

RICARDO PIGLIA

Teoría de la prosa



ETERNA CADÊNCIA  
EDITORA

RICARDO PIGLIA

## Teoría de la prosa

Cuando, en 2016, el archivo de Ricardo Piglia fue enviado a la Universidad de Princeton, se encontraron allí las cintas que contenían la grabación del seminario sobre las novelas cortas de Juan Carlos Onetti que dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1995. Piglia solicitó su transcripción y dedicó los últimos meses de su vida a la revisión de este material inédito, que se reúne por primera vez en *Teoría de la prosa*.

El programa de trabajo de estas nueve clases aborda problemáticas diversas, y la invitación a recorrerlo se torna irresistible; así la enuncia el propio autor: "Por un lado, analizaremos las relaciones del secreto y la narración; por otro lado, vamos a rastrear esta cuestión en una selección de textos de Onetti y, finalmente, discutiremos estos problemas en función de la forma *nouvelle*".

La mirada aguda y la argumentación certera de Ricardo Piglia, uno de los mayores referentes de la literatura latinoamericana, sumadas a su claridad expositiva y al tono fluido propio de la oralidad, hacen de este libro una obra imperdible.

RICARDO PIGLIA

Teoría de la prosa

Edición al cuidado de Luisa Fernández



ETERNA CADÊNCIA  
EDITORA

## Índice

Cubierta

Sobre este libro

Portada

Nota a esta edición

Primera clase. 28 de agosto de 1995

Programa de trabajo. Las novelas cortas de Juan Carlos Onetti. El problema de la distinción novela/cuento/*nouvelle*. Función narrativa del secreto y del enigma. Sobre la construcción de la ficción.

Segunda clase. 4 de septiembre de 1995

*El pozo*. Secreto e identidad: la doble vida. La microhistoria en la *nouvelle*. Un suceso y un sueño. El lugar de la fantasía. La escena de escritura. Espacio público, espacio privado. El pasaje a la ficción. Construcción e interpretación. Figuras femeninas en Onetti. Vidas posibles.

Tercera clase. 11 de septiembre de 1995

*La cara de la desgracia* y *La larga historia*. La doble historia. La transformación como procedimiento de construcción en Onetti. La confiabilidad del narrador. El foco narrativo de la *nouvelle*. La *nouvelle* como hipercuento. Causalidad realista y causalidad fic-

cional. El núcleo extraño de la forma *nouvelle*. La elipsis. Temporalidad y escritura.

Cuarta clase. 18 de septiembre de 1995

*Los adioses*. El espacio incierto de la ficción. Una historia en dos planos. La narración como producción de efectos. Henry James: sobre el punto de vista. Un hecho y una hipótesis. La independencia del narrador. El problema del cierre del relato. Detalles sin función. El relato virtual.

Quinta clase. 25 de septiembre de 1995

*Para una tumba sin nombre*. ¿Qué significa entender una ficción? Objetos de la ficción. Función y efecto del marco. La historia ausente: el relato potencial. La experiencia de la lectura. Interpretación y traducción. Los límites de la crítica literaria. Vida y literatura. El falso final. El estatuto del narrador.

Sexta clase. 9 de octubre de 1995

Onetti, el género *nouvelle* y los contextos literarios. Convertirse en escritor. Pase, iniciación y pasaje. Juan Carlos Onetti y Roberto Arlt: economía, mundo escindido e ilusión. La información y la crisis de la experiencia. Transfiguración del universo de Roberto Arlt.

Séptima clase. 23 de octubre de 1995

*Tan triste como ella*. El lugar del lector en la *nouvelle*. El problema de la comprensión. Los dos núcleos narrativos. Ciencia, discurso político y literatura: incertidumbre y realidad. El comienzo de una historia. La focalización.

Octava clase. 30 de octubre de 1995

*La muerte y la niña*: un relato bisagra en la obra de Onetti. Aspectos formales de la

*nouvelle*. La saga en Onetti y la continuidad narrativa. Borges, Onetti y Macedonio Fernández: la autonomía de la ficción. Figuras onettianas. Contexto interno y contexto externo. Espacialización de la ficción: el mapa de Santa María.

Novena clase. 13 de noviembre de 1995

*Cuando entonces*. El sistema de repetición como recurso formal. Una historia que no termina nunca de narrarse. Las marcas onettianas. Periodismo y cotidianeidad. Vida y literatura: la mala vida. La función de la ideología en la construcción narrativa. El problema del espacio y el tiempo en el relato.

Epílogo

La incertidumbre de la forma *nouvelle*. La *nouvelle* como transición entre cuento y novela. La cuestión de la oralidad. La anécdota y su distancia narrativa. La estructura del suceso como núcleo temático. Un relato sobre las causas. Leer mal. La naturaleza de la verdad en la ficción. Entender es volver a narrar.

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos de esta colección

## NOTA A ESTA EDICIÓN

En el año 2016, a propósito del envío del archivo de Ricardo Piglia a la Universidad de Princeton, fueron encontradas las cintas que contenían el seminario sobre las novelas cortas de Juan Carlos Onetti, impartido en la Universidad de Buenos Aires en 1995. Piglia solicitó su transcripción y dedicó los últimos meses de su vida a la preparación de este volumen. Las clases fueron concebidas y revisadas por él, con el mismo entusiasmo y agudeza que siempre lo caracterizaron como lector y profesor, animado en todo momento por la pasión de transmitirles a sus alumnos la *lectura del escritor*.

Durante este seminario, el profesor Piglia les indicaba una tarea a sus alumnos: reescribir, en una sola página, uno de los relatos de Onetti que integraban el corpus de discusión. No buscaba resúmenes ni síntesis. Piglia contaba que, al principio, sus alumnos presentaban citas textuales, interpretaciones ingeniosas o críticas eruditas, pero él demandaba otra cosa. Veía en ese ejercicio la posibilidad de la construcción de un nuevo texto, casi a manera de traducción, donde el narrador elige una vía, reordena los hechos y apuesta a una escritura inédita. *Entender es volver a narrar*, se le escucha decir más de una vez. Para Ricardo Piglia, la historia perdida que da lugar a un relato potencial es la definición más pura de la forma *nouvelle*. La búsqueda

da de esa proliferación narrativa y sus efectos es un generoso acto que destella a lo largo de todo el seminario.

Encaramos juntos seis de las nueve clases que conforman el curso. Concluí la edición de las sesiones pendientes, siguiendo un procedimiento similar al que establecimos desde el comienzo. En todas las lecciones fueron omitidas las repeticiones y digresiones propias de la oralidad y el contenido ha sido reordenado lo mínimo indispensable, procurando una versión autónoma que mantuviera el tono y el ritmo de la exposición original. Cuando lo consideré pertinente, no omití la reconstrucción y el esclarecimiento de los fragmentos citados por el autor. Cualquier error en el ordenamiento o en la transcripción de las grabaciones es solo mío.

LUISA FERNÁNDEZ

Tlalpan (México), julio de 2018

## PRIMERA CLASE

28 DE AGOSTO DE 1995

*Programa de trabajo. Las novelas cortas de Juan Carlos Onetti. El problema de la distinción novela/cuento/nouvelle. Función narrativa del secreto y del enigma. Sobre la construcción de la ficción.*

En este seminario vamos a discutir básicamente tres cuestiones: por un lado, las relaciones del secreto y la narración; por otro lado, vamos a rastrear esta cuestión en los textos de Onetti que hemos destinado para leer y, finalmente, discutiremos estos problemas en función de la forma indecisa llamada con el nombre francés *nouvelle*, que no tiene una traducción directa al español, por lo tanto vamos a usar el término "novela corta", aunque quizá no sea el más apropiado, pero los utilizaremos de forma indistinta para explorar las diversas hipótesis que se han generado alrededor de esta forma.

Trataremos de discutir estas cuestiones en relación con dos problemas. Primero, vamos a leer una tradición formal de la narración, la definición de una forma específica de narración, a la que en principio debemos diferenciar del cuento, por un lado, y de la novela, por el otro. Habitualmente la *nouvelle* es definida en términos de extensión o cantidad de páginas; es una definición muy primaria. Se supone que

una novela corta es un texto que tiene entre cincuenta y ochenta páginas, hasta ciento veinte. Nos vamos a centrar en la definición de un objeto muy incierto en sus características, pero vamos a ver si podemos definir este género como una tradición formal específica que está ligada a la estructura del secreto y que encuentra en Onetti a uno de sus representantes más notables. También vamos a discutir, a partir de los trabajos de Onetti, una tradición ideológica de la narración, cierta mirada que yo llamaría "política" sobre la sociedad y que está presente en la forma del secreto. El secreto es para nosotros un elemento formal y temático en un texto; presenta la particularidad de ser un dato del análisis que no puede ser asimilado directamente ni a un problema de la forma de la narración, ni a una cuestión temática del contenido, sino que está en un lugar que nosotros vamos a analizar, que permite unificar esta doble problemática. Este es, entonces, el plan de trabajo de este seminario. Vamos a empezar por investigar la relación de Onetti con la *nouvelle*.

Decíamos que el primer problema que surge cuando hablamos de la novela corta es el de la duración: hasta dónde la extensión de un relato afecta la disposición de los hechos que se narran. Esto es, de qué manera la duración de una historia supone un tipo particular de anécdota. O sea, qué relación tenemos que establecer entre la duración de un relato y el argumento que cuenta. De este modo existirían historias específicas para los cuentos, anécdotas para la *nouvelle* y argumentos para las novelas, pues no cualquier tema puede ser sometido al mismo tratamiento. Esta sería la primera incógnita que nosotros nos vamos a plantear.

Onetti es un escritor excepcional en relación a este problema, porque ha escrito textos extraordinarios en el género *nouvelle*, como *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*. Pero también porque permite discutir este tema de la duración de la historia en términos de lo que es el conjunto de su obra. Como ustedes saben, en una tradición iniciada

por William Faulkner, Onetti retoma ciertos personajes y ciertas historias localizadas en un territorio imaginario; vuelve a contar algunos fragmentos en una suerte de saga que construye alrededor de la ciudad irreal de Santa María, y por lo tanto trabaja todas las distancias narrativas.

En la saga de Santa María encontramos muchos relatos, historias fugaces y rapidísimas, que se cuentan en el interior de un texto y que se retoman y amplían en otro relato. Fragmentos de historias que nunca se desarrollan, personajes que se van construyendo paralelamente a su función en relatos particulares y van adquiriendo determinados tipos de características y biografías. Por ejemplo, uno de los personajes con el que nos vamos a encontrar a menudo es Jorge Malabia, figura central de *Para una tumba sin nombre*, ese adolescente que tiene un aire a Stephen Dedalus, el personaje de James Joyce, que tiene cierto parentesco con Quentin Compson, de Faulkner. El joven aspirante a poeta que cultiva una mirada sarcástica en relación con la sociedad y con ciertos valores materiales aparece en un relato de 1953 que se llama *El álbum*, donde las historias imaginarias y fantásticas que cuenta una mujer resultan ser reales, o mejor, verdaderas. Un baúl donde está el álbum es la clave del relato. Jorge Malabia empeña el reloj de su hermano muerto para rescatar el baúl que la mujer ha dejado como seña al irse sin pagar la cuenta del hotel. Malabia rescata el baúl, paga la cuenta y descubre el álbum que certifica la verdad de la historia que narra la mujer. Como vamos a ver en este curso, la ambivalencia entre ficción y realidad, entre lo imaginario y lo real, es un tema básico en Onetti.

En *Para una tumba sin nombre* se cuenta una historia que ya está insinuada en la novela *Juntacadáveres*, del año 1964. Como ustedes recordarán, está por un lado la historia de Larsen y, por otro, la historia de Jorge Malabia, y una serie de enredos que hay con la mujer de su hermano muerto. También aparece Jorge Malabia en *La muerte y la niña*, otro de los relatos que vamos a trabajar. Es un proce-

dimiento por el cual un personaje a lo largo de los años va apareciendo en textos distintos con una cronología que, a menudo, altera la temporalidad de la ficción; por ejemplo, en *Para una tumba sin nombre* se cuentan historias que se explican solo si uno lee *Juntacadáveres*, que es una novela que se publica cinco años después. Con esto les quiero decir que este sistema de fragmentación de una historia, de contarla con una cronología propia, forma parte también de la problemática de la distancia narrativa, del modo en que se concluye o se retoma una misma historia; son todas cuestiones que tienen que ver con cómo establecer un límite para definir la duración de una historia y la pertinencia de su extensión. En este sentido la saga de Santa María está formada por cuentos, por fragmentos de novelas, por relatos vueltos a contar.

Este conjunto de textos, y fundamentalmente *El astillero* y *Juntacadáveres*, van a armar un contexto interno para la discusión de los relatos que nosotros nos hemos propuesto considerar aquí, los libros seleccionados en función de su pertenencia al género *nouvelle*. Esos textos que hemos propuesto tampoco están definidos en un sentido estricto respecto del género *nouvelle* o novela corta. Por ejemplo, existen volúmenes de cuentos completos donde se incluye *La muerte y la niña* como si fuera un cuento, de modo que esta imprecisión respecto de cuándo estamos hablando de cuento y cuándo de *nouvelle* o novela corta también tiene que ver con el modo en el que se han organizado los textos de Onetti y con el modo en el que se han editado en distintos lugares, a veces colocados bajo el marco de cuento.<sup>1</sup>

Por lo tanto, el criterio que yo he usado para constituir nuestro corpus de trabajo no ha sido solamente el de la duración de los relatos, sino también el hecho de que en todos los casos fueron publicados por Onetti como libros autónomos: *El pozo*, *La cara de la desgracia*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña* y *Cuando entonces* (que son los relatos que noso-

tros vamos a trabajar porque fueron publicados de manera independiente, que es una de las características más relevantes de la *nouvelle* como forma). La *nouvelle* se opone al sentido común de lo que llamaríamos el mercado literario, rompe el equilibrio respecto de lo que podríamos llamar "la buena forma de un libro". Parecen demasiado breves, por lo tanto no se sabe si esos textos se sostienen solos, pero Onetti ha sido en esto muy consecuente. Yo les voy a mostrar en las próximas clases algunas de las publicaciones que Onetti hizo de algunos de estos textos que a menudo son, por supuesto, ediciones del autor.

Entonces, hemos partido del principio de independencia como un principio común y externo. El hecho de que los haya publicado así define la característica del género *nouvelle*. Por supuesto, vamos a discutir esta cuestión y vamos a ver si realmente todos estos relatos pertenecen a este género, y para esto tendremos que definir las características propias de la narración. Con ello entraremos en el segundo plano de nuestra investigación que tiene que ver con la forma de la *nouvelle*, esto es, definir o tratar de definir las características de este género.

También he seleccionado cuatro ensayos que incumben al problema de la *nouvelle*. Del conjunto de hipótesis que circulan y que yo quiero que ustedes lean y discutan también, vamos a comenzar con las hipótesis enunciadas, por un lado, por Viktor Shklovski (el crítico ruso) que tiene dos trabajos, uno se llama "Acerca de la novela corta" y el segundo "La construcción de la *nouvelle* y de la novela". Por el otro lado tenemos presente un trabajo de Gilles Deleuze publicado en *Mil mesetas*, que también vamos a discutir, y un trabajo de Erich Auerbach que se llama "La técnica de composición de la *nouvelle*".

Vamos a partir de la definición de Deleuze, porque él plantea el concepto del secreto como una cuestión del género. La *nouvelle* está en relación con un secreto, con una forma que permanece impenetrable y no tiene en cuenta

su materia ni su contenido. Es decir, la *nouvelle* sería un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí y el hecho de que exista un espacio vacío, digamos, algo que no se conoce en el interior de la narración.

¿Qué tipo de relación mantienen el secreto y la forma *nouvelle*? En principio decimos que en la *nouvelle* un secreto actúa; decimos que no es necesario que en el relato se sepa cuál es el contenido de ese secreto, lo que importa es la forma del secreto, el tipo de sustracción de información que supone la existencia de un espacio vacío en un relato, lo que nosotros llamaríamos "lo no narrado".

En *El álbum*, la metáfora de lo que falta alude al baúl cerrado con un candado que hay que romper para acceder al secreto que se revela, a la vez, para los personajes y también para el lector. Pero en Onetti, en sus *nouvelles*, el baúl nunca se abre. El secreto es, por definición, lo que se elide y que alguien sustrae de la trama, es algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia. Lo que ha sucedido define la diferencia entre cuento y *nouvelle*. La novela corta se pregunta qué ha pasado y el cuento pregunta qué va a pasar. Una forma se pregunta por el pasado y la otra por el futuro de una historia. El giro en *El álbum* supone un cierre que en las novelas cortas queda en suspenso.

En esta historia se puede discutir la doble función del secreto. Por un lado, puede ser algo que sucede entre los personajes de la historia: uno de los personajes tiene un secreto que cuando se enuncia, se produce una transformación. Si el baúl no se abre, tenemos un ejemplo muy concentrado de lo que podríamos llamar la función del secreto en el interior de una *nouvelle*. Cuando se dice que un relato tiene un secreto a menudo uno imagina que nos está destinado; ese es el caso de *Los adioses*, un texto que trabaja con un vacío que el autor conoce pero que no revela (el autor, dice Onetti, es el que pone el título) y que algu-

nos lectores habrán descubierto, porque siempre está la posibilidad de cifrar en una historia otra historia para algún lector que en algún momento conseguirá develar lo que no está enunciado. En este caso, narración y secreto suponen una relación que se establece entre el que lo escribe y el que lo lee, por lo tanto, no se trata en la lectura de interpretar sino de narrar lo que falta. Ese relato conjetural o hipotético es el límite de la crítica literaria. Onetti cifró en *Los adioses* un secreto que nunca reveló.

De este modo, hay una relación entre la posición de lectura y el secreto de un relato. El secreto no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está. Entender es volver a narrar. No hay nada en *El álbum* que altere el sentido de esa lectura, si quisiéramos interpretarlo podríamos decir que es una historia sobre la seducción, una mujer imagina sus vidas posibles y quizá hace todo eso para seducir a un adolescente. En este caso no hay nada que apunte a un sentido único del texto, salvo el hecho de que uno ignora lo que está en el baúl y especula versiones distintas que no se cierran.

Este es un primer elemento, el otro es el hecho de que el secreto actúa como algo que los personajes a menudo intercambian entre ellos, interesa a los personajes pero no hace falta decir qué es, es lo que Alfred Hitchcock llama el *Macguffin*, un elemento que no necesita ser aclarado para que funcione como motor de la trama. La idea de la doble función del secreto está muy presente en Henry James, el maestro moderno del género. En su relato *La figura en el tapiz* convierte este asunto en el tema de la *nouvelle*. Un escritor dice que en su obra hay un secreto y todo gira en torno a esa presunción. Un crítico dice haber descubierto el tesoro escondido, pero en un juego de postergaciones típico de James, el crítico muere y el secreto nunca alcanza al narrador (ni al lector). El punto de vista justifica su trabajo sobre lo que no se narra y se convierte en contenido de la