

Piglia lector de Onetti

PIGLIA READER OF ONETTI

Teoría de la prosa

Ricardo Piglia

Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2019

Al concluir la lectura del último libro de Ricardo Piglia, uno de los escritores más influyentes entre las nuevas generaciones de la literatura latinoamericana, se inscribe en la memoria una tesis que solía transmitir a sus estudiantes de la Universidad de Buenos Aires: “Entender es volver a narrar”. En mi modesto entender, el mérito más importante de esta premisa, clara y distinta en su formulación, es que supone un desplazamiento temporal de la interpretación de un texto en favor de la composición que define la forma de un relato; en otras palabras, cómo está hecho, antes de qué significa. Conocida es su vocación como escritor, crítico y profesor. Este libro póstumo, en efecto, es el resultado de una actividad que cultivó con talento por muchos años: la enseñanza.

Teoría de la prosa reúne las clases que Ricardo Piglia dictó en la Universidad de Buenos Aires, entre agosto y noviembre de 1995, sobre la obra de Juan Carlos Onetti y el género de la *nouvelle* o novela corta. El libro consta de nueve sesiones, un epílogo y una nota editorial firmada por Luisa Fernández. ¿Cuál es el núcleo básico de la *nouvelle*? ¿Cuáles son sus diferencias y afinidades con el cuento y la novela? ¿Cómo se construye? ¿Cómo la construye Onetti? ¿Qué quiere decir narrar? ¿Cuáles son las funciones narrativas del secreto? ¿Qué problemas presenta el cierre de un relato? Estas son solo algunas de las preguntas planteadas en el seminario.

La ambivalencia entre ficción y realidad es un tema obligado en toda la lectura del libro. De esta inquietud a veces tan manifiesta por lo imaginario y lo real, por lo verdadero y lo falso, por lo espacial y lo temporal, por lo subjetivo y lo empírico, afloran un conjunto de cuestiones importantísimas de discutir que, según Piglia, atraviesan todo el universo de la prosa onettiana. Y lo mismo aplica para el escritor argentino, quien de un modo deliberado hizo de la ficción un inmenso laboratorio de experimentación literaria, aspecto que podemos encontrar con relativa facilidad en la mayoría de sus ensayos, conferencias, cuentos, novelas y diarios personales.

En la primera clase expone su programa de trabajo, la metodología del curso y los principales problemas a reflexionar. Todo esto bajo una atmósfera de entusiasmo y amor por los libros. “En este seminario [dice Piglia] 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 a leer y, finalmente, discutiremos estos problemas en función de la forma indecisa llamada con el nombre francés *nouvelle*” (9). Podríamos decir, desde luego, que la correspondencia que establece Piglia entre secreto y narración es una materia de exploración que estuvo presente en varios pasajes de su vida intelectual. Sin ir más lejos, en *Formas breves*, libro publicado el año 1999, el autor se introduce cuidadosamente en la obra de Kafka, Chéjov, Poe, Borges y Hemingway para plantear una serie de observaciones respecto del cuento y su forma. Las dos tesis más significativas para efectos de comprender mejor el trasfondo de *Teoría de la prosa*: 1) “un cuento siempre cuenta dos historias” (105); 2) “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes” (108). Con esto lo que Piglia nos quiere decir, al parecer, es que el relato oculta una trama que no se cuenta pero que opera como fundamento de la narración.

El pozo, La cara de la desgracia, Los adioses, Para una tumba sin nombre, La muerte y la niña, Tan triste como ella, son los textos destinados a leer. Todos pertenecen al género de la *nouvelle*. Sus argumentos, historias y bifurcaciones son analizados en detalle a través de una fluida comunicación entre profesor y estudiantes. Ahora bien, ¿cómo se define una *nouvelle* y qué la diferencia del cuento? La primera cuestión a considerar es la extensión. Se supone que una novela breve es un texto que tiene entre cincuenta y ciento veinte páginas más o menos. El problema que

surge con la duración es “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 establece un tipo particular de anécdota” (12). El tiempo de un relato en principio puede parecer un asunto trivial o insignificante, sin embargo, es una dimensión que está muy anclada en la teoría literaria norteamericana. Edgar Allan Poe, por ejemplo, en su famoso ensayo *The Philosophy of Composition* (1846), alega que hay muchos errores en el esquema que se utiliza por lo general para construir un cuento. La primera de sus consideraciones tiene que ver con los “efectos” e “impresiones” que un relato puede desencadenar en el lector. Dice Poe: “Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente” (2). He ahí una interpretación sencilla, pero plausible, de por qué Piglia decide comenzar con el problema de la extensión para develar las particularidades de la *nouvelle*.

El nudo de su tesis sobre Onetti es tratado reiteradamente en el transcurso del libro con visible admiración hacia el autor uruguayo: “La cuestión central que me interesa plantear es que la *nouvelle* es un hiper-cuento, es decir, un cuento contado muchas veces” (123). En ese volver a contar, la *nouvelle* estaría más ligada al cuento que a la novela (198), pero se distancia del cuento en tanto trabaja con una historia que posee varias realidades que se superponen entre sí para producir un “efecto” a partir de los acontecimientos que se narran. Otra de sus características es la función que tiene el secreto como “lugar vacío”, porque a diferencia de un enigma o un misterio, que puede ser descifrado o explicado tanto por el lector como por el narrador, e incluso por los personajes de la trama, un secreto es “una historia que no tiene fin, no se puede saber nunca cómo se desencadenó porque falta un elemento” (126). Por lo tanto, el secreto sirve para narrar una historia con diferentes versiones que están atadas alrededor de un nudo enigmático que nunca se termina de explicar. Tal es el caso de las hermanas portuguesas en *Los adioses*, por mencionar un ejemplo. Piglia trabaja estas ideas en las primeras tres sesiones del seminario.

Las técnicas y procedimientos empleados por Onetti no son un fenómeno aislado dentro del desarrollo de la *nouvelle*. En la cuarta y quinta sesión, además de examinar *Para una tumba sin nombre* y *Los adioses*, su novela breve por excelencia, el libro nos informa sobre las afinidades de Henry James con este “género extraño” a través de su hipótesis del “punto de vista” (véase *The Turn of the Screw*). De acuerdo con su análisis, Onetti compone sus novelas breves al estilo de Henry James, vale decir, “como un relato que se construye también con lo que no se narra” (83). Las múltiples tramas que proliferan de una historia, usualmente fragmentaria, discontinua, con varias hipótesis en juego, muestra que un relato siempre puede ser transformado para abrir su campo de significación. En un sentido análogo, el concepto de secreto, específicamente en las narraciones de Onetti, condiciona el desarrollo de la trama e incluso se convierte muchas veces en el corazón mismo de la historia. Y quizá sea en el género policial, uno de los géneros favoritos de Onetti, y también de Piglia, donde podemos ver con mayor claridad la función narrativa que tiene el secreto como un lugar vacío de significación: “Es algo que se quiere saber y no se sabe, como el enigma y el misterio, pero en este caso es algo que alguien sabe y no dice” (*La forma inicial* 235).

Por otro lado, Piglia encuentra en los textos de Onetti la posibilidad de interpretar el contexto literario de una época. La sexta sesión del curso se centra precisamente en la relación de Onetti con otros escritores, como Faulkner, Borges, Henry James o Roberto Arlt, cuya influencia será determinante. Piglia ve en Arlt a un narrador fundante para Onetti, proximidad que queda bien clara en el prólogo que el escritor uruguayo preparó a la edición italiana de *Los siete locos* (132). Lo cierto es que Onetti construye en torno a la figura de Arlt un “mito de origen” que permite pensar, entre otras cosas, cómo comenzó a escribir o cómo se convirtió en escritor (133). Y en un mito cualquier cosa puede suceder, toda conexión es posible, porque sus hechos no están amarrados a ninguna regla o lógica de continuidad. Otro parentesco que Piglia vislumbra entre Arlt y Onetti “es el poder de ilusión, la posibilidad de construir una ficción, una fantasía y llevarla a la realidad. Digamos así, la potencia de lo imposible, de lo que parece que no puede ser” (137). Sin duda hay más puntos de contacto entre uno y otro, como la posición de ambos frente a la cuestión de la experiencia o el concepto de narración. Piglia lo resume de la siguiente manera: “Onetti es un narrador arltiano y, como tal, ha sido capaz de transfigurar el universo de Arlt.

Ha logrado mantenerse ligado a él y, al mismo tiempo, construir una obra absolutamente propia” (145).

Las tres últimas sesiones condensan un conjunto de problemas previamente trabajados en el seminario. Por ejemplo: los aspectos formales de la *nouvelle*, la construcción de una ficción, la focalización de una historia, la composición de un relato o “cómo hacer que una historia sea más que una, cómo hacer qué un relato convoque alternativas que abran esa trama” (148). Piglia concluye que las novelas breves en general, y las de Onetti en particular, tienen la particularidad de trabajar con una historia visible y con una trama secreta cuyo núcleo más elemental se resiste a ser descifrado. Y con esto volvemos al principio del libro, a las relaciones del secreto y la narración. “La *nouvelle* es como un cuento contado varias veces y tiene más en común con un hipercuento que con una novela en el sentido que parece un cuento que se atraviesa con historias tratando de descifrar el núcleo central” (198).

Para terminar, con la lectura de este libro es sensato plantear al menos tres cuestiones. En primer lugar, que para Piglia uno de los aspectos más valiosos de Onetti es la potencia reflexiva de su prosa para pensar las condiciones del presente, su tiempo natural. La construcción de su ficción, vista como una realidad alternativa a la monotonía de la vida cotidiana, nos permite meditar cómo lo social entra en la literatura y viceversa. En un segundo plano, su método de lectura maneja muchos elementos teóricos, citas textuales de Onetti y técnicas de la investigación literaria. Este procedimiento metodológico, riguroso en que lo que concierne a la composición de un relato, será replicado en seminarios posteriores, como los que dictó en la Universidad Princeton, Estados Unidos, y que servirán de materia prima para la publicación de *La forma inicial* (2015). Por último, a través de la *nouvelle*, o novela corta, la escritura de Onetti nos introduce en el campo de la narrativa latinoamericana explorando temas tan diversos y tan humanamente singulares como la desgracia, la fantasía, la muerte o la melancolía.

Teoría de la prosa, libro inteligente y pensado con imaginación, es un volumen imprescindible para quien de verdad desee adentrarse en la obra de Ricardo Piglia y Juan Carlos Onetti.

DAMIÁN GÁLVEZ GONZÁLEZ

Freie Universität Berlin

dgalvezfu@zedat.berlin.de

BIBLIOGRAFÍA

PIGLIA, RICARDO. *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 1999.

PIGLIA, RICARDO. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Ciudad de México, Sexto Piso, 2015.

POE, EDGAR ALLAN. *Filosofía de la composición*. Traducción de José Luis Palomares. San Lorenzo de El Escorial, Cuadernos de Langre, 2001.