Letras sin molde

Voces, reflejos y mudanzas en las escrituras creativas

Fernando Mora Meléndez
–Editor académico–

Letras sin molde: voces, reflejos y mudanzas en las escrituras creativas / Fernando Mora Meléndez, editor académico… [*et al.*]. -- Medellín: Editorial EAFIT, Instituto Caro y Cuervo, 2019

226 p.; 24 cm. -- (Colección Académica)

ISBN 978-958-720-613-5

1. Arte de escribir. I. Mora Meléndez, Fernando, edit. II. Tít. III. Serie

808 cd 23 ed.
L649

Universidad EAFIT - Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Letras sin molde
Voces, reflejos y mudanzas en las escrituras creativas

Primera edición: noviembre de 2019

© Fernando Mora Meléndez
–Editor académico–

© Instituto Caro y Cuervo

© Editorial EAFIT
Carrera 49 No. 7 sur - 50
Tel.: 261 95 23, Medellín
http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial
e-mail: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-613-5

Editora: Carmiña Cadavid Cano

Diagramadora: Paula Andrea Cubillos Gómez

Corrección de textos: Cristian Suárez-Giraldo y Juana Manuela Montoya

Imagen de carátula: 1034358037, ©shutterstock.com

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta 2026 mediante la Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Presentación

Fernando Mora Meléndez 7

Voces

La narración según Piglia

Clemencia Ardila 15

Estéticas del procedimiento: Mario Bellatin y el proyecto de la literatura

Andrea Cote Botero 33

El arte de narrar. Lírica y narración en los poemas de Juan José Saer

Jorge Iván Agudelo 49

La voz y su corporealidad prestada: la "transductibilidad" de la realidad

Elidio de la Torre Lagares 63

Peripecia (o el desanclaje y amarre de una noción aristotélica con potencialidades narrativas)

Mauricio Vélez Upegui 77

Reflejos

Crónica latinoamericana contemporánea: reportaje de autor y periodismo de autor

Carlos Mario Correa Soto 103

El perfil íntimo. Retos técnicos y literarios para retratar al padre
Alfonso Buitrago Londoño 131

Escribir un diario: fragmentos
Juan Felipe Ospina Villada 139

Mudanzas

Un hombre crucificado no es una cruz. Un ensayo ecfrástico sobre la escritura de la violencia
Giuseppe Caputo 149

Interferencias de la memoria. Radio, literatura e imagen sonora
Fernando Mora Meléndez 159

La noción del aparato estético sonoro
Edwin Vélez 187

Mudar de metáforas
Juan Álvarez 211

Los autores 221

Presentación

Más allá o más acá del ejercicio de la escritura, siempre acuden las viejas preguntas: ¿Por qué se escribe? ¿Para qué se escribe? ¿Se puede enseñar a escribir? Y si esto es posible, entonces, ¿qué se puede aprender y qué no? Cada época ha dado sus respuestas, desde la poética aristotélica, la de Horacio, la de Buffon, hasta los incontables manuales, tratados, cartas didácticas, decálogos y hasta recetarios.

Alguna porciúncula de razón tendrá cada uno, aunque en cada caso, el hacedor de mundos, el cronista o el poeta, deberá enfrentarse por sí solo a las propias peripecias que surgen en el tránsito de convertir una idea en una obra, por modesta que esta parezca.

Si el escollo es idiomático, el escritor deberá frecuentar sus saberes e intuiciones, acudir a los cánones de la gramática o de la sintaxis, para luego darse cuenta de que las normativas existentes le sirven poco, dado que el trato con las palabras no siempre es un problema de escribir con corrección, sino de órdenes diversos, algunos más secretos que otros, y donde el gusto estético y la voluntad del creador se imponen. A propósito, en uno de los diarios de Oscar Wilde se lee: "Me pasé toda la mañana corrigiendo las pruebas de uno de mis poemas, y quité una coma. Por la tarde, volví a ponerla".

Esta dificultad para definir cómo actuar en cada paso de la creación tal vez sea la que ha dado origen a un mito como el del genio, en el cual se da por hecho que el arte literario es intransferible o incomunicable, ya que ser poeta es una condición innata como la gracia. Y este sería un extremo del hilo problemático.

Del otro lado, acaso como reacción a lo anterior, se encuentra la llamada preceptiva literaria, edificada como un tratado normativo donde se estudian asuntos como nociones de estética, métrica, párrafos, figuras poéticas, clasificación de géneros y otros más.

Después se volvió improcedente la observancia absoluta de dichas pautas, en la medida en que las formas de expresión, las narrativas y los mundos relatados también se transformaron. Para poner un ejemplo, los géneros clásicos no permanecieron aislados, en compartimentos estancos,

impolutos, sino que sufrieron fatiga, entraron en crisis, se amancebaron entre sí, como en el teatro de Pirandello, en las novelas de Roberto Bolaño, o en el cine de Jim Jarmush, para hablar solo de unos pocos casos.

Un escritor solo entiende el mundo si lo escribe. Solo si inventa la realidad, la comprende, dice Ana Ayuso, docente de Escrituras Creativas en Fuentevieja, Madrid. Así, no solo respondería de algún modo a la pregunta de por qué se escribe, sino también aquella de por qué un poeta, a la manera de Villaurrutia, ve la misma tarde de siempre con distinta mirada.

Se hace evidente la imposibilidad de crear normas aplicables a toda clase de textos literarios ya que detrás de todo buen arte, incluido el literario, subyace una manera singular tanto de observar el mundo como de encarar su circunstancia y de expresarla mediante textos. El creador literario desdice de las formas imperantes, tanto del mirar como del decir las cosas, de modo que el lenguaje literario se torna en la substancia maleable para fraguar sus ficciones. Se inicia a partir de moldes ya existentes, pero avanza en la búsqueda por configurar poéticas de autor.

Y entonces, a todas estas, ¿cuál sería la pretensión de la academia por ayudar al creador en este arduo y solitario forcejeo? Tal vez la labor formativa se apuntale en un punto intermedio, entre la destreza técnica, las argucias personales y el talento para crear modos inéditos de narrar un mundo. En palabras de Celine: "La experiencia es una tenue lámpara que solo ilumina al que la sostiene". Aun así, las exploraciones ya transitadas le darán luces, puesto que se supone que un escritor se debe tanto a las tradiciones literarias como a las rupturas de las mismas.

Decía Faulkner, de modo hiperbólico, que el artista no tiene importancia. Solo lo que crea es importante, puesto que no hay nada nuevo que decir. Shakespeare, Balzac y Homero han escrito sobre las mismas cosas y, si hubieran vivido mil o dos mil años, los editores no habrían necesitado a nadie más desde entonces.

El estudio de una tradición, de un canon literario, de sus formas, no es un asunto desdeñable como aquel gracejo de un estudiante de Posteguillo que se negaba a leer los clásicos para que no lo influenciaran. ¡Pues que te influencien!, le replicaba este profesor de la Universidad de Castellón.

Con base en la idea de que la formación en escrituras creativas no puede ser una normativa ni una preceptiva, sino un campo problemático en el que confluyan saberes, poéticas, hermenéuticas y otras derivas, ofrecemos estas indagaciones que amplían un campo disciplinar donde

la intuición estética, la crítica, los hallazgos reflexivos y la investigación-creación redundan tanto en las labores de la escritura como en la formación académica y el debate crítico.

Es posible que el designador del presente libro, *Letras sin molde*, aluda a la presunción de una escritura que ensaya desde la ruptura, o que desdice de la tradición, a manera de la siempre renovada actitud de las vanguardias por romper los modelos imperantes, o de darle la espalda a una tradición estética. Sin embargo, el ánimo que inspira este nombre no es otro que el de resaltar, además de la experimentación, la presencia de tendencias y fenómenos estéticos que amplifican el concepto de escrituras a otros soportes y, en otros casos, evidencian los cambios en las formas de concebir las formas del texto; pero también otras preocupaciones, como el vínculo de las letras con otras artes representativas o los problemas de la creación como tema literario.

En varios de los capítulos, las escrituras creativas, como objeto de estudio, retoman aspectos cruciales del pensamiento estético, de las teorías literarias y de las poéticas de autor, para propiciar desde la academia un vínculo de doble vía entre la reflexión investigativa y la creación. Dichos asuntos los hemos agrupado bajo tres ideas temáticas, a saber: *voces*, *reflejos* y *mudanzas*.

Voces reúne aquellos textos en los que la figura autoral se erige, bien desde una poética de autor, o desde una voz crítica que elucida en torno a asuntos y problemas de índole estético, estilístico o interpretativo. En esta parte del libro encontramos una revisión de conceptos de la tradición occidental, como es el caso del ensayo de Mauricio Vélez Upegui, "Peripecia", sobre una noción del canon aristotélico; pero también los aportes de la obra ensayística de Ricardo Piglia para elucidar el orden y la construcción de las formas breves en la narrativa contemporánea, en el texto de Clemencia Ardila.

De otro lado, a tono con la expansión de los límites del concepto de obra literaria, Andrea Cote reflexiona sobre el énfasis en las estéticas del procedimiento, en las creaciones de Mario Bellatin, donde la escritura y el arte contemporáneo dialogan, acaso para interrogar la idea de una obra terminada bajo la forma de libro, y explorar también otros artefactos o, incluso, el proceso mismo de la escritura.

En ese orden impreciso, el de la emancipación de los soportes tradicionales de la escritura y la pregunta sobre el futuro de la misma, también se inscribe el texto de Elidio de la Torre: "La voz y su corporealidad

prestada". En él se evidencia la relación entre el mundo representado y los espejismos de las obras que buscan forjar un relato. Estas inquietudes que exceden la idea del texto como un simple malabarismo verbal, y más como una respuesta existencial por la visión de lo real, se expresan, de otro modo, en el ensayo de Jorge Iván Agudelo sobre "El arte de narrar. Lírica y narración en los poemas de Juan José Saer".

Reflejos alude a las narrativas de no ficción que en las últimas décadas proliferan en medios especializados bajo la forma de crónica, reportaje de inmersión, textos confesionales como diarios, los dietarios y los libros testimoniales. A tal apogeo de escrituras que se asumen como un espejo de lo real o como literaturas del yo dedican sus análisis los cronistas y académicos Carlos Mario Correa y Alfonso Buitrago Londoño. Mientras el primero discurre sobre el concepto de voz autoral en la crónica latinoamericana, el segundo elucida los retos del discurso narrativo que intenta representar el perfil íntimo del padre, un tópico enraizado en la literatura norteamericana, y que hoy se redefine desde las estéticas de urgencia del periodismo de autor. En esa línea de investigación se une un texto de Juan Felipe Ospina que elucubra, a manera de ensayo literario, sobre la escritura imperiosa que aparece como gesto apremiante, necesario, a pesar de la imposibilidad de decirlo todo o de no poder decirlo.

Mudanzas incluye cuatro ensayos, a manera de variantes especulativas sobre las relaciones entre las escrituras creativas y cuatro aspectos que son temáticos y problemáticos a la vez, y que describimos así: en "Un hombre crucificado no es una cruz", Guiseppe Caputo formula, desde un juego ecfrásico, distintos enunciados sobre los límites éticos y estéticos de escribir desde o sobre el dolor.

El sonido como fuente de indagación artística que propicia la creación de otros textos, ya como imagen sonora, o bien como memoria auditiva de un espacio geográfico o de una generación de personas en actitud de escucha, es el tema de los textos "Interferencias de la memoria. Radio, literatura e imagen sonora", de Fernando Mora Meléndez, y "La noción del aparato estético sonoro", de Edwin Vélez. En ambos textos se exponen las pesquisas fenomenológicas del sonido a través de conceptos como acusmática y memoria fonoestésica, en vínculo con las narraciones literarias y plásticas, desde el cuento latinoamericano hasta el radioarte o el arte sonoro.

Cierra el capítulo el texto de Juan Álvarez, "Mudar de metáforas", una aproximación a los inminentes virajes que los entornos digitales y

los cambios de soportes provocan tanto en las estéticas de las escrituras creativas como en los ámbitos de formación, interacción e intercambio cognitivo, entre docentes y estudiosos de las narrativas a la luz de los actuales entornos de producción y significación.

A tono con este panorama, la Universidad EAFIT asume hoy la importancia de las narrativas en el espacio de las ciencias humanas y sociales, prueba de ello es la inclusión de una línea de estudios literarios en el Doctorado de Humanidades, la carrera de Literatura, así como de sus ya consolidadas maestrías en Hermenéutica Literaria y en Escrituras Creativas. Confiamos en que los textos aquí editados brinden satisfacciones y propicien el diálogo polifónico entre investigadores, estudiosos y lectores, tanto en el ejercicio crítico como en la experiencia creadora.

Fernando Mora Meléndez
Editor académico

Voces

La narración según Piglia

Clemencia Ardila
Universidad EAFIT

Ricardo Piglia (1941-2017) es, quizá, uno de los autores contemporáneos para quien escribir acerca de sus lecturas y sobre la literatura misma es una labor paralela a su proyecto ficcional. Si bien afirmaba no ser un crítico literario, en el sentido canónico del término, sí se consideraba como parte de una tradición de escritores para quienes es importante pensar la literatura desde el lugar del creador, esto es, "en términos de cómo se construyen los textos más que de cómo se interpretan"[1] (Piglia, 2015b, p. 72). Esta premisa guía su ejercicio docente, tanto que sintetiza la intención de sus lecturas sobre Borges, Cortázar, Onetti, Arlt, Gombrowicz, Saer, Puig; de sus conferencias sobre la literatura argentina en general y, de manera particular, sobre los escritores que conforman una tradición en su país (Sarmiento, Macedonio Fernández) o inauguran movimientos de vanguardia (Borges, Puig, Saer); de los conversatorios, coloquios y conferencias donde la narración, la *nouvelle*, la relación de la literatura con la política, de la narración con el cine, son temas que en cada ocasión se piensan y se discuten a la luz de nuevas circunstancias, de renovadas perspectivas. Y es que para Piglia, esta reflexión sobre la literatura –que en muchas ocasiones tuvo como escenario un aula de clase, o un auditorio público y, por supuesto, el espacio de las revistas o los libros–, no era algo

[1] Inquietud temprana, según se observa en su explicación del año 1985, de por qué eligió estudiar Historia y no Literatura. Aduce entonces su costumbre de dar "vuelta alrededor de los libros que me gustaban y lo que me intrigaba siempre era: ¿cómo funciona esto? ¿cómo se puede fabricar algo parecido? Como si fuera un objeto mecánico, con tornillos y engranajes, que se pudiera desarmar" (Piglia, 2014b, p. 82). La importancia de esta postura estética se confirma nuevamente en el año 2007, cuando se le interroga acerca de la diferencia entre un escritor y un crítico literario: "Los escritores que escriben crítica, como Pound o Pasolini o Auden, leen de un modo muy particular. Están siempre atentos a la forma, se interesan más por la construcción que por la interpretación, se preguntan cómo está hecho un libro antes de preguntarse qué significa" (2015a, p.186). Esta es pues una idea que se consolida y toma fuerza con el tiempo y la escritura, a tal punto que constituye uno de los rasgos de la poética de Piglia; de su modo particular de leer y escribir textos de ficción y ensayos sobre la literatura; y, sobre todo, de su concepción de la narración, como más adelante se verá.

subsidiario, sino "una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y de modos de leer y de investigaciones específicas […] sobre temas a la vez ligados y extraños a mi práctica personal" (Piglia, 2015a, p. 190).

Esta serie de diálogos, discursos y textos dispersos se reúnen posteriormente en libros organizados bajo criterios que el autor mismo se encarga de explicitar y declarar a sus lectores en el espacio de los prólogos o de notas finales. Así, en *Crítica y ficción* (1986; 2014)[2] señala la coherencia estilística –y en términos de género discursivo, podría agregarse– propia de las entrevistas como el rasgo que permite reunir diferentes diálogos desarrollados entre los años 1984 y 1998. Los textos que conforman *Formas breves* (1999) tienen en común ser producto de un ejercicio crítico, y se presentan no solo como ensayos, también, y he ahí lo singular de su propuesta, como pequeños relatos. Esa labor como lector crítico es el criterio bajo el cual se reúnen en *El último lector* (2005) una serie de ensayos que dan cuenta de modos de leer, o mejor como él mismo lo anota, de su "propia vida de lector". En *Antología personal* (2014) reúne textos de naturaleza ficcional y ensayos sobre literatura, escritos desde 1968 hasta el 2014, los cuales, en su decir, le son cercanos. Así, es la proximidad (afectiva, intelectual) la que determina la selección de estos textos. Algunos de los conversatorios y seminarios que impartió durante su práctica docente en la Universidad de Princeton conforman el libro *La forma inicial* (2015a). Son textos que giran alrededor de dos núcleos temáticos, a saber: "por un lado, la renovación de los modos de narrar ligados, básicamente, a la forma *nouvelle.* Por otro lado, he intentado transmitir la experiencia de escribir y enseñar literatura, o mejor, de hacer ver la relación entre esos dos modos de usar el lenguaje" (p. 9). Finalmente, como una conversación entre dos amigos largamente sostenida –de 1987 a 1999– se presenta el libro *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer* (2015b), donde se reúnen algunos coloquios y diálogos entre estos dos escritores argentinos.

Si bien todos los cuentos y ensayos congregados en estas obras tienen en común el ocuparse de la literatura, en esta ocasión el interés se centra en los textos de carácter no ficcional –ensayos, entrevistas, conversaciones y conferencias– y, entre ellos, aquellos que desarrollan asuntos relacionados con la narración en tanto modo de organización discursiva y marco general

[2] La primera versión fue publicada en el año 1986 por Seix Barral y la segunda bajo el sello editorial Anagrama en el 2001. Esta se reedita sin cambio alguno en el 2014 en la colección Debolsillo del grupo editorial Penguin Random House. Las citas son de esta última edición.

donde se inscriben las dos formas breves de las que se ocupa Piglia, el cuento y la *nouvelle*.[3] Un tema de cuya relevancia e importancia da cuenta el interés suscitado en ámbitos académicos y críticos, pues bien podría afirmarse que las propuestas de Piglia acerca de este asunto ingresan al discurso crítico y teórico, al ámbito de la crítica literaria, a la academia especializada y a la escritura creativa, de una manera contundente para renovar y nutrir (y, en ocasiones, sustituir) las propuestas enunciadas desde diversas perspectivas teóricas.

De la narración se ocupa en cuatro ensayos que en su orden cronológico son "Por un relato futuro" (2015b, pp. 19-43), conversatorio con Saer desarrollado en el año 1987 y que da el título al libro donde se reúnen tales diálogos; la entrevista concedida a Graciela Speranza en el año 1992, "Primera persona" (2014b, pp. 130-142); el ensayo "Una propuesta para el próximo milenio"[4] (2014a, pp. 119-128); y su discurso de recepción del premio José Donoso en el año 2005, "Modos de narrar"[5] (2014a, pp. 241-251; 2015a, pp. 43-53).

Acerca del cuento deben destacarse dos ensayos incluidos en *Formas breves*: "Tesis sobre el cuento" y "Nuevas tesis sobre el cuento" (1999, pp. 90-134), los cuales son, quizá, los de mayor difusión entre teóricos y estudiosos de la literatura. A la novela corta dedica el ensayo "Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*"[6] (2006, pp. 197-205) en el que precisa algunos de sus rasgos y establece una serie de diferencias entre este género y el cuento, hecho para el cual se sirve de *Los adioses*, obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Igualmente, en "Aspectos de la *nouvelle*"[7] (2015a, pp. 95-102), desarrolla algunas de las características del género en el contexto de la obra del escritor José Bianco.

De las tesis que defiende Piglia en torno a la narración y de sus argumentos para convalidarlas, en estos ocho textos, y en algunas de las entrevistas consignadas en *Crítica y ficción*, se ocupa este trabajo. En lo que sigue, entonces, se presenta una lectura que, sin desconocer el desarrollo argumentativo del autor y la intención pragmática de dar cuenta de unos

---

[3] Piglia prefiere la expresión francesa y no su traducción como novela corta.

[4] Publicado en *Margens/Márgenes. Revista de cultura*, núm. 2, San Pablo, octubre de 2001.

[5] Texto publicado inicialmente en el año 2007 en la revista *Universum* (Talca), con el título "El arte de narrar" y posteriormente en su libro *Antología personal* (2014).

[6] Una versión condensada se publica en el año 2015 en el libro *La forma inicial*.

[7] Publicado en Balderston, D. (Comp.). (2006). *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Rosario: Beatriz Viterbo.

contenidos, pretende establecer relaciones entre ellos a manera de diálogo –forma tantas veces señalada por Piglia como el mejor recurso para desarrollar un tema–.[8] El objetivo es entonces rastrear las modificaciones de ese "contenido pretendido o supuesto de una misma palabra", tal como lo propone Koselleck (1993, p. 113),[9] asunto para el cual resultan útiles los comentarios insertos en el texto, tanto como las notas al pie, cuya función de ampliación de una información se aprovechará al máximo en esta ocasión.

Narración, lenguaje, sociedad

Para Piglia la narración detenta tres rasgos: a) ser uno de los tantos usos posibles del lenguaje; b) ser una experiencia común a todos los seres humanos; y c) ser un impositivo social y pragmático. Características sobre las cuales se construye una poética de la narración, propia y singular, pero no por ello ajena a otras tradiciones, como se verá más adelante. En tanto uso posible del lenguaje, puede considerarse tan antigua como este, pues surge en el momento en que "se usan las palabras para nombrar algo que no está ahí, para reconstruir una realidad ausente, para encadenar los acontecimientos, establecer un orden, reconstruir ciertas relaciones de causalidad"[10] (Piglia, 2014a, p. 247). Esta serie de funciones de la narración –representar, relacionar, ordenar y reconstruir– le otorgan un estatuto epistemológico y la sitúan como un elemento que contribuye a la configuración misma del lenguaje, al tiempo que hablan de su papel en la conformación de la sociedad.

A la luz de estas funciones de la narración se comprende el segundo rasgo, ya que, si el acto de narrar hace parte de la capacidad del hombre para configurar sistemas de comunicación, no puede ser un privilegio de

[8] La fluidez del diálogo, según Piglia, radica en "una dinámica de la argumentación que se rige por lo que el momento presenta, sin acatar un plan fijo" (2015a, p. 9).

[9] Como directrices de una historia conceptual, Koselleck (1993) plantea las siguientes preguntas: "Hasta dónde se ha conservado el contenido pretendido o supuesto de una misma palabra? ¿Cuánto se ha modificado lo que, con el transcurso del tiempo, incluso el sentido de un concepto ha sido víctima de un cambio histórico?" (p. 113).

[10] Como argumento de autoridad, Piglia refiere los estudios de dos investigadores: André Jolles (1874-1946) y Georges Dumézil (1898-1986). Al primero se debe la teoría de "Las formas simples", de corte antropológico, en la cual se postula "that the origins of literature lie in individual human reactions to a range of situations and that these responses generate a coherent set of literary forms" (de Langbehn, 2002, p. 243). El segundo, en sus estudios acerca del mito demuestra que estos obedecen a estructuras narrativas muy similares.

unos pocos, sino una facultad común a todos los hombres, sin distinción alguna. Así, al afirmar Piglia (2014a) que "todos somos expertos en la narración, todos intercambiamos historias. Todos somos narradores y todos sabemos narrar, con mayor o menor pertinencia y calidad"[11] (p. 242), en síntesis ratifica a la narración como una, entre otras, de las facultades mentales del hombre.

En cuanto al tercer rasgo, la narración como un impositivo social y pragmático, afirma que en la dinámica cotidiana de la vida social se convoca continuamente a la narración: "estamos siempre recibiendo la solicitud de contar qué hemos hecho en el que momento en que estábamos ausentes" (Piglia, 2014a, p. 243). Y esta posibilita entonces llenar el vacío de información; satisface la curiosidad y los deseos de estar al tanto, siempre, de lo que los otros hacen. Así, además de ser una de las formas por medio de las cuales se transmite un conocimiento, una experiencia, un sentimiento, una percepción, también es un acto del lenguaje por cuya mediación se proyectan imágenes y símbolos acerca del mundo interior y se configura una historia, la propia y la de los otros.

En síntesis, estos rasgos dan cuenta de la concepción de la narración desde cuatro lugares distintos, los cuales pueden nombrarse así, tal como lo hace Garrido Domínguez (2011, pp. 59-64), respecto de las teorías de la ficción contemporáneas: un enfoque cognitivo es el ámbito desde el cual se instituye la narración como una manera de pensar, representar y organizar la realidad. El enfoque antropológico, por su parte, le otorga un papel protagónico a la narración en la conformación de la sociedad. Una poética de la imaginación posibilita la configuración de historias. Y, por último, un enfoque pragmático enfatiza en la finalidad comunicativa de la narración.

Como puede observarse, en la formulación de su propuesta, Piglia no hace de estos enfoques estancos separados, por el contrario, establece correlaciones entre ellos en razón al predominio de la función social de la narración. Correlación, además, que trasciende hacia una concepción de la literatura en la que esta se instituye en el escenario propicio para evidenciar los nexos entre el lenguaje y la sociedad. Así, en el 2001, afirma

[11] Este es el argumento con el que refuta la caracterización del lector del siglo XX como "cliente inexperto que no sabe elegir un libro" (2014b, p. 135). Dada la experticia narrativa del lector, el problema debe enfocarse, entonces, en el hecho de la que la novela ha perdido el lugar protagónico que tenía en el siglo XIX. Para la ampliación de este asunto puede consultarse en *Crítica y ficción* la entrevista de 1992 titulada "Primera persona".

que "en definitiva la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje"[12] (2014a, p. 124); y, posteriormente, en el 2002, considera que el arte en general –y la literatura como una de sus manifestaciones– "es un campo de experimentación de los lenguajes sociales" (2014a, p. 109).[13] Afirmaciones las dos, además, en las que resuenan las propuestas de teóricos como Mukarovski y el grupo de Bajtín, Medvedev y Voloshinov, a quienes refiere Piglia como gestores de una nueva mirada sobre la literatura, de una "poética sociológica que tiene como centro las relaciones entre ideología y Literatura" (2014b, p. 61); propuesta con la que concuerda,[14] y que confirma la correlación indisoluble que para él existe entre el lenguaje, la sociedad y la literatura.

Este es el contexto general en el que se inscriben algunas definiciones de la narración enunciadas por Piglia en varios de sus textos. El siguiente apartado se dedica a analizar algunas de ellas en términos de los elementos que postula el autor como constituyentes de un relato, cualquiera sea su extensión y modalidad genérica.

Experiencia y forma

Una de las primeras definiciones de la narración la enuncia Piglia en el año de 1992 cuando afirma que "narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas" (2014b, p. 133). La misma que enunciaba uno de los personajes de *Prisión perpetua*,[15] con un añadido particular cuando dice: "narrar, decía mi padre, es como jugar al póquer, todo el secreto consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad" (2007, p. 27). Esta suerte de autotextualidad no es de extrañar dada la naturaleza autobiográfica del relato, tampoco lo es el hecho de que solo se conserve

[12] Si bien no es el objetivo de este trabajo dar cuenta de la noción de literatura, resulta relevante en este momento observar una transformación en la concepción de Piglia que se sintetiza en esta afirmación. Transformación que tiene como punto de partida una definición (enunciada en 1993) de literatura en términos de lenguaje –"la idea de una lengua que vacila, que no termina de poder decir todo […], eso es la literatura" (2015b, p. 45)– y que se reformula en 1998 e introduce al autor, en tanto artesano de la lengua, cuando dice: "yo concibo la novela, o más bien la ficción, como un tipo de trabajo particular con la lengua" (2015b, p. 23).

[13] Para ampliar esta afirmación puede consultarse el texto "Teoría del complot" del año 2002 y reeditado en *Antología personal* (2014).

[14] En "Parodia y propiedad", texto de 1980 y que hace parte de *Crítica y ficción*, Piglia desarrolla ampliamente su postura respecto a la teoría literaria y, particularmente, acerca de estos y otros teóricos.

[15] Este relato se publica en 1988, cuatro años antes de la entrevista.

la primera afirmación, narrar es como jugar al póquer, y se modifique la segunda. Esta variación se comprende desde los diferentes contextos del enunciado que determina dos vías de interpretación, que si bien no son disímiles, sí ofrecen dos perspectivas diferentes de un mismo asunto. En el primer caso, se enuncia en el contexto de una reflexión sobre el lector ideal; en el segundo, constituye una explicación de por qué la narración es la mejor estrategia de ventas de máquinas de coser del padre de Ratliff. Así, el lector es el referente en el primer momento, mientras el narrador lo es en el segundo. Para el autor, tal lector es quien sabe más que el mismo narrador, aquel capaz de identificar cada una de las piezas del relato y de precisar cuál es su función en el juego de la narración; mientras corresponde al narrador, artífice primero de ese "arte hipnótico de la narración" (2007, p. 27), desplegar sus destrezas para armar un relato convincente a tal grado que logre domeñar la voluntad de sus interlocutores. El papel del lector y el del narrador quedan así explícitos como partícipes de una misma actividad, la narración.

Ahora bien, la comparación de la narración con este tipo particular de juego de cartas, considerado como un juego mental, que exige, según dicen algunos, de inteligencia y de sagacidad, habla de destrezas y habilidades compartidas. Según esto, ¿un buen narrador y un buen jugador de póquer se sirven de la inteligencia, de la astucia y, también, por supuesto, de trucos y estrategias para ocultar sus cartas, para impedir que el otro anticipe sus movimientos? Desde la perspectiva de Piglia la respuesta a este interrogante es afirmativa, en tanto se consideren los que para él son dos elementos básicos en toda narración: lo que dice y cómo lo dice, el contenido y la forma, la historia y la técnica.

En cuanto al contenido de una narración, afirma en uno de los diálogos compartidos con el también escritor argentino Juan José Saer, en 1987, que "la novela o la ficción tienen la posibilidad de trabajar con los temas más diversos. […] tengo una poética del relato que rechaza que existan contenidos que puedan quedar excluidos a priori del material narrativo" (2014b, p. 23). Se pronuncia así en contra de quienes consideran que existen restricciones temáticas para la novela y que a esta corresponden los sucesos, las circunstancias, las acciones y las emociones, pero no las reflexiones ni las conceptualizaciones. Para Piglia, "hay pasiones en las ideas y razones en los sentimientos, por lo tanto, materiales donde circulan las mismas tensiones" (2014b, p. 23). Rompe de este modo con la

dicotomía entre conceptualización y emoción[16] y, lo más importante, se inscribe en una tradición, la de la argumentación narrativa. Asunto que explicita en su discurso del 2005, "Los modos de narrar", cuando propone considerar la narración como parte de "la tradición narrativa de la Biblia, […] Cristo con las parábolas y las fábulas y los relatos que dan a conocer la verdad de una manera distinta al modo en que la verdad se da a conocer en el concepto" (2014a, p. 250).

Se comprende ahora el poder de convicción que se le asigna a la narración y su uso como instrumento de persuasión. Se confirma, además, la percepción de su obra por parte de su amigo y lector Saer, quien señala como uno de los rasgos de la narrativa de su compatriota y amigo, una "incorporación del ensayo en la forma narrativa" (Piglia, 2014b, p. 22), de tal forma que ensayo y narración bien pueden participar en la configuración de una trama. Y precisa que Piglia toma del género ensayo elementos que tienen que ver con la forma y no con su finalidad pragmática de comunicar un saber científico.

En esa dirección, resulta relevante la diferencia entre información y narración que establece Piglia de manera detenida en "Modos de narrar". Diferencia dada, precisamente, por los contenidos de la narración ficcional ya que en esta se comunican experiencias y no simplemente datos, circunstancias o situaciones. Define entonces la narración como "el gran modo de intercambiar experiencias". Y a continuación precisa que esta "es lo contrario de la simple información. Está siempre amenazada por el exceso de información, porque la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y a vivirla como algo personal" (2014a, pp. 243-244). Sin negar pues la finalidad pragmática de la narración, avanza un paso más en la precisión de sus contenidos. Aquel material al que antes se aludió, en el que circula y entran en tensión, deliberativa por supuesto, ideas y sentimientos, tiene la forma de una experiencia.[17]

[16] En "La ficción paranoica", conversación publicada en el 2011, reitera esta idea y la atribuye a Edgar Allan Poe. Dice: "Poe es el primero que empieza a concebir el relato no solo como pasiones y sentimientos, sino también como un modo de pensar y de resolver cuestiones que se pueden plantear en términos filosóficos o conceptuales" (2015a, p. 163). Asunto que resulta interesante por la filiación que ello supone en términos de una postura estética y una concepción similar acerca del material narrativo.

[17] Afirmación que hace eco a la propuesta de Ricœur (2004) para quien una obra literaria ofrece al lector, además del sentido y por su mediación, su referencia: la experiencia que "esta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella" (p. 150). Semejanza de planteamientos que bien puede ser fruto del azar, pero que no por ello niega la posibilidad de un diálogo entre la reflexión que surge del proceso de creación y aquella que se establece en el ámbito de la hermenéutica.

Esta experiencia bien puede tener como punto de partida, por ejemplo, una vivencia del autor,[18] pero siempre –el cromatizador se debe a Piglia– debe implicar al otro, a su receptor, a su lector.[19] Un buen narrador, desde esta perspectiva, "no es solamente el que tiene la experiencia, el sentimiento de la experiencia, sino también aquel que es capaz de transmitir al otro esa emoción" (2014a, p. 243). El lector se instituye así como un factor determinante de la narración, y esta se liga a quien la lee.[20] Al narrador, nuevamente, le corresponde desplegar sus destrezas para hacerse a un lector. Se reitera, además, el factor emocional del contenido de una narración, como un elemento que le es propio y dinamiza el narrador en función de seducir y atrapar al lector. Pero esta es solo una cara de la moneda; las ideas, ese segundo factor antes convocado por Piglia como partícipe en una narración, hacen presencia en la naturaleza plural de la experiencia, esto es, en su trascendencia de lo íntimo a lo social, de lo personal a lo humano. No de otra manera podrá implicar a su receptor.

Así las cosas, en la narración confluyen lo íntimo y lo público, lo personal y lo social, en la medida en que participan los saberes, sentimientos y circunstancias observadas o vividas por su autor; y se nutre, por ejemplo, de "una percepción muy nítida de la vida cotidiana de ese lugar, de la vida íntima de ese lugar". Pero advierte el autor, que "eso no sería solamente una cuestión de contenidos de esas historias, no se trataría solamente de lo que se está contando sino de la forma con la que se está contando" (2014a, p. 244). En efecto, para el autor, la diferencia entre narraciones que tratan asuntos similares estriba en la forma, en las técnicas de las que se sirve un escritor para tramar su historia.

---

[18] En "Nuevas tesis sobre el cuento" reitera esta idea: "Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laboratorios donde se experimenta con las pasiones personales" (1999, p. 116). Palabras en las que la narración se perfila como una práctica, un ejercicio donde se prueban nuevas opciones y se proyectan nuevas posibilidades. Así, el contenido de un relato da cuenta de una experiencia y este se propone como un experimento sobre la vida misma. Pero, anota Piglia con cierta ironía que no debe olvidarse que "de todos modos la escritura tiene una ventaja sobre la vida, porque en la escritura se pueden hacer borradores" (2014, p. 104).

[19] La fórmula que ofrece Piglia a los escritores en ciernes es aparentemente simple: "Si tiene que ver conmigo, aunque sea imaginariamente, voy a tener una relación diferente con la narración" (2014a, p. 244).

[20] La calidad de un relato, su valoración como bueno o malo, depende para el autor del desarrollo de "una buena historia que le interesa no solo a quien la cuenta, sino también a quien la recibe" (2014a, p. 243). El papel del lector, su participación como una presencia intangible, pero siempre presente, se enfatiza de esta manera.

El papel de la forma en la narración, esa suerte de preeminencia sobre el contenido, lo declara en 1987 en "Por un relato futuro", cuando afirma: "Creo que todo se puede ficcionalizar: historias de amor, teorías, batallas, silogismos… No es un problema que dependa de los contenidos sino del tipo de tratamiento. Esa ha sido mi experiencia"[21] (2015b, p. 24). Y es que para Piglia, la forma, el cómo se dice ese contenido, es un elemento determinante en cualquier tipo de narración, se trate de un cuento, de una novela o de una *nouvelle*. Testimonio de ello no son solamente sus declaraciones, sino también sus lecturas de algunos cuentos de Borges, de las novelas de Puig y de Onetti, por ejemplo. Precisamente en "Secreto y narración", uno de los textos que dedica a la *nouvelle*, y en el que se sirve de una de las obras del escritor uruguayo, *Los adioses*, define su labor como lector en términos "de pensar problemas de construcción" (2006, p. 204). No se trata, como podría pensarse de una manera desprevenida, de hacer una lectura estructuralista, por ejemplo; sino de dilucidar, sin aparataje teórico alguno y en el texto mismo, la manera como su autor trama la historia y configura ese mundo posible en una narración. Supone pues este modo de leer aceptar que cada obra, cada autor, es una singularidad, un nuevo reto que requiere de ciertas habilidades por parte del lector.

La figura de Borges[22] surge en este punto como modelo de lector ideal y se le caracteriza como "un lector miope, que lee de cerca, que pega el ojo a la página"; y que realiza "una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone en relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta" (2014b, p. 143). Con esta imagen cartográfica de la narración, que apela a su formato físico, tanto como al mundo posible del relato, se señala la necesidad de una lectura detenida y minuciosa y también se convoca a un lector dispuesto a determinar lo que Piglia denomina "lógica interna" de la narración.

Con tal expresión el autor precisa aún más la noción de forma de la narración, toda vez que implica –a través del sustantivo y de su cromatizador– una relación dinámica, fluctuante y funcional entre las cuatro unidades –los personajes, el narrador, el lector y el autor implícito– y que

[21] En esa dirección, anota en 1982 en "El laboratorio de la escritura": "El escritor debe ser *il miglior fabbro* en el sentido en que Eliot usaba esta expresión para hablar de Pound. El mayor artífice, esto es, aquel que conoce mejor la técnica: en este nivel un escritor nunca será suficientemente consciente" (2014b, p. 53).

[22] Esta caracterización hace parte del texto que dedica a este autor en 1997, "Borges como crítico", el cual puede consultarse en *Crítica y ficción*.

según Piglia conforman esa "pequeña comunidad al interior de la cual se desarrolla un relato" (2015a, p. 251). La tarea del lector consiste, por tanto, en determinar cuál de esas unidades constituye el núcleo alrededor del cual giran las restantes y, lo más importante, identificar cómo desde esa unidad central se tejen los hilos de la historia, se ordenan e informan los hechos, y se codifica esa experiencia (intelectual y emotiva) para configurar el sentido del cuento, de la novela o de la *nouvelle*.[23] Acciones las dos que enfatizan, de nuevo, la relación que existe entre el contenido y la forma, y que, además, establecen los términos que rigen tal relación: corresponde a la forma, a esa arquitectura interna del relato, a la manera como se relacionan cada una de sus piezas, contribuir de manera relevante a la configuración del sentido de la narración. La resonancia significativa de las palabras no es suficiente, tampoco los juegos con el lenguaje y las estrategias retóricas. Hacen falta otras destrezas narrativas, unos modos particulares de narrar. De este modo, la dicotomía enunciada páginas atrás como contenido y forma, historia y técnica, se diluye en la que podríamos denominar una sumatoria cuyos términos son los modos de narrar y el contenido para dar como resultado el sentido.

Cabe preguntarse entonces por la dinámica de tal relación, pero antes es necesario explorar los dos modos de narrar de los que según Piglia dispone un autor para armar una narración. De estos dos asuntos se ocupa el siguiente apartado.

Modos de narrar, modos de significar

En lo que podríamos llamar el vocabulario personal de Piglia sobresale el concepto *modos de narrar*, el cual se define de la siguiente manera:

> Entonces, cuando decimos que pensamos en los modos de narrar y no solo en el contenido de la narración, queremos decir –desde luego– que quien cuenta le da forma a lo que narra. La narración alude y desplaza, nunca dice de manera directa cuál es el sentido y ahí define su forma (2014a, p. 245).

[23] A manera de ejemplo se sirve de algunas novelas cortas latinoamericanas como *Los adioses* de Onetti, *Pedro Páramo* de Rulfo, *La invención de Morel* de Bioy Casares y *El perseguidor* de Cortázar, en las que el narrador se presenta como responsable de la organización de la trama, de la arquitectura del relato, ya que es quien configura, organiza e informa una historia que no es la suya, pero que por diversas motivaciones se interesa en investigar. En ese proceso de configuración de la historia, ese narrador se enfrenta a un secreto que no logra descifrar y, ese hecho, esa búsqueda continua, dinamiza la acción y se constituye en clave de interpretación del sentido en dichas novelas (2006, p. 193).

En estos términos el autor establece una distinción entre la acción de narrar y el producto de tal acción, la cual bien puede comprenderse a la luz de algunos de los postulados de su poética. De acuerdo a la perspectiva ontológica desde la que concibe la narración, este autor supone un quehacer sobre el lenguaje, un trabajo y un ejercicio consciente por parte del narrador sobre su material –además del lenguaje, las unidades que componen la narración y, sobre todo su tema, la experiencia (emotiva e intelectual) de ese mundo posible–; mientras tanto, el producto es la forma misma de esa narración, el cual, como ya se vio, se rige por una propia y particular lógica interna.

Ahora bien, ese quehacer sobre el lenguaje es también singular por la manera elusiva, indirecta e implícita en que un relato debe comunicar la información. Asunto reiterado por autores y críticos, por lectores y académicos, y que se señala como uno de los rasgos distintivos de la literatura –términos como función poética, plurisignificación, sirven a este propósito–. Pero el tema adquiere nuevos matices en la anotación final, que llama la atención sobre la incidencia de ese proceso de enunciación en la arquitectura final del relato.

No sorprende entonces que el criterio de Piglia para diferenciar los dos modos de narrar, que considera como básicos y primarios, sea precisamente el manejo de la información por parte del narrador, la instancia enunciativa de la narración. De los diferentes momentos en que se refiere a este asunto, resulta interesante aquel en el que propone dos hipótesis acerca del origen de la narración; dice:

> Podemos imaginar en todo caso que el primer narrador fue un viajero y que el viaje es una de las estructuras centrales de la narración; alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, la diferencia. Y ese modo de viajar, el relato como viaje, es una estructura de larguísima duración. Pero podríamos pensar que hay otro origen del acto de narrar. […] El otro primer narrador ha sido el adivino de la tribu, el que narra una historia posible a partir de rastros y vestigios oscuros. Hay unas huellas, hay unos indicios que no se terminan de comprender, es necesario descifrarlas y descifrarlas es construir un relato. Entonces podríamos decir que el primer narrador fue tal vez alguien que leía signos […] y que a partir de esos rastros reconstruía una realidad ausente, un sentido olvidado o futuro. Tal vez el primer modo de narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada. A esa reconstrucción de una historia a partir de ciertas huellas que están ahí, en el presente, a

> ese paso de otra temporalidad podríamos llamarlo el relato como investigación (2014a, pp. 247-248).

Esta idea del narrador como viajero la enuncia Benjamin en su texto *El narrador*,[24] como una figura que se contrapone al novelista sedentario. Y en esa dirección, la reelaboración de Piglia sigue la línea trazada por el autor alemán y considera la observación, la representación y el testimonio como rasgos distintivos de una narración de este tipo. A la segunda modalidad corresponden, en cambio, la indagación, la interpretación y la reconstrucción. La contraposición entre uno y otro modo de narrar, en términos de los procesos cognitivos que cada uno de ellos supone, salta a la vista. Y bien podría decirse que, así caracterizados, el primero, propio como anota el autor del siglo XIX, constituye un antecedente, quizá superado en el siglo XXI por el segundo, por cuanto, si bien es cierto que la observación no le es ajena al relato como investigación, en ese ámbito constituye una etapa del proceso de búsqueda de información. Además, no se trata de representar el mundo, sino de desentrañar un significado cifrado en él y en esa medida se modifica su propósito. Por último, antes que reafirmar un estado de cosas, el relato como investigación propone uno nuevo. A estas diferencias se agregan otras en el contexto de los argumentos que aporta el autor en pro de su hipótesis.

Para sustentar que desde el origen mismo de la narración se instauran dos vías posibles para su realización, el autor se sirve tanto de la etimología del término como de *La poética* de Aristóteles. Narrador, en su acepción original latina, significa "el que sabe", "el que conoce". Definiciones ambas que responden tanto al viajero que conoce otro lugar y posee un conocimiento directo de sus gentes y sus costumbres, por ejemplo; como al investigador, que en este caso va en busca de un saber, de satisfacer el deseo de conocer acerca de algo o de alguien e "intenta narrar lo que no está o lo que no se comprende (o mejor: a partir de lo que no se comprende, descifra lo que está por venir)" (2014a, p. 248). El segundo argumento de autoridad se sustenta en las dos nociones aristotélicas acerca de la trama, *peripeteia* y *anagnórisis*, que Piglia asume como viaje e investigación, respectivamente. Aduce entonces que su significado confirma que la trama narrativa se construye a partir del paso "del hogar a la aventura […] de la ignorancia al conocimiento", y puede concluirse entonces que "el primer

[24] A este texto se refiere Piglia en diversas ocasiones, donde señala cómo fue objeto de discusión con Saer (2015b, pp. 82-83).

movimiento tiende a la lógica de la acción, lo que sucede es la clave. El segundo se construye a partir de la pregunta que estructura una pesquisa" (2014a, pp. 248-249). Como puede observarse, esta caracterización establece una nueva diferencia entre estos dos modos de narrar.

Así, el relato como viaje tiene como núcleo los sucesos y a un personaje que se define y configura a partir de su hacer; mientras el relato como investigación hace del conocimiento y la indagación sus premisas fundamentales, y del narrador el protagonista de esta inquietud. Al primero corresponde un héroe épico, Ulises; al segundo, uno trágico, Edipo (2014a, p. 249). De este modo, el llamado a no circunscribir los contenidos de una novela a las acciones y a ampliar su horizonte temático hacia las ideas adquiere nuevas resonancias en este contexto, e inclina la balanza hacia el relato investigativo como el modo de narración que quizá se ajusta mejor al proyecto narrativo del autor.[25]

Así las cosas, es necesario detenerse en el relato como investigación para precisar cómo en este tipo de narración circula el conocimiento acerca de la historia, mucho o poco, que tienen, ya sea el narrador, los personajes o el lector mismo. En esa dirección, Piglia propone en "Secreto y narración" considerar tres formas de codificación de la información,[26] a saber, enigma, secreto y misterio. En el primer caso, los esfuerzos se dirigen a descifrar un texto, una situación; en el segundo, se trata de comprender algo cuya explicación rebasa la lógica común; y, en el tercero, dado que la cuestión tiene que ver con "un sentido sustraído por alguien" (2006, pp. 188-190), el narrador o uno de los personajes se empeña en reconstruir una historia desde diferentes perspectivas y voces,[27] y, por lo tanto, en

[25] En esa dirección, refiere a la novela policial como ejemplo, y anota acerca de su predilección por este género que su forma "aparece en el origen de cualquier historia que se me ocurre y que está presente en todos los libros que he escrito: que la historia tiene, a menudo, la forma de una investigación, un secreto, algo que es necesario averiguar, más allá de que la anécdota por la cual haya que emprender esa investigación no tenga que ver con los modelos clásicos del género, donde lo que hay que resolver es un crimen o lo que hay que investigar es un delito" (2015b, p. 63).

[26] La información a la que se refiere en este punto el autor es aquella que interesa al narrador y a los personajes, los datos, sucesos, opiniones, etc., que contribuyen a configurar y comprender la historia (2015a, p. 35).

[27] Como ejemplos de cada uno de los casos cita en su orden los siguientes textos: "La muerte y la brújula" de Borges, relato en el que una situación que requiere solución por parte del protagonista se revela como una estrategia para asesinarlo. "Las puertas del cielo" y "Casa tomada" de Cortázar, narraciones donde los fantasmas realmente aparecen y no existe ninguna explicación para este hecho. *Los adioses* de Onetti, en el que el secreto, según la lectura que se nos propone, está en la casa de las portuguesas (2006, pp. 187-190).

la trama confluyen diversas historias. Caso específico este último propio de la *nouvelle* y que constituye uno de sus rasgos distintivos, como más adelante se muestra.

Pero el asunto no termina acá, pues la información, el conocimiento del narrador o de los personajes puede presentarse con un efecto de suspenso o de sorpresa. Para clarificar la diferencia entre estos dos términos, el autor se sirve de una conversación entre los cineastas Hitchcock y Truffaut, según la cual hay suspenso cuando se retrasa de manera intencional una acción que el espectador sabe que pasará y espera que suceda. La sorpresa, por su parte, es un hecho no previsto ni conocido por el personaje ni por el público (2006, p. 192).

Estas diferentes formas de conocimiento por parte de los personajes y del lector –"quién sabe qué, qué es lo que cada uno de ellos va sabiendo" (Piglia, 2006, p. 192), anota–, al igual que las dos estrategias para tramar y presentar tal saber, cumplen una función muy importante en la narración: "condicionan el desarrollo de las historias" (2006, p. 192); esto es, determinan su intriga y, por supuesto, su forma. Tal condicionamiento puede observarse en las dos formas breves narrativas, la *nouvelle* y el cuento.

En el primer caso, como ya se adelantó, el secreto "es un lugar vacío que permite unir tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio, atados por ese nudo que no se explica" (2006, p. 200). En esa medida, el secreto es un mecanismo puesto al servicio de la construcción de la trama y su función es la de unir esa red de pequeñas historias que confluyen en él –como punto ciego del relato–. El narrador o los personajes, según sea el caso, se esfuerzan por comprender una historia acerca de un personaje y su situación, que al fin de cuentas no es una sola, sino que se bifurca en múltiples versiones, en "distintas modulaciones de lo posible" (2015a, p. 99), de forma tal que la narración ofrece una visión global, heterogénea y plural acerca de un mismo asunto.

Así, sobre las diferencias del "saber" se construyen las redes y relaciones entre los personajes y entre las historias que circulan.[28] El lector recibe entonces una narración cuya marca distintiva es la "ambigüedad, la indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia" (2006, p. 200), donde

[28] Anota en "Aspectos de la *nouvelle*": "Las versiones de las historias que giran alrededor del secreto son múltiples y conviven, nunca se desligan. Y la brevedad de la forma está vinculada a que es justamente el secreto el que anuda las distintas versiones" (2015a, p. 101). Se enfatiza así la correlación entre los modos de narrar y el contenido en aras a configurar la arquitectura del relato.

no hay lugar para las certezas; se reclama un lector dispuesto, él también, a pensar esa *nouvelle* en términos de su construcción, esto es, como bien lo expresa Piglia, interesado en buscar "soluciones para los textos", hecho para el cual los interroga, propone nuevas versiones, otros finales e incluso se aventura a leerlos desde marcos genéricos diferentes[29] (2006, p. 204).

En el cuento, por su parte, el secreto se modeliza bajo una forma doble en la que se imbrican dos historias, de manera tal que, según su primera tesis, "un cuento siempre cuenta dos historias" (1999, p. 92). A diferencia de la *nouvelle*, no se trata de un sentido que se sustrae, que alguien conoce, pero oculta, sino de otro relato cifrado en el primero, en los intersticios de los acontecimientos de la que, para efectos prácticos, puede nominarse como la historia uno, aquella que se ofrece de manera explícita por parte del narrador. La historia dos, por tanto, se enuncia de manera elusiva a partir del sobreentendido y la alusión (2006, p. 96),[30] y en ella se condensa y se cifra el sentido de la narración. Pero es en la historia uno, advierte en "Nuevas tesis sobre el cuento", en la manera como esta finaliza, se cierra y se concluye,[31] donde el lector "comprende […] que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada" (1999, p. 115). La falsedad a la que acá se alude no es más que una estrategia para manipular al lector, para enfrentarlo con una lectura equívoca de los signos, que en el desenlace y por obra quizá de un final sorprendente o de la irrupción de un narrador que cierra el relato desde afuera de la historia o de una conclusión en la que se descubre, "el punto de cruce que permite entrar en la otra trama" (p. 131) tendrá que reconstruir el relato para configurar el sentido de la narración.

De este juego entre historias que se aúnan y se rigen por lógicas narrativas disímiles deriva entonces la forma del cuento. Esta es la segun-

[29] Para Piglia es un factor determinante la manera como se encuadra la historia, las expectativas del lector y el lugar genérico desde el cual se propone la lectura (2014b, p. 157). Esta noción es el núcleo de sus consideraciones acerca del modo de leer. En su caso, por ejemplo, propone leer *Los adioses* de Onetti como una historia de fantasmas, y situar entonces en la casa de las portuguesas el secreto de la narración que no es otro que esa aparición.

[30] Esta propuesta de Piglia (1999) en su "Teoría del iceberg" encuentra en Hemingway su antecedente, por cuanto "es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta" (p. 96). Un cuento del escritor norteamericano, "El gran río de los dos corazones", le permite ejemplificar esta manera de proceder.

[31] El significado de estos tres términos refiere a las diferentes modalidades de las que puede servirse un narrador para poner punto final a su relato, tema del que se ocupa en "Nuevas tesis sobre el cuento".

da tesis: "La historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes" (1999, p. 95). Cabe anotar que a partir de esta tesis establece la diferencia entre lo que denomina el cuento clásico, a la manera de Poe y Quiroga, por ejemplo, en el que "un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario" (1999, p. 92), y el cuento moderno, cuyas dos historias se cuentan como si fuera una sola, tal como lo hacen Borges y Kafka, entre otros.

Como conclusión a este modo de considerar la función del secreto, o para ser más precisos, del modo de narrar la información y codificar los saberes en una narración, puede afirmarse que esta propuesta constituye un aporte valioso a la teoría literaria en tanto postula un criterio relevante, tanto formal como semántico, para establecer diferencias entre la *nouvelle* y el cuento. Asunto considerado en los ámbitos académicos desde la postura del lector-intérprete, y bajo categorías como la extensión, la complejidad de la trama o el número de personajes. Pero tales categorías se comprenden de otra manera y adquieren un nuevo estatuto a la luz de las reflexiones de Piglia. Así, la mayor extensión de una *nouvelle* obedece a una trama escindida en múltiples historias, tantas como personajes-testigos directos o indirectos de los hechos convoque el narrador en su afán de comprender la historia de ese "otro" que suscita su interés investigativo. La brevedad del cuento, por su parte, responde a la naturaleza de lo narrado que se focaliza en la situación y no en el personaje.[32] La historia que se cifra, se alude o se aúna, no importa cuál sea la estrategia, da cuenta de la envergadura significativa de tal situación, de las posibilidades que ofrece para comunicar una verdad acerca del mundo.

Sea cual sea el género y el modo de narrar, el objetivo es el mismo: construir un sentido y, en esa dirección, concluye Piglia, la narración bien puede considerarse como "un modo de transmitir una verdad que siempre es enigmática, que siempre tiene la forma de la epifanía, de la

[32] Diferencia que enuncia en la entrevista titulada "Las versiones de un relato", concedida en el 2007 y publicada nuevamente en el 2015 como parte del libro *La forma inicial*. Dice: "Tengo una postura que es bastante tradicional, digamos. Pienso que un cuento parte de una situación y una novela parte de los personajes. Entonces un cuento para mí es, por ejemplo, 'un joven a la noche recibe un llamado, le avisan que su padre está muy grave y tiene que viajar a otra ciudad', como en mi relato 'El final del viaje'. Yo no sabía quiénes eran los personajes, qué les había pasado, pero tenía una idea de esa situación porque había vivido algo similar y siempre hay un punto autobiográfico en el fondo de una historia. […] En cambio, en *Respiración artificial*, tenía los personajes antes de construir la historia" (2015a, pp. 87-88).

iluminación. Un relato es algo que nos da a entender, no nos da por hecho el sentido, nos permite imaginarlo" (2014a, p. 250). Definición que nuevamente convoca al narrador y al lector, quienes más allá de su papel como creador y como receptor, comparten una misma tarea: interpretar el mundo bajo la forma de un relato. Esta es en síntesis la función de la narración, por ello da cuenta de una experiencia que estratégicamente asume diferentes formas; desde ese lugar se comprende la presencia de la ficción en la realidad.

Referencias

De Langbehn, R. R. (2002). La teoría de las "formas simples" de André Jolles (1874-1946): una reconsideración. *Hispanic Research Journal, 3*(3), 243-260. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.1179/hrj.2002.3.3.243.

Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos pasados*. Barcelona: Paidós.

Piglia, R. (1999). *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2006). Secreto y narración. Tesis sobre la *nouevelle*. En E. Becerra, (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento* (pp. 187-205). Madrid: Páginas de Espuma.

Piglia, R. (2007). *Prisión perpetua*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2014a). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2014b). *Crítica y ficción*. Barcelona: Penguin Random House.

Piglia, R. (2015a). *La forma inicial*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Piglia, R. (2015b). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama.

Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.