propia historia. Más bien es un pretexto. Porque si uno lee *El astillero* conectada con *Juntacadáveres*, uno sabe que el motivo de Larsen es vengarse de lo que le habían hecho en Santa María, con su proyecto del prostíbulo, que lo han expulsado y humillado. Y entonces toma la empresa del astillero como una revancha y como una posibilidad de llevar a cabo otro proyecto tan extraordinario como el del prostíbulo perfecto, salvar el astillero. Porque para Onetti Larsen es el artista, el que busca la perfección. Ese tipo de cuestiones para mí no podían entrar en la adaptación en el sentido que la motivación verdadera de Larsen era vengarse de una historia del pasado y del pueblo. Eso tenía que estar implícito pero no se podía contar porque pertenecía a otro argumento.

Lo que sí aparece en la adaptación es que Larsen utiliza sus maneras de gigoló y sus conocimientos del mundo de la prostitución como un modo de usar a las mujeres para entrar en la historia. Porque primero seduce a la hija de Petrus y luego a la mujer de Gálvez, y por lo tanto usa para eso su capacidad de tipo que sabe estar entre mujeres, que vive de eso o imagina que vive de las mujeres Pero yo tomé la decisión de considerar a Larsen como alguien que funcionaba como un detective en el género, es decir que es alguien que se mete en una historia para averiguar qué pasa y actúa. Y puse el centro de la historia en Gálvez, su vida es la vida que le espera a Larsen si se queda allí en el astillero. Gálvez es el hombre que puso todo en ese proyecto y quedó enterrado por Petrus. Pero lo importante es que tiene una carta que le permite chantajear a Petrus, y por supuesto es el que se suicida en la novela. Es el sujeto que verdaderamente vive el fracaso del astillero. Y es sobre quien gira la trama. El plot de la historia es que hay un tipo que tiene unos papeles que pueden hundir a Petrus y que vive al margen, en una especie de barco abandonado con una mujer. Esa fue la decisión clave. Me permitió inmediatamente cambiarle el ritmo, o ver que la novela cambia de ritmo: la novela empieza lentamente con la entrada de Larsen y tarda en aparecer Gálvez. Y cuando aparece ya está muy avanzada la novela pero todo se acelera. Eso me permitió que el corte, lo que es

*“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke*

preciso suprimir, que siempre es la clave para una adaptación, fuera pertinente. Entonces usé sencillamente a Larsen como el personaje que entra en el lugar, lo que permite que Gálvez vaya hacia el primer plano de la historia, y de ese modo pude resolver la adaptación. Y una adaptación siempre supone una teoría del corte. Y cuando uno ve esa estructura, uno ve que la novela es lenta hasta ese momento, pero cuando Larsen se entera de que Gálvez tiene esos documentos, y que está dispuesto a no entregarlos, ese para mí era el nudo. Cuando tuve eso claro pude resolver la adaptación. Porque entonces me jugué de un modo muy drástico a contar esa historia. La historia de alguien que era un espectro de Larsen, un tipo en una situación dramática, de enfrentamiento real con Petrus, el de alguien que tenía un elemento clave en sus manos y que permitía que la trama actuara.

ED: Un aspecto interesante de tu guión es el inicio, que marca una reescritura importante de la novela. En tu adaptación entrevemos el final de Larsen y de la novela, antes de la secuencia de títulos. (Ver fragmento del guión al final).

RP: Mi idea era dejar en claro que Larsen está derrotado. Que la película comience con su derrota y que la historia fuera ver esa derrota, que el espectador se preguntara el porqué de su derrota. Luego se insinúa que la mujer de Gálvez en realidad espera un hijo de Petrus. Además a mí me gustaba la idea de hacer un pequeño corto antes de los títulos, manejarse con un marco, que sencillamente lo que hace es dar el tono de lo que vas a ver. Ahí se ve que es la historia de un tipo que es arrojado, y que eso tiene que ver con la mujer de Gálvez. Después los directores hacen lo que quieren y lo que pueden. De hecho tampoco estoy muy de acuerdo con el final, con la escena del parto, que sin ese marco inicial, esa reescritura, queda muy precipitado.

Otro aspecto que me dio mucho trabajo fueron los diálogos, hacer unos diálogos que se pudieran decir pero que tuvieran ese tono de Onetti, donde no hay distinciones costumbristas, y todos hablan igual. Es decir que un filósofo de barrio, una prostituta, un político, hablan todos igual. Es como Saer en eso. No tiene ninguna preocupación por la cuestión de la fidelidad a la psicología en relación con el lenguaje. El lenguaje tiene una sintaxis que viene de la oralidad pero los personajes no se identifican por sus modalidades lingüísticas. Eso suponía todo un asunto a la hora de adaptar la novela. Luego depende de los actores y de lo que pasa en el rodaje. Desde luego lo más complicado y lo mejor del guión para mí es el modo en que Larsen se conecta con las mujeres, primero con la hija de Petrus, luego con la sirvienta y con la mujer de Gálvez, en ese espacio muy decadente y muy en ruinas.

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

Hace tiempo que no leo el guión, pero recuerdo la sensación de que la historia empezaba tarde, que Onetti la ralentaba. Después busqué las situaciones dramáticas que para mí fueron el encuentro de Larsen con la hija de Petrus en el bar, y los sucesivos encuentros con ella en el jardín, y finalmente los encuentros en la guarida de Gálvez, donde aparece esa conexión con su mujer. Que por otro lado es una mujer que Onetti toma de Faulkner, casi de modo directo de *Santuario*. La disposición espacial allí es la misma que en *El astillero*. Hay un lugar central y un lugar marginal donde hay una destilería clandestina, con los cuales está ligado Popeye, y la mujer tiene un sobretodo y usa zapatos de varón, y está embarazada, igual que en *El astillero*. Es un dato muy directo. Tomó esa imagen y la trasladó.

ED: Onetti ha sido leído muchas veces como precursor del *boom*, pero su colocación es siempre algo incómoda, o si se quiere, encarna otro tipo de escritor, que establece otra relación con las instituciones culturales. ¿Cuál es el lugar de Onetti para vos?

RP: Yo no leí el libro reciente de Vargas Llosa sobre Onetti, pero al valorarlo porque *La vida breve* sería “la primera novela moderna”, ya empezamos mal. Cada vez que a un escritor lo ponés como precursor, ya lo estás desvalorizando. Me parece que Onetti es un escritor que no puede ponerse en una historia de la evolución de la novela, porque eso no tiene nada que ver con lo que hace ni con quienes dialoga. Él dialoga con Céline, con Faulkner; no está dialogando con Ciro Alegría, ni le interesa hacer avanzar nada. Entonces, ¿porqué es un escritor de culto? Porque es difícil. ¿Qué quiere decir ser difícil? Sobre todo en esta época, pero siempre, ¿qué quiere decir ser difícil? Por un lado, que no incurre —voluntariamente o no— en el estereotipo de respaldar ciertas causas sociales importantes bien intencionadas o no. Onetti era un escritor que por supuesto está en el espacio de la izquierda, que publica en esos ámbitos y editoriales, pero es muy difícil que encuentres en su literatura ningún rastro que fortalezca la posibilidad de incorporarlo en una agenda determinada, algo que definió a los escritores latinoamericanos durante mucho tiempo.

Segundo, su tipo de narración trabaja con la idea de la no resolución y de la incertidumbre. Por lo tanto trabaja con un texto que pone al lector frente a un hecho que es la literatura misma. No hay nada qué decidir, no se sabe bien qué es lo que pasa. Ese tipo de escritores ponen a los lectores en aprietos porque los llevan a pensar que la historia no se entiende. Básicamente porque no responde a los criterios tradicionales por los cuales una historia se cierra con una explicación clara.

El tercer punto es que tiene un estilo demasiado bueno, o demasiado literario, ajeno a lo periodístico y su retórica, que define el sentido común

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

de lo literario de los últimos años. Todos esos elementos ayudan, podría decirse, a que sea un escritor siempre a la espera. Nunca está en el lugar de llegada. Lo cual está muy bien.

Por otro lado él construye un lugar, una figura de escritor, que es muy atractiva. No va a congresos, no participa en las formas habituales de la vida cultural, o por lo menos si lo hace, es muy secundario. Porque también lo ha hecho, por ejemplo cuando el Departamento de Estado de Estados Unidos lo invita y él acepta, en un momento en que no era aconsejable, en plena Guerra Fría. En cambio no va nunca Cuba, a pesar de haber recibido muchas invitaciones. Tal vez no va por fiaca. Pero eso también lo pone en un lugar distinto, porque en La Habana era donde estaban todos los editores extranjeros, donde estaban todos los nombres del *boom*.

Después tiene la otra cuestión interesante, aunque menor, y es el hecho de que está a medio camino entre Uruguay y Argentina. Y luego, claro, la experiencia de la lectura de sus textos, que tienen la gran virtud de dividir al público. Hay un tipo de literatura, la gran mayoría, que no disgusta a nadie. En cambio Onetti es como los buenos escritores, que dividen al público.

ED: ¿Esa división que provoca Onetti te parece que existe incluso entre los escritores hoy?

RP: Sí, creo que sí, todavía hoy. La gente no lo dice mucho, claro. Yo creo que eso es un dato de la literatura, o del arte mejor dicho. Me parece que hay una poética actual, muy difundida, la idea de escribir algo que no le disguste a nadie. Lo cual supone decisiones estilísticas, de estructura narrativa, de claridad de la anécdota. A veces eso está acompañado por un tono neutro, un estándar establecido, que se considera que es la “escritura literaria”. Entonces con esa fórmula no se sabe de quién es lo que uno lee, son todos parecidos. Onetti es totalmente antagónico a eso, lo que escribe tiene la virtud de producir un efecto de ruptura y de encolumnamiento. Hay gente que se deja matar y otra gente que no lo puede ni ver.

ED: Puede decirse que a pesar de cierta incomodidad que generó el lugar de Onetti, ya está definitivamente establecido en el canon. Sin embargo hay un interés actual que parece estar incrementando su importancia. ¿Cómo interpretás estas operaciones?

RP: Ahora ya está consolidado, pero siempre las operaciones que producen ese tipo de situación están ligadas a otros debates. En ese sentido yo creo que Vargas Llosa con su intervención sobre Onetti está también discutiendo otras cosas. Por un lado yo creo que el interés creciente tiene que

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

ver con el centenario. De algún modo los aniversarios son los modos que hay ahora para que los escritores sigan persistiendo. Entonces todo el mundo sabe que habrá mucho interés en Onetti. No quiero decir que Vargas Llosa sea oportunista, pero algo de eso debe haber. Va a haber interés en Onetti. ¿Cuáles son los libros sobre Onetti? Ahí va a estar el libro de Vargas Llosa. Por otro lado, yo tendría que leer el libro claro, pero para Vargas Llosa Onetti puede ser un modo de discutir la tradición literaria, con esa idea un poco ingenua o muy conservadora del desarrollo lineal y del progreso de la literatura. Cada escritor en su lugar... sin rupturas dramáticas, anti vanguardista, sin revoluciones, una especie de liberalismo literario.

ED: Y por otro lado Vargas Llosa presenta a Onetti, además de calificarlo como “el primer escritor moderno latinoamericano”, como el autor de una obra que refleja o sería la alegoría “del fracaso de Latinoamérica”

RP: Esa lecturas estuvieron siempre por un lado, antes era Uruguay el lugar de la alegoría y luego Latinoamérica. Tampoco veo que Latinoamérica haya fracasado. Esa lectura es más bien la de un Onetti como escritor social, que además ya fue hecha. Me parece que es una lectura poco interesante y que limita mucho su literatura. Por otro lado yo creo, a lo mejor soy muy ingenuo, que es muy difícil que una obra de esa calidad no consiga un reconocimiento. A la larga tiene que estar donde está, porque es una obra de una calidad extraordinaria. Es decir que más allá de las redes sociales que se construyen, más allá de la presencia de la cultura de masas y los criterios de lectura, creo que los textos tienen su propia dinámica y son capaces de hacer un camino, más allá de que como sabemos, lo que en verdad decide la consagración, el canon y la historia literaria son redes no ligadas inmediatamente a la producción misma. Así es que tenemos que alegrarnos de que Onetti, como Arguedas, estén teniendo un lugar más central en la tradición. Son escritores como Guimarães Rosa, o Rulfo. Escritores que no han hecho vida literaria, y que han estado un poco afuera de los sistemas rápidos de legitimación. Sabemos sin embargo que Onetti le dedica la novela a Mallea, publica en *La Nación*, etc. Porque también está el otro extremo, es decir, no se puede decir tampoco que Onetti era un marginal. Publicó *Los adioses* en *Sur*, *La vida breve* en Sudamericana. Pero fue siempre muy consecuente con una política de estar ausente.

ED: ¿Cómo leerías entonces lo político en su literatura, de un modo más cercano al texto? ¿Cómo escapar de esa lectura “social”?

RP: Yo vería en sus textos cierta política en el modo de circulación de la información en los relatos. Lo que Onetti vendría a decir es que el lenguaje

“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke

de las pasiones no pertenece al registro en el que se suele divulgar el uso del lenguaje. Ese lenguaje y sus sujetos resisten a usos mucho más estándar o mercantilizados. Pero no sólo el lenguaje en el sentido estilístico, sino también cómo funcionan los lenguajes en el interior de sus novelas, qué tipo de cuestiones circulan, cómo se construyen las creencias en el interior de sus textos. La conclusión más rápida que uno puede dar es que él avanza hacia la construcción de un universo donde la ficción es el punto de llegada. La indecisión que identifica a la ficción es su apuesta. ¿Y eso por qué? Porque él hace algo que es un gesto que yo lo vivo como políticamente muy decisivo, y es que Onetti no cierra la conclusión nunca. Es un lugar muy importante del análisis de las formas sociales e ideológicas. El final es el que decide el sentido. Y los de él son siempre indecisos. En *El astillero* cuenta dos finales o vidas posibles. En una de ellas Larsen muere y en el otro no. Entonces esas son las operaciones donde la literatura interviene en la política. Experiencias construidas en el laboratorio de la cultura para hacer ver que las cosas no son tan sencillas ni tan claras. Me parece que eso es algo que Onetti aprende de Faulkner pero desarrolla de un modo muy personal: ¿qué quiere decir terminar una historia?

Fragmento inicial del guión de *El astillero*, facilitado por Ricardo Piglia.

14-01-1999. Última versión.

EL ASTILLERO

1. EXT. AMANECER. CASILLA.

LARSEN llega hasta el astillero y hace un rodeo para alcanzar la cabina de GALVEZ en el barco abandonado. En la oscuridad se agacha hasta sentarse en un cajón y enciende un cigarrillo bajo la luz del alba. Primero oye un rumor, un jadeo, un gemido mezclado con gritos sofocados, después ve la luz amarillenta en las rendijas de la casilla. Cierra los ojos para no ver y sigue fumando. Se levanta y va hasta la cabina. Se empuja para alcanzar el agujero que llaman ventana y ve a la mujer en la cama. Escena de parto. La mujer de Gálvez está con las piernas abiertas y otra mujer -que no se alcanza a identificar- la está ayudando.

LARSEN

Le va a nacer el hijo. (LARSEN se aparta de la ventana.) Tengo que salir

*"En Santa María nada pasaba". Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke*

de la trampa.

2. EXT: AMANECER. CALLE.

LARSEN cruza— casi corriendo frente al Hotel Belgrano y alcanza por fin el muelle de tablas del atracadero. Se sienta en la banqueta, con las solapas levantadas del sobretodo, respirando agitado.

3. EXT. AMANECER. PUERTO ASTILLERO. MUELLE.

A la mañana tres lancheros encuentran a LARSEN tirado en el banco del muelle, delirando bajo el cartel de Puerto Astillero. Los hombres lo rodean. LARSEN envuelto en su sobretodo, negro, manchado y húmedo por el rocío, los mira como alucinado desde abajo. Larsen delira.

LARSEN

Está naciendo... La estirpe maldita de Petrus... Todo va a volver a empezar...

LANCHERO

Tranquilo, viejo, qué hace. No hay que dormir afuera la mamúa, hace un frío que pela.

LARSEN

Voy al norte, ¿me llevan al norte?
Tengo que salir de acá...

(les ofrece el reloj pulsera)

Se sienta y se apoya en borde del muelle. Se mira las manos hinchadas y casi deformes. Trata de incorporarse y manotea aterrorizado el revólver. Suena un disparo.

COMIENZO DE LA SECUENCIA DE TITULOS

4. EXT. DIA. RUTA.

Sobre una ruta descampada se ve a lo lejos un antiguo ómnibus de larga distancia. Avanza casi inmóvil contra la luz de la mañana.

LARSEN (Voz en off)

*“En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.
Edgardo Dieleke*

Querido Larsen. Vení, hacéme caso, largáte, aquí está todo listo para hacer lo que vos quieras. El viejo Petrus está acorralado, la hija es loca, el astillero se viene abajo... Yo me voy a encargar de que todo salga bien...

4bis. INT. OMNIBUS, DIA.

En el ómnibus, LARSEN, sentado contra la ventanilla, tiene una carta en la mano y la vuelve a leer.

LARSEN (Voz en off)

Querido Larsen. Vení, hacéme caso...