



# Reseña

anclajes

## Teoría de la prosa Ricardo Piglia

Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019, 216 páginas.

Entre el 28 de agosto y el 13 de noviembre de 1995, Ricardo Piglia dictó un seminario en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en torno a la prosa de Onetti. Cuando en 2016 el archivo Piglia fue enviado a la Universidad de Princeton, allí se encontraron cintas que contenían las grabaciones de dicho seminario. La presente edición, *Teoría de la prosa*, publicada en 2019 por Eterna Cadencia, reúne la degrabación de los nueve encuentros que fueron llevados a cabo durante tal período.

En el prólogo a esta edición, se indica que durante los últimos meses de vida, Piglia dedicó tiempo a la revisión de este material inédito y solicitó su correspondiente transcripción. Asimismo, Luisa Fernández, responsable de la edición y transcripción de los encuentros, recuerda con gran admiración la mirada aguda de Piglia, su argumentación certera, la claridad expositiva y el tono fluido, propio de la oralidad, a partir de un saber teórico y erudito. En tal sentido, Piglia refleja en la calidad de sus clases la “pasión por transmitirles a sus

alumnos *la lectura del escritor*” (9). Durante este seminario, el profesor les propone a sus alumnos una actividad que contempla la idea de la construcción de un nuevo texto. Lo importante era intentar ver allí una nueva creación, casi una traducción, donde se apuntara más a una escritura inédita de carácter insoslayable dado que “entender es volver a narrar” (17), reitera Piglia en varias oportunidades. En tal aspecto, es necesario aclarar que se trata de la historia perdida que da lugar a un relato potencial, a forma de *nouvelle*, donde el texto prolifera. Esta proliferación narrativa, a la que refiere Piglia, constituye un pilar fundamental en la narrativa breve de Onetti. Por un lado, el programa del seminario aborda diversas problemáticas escriturarias. Se pone énfasis en el vínculo secreto-narración y se logra rastrear cómo aparece esta cuestión en los textos de Onetti. Por otro lado, a partir de una mirada crítica se discute, con respecto a la forma de *nouvelle*, el uso del término y el género en sí.

No obstante, ¿dónde podemos analizar la función del secreto en el interior de una historia?, ¿a qué remite ese vacío a partir del cual la *nouvelle* se construye?, ¿qué vínculos se pueden establecer entre secreto y subjetividad?, ¿dónde se verifica la verdad y cuál es la conexión entre los hechos y la narración?

En la primera clase, Piglia expone una síntesis del contenido del seminario. Explica brevemente las problemáticas y los términos que abordará. Asimismo, recupera la tradición de la *nouvelle*, iniciada por William Faulkner, mediante la cual Onetti retoma ciertos personajes e historias localizadas en un territorio imaginario. La problemática de la temporalidad en la ficción, dice Piglia, constituye el sistema fragmentario de una historia, de contarla con una cronología propia. En este sentido, la saga de Santa María: *La vida breve* (1959), *El astillero* (1962) y *Juntacadáveres* (1964), está integrada por cuentos, fragmentos de novelas, relatos que se vuelven a contar. Esta problemática interna de la saga, explica Piglia, se reitera en varios relatos breves de Onetti.

El criterio que utilizó para la selección del corpus establecido del seminario no fue solamente el de duración del relato sino también el hecho de que en todos los casos fueron publicados por Onetti como libros autónomos. De esta manera, los libros seleccionados a partir de la pertenencia al término *nouvelle* han sido varios: *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*.

Lo interesante de la propuesta de Piglia es la decisión de comenzar el seminario a partir de una cita de Deleuze donde define el concepto de secreto como una cuestión del género. En efecto, la *nouvelle* está en relación con el secreto, con una forma que parece impenetrable y no tiene en cuenta su forma ni su contenido. En el caso del relato “El álbum”, publicado originalmen-

te en *Sur* hacia 1953, nos recuerda la metáfora de aquello que aludía al baúl como aquel espacio cerrado con un candado que se debe romper para poder acceder al secreto que se revela. Pero en Onetti, en sus *nouvelles*, el baúl nunca se abre sino que sus obras cifran aquello que se omite y que jamás se resuelve. En tal sentido, plantea Piglia, el secreto es aquello que se elide y alguien sustrae de la trama, algo que no se sabe y que actúa permanentemente en la historia.

En las siguientes cuatro clases, Piglia expone un análisis minucioso sobre los primeros cuatro textos del *corpus* establecido con el fin de indagar sobre la función y tradición de la *nouvelle* en la prosa de Onetti. En primera instancia, expone *El pozo* (1939) en torno a tres cuestiones básicas: la construcción de la ficción, la posibilidad de transmitirla y la tentativa del paso de la ficción a la realidad. Asimismo, Piglia indica que este texto se encuentra ligado a la problemática general del secreto: la identidad y la construcción de subjetividades. En tal sentido, señala que esta *nouvelle* esconde ciertas revelaciones, a partir de la idea de relato privado, vinculado con lo que Piglia denomina como “trama en miniatura” (33), dado que este texto se encuentra establecido a partir una serie de pequeños relatos fragmentarios: sueños, anécdotas, la serie del poeta o la del militante político. En efecto, una especie de mosaico, mapa, tapiz o carretera donde circulan las historias que se conectan, de algún modo, a partir de las variadas formas del género *nouvelle*. En segunda instancia, toma a *La cara de la desgracia* (1960), con una primera versión que se publica hacia 1944 como *La larga historia*. Si bien ambas versiones conservan la misma anécdota, poseen varios cambios en los cuales Piglia reparará para proponer la hipótesis de que la *nouvelle* estaría más ligada al cuento que a la novela. Asimismo, observa que en *La cara de la desgracia* (1960) se refleja esta

cuestión: la *nouvelle* como hipercuento, un relato que se vuelve a contar. En tercera instancia, analiza *Los adioses* (1954) para discutir sobre el espacio incierto de la ficción, la narración como producción de efectos y el hecho de que el secreto está situado en un lugar específico: en la casa y en un pasado inmóvil. En ese aspecto, lo que no se narra es una incógnita para el narrador y también para los personajes. La literatura es entonces, señala Piglia, “el campo de un lenguaje que funciona produciendo efectos de ambigüedad, por lo tanto, produciendo redes y relaciones” (80). Luego, en el siguiente encuentro, el profesor toma *Para una tumba sin nombre* (1959) y desarrolla los objetos de la ficción, los efectos del marco, el texto como un relato potencial y el final como algo falso dado que el marco es la muralla que aísla la ficción de la realidad. Es decir, construye el lugar de la ficción. En cambio, el final, establece un límite donde sabemos que después viene otra cosa, como el comienzo, situaciones que definen el espacio de la narración.

La sexta clase funciona a modo de bisagra para repasar las obras vistas hasta el momento y ahondar en el género de la *nouvelle*. En este encuentro recupera los contextos literarios, el devenir escritor y el pasaje entre Onetti y Arlt a partir de tres rasgos importantes: economía, mundo escindido e ilusión. En este punto, Piglia refiere a que Onetti es un narrador arltiano y, como tal, ha sido capaz de transfigurar el universo de Arlt. Ha logrado estar unido a él y, al mismo tiempo, construir una obra totalmente propia.

Las últimas tres clases están dedicadas a las obras restantes del *corpus* seleccionado por Piglia. De *Tan triste como ella* (1963) se pone el foco en el lugar que ocupa el lector en la *nouvelle*, la problemática de la comprensión y el vínculo entre discurso político y literatura. El sentido, dice Piglia, no depende solamente de lo que se coloca afuera del texto o de la intención delibe-

rada del escritor sino que “depende de la lectura que uno haga y esa experiencia es intransferible” (149). Escribir es, entonces, elegir qué entra y qué no en el espacio de la prosa. Luego, sobre *La muerte y la niña* (1973), Piglia afirma que es un relato bisagra, enclavado en la saga de Onetti, que sirve para pensar la relación de la *nouvelle* con el conjunto de la obra de un autor. En la última clase, se trabaja con *Cuando entonces* (1987) como una historia que no termina nunca de narrarse y que tiene como problemáticas iniciales la repetición, el tiempo y el espacio. En tal sentido, plantea Piglia, 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.

Podría decirse, a modo de conclusión, que las clases recogidas en *Teoría de la prosa* en torno a las novelas breves de Onetti son la muestra indiscutible de un trabajo riguroso y constante de lectura, de reflexión y análisis por parte de Piglia sobre el lugar del escritor en el mundo de las letras y sus cosmovisiones en vinculación con otros autores. Y quizás todavía más, en esos primeros audios transcriptos sobre un antiguo cuaderno de notas o en el reverso de hojas ya escritas, sea posible reconocer la marca indeleble, el trazo íntimo y secreto de una pasión que a través de este escrito se conserva con perseverancia y obstinación: la pasión de enseñar y transmitir literatura.

Enzo Matías Menestrina

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS  
DE LA EDUCACIÓN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN  
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES,  
IDIHCS  
ARGENTINA  
ORCID: 0000-0001-5510-7436