



HAL
open science

Juan Carlos Onetti y la novela breve latinoamericana

Diego Joaquín Braquet

► **To cite this version:**

Diego Joaquín Braquet. Juan Carlos Onetti y la novela breve latinoamericana. Humanities and Social Sciences. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2023. Español. NNT : 2023BOR30040 . tel-04793567

HAL Id: tel-04793567

<https://theses.hal.science/tel-04793567v1>

Submitted on 20 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINES »

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

Unité de recherche AMERIBER (UR 3656)

Juan Carlos Onetti y la novela breve latinoamericana

Juan Carlos Onetti et le roman court latino-américain

Présentée et soutenue publiquement le 11 décembre 2023, par

Diego Joaquín BRAQUET

Sous la direction de **Cecilia GONZÁLEZ SCAVINO**

Devant le jury composé de :

Caroline LEPAGE, Professeure des Universités, Université Paris Nanterre

Enrique FOFANI, Professeur des Universités, Universidad Nacional de La Plata-
Universidad de Buenos Aires

Julio PREMAT, Professeur des Universités, Université Paris 8 Vincennes Saint Denis

Graciela VILLANUEVA, Professeure des Universités, Université Paris-Est Créteil

Agradecimientos

Quisiera agradecer la ayuda y el apoyo de todas aquellas personas sin las cuales esta tesis no hubiera sido posible.

En primer lugar, quisiera expresar mi sincera gratitud a Cecilia González Scavino, quien me ayudó a obtener la beca para la realización de un máster en la Univeridad de Bordeaux Montaigne, dirigió este trabajo con una paciencia y una minucia inverosímiles, e hizo todo por ayudarme en momentos difíciles.

Agradezco también a Enrique Foffani, por sus clases de Literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata, su ayuda para la obtención de la beca antes mencionada, la idea de estudiar la novela breve latinoamericana y su disposición a formar parte del jurado en la defensa de este trabajo.

Agradezco también a Julio Premat y Graciela Villanueva, quienes aceptaron generosamente participar en calidad de *rapporteurs*, y a Caroline Lepage, por haber aceptado conformar el jurado.

También me gustaría agradecer a los miembros del *comité de suivi* de mi tesis: Amélie Florenchie, Pierre Darnis y Raphaël Estève, porque siempre estuvieron dispuestos a ayudarme, fueron comprensivos y sensibles.

Agradezco también a Nicole Ducourau por los viajes al Sur, las cenas en su balcón florido, su generosidad.

Esta tesis está dedicada a Stéphanie Nunes Fernandes, quien una vez me dijo: “Esbjerg está cerca de la costa”.

Tabla de contenido

Tabla de contenido.....	6
Introducción.....	9
<i>Las formas breves, novela breve</i>	10
<i>Por qué estudiar las novelas breves de Juan Carlos Onetti</i>	16
Metodología.....	20
Primera Parte: la novela breve y la literatura latinoamericana	25
Capítulo I. La importancia de la novela breve en la literatura latinoamericana	26
a. Las rupturas de la vanguardia	27
b. Entre novela breve y novela: Onetti, Carpentier, Vargas Llosa	35
c. Aira: novela breve y dispersión.....	41
Capítulo II. La novela breve ¿un género?	52
a. Discusiones en torno a la noción de género.	52
b. Teorías contrastadas sobre la novela breve	63
c. A modo de conclusión: hacia una definición del género novela breve	131
Segunda Parte: Las novelas breves de Juan Carlos Onetti.....	133
Capítulo I. Los argumentos.....	134
a. Breve repaso argumental de las novelas breves de Onetti	134
b. Discusión crítica sobre los argumentos de Onetti.....	145
c. Un caso paradigmático: <i>El astillero</i>	163
Capítulo II. Narrar frente a un espejo: el narrador onettiano	185
a. El pozo.....	185
b. Los adioses.....	206
c. Para una tumba sin nombre	209

d. Jacob y el otro	214
e. La muerte y la niña	216
f. Cuando entonces.....	219
Capítulo III. Lugares cerrados en Onetti.....	223
Una estatua con rasgos vacunos: minando los cimientos de Santa María	242
Capítulo IV. Los personajes.....	247
a. Los personajes de las novelas breves de Onetti	247
b. Los nombres	254
Tercera Parte: Onetti versus Onetti. Novelas, novelas breves y cuentos ..	273
Capítulo I. Novelas breves y novelas	274
a. El parentesco kafkiano	274
b. Las dos escenas	277
Capítulo II. Novelas breves y cuentos	285
a. “Un sueño realizado”	285
b. “El álbum”	296
c. “Esbjerg, en la costa”.....	302
d. “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”	307
Conclusión	315
Dos objetivos	316
La hipótesis genérica	316
La hipótesis onettiana	317
Perspectivas de investigaciones futuras.....	322
Bibliografía	325
Corpus de Juan Carlos Onetti	325
Novelas breves de Juan Carlos Onetti.....	325
Otras obras de Juan Carlos Onetti.....	325

Novela breve latinoamericana	326
Crítica	328
Crítica sobre Juan Carlos Onetti	328
Crítica sobre otros autores latinoamericanos	334
Teoría literaria	337
Teorías sobre los géneros literarios	339
Teorías de la novela breve	340
Narratología	343
Teoría de mundos posibles	345
Contexto histórico	346

Introducción

Las formas breves, novela breve

Si hiciéramos el ejercicio de apuntar sobre un mapa del continente americano los géneros literarios en prosa más importantes del siglo XX y XXI, descubriríamos tal vez una cierta predilección por los géneros breves. Las formas breves han tenido una importancia y un prestigio que no ha tenido en otras partes del mundo en el mismo periodo de tiempo. Podemos pensar en Alice Munro, escritora de cuentos que obtuvo el novel de literatura en 2013; podemos pensar en los estadounidenses Raymond Carver (que además de cuentos escribió poesía); en Salinger, autor del famoso volumen *Nueve cuentos*, (además de otros dos libros de cuentos y una novela); en John Steinbeck, que fue sobre todo un novelista, pero quien publicó tres libros de cuento de una gran fineza narrativa; en Faulkner, que escribió cuentos y novelas, y en Hemingway, quien también incurrió en ambos géneros si bien alcanzó mayor reconocimiento como cuentista.

Si nos trasladamos al sur del continente, la figura ineludible es la del argentino Jorge Luis Borges, cuyos textos ficcionales breves en prosa son en ocasiones tan peculiares que solo una cierta inercia cultural y la voluntad de comunicación nos lleva a llamarlos *cuentos*¹. Además de poesía y ensayos, Borges escribió seis libros de relatos breves. Entre estos últimos los dos más destacados son, probablemente, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), libros que ejercieron una influencia capital en la literatura en español y en lenguas extranjeras. Podemos también aludir al argentino Julio Cortázar, quien comenzó su carrera literaria con el libro de cuentos *Bestiario* (1951) y en los años posteriores publicó muchos volúmenes de cuentos. A modo de ejemplo, podemos mencionar *Final del juego* (1956) *Las armas secretas* (1959) *Todos los fuegos el fuego* (1966). La también argentina Silvina Ocampo escribió varios libros de cuentos, entre otros, *Autobiografía de Irene* (1948). Podemos aludir a los escritores uruguayos Felisberto Hernández (*Nadie encendía las lámparas*, 1950, entre otros) y Juan Carlos Onetti (*Un sueño realizado y otros cuentos*, 1951; *El infierno tan temido y otros cuentos*, 1962; *La novia robada y otros cuentos*, 1968; *Tiempo de abrazar*, 1974, etc.) El mexicano Juan Rulfo es

¹ Nos referimos a los cuentos menos clásicos de Borges, como “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor de Quijote”, “Tema del traidor y del héroe”, “Examen de la obra de Albert Quain”, etc.

un raro ejemplo de un escritor que publica dos libros prestigiados por la crítica especializada y comprados de forma masiva por el público lector, y que, sin embargo, deja de publicar durante casi tres décadas. El segundo de esos libros es *Pedro Páramo* (1955); el primero es un libro de cuentos *El llano en llamas* (1953).

Pero si pensamos en la literatura regionalista, negrista o indigenista, el género novelístico es sin duda clave, como lo atestigua el rótulo “novela de la tierra”: *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría.

Algo similar puede decirse de uno de los periodos de mayor proyección de la literatura latinoamericana hacia afuera del subcontinente, es decir, el llamado *Boom latinoamericano*. En un texto crítico, que alude de forma apenas velada al *Boom*, Saer se refiera a “el género de ‘gran novela de América’”, de “mediados de los años 60”. La proyección comercial e internacional de la literatura latinoamericana en torno a esos años tuvo entre sus géneros predilectos la novela. *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa, *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, son solo algunos ejemplos².

Como es evidente, podríamos continuar esta genealogía y mostrar la enorme vigencia del género novela luego del Boom. Así, podríamos mencionar los nombres de Manuel Puig, Juan José Saer, Roberto Bolano, Mario Levrero, Mariana Enríquez, o Selva Almada, solo para limitarnos a algunos pocos escritores del Cono Sur.

Pero a este paneo general le faltaría algo. Porque ¿a cuál de estos dos géneros, la novela o el cuento, adscribiríamos, por ejemplo, *Los cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa, *Para una tumba sin nombre* (1959), de Juan Carlos Onetti, *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, *El coronel no tiene*

² Para profundizar en el estudio del fenómeno literario y comercial que significó el Boom, recomendamos la lectura del libro editado por Ángel Rama *Mas allá del Boom: Literatura y mercado*, y, muy especialmente, su artículo “El ‘Boom’ en perspectiva”.

quien le escriba (1961), de Gabriel García Márquez, o *Parménides* (2005), de César Aira?

Cada uno de estos títulos es un ejemplo de lo que en el Río de la Plata se suele denominar, con un término ambiguo, *nouvelle*; mientras que en España y en otros países de América Latina se suele designar con el sintagma “novela breve” (Cardona López, 2003: 15). La condición genérica de la novela breve es una cuestión teórica compleja, que intentaremos abordar en el Capítulo II de la Primera Parte. Pero dejando esta cuestión provisoriamente de lado, parece difícil desmentir la importancia de la novela breve (sea esta una forma, un subgénero de un género mayor o un género aparte) para la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI.

Con *novela breve* nos referimos al formato literario en prosa, cuya extensión es mayor que la del cuento literario y menor que la de la novela (trataremos de sugerir características más específicas en el Capítulo II de esta Primera Parte). Hemos preferido el término novela breve porque resulta menos ambiguo que el galicismo *nouvelle*. En efecto, este último término es empleado a menudo por los críticos franceses, pero para designar lo que en el ámbito de la literatura latinoamericana serían considerados dos géneros diferentes. Para la crítica francesa, “Un médico rural” es una *nouvelle*, al igual que *La metamorfosis*; pero en nuestra investigación sólo nos interesan los textos del segundo tipo. Hay muchas definiciones que no tienen en cuenta esta ambigüedad, lo que conduce a una cierta confusión hermenéutica. En inglés también se verifica una vacilación terminológica³.

Cada forma literaria tiene sus propios puntos de giro, sus tiempos fuertes. Así, por ejemplo, la ficción borgeana representa sin dudas un tiempo fuerte en la historia del género cuentístico. Luego de Borges, muchos escritores escribirán relatos cortos de una manera muy distinta a como lo hacía el escritor argentino. Pero *Ficciones* (1944) (para citar el ejemplo quizás más paradigmático) seguirá representando un hito decisivo en la literatura de América Latina, porque con ese libro el cuento se abrió a nuevos horizontes y alcanzó un estadio de particular perfección. *Trilce* (1922), de César Vallejo,

³ Cardona López se refiere a la ambigüedad del sintagma inglés “short novel”. Alude también al nombre que este género escurridizo recibe en otras lenguas: “En francés se le llama *nouvelle*, en italiano *novella*, en alemán *novelle*, en ruso *Povest* y en rumano *nuvelă*.” (2011: 8)

Residencia en la Tierra (1933) y *Canto General* (1950), de Pablo Neruda, podrían representar tiempos fuertes de la poesía latinoamericana. Para algunos, *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti o *Nadie nada nunca* (1980), de Juan José Saer serán los momentos álgidos de la novela en América Latina. Para nosotros, el tiempo fuerte de la novela breve⁴ latinoamericana tiene un nombre propio: Juan Carlos Onetti.

Desde nuestro punto de vista, con Onetti la novela breve alcanza un grado de sofisticación metaliteraria y de autoconsciencia inusitados hasta entonces. Las novelas breves de Onetti ponen en cuestionamiento o corroen los componentes y categorías narrativos (narrador, personajes, argumento) y los supuestos comunicativos (referencialidad), y esos cuestionamientos o corrosiones son con frecuencia una respuesta creativa a las propias limitaciones del formato, género o subgénero de la novela breve. En otras palabras, la forma novela breve y la sofisticación metaliteraria sueen estar unidas por una relación causal, de dependencia mutua.

Este hecho no ha sido suficientemente señalado por los especialistas. La obra de Onetti ha sido muy estudiada por teóricos y críticos, pero no desde la perspectiva de su aporte a la novela breve. Desde que empezó a interesar a la crítica especializada, muy particularmente a partir de la publicación de *La vida breve*, en 1950, la obra de Onetti ha sido leída de múltiples y muy variadas maneras. En el Capítulo 1b, de la Segunda Parte, estudiamos con más detalle diversas aproximaciones críticas y teóricas a la ficción onettiana. Pero aquí podemos mencionar algunas de ellas, sin pretensión de exhaustividad.

Desde la década de 1940, Emir Rodríguez Monegal escribió artículos sobre las distintas obras publicadas por Juan Carlos Onetti. Algunos de esos artículos fueron publicados en *Marcha*, revista de la que el propio Onetti fue secretario de redacción y en la que publicó algunos de sus cuentos. Rodríguez Monegal hizo hincapié, sobre todo, en las huellas de Faulkner y Céline presentes en la obra de Onetti; asimismo leyó ciertos libros, como *El astillero* en clave social y, al mismo tiempo, existencial.

⁴ Nos referimos a lo que en el ámbito del Río de la Plata se suele denominar *nouvelle*. Llevamos a cabo una discusión terminológica en el Capítulo I de la Primera parte.

También Jaime Concha llevó a cabo un análisis (en este caso de *El astillero*), en términos de alusión social. Su artículo de 1974 “*El astillero: una historia invernal*” es una fina lectura de la novela breve de Onetti en clave referencia indirecta a la historia social malograda de Uruguay y Argentina.

En 1966, Luis Harss publica *Los nuestros*. Delicada cruza de periodismo cultural y ensayo literario. En el capítulo denominado “Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared”, realiza una lectura de la obra de Onetti que nosotros calificaríamos también de existencial o existencialista (En el Capítulo II a, de la Segunda Parte, explicamos más exhaustivamente que sentido damos a este término). Al mismo tiempo, Harss critica en los personajes de Onetti una cierta inconsistencia o evanescencia, característica que ha sido leída, por otros autores (Aínza, Díaz, Fell) en términos de oposición a la estética realista.

Saúl Yurkievich, publicó en *Cuadernos hispanoamericanos*, en 1974 un artículo titulado “En el hueco voraz de Onetti”. Allí, así como en otros artículos posteriores efectuó una lectura de la ficción onettiana en que ponía el acento en una visión de la vida como degradación permanente, una declinación vacía y sin sentido.

En 1967, Ángel Rama escribió un prólogo para una nueva edición de *El pozo*, realizada por la editorial Arca. El título del prólogo era “Origen de un novelista y de una generación literaria”. En 1987, publicó un artículo llamado “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”. En estos textos, así como en otros artículos y capítulos de libros, Rama da cuenta del carácter doble o ambivalente de la obra de Onetti: por momentos, Onetti parece un realista urbano; pero también es cierto que se entrega a juegos formales extraños a la tradición realista. Rama llama a esta estética “realismo crítico”. Al mismo tiempo, establece una distinción entre los libros tempranos (más apegados al realismo) y los últimos (más centrados en el enunciado mismo).

Hugo Verani y Josefina Ludmer, cada uno con sus particularidades, coinciden en una lectura que nosotros llamaríamos metaficcional. El primero publicó, en 1968 “En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti”, texto en el que hace hincapié en todos los mecanismos con que Onetti procuró distanciarse del color local, del realismo costumbrista. Entre esos mecanismos, se encuentra la perturbación de la realidad por la imaginación. En artículos

posteriores, Verani hará hincapié en la tendencia a la autorreferencialidad de la obra de Onetti.

En la misma línea, Josefina Ludmer analizará la tendencia a la metaliteratura al “escribir sobre el escribir” (Ludmer, 1974: 465), presente en la obra de Onetti. Su libro *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, publicado en 1977, estudia en detalle los diversos modos de esas sofisticadas construcciones especulares que son los relatos onettianos.

Finalmente, En *Onetti / La fundación imaginada* (2011), Roberto Ferro lee la obra de Onetti en clave paródica.

Algunos de estos autores y textos se refieren a las “*nouvelles*” o a las “novelas breves” de Onetti. Pero ninguno de ellos adopta un enfoque centrado en la forma novela breve. Solo ha llegado a nosotros un estudio de este tipo: el artículo de Norma Klahn, de 1980, “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”.

La razón puede quizás radicar en que, para ciertos críticos, teóricos y lectores en general, la novela breve, a diferencia del cuento, la poesía lírica o épica y la novela, no es un género en sí.

Pero aun dejando de lado, por un momento, las consideraciones acerca de la índole genérica de la novela breve parece indudable la pertinencia de estudiarla, dada la importancia que ha tenido en la literatura latinoamericana, y, específicamente, en la obra de Onetti.

Nuestra intención es ayudar a saldar esta deuda que la crítica latinoamericana tiene con las novelas breves de Juan Carlos Onetti, y que no ha pagado sino parcialmente. Específicamente, el objeto de estudio de este trabajo es *El pozo* (1939), *Los adioses* (1952), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el otro* (1961), *El astillero* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *La muerte y la niña* (1973) y *Cuando entonces* (1987) enfocadas todas ellas desde una perspectiva genérica: la de la novela breve.

Uno de los objetivos suplementarios de este trabajo es reflexionar sobre el estatuto genérico de la novela breve.

En vistas a comprender la importancia de la novela breve de Onetti en la literatura latinoamericana, nos pareció necesario realizar un paneo general de la novela breve latinoamericana, tratando de destilar, de ser posibles, los

rasgos esenciales y generales, compartidos por la mayoría de las obras analizadas.

Pero primero debemos contar con un criterio que nos permitiera seleccionar un corpus de novelas breves en la literatura de América Latina de los siglos XX y XXI, para lo cual estudiaremos diversas teorías de la novela breve. Y aun antes de esto, trataremos de determinar qué es un género literario.

Solo una vez hecho todo esto, estudiaremos en detalle las novelas breves de Juan Carlos Onetti mencionadas más arriba. Dado que la nuestra es una perspectiva genérica, hemos hecho un esfuerzo por diferenciar los rasgos generales de la ficción onettiana, de las características específicas de sus novelas breves. Para ello, hemos analizado, desde una perspectiva comparativa, las novelas breves de Onetti, sus novelas y cuatro de sus cuentos.

Por qué estudiar las novelas breves de Juan Carlos Onetti

Resulta pertinente preguntarnos por la razón de esta investigación, en qué sentido nos parece necesario estudiar las novelas breves de Juan Carlos Onetti desde una perspectiva genérica. A nuestro parecer, la respuesta es doble: immanente y trascendente a la obra de Onetti.

En primer lugar, hay un conjunto de razones que trascienden la propia obra de Onetti y se relacionan con la literatura latinoamericana en general. A pesar de que muchas de las novelas breves que analizaremos en esta tesis han sido estudiadas por la crítica, en términos globales, no lo han sido desde una perspectiva genérica. Como analizaremos en el Capítulo I de la Primera Parte, los estudios críticos han tendido a concentrarse en otros aspectos de la literatura latinoamericana. Cuando han adoptado una perspectiva genérica, en general, se han concentrado en otros géneros, tales como la novela y el cuento.

Sin embargo, la importancia de la novela breve para la historia de la literatura latinoamericana nos parece indudable, como tratamos de poner de manifiesto en el Capítulo I de la Primera Parte.

A comienzos del siglo XX, una parte de las vanguardias latinoamericanas cultivó la novela breve, donde encontró un terreno fértil para las innovaciones

formales y temáticas que buscó poner en práctica. Los ejemplos paradigmáticos son los del brasileño Mário de Andrade y el peruano Martín Adán, quienes publicaron el mismo año, 1918, *Macunaima* y *La casa de cartón*, respectivamente. Ambas obras llevan a cabo diferentes tipos de rupturas, propias de las vanguardias. En ambos casos, la ruptura se realiza mediante la apelación a una suerte de prosa mestiza o híbrida.

La condición mestiza de *La casa de cartón* se verifica en el cruce de un cierto casticismo y de procedimientos típicos del modernismo literario (fluir de la consciencia, unión, en un mismo sintagma, de dos vocablos pertenecientes a campos semánticos distantes) y en el cruce de poesía y prosa. Categorías fundamentales de la novela realista, explícitamente atacada en *La casa de cartón*, tales como la categoría de personaje, argumento y narrador son puestos en crisis mediante estos cruces. Por otro lado, el estatuto mismo de la obra, su condición autónoma y la frontera que la separa de la realidad también son socavados, mediante la apelación a sutiles juegos formales o a refinados recursos líricos.

El carácter mestizo de *Macunaíma* es aún más evidente. La vanguardia de la novela breve de Andrade consiste en apelar a procedimientos y temáticas propias del “pensar mítico”. En no pocos fragmentos y en su estructura argumental *Macunaíma* es un texto legendario, en el sentido de que echa mano de procedimientos y temáticas propios de las leyendas populares. Como en *La casa de cartón*, aunque de modo distinto, la apelación a esa índole mestiza da como resultado rupturas típicas de la vanguardia. Así se asedia el argumento (que rompe con toda forma de lógica racional o cartesiana), la condición uniforme e inmutable del personaje (que se vuelve proteico), la relación de referencia o verosimilitud con la realidad, etc.

La elección del género puede tener distintas explicaciones: el deseo de romper con un género que, para Peter Bürger, estaba “al servicio de la autocomprensión del burgués” (1987: 70) es una explicación posible. Por otro lado, para las vanguardias de toda América Latina las revistas literarias y culturales fueron de vital importancia. Por razones evidentes, la novela breve se adapta mejor a las revistas que la novela. Un claro ejemplo es *La casa de cartón* de la que la revista *Amauta* publicó amplios fragmentos, acompañada de

un prólogo (no tan elogioso como suele afirmarse afirmarse) de Juan Carlos Mariátegui⁵.

Pero lo interesante o, en todo caso, lo que más nos interesa a nosotros es determinar en qué medida la vanguardia, en este caso *La casa de cartón* y *Macunaíma*, se sirve de los rasgos estructurales del novela breve para llevar a cabo rupturas de distinto tipo, algunas de las cuales acabamos de mencionar. En el próximo capítulo analizamos esto con más detalle.

El caso de Martín Adán es muy significativo porque, luego de escribir *La casa de cartón* solo escribió y publicó poesía. De modo que su única obra en prosa es una novela breve. Algo similar puede decirse de Juan Rulfo, quien alcanzó la fama literaria gracias a la publicación de dos libros breves, uno de cuentos, *El Llano en llamas* (1953), y una novela breve, *Pedro Páramo* (1955). La naturaleza textual del tercero, *El gallo de oro* (1980), publicado mucho más tarde, es discutida. Los editores de la primera edición lo consideraron una especie de croquis para un guión cinematográfico (Boixo, 2005: 16); más recientemente algunos críticos (Weatheiford, 2005: 44-45) lo consideran un texto literario ficcional como los dos primeros libros. En este último caso, *El gallo de oro* sería la segunda novela breve de Rulfo. En cualquiera de los dos casos, Rulfo solo ha publicado cuentos y novela breve.

María Luisa Bombal, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Rosario Ferré, grandes novelistas y cuentistas de la literatura latinoamericana, también han practicado el género de la novela breve. A veces, experimentando en el formato breve técnicas que luego volverían a implementar en las novelas; a veces desplegando en las novelas breves los mismos procedimientos que en las novelas, pero de una manera más radical. Esto lo analizaremos con más detalle en el Capítulo I de la Primera Parte.

Por último, uno de los escritores más destacados de la literatura argentina contemporánea, César Aira, publica mayoritariamente novelas breves.

Así, la novela breve es a un tiempo un formato fundamental y poco estudiado de la literatura latinoamericana. Al ocuparnos de *El pozo*, *Cuando entonces* y todas las novelas breves nombradas anteriormente, estamos

⁵ En 1926, Martín Adán leyó fragmentos de su novela a miembros de Amauta, la revista más importante de la vanguardia política y estética peruana del momento. Dos años después, Mariátegui, fundador y director de la revista, y uno de los grandes intelectuales de izquierda de América Latina, escribe un comentario para la primera edición del libro (Elmore, 1993: 53).

estudiando, en primera instancia, el corpus de uno de los escritores latinoamericanos que incurrió en este género.

Pero en nuestra opinión, Onetti representa mucho más que eso. Con él, la novela breve exploró las paradójicas posibilidades que le brindan sus propias limitaciones y condicionantes. Así, por citar solo un ejemplo, Onetti radicalizó la tendencia general de la novela breve a concentrar la historia narrada en un único lugar (rasgo compartido con un pariente no tan lejano: el drama). El ejemplo evidente, aunque no el único, es *Los adioses*, cuyo argumento se despliega casi enteramente entre las paredes de un humilde almacén de provincias. La ambigüedad narrativa de esta novela breve se explica, en parte, por esta limitación radicalizada. El narrador-almacenero debe imaginar lo que sucede al protagonista, sus reacciones y gestos porque la mayor parte del tiempo no puede verlo: su trabajo lo retiene; debe escuchar los chismes de otros personajes (un enfermero, una mucama), cuyos trabajos les permiten salir y estar cerca del protagonista; debe observar desde lejos para no perder sus clientes. El punto de vista se vuelve ambiguo; la narración pierde transitividad, se vuelve metanarrativa, porque el propio narrador no puede permitirse el lujo de la omnisciencia.

Por otro lado, existe una razón interna a la propia obra de Onetti. Estudiar las novelas breves de Juan Carlos Onetti es estudiar una parte esencial de su obra. No solo cuantitativamente (Onetti publicó un número similar de novelas que novelas breves), sino y sobre todo, cualitativamente. *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *El astillero*, *La muerte y la niña* están entre las obras más perfectas de Onetti, como lo atestigua la gran cantidad de bibliografía crítica que se ocupa de ellas. La perspectiva genérica no puede sino enriquecer esta lectura.

El campo de la novela breve latinoamericana de los siglos XX y XXI es amplio y variado. Es posible, sin embargo, describir sus rasgos generales, mayoritariamente presentes. Uno de los objetivos de esta tesis es el tratar de describir esos rasgos. Es lo que intentaremos en el Capítulo I de la Primera Parte. Pero podemos adelantar que existe una característica particularmente extendida: la puesta en cuestionamiento, mediante distintos mecanismos, de la figura del narrador. Estructuras en abismo, distancia narrativa y relativización del punto de vista, inversión de la relación imaginación-realidad (por la que la

segunda pasa a depender de la primera): mediante estos y otros procedimientos, la novela breve latinoamericana del siglo pasado y del actual lleva a cabo un sabotaje radical: a la instancia del narrador.

Por su puesto, hay excepciones. Existen novelas breves narradas por un narrador que no comparte el mundo de los personajes (lo que la narratología llama “narrador heterodiegético”), que no es narrado por ninguna otra instancia superior (“narrador extradiegético”), y cuya autoridad, por añadidura, no es sometida a ninguna forma de corrosión o distorsión. El mejor ejemplo es, tal vez, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), aunque probablemente no sea el único. Sin embargo, esta es una excepción.

Esta característica general, presente en la gran mayoría de novelas breves consultadas, se verifica también en la novela breve de Juan Carlos Onetti. De hecho, en este autor, la problematización de la voz narrativa no solo es un rasgo que recorre todas sus novelas breves, desde *El pozo*, hasta *Cuando entonces*; sino que además es un rasgo central, del que dependen muchas otras características distintivas.

Metodología

En el primer capítulo de este trabajo, analizaremos el lugar de la novela breve en el panorama más amplio de la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. Analizamos las características más destacadas de las diferentes obras, prestando especial atención a cómo tales características se relacionan con el género de la novela breve.

En el Capítulo II. a de la Primera Parte, repasamos y analizamos como el nombre lo indica, algunos posicionamientos teóricos acerca de los géneros literarios.

Luego, en el Capítulo II. b, nos referimos a distintas teorías de la novela breve: teorías inglesas, norteamericanas, alemanas o francesas. Al mismo tiempo, cotejamos cada una de esas teorías con las novelas breves latinoamericanas que hemos tenido la oportunidad de estudiar. Analizamos lo que diferentes concepciones teóricas sugieren acerca del argumento de las novelas breves (b.1, Rasgos argumentales), los personajes (b.2), el narrador (b.3, Auge del narrador, crisis del personaje) y los niveles narrativos (b.4).

Una vez que hemos estudiado las teorías y cotejado con el corpus de novelas breves latinoamericanas, esbozamos, en el capítulo en el Capítulo II. c, una definición de la novela breve latinoamericana, concentrándonos en los rasgos distintivos y tratando de tener siempre presente que tales rasgos no se aplican necesariamente a todas las novelas breves.

En la Segunda Parte, nos ocupamos específicamente de las novelas breves de Juan Carlos Onetti. Antes de hacer un breve repaso de las historias narradas en cada una de las novelas breves de Onetti, hacemos un repaso general de las posturas críticas sobre los argumentos de la ficción onettiana en general, y, en particular, de sus novelas breves. Esto lo hacemos en el apartado denominado Capítulo I. b, Discusión crítica sobre los argumentos de Juan Carlos Onetti. Dado que Onetti es uno de los escritores latinoamericanos más canónicos y estudiados del siglo XX, las posturas críticas y teóricas sobre su obra son muchas y muy variadas. Aludir a todas hubiera sido imposible, pero hemos procurado que el paneo crítico sea lo más diverso posible. Por otro lado, tratamos de hacer hincapié en la compatibilidad de varias de las posturas críticas. La narrativa de Onetti es sofisticada; las novelas breves, en particular, suelen poseer múltiples capas. Combinar varias lecturas críticas a menudo implica dar cuenta de múltiples dimensiones de la misma obra al mismo tiempo, y esa particular forma de proceder nos parece especialmente pertinente para las novelas breves de Onetti. En el apartado I. c, estudiamos lo que consideramos un caso paradigmático: *El astillero*. Allí hacemos un repaso de las grandes líneas de lectura de esta novela breve. Si elegimos esta obra, es porque la diversidad de interpretaciones en torno a ella es particularmente acusada. Sin pretender negar la especificidad de cada aproximación crítica, a fines prácticos hemos dividido los enfoques críticos en tres grandes líneas: la existencialista, la barroca y la social, cada una especialmente atenta a un aspecto de *El astillero* y de ningún modo incompatible con las demás, como hemos tratado de demostrar.

En el Capítulo II, Narrar frente a un espejo, nos ocupamos del narrador en las novelas breves de Onetti. Como hemos dicho, el narrador es un elemento particularmente importante en las novelas breves onettianas. Narrar no es nunca una actividad puramente transitiva. La narración misma se encarga de obstaculizar la transacción, volverla dificultosa, sembrarla de

sospechas, llenarla de desvíos y sorpresas. Hemos procurado poner el acento en todas esas estrategias del sabotaje narrativo. En los distintos apartados que componen este capítulo estudiamos el narrador en cada una de las novelas breves.

En el Capítulo III. Los lugares cerrados en Onetti, ponemos especial hincapié en un aspecto en particular, los lugares cerrados. Estos últimos son de una importancia capital en las novelas breves de Onetti. Su estudio es importante porque, a través de ellos, la novela breve expresa su cercanía con el drama. Esta cercanía es una de las características que, en nuestra opinión, comparten muchas novelas breves latinoamericanas.

Posteriormente, en el Capítulo IV. Los personajes, nos ocupamos de los personajes en las novelas breves de Onetti. Hemos prestado especial atención a un aspecto en particular de los personajes de las novelas breves onettianas: el nombre (Capítulo IV. b). Nuestra hipótesis es que los nombres de los personajes de Onetti se trenzan en un conjunto de relaciones sintagmáticas (con los otros nombres) y asociativas (con la *realidad* de los personajes). Hemos procurado dar cuenta de red de relaciones en torno al nombre, y de sus consecuencias ficcionales. Para esto hemos empleado, muy especialmente, las herramientas teóricas de la narratología y, en particular, de la llamada narratología postclásica.

En la Tercera Parte, llevamos a cabo un estudio comparativo de las novelas breves de Juan Carlos Onetti con sus novelas (Capítulo I) y cuentos (Capítulo II). El objetivo es separar, del conjunto de características de la ficción onettiana, el subconjunto de características de la novela breve onettiana.

En el Capítulo I. a. El parentesco kafkiano, estudiamos cómo ciertos argumentos y ciertas estructuras argumentales parecen encontrar una expresión más natural en determinados géneros o formatos, que en otros.

Como decimos a lo largo del trabajo, la obra de Onetti es de una gran coherencia. Si analizamos su último libro publicado, *Cuando ya no importe* (1993), encontraremos rasgos que ya estaban presentes en su primer cuento, publicado sesenta años antes, "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" (1933). Y esta coherencia, como acabamos de insinuar atraviesa los tres géneros practicados por Onetti: el cuento, la novela breve y la novela. Esto hace que la obra de Onetti sea especialmente propicia a la búsqueda de los

rasgos distintivos del género de la novela breve comparados con los del cuento y la novela.

En una lectura particularmente lúcida de *El pozo*, Roberto Ferro describió la presencia de dos temporalidades contrarias: la temporalidad de la imaginación y la temporalidad de la escritura. El protagonista de esta novela breve, Eladio Linacero, dice y repite a lo largo del relato que está escribiendo. Aquí reside la primera temporalidad: la de la escritura; es decir la de la narración. Pero además, Linacero interpola en su narración una serie de “aventuras” (como él mismo las llama): recuerdos, sueños, ensoñaciones. Esta segunda temporalidad, la de la imaginación, es “heterogénea, múltiple y fragmentaria” (Ferro: 2011: 101); mientras que la primera es única y continua. Para nosotros, es posible encontrar esta disyunción temporal, aunque transfigurada, en todas sus novelas y novelas breves. Sin embargo, en estas últimas la presencia de esta doble temporalidad se da de un modo estructuralmente distinto. Aquí, nuestro propósito es tratar de distinguir qué es lo que esto significa en cuanto a la distinción de ambos géneros, la novela breve y novela. Esto es lo que analizamos en el apartado Capítulo I. b.

En el último capítulo, analizamos las novelas breves a la luz de cuatro cuentos de Onetti: “Un sueño realizado” (1941), “Esbjerg, en la costa” (1946), “El álbum” (1953) e “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956). Hemos seleccionado aquellos cuya comparación con la novela breve nos ha parecido más productiva. Dado que, en “Un sueño realizado” encontramos la recurrencia varios tópicos barrocos, y, sobre todo, el de “el mundo como teatro”, hemos estudiado cómo una variante de este tópico, el carnaval, está también muy presente en los cuentos, las novelas y las novelas breves de Onetti. Pero a semejanza de lo que descubrimos respecto de “Las dos escenas” el tópico del carnaval (o del teatro) no aparece del mismo modo en los tres géneros. Las diferencias no son solo temáticas, sino estructurales, e informan, por esa misma razón de las diferencias distintivas de los tres géneros.

Primera Parte: la novela breve y la literatura latinoamericana

Capítulo I. La importancia de la novela breve en la literatura latinoamericana

Para Walter Pabst, la novela breve cuenta con una genealogía propia, distinta de la de la novela y el cuento. La historia de este formato, en las diversas literaturas de lenguas latinas, es para este autor muy extensa, al punto de que sus huellas se pierden en la oralidad medieval:

Todos los indicios parecen indicar que la novelística corta de la que poseemos testimonios literarios hubo de ser precedida de otra anterior medieval, no escrita o cuando menos desaparecida, que encerraba ya en sí todas las posibilidades del desarrollo artístico. (Pabst, 1972: 19).

De modo que sería teóricamente posible trazar la genealogía de la novela breve latinoamericana desde los tiempos de la Colonia. Si nos limitáramos al siglo XX, como hace esta tesis, podríamos aludir a las novelas breves de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Podríamos, por ejemplo, mencionar *Un sueño*, de Amado Nervo (1907), novela breve fantástica cuyo acento está claramente puesto sobre la historia (y no sobre la narración).

Pero nos ha parecido más pertinente comenzar con las vanguardias. La razón es la siguiente: en nuestra opinión, fueron las vanguardias las que redescubrieron las posibilidades de renovación que ofrecía la novela breve. Los autores posteriores, entre ellos, Juan Carlos Onetti, incorporaron en sus ficciones (novelas breves, cuentos y novelas) características que previamente habían sido rupturas de la vanguardia. Un ejemplo claro es el argumento. Blanco predilecto de las vanguardias, la categoría del argumento será desmontada y puesta en crisis mediante distintos procedimientos. La narrativa posterior someterá también el argumento a diversas estrategias corrosivas, como pronto analizaremos.

El presente capítulo está dividido en tres apartados. En el primero de ellos (I.a) nos centramos en dos novelas breves vanguardistas: *La casa de cartón* y *Macunaima*, ambas de 1928. Analizamos allí algunas de las principales innovaciones realizadas por ambos relatos. En el apartado I.b, estudiamos cómo tres escritores posteriores a la vanguardia, Onetti, Carpentier y Vargas Llosa, ensayaron en novelas breves técnicas, procedimientos, desvíos que volvemos a encontrar en sus novelas, a veces atenuados. Finalmente, en el

apartado I.c nos ocupamos de un autor contemporáneo que nos parece central en la historia de la novela breve latinoamericana: César Aira.

a. Las rupturas de la vanguardia

Como se ha señalado en la introducción, no pocos escritores latinoamericanos de vanguardia escribieron novelas breves en la primera mitad del siglo XX. Podemos citar como ejemplo, a Arqueles Vela (*Señorita Ectétera*, 1922), además de los ya mencionados Martín Adán y Mário de Andrade. Género periférico del mercado editorial, la novela breve fue vista como un campo de batalla adecuado para destruir las viejas categorías de la novela realista decimonónica. En palabras de Katharina Niemeyer, “parece que la novela (hispanoamericana) tal como se la practicaba en la época resultaba a los vanguardistas un objeto de rechazo casi ideal, cosa que invitaba y a la vez facilitaba la tarea del *make it new*” (2004: 39).

Si bien mencionaremos *La señorita Ectétera*, en las páginas que siguen nos centraremos en el análisis de *Macunaima* y *La casa de cartón*. La razón es que las novelas breves de Andrade y de Adán nos parecen de una riqueza formal y semántica mucho mayor que la de Vela.

a.1 *La casa de cartón*

La casa de cartón, por ejemplo, rompe con la estética de la novela realista al crear una especie de prosa híbrida, en la que se emplean procedimientos propios de la lírica. Mediante asociaciones sintagmáticas con frecuencia sorprendentes, la literatura vanguardista se revuelve contra “la razón burguesa”: “Contra la camisa de fuerza de la razón burguesa, la escritura vanguardista vindica los fueros de la analogía y el azar, el libre dispendio de la energía textual.” (Elmore, 1993: 65). En *La casa de cartón*, las palabras se seleccionan las unas a las otras, mediante las “las operaciones de selección y combinación de los signos” (Elmore, 1993: 65-66), que Roman Jakobson consideró propias de la función poética del lenguaje. Ciertos escritores latinoamericanos han escrito, como única obra en prosa, una novela breve.

En una de sus múltiples panorámicas de Lima y Barranco, rápida revisión de una ciudad en movimiento, el narrador de *La casa de cartón* se detiene en una “cholita” a quien se le escapa la mula, luego de que le hubiera soltado la

cuerda (“el ronزال”) con que la dirigía. El narrador describe la mula alejándose, corriendo contra la tapia, y se refiere al ronزال como “pulcra y perversa ironía de un rabo de rata” (Adán, 1997: 98). La metáfora tiene sentido. Pero parece evidente que los términos han sido elegidos por el efecto de aliteración y musicalidad: las aliteraciones de *pulcra* y *perversa*, por un lado, y *rabo* y *rata*, por el otro, esta última también presente en la primera.

La aliteración es un claro ejemplo de la operación de combinación de los signos (operación sintagmática) antes mencionada. Así, los vocablos se rigen y convocan los unos a los otros, en lugar de ser meramente funcionales a un argumento y, a través de este, a una referencia: “Menos que un caos caprichoso, lo que encontramos en *La casa de cartón* es la propuesta de un orden aleatorio, alternativo, que proviene del flujo mismo del discurso y no de la tiranía del argumento.” (Elmore, 1963: 64).

El argumento de esta novela breve es muy tenue (las caminatas del protagonista y su amigo Ramón por encima de los malecones de Barranco, en la costa peruana del océano Pacífico, y, más ampliamente, la relación que existe entre ambos). A su vez, los personajes son un elemento inestable, que el narrador nombra una vez y ya no vuelve a nombrar o sobre cuya existencia el propio narrador expresa sus dudas. Ambas características implican un distanciamiento de los códigos de la narrativa realista.

Por otra parte, la frase que “pulcra y perversa ironía de un rabo de rata” es una personificación o prosopopeya, recurso este último muy presente en *La casa de cartón*, así como en las novelas breves de Felisberto Hernández, que analizaremos más adelante, en este mismo capítulo. Nos referiremos a este, entre los muchos procedimientos mediante los cuales la novela breve de rompe con la estética del realismo.

Muchas de las personificaciones de *La casa de cartón* tienen un carácter estereotípico. Esto puede verse en el fragmento citado a continuación, en el que además, por tratarse de una personificación extensa, la inestabilidad de sus elementos se hace muy notoria. Una inestabilidad que vuelve *visible*, al exacerbarlo, el carácter dinámico de todo texto literario:

Los postes, en estas calles de paredes salitrosas y bajas, tienen una violenta apariencia de peatones. El día, con su invariable humor de lluvia, los detiene en sus catorce horas, al filo de las aceras. Recién caída la noche, se echan a andar los postes. [...] Los postes han trabajado mucho, se cansaron, enviudaron, el hijo único

se fue a Guatemala... Ya los brazos se les caen de puro viejos. Si no se han jorobado la estatura, es porque sus huesos son de madera. [...] Entre un poste y otro poste, hay veinticinco metros de distancia que nunca amengua ni crece —los postes ni se aman ni se odian... misantropía, misoginia, cuando más un gruñido de fastidio o saludo de uno a otro, y esto por no poder dejar de hacerlo... De noche se echan a andar los postes. Yo he reconocido en una calle alejadísima a un poste que se pasa el día entero parado a la puerta de mi casa, con el sombrero en la mano, tieso, absorto, como callando un dolor de riñones o haciendo sumas con la cabeza. Los postes nunca se juntan. Las distancias en estos raros paseos no se alteran —ellos se las atan a la cintura como una cuerda, alpinistas del alpe mortal de sus vidas a veinticinco grados bajo cero. Les suponemos el arrojo temerario de los hombres sin pequeños placeres ni familia alguna —algún conde Godeneau-Platana, pederasta y egiptólogo; algún príncipe Giustati, castellano y esteta; algún millonario mejicano súbitamente empobrecido por una revolución... A la mañana siguiente (las mañanas siempre siguen) vuelven los postes a las ubicaciones de sus manías. Y ahí se están, mientras catorce horas giratorias van mutando el color del aire —largos, flacos, erectos, rígidos, adivinando si lloverá o no lloverá—. Un poste se llama Julián porque se deja la barba... la barba, de serpentinas del carnaval del año 1912. Otro poste llámase Matías, porque ese es su nombre. Un pobre poste asmático de la calle Mott sueña con comprar un sobretodo de paño francés. Hay postes que miman perros. Hay postes amigos de mendigos. Hay postes europeos con ojos verdes de aisladores de cristal. Hay postes de luz. Hay postes de teléfonos. (Adán, 1997: 129-130)

“Los postes [...] tienen una violenta apariencia de peatones”, comienza diciendo el narrador, y, a partir de esta similitud, que solo él ve, arbitraria, se crea una personificación cuyos términos varían en la sucesión de las líneas. Así, al principio, los postes son obreros retirados (“Los postes han trabajado mucho [...]. Ya los brazos se les caen de puro viejos”) que se mantienen a prudente distancia de los demás (“veinticinco metros de distancia que nunca amengua ni crece”); hacia el medio, son aristócratas aventureros (“Les suponemos el arrojo temerario de los hombres sin pequeños placeres ni familia alguna”); luego vuelven a ser buenos ciudadanos, sin mayores preocupaciones que las climáticas (“largos, flacos, erectos, rígidos, adivinando si lloverá o no lloverá”); finalmente, un poste es un asmático de recursos mezquinos y sueños mezquinos (“Un pobre poste asmático de la calle Mott sueña con comprar un sobretodo de paño francés.”). El fragmento se cierra con los postes volviendo a su condición de postes (“Hay postes de luz. Hay postes de teléfonos”), cerrando el círculo abierto al comienzo. El texto explicita su carácter textual, es decir, la subjetividad sin justificaciones en que se basa. En la misma dirección puede interpretarse el “Si no se han jorobado la estatura, es porque sus huesos son de madera”. El texto hace que los postes devengan personas, pero todo el

tiempo le recuerda al lector que siguen siendo postes. El sentido usual del término es desplazado, pero solo parcialmente.

A continuación citamos otro ejemplo de personificación, cuyos rasgos, a diferencia de la anterior, van perdiendo el carácter estereotípico:

Un gallinazo, con su gacha, cetrina entereza de noruego diabético, parte a una estación de altura en el cielo suizo, que ya ha encendido para los turistas sus hielos, sus nieves, sus hoteles... —gerencia de una empresa petrolera, quince años de sol ecuatorial, venezolano, xenófobo... lecturas de la Biblia, calladísima cerveza negra, la gimnasia sueca, un prolijo inacostumbrarse, los parques, adustos placeres de un preseptentrional emigrado a esta América, luminosa, caliginosa, bruta, dura, mineral, miocénica, marítima... (Adán, 1997: 124-125)

Este noruego, con que se compara el gallinazo, no se confunde con ningún personaje de la obra. Pero el perfil insinuado bien podría haber sido el de uno de los extranjeros, empleados de compañías trasnacionales, que pueblan *La casa de cartón*. En esta cita, entonces, también puede apreciarse la dinámica interna de la figura. El texto comienza personificando el gallinazo en un noruego. Pero luego, el noruego adquiere tal autonomía que no está lejos de devenir él mismo un personaje.

De este modo, una de las características más salientes de las personificaciones en *La casa de cartón* es la tendencia a la autonomización. Como queda claro en los ejemplos antes citados, la personificación es un tipo particular de comparación. Como tal, presupone dos planos: el de la realidad postulada por la narración al que pertenece el objeto; y el de la imaginación, a la que pertenece el animal o la persona con el que se asimila el objeto. Lo característico de las comparaciones de *La casa de cartón* es que este segundo plano gana en importancia a expensas del primero, del que se autonomiza o emancipa.

En efecto, *La casa de cartón* no se conforma con humanizar la bomba de aspiración: antes bien, la trasforma en sacerdote; no se limita a dotar a los postes de rasgos humanos: los convierte en obreros con hijos en el exilio o aristócratas pederastas; un gallinazo no es un simple hombre: es un noruego diabético, xenófobo y amante de la cerveza negra. Mediante tal especificidad, el texto logra que las personificaciones contribuyan al general tono lúdico que lo caracteriza. Pero también cada una de estas personificaciones es como una

fuerza centrífuga que pone en crisis la unidad argumental. Estas personificaciones son digresiones de un texto que, por momentos, se abandona a su propio impulso, y no acepta ninguna regla que no sean las de la asociación poética y el juego.

Así, *La casa de cartón*, de Martín Adán comparte un rasgo determinante de las novelas breves de Onetti (y de muchas otras novelas breves); un rasgo que analizaremos en detalle en el Capítulo I, apartados b y c, de la Segunda Parte: la relación de dependencia o supeditación de la realidad de los personajes respecto a la imaginación de los personajes⁶.

En lo que respecta al argumento, la novela breve de Adán comparte rasgos con *La señorita Etcétera*, de Arqueles Vela, obra en la que el personaje de la señorita Etcétera se vuelve difuso, ambiguo, pierde realidad y desaparece, solo para volver a aparecer, unas páginas después.

Por otra parte, el argumento de *Señorita Etcétera* es, como el de *La casa de cartón*, muy débil. Se reduce a la decisión del protagonista de descender del tren en una estación distinta de la prevista para ir tras los pasos de una mujer, por los bares y los parques, y a la paulatina transformación de ella en la señorita Etcétera.

a.2 Macunaíma

En este punto, tanto la obra de Adán, como la de Vela coinciden con la de Mário de Andrade. Es verdad que *Macunaíma* posee un argumento más definido que *La casa de cartón* y *La señorita Ectétera*. A diferencia de lo que sucede con estas dos últimas obras, no es difícil delinear el argumento de la obra de Andrade. Esta novela breve narra el viaje de ida y vuelta de Macunaíma y sus dos hermanos desde la selva a la ciudad de San Pablo. El propósito del viaje es recuperar el talismán que Ci, esposa de Macunaíma, le había regalado a este. Pero sucede que, en torno a esta acción central, pululan los episodios narrados en el registro de los mitos o las leyendas. Estos episodios autónomos parecen cobrar más importancia que el argumento en sí. A través de ellos la narración se descentra, no solo porque implican un cierto desvío respecto al argumento central, sino también porque estos episodios

⁶ El narrador de *La casa de cartón* es también un personaje. O, para decirlo de un modo más técnico, es homodiegético.

suelen no alcanzar una resolución: “Este esquema narrativo básico se sobrecarga con la proliferación de múltiples narraciones secundarias que crean una estructura barroca, reforzada por la tematización constante de antítesis sin solución.” (Mailhe, 2011: 334). Al concentrar antítesis sin síntesis superadora, la narración prolonga la tensión inicial. Por otra parte, si, como lo explica Mailhe, el resultado es una estructura barroca, a través de esta proliferación de episodios, *Macunaíma* conecta con las novelas breves de Onetti y con *Concierto barroco* y otras obras de Carpentier.

Estos episodios en torno al argumento son los que han llevado a algunos críticos a referirse a la novela breve de Mario de Andrade como un mosaico o un *bricolaje*. Gilda de Mello e Souza rechaza ambos conceptos por considerar que connotan una cierta pasividad. La autora propone reemplazar estas lecturas por una interpretación en clave musical, que ve en los episodios y el argumento (y en su interacción) la actualización de dos “procesos básicos de la música occidental”, la *suite* y la *variación*:

Macunaima fue escrito en ese momento de gran impregnación teórica, investigación sobre la creación popular y búsqueda de una solución brasileña para la música. Tengo la convicción de que al elaborar su libro, Mário de Andrade no partió de modelos literarios preexistentes, sino que transpuso dos procesos básicos de la música occidental, comunes tanto a la música erudita como a la creación popular: el principio rapsódico de la suite —cuyo modelo popular más acabado podría ser encontrado en el baile nordestino llamado Bumba-meu-boi— y el principio de la variación, presente en las improvisaciones del cantador o juglar nordestino, donde toma una forma muy peculiar. (De Mello e Souza, 1979: XI).

La *suite* sería todo lo que hace progresar el argumento, en este caso, la recuperación del amuleto en San Pablo y el regreso a la selva. Las *variaciones* serían los episodios, cortes verticales en la progresión horizontal del argumento. Las variaciones son muchas en *Macunaíma* y en ellas se juega una parte significativa de la peculiaridad estética de la obra.

Tanto el argumento como los episodios rompen con el realismo de una manera radical. Pero esa ruptura, a diferencia de lo que sucede en *La casa de cartón* y en *La señorita Etcétera*, se realiza mediante la apelación a la cultura y las tradiciones populares de Brasil, ya sea porque se alude directamente a personajes o escenas de leyendas nordestinas o amazónicas o porque la estructura y la temática son de un evidente tono legendario. Así, por ejemplo, del cuerpo muerto del hijo que Macunaíma tiene con Ci nace la planta del

guaraná; en su viaje hacia San Pablo, el héroe se enfrenta con Boiuna, monstruo mítico amazónico; Pietro Pietra, el comerciante peruano que le roba a Macunaíma el talismán, es, de repente, un gigante: “Y Venceslao Pietro Pietra era el gigante Piaíma, comedor de gente”. (Andrade, 1979: 25); Ci, hacia el principio del relato, se convierten en estrella; Macunaíma, hacia el final, muere y se transforma en la constelación de la Osa Mayor.

Existe un acuerdo general de la crítica de que uno de los rasgos comunes a todas las vanguardias es la voluntad de ruptura con el pasado y el rechazo del convencionalismo académico:

Ahora vuelvo la atención hacia otro vector de la parábola: el que parte de la ostensible ruptura con el pasado y agrade al convencionalismo académico, llamado “realismo” o “copia servil”. Ahí se desnuda la médula de todos los movimientos de vanguardia formal. La apología de “espíritu nuevo”, del “espíritu moderno” es lo que aproxima a futuristas y ultraístas, a creacionistas y dadaístas, a desvairistas y estridentistas. (Bosi, 2006: 23)

La potencia lírica de *Macunaíma* proviene de la conjunción de vanguardia, particularmente radical, y acervo popular. Bosi (1979: 21) sugiere que el trayecto de Mário de Andrade describe una parábola opuesta a la de Jorge Luis Borges. Así, Borges, que acabará siendo reconocido como uno de los mayores escritores cosmopolitas de Latinoamérica, comenzó su carrera literaria con poemas a los barrios periféricos de Buenos Aires y al clamor popular por Hipólito Irigoyen (más tarde presidente de Argentina), como cuentista de un arrabal poblado por cuchilleros y ensayista de “El idioma de los argentinos”. En cambio Andrade, comenzó su carrera como escritor fundando el movimiento literario llamado “desvairismo” y siguiendo muy de cerca las innovaciones artísticas producidas en los grandes centros urbanos. Pero más tarde participó activamente del esfuerzo por crear una literatura nacional, esfuerzo que quedó plasmado, por ejemplo, en *Macunaíma*.

Pero si bien esta novela breve participa de los intentos de Andrade de crear una literatura auténticamente brasileña, no deja por eso de ser vanguardista. Es decir que en *Macunaíma* ambas vertientes, la vanguardista (que ha estado históricamente vinculada a los grandes centros urbanos) y la popular confluyen:

Este texto constituye un hito paradigmático en el modernismo brasileño, pues realiza una síncretis espectacular —y prácticamente sin precedentes en la

literatura latinoamericana, al menos de los años veinte— entre el material popular y la creación culta de la vanguardia. (Mailhe, 2011: 333)

La peculiaridad de la novela breve de Andrade es que realiza las rupturas vanguardistas con el realismo, el racionalismo y con categorías como la del argumento apoyándose en la cultura popular brasileña. El procedimiento llevado a cabo por Andrade es comparable al que realiza Juan Rulfo en *El Llano en llamas* y, sobre todo, en *Pedro Páramo*, si bien el vanguardismo parece estar menos presente en este último autor.

En el caso de *Pedro Páramo* la ruptura con la linealidad racional se da a través del recurso a la oralidad. En palabras de Walter Mignolo:

El efecto de extrañeza en la primera lectura de la obra de los dos autores [Rulfo y Tutuola] no se explicaría tanto como una estrategia literaria como por el encuentro de la lógica causal y lineal del pensamiento escriturario-alfabético con la lógica no-causal y aleatoria de culturas primariamente orales. (Mignolo, 1992: 230).

Este es, sin duda, otro punto de contacto entre *Pedro Páramo* y *Macunaima*.

Como en *Pedro Páramo*, en *Macunaima* el recurso al acervo popular no se limita a un repertorio de temas, al hecho de que, por ejemplo, se mencione Boiuna, el monstruo mítico del Amazonas, especie de cobra gigante. La incorporación de elementos populares se da en un nivel mucho más profundo e incide sobre las estructuras narrativas. No se trata meramente de la alusión a mitos indígenas, sino de la incorporación de un *pensar mítico*: la asimilación de una matriz creativa mítica o legendaria. Así, Andrade es, como Rulfo, uno de los grandes escritores *transculturadores*⁷ de la literatura latinoamericana. Si la

⁷ El concepto de transculturación fue acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Ortiz, 1983: 86-90). Con él se designa el proceso de contacto de dos culturas diferentes, y el consecuente surgimiento de una cultura nueva. Según Ortiz, este fenómeno es esencial para entender la cultura cubana y americana en general. Introduciéndole algunas modificaciones, Ángel Rama hace uso del concepto y, más específicamente, habla de transculturación narrativa, con lo que pretende explicar la literatura latinoamericana (Rama, 2008). Tal concepto va en contra de una concepción pasiva de la cultura tradicional, aquella que ha de recibir el impacto de una cultura externa. En vez de eso, la transculturación se concibe como un proceso creativo de selección que opera, no solo sobre la cultura propia, sino también sobre la externa. Por otra parte, se entiende que la cultura resultante del proceso de transculturación posee valores idiosincráticos, los cuales, en el caso específico de América Latina, operan desde tiempos remotos, anteriores a la Conquista. En mayor o menor medida, todos los escritores llevan a cabo un proceso transculturador. Pero en algunos, ese proceso se da con mayor fuerza. Es a lo que nos referimos cuando, a fines prácticos, utilizamos el sintagma “escritores transculturadores”. Algunos ejemplos

vanguardia internacional promovió el irracionalismo, en rechazo al racionalismo burgués, los vanguardistas latinoamericanos que podemos además calificar de *transculturadores*, efectuaron este ataque al racionalismo mediante el recurso al pensar mítico:

Por lo tanto, la respuesta a la desculturación que en ese nivel de la cosmovisión y del hallazgo de significados promueve el irracionalismo vanguardista, solo en apariencia parece homologar la propuesta modernizadora. Al manejo de los "mitos literarios", opondrá el "pensar mítico". (Rama, 1984: 64).

No deja de ser significativo que tanto Mário de Andrade, como Martín Adán, y Arqueles Vela (además de Juan Rulfo), escritores innovadores en distinto sentido, hayan plasmado sus desplazamientos y descentramientos, sus puestas en crisis y desvíos, en novelas breves.

Los escritores que sucedieron a las vanguardias trabajaron sobre el terreno ya despejado por ellas.

Como se ha señalado en la Introducción, la obra más importante de algunos escritores latinoamericanos es, precisamente, una novela breve. Otros, como Felisberto Hernández (*Por los tiempos de Clemente Colling*, 1943; *El caballo perdido*, 1960; *La casa inundada*, 1966; *Tierras de la memoria*) y Juan Carlos Onetti (*El pozo*, 1939; *Los adioses*, 1954; *La cara de la desgracia*, 1960; *El astillero*, 1961; *Tan triste como ella*, 1963; *Jacob y el otro*, 1965; *Para una tumba sin nombre*, 1967; *La muerte y la niña*, 1973), han escrito gran número de novelas breves.

b. Entre novela breve y novela: Onetti, Carpentier, Vargas Llosa

Algunos escritores han desarrollado en novelas breves técnicas que luego utilizarían en sus novelas. Es el caso de Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa.

b.1 El pozo y La vida breve

En la primera novela breve de Onetti, *El pozo*, el protagonista y narrador, Eladio Linacero, se acuesta al final del día y se dispone a crear ensueños, en los que él y un grupo de hombres contrabandean armas en un bote en Holanda, o juegan a las cartas con un grupo de hombres en Alaska, antes de regresar en trineo a una cabaña. Con estos sueños diurnos, Linacero espera

paradigmáticos de *escritores transculturadores* podrían ser el mexicano Juan Rulfo y el peruano José María Arguedas y el propio Mário de Andrade.

ser “recompensado” de su día, de su vida miserable en una paupérrima habitación de una pensión uruguaya, de sus intentos malogrados de comunicación con un amigo poeta (Cordes), con una prostituta (Ester) y una examante (Hanka), y de la muerte del amor que alguna vez existió entre su exmujer Cecilia y él. Este procedimiento barroco (Maravall, 1983: 406) consistente en que un personaje, Linacero, crea otras tramas y personajes, dando así lugar a una estructura de cajas chinas en la que los límites de lo real y la ficción se vuelven difusos y ambiguos se retoma, radicalizándose, en *La vida breve*, la gran novela de Juan Carlos Onetti, publicada en 1950. En *El pozo*, Linacero despierta a Cecilia, en mitad de la noche, la conduce a la rambla de Montevideo y le pide que descienda las mismas escaleras que ella había descendido tiempo atrás, cuando aún “era la Ceci de entonces”. Escena en que Cecilia *hace de sí misma*, intento malogrado de recuperación del amor. En *La vida breve* encontramos la misma estructura narrativa, pero radicalizada mediante una transición barroca que replica una larga cinta de Möbius⁸.

Al igual que Linacero, Brausen, el protagonista de *La vida breve*, procura compensar el fracaso de su relación amorosa con su esposa Gertrudis, mediante el sueño diurno. Pero las torpes imágenes de *El pozo*, trenzadas en estructuras narrativas apenas insinuadas, elementales, están en *La vida breve* estructuradas en una narración mucho más sofisticada: el guión para una película que le encarga a Brausen su jefe, Stein. Brausen comienza imaginando “un viejo que vende morfina” (Onetti, 1970: 441), y este elemento, la morfina, funciona como una fisura que conecta ambos planos narrativos, el de Brausen y el que Brausen está comenzando a imaginar, porque el elemento desencadenador ha sido una ampolla de morfina de Gertrudis, que Brausen mueve entre sus dedos mientras escucha a su esposa respirar. Cuando Brausen y otro personaje, Ernesto, compran en un Automóvil Club un mapa de Santa María, la ciudad que Brausen había estado imaginando a partir del médico que manipulaba la ampolla de morfina, se están invirtiendo los órdenes

⁸ La idea de la metáfora de la cinta de Möbius la extrajimos de un artículo de José Amícola, titulado Cortázar : 'The smiler with the knife under the cloak', sobre la sexualidad en la obra de Julio Cortázar. Artículo disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2844/pr.2844.pdf>. [Última consulta: 20 de junio de 2023]

de la ficción, barroquismo que se completa cuando ambos se dirigen hasta la ciudad imaginada.

b.2 El Siglo de las luces y Concierto barroco

Alejo Carpentier es considerado por sobre todo un gran novelista, aunque también haya publicado novelas breves, libros de cuentos y ensayos. Los rasgos fundamentales de la prosa de las grandes novelas de Carpentier, tales como *El reino de este mundo* (1949), *El siglo de las luces* (1962) o *El recurso del método* (1974), “barroca en sintaxis y lenguaje, pero perfectamente clásica en su estructura”⁹ (Pope, 1996: 232. La traducción es nuestra), los hallamos también en *Concierto barroco* (1974). De este modo, tanto en las novelas como en las novelas breves se delinea un barroco de signo opuesto al de Onetti, el cual se encuentra, a nuestro entender, sobre todo en el nivel de la estructura narrativa.

Tanto las novelas breves como las novelas de Carpentier están “intrincadamente urdidas y orgánicamente conectadas” (González Echavarría, 1977: 279), y este es sin dudas el aspecto clásico de la prosa de Carpentier. Por otra parte, ni en *El siglo de las luces* (por ejemplo), ni en *Concierto barroco* se realiza un asedio al argumento como el que se verifica en las novelas breves vanguardistas de un Adán o un Andrade o aun, mucho más tarde, en las obras de César Aira. Parece difícil imaginar cómo esa conexión orgánica de la que habla González Echavarría podría concretarse prescindiendo o poniendo en crisis la categoría de argumento.

Todos los sucesos narrados en *El siglo de las luces* refieren a los hermanos cubanos Carlos y Sofía y al republicano francés Victor Hughes. Todos los sucesos están, en efecto, “intrincadamente urdidos”, y describen una progresión constante: la del nacimiento de una consciencia política revolucionaria. Esta novela narra la transición de dos adolescentes pertenecientes a la burguesía comercial isleña, cuyo padre acaba de morir, hacia una militancia política social-revolucionaria. Al conducirlos a Saint-Domingue, Victor Hughes es un elemento clave, desencadenador de esa transición. Luego la revolución Francesa lo investirá de poderes y Victor Hughes regresará al Caribe donde asumirá rasgos cada vez más tiránicos.

⁹“baroque in syntax and language, but flawlessly classical in their structure”.

Carlos y Sofía que asisten a transformación del francés, decepcionados, seguirán un camino distinto, y acabarán participando en la revuelta española del 2 de Mayo de 1808 contra la ocupación del ejército francés, precisamente. El europeo despierta la consciencia revolucionaria de los cubanos, pero luego estos llevan más lejos que aquel las ideas revolucionarias.

Concierto barroco, por su parte, sigue en todo momento los pasos de El Amo y Filomeno. El primero es un mexicano muy rico y con ciertos atisbos nacionalistas (en su casa tiene un óleo de Moctezuma, Cortés y Malinche, y en un ensayo de la pieza de teatro de Vivaldi denominada *Moctezuma*, El Amo se sintió identificado con el bando de los aztecas); el segundo es el criado negro del primero. La pareja de amo y criado, entre quienes nace una amistad paulatina, viajan primero a Madrid y luego a Valencia, a Barcelona y a Roma, donde la narración echa mano de uno de los tópicos barrocos (presente también en otra obra barroca, aunque en un sentido diferente: *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti): el carnaval, relacionado a su vez con otro tópico barroco, también presente en la obra, el mundo como teatro (Maravall, 1983: 320-321). Por otro lado, el carnaval se relaciona fácilmente con la revolución, tal como observó Bajtín (2003: 10-11). Y es de destacar que el tema recurrente de la revolución es otro rasgo compartido entre *Concierto barroco* y *El siglo de las luces*.

En Roma, además, se encuentran con una serie de músicos: Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel y Domenico Scarlatti. Con el primero, por otro lado, visitan la tumba de Igor Stravinski y el narrador alude a Richard Wagner, de quien se afirma que acaba de morir. Los personajes hablan mal de Stravinski, y Vivaldi lo considera anticuado. Estamos aquí ante dos rasgos que establecen una clara relación entre *Concierto barroco* y *El siglo de las luces* y otras novelas de Carpentier, aunque en el tratamiento de esos rasgos se da también una diferencia fundamental.

En primer lugar, la importancia de la música no únicamente a nivel temático, sino también estructural:

La escritura de Carpentier tiene una deuda de orden formal con la música. Los principios de composición musical figuran de manera prominente como elementos estructurales de su obra. *El siglo de las luces*, dice él mismo, es una especie de construcción sinfónica en la que tres personajes principales encarnan respectivamente un tema masculino, uno femenino y uno neutro. (Harss, 1969: 61).

Por otro lado, el hecho de que Vivaldi, El Amo y Filomeno visiten la tumba de Stravinski o que Filomeno opine que la improvisación musical que todos llevaron a cabo en el convento “fue como una *jam session*” son evidentes anacronismos. Los anacronismos son otro punto de contacto con *El siglo de las luces* y otras novelas de Carpentier. En referencia a *El siglo de las luces*, González Echavarría (1977: 300) afirma que “Al hacer del futuro también un pasado, la historia se convierte en el dinámico contrapunto textual entre los medios y los fines”. Así, los anacronismos se relacionan con los tópicos mencionados anteriormente y con el tema de la revolución, además de connotar “la densidad” de la historia: “Los anacronismos cumplen la función de señalar la densidad del campo histórico abarcado por el texto, el cual integra el pasado y el futuro en un mismo nivel horizontal. La historia, el objeto básico de la narración, y el texto, su resultado, son uno solo.” (González Echavarría, 1977: 302).

Pero, como ya mencionamos, a la par de estas semejanzas, nos gustaría señalar una diferencia significativa. Si bien tanto *Concierto Barroco*, como *El siglo de las luces* incurren en anacronismos, los de *Concierto barroco* son más y, sobre todo, más fragantes que los de *El siglo de las luces*. González Echavarría cita como ejemplos de anacronismos en *El siglo de las luces* un fragmento de la primera oración del *Manifiesto comunista*, inserta en una discusión entre Victor Hughes y Ogé y una alusión a la pintura moderna, aunque hay muchos más. Estos anacronismos son más sutiles y difíciles de percibir que los que hemos señalado respecto a *Concierto barroco*. Si el anacronismo es una forma de ruptura respecto al régimen realista, esa ruptura parece mayor en la novela breve. El clasicismo de la estructura está en cierta medida asediado por estos desórdenes temporales. Si bien existe un argumento claro, la acumulación de episodios y los saltos temporales y espaciales son factores dispersivos. Aun un escritor de novelas “intrincadamente urdidas”, con “estructuras clásicas” tiende a llevar a cabo una experimentación formal más audaz en sus novelas breves.

b.3 Los Cachorros y Conversación en La Catedral

El escurridizo narrador de *Los Cachorros* (1967), que oscila en una misma frase entre la homodiégesis y la heterodiégesis, huella estilística de la relación ambivalente e inestable del narrador frente al relato, no es menos cambiante en *Conversación en La Catedral* (1969), solo que el zigzagueo entre el adentro y el afuera del mundo narrativo es en esta novela más imperceptible, porque se opera a través de mecanismos que no rompen con la sintaxis española. En *Los Cachorros* la oscilación del narrador quiebra la sintaxis y esa ruptura, esa dislocación no es sino la marca lingüística de un desgarramiento vital, entre el nosotros y el yo, el antes y el ahora, las promesas juveniles y la adultez malograda: “Jugaban apenas hasta las cinco, pues a esa hora salía la Media y a nosotros los grandes nos corrían de la cancha a las buenas y a las malas. Las lenguas afuera, sacudiéndonos y sudando, recogían libros sacos y corbatas y salíamos a la calle.” (Vargas Llosa, 2014: 53). En *Conversación en La Catedral* el narrador heterodiegético se ve permanente interrumpido por los pensamientos de Zavala, transmitidos sin mediaciones: “El zambo alza los brazos, era él: ellos no habían salido esta mañana en el camión, don, se las habían pasado tirando palo. Piensa: él. Su voz, su cuerpo son los de él, pero parece tener treinta años más.” (Vargas Llosa, 2013: 17). La infiltración de la voz narrativa por la voz o la perspectiva de los personajes tiende a eliminar la distancia que separa al narrador del relato y, con ella, a eliminar la disidencia temporal de ambos; todo parece contemporáneo: la conversación en el bar *La Catedral* entre Santiago y Zavala, y el pasado común de ambos. Y así como el narrador de *Los Cachorros* fluctuaba entre la tercera persona singular y la primera persona plural, en *Conversación en La Catedral* pasa de la tercera persona singular (narrador heterodiegético) a la segunda:

Piensa: no sabe quién soy. No se lo iba a decir, no le iba a hablar. Qué te iba a reconocer, Zavalita, tenías ¿dieciséis, dieciocho? y ahora eras un viejo de treinta. El calvo pone papel carbón entre dos hojas, garabatea unas líneas de letra arrodillada y avara. Recostado contra el vano, el zambo se lame los labios. (Vargas Llosa, 213: 17).

Como se ve, aquí las frases son sintácticamente correctas; la dislocación se produce en el nivel del discurso. Desde este punto de vista, la operación estilística de *Los Cachorros* es más radical que la de *Conversación La*

Catedral. Lo cual resulta coherente con el *ethos* de la novela breve, en la cual la experimentación parece haber encontrado un terreno propicio.

c. Aira: novela breve y dispersión

Para finalizar, algunos escritores contemporáneos, cuyo ejemplo paradigmático es César Aira, sólo escriben novelas breves. Es bien conocida la condición de escritor prolífico de Aira, y citar todas sus novelas breves sería prácticamente imposible. Pero nos referiremos a algunas a modo de ejemplo.

Entre los numerosos desvíos de la literatura de Aira respecto de la estética realista y de las categorías clásicas del relato, Graciela Villanueva ha destacado “los modos en que las ficciones airianas (des)articulan la relación entre el comienzo y el final” (Villanueva, 2019: 2y3). Pocas categorías son, en efecto, más clásicas que las de principio y fin, dado que el propio Aristóteles alude a ellas en la *Poética* (150b 24-32). Los principios de Aira realizan una promesa tácita, mediante los “procedimientos tradicionales de suspenso” (Villanueva, 2019: 6), una promesa que el final defraudará. Al romper con la clásica articulación de principio y final, las novelas breves de Aira proponen una lógica alternativa: una “lógica onírica” (Villanueva, 2019: 5). De este modo, Aira da prioridad al procedimiento por sobre el resultado (Villanueva, 2019: 8). Si un vanguardista como el primer Martín Adán se rebela contra la “tiranía del argumento”, que suplanta por un orden aleatorio y alternativo, cuyo origen está en el propio discurso, entonces la prosa de Aira se inscribe en la estela de la vanguardia. Porque al desarticular comienzo y fin, se realiza una desagregación de los elementos constitutivos del argumento. Resulta interesante observar hasta qué punto esta desarticulación o decepción guarda una relación estrecha, podría decirse, estructural, con el formato novela breve.

El volante

En *El volante*, publicada en 1992, el lector asiste a una estructura en abismo resultante de un juego de cajas chinas narrativas. El título de la obra viene del hecho de que lo que el lector está leyendo es, precisamente, un volante publicitario, de una escuela de “expresión teatral”. Norma Traversini quien redacta el volante y, además, está a cargo de las clases, aclara a sus potenciales clientes que su “intención es brindarle un auxilio para ayudarlo a mejorar su nivel de sinceridad” (Aira, 2003: 10); no para convertirse en actor.

Como no está convencida de que la finalidad del taller ha quedado clara, intenta explicarlo de otro modo en la “Posdata” y esta se engrosa tanto que constituye la parte mayoritaria del texto. Allí, Traversini se decide a explicar el origen del nombre del taller, Lady Barbie. El nombre lo extrajo, dice, de una novela: *Apariencias*. Acto seguido, cuenta, con mucho detalle, el argumento de *Apariencias*. Uno de los personajes de esta última novela, Sir Horace, organiza un certamen literario, los miembros de cuyo jurado solo hablan de una novela que, aunque es mala, es muy graciosa y mueve a risa a sus lectores. Esta novela que, sin ser buena, capta la atención de los miembros del jurado, es *Náufragos a la deriva*. Hay, entonces, tres niveles narrativos, y llegado a este momento del relato, el lector ya ha atribuido al primer nivel, el del volante en sí, el de las clases de expresión corporal impartidas por Traversini, una condición ancilar respecto al relato de *Apariencias*. Así, la expectativa del lector se ve defraudada si, basado en otras narraciones de múltiples capas, espera que el relato *regrese* al nivel inicial, nivel que la narradora abandona y ya no lo recupera sino esporádica y brevemente. Cuando las expectativas del lector (uno que leyera a Aira por primera vez) están todavía intactas, el relato acaba.

Parménides

Si, tal como sostiene Villanueva la obra de Aira lleva a cabo una desestabilización del “orden lógico y cronológico” (2019: 5), una de las armas de que se sirve es de índole genérica o está directamente relacionada con el formato novela breve. Cuando el orden lógico o cronológico lleva al lector a anticipar el desarrollo ulterior de la trama, la obra simplemente termina, y, al hacerlo, prolonga más allá de los límites de la propia obra la tensión argumental irresuelta. En *Parménides* (2005), un rico hombre de estado de una colonia griega en la costa sur de Italia llamado Parménides, precisamente, convoca a un poeta, Perinola, para que le *ayude* en la redacción de un largo poema, que habrá de llamarse “Sobre la Naturaleza”. Este título impreciso y general es prácticamente lo único que Perinola sabe sobre la obra, porque cuando intenta indagar, las respuestas que obtiene de Parménides son de una abstracción tal que no le es posible sacar nada en limpio. El tiempo transcurre sin que Perinola logre avanzar en la redacción del poema, mientras él y Parménides se vuelven amigos. Pero en una ocasión, cuando Perinola fingía

escribir para evitar ser molestado por sus hijos, acabó escribiendo realmente. Escribió como no había logrado hacerlo nunca. Los versos fluyen porque no hay una lógica externa: solo existe la lógica de las palabras que se convocan las unas a las otras. Al principio, el poema trataba de “la superficie”, pero, una vez terminado, Perinola decidió un cambio: el poema ya no hablará de la superficie, sino de “la esfera”. El poeta cambia entonces en cada ocurrencia la palabra *superficie* por la palabra *esfera*, sin modificar absolutamente nada más, corrección que afirma implícitamente la falta de importancia del argumento. La lógica rígida del argumento es reemplazada, en la obra de Aira, por la lógica flexible e inestable de la asociación lingüística e imaginativa. Perinola escribe el poema sin saber si cumplirá con las expectativas de Parménides. De hecho, concibe la escritura de los primeros versos como una estrategia para saber más acerca del poema que Parménides tiene en mente, pero la estrategia no funciona. Entonces Perinola redacta el poema convencido de que a Parménides le bastará con ver que el poema está escrito en hexámetros para aprobarlo; escribe apresurado, porque una vez finalizado el poema de Parménides, podrá por fin ocuparse de su obra, de la que se ha desentendido. Al finalizar la obra encargada, se decide a dar un paseo. Entra en un bar, se emborracha y muere aplastado por un caballo.

Ninguna de las tensiones argumentales se resolvió. El lector nunca sabrá cómo era el poema que Parménides quería escribir, porque ese poema carece de importancia, como los sustantivos escritos por Perinola, intercambiables. La tensión no se resuelve porque Aira pone en cuestión el concepto de obra completa, a través de un asedio a los finales cerrados: “Los finales cerrados supondrían la primacía del resultado y, como ya lo hemos observado, Aira no se cansa de repetir que lo importante es el proceso o el procedimiento.” (Villanueva, 2019: 8).

Un episodio en la vida del pintor viajero

En ocasiones, el cuestionamiento a la racionalidad argumental pasa por el cambio de género. Así, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) comienza como una biografía, y de hecho, todo lo que se apunta en un principio sobre Johan Moritz Rugendas, pintor de la primera mitad siglo XIX que viajó a América del Sur, donde pintó paisajes y personas, parece ser cierto.

Pero luego la narración cambia de registro y la obra parece convertirse en un relato de viajes: el lector sigue los pasos de Rugendas y su amigo Krause por Chile y luego, junto con dos baquianos chilenos, a las pampas de las que Rugendas realiza varios dibujos y, más tarde, a Mendoza, Argentina, donde son albergados por la familia Godoy. Pero cuando Rugendas y Krause se disponen a ir otra vez a las pampas, acompañados esta vez por un cocinero y un baquiano, y el narrador se refiere a la “gran carreta de las travesías interpampeanas” el relato comienza a insinuar el cambio hacia un nuevo género: el género fantástico o, para utilizar la terminología de Todorov, maravilloso (1970: 46-63). Género este último en que la narración se confirma apenas más tarde, cuando, en las cercanías de “Monte Monigote” Rugendas recibe el impacto fulminante de dos rayos, que lejos de matarlo, hacen de él una especie de monstruo sublime, adepto de una sinceridad radical y cuyo rostro cambia permanentemente de forma y color. De la misma forma que en *El volante*, la narración nunca *regresa* al nivel inicial y en *Parménides* la narración *olvida* el poema que Parménidas tenía en mente, *Un episodio en la vida del pintor viajero* cambia constantemente de género, defraudando, de manera sucesiva, las expectativas del lector, y no *regresa* nunca al género inicial, en este caso, la biografía. La literatura de Aira es una huida hacia adelante.

Actos de caridad

Esta huida, esta fuga de dirección única implica una apertura de la obra. En *Actos de caridad* el protagonista es un cura que decide gastar todo el dinero de que dispone en la ampliación y la decoración de su casa. Lleva a cabo, por ese medio, lo que él considera el mayor acto de caridad. Cuanto mejor y más refinada sea la casa que él legue a su sucesor, menos se sentirá este tentado de utilizar el dinero en su propio beneficio y podrá dedicarse enteramente a la caridad. Ayudar a los pobres sería, según esta filosofía, el acto más mezquino de todos, acto al que el narrador-protagonista se siente tentado. Luego de que el sacerdote llega a esta conclusión, la narración se detiene en la descripción detallada de la casa, ampliada y vuelta a ampliar, mejorada y vuelta a mejorar, con un lujo exquisito. El recurso repetitivo a la descripción de la casa, la alusión recurrente a la peculiar concepción de la caridad del sacerdote hacen de esta novela breve un texto kafkiano sin metafísica. Cuando el sacerdote muere, es

reemplazado por un segundo sacerdote, quien comprende cómo aquella casa es un sofisticado acto de caridad, y se dispone a hacer lo mismo. Luego, este segundo sacerdote también muere y es reemplazado por un tercero, que llega a la misma conclusión que sus dos antecesores y decide hacer lo mismo que ellos: gastar todo el dinero en la casa, de modo de asegurar a un sucesor futuro el lujo espiritual de la caridad. Así la historia nunca se cierra sobre sí misma. El hecho de que el segundo y el tercer sacerdote lleguen a la misma conclusión que el primero sugiere una idea de infinito, de puesta en abismo. El lector imagina que habrá un cuarto cura que replicará los pensamientos y la acción de los anteriores. Pero esta prolongación no sucede en el texto; el lector la proyecta a partir de los índices textuales repetitivos. La brevedad del género participa de esa proyección, puesto que el sedimento de esta es, como en toda proyección, una ausencia o una falta.

Cómo me hice monja

Un procedimiento similar al de *Un episodio en la vida del pintor viajero* es el que encontramos en *Cómo me hice monja* (1983). Aunque aquí la estructura argumental planteada al inicio se respeta a lo largo de toda la obra, esa estructura parece un simple pretexto a medida que los episodios se van sucediendo unos a otros, episodios cada vez más delirantes, en un crescendo de ruptura con el orden lógico-racional. Al principio de la obra, la narradora-protagonista (una narradora que se refiere a sí misma en femenino pero a quienes todos los personajes se refieren en masculino) cuenta que ella y su familia acaban de mudarse a Rosario, desde una ciudad pequeña. Su padre y ella van a una heladería para que ella pruebe por primera vez el helado. Cuando lo hace, el helado la desagrada, lo que provoca que su irascible padre pierda la paciencia. El padre toma el helado y comprueba que, efectivamente, sabe mal, se enfurece y, luego de enfrentarse con el heladero, acaba ahogándolo en el tambor de helado de frutilla. Al final, el relato cerrará con la propia protagonista ahogada, también ella, en helado de frutilla, venganza tardía de la mujer del heladero. Pero este final circular, que parece dar un cierre convencional a la obra es de una artificialidad notable, como si Aira calcase las formas externas de una obra convencional para subvertirla desde dentro. El crimen por ahogo en el tambor de helado es el primer desacorde, el

primer choque de campos semánticos. Luego el padre es encarcelado y su madre y él comienzan su periplo existencial, solos en una gran ciudad desconocida. Los episodios se suceden unos a otros sin que exista entre ellos otra relación que la de estar todos vinculados con la subjetividad del narrador, *lógica interna* con que se reemplaza la *lógica externa* del argumento. La niña sufre una intoxicación por el helado en mal estado, tal como sucedió a muchos otros niños de Argentina y de los países vecinos, y es internada en un hospital de Rosario. La narración describe la vida en el hospital. Luego el narrador se refiere a sus primeras experiencias en una escuela, a la que ingresa tarde debido a la internación. Una queja de la madre de la narradora-protagonista desata la furia de la maestra. Esta decide vengarse por transferencia, en la persona de la protagonista. Lo hace desplegando frente a la clase un discurso de tono bíblico que se tensiona progresivamente hasta la ruptura completa de toda racionalidad lingüística:

Yo digo siempre la verdad. Yo verdo siempre la digo. Yo niños. Yo soy la verdad y la vida. Yo vido. La verda. La niños. Soy la segunda mamá. La mamunda segú. Yo los quiero a todos por igual. Yo los igualo a todos por mamá. Les digo la verdad por amor. La amad por verdor. La mamá por mamor. ¡Por segunda verdanda! ¡A todos! ¡A todos! Pero hay uno... Uro hay peno... Uy ay pey... (Aira, 1993: 28).

Aunque el discurso de la maestra rompe con toda coherencia y referencialidad lingüística, el lector entiende perfectamente el mensaje. Un mensaje de odio y arbitrariedad, un mensaje de poder. Así como en *Parménides* Perinola cambia el asunto del poema que ya ha escrito únicamente reemplazando el sintagma “la superficie” por el sintagma “la esfera”, sin modificar nada más, cambio con el que se insinúa la condición ancilar, baladí del asunto, en el discurso de la maestra todas las palabras podrían ser reemplazadas sin que se perdiera el mensaje. La prueba está en que muchas de ellas no son, estrictamente, palabras. Aira inventa palabras, a veces combinando vocablos existentes (*mamor*: mezcla de *mamá* y *amor*), a veces modificando un vocablo (*verdanda*) y a veces creado fonemas sin que pueda rastrearse en ellos ninguna palabra española (*Uy ay pey*); a veces la ruptura se da mediante el intercambio de fonemas (*La amad por verdor*). Pero otras palabras inventadas y otros intercambios de fonemas podrían concebirse sin que por ello se perdiera el mensaje. El mensaje reside en su fuerza ilocutiva;

las palabras son secundarias, reemplazables, modificables y combinables. La futilidad de las palabras autoriza al narrador a jugar con ellas.

El juego de los mundos

En ocasiones, el rechazo de la racionalidad argumental se lleva hasta tal extremo que el relato parece disgregarse en sus episodios constitutivos, a veces ligados entre sí por una relación muy lábil. En ese sentido, la prosa de Aira tiene puntos de contacto con la de Martín Adán. En efecto, en *La casa de cartón*, la narración está tensionada por una fuerza centrífuga, y solo de un modo convencional podemos decir que la relación del narrador con su amigo Ramón es el argumento, porque todos los otros episodios (las referencias a la señorita Muller, a la tía de Ramón, a Catita) no parecen estar supeditados a él o lo están de un modo oblicuo. En *El juego de los mundos* (2002) el artefacto que da nombre a la obra es descrito en las primeras páginas. *El juego de los mundos* es, estrictamente, un relato de ciencia ficción. La narración sucede en el futuro. Tomasito, el hijo del narrador, se entretiene con un juego en el que se destruyen mundos reales. Pero luego, tal como sucede en *Cómo me hice monja*, en *Parménides* y en *Biografía*, el relato se entrega a sofisticadas reflexiones sobre el arte. El narrador le habla a su hijo de literatura y le cuenta que todos los textos literarios han sido pasados a imágenes, una por cada palabra, lo que, de hecho, eliminó la diferencia entre los distintos escritores. Luego la narración se detiene en la amistad que el protagonista entabla con dos jóvenes intelectuales, a quienes él transmite su preocupación de que el juego de Realidad Total acabe por restituir a Dios, idea que es desestimada por los dos jóvenes amigos si bien apela cada uno de ellos a argumentos distintos. Mientras tanto, el narrador habla con Tomasito y con los amigos de su hijo del juego de los mundos, de las barrocas maneras de destruir planetas que han ido descubriendo. Al final, en una escena delirante que recuerda *Macunaima* el narrador busca y encuentra a Dios, “Bicharraco geométrico con patas y peluca”. Ambos se enfrentan. Él le arranca la peluca y la pateo, mientras Dios lo sigue, y los tres (el protagonista, Dios y la peluca) son comparados por el narrador a la Santísima Trinidad. El lector tiene la impresión de que el argumento (el juego de los mundos y sus implicaciones filosóficas) fue apenas una excusa, un punto inicial por el que se desencadenó la narración y en torno

al cual el narrador pudo disponer los episodios, las reflexiones metaliterarias, los diálogos.

Artforum

En otras novelas breves de Aira el descentramiento es aún más radical. La narración de *Artforum* (2014) está prácticamente paralizada por una ausencia casi completa de argumento. El episodio inicial, en el que la lluvia entra por una ventana y cae sobre una pila de revistas que el narrador apreciaba particularmente y que no se arruinan porque una de ellas, la *Artforum*, absorbe toda el agua “para salvar a las otras” parece un pretexto que la narración deja rápidamente de lado, para concentrarse en la revista que da nombre a la obra.

Este episodio está acompañado de la aclaración de que no se trata de un hecho sobrenatural. Aclaración que tiene tal vez el objetivo de despojar al lector de la coartada genérica.

La relación de ciertos capítulos con un tema central es difícil de desentrañar; por ejemplo, el capítulo final, reflexión lírica y abstracta sobre Adán y las formas, antes de que existiera la fuerza de la gravedad. Salvo que el lector considerara que toda la obra es una reflexión sobre la forma. Pero aún en ese caso resulta evidente que en *Artforum*, como en muchas de las novelas y novelas breves de Aira se ataca la lógica central y centrípeta del argumento. Porque aun concediendo que *Artforum* es una sofisticada reflexión sobre las formas, la relación de ciertos capítulos con una reflexión sobre la forma es ambigua y abstrusa. Así sucede por ejemplo con el capítulo titulado *Los broches*, en el que se describe cómo los broches de la casa empiezan a romperse de manera inexplicable. Y si bien el narrador explica que se han roto porque la forma “se ha agotado”, esta explicación es de una arbitrariedad tan patente (usamos la palabra *arbitrariedad* sin otorgarle un sentido peyorativo, sino meramente descriptivo) que no parece suficiente para ver la relación entre este capítulo y el resto de la obra.

La mayor parte de las novelas breves de Aira que hemos podido consultar operan un cruce del género ensayístico y narrativo. A veces, el factor narrativo prepondera sobre el ensayístico y a veces sucede lo contrario. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, por ejemplo, el factor preponderante es el narrativo,

si bien el factor ensayístico está también presente, en las recurrentes reflexiones sobre el arte y la belleza presentes en la obra. En *Arforum*, por el contrario, el factor ensayístico se impone claramente al narrativo.

Margarita

En *Margarita (un recuerdo)* (2013) y *Biografía* (2014) la disgregación es aún mayor. En la primera, el declarado asunto de la obra, es decir, el recuerdo de Margarita, aparece tardíamente, y la relación de ciertos capítulos con ese argumento central es tan difícil de desentrañar como en *Artforum*. El primer capítulo alude a la angustia del narrador que pronto cumplirá dieciocho años y deberá abandonar su ciudad natal para instalarse en Buenos Aires.

La angustia lo lleva a escribir poesía, como antes lo llevó a la pintura. El segundo capítulo se refiere a los veranos que el narrador y su familia pasaban en el campo, las dinámicas internas, la combinación de trabajo y de ocio, su búsqueda del cuarto más apartado de la casa para leer en tranquilidad, su impresión frente a un peón monstruoso. Solo en el tercer capítulo aparece Margarita, su remembranza, realizada a veces con un lirismo extremo que recuerda por momentos las descripciones costeras de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. En muchas novelas breves de César Aira, ya que no en todas, el lector parece descubrir, junto con el propio escritor, el argumento de la obra. Tal vez otro escritor, un vez llegado a este momento, reescribiría los capítulos iniciales, en vistas a su mejor supeditación a un argumento central. Aira no lo hace; corrige hacia adelante; un capítulo corrige al precedente y un libro al anterior. Esta filosofía de la escritura y la corrección prioriza, tal como Villanueva apuntó, el proceso por sobre el resultado.

Biografía

En *Biografía* (2014), la disolución del argumento es llevada a sus últimas consecuencias. Luego de realizar durante años un trabajo difícil que siempre estaba a punto de no hacer, pero acababa haciendo, *Biografía* se ha jubilado. Su trabajo consistía, sintomáticamente, en realizar enumeraciones caóticas, y tenía para ello un auténtico talento. Pero toda una vida dedicada a un trabajo que tensionaba a tal punto sus nervios ha dejado secuelas en él. Entre ellas, la más importante de todas, una ligera paranoia. Al principio de la obra, *Biografía* hace alusión a un tren que está parado, vertical, en una relación perpendicular

con la línea del horizonte. Esta alusión, que comienza siendo una metáfora, permea a otro nivel narrativo y es efectivamente visto por Biografía, quien de inmediato aclara que el tren es tal vez producto de su leve paranoia. Como en *Artforum* el narrador toma la precaución de cerrar al lector la válvula de escape genérica: si el texto se ubica en la zona de lo extraño o lo maravilloso (en la terminología de Todorov), el extrañamiento disminuye. La narración se vuelve cada vez más extraña y peculiar, cuando Biografía ve a un loco caminar por el techo del tren, pese a que este está a noventa grados. La narración vira en una u otra dirección gobernada por la lógica interna e inestable de la asociación de ideas. Así, Biografía encuentra una posible explicación para el accidente del tren: las excavaciones que realiza un grupo de arqueólogos con fondos británicos. El narrador se refiere al trabajo desganado de los arqueólogos, a la displicencia de la empresa inglesa de la que provienen los fondos, a Ingrid, una arqueóloga, con quien el narrador comienza una aventura. Así, por decantación, tal como sucede en *Margarita (un recuerdo)* surge el asunto del relato. El narrador se centra en Ingrid por algunas páginas, hasta que decide irse del lugar, reflexionando sobre una forma de turismo ecológico, destinado a un público rico, descubriendo objetos que rompen las leyes de la física.

En cada novela breve, la prosa de Aira está tensionada por una fuerza centrífuga que tiende a dispersar los episodios, con frecuencia agrupados entre sí por un principio asociativo, que contraría la fuerza centrípeta del argumento.

Las similitudes con *La casa de cartón*, *Macunaima* y *La señorita Etcétera* son numerosas. En tanto que obras vanguardistas, estas últimas tres ponen “en entredicho el discurso lógico-racional que venía manejando la vanguardia a causa de sus orígenes burgueses en el siglo XIX” (Rama, 1984: 57). En ese discurso racional, el argumento tenía un rol protagónico. Por eso, en las novelas breves vanguardistas el argumento es casi inexistente, y la dispersión narrativa prima por sobre la concentración, tal como sucede, en mayor o menor medida, en las novelas breves de César Aira.

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, en *Cómo me hice monja* o en *Parménides* esta fuerza dispersiva está contenida por los propios límites genéricos. Aunque Aira procede a dinamitar el género desde dentro, y, por ejemplo, el relato de aventuras en el que parece inscribirse, luego de las primeras páginas, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, transmuta en un

relato maravilloso o extraño cuando el protagonista recibe el impacto de dos rayos o en un ensayo sobre la belleza y el arte, el marco inicial, aportado por el género, que más tarde ha de ser traicionado, aporta una cierta estructura, una fuerza centrípeta que se opondrá mínimamente a la fuerza centrífuga de la asociación imaginativa.

En cambio, cuando ese marco inicial, aportado por el género, no existe, como en *Arforum* o en *Biografía*, la fuerza dispersiva prima, y la narración se disgrega en sus episodios constitutivos.

En cada uno de los casos, Aira parece haber encontrado en la novela breve el formato propicio para sus experimentaciones formales y semánticas. Las obras de Aira son con frecuencia artefactos culturales ambiguos, mezcla de ensayo y ficción; con mucha frecuencia, rompen con la estructura narrativa clásica. El género escogido para la realización de estas sofisticadas operaciones culturales es siempre la novela breve.

Luego de haber analizado novelas breves vanguardistas del primer tercio del siglo XX, de mitad de siglo y de comienzos del siglo XXI, en el próximo capítulo estudiaremos diversas teorías de la novela breve (II.b). Pero antes, hemos creído necesario tratar de determinar qué es un género. Por ello, en el primer apartado del próximo capítulo (II.a) repasamos críticamente diversas teorías del género literario. En el segundo apartado (II.b), compararemos la teoría de la novela breve con su práctica en la literatura latinoamericana del siglo XX, y, en algunos casos, del siglo XXI.

Capítulo II. La novela breve ¿un género?

a. Discusiones en torno a la noción de género.

a.1. Käte Hamburger

En 1957, Käte Hamburger publica *La lógica de la literatura*, en donde defiende que el género literario por excelencia es el narrativo o épico, preeminencia para la que da razones de orden lingüístico o de filosofía lingüística: en ningún otro género se emplea el lenguaje de un modo tan apartado del ordinario, consistente en la producción de enunciados con referente externo y a los que puede asignarse, en consecuencia, un valor de verdad. La lírica queda excluida de la *poiesis*, entendida esta como fabricación o creación de una ficción, porque en la lírica no se verifican las *mutaciones* (sujeto vuelto objeto, pérdida del valor de pasado del imperfecto, etc.) que Hamburger ve como marcas distintivas de la narración, *mutaciones* que la alejan del uso ordinario del lenguaje. En cuanto al drama, puesto que en él los personajes se exponen mediante el diálogo, y no mediante un narrador, la función narrativa *está ausente, reducida a cero*, y de allí se desprenden sus rasgos formales, como los rasgos formales del género épico se desprenden de la función narrativa. De modo que, para Hamburger (1986: 137) solo hay dos “formas estructurales distintivas” ficcionales, esto es, dos géneros ficcionales: el drama y la épica, siendo el segundo el más ficcional de los dos, es decir, el género en el que la lengua “Vive y actúa en su totalidad” (1986: 75).

Todo lo cual plantea un problema de distinción, porque, según esta teoría, una novela, un cuento, o una novela breve, son declinaciones de una misma forma estructural: la narrativa. En otras palabras, los tres son subtipos de un mismo género. Esto es así porque, según Hamburger, no existen diferencias lingüísticas estructurales entre ellos, y tales diferencias son las únicas relevantes a la hora de establecer una distinción genérica.

Esta postura, heredera de la *Poética* de Aristóteles, contrasta con la concepción de género más extendida entre los críticos y los teóricos literarios, quienes ven entre el cuento y la novela, por ejemplo, diferencias estructurales, que, aun cuando no sean tan radicales como las señaladas por Hamburger, bastan para distinguir un género de otro. Por otra parte, el concepto de género se utiliza con frecuencia para referir a grupos textuales agrupados según

criterios distintivos no basados en la estructura lingüística. Así, se suele hablar del género fantástico, o se suele aludir al teatro isabelino, al clasicismo francés, a la novela gótica o a la novela policial desde una perspectiva genérica. Si estos son géneros, lo son por distintos criterios, ninguno de los cuales refiere a la estructura lingüística: “género fantástico”, “novela policial” y “novela gótica” responden a un criterio semántico, “teatro isabelino” y “clasicismo francés”, a un criterio espacio temporal. Para nosotros, no existe ninguna justificación para dar prioridad al criterio lingüístico-estructural por sobre un criterio semántico (inmanente) o un criterio espacio-temporal (contextual).

La arquitectura teórica de Hamburger, con ser muy sutil y convincente, presenta, a nuestro entender, algunos inconvenientes.

Atisbos de función narrativa en el drama

Hamburger defiende el título de su libro, que es, a primera vista, casi un oxímoron, mediante la alusión a los planteamientos filosóficos contemporáneos a su época. De la misma forma, sostiene Hamburger (1995: 9), que la *lógica del pensamiento* ha sido reemplazada por la *lógica del lenguaje*, ella tiene derecho a hablar de lógica de la literatura, porque su aproximación a la literatura es de índole lingüístico. Así, y tal como ya hemos apuntado, Hamburger considera que la distinción entre el lenguaje productor de formas literarias y el lenguaje que está en la base del pensamiento y la comunicación es de naturaleza funcional. El primero nos procura una experiencia de ficción, de no realidad; lo que no es el caso del segundo (Hamburger, 1995: 52). Hamburger opone, en primer lugar, lenguaje enunciativo y lenguaje ficcional:

Si esa comparación nos ha de permitir reconocer los criterios que caracterizan al lenguaje en funciones de creación literaria, al lenguaje poético, habrá que comenzar por estudiar en el que no lo es qué estructura es la que lo distingue categorialmente de aquel. [...] Por tal razón es preciso iniciar ahora una investigación de mayor amplitud que empiece por apartar la vista del ámbito literario para ocuparse de la estructura del lenguaje, es decir, de lo que llamamos sistema enunciativo del lenguaje. (Hamburger, 1995: 25)

El primer paso es, pues, ocuparse del lenguaje enunciativo, del cual Hamburger apunta lo siguiente: “Toda enunciación lo es de realidad, de lo cual resulta un fundamento sobre el que determinar con exactitud la relación del lenguaje con la realidad, y por tanto, la de la literatura.” (1995: 32)

A partir de esta distinción entre dos funciones del lenguaje, Hamburger reduce los géneros literarios a dos: épica y tragedia. Entre ambos, la épica es el género ficcional fundamental, ya que la ficción se define por el uso no referencial del lenguaje (Hamburger, 1995: 136), y el lenguaje, según Hamburger, “solo vive y trabaja en su totalidad” (Hamburger, 1995: 52) en la literatura narrativa, mientras que lo característico de la “figura dramática” es que:

Está construida de manera que no solo existe como representación mental, sino que está definida y dispuesta para aparecer como percepción en la escena, esto es, en la misma realidad físicamente definida de los espectadores. Pero esto significa que la literatura se perfila en una doble perspectiva, la de la literatura y la de la realidad física, y queda marcada por los fenómenos que conlleva la realización o encarnación física de la ficción. Lo que sin embargo no aparece por primera vez al ver la obra teatral en escena; por el contrario, para la lógica del drama lo decisivo es que la obra ya está compuesta en ambos registros, representación mental y percepción. (Hamburger, 1995: 136)

Este criterio de distinción del drama frente a la épica ya está presente en la *Poética* de Aristóteles, cuya estructura fundamental Hamburger sigue de manera fiel. Aristóteles señala (*Poética* 1448a 19-23), en efecto, que, en la épica, la fábula¹⁰ es narrada por un narrador; mientras que, en el drama, la fábula se despliega mediante la acción de los actores, aunque es también cierto que Aristóteles señala esta entre otras diferencias; mientras que Hamburger se basa casi exclusivamente en este criterio de distinción.

Muchos aspectos de la *Poética* son en realidad derivaciones de las teorías filosóficas de Aristóteles. En el afán de lograr una coincidencia entre las definiciones del drama, de la tragedia y de la comedia, con teorías filosóficas y biológicas, Aristóteles parece a veces soslayar o tergiversar ciertos elementos presentes en las obras de los autores que él mismo elige como ejemplos predilectos:

Sin embargo, su doctrina literaria no derivaba de un estudio objetivo de Homero y de los Trágicos, sino más bien de su filosofía y de su concepción general del arte.[...]

¿Por qué, por ejemplo, esa insistencia en la acción dramática, que se trate del drama o de la epopeya? ¿Por qué el coro considerado como actor que contribuye a la acción? La explicación está en la conocida doctrina de Aristóteles sobre el acto y la potencia: es en la actividad donde el hombre realiza lo que, fuera de la actividad, solo es en potencia. Así pues, si el poeta quiere imitar al

¹⁰ En la traducción al español de la *Poética* a cargo de Valentín García Yebra (Editorial Gredos) se traduce por *fábula* el término griego *μῦθος*, así como la traducción francesa a cargo de Joseph Hardy (Les Belles Lettres), traduce este último término por *fable*.

hombre, tiene que mostrarlo "actuando". (Hardy, 2019: 13-14. La traducción es nuestra)¹¹.

Del mismo modo que Aristóteles considera a Homero el mejor autor épico, y la *Ilíada* y la *Odisea* los mejores ejemplos de este género, ve en Sófocles al mejor dramaturgo. Así, cuando se refiere al coro, adopta una perspectiva prescriptiva, compara Sófocles con Eurípides y aconseja seguir los pasos del primero:

En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia. (*Poética*, 1456a 25- 29).

Ahora bien, al analizar las tragedias de Sófocles, las intervenciones del coro, su función dramática y su relación con la trama o fábula no nos parecen tan claras y unívocas como la doctrina de Aristóteles sugiere. A modo de ejemplo, podemos referirnos brevemente a *Antígona*. En nuestra opinión, en esta obra el coro solo interviene directamente en la acción, cuando el que toma la palabra no es el coro en tanto tal, sino el corifeo. Por ejemplo, cuando Creonte comunica al coro, compuesto por los ciudadanos tebanos, el edicto que prohíbe el entierro del cuerpo de Polinices, solo le responde el corifeo (*Antígona*, 164-223). En el resto de las intervenciones, o bien el coro parece continuar la tradición que Aristóteles rechaza (las "partes cantadas" son autónomas respecto a la fábula); o bien, interviene para contextualizar las acciones de los personajes. Así, por ejemplo:

Rayo de sol, la más bella luz vista en Tebas, la de las siete puertas, te has mostrado ya, ¡oh ojo del dorado día!, viniendo sobre la corriente del Dirce, tú, que al guerrero de blanco escudo que vino de Argos con su equipo, has acosado como a un presuroso fugitivo en rápida carrera, y al que Polinices condujo contra nuestra tierra, excitado por equívocas discordias. Lanzando agudos gritos, voló sobre nuestra tierra como un águila cubierta con plumas de blanca nieve, con abundante ornamento, con yelmos guarnecidos con crines de caballos. (*Antígona*, 100-117)

¹¹ « Cependant sa doctrine littéraire ne lui vient pas d'une étude objective d'Homère et de Tragiques, mais plutôt de sa philosophie et de sa conception générale de l'art. [...] »

Pourquoi, par exemple, cette insistance sur l'action dramatique, qu'il s'agisse du drame ou de l'épopée ? Pourquoi le chœur considéré comme un acteur et chargé de concourir à l'action ? Il faut en chercher l'explication dans la doctrine bien connue d'Aristote sur l'acte et la puissance ; c'est dans l'activité que l'homme réalise ce qu'il n'est, en dehors de l'activité, que virtuellement. Si le poète veut imiter l'homme, il doit donc le montrer 'agissant' ».

El coro, hacia al principio de la tragedia, alude en tono lírico a la guerra civil que acaba de tener lugar; una guerra que enfrentó a dos hermanos, Etéocles y Polinices, ambos, a su vez, hermanos de Antígona e Ismene y sobrinos de Creonte. Los ciudadanos tebanos que conforman el coro, recuerdan que Polinices lideró el bando que atacó la ciudad. De este modo, proveen a los espectadores de toda la información necesaria a la comprensión de la tragedia. En otras palabras, el coro cumple en este caso funciones similares a las de un narrador en una obra épico-narrativa. Sitúa la ficción en sus coordenadas espacio-temporales, aludiendo a aquellos acontecimientos que no estarán comprendidos en la ficción, pero cuyo conocimiento es necesario para la comprensión del drama. Esta información nos parecería tal vez mucho más discordante en boca de uno de los personajes, Antígona o Ismene, por ejemplo. El espectador parece más proclive a aceptar esta información si es el coro que la transmite. A nuestro entender, esto se debe a que el coro es un elemento ambiguo, liminar, que pertenece al interior y al exterior del mundo ficcional.

La antiestrofa, continúa la descripción de la guerra civil, de manera aún más detallada y explícita, antes de instar a echar esta guerra al olvido: “De los combates que acaban de tener lugar, que se haga el olvido” (*Antígona*, 150-151). Käte Hamburger sostiene que “el cambio de significado que la narración imprime al pretérito [...] consiste en que el pretérito pierde su función gramatical de designar el pasado.” (Hamburger, 1995: 54). Ciertamente, en la frase de la pieza de Sófocles que acabamos de citar, esto no sucede, ya que el verbo *acaban* está en presente. Pero evidentemente la construcción *acaban de* tiene un sentido de pasado reciente. Lo cual es de por sí un indicio ficcional, porque para el espectador contemporáneo de Sófocles, según se vislumbra en los comentarios del propio Aristóteles, la guerra de Tebas sucedió en un pasado lejano; en un pasado mítico o legendario para un espectador —o lector— contemporáneo. Así el coro, al mismo tiempo que sitúa el universo ficcional en tiempo y espacio, da cuenta de la condición ficcional de ese universo.

La mimesis

Hacia el principio de su trabajo, Hamburger coloca en el centro mismo de su *lógica* la oposición literatura-realidad:

El tema fundamental de la lógica de la literatura no es al cabo sino el expresado en esa fórmula conceptual que, en forma explícita o implícita, subyace a toda consideración teórica sobre literatura: literatura y realidad. [...]

Ha de recalcarse que aquí se utilizará [el concepto de realidad] exclusivamente en cuanto opuesto a literatura o relacionado con ella [...], el concepto de realidad así empleado no significa sino la realidad de la vida humana (naturaleza, historia y mundo del espíritu) en cuanto opuesta a lo que vivimos como “contenido” de las composiciones literarias, no significa sino el modo de ser de la vida en cuanto se diferencia del que la literatura crea y representa (Hamburger, 1995: 15).

Es en este marco que Hamburger interpreta el término *mímesis* (μίμησις), empleado por Aristóteles en la *Poética*, como sinónimo de *poíesis* (ποίησις):

Aristóteles define el concepto de ποίησις mediante el de μίμησις y [...] ambos comparten a su juicio idéntico significado. Dos circunstancias parecen haber impedido que se atendiera a este hecho: por una parte, el que se perdiera de vista el significado fundamental de ambos conceptos griegos “hacer o producir”, y por otra, el que se tradujera μίμησις por imitatio y se cargara así al término con el sentido de “copia posterior”. (Hamburger, 1995: 16)

Si *mímesis* significa imitación, es un concepto que en cierto modo atenta contra la oposición que Hamburger ha considerado fundante de la lógica de la literatura. Si la literatura *imita* la realidad, la oposición de la una respecto de la otra se debilita.

Ambos términos, *mímesis* (μίμησις) y *logos* (λόγος), tomados como sinónimos, se oponen a un tercero, *imitatio*, planteando así una distinción que se proyecta a partir de la oposición literatura-realidad antes mencionada:

Si ahora traemos aquí a colación otro pequeño pasaje de la poética aparecerá claramente el sentido de diferenciar entre ποιεῖν y λέγειν (decir), entre μίμησις y λόγος; distinción que se refiere al hecho de que a juicio de Aristóteles el concepto de “poesía” se agota en la presentación y figuración de seres humanos que actúan, sin incluir una determinada forma de “enunciación métrica” por más “poética” que pueda ser. (Hamburger, 1995: 18)

Sin embargo, al leer la *Poética* en muchos pasajes Aristóteles parece utilizar el término *mímesis* en el sentido de *imitación*. Del mismo modo que la concepción del drama desarrollada por Aristóteles es en buena medida deudora de su teoría filosófica de la potencia y el acto, y que la teoría de la catarsis proviene de las ciencias naturales (Hardy, 1995: 18-19), el concepto de *mímesis* ha sido extraído de una observación antropológica:

Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar [μίμεισθαι], en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación [μιμητικώτατόν] y por la imitación [μιμήσεως] adquiere sus primeros

conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación [μιμήμασι πάντας]. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. (*Poética* 1448b 4-13)

Esta última *prueba* de la inclinación humana a imitar es muy sugestiva, porque al aludir al dibujo de animales repugnantes o de cadáveres, Aristóteles deja en claro que mimesis significa para él reproducción de un objeto real, y que la reproducción será tanto mejor cuánto más próxima al objeto imitado.

Asimismo, cuando Aristóteles distingue la tragedia de los otros géneros dramáticos, vuelve a recurrir al concepto de mimesis:

Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan [μιμούνται οἱ μιμούμενοι πρόπτοντας], y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. (*Poética* 1448^a 1-5)

En ambos casos, nos parece que Aristóteles emplea el vocablo mimesis o sus derivados, con el sentido de *imitación*. Y si ambos fragmentos son significativos, el segundo lo es aún más, porque allí no solo distingue el drama de la comedia según el objeto imitado, sino que además explica cuál es ese objeto: hombres superiores o inferiores; en todos los casos, hombres que actúan: “Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos [μιμῆσθαι] peores, y aquélla, mejores que los hombres reales.” (*Poética*, 1448^a 17-19).

Por otra parte, como ya hemos señalado, luego establecer que los dos únicos géneros ficcionales son el drama y la épica (o literatura narrativa), opone ambos entre sí, siendo el segundo el único en que se da, plenamente, la oposición enunciado/literatura o λέγειν/poieîn-mimésis. Sin embargo, en la *Poética*, Aristóteles considera que la tragedia deriva de la épica, del mismo modo que, siempre según él, la comedia deriva del trímetro yámbico:

Y así como, en el género noble, Homero fue el poeta máximo (pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen imitaciones dramáticas), así también fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en acción no una invectiva, sino lo risible. El *Margites*, en efecto, tiene analogía con las comedias como la *Ilíada* y la *Odisea* con las tragedias

Una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias,

por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que aquéllas. (*Poética* 1448b 69- 1449a 6)

Pero la cercanía no termina allí; muy por el contrario, Aristóteles hace referencia a múltiples rasgos compartidos entre el drama y la épica, el principal de los cuales es, tal vez, la ya mencionada unidad de acción.

En resumen, hemos querido derribar, o al menos fisurar dos *barreras* erigidas por Käte Hamburger, cuyo aporte, por otra parte, consideramos fundamental y de una gran lucidez. En primer lugar, la barrera (a nuestro parecer excesivamente rígida) que separa los géneros literarios, es decir, la barrera que se interpone entre el drama de la narrativa. En segundo lugar: la barrera que separa lenguaje enunciativo de lenguaje literario o ficcional.

Lo primero lo hicimos porque hemos creído descubrir dos brechas distintas en la arquitectura argumental de Hamburger. La primera brecha la hallamos en la *Poética*. En efecto, Aristóteles apunta que el origen de la tragedia está en la épica y, tal vez a partir de esa constatación, descubre entre ambas rasgos compartidos, algunos de ellos estructurales. Esto vale no solo para la célebre unidad de acción (rasgo que afecta el argumento), sino también para el asunto o tema tratado. Pues Aristóteles señala que la épica y el drama también comparten el hecho de *imitar* a hombres superiores. Esto, que en una primera lectura puede parecer superficial y perimido, tal vez tenga más implicancias de las que parezca. Porque, desde nuestra perspectiva, una de las características que en general poseen las novelas breves es el tono fatalista (abordaremos este tema con mayor detalle en el apartado II. b de esta Primera Parte). Este tono podría provenir de esa gravedad inherente a los dos géneros preferidos por Aristóteles, aun cuando los “hombres superiores” hayan desaparecido de la literatura. La segunda brecha la hallamos en *Antígona*, aunque hubiéramos podido elegir otras tragedias de Sófocles. Si nos remitimos a Sófocles es porque Aristóteles lo cita como ejemplo de sus prescripciones, y a su vez, una de las oposiciones fundamentales de Hamburger, la que consiste en distinguir el drama de la épica porque la primera se da a través de una narración, y la segunda a través de la acción de los actores se haya en la poética. Tal como ciertos filólogos lo señalaron (Hardy, 2019: 13-14), y pese a

su enorme perspicacia, en ocasiones Aristóteles parece superponer sus propias teorías (antropológicas, biológicas, lógicas) a la observación empírica. Así, dado que la esencia del hombre se realiza en la acción y que el drama imita a los hombres que actúan, entonces el coro debe ser un hombre y debe actuar; contribuir, con su intervención al movimiento de la *fábula*. Pero al cotejar estos postulados con el autor mencionado por el propio Aristóteles, vemos que con frecuencia el coro es un elemento extraño y ambiguo; en la mayoría de sus intervenciones, difícil de reducir a la condición de un personaje como los otros. En ocasiones, su intervención consiste en contextualizar, situando el mundo ficcional en tiempo y espacio, aludiendo a hechos que están excluidos de la diégesis. Al mismo tiempo que realiza este gesto de orientación dirigido al espectador, traza una *huella ficcional*. Con todo esto, queremos decir que, en nuestro parecer, ciertos elementos del drama (en este caso, el coro) cumplen a veces una función próxima a la del narrador en la épica.

La fisura de la segunda barrera la encontramos también en la *Poética*, una fisura que se ha prolongado o interrumpido a lo largo del tiempo, y a la que sin duda ha contribuido la moderna teoría de los mundos posibles. Nos estamos refiriendo a la referencia externa. Si la literatura (narrativa o dramática) es mimética o imitativa y lo que imita es a los seres humanos en acción, entonces ya no puede hablarse de una oposición tajante y excluyente entre lenguaje enunciativo y lenguaje literario. Hamburger basa esta oposición en una lectura muy específica del vocablo aristotélico *mímesis* que considera sinónimo de *poiésis* (creación) y cuya acepción principal intenta desligar del concepto que ha sido vertido en el vocablo latino *imitatio*. Pero esta lectura, que contrasta con todas las interpretaciones filológicas que hemos tenido la ocasión de consultar¹², en nuestra opinión, se ve contradicha en el propio texto de la *Poética* en múltiples pasajes.

a.2. Jean-Marie Schaeffer

En *Qu'est-ce un genre littéraire* (1989), Jean-Marie Schaeffer defiende un concepto de género diametralmente opuesto al de Hamburger. Porque si esta

¹² Además de la versión de Hardy y de García Yebra, consignadas en la bibliografía, hemos consultado las versiones de S. H. Butcher (Universidad de California) y la de S. Henry (Universidad de Toronto). Todos traducen *mímesis* como *imitación* o *imitation*, según la lengua de destino.

última afirma que “la masa de obras particulares está articulada en tres formas estructurales distintas” (Hamburger, 1986: 137), reducidas luego a dos, el género épico y el género dramático, Schaeffer, prefiere hablar de “nombres genéricos” en lugar de géneros, al tiempo que afirma que tales “nombres” son siempre relativos a la teoría (Schaeffer, 1989: 68-69), lo cual permite establecer distinciones genéricas basadas en diferentes criterios. Schaeffer señala que ha existido la tendencia a concebir los géneros literarios a partir de una proyección del paradigma biológico (Schaeffer, 1989: 70), y a ver en los géneros un homólogo de las especies animales o vegetales. Es esta actitud “esencialista de paradigma biológico” la única que puede “dar lugar a una teoría de los géneros en un sentido fuerte del término” (Schaeffer, 1989: 13). Sin embargo, el propio Aristóteles en su *Poética* señaló la diferencia fundamental entre las especies biológicas y los productos culturales. Se trata de una diferencia causal: mientras las especies biológicas tienen una causalidad interna, y cada ejemplar participa en la reproducción de la especie, los productos culturales poseen una causalidad externa: el autor. Por eso, si la aparición de un nuevo ejemplar no modifica las características de la especie biológica, cada nueva obra de un género literario (o, en general, artístico) modifica el conjunto de posibles, cada nuevo ejemplar modifica el género (Schaeffer, 1989: 72).

Schaeffer distingue además entre *géneros teóricos*, es decir aquellos que han sido definidos por un crítico (Schaeffer, 1989: 68-69) de los *géneros históricos*, aquellos que cuentan con una tradición cultural. Señala además que los géneros históricos no tienen ninguna prioridad epistemológica por sobre los géneros teóricos. En tal sentido, podría decirse que la novela breve es un género híbrido, entre género histórico y género teórico: no posee la larga tradición de reconocimiento crítico y teórico, del que goza la novela, por ejemplo, pero existe un conjunto nada desdeñable de teorías que se ocupan de este género, además de que un teórico como Pabst (1972: 19, 296) ha establecido, para la novela breve una genealogía aparte, distinta de la genealogía de la novela.

a.3. René Wellek y Austin Warren

La postura de Schaeffer es, así, próxima de la de Wellek y Warren:

En nuestra opinión, el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias basada, teóricamente, tanto en la forma externa (métrica o

estructura específica) como en la forma interna (actitud, tono, propósito —más ampliamente, tema y público). (Wellek y Warren: 1966: 231. En cada ocasión, la traducción es nuestra).¹³

Aunque hay un matiz muy importante, y es que, para Wellek y Warren, el criterio de distinción genérica reside en la forma externa y externa de las obras literarias. Schaeffer, en cambio, afirma que los “nombres genéricos” rara vez se refieren a un conjunto de características o propiedades textuales recurrentes (Schaeffer, 1989: 66), afirmación que implica el riesgo de vaguedad referencial. Si tomáramos al pie de la letra esta aseveración, *género* o aún *nombre genérico*, serían significantes sin significado y carecerían de valor teórico. Aunque este problema afectaría a los géneros históricos como a los teóricos, sería especialmente acuciante para los últimos, porque estarían basados en la decisión del crítico que define el género teórico en cuestión, y sería un sinónimo de *corpus*. Para nosotros, pues, un género cualquiera debe poseer, para ser tal, “un conjunto de características o propiedades textuales recurrentes”, aun cuando esto no implique que todas las obras pertenecientes a un género deban necesariamente poseer todas las características del género al que pertenecen.

Así pues, nos parece necesario contar con una definición del género novela breve. En primer lugar, podemos aludir al rasgo más evidente: la extensión. Así, basados en Mary Doyle Springer (1975: 8) y en William Wasserstrom (1965: V) podemos afirmar que una novela breve oscila entre las 15 mil y las 50 mil palabras. Aunque este rasgo pueda parecer, en un primer momento, una trivialidad, no lo es. Aunque en ocasiones esta relación causal sea difícil de percibir, no pocas características distintivas del género son una consecuencia de la extensión, así como muchas de los rasgos estructurales del cuento son una proyección de su brevedad. Para deslindar los otros rasgos de la novela breve, estén estos condicionados por la extensión o no, emplearemos un método contrastante. Vamos a repasar diversas teorías y

¹³ “Genre should be conceived, we think, as a grouping of literary works based, theoretically, upon both outer form (specific metre or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose – more crudely, subject and audience).”

conceptualizaciones sobre la novela breve y vamos a confrontarlas con un corpus de novelas breves latinoamericanas del siglo XX y XXI.

b. Teorías contrastadas sobre la novela breve

La primera dificultad a la hora de estudiar las teorías de la novela breve fuera del ámbito hispánico es de orden léxico. Suele haber una vacilación terminológica que desemboca, a menudo, en confusiones conceptuales. Por eso, al estudiar las teorías francesas, alemanas e inglesas lo primero que hemos hecho fue tratar de determinar si las teorías en cuestión se referían a la novela breve o a otras formas breves similares.

La estrategia que vamos a seguir consiste en analizar distintas novelas breves latinoamericanas de los siglos XX y XXI prestando especial atención a ciertos elementos. Esta estrategia nos permitirá adoptar un punto de vista transversal, situando las obras dentro de una red textual. En *Theory of literature*, R. Wellek y A. Warren explican que:

la crítica analítica distinguía tradicionalmente tres elementos constitutivos de la novela: el argumento, los personajes y el marco. Este último, tan fácilmente simbólico, se convierte, en algunas teorías modernas, en 'atmósfera' o 'tono'. Como es evidente, cada uno de estos elementos influye sobre los demás. (R. Wellek y A. Warren, 1966: 216. La traducción es, en todos los casos, nuestra).

Más adelante, citando a los formalistas rusos, Wellek y Warren distinguen la 'fábula' de la estructura narrativa, que "es el argumento afectado por el 'punto de vista', el 'foco de la narración'" (1966: 218)¹⁴.

Pese a que aludiremos al tono en múltiples ocasiones, no lo consideramos un elemento fundamental a la hora de considerar un género literario. Por lo tanto, de los "elementos constitutivos" mencionados por Wellek y Warren solo tomaremos los dos primeros. A estos añadiríamos el narrador y los niveles narrativos, por considerarlos fundamentales en la novela breve latinoamericana, que corresponde a la delimitación de nuestro objeto de estudio. Tenemos, pues, cinco elementos a partir de los cuales analizar el

¹⁴ "Analytical criticism of the novel has customarily distinguished three constituents, plot, characterization, and setting: the last, so readily symbolic, becomes, in some modern theories, 'atmosphere' or 'tone'. It is needless to observe that each of these elements is determinant of the others." "'*Sujet*' is plot as mediated through 'point of view', 'focus of narration'".

género, y realizar un contraste con la crítica y la teoría: el argumento¹⁵ (y la estructura narrativa), los personajes, el narrador y los niveles narrativos.

¹⁵ E. M. Forster (1972: 93. La traducción es nuestra) da la siguiente definición de argumento: “El argumento es, como la trama, una narración de acontecimientos, pero con el énfasis puesto en la causalidad”. En el próximo apartado, repasamos y analizamos diversas teorías del argumento. La mayoría de estas son compatibles con la breve definición de Forster, aunque mayor grado de elaboración teórica.

b.1. Rasgos argumentales

b.1.1 Discusiones acerca de la noción argumento

En su libro *El problema de la lengua poética* (1972), Tiniánov sostiene que en todo género literario existe un “factor constructivo”, es decir, un elemento que, por su mayor importancia relativa, modifica a los demás factores. Para Tiniánov, el factor constructivo del verso es el ritmo que, como tal, “deforma” la semántica, el léxico, etc.

Esta definición dinámica y estructural del verso se opuso a concepciones previas más estáticas. Pero el aporte de Tiniánov fue parte de una transición general; los diversos campos de los estudios literarios abandonaron paulatinamente concepciones estáticas de la literatura en favor de concepciones dinámicas. Esto podemos comprobarlo repasando algunas teorías y postulados sobre el argumento.

En su libro de 1927, *Aspects of the Novel*, E. M. Forster establece una distinción entre historia (*story*) y argumento (*plot*):

nuestra tesis: la base de la novela es una historia, y la historia es una narración de acontecimientos ordenados en una secuencia temporal. (La historia, por cierto, no es lo mismo que el argumento. Aquella puede estar en la base de este, pero el argumento es un organismo de tipo superior []). [...]

Definamos el argumento. Hemos definido una historia como una narración de acontecimientos ordenados en una secuencia temporal. El argumento es también una narración de acontecimientos, cuyo énfasis está puesto en la causalidad. (Forster, 1972: 37. La traducción es nuestra en todos los casos)¹⁶

Si la disposición según una secuencia temporal es propia de la historia, mientras que la lógica subyacente al argumento es la causalidad, la dinámica parece ser un rasgo de la primera. Por el contrario, la definición de argumento parece responder a una concepción mecanicista y racionalista (comprender un argumento implica ser capaz de desentrañar la causalidad, subyacente o no).

Esta concepción mecanicista y estática volvemos a encontrarla entre los estructuralistas. Así, en su famosa “Gramática del relato”, Todorov (1968: 3. La traducción es nuestra en todos los casos) hace la siguiente aseveración: “El

¹⁶ “our thesis: the basis of the novel is a story, and a story is a narrative of events arranged in time sequence. (A story, by the way, is not the same as a plot. It may form the basis of one, but the plot is an organism of a higher type []). [...]

Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling in causality.”

argumento mínimo completo consiste en el pasaje de un equilibrio a otro”¹⁷. Así concebido, el argumento parece reducirse a la transición entre dos situaciones estáticas: el “equilibrio” inicial y el final. No es casual que luego se refiera a esos “equilibrios” como “estados”: “Hay, pues, dos tipos de episodios en un relato: aquellos que describen un estado (de equilibrio o desequilibrio) y aquellos que describen el paso de un estado a otro” (Todorov, 1968: 4)¹⁸.

Encontramos la misma dificultad que ya habíamos mencionado previamente. En nuestra opinión, la definición de Todorov resulta adecuada para ciertos tipos de literatura bastante codificados, como las novelas policiales. También diríamos que es verdadera para toda forma literaria previa a la irrupción de las vanguardias. En cambio, buena parte de la literatura del siglo XX no condice con la definición de Todorov. En efecto, ¿cuáles son los equilibrios inicial y final de “Pierre Menard, autor del Quijote”, de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, de *La casa de cartón*, de Martín Adán o de *Para una tumba sin nombre*?

La narratología postclásica intentó superar este sesgo estático. Sin embargo, en un autor como Raphaël Baroni, encontramos una suerte de postura intermedia. Así, en un artículo denominado “Réticence de l'intrigue”, su postura se acerca por momentos a los planteos de Todorov, y por momentos toma una distancia crítica respecto de ellos. Cuando, por ejemplo, opta por la metáfora lingüística, diríamos que se acerca: “Podríamos decir, en términos lingüísticos, que a nivel de la fábula, los motivos definen un léxico y el argumento una sintaxis”. (Baroni, 2010: 206. La traducción es nuestra en todos los casos)¹⁹. Aquí no estamos muy lejos de la *gramática del relato*. Pero, por el contrario, al definir el conflicto, los planteamientos de Baroni asimilan una variable dinámica: “En definitiva, se trata de interpretar la noción de conflicto como un caso particular (aunque ciertamente ejemplar) de un tipo de acontecimientos inestables capaces de producir y mantener una cierta tensión

¹⁷ “L'intrigue minimale complète consiste dans le passage d'un équilibre à un autre.”

¹⁸ « Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre. »

¹⁹ “On pourrait dire, en termes linguistiques, qu'au niveau de la fable, les motifs définissent un lexique et l'intrigue une syntaxe.”

en la recepción mediante la apertura de virtualidades.” (Baroni, 2010: 206)²⁰. Las nociones de inestabilidad, de tensión y de virtualidades (en la mente del lector) son deudoras, sin duda, de una concepción dinámica del relato. Asimismo, cuando explica las diferencias entre la perspectiva estructural y la postclásica respecto al argumento, podemos ver con claridad por qué esta última resguarda el carácter dinámico del relato:

Para un enfoque estructural, el argumento es una totalidad acabada en la que el nudo y el desenlace son simétricos, mientras que para el narratólogo postclásico, siguiendo el ejemplo de Tomachevski, el argumento es una experiencia tensa de lectura: el nudo y el desenlace son etapas sucesivas que ritman una progresión incierta a través de los recodos de la narración. La forma del argumento sólo tiene sentido cuando se vincula a una función, a un objetivo estético: la creación de interés en una experiencia de lectura en la que cognición (pronóstico, diagnóstico) y pasión (suspenso, curiosidad, sorpresa) están íntimamente ligadas. (Baroni, 211: 2010. La traducción es nuestra en todos los casos).²¹

De este modo, el argumento recupera no sólo su carácter dinámico (a través de la noción de función estética) sino también su dimensión emotiva. Esto es una característica general de la narratología postclásica. En un artículo titulado “Le traitement cognitif de la narration”, Jean-Marie Schaeffer (2010: 226. La traducción es nuestra en todos los casos) explica la comprensión narrativa de la siguiente manera:

En el caso de los relatos verbales, hoy en día generalmente se acepta que es menester distinguir tres niveles: la construcción de un modelo textual que representa el texto lingüístico, la construcción de un modelo representacional condicionado por la semántica textual y un modelo situacional que representa el universo diegético descrito por el texto (este último implica una inmersión situacional). Podríamos añadir que el tercer nivel, el de las propiedades emergentes propiamente narrativo-situacionales, es indiferente a la distinción entre relato de ficción y relato factual, distinción que da cuenta de otra dimensión (pragmática más que representacional).²²

²⁰ “Il s’agit donc, somme toute, d’interpréter la notion de conflit comme un cas particulier (mais certainement exemplaire) d’un type d’événements instables qui sont susceptibles de produire et d’entretenir une certaine tension à la réception en ouvrant des virtualités.”

²¹ “Pour une approche structurale, l’intrigue est une totalité achevée au sein de laquelle nœud et dénouement se tiennent dans un rapport de symétrie, alors que pour le narratologue post-classique, à l’instar de ce que défendait Tomachevski, l’intrigue est une expérience de lecture tendue : nœud et dénouement sont des étapes successives qui rythment une progression incertaine à travers les méandres du récit. La forme de l’intrigue n’a de sens que liée à une fonction, à une visée esthétique : la création d’intérêt pour une expérience de lecture dans laquelle cognition (pronostic, diagnostic) et passion (suspense, curiosité, surprise) sont intimement liées.”

²² « Dans le cas de récits verbaux, on admette en général aujourd’hui qu’il faut en fait distinguer trois niveaux : la construction d’un modèle textuel qui représente le texte linguistique, la construction d’un modèle représentationnel contraint par la sémantique textuelle et un

En esta cita hay implícita una concepción dinámica del relato y, en consecuencia, del argumento. La comprensión de un relato (y de su argumento) implica la construcción de distintos tipos de modelos mentales. Estos últimos son dinámicos en la medida en que son modificados conforme la lectura progresa:

Además, los estudios dedicados a analizar la lectura y la comprensión "en línea" sugieren que la comprensión de un relato es una actividad de readaptación permanente de hipótesis a medida que información nueva refuerza o debilita el hilo argumental. (Schaeffer, 2010: 226)²³

De esta manera, la comprensión narrativa se parece más a un "bricolaje" que "a la ejecución de un programa" o a la aplicación de una "gramática del relato" (Schaeffer, 2010: 226). Un bricolaje o un montaje en continua adaptación.

Tan importante como esto y en la misma línea que Baroni, los planteos de Jean-Marie Schaeffer sobre la comprensión narrativa conceden una importancia fundamental al componente emotivo: "nuestra percepción de un relato implica siempre una fuerte carga emotiva. [...] Por lo tanto, esas preferencias tenderán generalmente a sesgar el cálculo probabilístico basado en la inteligencia de los hechos". (Schaeffer, 2010: 228)²⁴.

Desde nuestro punto de vista, estas concepciones sirven para explicar, con mayor fidelidad, toda forma de literatura, y, especialmente, la literatura posterior a las vanguardias. Par nosotros, el argumento solo adquiere su sentido ligado a una función estética, y esta función estética es recuperada (con pérdidas y desviaciones) en el proceso de lectura, mediante una "actividad de readaptación permanente de hipótesis" (Schaeffer, 2010: 226). Si se

modèle situationnel qui représente l'univers diégétique décrit par le texte (ce dernier texte relevant de l'immersion situationnelle). On peut ajouter que le troisième niveau, celui des propriétés émergentes proprement narrativo-situationnelles, est indifférent à la distinction entre récit de fiction et récit factuel qui, elle, relève d'une autre dimension (pragmatique plutôt que représentationnelle). »

²³ « Par ailleurs, les études consacrées à l'analyse de la lecture et de la compréhension « en ligne » suggèrent que la compréhension d'un récit est une activité de réadaptation permanente des hypothèses à fur et à mesure que des nouvelles informations viennent renforcer ou affaiblir le fil de l'histoire. »

²⁴ « notre perception d'un récit comporte toujours un fort investissement émotif. [...] Ces préférences auront donc en général tendance à biaiser le calcul probabiliste fondé sur l'intelligence des faits ».

compara el argumento a la sintaxis es porque aquel consiste en un orden y una función, una combinación jerarquizada de los elementos que componen el relato (los “motivos”). Esta combinación readaptada continuamente en procura de una experiencia estética tiene un irreductible componente emocional.

Así, por ejemplo, una novela como *El astillero* que, como los críticos han señalado (Yurkievich, 1974: 538), elimina toda forma de suspenso, puede que elimine la tensión racional del relato (porque el lector ya sabe que la empresa de Larsen está destinada al fracaso), pero no elimina la tensión emotiva. Y hasta podríamos pensar que la eliminación de la tensión racional es funcional al incremento de la tensión emotiva. De hecho, este juego entre dos tipos de tensión (una racional, la otra emotiva; una atenuada, la otra exacerbada) es probablemente una constante en la obra de Onetti.

Por otro lado, en el mismo libro, E. M. Forster sostiene que en las novelas existe una tensión entre el argumento y los personajes. En opinión del novelista inglés, generalmente, son los personajes los que se imponen por sobre el argumento. Pero en ciertas ocasiones sucede lo contrario: “En la batalla perdida que el argumento libra con los personajes, a menudo aquel se venga cobardemente. Casi todas las novelas pierden fuerza hacia el final. Esto se debe a que el argumento requiere una conclusión.” (Forster, 1972: 102. La traducción es nuestra en todos los casos)²⁵. Como ya hemos mencionado, Forster parece tener una concepción rígida, externa y racional del argumento (“El argumento, pues, es la novela reducida a su aspecto lógico intelectual”²⁶); un “marco” que no mantiene una relación orgánica con la narración y los personajes, sino que por el contrario los oprime y limita:

debemos preguntarnos si el marco así producido es el mejor posible para una novela. [...] El argumento es estimulante y puede ser hermoso, pero ¿no es también un fetiche, tomado del drama, de la limitación espacial del escenario? ¿No puede la ficción concebir un marco no tan lógico pero más adecuado a su genio? Los escritores modernos sostienen que sí. (Forster, 1972: 103)²⁷

²⁵ “In the losing battle that the plot fights with the characters, it often takes a cowardly revenge. Nearly all novels are feeble at the end. This is because the plot requires to be wound up. Why is this necessary? Why is there not a convention which allows a novelist to stop as soon as he feels muddled or bored?”

²⁶ 1972: 103. “The plot, then, is the novel in its logical intellectual aspect”

²⁷ “we must ask ourselves whether the framework thus produced is the best possible for a novel? [...] The plot is exciting and may be beautiful, yet is it not a fetiche, borrowed from the drama, from the spatial limitation of the stage? Cannot fiction devise a framework that is not so logical yet more suitable to its genius?

Modern writers say that it can.”

El argumento así definido es, sobre todo, el de las novelas del siglo XIX. Los ejemplos con los que Forster analiza sus categorías provienen de novelas de Thomas Hardy y de George Meredith. Con la última frase de la cita, en cambio, Forster alude a escritores como André Gide. De hecho, en las líneas posteriores analiza *Les Faux-monnayeurs*, novela que lleva a cabo “un violento ataque contra el argumento tal como lo hemos definido: un intento constructivo de poner algo en lugar del argumento.” (1972: 103)²⁸. También podría argumentarse que las novelas del *fluir de la conciencia* (técnica que los escritores comenzaban a desarrollar en torno a los años de publicación del ensayo de Forster) constituyen un intento por encontrar un “marco” más “adecuado al genio” de la novela. Si, como sostiene Robert Humphrey, las obras del *fluir de la conciencia* se caracterizan “por el propósito o el tema”, “más que por una técnica en particular”, y que el tema o asunto de tales obras es “la conciencia de uno o más personajes” (Humphrey, 1958: 2), entonces ya no existe una dicotomía entre el argumento y los personajes, y, por el contrario, aquel está claramente subordinado a estos. De manera que, aunque Forster no los nombre, también Virginia Woolf, William Faulkner, Dorothy Richardson y James Joyce son “escritores modernos” que llevan a cabo un “violento ataque” contra el argumento externo y racional.

A su vez, es posible relacionar los planteos de Forster con el género novela breve. Disentimos con R. Godenne cuando afirma que el cuento largo (equivalente a lo que nosotros llamamos novela breve) “podría haber alcanzado las dimensiones de la novela” y es, de hecho, una “novela en potencia” (1976: 107. La traducción es nuestra). Para nosotros, esta afirmación puede ser justa en ciertos casos, pero no siempre. No por eso creemos lo contrario: que *toda* novela es una novela breve prolongada artificialmente en la búsqueda de la supeditación a un argumento externo. Por el contrario, nosotros creemos, como Baquero Goyanes (1988: 135), que la novela, el cuento y la novela breve no sólo se diferencian por su extensión, sino también por la naturaleza de sus argumentos. Pero varios factores incentivan al escritor a escribir novelas, y el

²⁸ “a violent onslaught on the plot as we have defined it: a constructive attempt to put something in the place of the plot.”

género novelístico es, probablemente, el más prestigioso de los géneros en prosa.

Esto ha sido señalado en numerosas ocasiones por los propios escritores. Así, por ejemplo, podemos leer en el prefacio que Henry James dedicó a “Daisy Miller”: “Al defecto de ser ofensiva, esta pequeña composición añadía el de ser, esencialmente y por encima de todo, una *nouvelle*; un ejemplo eminente, de hecho, condenado, la mayoría de las veces y en el mejor de los casos, a la desaprobación editorial.” (James, 1937: 268. La traducción es nuestra)²⁹.

Podemos también citar el prólogo que Juan José Saer, dedicó a la edición de Eterna Cadencia de las novelas breves de Onetti:

la fascinación que ejercía la novela breve solo decayó cuando, a mediados de los años sesenta, el género ‘gran novela de América’, patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras. (Saer, 2019: 9 y10).

Otro ejemplo, paradigmático, es el de César Aira, quien comenzó su carrera como escritor publicando novelas, pero paulatinamente se volvió un escritor exclusivo de novelas breves. En este proceso, según el propio Aira ha repetido en multitud de entrevistas, las editoriales pequeñas desempeñaron un rol fundamental, así como los grandes grupos editoriales incidieron en la publicación inicial de novelas. Así, en una entrevista para el servicio alemán de noticias *Deutsche Welle*, Aira sostiene:

Yo empecé escribiendo novelas con el grosor que complacía a los editores, pero después, de modo natural, mis historias se fueron encogiendo a cien o poco más de cien páginas, y allí metí a mis personajes. [...] Fui adquiriendo cierto respeto y los grandes editores aceptan mis libritos, pero si ellos no quisieran, siempre estarían mis amigos, los editores independientes, que es donde más público. (Valle, 2016)

Antes habíamos dicho que las novelas breves tenían entre 15 mil y 50 mil palabras. 50 mil palabras equivalen, aproximadamente a 150 páginas. Es decir que en la anterior cita Aira hace explícita una tensión entre los “grandes editores”, que prefieren novelas y la tendencia “natural” de las “historias” del

²⁹ “To the fault of being outrageous this little composition added that of being essentially and pre-eminently a *nouvelle*; a signal example in fact of that type, foredoomed at the best, in more cases than not, to editorial disfavour.”

propio Aira, que tienden a “encogerse” “a cien o poco más de cien páginas”, esto es, a expresarse en novelas breves.

En otra entrevista, esta vez para la revista *Semana*, César Aira es aún más específico acerca de la cantidad de páginas que prefieren las grandes editoriales:

Semana: ¿Hay alguna diferencia entre trabajar con ellas [las editoriales pequeñas] y trabajar con las más grandes?

César Aira: La libertad de volumen. Las editoriales grandes piden pasar de las 150 páginas y ponen algunos límites. En cambio las pequeñas no. Estas han proliferado en Argentina y creo que en el resto del mundo porque se ha hecho mucho más fácil el proceso de imprimir. Además, algunas son de amigos míos que me permiten todo: si les doy un libro de 20 páginas, lo sacan. También me dan más libertad de experimentar. (*Semana*, 2023)

De esas editoriales pequeñas, hubo una que fue especialmente importante para Aira: la editorial Beatriz Viterbo, de la ciudad argentina de Rosario:

Metrópolis: Sus primeros libros eran largos, pero a mediados de los 90 comenzó a sacarlos cada vez más cortos. Ahora ninguna de sus novelas pasa de las 100 páginas, ¿cómo descubrió cuál era su tamaño ideal para contar historias?

César Aira: Simplemente me di cuenta de que estaba haciendo un esfuerzo para ser un novelista “normal”. Fue cuando empezaron a aparecer estas pequeñas editoriales de las que hablamos. En ese momento yo ya había publicado varios libros y tenía cierto nombre, pero se me acercaron tres chicas jóvenes que habían fundado una editorial llamada Beatriz Viterbo (por el personaje de Borges) y me pidieron un libro. Yo me di cuenta de que ellas podían publicar novelas cortas, de unas 70 páginas. Así que les di una en ese formato corto y fue como una liberación. (*Metrópolis*, 2017).

Tanto en la entrevista a *Deutsche Welle*, como en la última citada, al sitio *Metrópolis* Aira insiste en que él ya era un escritor de renombre (“Fui adquiriendo cierto respeto”; “tenía cierto nombre”), cuando sus historias comenzaron a “encogerse”, a encarnarse en novelas breves. Aun así, le hubiera sido difícil publicarlas en las grandes editoriales. Aira se ha referido en más de una ocasión a la proliferación de pequeñas editoriales independientes en Argentina, a las que prefiere por sobre las grandes debido a la enorme libertad que le otorgan (Schmukler y Arias: 2015).

Por otro lado, gracias a su correspondencia, sabemos que, para Onetti, novela breve (“novelita”) y novela son dos géneros inconfundibles entre sí:

En una carta a Mario Benedetti fechada en octubre de 1951, Onetti se muestra consciente de que está trabajando con un género intermedio: “yo ando

dedicado a novelitas; hice una, *Los adioses*, que Emecé no se decide a decirme que no la publica, y juego a veces con otra, me defiendo de que se alargue y se convierta en novela.” (Balderston, 2009: XXIII)

La frase referida a la editorial es ambigua. No podemos saber con certeza que la razón por la que Emecé dudaba sobre la publicación de *Los adioses* era su condición de novela breve. Pero tampoco podemos estar seguros de lo contrario. En todo caso, Emecé no publicará *Los adioses*. Y no deja de ser significativo el hecho de que esta novela breve no haya sido publicada sino tres años más tarde, y no en formato libro, sino en la revista Sur de Buenos Aires. Por lo demás, si hay algo que queda claro es que, para Onetti, una cosa es una novela breve, y otra muy distinta una novela. Onetti lucha contra la prolongación artificial, el *alargamiento* del texto que haría de él una novela como de una tentación pecaminosa.

En cuanto a los críticos, Michel Lafon, por ejemplo, sostiene que:

Vivimos en el siglo de la omnipotencia de la novela, donde el ascenso de una personalidad particular en el nivel de la incompetencia va de la mano de la firma -cuando no de la escritura- de una “novela”, donde toda carrera literaria se juzga con esta vara. Un escritor que sólo es poeta, articulista o dramaturgo es denunciado por su incapacidad para escribir una novela; en una obra que no da lugar a la novela, se adivina su huella en negativo, su falta, su deseo; tal ausencia sólo puede ser significativa, o mejor aún, estructurante. La *nouvelle*, pues, es objeto de una solicitud significativa: hablar de ella, promoverla, cultivarla, premiarla, ofrecerla a los clientes de las librerías, dedicarle reseñas, elogiar y redescubrir constantemente a sus (pequeños) maestros, es siempre, en cierto modo, ahondar la herida que lo condena a ser el primo pobre de la novela. (Lafon, 1988: 5. La traducción es nuestra).³⁰

Si en ocasiones, aunque no siempre, la afirmación de Godenne puede ser cierta, y determinadas novelas breves son en realidad “novelas en potencia”, desde nuestro punto de vista, es más frecuente toparse con el caso contrario. Es decir, novelas que, como afirma Forster, decaen hacia el final y que pudieron haber sido más breves y orgánicas. Así, la novela breve puede

³⁰ « Nous vivons dans un siècle d'omnipotence du roman, où l'accession de telle personnalité à niveau d'incompétence va de pair avec la signature – sinon l'écriture – d'un «roman», où toute carrière littéraire est jugée à cette aune. D'un écrivain qui n'est que poète, que chroniqueur, que dramaturge, on dénonce l'incapacité à écrire un roman; dans une production qui ne fait pas de place au roman, on en discerne la trace en creux, le manque, le désir; telle absence ne saurait être que signifiante – ou mieux: structurante. La nouvelle, dès lors, est l'objet d'une significative sollicitude: en parler, la promouvoir la cultiver, la primer, l'offrir aux clients d'une librairie, lui consacrer des revues, louer et sans cesse redécouvrir ses (petits) maîtres, c'est toujours, d'une certaine manière, agrandir la blessure qui la condamne à être le parent malade du roman ».

también ser vista como otra salida al problema, señalado por el novelista inglés, del predominio del argumento externo, al que se supedita toda la obra.

b.1.2 Cortes transversales

El teórico alemán Walter Pabst defiende un criterio de distinción de la novela frente a la novela breve que parece armonizar perfectamente con la postura de Baquero Goyanes recientemente mencionada. Pabst sostiene que una de las diferencias entre ambos géneros radica en que el primero efectúa un “corte longitudinal” en la vida de los personajes, mientras que el segundo realiza varios “cortes transversales”. En referencia a dos obras de Balzac, *Cousine Bette* (1846) y *Cousin Pons* (1847), que el propio autor denomina *nouvelle*, Pabst sostiene lo siguiente:

Pero una consideración más minuciosa nos hará ver que el autor no cometió error al titularlas así [*nouvelles*], ya que con ello señala y apunta hacia una característica que el más decidido enemigo de las clasificaciones genéricas habrá de aceptar como línea divisoria o fronteriza entre novelas y novelas cortas, a saber, el hecho de que la vida de la prima Bette y del primo Pons no se extiende ante nuestras miradas en un corte longitudinal. En efecto, la narración nos ofrece algunos cortes transversales, a la manera de los antiguos ejemplos, de dos destinos humanos en la fase decisiva de su historia, que después de una dolencia incurable empuja hacia la catástrofe a los dos pobres parientes. El hecho de que este giro o crisis esté narrado con minuciosidad penetrante no modifica nada en el carácter de simple corte transversal de las narraciones, y el término *nouvelles*, tan generosamente empleado, conserva todo su valor como delimitación frente al de roman. (Pabst, 1972:42)

Es importante recordar que ambas son obras muy extensas. *Cousin Pons* tiene alrededor de seiscientas páginas, mientras que *Cousine Bette* tiene más de ochocientas. En otras palabras, el criterio estructural en el que Pabst se apoya para distinguir la novela breve de la novela es independiente de la extensión. En la novela breve, el lector asiste a la vida de uno o varios personajes, a través de ciertos momentos especialmente significativos (los “cortes transversales”). El resto, el lector lo proyecta a partir de tales momentos, como las líneas de fuga a partir de un punto; en este caso, varios puntos. Esta caracterización condice muy bien con dos rasgos que desde nuestro punto de vista son distintivos de la novela breve. En primer lugar, el cruce de la novela breve y el drama (que analizamos en el Capítulo II, apartado b.1.5, de la Primera Parte, donde intentamos aproximarnos a una definición del género). En segundo lugar, la distinción de Pabst concuerda con la importancia que el enigma, el silencio, el blanco tiene, para nosotros, en la novela breve. Ambos rasgos, estrechamente relacionados entre sí, están muy presentes en las novelas breves de Juan Carlos Onetti.

Las novelas breves latinoamericanas que hemos tenido la oportunidad de examinar confirman, en nuestra opinión, la postura de Pabst. Examinemos algunos ejemplos.

La última niebla

La última niebla (1931) de María Luisa Bombal narra la aventura amorosa de la protagonista con un hombre de piel morena y ojos claros sobre el que se aplican los recursos típicos del género fantástico, puesto que la narración misma hace que dudemos de la naturaleza de su existencia. La narración se despliega en un momento especial en la vida de los personajes: la protagonista y narradora acaba de casarse, y ella y Daniel, su marido, se instalan en una finca colindante de un bosque. La narradora alude a una larga relación con quien ahora es su marido; dice, por ejemplo, que ha visto el cuerpo de su marido cambiar a lo largo de los años; alude a la primera mujer de su marido, quien murió tres meses después de casarse con él. Pero estas son simples digresiones del argumento central: la relación de la protagonista con su amante fantasmal y con Daniel, a las que el lector accede a través de ciertos momentos especialmente significativos: la noche en que Reina tocó un nocturno en el piano de la casa; la tarde en que la narradora se bañó desnuda en el estanque, del que los caballos del amante moreno bebieron sin que la superficie ondulara, etc. Estos momentos son cortes transversales a través de los cuales el lector puede vislumbrar los contornos de toda una vida. Pero esa vida no es narrada extensamente en lo que sería un corte longitudinal.

Pedro Páramo

Pedro Páramo, de Juan Rulfo, por su parte, presenta una temporalidad doble. El artículo de Matín Lienhard “El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc” podría fácilmente ponerse en correlación con los planteamientos que realiza Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*. Matín Lienhard considera que en la obra de Rulfo pueden rastrearse elementos que participan de “sistemas” o “tejidos” culturales precolombinos. Uno de tales elementos es el tiempo. Siguiendo el planteamiento de este autor, podemos afirmar que en *Pedro Páramo* se observan dos tipos de temporalidades: un tiempo repetitivo y “algo ‘viscoso’” y un tiempo “fuertemente progresivo y transformador”, el primero de los cuales

sería un ejemplo del “sustrato arcaico” de la obra (Lienhard, 1992: 848). En otras palabras, existiría una temporalidad mítica y una temporalidad histórica; la primera, afectando al personaje de Juan Preciado, la segunda a Pedro Páramo. Así, mientras los fragmentos narrativos dedicados a Juan Preciado avanzan muy lentamente o directamente parecen no avanzar, los de Pedro Páramo avanzan dando grandes saltos y cubriendo amplias franjas temporales.

Así, como puede apreciarse, la temporalidad doble es consecuencia de una escisión argumental. *Pedro Páramo* presenta, estrictamente, dos realidades interrelacionadas: en una el protagonista es Pedro Páramo, y sucede en un tiempo anterior al de la propia narración; en la otra, el protagonista es uno de los hijos de Pedro Páramo, Juan Preciado, y es contemporáneo de la propia narración. El primero de estos dos tiempos se infiltra paulatinamente en el segundo hasta reemplazarlo por completo, y, de hecho, hacia final de la novela breve, el lector descubre que toda la narración ha sido el producto de un diálogo de muertos entre Juan Preciado y Dorotea.

Ambas líneas narrativas consisten en “cortes transversales”. Hasta el momento en que la línea de Pedro Páramo acapara por completo la narración, las dos tramas se entrelazan, sin que haya entre una y otra más que un blanco. Leyendo los fragmentos que se sitúan en el presente de Juan Preciado, se descubre una paradoja que es el reverso de la que se descubre en los fragmentos correspondientes a Pedro Páramo. La paradoja consiste en que, como bien afirma Martín Lienhard, el tiempo de Juan Preciado es viscoso, parece estar estancado; sin embargo los hechos que se narran siguen una linealidad cronológica, y están narrados siguiendo esa linealidad. En otras palabras, lo que sucedió primero se narra primero y lo que sucedió después, después. La sensación de que el tiempo de Juan Preciado está inmóvil puede explicarse por dos factores. Por un lado, porque Juan Preciado no avanza en nada en sus averiguaciones para encontrar a su padre. Por otro, la sensación de viscosidad se desprende del hecho de que el personaje vive una serie de situaciones que tienen muchas similitudes entre sí, como si se tratara de una misma situación repetida con mínimas variaciones.

Una vez que Abundio lo deja en las inmediaciones de Comala, Juan Preciado inicia un recorrido que acabará en su propia tumba. El primer habitante con quien toma contacto es Eduviges, quien lo invita de inmediato

hospedarse en su casa (Rulfo, 2009: 14). Cuando se acuesta a dormir, despierta un grito lo despierta y luego alguien abre la puerta de su habitación: es Damiana Cisneros, que viene a invitarlo a su casa: “Quiero invitarte a dormir a mi casa. —Le dice— Allí tendrás donde descansar.” (Rulfo, 2009: 37) Juan Preciado acepta el ofrecimiento, pero hablando con ella comienza a sospechar que quizá no esté viva, y al preguntárselo, ella simplemente se desvanece. Después, se entrega a un vagabundeo por el pueblo, donde no ve sino sombras o fantasmas con quienes no establece contacto alguno. Es así como acaba por llegar a la casucha de los hermanos incestuosos: Donis y su hermana. También ellos se muestran muy dispuestos a recibirlo. En este caso, se trata de una pareja; sin embargo, Donis enseguida se va y ya no regresa. Entonces, la mujer lo invita a subir a su cama (Rulfo, 2009: 62). Por último, Juan Preciado muere y luego entierran con él a Dorotea, quien le dice: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. [...] Solo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti.” (Rulfo, 2009: 66) Como puede observarse, en su peregrinación por Comala, Juan Preciado no se encuentra sino con mujeres dispuestas a aceptarlo en su morada, sin que ninguna pueda ayudarlo en nada a encontrar a su padre. De estos dos factores, se desprende la sensación de estancamiento, de no progresión, aunque los hechos están narrados siguiendo un orden cronológico. Así, pese a que es posible descomponer la trama en múltiples episodios, el lector tiene la impresión de que es uno solo, lo cual impide cualquier “corte longitudinal”. No hay longitud, porque no hay un tiempo progresivo.

Como decíamos más arriba, cuando observamos qué tipo de temporalidad afecta al personaje la línea narrativa de Pedro Páramo, descubrimos una paradoja que es la opuesta de la que se percibe en la línea de Juan Preciado. El tiempo de Pedro Páramo avanza linealmente, es profundamente transformador y cubre grandes cantidades de años. No obstante, la narración se encarga de romper esa linealidad. No solo porque de la vida de Pedro Páramo solo se seleccionan algunos fragmentos, sino también porque tales fragmentos no se narran cronológicamente: aparecen en un evidente desorden cronológico. Por otro lado, a pesar de la linealidad, y aunque pueda parecer contradictorio, la secuencia narrativa de Pedro Páramo (y la obra en sí) termina con un fragmento que remite al comienzo de la secuencia y

por lo tanto sugiere una circularidad temporal. La historia narrada es lineal, pero la narración insinúa un movimiento circular, que no realiza.

Si el lector rastrea los diferentes fragmentos referidos al personaje que da nombre a la novela breve y ordena el desorden cronológico, advierte que la narración describe una parábola ascendente del poderío de Pedro Páramo y de su relación con el pueblo de Comala. Cuando la narración se ocupa de él por primera vez, no es más que un niño pobre; luego deviene un poderoso terrateniente en un suelo fértil y productivo; hacia el final de su vida, Comala es ya un desierto y él, un montón de piedras que se desmoronan. Pero los hechos no son presentados en este orden.

La primera vez que aparece este personaje es un niño lleno de ensoñaciones, enamorado de Susana San Juan. Su familia es pobre: cuando se rompe el molino, su abuela lo envía a pedirle uno fiado a Inés Villalpando, que pagarán cuando llegue la cosecha (Rulfo, 2009: 17-18). Los siguientes fragmentos de Pedro Páramo se sitúan en un momento de su vida en que él ya es un hombre poderoso. Algo que como lectores advertiremos más adelante. Estrictamente, el texto se ocupa de la muerte del único hijo que Pedro Páramo reconoció como propio: Miguel.

Luego, la narración retrocede y asistimos al surgimiento del poder de Pedro Páramo. Se trata de aquellos fragmentos en que Fulgor Sedano levanta un acta a Toribio Aldrete; se cuenta cuando aquel empezó a trabajar para Pedro Páramo; Toribio Aldrete pretende marcar los límites con las tierras de Pedro Páramo; este le pide matrimonio a Dolores Preciado para evitar pagarle una deuda que tenía con su familia; y, por último, Fulgor Sedano dice que “está liquidado” (Rulfo, 2009: 45) el asunto de Toribio Aldrete, lo que significa que lo han asesinado, como el lector sabe por el comentario que, antes de todos estos fragmentos, le hace Damiana Cisneros a Juan Preciado (Rulfo, 2009: 37). Los fragmentos aparecen en el orden citado, por lo que es fácil advertir cómo la trama narrativa desordena la progresión temporal.

A continuación, la narración vuelve a avanzar, ya que nuevamente se ocupa de la muerte de Miguel Páramo, aunque esta vez se centra en la reacción de su padre y en las consecuencias que le acarreó al padre Rentería. A partir de este momento, la novela comienza a avanzar siguiendo el desarrollo cronológico de los hechos; a partir de ahora sí puede afirmarse que la

narración de los hechos de Pedro Páramo progresa de manera lineal. Y es significativo que tal desarrollo lineal comience con el regreso a Comala de Susana San Juan, personaje de enorme importancia para la trama narrativa³¹. Así, luego de que Fulgor Sedano le anuncia a su patrón que ha regresado al pueblo su amada, se menciona la muerte de Bartolomé San Juan, padre de Susana; esta comienza un proceso de debilitamiento físico; aparecen en escena los revolucionarios, quienes asesinan a Fulgor; Pedro Páramo negocia con ellos; un hombre de Pedro Páramo se vuelve el líder de una facción revolucionaria; muere Susana San Juan; viajeros confunden el significado del repique de las campanas y se instalan carpas en la Media Luna; Pedro Páramo jura vengarse de Comala; el padre Rentería se levanta en armas; Pedro Páramo vuelve a hablarle con la imaginación a Susana; y, por último, Abundio, borracho, mata a su padre, que es el propio Pedro Páramo. Con respecto a estas dos últimos episodios, es importante hacer las siguientes salvedades: en primer lugar, desde la muerte de Susana hasta el momento en que Abundio mata a su padre, se produce un gran salto temporal, puesto que al momento de su muerte Pedro Páramo está viejo, y Comala se ha convertido en un simple baldío. En segundo lugar, como puede verse, la narración que tiene como protagonista a Pedro Páramo comienza y acaba con él hablándole en sus ensueños a Susana, con lo cual el texto se cierra sobre sí mismo y tiende a describir un tiempo cíclico. Así, el de la línea de Pedro Páramo es un tiempo que, tras un cierto lapso, vuelve a empezar, pero antes de cumplir ese lapso avanza linealmente, como sucede con las estaciones del año. No es un dato menor que el episodio reiterado, que abre y cierra el ciclo, sea una ensoñación, porque las ensoñaciones de *Pedro Páramo*, según Roa Bastos (1981: 106) representan “el vértigo de ver el mundo como debiera ser”.

Como puede apreciarse, en esta trama, la narración selecciona solo ciertos episodios especialmente significativos. Entre un episodio y otro hay saltos temporales, blancos que el propio lector debe completar. Ahora bien, esto no siempre fue así. Como explicamos en la última nota al pie, según confesión del propio autor, la primera versión de *Pedro Páramo* era mucho más

³¹ El propio Rulfo afirma en una entrevista a la Universidad Central de Venezuela que en un comienzo tres cuartas partes de la obra le estaban dedicadas a este personaje (Rulfo, 1974: 308).

extensa. Solo en un segundo tiempo, Rulfo le quitó a la obra una parte considerable de modo de hacer de ella “un libro pequeño”:

Se me hacía muy grueso el libro, muy gordo y dije: ‘¡no, nadie lo va a leer porque tiene muchas páginas!’. Entonces empecé a tirarle páginas, así, para que se hiciera delgadito y a la gente no le diera flojera leerlo. [...] Soy partidario de los libros pequeños [...] Ahora, también la intensión fue -porque no le corté las páginas así, arbitrariamente, no, no fui arancándolas y tirándolas -fue quitarle las explicaciones. [...] sí, fui dejando algunos hilos, aquellos hilos colgando para que el lector me... pues, cooperara con el autor en la lectura. Entonces, es un libro de cooperación. Si el lector no coopera, no lo entiende; él tiene que añadirle lo que falta. (Rulfo, 1974: 308).

En esta cita se hace explícita la relación entre novela breve y cortes transversales. Al eliminar lo que juzgó como un exceso de explicaciones, Rulfo hizo que lo que en un principio era una novela se convirtiera en una novela breve. Lo que quitó no fueron solo las explicaciones, sino la continuidad; es decir, la progresión longitudinal. *Pedro Páramo* se convirtió entonces en una historia a la que el lector se asoma a través de los múltiples cortes transversales de la narración.

El perseguidor

El perseguidor (1959), de Julio Cortázar, se centra en un momento específico en la vida de Johnny Carter, un saxofonista de jazz que ha iniciado un proceso decadente. Bruno, el narrador, es un crítico de jazz, que proyecta la redacción de una biografía del músico. En tanto que compositor de jazz, para Johnny Carter la improvisación es un recurso clave. Pero esta técnica no solo está aludida por el relato, sino que, además, es una técnica que la propia narración aplica. Como por efecto de pregnancia, un recurso (en este caso, la improvisación) ha pasado de ser un tema (nivel del relato) a afectar el propio relato (nivel de la narración). Todo esto refuerza la concentración semántica de *El perseguidor*. La narración de esta novela breve está poblada de alusiones al pasado del protagonista y se verifica una progresión argumental por lo demás bastante clásica, pero el centro del relato es un momento específico de la vida del músico. Un momento de crisis y evasión, marcada por la obsesión por comprender el paso del tiempo, lo cual acentúa el efecto de concentración temática, y, con ello, completa el movimiento de corte transversal. El lector no ve desplegarse la vida de Johnny Carter, pero puede proyectar, a partir de un momento especialmente significativo, sus formas pasadas y futuras.

Por los tiempos de Clemente Colling

Por los tiempos de Clemente Colling (1942), de Felisberto Hernández, es el intento esquivo y renuente por contar la historia del músico que da nombre a la obra. Pero a la historia de Clemente Colling “quieren entrar” “ciertos recuerdos” y “como insisten” el narrador ha “preferido atenderlos” (Hernández, 2009: 21). Esto lo obligará a hablar de cosas acerca de las cuales, en sus propias palabras, él sabe poco, porque “la existencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades.” (Hernández, 2009: 21). En la prosa de Felisberto Hernández, hay siempre algo de ominoso e indefinido, algo que ni siquiera acaba de declararse como amenazante. Una fuerza al mismo tiempo extraña y cotidiana, cuya presencia se adivina en sus cuentos, en, por ejemplo, “Nadie encendía las lámparas” (cuento aparecido en el libro homónimo de 1947) en “Mur”, y también en sus novelas breves: *Caballo perdido*, *La casa inundada*, *Tierras de la memoria*, *Por los tiempos de Clemente Colling*. Ese elemento extraño amenaza el texto con su potencia dispersiva, si bien en este último caso, por ejemplo, la figura de Clemente Colling asegura la coherencia, nudo centrípeta que contiene la fuerza centrífuga de los recuerdos:

Por los tiempos de Clemente Colling es, todo él, un relato centrado en la evocación del músico ciego que fue su maestro, y aunque ofrece frecuentes desarrollos en los que el narrador centra sobre todo el interés en los modos de percepción del niño que fue, la figura de Clemente Colling y sus diferentes apariciones vertebran el relato, le dan su unidad y su coherencia, y hacen que, en definitiva, se mantenga anclado en lo real y en torno suyo derive el tiempo con la homogeneidad que un relato requiere. (Díaz, 1991: 104)

Pero si la obra fuera meramente el recuerdo de Clemente Colling, si el narrador no hubiera permitido que las otras historias ingresaran en la historia de Clemente Colling, esta novela breve no tendría la potencia que le es propia. La tensión entre la fuerza centrífuga de los recuerdos y de la percepción del niño que el narrador fue y la fuerza centrípeta concentrada en la figura del músico ciego se mantiene a lo largo de todo el texto. “Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” (Hernández, 2009: 21), dice el narrador hacia el comienzo, y con esta declaración de principios abre el juego de tensiones narrativas que será la marca distintiva de su condición de narrador. El narrador no declara que debe escribir sobre lo que sabe y sobre lo

que no sabe; sino sobre lo que sabe y también sobre “lo otro”. Frase vaga y oscura con la que se designa una ignorancia del objeto ignorado. Algo similar sucede con el propio título de la obra: “El comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling* es una evocación de recuerdos difíciles de dominar. El predominio de esta carga de recuerdos que rodea al personaje, y del que este emerge, dejó sus huellas en el título.” (Díaz, 1991: 106). La preposición *por* del título indica una aproximación, un merodeo distante a los tiempos de los que la narración quiere ocuparse.

Herbert Benítez Pezzolano (2000: 99) afirma que “Clemente Colling no preexiste al recuerdo; no es un ‘objeto’ separado de la vivencia. Su fisonomía sólo puede develarse por la empatía del bordado del narrador, puesto que ambos cobran vida recíprocamente.” Esto es así, entre otras cosas, porque al permitir que “lo otro” “entre” en la historia de Clemente Colling, el tiempo de este último se vuelve el tiempo del narrador, sincronía que se basa en la naturaleza de los recuerdos y la recuperación de las percepciones.

La prosa de Felisberto Hernández está atravesada por dos figuras estilísticas. Una de ellas, omnipresente tanto en las novelas breves como en los cuentos, es la prosopopeya. *Por los tiempos de Clemente Colling* no es la excepción. Empezando por los ya mencionados recuerdos, que “inisten”, “entran” y “no se quedan quietos”, siguiendo por la ciudad, por la que el narrador se pasea: “Y la pareja de viejas palmeras, movían significativamente sus grandes y melenudas cabezas lacias, como si fueran dos viejos y fieles servidores que comentaran la desgracia de sus amos venidos a menos.” (Hernández, 2009: 24), “Una de sus larguísimas veredas me da en los ojos un cimbronazo giratorio” (Hernández, 2009: 26), hasta llegar, de nuevo, a los recuerdos: “Pensaba en muchas cosas nuevas y en la insolencia con que irrumpían algunas de ellas.” (Hernández, 2009: 25).

La otra figura estilística que atraviesa la obra de Hernández es la cosificación. Es decir, la figura opuesta a la prosopopeya, y que consiste en atribuir a ser animados, en este caso, personas, características propias de las cosas:

No sería muy difícil, hojeando revistas de aquel tiempo, encontrar un dibujante “original” que hubiera dibujado un cigarrillo echando humo y que del humo saliera una silueta como la de ellas. La cintura lo más angosta que fuera

posible, el busto amplio, el cuello encerrado entre ballenas pequeñas que sujetaban el tejido blanco. [...]

Después, encima de la cabeza otra gran amplitud, como un gran sombrero, pero este montón estaba hecho con el mismo pelo que salía de la cabeza -o mitad pelo propio y mitad pelo comprado; el seno también solía ser de medio y medio. Encima del pelo iba el verdadero sombrero, generalmente inmenso; y encima del sombrero, plumas -como las del pavo del fondo, o de otras aves, creo que nunca de gallina, a no ser que fueran teñidas. Los sombreros también solían cargar frutas, creo que uvas, y eran sujetas con pinchos larguísimos que tenían una gran cabeza de metal o piedras vistosas o carey. Los pinchos cruzaban todo el peinado, el sombrero -con flores, frutas o lo que fuera- y volvían a aparecer del otro lado sobrándoles largos pedazos que terminaban en puntas agresivas. Desde el ala del sombrero hasta el cuello, y a manera de mosquitero, un tul muy estirado, que dejaba tras él y en penumbra provocadora y atrayente, la cara, que a su vez estaba cubierta de polvos. Ese conjunto era una aparición fantástica, en la que el espectador podía detener un buen rato su contemplación. (Hernández, 2009: 27-28).

El narrador se desliza gradualmente hacia la abstracción y la despersonalización. Para empezar, imagina las dos mujeres como siluetas salidas del humo del cigarrillo, recurso extraño que hace de ellas figuras ambiguas e inasibles, en un movimiento que recuerda al protagonista de "Mur", quien echaba el humo del cigarrillo contra el vidrio biselado, y a Linacero, el protagonista de *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, las ventanas de cuya habitación estaban cubiertas de diarios, ambigüedad doble, opacidad de la visión. Luego, se refiere a las partes del cuerpo aisladamente, como si fueran cosas: "la cintura lo más angosta que fuera posible", "el busto amplio", "el cuello encerrado entre ballenas", procedimiento que queda reforzado cuando pasa a describir "el verdadero sombrero" no sin antes ocuparse de la cabeza y el cabello "mitad propio", "mitad comprado", punto intermedio, parcialmente cosa, parcialmente persona.

Puestas a un mismo nivel que las personas, las cosas adquieren densidad. Al transmitir la percepción del niño que alguna vez fue el narrador, eliminan la disidencia entre el tiempo de la narración y el tiempo del relato. De este modo, las cosas son, como en *La casa inundada* (1966), vasos comunicantes; solo que en esta última obra lo que las cosas comunican no es ya dos tiempos opuestos por la estructura de la narración, sino dos niveles de lenguaje:

El acto de narrar es la deriva, la espera de la revelación de Margarita [dueña de la casa inundada], el personaje que le proporcionará la materia del cuento al narrador-remero. Desplazamientos metonímicos operan como vasos comunicantes en el fluir discursivo: "las plantas" referidas en la conversación

proporcionan su follaje (verbal) para esconder allí abstracciones (“pensamientos”) en un desborde asociativo que mezcla diferentes funciones del lenguaje. (Lespada, 2016: 314)

Así, el narrador protagonista de *La casa inundada* utiliza las plantas en un sentido metafórico, aunque las plantas tenían una existencia literal. Es decir que utiliza las cosas como salvoconductos con los que atraviesa los niveles del lenguaje. En el caso de *Por los tiempos de Clemente Colling*, lo que se atraviesa con la ayuda de las cosas es el linde entre enunciado y enunciación; en el caso de *La casa inundada* los límites entre el lenguaje figurado y el literal.

Las cosas así entendidas adquieren en la prosa de Felisberto Hernández y, específicamente, en *Por los tiempos de Clemente Colling* una dimensión metafísica, en un movimiento opuesto y complementario del de la cosificación de conceptos metafísicos. La imaginación narrativa se detiene en los objetos, como se detiene en los “materiales fundamentales” de *La casa inundada*: “Las formas de la imaginación son atraídas en consecuencia por materiales fundamentales, por elementos conocidos en este mundo material, pero que adquieren relevancia inmaterial.” (Lockhart: 1991: 183). Lo hace porque, al hacerlo, se acerca fragmentaria y efímeramente a los tiempos de Colling, poblados por muchos más seres que el propio Colling.

Pero, tal como Marcel Proust escribió en uno de sus cuadernos de notas previos a la escritura de *En busca del tiempo perdido*, el tiempo no se puede recuperar con el pensamiento racional: “Juzgamos el pasado mediocre porque lo pensamos, pero el pasado no es eso; es las irregularidades de los muros del baptisterio de San Marcos (fotografía del baptisterio de San Marcos en la que no habíamos vuelto a pensar, y que nos devuelve el sol enceguedor sobre el Canal).” (Perrier, 2015: 29. La traducción es nuestra)³². Así, el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling* recupera, a través de las cosas, una percepción, y, en el caso específico de Colling la recuperación de una percepción implica la recuperación de un misterio.

Toda la obra es una sucesión de destellos sobre la vida del músico ciego. Una serie de episodios que no son sino cortes trasversales de su vida: la tarde

³² « Nous croyons le passé médiocre parce que nous le pensons, mais le passé ce n'est pas cela, c'est telle inégalité des dalles du baptistère de Saint-Marc (photographie du Baptistère de Saint-Marc à laquelle nous n'avions plus pensé, nous rendant le soleil aveuglant sur le Canal) ».

en que el narrador y su madre conocieron a Colling en la aristocrática casa de Petrona en la calle Piedras; la ocasión en que el narrador tocó un nocturno y Colling le dio su parecer; cuando Colling habla con otro ciego y la extraña impresión que esto genera en el narrador; cuando este comienza a tomar clases de armonía con Colling; las ocasiones en que este último critica a su propia madre, lo que disgusta particularmente al narrador; las alusiones a la velocidad exagerada a la que Colling tocaba el piano; la hermosa mañana en que un Colling inercial no prepara el Carnaval de Schumann que debía preparar; cómo Colling alteraba la música de Beethoven, de modo tal que la alteración fuera perceptible, lo que entristecía al narrador, etc.

Para el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, las cosas son salvoconductos hacia el pasado:

Lo mismo ocurre con nuestro pasado. Es en vano que intentemos evocarlo; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. El pasado está oculto fuera del dominio y el alcance de esta, en algún objeto material (en la sensación que nos transmitiría un objeto material) que no sospechamos. (Proust, 2022:100. La traducción es nuestra)³³

En cambio, en la novela breve de Felisberto Hernández, las ideas, los hechos, los sentimientos se vuelven cosas, elementos del misterio:

No sólo el misterio se hacía intrascendente sino que necesitaba que entraran ideas trascendentes. Pero éstas eran una cosa más: objetos, hechos, sentimientos, ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. (Hernández, 2009: 92)

Esta metafísica invertida no está al servicio de la recuperación de un tiempo (como en Proust), sino de un misterio, que, de recuperarse, implica una suerte de refutación del tiempo. Los episodios en la vida del músico ciego, cortes transversales, son fisuras a través de las cuales se recupera su misterio particular: “Cuando Colling empezó a vivir en casa, me encontré con que su misterio estaba lleno de señas y de pistas; pero no era necesario seguir las: ellas desfilaban por mi contemplación; y también concurrían o pasaban otras cosas.” (Hernández, 2009: 91). El misterio agrupa hechos, ideas, sentimientos, que vuelven a disgregarse en cuanto el misterio desaparece. Desde esta

³³ « Il est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait un objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. »

perspectiva, el relato es la disposición de todos esos episodios recordados, a través de los cuales ha de recuperarse un misterio. La recuperación de este misterio es la finalidad que persigue el narrador de la novela breve de Hernández, de ahí la connotación de pesquisa aproximada del título. Más que un tiempo, *Por los tiempos de Clemente Colling* se propone recuperar un misterio:

Pero si pensaba que la sombra era una seña del misterio, después me encontraba con que el misterio y su sombra andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran. Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado. Pero desde aquellos tiempos hasta ahora, el misterio ha vivido y ha creído en los recuerdos. (Hernández, 2009: 92).

De este modo, la fuerza dispersiva de los cortes transversales está contenida en la fuerza concentrada del misterio de Clemente Colling.

Diferencia frente al cuento

Ahora bien, si la diferencia fundamental entre la novela y la novela breve radica, tal como Pabst sostiene y nosotros aceptamos, en que la primera realiza un corte longitudinal en la vida de los personajes, al tiempo que la segunda procede mediante cortes transversales, ¿qué diferencia entonces la novela breve del cuento? A primera vista, el cuento también realiza un corte transversal. En el Capítulo II de la Tercera Parte analizaremos más en detalle los rasgos distintivos de la novela breve frente al cuento, centrándonos en la obra de Juan Carlos Onetti. Aquí nos limitaremos a señalar que el cuento, en general, realiza un único corte transversal; mientras que la novela breve realiza varios. En la famosa conferencia de Flannery O'Connor para el Congreso de Escritores Sureños, denominada "El arte del cuento", la escritora estadounidense defiende la teoría de que en un cuento "ciertos detalles de la historia tienden a concentrar significados" (1992: 208) Tales detalles operan en dos niveles simultáneos: "Tiene lugar en el primer nivel, literal, de la historia, pero también opera en la profundidad, tanto como en la superficie. Prolonga la historia en todas direcciones; y ésta es, en pocas palabras la manera por la cual el cuento burla su propia brevedad" (O'Connor, 1992: 209).

La famosa "Tesis sobre el cuento", defendida por Ricardo Piglia apunta sin dudas en la misma dirección que Flannery O'Connor:

Un cuento siempre cuenta dos historias. [...] El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...]. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (Piglia, 1987:1)

No deja de ser significativo que el ejemplo con el que Piglia abre su *Tesis* provenga de un cuaderno de notas de Antón Chéjov, dada la influencia que este escritor ejerció sobre los cuentistas norteamericanos y la importancia capital de su obra para una manera determinada, clásica de entender y ejercer el género.

Pablo Brescia retoma los postulados de Piglia: “A partir de aquí se proponen dos principios en torno a la forma del cuento: un cuento siempre cuenta dos historias y la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.” (Brescia, 2014: 10). Luego los corrobora cotejando con la práctica y la teoría del cuento de los escritores latinoamericanos del periodo que va de 1945 y 1965 (que Brescia considera el siglo de oro del género). En nuestra opinión, esta escisión en dos historias, la una superficial, la otra profunda, la una contada, la otra sugerida no es lo propio de la novela breve.

Por otra parte, tales concepciones del cuento parecen presuponer un único corte transversal en la vida de los personajes. Los ejemplos de los que tanto Piglia como O'Connor se sirven, así como el análisis de la mayor parte de los cuentos de Chéjov, Carver, o Cortázar lo ponen de manifiesto. O'Connor ilustra su teoría con un cuento de su propia autoría: “Buena gente del campo”. El objeto que, a lo largo de las páginas se va cargando de significado, y opera en dos niveles textuales al mismo tiempo es la pierna de madera de la protagonista. Esta concentración semántica es una preparación, tal como la escritora lo explicita en la conferencia, de la acción que llevará a cabo otro personaje, un vendedor de biblias: el robo de la pierna de madera. Así, todo el relato gira en torno (y es la preparación para) un único encuentro y una única acción condensadora de sentido.

Ese único encuentro será el único corte transversal del cuento. La novela breve, por su parte realiza una sucesión de cortes trasversales en la vida del protagonista a lo largo del relato.

Por la multiplicidad sucesiva de los cortes, la novela breve está del lado de la extensión; por lo transversal de los cortes, paralelos entre sí, incomunicados, está del lado de la fragmentariedad. Cuando César Aira afirma que “Cuento es lo que pasó, novela, lo que pasa” (1997: 45), parece tener en mente la primera de estas dos dimensiones, y por eso, en su definición cabrían tanto las novelas como las novelas breves, género este último en el que Aira es uno de los grandes exponentes. Lo mismo puede decirse del criterio de Henry James que diferencia la anécdota de la novela breve según que el énfasis esté puesto en la historia o en el desarrollo, respectivamente (citado en Cardona López, 2003: 43).

b.1.3 Novela breve y vida cotidiana

D. LoCicero sostiene por su parte que “Parecería claro que cualquier teoría literaria que tienda a poner el énfasis en los acontecimientos de la vida cotidiana sería lo opuesto de la novela breve”³⁴ (1968: 18. La traducción es nuestra). Aunque esta afirmación reviste un carácter general y se refiere al género de la novela breve, con independencia de la época o de la lengua, el objeto de estudio privilegiado por LoCicero es la novela breve del siglo XIX en lengua alemana. De hecho, el fragmento que acabamos de citar es un comentario a la definición de novela breve de Goethe como una narración en torno a un “acontecimiento inusitado”. Parece difícil trasladar esta concepción genérica a otras literaturas, lejanas en el tiempo y en el espacio, como lo demuestra el contraste con la literatura latinoamericana del siglo XX y XXI.

Es cierto que podríamos estar de acuerdo con esta postura si pensáramos en determinadas obras, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Concierto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier, *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, *La casa inundada* (1960), *La revolución es un sueño eterno* (1992), de Andrés Rivera, o *Insensatez* (2004), de Horacio Castellanos Moya. Anteriormente, nos hemos referido, con más detalle a las dos primeras obras, y es evidente que tanto la novela breve de Andrade, como la de Carpentier tienen en el centro de su argumento, un “acontecimiento inusitado”. Otro tanto puede decirse de las restantes tres obras.

³⁴ “It would seem clear, then, that any literary theory which tended to shift the emphasis to the commonplace events of life would be antagonistic to the *Novelle*.”

Aura es un relato fantástico clásico y, por lo tanto, los hechos allí narrados son, cuanto menos, extraños. *La casa inundada* narra la historia de un escritor, contratado por una mujer cuya casa está, como el título indica, inundada; los hechos allí narrados son muy extraños y todo el relato está sumido en una inconfundible atmósfera onírica.

La revolución es un sueño eterno narra las vicisitudes de Castelli, personaje histórico, uno de los líderes de la revolución de independencia en el sur de América del Sur.

Insensatez, por su parte, aborda un acontecimiento de la historia reciente de un país, y es, por lo tanto, un buen ejemplo de “literatura contemporánea”, en el sentido que da a este sintagma Dominique Viart: “Ese período de la literatura que llamamos ‘contemporáneo’, porque vuelve su mirada al mundo, luego de haber interrogado sus propias formas durante mucho tiempo.”³⁵ (Viart, 2017: 1. La traducción es nuestra en todos los casos). Por otro lado, si, tal como afirma Viart, la autoficción surge en torno a cuestiones históricas, *Insensatez* es un perfecto ejemplo³⁶. El argumento de *Insensatez* gira en torno a la decisión de su protagonista de aceptar el trabajo de corrección de estilo de las cien mil cuartillas en las que fueron volcados los testimonios de los indígenas sobrevivientes del genocidio guatemalteco.

Aunque el protagonista adopta, en un principio, un tono frívolo y superficial, “provocando una frotación y fricción entre dos mundos en principio tan disímiles como son la violencia radical y el humor” (Basile, 2013: 1), tensionando la trama en un contrapunto que ha dado en llamarse “estética del cinismo” (Cortez, 2010: 23), al final de la obra es el horror el que se impone.

Sin embargo, en la literatura latinoamericana hay también muchos contraejemplos a la afirmación de LoCicero. Podríamos mencionar, entre otros, *El caballo perdido* (1943), de Felisberto Hernández o *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), de Gabriel García Márquez. Aunque para nosotros el caso paradigmático es el de *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti Onetti. También en este punto la ficción onettiana abre un camino de modernización que luego

³⁵ « dans cette période littéraire que nous appelons ‘contemporaine’ parce qu’elle a retourné son regard sur le monde après avoir longuement interrogé ses propres formes. »

³⁶ Viart, Dominique (2017 : 2 « C’est ainsi autour de questions historiques, notons-le, que s’inventent la plupart des formes littéraires portées par notre temps. L’autofiction, par exemple. [...] Il en va de même des fictions biographiques qui revisitent l’histoire par le truchement de figures singulières. »

será emprendido por otros narradores y por otras narraciones del propio Onetti.

Dominique Viart sostiene que:

A partir de los años setenta, lo cotidiano se convirtió en tema central de la literatura, coincidiendo con una pérdida de confianza en los 'grandes relatos' y una reorientación de la escritura hacia experiencias de intimidad, de las que Perec y su atención a lo 'infraordinario' parecen emblemáticos. (Viart, 2013: 16. La traducción es nuestra)³⁷

Pero esta desconfianza en los grandes relatos está presente desde el primer libro publicado de Onetti. Eladio Linacero despliega su relato, escrito en el reverso de una pila de panfletos del partido comunista, irónico con las figuras tutelares del nacionalismo uruguayo, desde la intimidad más austera de una habitación de pensión sudamericana, y lo hace apelando a una lengua también cotidiana, casi oral, desprovista de cualquier barroquismo verbal.

Del primero nos ocupamos en detalle en el Capítulo II, apartado b.1.2, de la Primera Parte. *El caballo perdido* comparte con *Por los tiempos de Clemente Colling* el ser una rememoración del pasado del protagonista, y un análisis moroso de la relación que lo unía con su profesora de piano, cuando él era un niño. Así como sucede en las otras novelas breves de Felisberto Hernández, el narrador busca, entre los pliegues de la vida cotidiana, el misterio.

Por su parte, *El coronel no tiene quien le escriba* es un relato realista centrado en la rutina de pobreza y privaciones de un coronel retirado y su mujer, y de la tensión que crece entre ambos, debido a la negativa de él a sacrificar el gallo que había pertenecido a su hijo muerto.

Por lo tanto, a nuestro entender, no puede decirse que la obra de Hernández ni la de García Márquez gire en torno a un acontecimiento inusitado, como la definición de Goethe, retomada por LoCicero, sugiere.

b.1.4 Novela breve y punto de giro

La postura de Gerard Gillespie es, en muchos aspectos, similar a la de LoCicero. Refiriéndose a "The Beast in the Jungle", de Henry James, Gillespie señala como rasgo fundamental del género novela breve, más allá de su

³⁷ « A partir des années 1970, le quotidien s'impose comme une thématique centrale de la littérature, coïncidant avec une perte de confiance dans les 'grands récits' et d'une réorientation de l'écriture vers les expériences de l'intimité, dont Perec et son attention à l' 'infra-ordinaire' paraissent emblématiques. »

extensión, el hecho de que el relato surge a partir de un único encuentro central, que determina toda una vida³⁸ (1967: 226).

Este encuentro central no debe ser confundido, a nuestro entender, con el llamado *punto de giro*. Respecto a este último, se abren dos posibilidades, según se adopte una concepción unitaria o múltiple. Así, por ejemplo, August Wilhelm Schlegel, en una de sus conferencias, brindadas entre los años 1801 y 1808, defiende la idea de que una novela breve requiere: “puntos de giro decisivos para que los bloques principales de la historia llamen claramente la atención.” (Citado en LoCicero, 1970: 51. Traducción nuestra)³⁹.

Veinte años después, Ludwig Tieck defiende una concepción de novela breve y, en particular, del punto de giro esencialmente homologable a la de A. W. Schlegel, al extremo de que LoCicero afirma que “parecería como si Tieck no hubiera aportado nada original o sustancial a la teoría de la novela breve” (LoCicero, 1970: 52)⁴⁰. Sin embargo, entre la definición de Tieck y la de A. W. Schlegel hay una diferencia fundamental. Para Tieck, el rasgo distintivo de la novela breve frente a otros géneros próximos se cifra, precisamente, en el punto de giro. Así, según Tieck, la novela breve “siempre tendrá ese extraño y llamativo punto de giro que la distingue de todos los demás géneros narrativos” (Citado en LoCicero, 1970: 49-50)⁴¹. Como puede comprobarse, a diferencia de A. W. Schlegel, Tieck tiene una concepción unitaria del punto de giro.

En la misma línea, Storm, Ernst y Bennett ofrecen también una visión del punto de giro como un único y singular momento de cambio. A modo de ejemplo, podemos citar al teórico inglés: “En efecto, no es difícil encontrar en la mayoría de las Novellen⁴² un punto de giro, y muchos teóricos de la Novelle han insistido en ello como rasgo característico del género. Este punto particular

³⁸ “For in spite of its length, the latter tale springs from one central encounter which determines a lifetime.”

³⁹ „So viel ist gewiss; die Novelle bedarf entscheidender Wendepunkte, so dass die Hauptmassen der Geschichte deutlich in die Augen fallen.“

⁴⁰ “it would seem as if Tieck has not really contributed anything really original or substantial to Novellentheorie”.

⁴¹ „nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet.“

⁴² Bennett utiliza siempre el vocablo alemán Novelle (y su correspondiente plural Novellen), equivalente del galicismo *nouvelle*, que prefiere Henry James, del italianismo *novella*, preferido por LoCicero y por Gillespie, y equivalente también del sintagma novela breve, con el que nosotros elegimos denominar el género.

es a veces llamado Wendepunkt, Pointe o Spitze.” (Bennett, 1970: 12. La traducción de todas las citas de Bennett son nuestras)⁴³.

La lectura de las novelas breves que hemos tenido la oportunidad de incorporar a nuestro análisis nos obliga a matizar esta última perspectiva, al menos en lo que respecta a la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. Si el punto de giro se verifica, tal como parece sugerir la definición de Schlegel, en varios momentos determinantes, entonces estamos de acuerdo con que este es un rasgo presente en la amplia mayoría de novelas breves analizadas. En cambio, si como sugieren, entre otros, Bennett y Tieck, el punto de giro es un único momento decisivo, hemos de manifestar ciertas reservas. En efecto, si bien ciertas novelas breves latinoamericanas parecen condecir con esta concepción, otras en cambio, parecen contradecirla. Así, para nosotros, el encuentro central es único, pero el punto de giro no lo es necesariamente.

Entre las obras que confirman la teoría del punto de giro entendido este como momento único, podemos citar *Los Cachorros* (1968), de Mario Vargas Llosa y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), de César Aira, entre otras. Entre las que la contradicen, podemos citar *La casa inundada* (1960), de Felisberto Hernández, *El volante* (1992), de César Aira o *Maldito amor* (2006), de Rosario Ferré, además de otras obras ya citadas.

Los cachorros es una metáfora extendida de la sociedad limeña, y, muy en especial, de los sectores más acomodados. El lector asiste al pasaje de la adolescencia a la adultez del protagonista, Cuéllar y de su grupo de amigos. Un proceso degradante que comienza con un hecho puntual único: la emasculación de Cuéllar, a quien muerde el perro del colegio. Ese hecho, acontecido al comienzo de la obra, hace de él, que hasta entonces era el primer alumno de su clase y a quienes los profesores ponían permanentemente de ejemplo, un muy mal estudiante y un muchacho violento, impredecible e inestable, condición que no hará sino empeorar hasta su muerte en un accidente de automovilístico.

Ya nos hemos referido con anterioridad a *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Aquí nos limitaremos a subrayar que el relato da un giro a partir de un

⁴³ “It is indeed not difficult to find in most Novellen a turning-point, and many writers on the theory of the Novelle have insisted upon this as a characteristic feature of the genre.”

acontecimiento capital en la vida de su protagonista, Rugendas: el impacto en su cuerpo de dos rayos sucesivos y casi simultáneos. A partir de ese momento, el pintor se convierte en una especie de monstruo lírico, incomprensible, a distancia filosófica de todas las cosas, y ni bien se despierta, se entrega, aún convaleciente, a la escritura de larguísimas cartas en las que cuenta toda su verdad, inclusive las estafas intelectuales en las que incurrió en el pasado.

Pero algo muy distinto sucede con las otras novelas breves que hemos mencionado. En *La casa inundada*, el protagonista es contratado por Margarita, la dueña de la casa inundada, para realizar un trabajo doble y complementario, remar y escuchar: “sólo le pediré que reme en mi bote y que soporte algo que tengo que decirle” (Hernández, 2009: 296). Esa es la única indicación que da Margarita al narrador, su nuevo empleado. Por desempeñar estas tareas, se muda, durante un tiempo, a la casa de esta mujer. Así, como sugiere Gustavo Lespada, en esta novela breve, “las jerarquías y los roles, una vez más, resultan determinados por la propiedad: él rema y escucha, ella habla y maneja el timón.” (Lespada, 2014: 313). Como afirmamos más arriba, en *La casa inundada* prima una atmósfera onírica, y esta atmósfera posee, a nuestro entender una explicación doble. Por un lado, la explicación se halla en las extravagancias e inversiones que pueblan el relato; por otro, en el plano del lenguaje que adquiere preeminencia. Así, por una parte, el lector se encuentra con hechos extravagantes, que a menudo instauran inversiones. La casa, edificio que ha sido concebido y construido para guarecer al hombre de las inclemencias de la naturaleza, entre ellas, las lluvias, está en este relato preparada para ser anegada. En cambio, la fuente ha sido cubierta de tierra como paso previo a convertirla en una isla. No obstante, ninguna de ambas cosas, ni de las otras inversiones y extravagancias de *La casa inundada*, entran en contradicción con las leyes de la física. Podría decirse que estamos frente a una ruptura solo aparente de las relaciones causales. De hecho, el relato se encarga de mencionar el mecanismo por el que la casa se llena de agua o se generan las tormentas, que Margarita dispone en días especiales, como si fuera la diosa tutelar de su propio mundo:

Una mañana el hombre del agua [es decir, el encargado de manipular el mecanismo que inunda la casa] tenía un plano azul sobre la mesa. Sus ojos y sus dedos seguían las curvas que representaban los caños del agua incrustados sobre las paredes y debajo de los pisos como gusanos que las hubieran

carcomido. [...] Después empezó a explicarme cómo las máquinas, por medio de los caños, absorbían y vomitaban el agua de la casa para producir una tormenta artificial. (Hernández, 2009: 302-303).

Por otra parte también, tal como sugiere Lespada (2014: 314), en *La casa inundada* el plano denotativo del lenguaje pierde peso frente al plano connotativo. Cuando decimos que esta novela breve no rompe con la lógica causal, estamos describiendo el plano denotativo. Más inaprensible y dinámica, la función connotativa refiere a la respuesta afectiva o emotiva que desencadena determinada expresión (Cohen, 1966: 204). Es fácil comprender cómo la connotación no se rige mediante la lógica causal. Por lo tanto, si bien en uno de sus planos (el denotativo) los elementos de la trama están enlazados mediante una lógica causa-efecto; el otro plano, aquel que adquiere mayor relevancia (el connotativo), opera con una lógica que nada tiene que ver con la causal.

Entre los elementos en que la función denotativa pierde fuerza frente a la connotativa se encuentran el personaje de Margarita y la propia casa. Ambas están ligadas por una relación de cierta complejidad. Por un lado, Margarita es una especie de diosa tutelar, que dispone a su antojo de las variaciones climáticas que afectan la casa, o mantiene con esta una relación metonímica. Así, cuando el narrador se le insinúa a Margarita y Margarita enrojece de vergüenza: “La distancia que había de la isla a las vidrieras se volvía un espacio ofendido y las cosas se miraban entre ellas como para rechazarme. Eso era una pena, porque yo las había empezado a querer.” (Hernández, 2009: 301).

Pero por otro lado Margarita es también una especie de fuerza maternal. En ese sentido, se la compara con una serie de elementos que connotan firmeza, en un mundo líquido, y protección: “Cuando [Margarita] dijo ‘mundo’, yo, sin mirarla, me imaginé las curvas de su cuerpo.” (Hernández, 2009: 300); “Pero qué firme es la soledad de esta mujer” (Hernández, 2009: 304); “Esta señora Margarita me atraía con una fuerza que parecía ejercer a una gran distancia, como si yo fuera un satélite” (Hernández, 2009: 3013), etc.

A su vez, *La casa inundada* está repleta de imágenes, comparaciones o simples acciones que remiten a la niñez y connotan de este modo la ternura y, en palabras de Lockhart, “el acunamiento” (Lockhart, 1991: 186). Poco después

de haber llegado a la casa, el narrador mantiene una conversación telefónica con su nueva jefa: “La señora Margarita me preguntó por mi viaje y mi cansancio con una voz agradable y tenue. Yo le respondía con fuerza separando las palabras.” (Hernández, 2009: 296) Esta situación se explica por la confusión del protagonista, quien cree, equivocadamente, que Margarita tiene problemas auditivos. Pero eso no impide que el fragmento citado parezca el diálogo de una madre dulce y protectora con su niño pequeño, que está aprendiendo a hablar. “Después de combinar la hora de vernos me dijo que podía bajar en pijama y que ella me esperaría al pie de la escalera.” (Hernández, 2009: 297), agrega el narrador algunas líneas después. Cuando sube al bote por primera vez, Margarita lo ayuda: “Por fin encontré su mano. Ella no me soltó hasta que pasé al asiento de los remos, de espaldas a la proa.” (Hernández, 2009: 298). Estos son solo algunos ejemplos entre muchos otros.

Finalmente está también todo ese conjunto de comparaciones que se engloban en el campo semántico de la niñez y con frecuencia otorgan rasgos pueriles al narrador-protagonista: “y el barniz oscuro y la esterilla llena de agujeritos, como los de un panal, me hicieron acordar de una peluquería a la que me llevaba mi abuelo cuando yo tenía seis años.” (Hernández, 2009: 299); “pero después se desbordaba la gran garganta blanca y la pierna rolliza y blanda con ternura de bebé que ignora sus formas; y la idea de inmensidad que había encima de aquellos pies era como el sueño fantástico de un niño.” (Hernández, 2009: 300); “y subí contento aquella escalera casi blanca, de cemento armado, como un chiquilín que trepara por las vértebras de un animal prehistórico.” (Hernández, 2009: 301); “Allí los muebles flotaban sobre gomas infladas, como las que los niños llevan a las playas” (Hernández, 2009: 315-316) De hecho, en esa relación filio-maternal se centran las esperanzas del personaje principal: “Tal vez allí podría empezar a vivir de nuevo con una alegría perezosa.” (Hernández, 2009: 297), dice a poco de arribar a la casa.

Ahora bien, ambos mecanismos, las inversiones y la preeminencia del plano connotativo, están presentes a lo largo de toda la narración. No existe un único punto de giro en el que se concentre la semántica de la obra. De hecho, el protagonista no hace sino esperar, infructuosamente, cierta confesión de Margarita. Si el punto de giro consiste en una única concentración de la tensión

argumental, parece difícil imaginar un elemento más extraño a la lógica narrativa de *La casa inundada*, novela breve en que la espera se distiende en permanencia mientras la esperanza del protagonista naufraga.

La estructura de cajas chinas de *El volante* impide la existencia de un punto de giro sea este singular o múltiple, al menos en el primer nivel. Recordemos que lo que el lector tiene entre sus manos es, precisamente, “un volante”, un folleto publicitario de las clases de actuación que ofrece la narradora. Al explicar el nombre del taller de actuación, la narradora introduce otro nivel de narración. El nombre del taller proviene de una novela, *Apariencias*, y la narradora se dispone a resumirla. Pese a que, hacia la mitad de *El volante*, la narradora recupera el primer nivel, solo lo hace momentáneamente y para reflexionar sobre su modo de narrar y escribir: comenta que escribe con estencil y que ha decidido dejar de hablar de la atmósfera de *Apariencias*, para concentrarse en “el cuento”; es decir, en el argumento. Y si la narración del primer nivel no se retoma, mal puede resolverse su tensión en un punto de giro, el cual solo existe propiamente en el segundo nivel (el argumento de *Apariencias*).

Maldito amor, por su parte, narra de manera polifónica la historia de la familia De la Valle, perteneciente a la alta burguesía puertorriqueña e implicada directamente con los vaivenes históricos de la isla. No hay un único narrador, sino varios que van alternando o relegándose. El cambio de narrador implica un cambio en la perspectiva. Durante la mayor parte de la narración, el narrador es Hermegildo, un abogado amigo de la familia De la Valle, y cuando este es reemplazado por Gloria, en el capítulo final, el lector tiene acceso a otra versión de los hechos previamente narrados. Pero algo similar había sucedido de previamente cuando un tercer personaje, Titina, se presenta en el estudio Hermegildo y oficia, a su vez, de narradora. Lo que encontramos en la novela breve de Rosario Ferré es el empleo extendido del recurso de la polifonía, llevado a un nivel estructural, dado que lo que cambia no son solo los puntos de vistas, vehiculizados en los diálogos de los personajes (como sucede en *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievski, por ejemplo) sino el narrador. Cada cambio de narrador implica un giro argumental. La narración de *Maldito amor* está escanciada por sucesivos puntos de giro. Esta novela breve es por lo tanto

compatible con una concepción como la de Schlegel y Tieck, pero parece contradecir la concepción unitaria del punto de vista defendida por Bennett.

En nuestra opinión, más que afirmar que las novelas cortas tienen tal o cual argumento, deberíamos adoptar una postura menos restrictiva y considerar que, dentro del género, existen varios tipos de argumento. De este modo, seguimos las propuestas de R. Wellek y A. Warren, quienes consideran que deberíamos hablar más bien de tipos de argumento: “unos más sueltos, otros más intrincados, o argumentos ‘románticos’ y ‘realistas’” (Wellek y Warren, 1966: 217)⁴⁴.

b.1.5 Novela breve y drama

Por otra parte, varios autores, entre los cuales cabe mencionar E. K. Bennett, T. Storm, y P. Ernst establecen una relación entre el punto de giro (concebido múltiple o unitariamente) y el drama.

Así, por ejemplo, Bennett sostiene que al punto de giro:

A menudo se lo compara con la peripecia, o cambio de la buena a la mala fortuna en la tragedia, ya que existe un parecido definitivo entre la *Novelle* y el drama en cuanto a su construcción. En efecto, la *Novelle*, por su propia brevedad, tiene una cierta cualidad dramática a la que contribuyen la tensión y la rapidez de la catástrofe. (Bennett, 1970: 12. La traducción de todas las citas de Bennett son nuestras)⁴⁵

Lo que no impide a Bennett destacar también una importante distinción entre el drama y la novela breve:

En otras palabras, el drama se ocupa principalmente de los personajes y de las acciones que son el resultado de esos personajes, mientras que la novela se ocupa principalmente de los acontecimientos como algo que sucede a las personas, que les viene desde fuera y no surge dentro de ellas. El héroe del drama es más activo; el de la épica más pasivo. [...] Todas son cosas que le suceden al héroe desde fuera. Si esto es cierto para la novela, lo es aún más para la *Novelle*. (Bennett, 1970: 4).⁴⁶

⁴⁴ “We shall speak rather of types of plots, of looser and more intricate, of ‘romantic’ plots and ‘realistic’”.

⁴⁵ “It is indeed not difficult to find in most Novellen a turning-point, and many writers on the theory of the *Novelle* have insisted upon this as a characteristic feature of the genre. The particular point is sometimes alluded to as the *Wendepunkt*, or the *Pointe* or the *Spitze*. It is often compared with the *peripeteia*, or change from good to bad fortune in tragedy, as indeed there is a definite resemblance between the *Novelle* and the Drama in construction, the *Novelle* by its very succinctness having a certain dramatic quality of tension and swiftness of catastrophe.”

⁴⁶ “That is to say, the drama deals primarily with characters and the deeds which are the outcome of those characters; whereas the novel deals primarily with events as something which befalls, happens to persons — coming from outside upon them, not arising from within them. The hero of the drama is more active, the hero of the epic more passive. [...] all are things

Las similitudes entre drama y novela breve no se limitan al punto de giro. Por el contrario, los teóricos han señalado varios los rasgos compartidos entre ambos géneros. Así, por ejemplo, Bennett menciona la postura de T. Storm: “El propio Theodor Storm reclamó para la *Novelle* un sitio al lado del drama, y de hecho concibió aquella como sustituto de esta, para una generación en la que la severidad de la gran tragedia se había perdido.” (Bennett, 1970: 163)⁴⁷. Postura similar a la de Paul Ernst (citado en Cardona López, 20003: 33-37), quien también relaciona la novela breve con el drama.

En el prefacio a su novela breve *Le Coup de Grâce*, Marguerite Yourcenar hace la siguiente reflexión:

Por otro lado, y únicamente desde un punto de vista literario, [“la aventura”] me pareció contener los elementos del estilo trágico, y por ende prestarse de manera admirable a conformar el cuadro del relato tradicional francés, que parece haber conservado ciertas características de la tragedia. Unidad de tiempo, de lugar y, como Corneille solía definirlo antaño admirablemente, con una expresión singularmente afortunada, unidad de peligro; acción restringida a dos o tres personajes, uno de los cuales, al menos, es lo bastante lúcido como para intentar conocerse y juzgarse; finalmente, inevitabilidad del destino trágico, al que la pasión tiende siempre. (Yourcenar, 1971: 127-128. La traducción es nuestra).⁴⁸

Yourcenar se refiere a *El tiro de gracia* como un relato (“*récit*”)⁴⁹ y una novela breve (“*court roman*”)⁵⁰, géneros que relaciona con el *estilo trágico*, es decir, con la tragedia del clasicismo francés (unas líneas más adelante alude a *Bajazet*, de Racine). Hasta parece situar el origen del *relato* o novela breve, en

which happen to the hero from without. If this be true of the novel it is even more true of the *Novelle*.”

⁴⁷ “Storm himself claimed for the *Novelle* a place beside the drama, indeed conceived of it as a substitute for the drama in a generation for which the severity of great tragedy was lost.”

⁴⁸ De plus, et du seul point de vue littéraire, elle me parut porter en soi tous les éléments du style tragique, et par conséquent se prêter admirablement à entrer dans le cadre du *récit* français traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie. Unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur d’expression, unité de danger ; action limitée à deux ou trois personnages dont l’un au moins est assez lucide pour essayer de se connaître et de passer jugement sur soi-même ; enfin, inévitabilité du dénouement tragique auquel la passion tend toujours.

⁴⁹ *Relato* es una traducción imprecisa de *récit*, pero no he logrado dar con una traducción más fiel. Ocurre que *relato* es la traducción adecuada cuando se emplea la palabra *récit* en el sentido en que, por ejemplo, la narratología lo hace: relato como producto de la narración (así como, en lingüística, el enunciado es el producto de la enunciación). Pero *récit* es también un género literario, tanto o más difuso que *nouvelle* o novela breve, términos estos dos últimos que en ocasiones, aunque no siempre, pueden ser su traducción (salvo que *nouvelle* es ya una palabra francesa).

⁵⁰ El prefacio se abre con la frase “*Le Coup de Grâce*, ce court roman” (“El tiro de gracia, esa novela breve”).

la tragedia, cuando sostiene que aquellos parecen *conservar* ciertos rasgos de esta. El último de los rasgos enumerados por Yourcenar, el inexorable destino trágico, se relaciona directamente con el tono fatalista que varios autores consideran característico de la novela breve. Todos estos rasgos, heredados, según Yourcenar, de la tragedia (unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción o peligro, escasez de personajes, lucidez de uno de ellos, destino trágico inevitable), están presentes en la mayor parte de novelas breves que hemos analizado. Es así que podemos afirmar que la novela breve comparte rasgos estructurales, como la cantidad de personajes y el *punto de giro*, con el drama. Por otra parte, dado que *mundo posible*⁵¹ es una noción semántica, tal como ha argumentado Doležel (2009: 50), y que tanto los mundos posibles del drama, como los mundos posibles de la mayoría de las novelas breves comparten el hecho de estar aislados, de ser, en mayor o menor medida inaccesibles al resto del mundo diegético (abordaremos con más detalle esto en el apartado 2.1 Unidad de lugar), podemos también afirmar que el drama y la novela breve comparten también rasgos semánticos.

Baquero Goyanes (1988: 142) encuentra en el tono un criterio de proximidad entre el cuento y la poesía, y un factor diferenciador entre aquel y la novela. Para este autor, la novela se caracteriza por el hecho de combinar varios tonos; mientras que tanto el cuento como el poema se caracterizan por la unidad tonal. Precisamente en este punto, en nuestra opinión, la novela breve se aproxima al cuento, ya que en una novela breve por lo general predomina un único tono.

Por su parte Bennett, quien como vimos advierte muchas similitudes entre el drama y la novela breve, encuentra en el tono, precisamente, una diferencia importante entre ambos:

Al concentrarse en un acontecimiento que viene de fuera y golpea como un relámpago la vida de una persona o grupo de personas—no como consecuencia de su carácter, sino como algo que les sucede— la *Novelle* presupone una visión

⁵¹ La teoría de los mundos posibles plantea que toda obra ficcional crea un mundo posible (opuesto al mundo real o efectivo), al mismo tiempo que alude a él, un mundo regido por leyes que difieren total o parcialmente de las leyes físicas del mundo real. El conjunto de frases que conforman un libro tienen un valor de referencia y, por tanto, de verdad solo en relación con ese mundo posible (y no en relación al mundo real). Como puede apreciarse, esta teoría implica una discrepancia fundamental respecto a los postulados de Hamburger mencionados en el apartado 1.1 “¿Qué es un género?”. Aludiremos más en detalle a la teoría de los mundos posibles y a la discrepancia con Hamburger y otras teorías en el Capítulo I.b de la Segunda Parte.

irracionalista de la vida. No postula el carácter como destino (como sucede en el drama) sino el azar como destino. (Bennett, 1970: 5)⁵²

Esta afirmación puede relacionarse con la de LoCicero (1970: 24), quien considera que el tono de las novelas breves es en general fatalista. Si el azar es el destino y si este “viene de fuera”, podríamos considerarlo inexorable, fatal. Esta aseveración nos parece particularmente adecuada para la mayor parte de las novelas breves latinoamericanas analizadas.

En el próximo apartado, Unidad de lugar, volvemos a ocuparnos de esta similitud estructural entre la novela breve y el drama y las consecuencias que de ello se derivan, prestando especial atención a las novelas breves de Juan Carlos Onetti.

⁵² “By its concentration upon one event as coming from without and striking into the life of a person or group of persons like a flash of lightning — not as the outcome of their characters but as something which befalls them — the *Novelle* presupposes an irrationalistic view of life. It is a presentation not of character as fate as in the drama, but of chance as fate.”

b.1.6 Unidad de lugar

Unas líneas después del extracto del prefacio de *Le Coup de Grâce*, Yourcenar establece una homologación aproximada de la distancia espacial y la distancia temporal, basándose para ello en otro prefacio, el segundo que Racine escribió para su tragedia *Bajazet*:

El propio decorado, aquel oscuro rincón de país báltico aislado por la revolución y la guerra, parecía, por razones análogas a las que de un modo tan perfecto expuso Racine en su prefacio a *Bajazet*, satisfacer las condiciones del juego trágico, al liberar la aventura de Sophie y de Eric, de las que serían para nosotros sus contingencias habituales, y confiriendo a la actualidad de ayer la distancia en el espacio que es casi el equivalente de la lejanía temporal (Yourcenar, 1971: 127-128. La traducción es nuestra)⁵³.

Esta cita puede inducir a confusión. Es cierto, tal como afirma Yourcenar, que Racine establece una homologación entre la distancia espacial y la distancia temporal, en la que la primera compensa la carencia de la segunda. Pero no es menos cierto que la distancia a la que se refiere Racine es de naturaleza muy distinta de la distancia a la que alude Yourcenar. Cito a continuación un fragmento del segundo prefacio de la pieza de Racine:

A decir verdad, yo no recomendaría a ningún autor elegir como asunto de una tragedia una acción tan moderna como esta, si hubiera acontecido en el país en que quiere representar su Tragedia, ni poner en escena Héroes conocidos por la mayoría de los espectadores. Los Personajes trágicos deben ser mirados con otros ojos que las Personas que, por lo común, hemos visto desde tan cerca. Puede decirse que el respeto que guardamos por los Héroes aumenta a medida que se alejan de nosotros. (Racine, 1904: 64. Esta y las siguientes traducciones del texto de Racine son nuestras).⁵⁴

Si bien es cierto que Racine homologa distancia espacial a distancia temporal, se trata siempre de una distancia o una proximidad respecto al espectador: “La lejanía del país en cierto modo compensa la excesiva proximidad temporal, porque el Pueblo apenas diferencia, si se me permite

⁵³ « Le décor même, ce coin obscur de pays balte isolé par la révolution et la guerre, semblait, pour des raisons analogues à celles qu'a si parfaitement exposées Racine dans sa préface de *Bajazet*, satisfaire aux conditions du jeu tragique en libérant l'aventure de Sophie et d'Eric de ce que seraient pour nous ses contingences habituelles, en donnant à l'actualité d'hier ce recul dans l'espace qui est presque l'équivalent de l'éloignement dans le temps. »

⁵⁴ « À la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des Héros sur le Théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les Personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les Personnes que nous avons vues de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les Héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. »

decirlo así, entre lo que está a mil años de él y lo que está a mil leguas.⁵⁵ (Racine: 1904: 65).

En cambio, la distancia a la que se refiere Yourcenar se da en el interior de la ficción, es decir, al interior de la *diégesis*. Es la precondition del aislamiento de los protagonistas, y es también característica de la tragedia. Cuando, en su análisis sobre las tragedias de Racine, Barthes dice que “Los grandes lugares trágicos son tierras áridas, rodeados de mar y desierto, la sombra y el sol llevados a su estado absoluto.” (Barthes, 2014: 15)⁵⁶ y que “Salir de escena es, para el héroe, de un modo u otro, morir” (Barthes 2014: 17. La traducción es nuestra en todas las citas de Barthes)⁵⁷, se refiere a la misma distancia que Yourcenar, pero tal distancia es ontológicamente distinta de la señalada por Racine en el prólogo de *Bajazet*. Utilizando una metáfora cinematográfica, la distancia que señala Racine se da *fuera de cuadro*, mientras que la distancia a la que se refieran Barthes y Yourcenar se da *fuera de campo*⁵⁸.

En *Univers de la fiction* Pavel sostiene que “Un mundo posible puede ser definido como una colección abstracta de estados de cosas, a distinguir de las proposiciones que describen tales estados, y, por ende, de las listas de frases conservadas en *el libro* que habla de ese mundo.” (2017: 87. La traducción es nuestra)⁵⁹ Cuando el lector de una novela o el espectador de una obra de teatro o de una película percibe el aislamiento de los personajes y del *lugar* de la ficción, como lo hacen Yourcenar y Barthes, implícitamente concuerdan con la distinción de Pavel, porque al señalar el aislamiento escinden el mundo posible de las proposiciones que lo describen; de otro modo, por ejemplo, Barthes no

⁵⁵ « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le Peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. » (Racine, 1904: 65).

⁵⁶ « En Sur Racine, R. Barthes explica que « Les grands lieux tragiques sont des terres arides, resserrées entre la mer et le désert, l'ombre et le soleil portés à l'état absolu. »

⁵⁷ « Sortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir. »

⁵⁸ El concepto de fuera de campo refiere a todo aquello que queda excluido del cuadro (es decir, el cuadrado de cualquier imagen cinematográfica), pero que el espectador imagina como una prolongación a partir de lo que aparece en el campo, prolongación que se da al interior del universo espacio temporal de la ficción; esto es, de la diégesis. Fuera de cuadro, en cambio, refiere a todo aquello que pertenece al mundo real, pero no al mundo ficticio. (Université Populaire des Images).

⁵⁹ « Un monde possible peut être défini comme une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans le livre qui en parle. »

podría hablar de “Tres espacios exteriores: la muerte, la huida y el acontecimiento” (Barthes, 2002: 16), ya que los tres son espacios exteriores, en virtud de que no aparecen en escena, es decir, no forman parte del texto, de las proposiciones que describen los estados del mundo posible. Del mismo modo, Yourcenar no podría afirmar que la revolución y la guerra aíslan a los personajes de *Tiro de gracia*, porque los personajes (en rigor, los *no personajes*) de los que Eric y Sophie están aislados a causa de la Primera Guerra Mundial y la revolución Rusa, no aparecen en su novela.

A fines prácticos, podemos llamar la distancia mencionada por Racine (entre los personajes y el público) *distancia 1*; la distancia mencionada por Barthes y Yourcenar (distancia entre los personajes y el mundo que, sin aparecer explícitamente, forma parte de la diégesis, en tanto es una prolongación imaginaria del mundo aludido por la obra), *distancia 2*. A estas distancias, habría que agregar una tercera, una *distancia 3*. En el capítulo dedicado a la “Ficción cinematográfica”, de *La lógica de la literatura*, Hamburger subraya la siguiente característica del drama, con la intención de distinguirlo del cine:

Sin embargo, en el cine no somos espectadores en el mismo sentido en que lo somos en el teatro. Vemos algo diferente que en el teatro — y es en primera instancia este asunto de ver el que aquí importa. Lo que vemos en el teatro sucede sobre el escenario. Este último es natural, esto es, un espacio de tres dimensiones, la extensión del espacio ocupado por la audiencia, y no son las condiciones físicas, sino solo una convención la que nos prohíbe subir al escenario y mezclarnos con los actores. (Hamburger, 1973: 219-220. La traducción es nuestra.)⁶⁰.

Esto es estrictamente cierto. Pero cualquier persona que haya asistido al teatro sabe que es extremadamente infrecuente que los espectadores irrumpen en el escenario e interactúen directamente con los personajes. No existen barreras físicas que separen el escenario del auditorio, pero existe una barrera cultural, y en la práctica, esta barrera es tan poco franqueada como aquella. En ese sentido, el escenario no es una prolongación del espacio que ocupa el público, porque en él rigen unas reglas que no rigen en el mundo real, como

⁶⁰ Nevertheless, in a movie-house, we are not a spectator in the same way as we are in the theatre. We see something different from what we do in the theatre —and it is primarily this matter of seeing which is important here. What we see in the theatre unfolds on the stage. This is a natural, i. e., a three-dimensional space, the extension of the space occupied by audience, and it is not the physical conditions but only convention which prohibits us from going up onto the stage and mingling with the actors. Hamburger, “Cinematic fiction” 1973: 220)

cualquier espectador sabe: el escenario es un mundo alternativo al nuestro, *un mundo posible*⁶¹, en el que, inclusive las leyes físicas del mundo real pueden estar abolidas. Como es evidente, esta tercera distancia, la distancia ficticia, vale para toda obra ficcional, obra de teatro, novela, novela breve, cuento, poesía épica, etcétera.

Distancia 1

La *distancia 1*, mencionada por Racine, es decir, la distancia del asunto y personajes de la obra, respecto a los espectadores y a su realidad inmediata, prácticamente no existe en la obra de Onetti. La distancia espacial, con la que Racine cree suplir la falta de distancia temporal, es sobre todo de índole cultural:

los Personajes Turcos, por modernos que sean, revisten dignidad en nuestro Teatro: no tardamos en verlos como Antiguos. Los hábitos y las costumbres difieren por completo. Tenemos tan poco contacto con los príncipes y las otras personas que viven en el Harem que los consideramos, por así decir, como gente que vive en otro Siglo que el nuestro. (Racine: 1904: 65-66)⁶²

Los argumentos de las novelas breves de Onetti son cercanos a la realidad del lector, y de hecho es posible trazar un paralelismo con la sociedad rioplatense, tal como analizaremos en el apartado 3.2.

Distancia 2

Es esta distancia uno de los elementos en que nos apoyamos para afirmar que la novela breve comparte rasgos estructurales y semánticos con el drama. Una parte importante de las novelas breves suceden en un único lugar aislado en el interior del mundo diegético. Bastaría con citar ejemplos fuera de la literatura latinoamericana para ver allí una cierta constante genérica: *Memorias del subsuelo*, de Dostoievsky, un largo monólogo realizado desde un subsuelo por un funcionario menor y dirigido a un auditorio imaginario; *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, que sucede enteramente en una finca remota; *Tangente vers l'est*; de Maylis de Kerangal, cuya historia se despliega enteramente en los vagones de un tren transiberiano; *El corazón de las*

⁶² « les Personnages Turcs, quelques modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre Théâtre : on les regarde de bonne heure Anciens. Ce sont des mœurs et de coutumes toutes différentes. Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le Sérail, que nous les considérons pour ainsi dire comme des gens qui vivent dans un autre Siècle que le nôtre. »

tinieblas, de Joseph Conrad, que sucede en la cubierta del *Nellie*, sentado en la cual, Charlie Marlow narra a sus compañeros marineros la historia de la búsqueda de Kurtz; *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant, relato que tiene casi enteramente lugar en una diligencia, salvo el momento en que los pasajeros descienden en una posada (fragmento narrativo en que se mantiene el aislamiento de los personajes, en tanto pasan a estar aislados en la posada), antes de volver a subir a la diligencia para emprender el regreso.

Aquí es necesario aclarar que, aunque recurrentes, ni el aislamiento interior del mundo diegético, ni la famosa unidad de lugar son rasgos invariables de la novela breve, así como tampoco son rasgos invariables del drama. Tanto la unidad de lugar, como la de tiempo (mencionadas por Yourcenar, en el fragmento antes citado) son creaciones conceptuales renacentistas, proyecciones en cierta medida probables y consecuentes, aunque no inexorables de la única unidad mencionada por Aristóteles en la *Poética*: la unidad de acción (García Yebra, 1999: 263):

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo. (*Poética*, 1431a 30-37)

Como hemos mencionado en el Capítulo II, apartado a.1 de la Primera Parte, Aristóteles considera que el drama proviene de la épica, género este último en que, siempre según Aristóteles, se verifica también la unidad de acción, aunque allí no se verifique la unidad de tiempo, ni la unidad de lugar, y de hecho, una de las dos obras épicas que Aristóteles menciona y que considera superior en su género es la *Odisea*:

Pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto bien esto, ya sea gracias al arte o gracias a la naturaleza [...] compuso la *Odisea* en torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante la *Ilíada* (*Poética*, 1451a 23-25).

Ahora bien, Aristóteles define la unidad de acción de la siguiente manera:

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra.

Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. (*Poética*, 150b 24-32)

En cuando a la extensión, Aristóteles evita ser demasiado preciso, y sugiere lo siguiente:

En cuanto al límite de la extensión, el que se atiene a los concursos dramáticos y a la capacidad de atención, no es cosa del arte; pues, si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez. Pero el límite apropiado a la naturaleza misma de la acción, siempre el mayor, mientras pueda verse en conjunto, es más hermoso en cuanto a la magnitud; y, para establecer una norma general, la magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio, es suficiente límite de la magnitud. (*Poética*, 1451a 7-15).

Como puede verse, Aristóteles establece una relación de dependencia entre la extensión y el argumento y, más específicamente, la peripecia: “Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado. Y esto, como decimos, verosímil o necesariamente.” (*Poética*, 1452a 22-24).

El clasicismo parece haber olvidado esta relación de dependencia y consecuencia de la extensión (que Aristóteles no llama “unidad de tiempo”) respecto de la unidad de acción. La tríada de las unidades puede parecer algo dogmática y rígida a un lector y espectador moderno, e implican una cierta tergiversación de los postulados aristotélicos desplegados en la *Poética*: en el caso de la unidad de lugar, porque no es ni siquiera mencionada en el libro de Aristóteles; en el caso de la unidad de tiempo, porque Aristóteles se limita a señalar, tangencialmente, que en general el tiempo diegético de las tragedias es de aproximadamente un día (*Poética*, 5, 1449b 12-14). Sin embargo, no carece por completo de fundamento empírico. La mayor parte de las piezas de los tres grandes autores trágicos griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides), en las que el clasicismo francés encontró su modelo, ocurren efectivamente en un único lugar y en un periodo de tiempo limitado. El extenso panorama de lugares y personajes exóticos desplegado en ese largo viaje de diez años narrado en la *Odisea* parece difícil de imaginar en una obra teatral. Vale la pena preguntarse por qué.

Podría pensarse que esto se debe a la limitada capacidad de atención de un espectador. Aristóteles mismo, en el fragmento más arriba citado, se refiere

a la “capacidad de atención” de los espectadores. Una pieza de teatro antigua o moderna está concebida para ser presenciada sin interrupciones, lo que puede ser visto como una restricción que incide sobre el argumento. En cambio, una obra como la *Odisea* o, más aún, la *Ilíada*, no puede ser leída u oída sin interrupciones, debido a su extensión.

Pero una rápida comparación con el cine pone en evidencia que esta no puede ser la explicación. Las películas tienen una duración media similar a la de las piezas de teatro: aproximadamente una hora y media, en el caso de las películas contemporáneas; aproximadamente dos horas, en lo que respecta al cine del siglo pasado. Es cierto que una película como *Noticias de la Antigüedad Ideológica* (2008), de Alexander Kluge tiene una duración de 570 minutos, es decir, unas nueve horas y media, y *La flor* (2008), de Mariano Llinás, dura 808 minutos, esto es, unas trece horas y cuarenta y seis minutos. Pero es evidente que estos y otros ejemplos similares son solo excepciones que confirman la regla. El argumento de una película de 90, 120 o 180 minutos puede referir a varios años de la vida de un protagonista, como sucede en *Barry Lyndon* (1975), o inclusive extenderse por siglos, como sucede en *2001: Odisea del espacio* (1968), ambas del director norteamericano Stanley Kubrick.

Aquí empezamos a ver que Aristóteles confunde en su definición dos temporalidades, correspondientes a dos planos narrativos distintos. Cuando dice que “si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra”, o cuando alude a la “capacidad de atención” del espectador, está pensando en el tiempo heterodiegético; es decir, el tiempo externo al mundo de la ficción, tiempo compartido por los espectadores. En cambio, cuando se refiere a la peripecia, a la “sucesión verosímil o necesaria [...] desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio” está pensando en el tiempo homodiegético, que por supuesto no necesariamente coincide con el tiempo del espectador. De hecho, Aristóteles (*Poética*, 5, 1449b 12-14) sostiene que la tragedia “se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco”, pero el tiempo externo de duración de una tragedia no era, evidentemente, de un día, sino que, cada mañana se representaban tres tragedias y un drama satírico (García Yebra, 1999: 170).

El tiempo heterodiegético del drama clásico griego coincide, aproximadamente, con el del cine, pero el tiempo homodiegético suele diferir.

La pregunta sobre la razón de esta diferencia sigue, por lo tanto, en pie. Nuestra hipótesis es que esta diferencia se debe a la diferencia ontológica, señalada por Hamburger, de la ficción dramática respecto a la ficción cinematográfica. El escenario teatral, dice esta autora, es una prolongación del espacio físico en que se encuentran los espectadores; el cine, en cambio, pese a la impresión de realidad que genera, no es sino una sucesión de imágenes, y si el espectador se incorporase de su butaca con la intención de entremezclarse con los personajes de una película, se toparía con una imposibilidad física. Esta tridimensionalidad del arte dramático, esta carencia de barreras físicas que separen el mundo ficcional del mundo real, a la vez que da al teatro su fuerza particular, le impone ciertas restricciones. El espectador de una tragedia como *Hamlet*, para citar un ejemplo fuera del teatro griego, parece más proclive a aceptar que Francisco, Bernardo y Horacio están frente al castillo de Elsinor (cosa que es ostensiva y empíricamente falsa) antes que aceptar que una escena transcurre en la Antigüedad y la siguiente en el Renacimiento. Esto, a nuestro entender, podría explicarse por la proximidad de los cuerpos de los actores y los espectadores: la presencia de los actores a unos pocos metros de los espectadores dificulta a estos últimos aceptar los saltos temporales (ruptura de la unidad de tiempo) o espaciales (ruptura de la unidad de lugar), si bien no es un procedimiento imposible. Por supuesto, ni los saltos temporales, ni los espaciales son imposibles en el teatro moderno y contemporáneo. Pero aun cuando tales saltos se producen son más infrecuentes y menores que en el cine. Indagar sobre la razón de esta diferencia puede permitirnos ver con mayor claridad la relación del lugar y el tiempo con el argumento, tanto en lo que refiere al drama o al cine como a la novela breve.

El cine es un arte ostensivo, en el sentido de que se basa en mostrar imágenes a los espectadores, condición que le confiere una gran libertad: el espectador puede aceptar que la narración avance desde los orígenes homínidos de la humanidad hasta un presente de naves espaciales controladas por inteligencias artificiales autónomas, porque lo está viendo. Por supuesto que en el teatro la vista es un sentido protagónico, y que el arte dramático es también un arte ostensivo, pero lo es en menor medida, porque, en él, el símbolo es mucho más importante que en el cine. En otras palabras, en el

teatro, la convención juega un rol mucho más protagónico que en el cine. El espectador de la versión dirigida por Carlos Sedes de *La viuda valenciana*, de Lope de Vega puede aceptar que un montón zigzagueante de arena sea un camino; pero parece difícil que un espectador cinematográfico acepte conceder la condición de camino a cualquier cosa que no sea, efectivamente, un camino. Este recurso del teatro a la convención impone sus restricciones, y en el contexto dramático la ruptura de la unidad de lugar y de espacio, aunque no son imposibles, implicarían llevar al límite, tensar aún más, el pacto con el espectador en que se basan las convenciones.

Como hemos mencionado antes, Hamburger distingue la narrativa del drama afirmando que la “figura dramática” no solo existe como representación mental, sino que “está definida y dispuesta para aparecer como percepción en la escena” (Hamburger, 1995: 136). Pero, a través de los símbolos y las convenciones, a las que el drama tiende por su propias restricciones físicas, el drama se vuelve abstracto y, al hacerlo, “existe como representación mental”, como la literatura narrativa: el castillo de Elsinor existe en la mente del espectador, sea que este último lo haya reconstruido a partir de la lectura de las didascalias o de la *lectura* de unas líneas verticales pintadas sobre un cartón colocado en el escenario.

Como decíamos antes, la misma condición que impone al teatro sus restricciones es la que le otorga su particular fuerza estética: la continuidad del espacio físico entre el espacio del público y el escenario. Como ya apuntamos, la unidad de lugar es un rasgo presente en muchas novelas breves. Cuando esto sucede, y el argumento, además de concentrarse en una única acción, cuya condensación semántica se da en el punto de giro, se despliega en un único lugar, aislado en el interior de la diégesis, el resultado es una especie de concentración.

La tercera diferencia señalada por Aristóteles entre el arte dramático y el épico, atinente al “modo de imitar” (el primero imita mediante la acción, el segundo mediante la narración) es válido para cualquier género narrativo, y, por lo tanto, para la novela breve. Como la novela breve no es un género ostensivo, no está sometida a las mismas restricciones que el arte dramático.

Así, podemos afirmar que en la novela breve la unidad de tiempo no se verifica necesariamente y, en realidad, es muy infrecuente que se verifique.

La unidad de lugar no es un rasgo invariable de la novela breve, aunque puede decirse que buena parte de las obras que pertenecen al género presentan esta característica.

En cuanto a la unidad de acción, como decíamos más arriba, según Aristóteles, este rasgo caracteriza no solamente el drama, sino también la épica. Esto es probablemente cierto para los poemas épicos que el propio Aristóteles emplea a modo de ejemplo y demostración: la *Ilíada* y la *Odisea*. El inmenso conjunto de episodios bélicos y de otro tipo narrados en la *Ilíada* pueden ser subsumidos todos en una única acción central: los casi dos meses del décimo y último año del asedio griego a la ciudad de Troya. La gran constelación de episodios que conforman la *Odisea* puede supeditarse a una única acción general: el regreso a Ítaca. Sin embargo, este procedimiento encuentra un límite cuando abordamos el género que la teoría ha tradicionalmente considerado como el heredero moderno de la épica: la novela. Podría defenderse, no sin razón, que en *Ana Karenina*, de León Tolstoi o en *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievski se verifica la unidad de acción, porque la primera trata de la aventura extramatrimonial de Ana Karenina y su posterior caída en desgracia, mientras que la segunda trata, tal como sugiere el título, del asesinato perpetrado por Raskólnikov y del tormento que será su propio castigo personal. Pero parece difícil descubrir la unidad de acción bajo la enorme dispersión de episodios y aventuras de los dos tomos de *Don Quijote de la Mancha* o bajo la variedad de acciones del *Libro del Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, o de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*; o, para tomar ejemplos de la literatura latinoamericana, resulta difícil descubrir la unidad de acción en *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez o en *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti; a no ser que demos al sintagma *unidad de lugar* un sentido tan laxo que perdería su capacidad de referencia.

Todo parece indicar que la unidad de acción no es un rasgo invariable de la novela, aunque sí lo es del cuento y de la novela breve.

Si nos centramos en las novelas breves latinoamericanas, notaremos que existe una cierta tendencia a la unidad de lugar. Así, por ejemplo, pese a que el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez sale de su casa y va al puerto a buscar las cartas del gobierno o a la relojería del alemán,

a vender el reloj de pared, la mayor parte de la narración sucede en el interior de la casa que comparte con su mujer y el gallo que perteneció a su hijo muerto. No pocas novelas breves latinoamericanas suceden en una única casa. A modo de ejemplo, podemos citar *Aura*, de Carlos Fuentes, obra que se desarrolla casi enteramente en la casa de Aura; *La casa inundada* y *Caballo perdido*, de Felisberto Hernández, relatos que poseen fuertes similitudes estructurales y semánticas, entre ellas la de desplegarse en la casa de la mujer amada; *La última niebla*, de María Luisa Bombal, cuyo escenario es la casa de campo en la que la pareja recién casada se instala luego del matrimonio; *Actos de caridad*, de César Aira, no solo sucede en una única casa, sino que, además, la casa y la relación que los distintos personajes entablan con ella son un elemento central del argumento. Podemos también mencionar *Pedro Páramo*, cuyas dos líneas narrativas suceden en una ciudad entera, Comala, pero en una de ellas, la línea de Juan Preciado, el aislamiento está acentuado por el desierto en que se ha convertido la ciudad, y la imposibilidad del protagonista de salir de ella.

Por supuesto, hay también novelas cuya extensión se encuentra entre los límites que hemos señalado en el apartado 1.3, y que, sin embargo, no suceden en un solo lugar. Como ejemplo podemos citar *La revolución es un sueño eterno* y *Ese manco Paz*, de Andrés Rivera; *Por los tiempos de Clemente Colling*, de Felisberto Hernández; *Maldito amor*, de Rosario Ferré, obra que, como dijimos en la introducción, Cardona López no considera que sea una *nouvelle* (equivalente de lo que nosotros denominamos novela breve); la mayor parte de los títulos anteriormente señalados de César Aira (*El volante*, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Cómo me hice monja*, entre otros).

Sin embargo, como hemos dicho antes, desde nuestro punto de vista, la unidad de lugar no es un rasgo intrínseco e invariable del género novela breve. La presencia o la ausencia de este rasgo puede ser, entonces, un factor de distinción dentro del género. Un contraejemplo claro a la unidad de lugar está dado por *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira, mezcla de relato de viajes y biografía ficcional del pintor protestante alemán Mauricio Rugendas, de quien la obra traza sus orígenes ancestrales en España, la inmigración familiar a Alemania, su viaje individual a América del Sur, su estadía en Chile y en la provincia argentina de Mendoza, las excursiones en las

inmensas llanuras pampeanas. Resulta interesante observar cómo esto incide en otros aspectos de la obra. A nuestro entender, en este caso, la expansión espacial produce una suerte de distensión dramática que incide, de manera notable, en el tono, que ya no es fatalista, como de hecho es en muchas novelas breves.

b.2 Los personajes

b.2.1 Discusiones sobre la noción de personaje

En un libro de 1992, Vincent Jouve restringe la noción de personaje a la de “sujeto cognitivo”: “Tal constante justifica, a nuestro juicio, el posicionamiento metodológico consistente en restringir la noción de carácter a la de sujeto cognitivo, esto es, dotado de conciencia”⁶³ (2014: 17. La traducción es nuestra en todos los casos). Esta aseveración nos parece problemática. A primera vista, resulta convincente. Pero tras un breve análisis descubrimos que se aplica sobre todo a la literatura realista. No parece acertada para buena parte de la literatura del siglo XX, ni para ciertas obras del XIX. En efecto: ¿qué significa precisamente “estar dotado de una conciencia”? ¿Bartleby, el protagonista del relato de Melville lo está? La respuesta afirmativa implicaría dar un sentido muy singular al sintagma “estar dotado de una conciencia”; la respuesta negativa implicaría considerar que Bartleby no es un personaje. Y si no es un personaje, ¿qué es?

Por otro lado, la definición de Jouve se muestra limitada en cuanto se examinan obras literarias fantásticas, maravillosas o alegóricas⁶⁴. Así, el lector del *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, recordará tal vez una de las batallas épicas que allí se narran, que comienza con la carga de la vanguardia de uno de los dos ejércitos. Esta vanguardia está compuesta por... puerros. La aplicación del predicado “estar dotado de conciencia” a un puerro es por lo menos discutible. Pero para no ir tan lejos en el tiempo, podemos citar también el caso de *Pedro Páramo*. Damiana Cisneros, por ejemplo, ¿es un personaje?:

- ¿También usted le avisó a mi padre que yo vendría? —le pregunté.
- No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?
- Murió —dije.
- ¿Ya murió? ¿Y de qué?
- No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.
- Eso es lo malo. Cada suspiro es como un sorbo de vida del que uno se deshace. ¿De modo que murió?
- Sí. Quizá usted debió saberlo.
- ¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.
- Entonces ¿cómo es que dio usted conmigo?
- ...

⁶³ “Un tel constant justifie, selon nous, le parti pris méthodologique consistant à restreindre la notion de personnage à celle de sujet cognitif, c’est-à-dire doté d’une conscience.”

⁶⁴ Para las conceptualizaciones de los géneros fantástico, maravilloso, extraño y alegórico, nos remitimos a Todorov (1970: 46-80)

- ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana! —Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que mostraban sus adobes revenidos. — ¡Damiana! —grité—. ¡Damiana Cisneros! —Me contestó el eco: “¡. . .ana. . . neros. . .! ¡. . .ana. . . neros!” (Rulfo, 2009 :38-39)

La respuesta a nuestra pregunta desemboca en la misma aporía a que aludimos más arriba.

Además, la definición de Jouve no parece contemplar el caso de los personajes (no se nos ocurre un modo mejor de llamarlos) creados por otro personaje. Es decir, deja fuera a todos los personajes de los sueños diurnos. Por ejemplo, los hombres que contrabandean fusiles en una chalana en Holanda, imaginados por Eladio Linacero, en *El pozo*. Este es un ejemplo entre muchos, dado que los ensueños o sueños diurnos constituyen tal vez la matriz fundamental de la prosa de Onetti. No parece adecuado atribuirles la condición de “sujeto cognitivo” a esas entidades que, en palabras de Harss, “se volatilizan fácilmente”; y sin embargo, su importancia ficcional y narrativa, en la literatura de Juan Carlos Onetti, es innegable:

De hecho, en sus primeras obras —*El pozo*, *Tierra de nadie*, *Para esta noche* (1943)— los personajes son poco más que episodios de sus propios procesos mentales [los de Onetti]. Son fantasías pasajeras, de existencia tenue y errátil; sueños soñados por un autor que, a su vez, es soñado por ellos. Se volatilizan fácilmente. Son realidades secundarias, subsidiarias, sin ningún peso dramático. (Harss, 1969: 227)

Más adelante, Jouve agrega: “Todo lector, de un modo u otro, acepta que el personaje es un instrumento textual al servicio del argumento. De lo contrario, sencillamente no habría lectura posible”⁶⁵(2014: 93). Aquí nos encontramos con problemas similares a los que acabamos de señalar, y que en este caso están ligados a la ambigüedad de la expresión “al servicio del argumento”. ¿Qué significa que un personaje cualquiera sirva a la intriga o, para decirlo con un término tal vez más apropiado, al argumento? Si examinamos las novelas breves de Onetti descubriremos que el significado de “servir al argumento / a la intriga” no es para nada evidente. Un rasgo constante de las novelas breves de Onetti (y, en general, de buena parte de su obra) es lo que podríamos llamar *disyunción argumental*. No abundaremos en

⁶⁵ “Tout lecteur, d'une façon ou l'autre, accepte de voir dans le personnage un instrument textuel au service de l'intrigue. Faute de quoi, il n'y aurait simplement pas de lecture possible.”

la explicación de esta característica puesto que nos ocupamos de ella con más detalle el Capítulo I de la Segunda Parte. Pero puede entenderse a qué nos referimos si adoptamos, una vez más, un punto de vista comparativo. Pensemos, por ejemplo, en el primer cuento “oficial”⁶⁶ de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”. Recordemos someramente el argumento. Este relato es una especie de obituario, en el que una voz anónima repasa la obra literaria de un aparentemente célebre escritor francés llamado Pierre Menard. De su vasta obra, dice el narrador, hay una que destaca en importancia sobre las demás: la escritura del *Quijote*:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes. (Borges, 1989: 52).

El texto no dice ni sugiere en momento alguno que esta obra fuera un mero proyecto imaginado. Antes bien, todo lo contrario: *el Quijote*, aunque de manera fragmentaria, fue efectivamente escrito por Menard. El texto no nos habla tampoco de cómo, por ejemplo, un fracaso amoroso llevó a Menard a querer escribir *el Quijote*. El argumento del relato borgeano es *exclusivamente* la obra de Pierre Menard, dentro de la cual *el Quijote* ocupa un lugar destacado. En la obra de Onetti, en cambio, vemos deslindarse dos argumentos (en ocasiones contrapuestos): uno, el de la *realidad* (realidad ficcional, por supuesto⁶⁷); el otro, correspondiente al mundo de la imaginación. Si este último se contrapone con frecuencia al primero es porque el mundo de

⁶⁶ Es conocida la anécdota sobre el primer cuento de Borges, narrada por él mismo en múltiples ocasiones. En la navidad de 1939, Borges sufre un accidente doméstico que derivó en una septicemia y estuvo a punto de matarlo. Fue intervenido quirúrgicamente. Durante la convalecencia la fiebre lo hizo delirar. Sintió miedo de haber perdido la cabeza. Quiso hacer una prueba: se decidió a escribir literatura. Pero como hasta entonces solo había publicado poesía, resolvió escribir prosa. De ese modo, si el resultado de la prueba mostraba indicios preocupantes, podría culpar a su inexperiencia y no al accidente. El resultado de esa prueba fue “Pierre Menard, autor del Quijote” (A fondo, 2020). Pero ya antes, en el libro de ensayos *Historia universal de la infamia*, de 1935, Borges había entreverado las historias de personajes reales con personajes ficticios. Esos fueron sus primeros cuentos, velados, disimulados entre biografías literarias de personajes históricos. En *Historia universal de la infamia* su presuntamente primer cuento, oficioso: “Hombre de la esquina rosada”, reescritura de “Hombres pelearon”, aparecido en otro libro de ensayos: *El idioma de los argentinos* (1928). Sobre este oficioso primer relato borgeano, ver Sarlo, 2001.

⁶⁷ Estrictamente, esta realidad no es más real que la realidad de los ensueños o de los sueños de los personajes, evidentemente, sino que ambas pertenecen a niveles narrativos distintos.

la imaginación es creado por un personaje como válvula de escape al mundo *real*. Es decir, el del primer argumento. Recordemos que Santa María y sus habitantes fueron creados por un personaje de *La vida breve*, Brausen, para escapar de una *realidad* oprimente marcada por el desamor. En ese sentido, toda la saga de Santa María pertenece a una realidad segunda. Pero este procedimiento lo encontramos aún antes. Así, por ejemplo, podemos decir que el argumento de *El pozo* es doble. En uno, perteneciente a un nivel narrativo, tenemos todos los intentos fallidos de comunicación que lleva a cabo Eladio Linacero. En el otro, tenemos la cabaña de troncos en el bosque, tenemos Alaska y los contrabandistas holandeses y, en general, todos los ensueños creados por el protagonista para escapar a la realidad de carencias materiales y soledad, la del primer argumento. Entonces, ¿podría decirse que los personajes de esos ensueños *están al servicio* del argumento? Nosotros estamos tentados de dar una respuesta negativa. Podría decirse que sucede lo contrario: estos personajes *sabotean* el argumento; han sido creados con la finalidad de contrabalancearlo, protagonizando una realidad opuesta. El análisis que acabaos de hacer es también válido para el resto de las novelas breves de Onetti.

La definición de personaje que brinda Jouve parece deudora de una tradición muy antigua caracterizada por Philippe Hamon de la siguiente manera:

La mayor parte de estas teorías, al menos desde el siglo XVII, suelen remitir implícita o explícitamente, pero siempre de forma preferente, a un modelo de análisis esencialmente psicológico [...] y personalista, que confunde sistemáticamente persona y personaje, experiencia (real) y experimentación (textual). Este enfoque particular se basa en una concepción cultural e ideológica particular del sujeto, inspirada en el pensamiento cartesiano, cristiano, moral, individualista e idealista, un sujeto generalmente no dividido por el enfoque psicoanalítico (consciente-inconsciente) o antropológico (naturaleza-cultura), un sujeto simplemente disociado en la dualidad alma-cuerpo, pareja en la que el primer término goza de una posición preeminente.⁶⁸ (2011: 10-11. La traducción es nuestra en todos los casos).

⁶⁸ « La plupart de ces théories ont, du moins à partir du XVII^e siècle, l'habitude de se référer implicitement ou explicitement, mais toujours préférentiellement, à un modèle d'analyse essentiellement psychologique [...] et personaliste, qui confond systématiquement personne et personnage, expérience (réelle) et expérimentation (textuelle) ; cette approche particulière est fondée sur une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du sujet, un sujet en général non clivé par l'approche psychanalytique (conscient- inconscient) ou anthropologique (nature – culture), sujet simplement dissocié en la dualité âme-corps, couple où le premier terme jouit d'une prééminence soulignée. »

Algunas páginas adelante, Hamon da una definición de personaje que nos parece superadora:

Trataremos, pues, de demostrar, en primer lugar, que el personaje en general [...] está condicionado, a distancia, por un pacto de lectura particular, por indicaciones constantes y por consignas de escritura precisas, y que el hecho, por ejemplo, de que sea hablador o mudo, móvil o inmóvil, perezoso o trabajador, de que se acode frecuentemente en las ventanas, de que espere con frecuencia sus comidas en los restaurantes, de que llegue tarde a las citas, de que se tuerza el tobillo o de que lea sus diarios, no es más que una consecuencia de estas consignas generales de escritura. El personaje es aquí "función", o incluso "funcionario", más que ficción, es personal más que persona. (Hamon, 2011: 22)⁶⁹.

b.2.2 Novela breve y personaje

Todas las teorías y postulados que hemos tenido la ocasión de estudiar coinciden en este punto: la presencia de un número mínimo de personajes; algunas teorías lo afirman explícitamente, mientras que en otras el número mínimo de personajes es una premisa implícita. Así, por ejemplo, Bennett (1970: 17, la traducción es nuestra) cita a Spielhagen antes de dar su opinión al respecto:

Spielhagen señala otra característica de la *Novelle*, a la que Heyse también alude: "a fin de evitar que el efecto del contacto se debilite, solo unos pocos personajes deberían tomar parte, por lo que la acción presentada ha de ser breve". Esta restricción del número de personajes a aquellos que se ven inmediatamente implicados en el problema o conflicto es una condición natural del formato de la *Novelle*⁷⁰.

En general, cuando los críticos franceses hablan de "nouvelle", se refieren a lo que en el ámbito hispanoamericano se conoce como cuento. *Lire la*

⁶⁹ « Aussi nous essayerons de montrer, en premier lieu, que le personnage en général [...] est conditionné à distance par un pacte de lecture particulier, par un cahier des charges constant, et par des consignes d'écriture précises, et que le fait par exemple qu'il soit bavard ou muet, mobile ou immobile, oisif ou travailleur, qu'il s'accoude fréquemment à des fenêtres, qu'il attende fréquemment ses plats au restaurant, qu'il soit en retard à ses rendez-vous, qu'il se foule la cheville ou qu'il lise ses journaux, n'est qu'une conséquence de ces consignes générales d'écriture. Le personnage, ici, est « fonction », voire « fonctionnaire », plutôt que fiction, est personnel, plutôt que personne. »

⁷⁰ "Spielhagen points out another characteristic of the *Novelle* which is also mentioned by Heyse: 'that, in order that the effect of the contact should not be weakened, only few characters should be involved, so that the action presented will be of short duration'. This restriction of the number of characters to those who are immediately concerned in the problem or conflict is a natural condition of the *Novellenform*."

nouvelle (1993), de D. Grojnowski, no es una excepción. Sin embargo, en un momento de su libro, Grojnowski relativiza la noción de brevedad:

La plasticidad de la noción de 'brevedad' es desconcertante: por un lado, a algunos autores les gusta contar historias que caben en unas pocas líneas, o incluso en una sola frase [...] Por otro lado, en el siglo XIX los escritores utilizaban el término 'relato breve' para nombrar lo que hoy denominaríamos de otro modo. (Grojnowski, 1993 : 8. La traducción es nuestra)⁷¹

Es entonces cuando podemos utilizar sus consideraciones como punto de partida para reflexionar acerca de la novela breve:

El cuento [...] se distingue de la novela por el número de elementos que pone en juego. Ciertamente podríamos, por desafío, explotar un número mínimo de personajes y acontecimientos en el espacio de una novela de trescientas páginas [...] Y a la inversa, es posible imaginar una historia de pocas páginas en la que proliferen los personajes y sus relaciones. [...] Pero estas excepciones contrastan con el uso ordinario, en el que longitud y brevedad se oponen de forma absolutamente mecánica (ya que determinada por el soporte) extensión y brevedad. (Grojnowski, 1993: 4-5. La traducción es nuestra)⁷².

En nuestra opinión, lo más interesante de esta cita es que establece una relación directa entre extensión y número de personajes y acontecimientos, y de este modo muestra cómo la brevedad o la extensión de un texto no es un rasgo desdeñable. Al contrario, es evidente que existe una relación directa entre el número de personajes y el argumento, por ejemplo.

A diferencia de D. Grojnowski, está claro que cuando F. Goyet habla "nouvelle", se refiere a lo que en América Latina se denominaría cuento. Es en este contexto que afirma:

Al llevar a todos los personajes a su paroxismo, el cuento los convierte en última instancia en los representantes ejemplares de su categoría: El Rebelde y el Joven rico; el Gran Escritor y el Crítico abnegado... El resultado es que el lector contempla elementos casi abstractos; no individuos sino entidades fácilmente manipulables por el espíritu". (Goyet, 1993: 28. La traducción es nuestra)⁷³.

⁷¹ « La plasticité de la notion de « brièveté » a de quoi déconcerter : d'une part certains auteurs se plaisent à raconter des histoires qui tiennent en quelques lignes, voire en une seule phrase. [...] D'autre part des écrivains utilisent au XIXe siècle l'appellation « nouvelle » pour nommer ce que nous désignerions aujourd'hui d'un autre terme. ».

⁷² « la nouvelle [...] se distingue du roman par le nombre d'éléments qu'elle met en œuvre. On peut certes, par gageure, exploiter un minimum de personnages et de péripéties dans l'espace d'un roman de trois cents pages [...] Et on peut, inversement, imaginer un récit de quelques pages où prolifèrent les personnages et leurs relations. [...] Mais ces exceptions tranchent avec un usage ordinaire où s'opposent de manière toute mécanique (car déterminée par le support) longueur et brièveté. »

⁷³ « En érigeant tous ses personnages en paroxysmes, la nouvelle fait d'eux finalement les représentants exemplaires de leur catégorie : le Rebelle et le Jeune Homme riche; le Grand

Esta afirmación nos parece inadecuada para la mayor parte de las novelas breves latinoamericanas que hemos podido analizar, con tres excepciones. Una excepción tal vez esté dada por la obra de César Aira y, muy en especial, *El volante*, *Un episodio en la vida del pintor viajero* y *Parménides* (2005), las tres de César Aira. En efecto, lo característico de la prosa de Aira es el trabajo con los estereotipos y los sobreentendidos, tanto en lo que respecta a los géneros literarios, como a los personajes o los lugares comunes de las historias nacionales. Así, en la entrevista ya citada para el sitio de internet de *Deutsche Welle*, Aira afirma: “No es que yo busque rarezas humanas, los personajes para mí son sólo funcionales a la trama, no tienen nada que comunicar: el gordo tonto, un flaco inteligente, un enano, un ciego” (Valle, 2016). En *El volante*, tenemos el estereotipo del héroe enmascarado, los personajes parecen ser buenos o malos de manera tajante y maniquea, y todos los personajes de *Apariencias* (la novela a la que se alude extensamente en *El volante*) tienden, en una primera lectura, a recomfortar las expectativas codificadas del lector.

En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, el lector se encuentra con las figuras prototípicas del gran artista (Rugendas), el artista mediocre (Krause), la fealdad sin compensación de los indios, altamente codificada en los textos fundantes de la literatura argentina⁷⁴. En *Parménides* tenemos el poeta refinado e improductivo y el rico hombre de negocios, frívolo y superficial. Aira echa mano de estos presupuestos, porque los considera un elemento imprescindible de la literatura:

Aun cuando la perspectiva elegida sea la del exotismo, una escritura sobre lo nacional no deja de ser una escritura a partir de sobreentendidos: sin sobreentendidos —afirma Aira— la literatura decae irremisiblemente ‘en explicación y razonabilidad’. (Villanueva, 2006: 4).

Ahora bien, si la prosa de Aira se apoya, en un primer momento, en presupuestos y estereotipos es solo para volverse contra ellos en un segundo

Ecrivain et le Critique dévoué... Le résultat est que le lecteur contemple des éléments presque abstraits, non pas des individus mais des entités aisément maniables par l'esprit.»

⁷⁴ *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento; *Martín Fierro* (*El gaucho Martín Fierro*, 1872, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879), de José Hernández, entre otros.

tiempo. En ese sentido, la ficción de César Aira es comparable a la de Mário de Andrade, como muy lúcidamente hace Graciela Villanueva (2006: 3):

Con la referencia a *Madame Bovary* de Flaubert nos acercamos a uno de los elementos fundamentales del proyecto airiano, tal como aparece explicitado en "Exotismo" (1993), uno de los ensayos programáticos de César Aira. El escritor rinde allí homenaje a la figura de Flaubert en tanto artista que supo adoptar en el siglo XIX una mirada exótica sobre lo propio y cuestionar en su *Madame Bovary*, de manera muy diferente pero análoga a la que utilizaría mucho más tarde Mario de Andrade en *Macunaima*, los mitos y estereotipos de su tiempo. El proyecto airiano coincide con esta voluntad de deconstrucción de los códigos instituidos.

De allí que todas aquellas alusiones a estereotipos rápidamente reconocibles por el lector no deben ser leídas literalmente, de modo ingenuo, sino más bien en clave paródica: "La ficción airiana hace uso y abuso del género y toma respecto de toda forma codificada una distancia que no vacilamos en llamar paródica, entendiendo la parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon de gesto político" (Villanueva, 2006: 9).

La definición de Goyet no toma en cuenta estos posibles usos desviados, inversos de los personajes llevados a su paroxismo y convertidos en tipos. Por lo tanto, no parece pertinente para definir la novela breve de Aira y, menos aún el resto de novelas breves latinoamericanas que hemos analizado.

b.3 Auge del narrador, crisis del personaje

A través de los personajes podríamos ilustrar, transponiéndola a la prosa, una de las implicaciones de la teoría de Tiniánov antes mencionada: la de que es imposible modificar un elemento sin modificar los demás, porque en la obra de arte literaria todos los elementos mantienen una relación de interdependencia. Cuando decimos esto, no pensamos sólo en la extensión, sino también en el narrador. Dado que la mayoría de las novelas breves latinoamericanas que hemos analizado tienen un narrador homodiegético (Genette 1972: 286-289) y que su estatus muy a menudo se relativiza, se pone en crisis, se cuestiona, el sistema de personajes se ve afectado. De todas las novelas breves latinoamericanas analizadas, la única excepción que encontramos está dada por *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez.

Para explicar esto podemos retomar el ejemplo de *Maldito amor*, aunque podríamos mencionar muchas otras novelas breves que realizan una operación similar. En el relato de Rosario Ferré, como apuntamos más arriba, se suceden una serie de narradores. Cada uno de ellos representa un punto de vista distinto, a veces opuesto al de los demás. Dado que los personajes son completamente distintos según quién los narre, es fácil ver cómo la problematización de la figura del narrador afecta la categoría de personaje. Así, si en la narración de Hermenegildo, Julio Font golpeaba a su mujer, Elvira De la Valle; en la narración de Laura, por el contrario, ambos tenía una relación armoniosa, lo que a su vez cambia, por decirlo de ese modo, la naturaleza de otro personaje, Ubaldino, hijo de Elvira y de Julio. Ubaldino, en la narración de los tres narradores, solo conserva el apellido de su madre. Pero hasta que asiste a la versión de Laura, el lector tiende a pensar que esa elección es en reacción a la violencia que su padre ejercía contra su madre. La narración de Laura da una explicación alternativa, que cambia retrospectivamente dos personajes: Julio Font era negro, y al elegir el apellido materno, Ubaldino buscó *emblanquecerse*, negar una parte de sí mismo, al tiempo que aprovechaba el prestigio del apellido de su madre, De la Valle, de larga tradición en la isla. Esto mismo sucede con otros personajes de *Maldito amor*. De este modo, no es difícil ver cómo la inestabilidad de la voz narrativa incide directamente en la inestabilidad de la categoría de personaje. Este procedimiento de doble asedio

lo encontramos en muchas otras novelas breves latinoamericanas, aunque, evidentemente, este tiene en cada obra sus particularidades.

En cambio, el de *El coronel no tiene quien le escriba* es un narrador clásico; esto es, según la terminología de Gerard Genette (1972: 273-318), un narrador heterodiegético (no pertenece al mismo universo espaciotemporal que los personajes) y extradiegético (no es, a su vez, narrado por un segundo narrador), y no sufre ningún tipo de cuestionamiento o problematización. En consecuencia, también los personajes son más estables y persistentes en sus propias características salientes, lo por supuesto no impide que estén sujetos a la dinámica propia de cualquier elemento inserto en una obra literaria.

Hemos añadido el narrador a los elementos destacados por R. Wellek y A. Warren porque es un elemento fundamental de la novela breve latinoamericana. Uno de los rasgos compartidos por la novela breve latinoamericana es la problematización del estatuto del narrador. Este cuestionamiento, se lleva a cabo por distintos medios en cada obra: la ambigüedad típica del fantástico en *La última niebla*, la polifonía en *Maldito amor*, la puesta en abismo en *El volante*, *Biografía* y *La casa de cartón*, etc. En nuestra opinión, *El coronel no tiene quien le escriba* implica la única excepción a esta problematización del estatuto del narrador (volvemos a abordar este tema en el próximo apartado, b.4).

J. C. Onetti es quizás el autor que más ha trabajado esta problematización. Podríamos citar *Los adioses* (1954). Pero esta obra es uno de tantos ejemplos, porque la de Onetti es una obra extraordinariamente coherente que nunca ha dejado de cuestionar la figura del narrador⁷⁵. En la obra de Onetti, el narrador y el proceso de creación de una narración se vuelven cada vez más opacos. Cuando el protagonista y narrador de *El pozo* se echa en la cama para entregarse a sus ensoñaciones, e imagina hombres en Venecia o una mujer en Alaska, está creando personajes, aunque él mismo es un personaje⁷⁶.

⁷⁵ Ya sea en cuentos ("Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", por ejemplo), novelas cortas (*El pozo* es otro ejemplo) o novelas (*La vida breve*, etc.).

⁷⁶ El vínculo entre sueños y creación narrativa se encuentra también en la prosa de F. Hernández; por ejemplo en *La casa inundada* (1960). Por eso, tanto en Hernández como en Onetti, la problematización de la figura del narrador se expresa a través de una puesta en abismo.

Otro ejemplo está dado por *Para una tumba sin nombre*, obra en que la dispersión de la voz narrativa en múltiples voces narrativas, referidas las unas por las otras en un complejo entramado de cajas chinas, crea una narración en estratos.

Así, el cuestionamiento que Onetti hace del estatus del narrador está ligado a la puesta en abismo. Y eso nos lleva a nuestro quinto elemento de estudio:

b.4 Los niveles narrativos

En un artículo titulado "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela", Víktor Shklovski (1978: 127-147) señala como característica de la primera construcción en estratos y la construcción circular (en anillos). Evidentemente, al utilizar la palabra *nouvelle*, Shklovski se refiere, la mayoría de las veces, a lo que en América Latina se conoce como cuento, tal como el propio traductor se encarga de aclarar. Sin embargo, a nuestro entender esta caracterización puede también ser pertinente para el análisis de la novela breve.

No cabe duda de que la novela breve latinoamericana utiliza ampliamente ambas técnicas, y el juego con los niveles narrativos (que Shklovski denomina "estratos") es una característica muy extendida. Este tipo de juego es casi una constante. En la obra de César Aira, la construcción en estratos suele realizarse mediante las estructuras en abismo. En el caso de María Luisa Bombal, de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti, el juego con los niveles narrativos está vinculado a los sueños. En el caso de Mario Vargas Llosa (*Los Cachorros*) y Alejo Carpentier (*Concierto Barroco*), en cambio, el procedimiento está vinculado a una operación muy sutil, que se verifica a nivel estilístico, aunque no únicamente. En *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez y en *Insensatez*, de Castellanos Moya la "construcción circular" no se da a través de la voz narrativa, sino mediante la alusión reiterada a un objeto y un animal, respectivamente, que se carga de significación a medida que la narración avanza.

En *El volante*, de César Aira, un narrador-protagonista (primer nivel narrativo) narra la trama de una novela que acaba de leer (segundo nivel). En esta novela se celebra un concurso literario y todos los miembros del jurado hablan de una novela en particular (tercer nivel). Los motivos que aparecen en un nivel reaparecen en otro, pero modificados (parodiados, ironizados, etc.).

La última niebla echa mano de un recurso clásico de la literatura fantástica: la ambigüedad de la voz narrativa. El lector no sabe cuán fiables son las afirmaciones de la narradora, ni a qué tipo de fenómenos corresponden los hechos referidos: reales o imaginados o soñados, extraños o maravillosos. En una frase que recuerda a Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, la narradora de *La última niebla* afirma: "Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas." (Bombal, 1941: 55). La palabra soñar se utiliza con un

sentido ambiguo. No se refiere únicamente a los sueños que tiene la narradora y que desempeñan, al igual que en la novela breve de Onetti, un rol primordial; esta palabra se refiere también a los sueños diurnos, las ensoñaciones, como queda de manifiesto en un fragmento próximo:

Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante. Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar. (Bombal, 1941: 56)

Las frases contiguas “Pierdo a mi amante. Un gran viento me lo devolvió la última vez” son de una ambigüedad evidente. Por la primera de ellas, parecería que el amante es también un producto de su imaginación, puesto que esta frase viene después de que la narradora explica cómo crea sus ensueños, con la mirada puesta en el fuego. Pero luego, el amante parece adquirir una realidad física (pasar de un nivel narrativo a otro), puesto que incluso carga a la protagonista en sus brazos. Así, durante toda la obra, el lector no sabe con precisión cuál es la naturaleza del amante y de la aventura que la narradora dice haber vivido con él.

Al igual que Linacero o que Brausen, en *La vida breve*, la narradora-protagonista de *La última niebla* prefiere soñar antes que vivir: “Trato de imponerme cierto reposo, pero es sólo caminando que puedo imprimir un ritmo a mis sueños, ensancharlos, hacerlos describir una curva perfecta. Cuando estoy quieta, todos ellos se quiebran las alas sin poderlas abrir.” (Bombal, 1941: 57).

El recurso a la ensoñación no siempre está al servicio de la ambigüedad fantástica. A veces, la narradora se entrega a las ensoñaciones con fines evasivos, exactamente igual que Linacero. Cuando tiene sexo con su esposo, a quien no ama, encuentra una escapatoria en ensoñaciones que recuerdan, indeleblemente, los contrabandistas holandeses, los trineos nórdicos y las cabañas en la nieve de la novela breve de Juan Carlos Onetti:

Imaginaba hombres avanzando penosamente por carreteras polvorientas, soldados desplegando estrategias en llanuras cuya tierra hirviente debía requebrarles la suela de las botas. Veía ciudades duramente castigadas por el implacable estío, ciudades de calles vacías y establecimientos cerrados, como si

el alma se les hubiera escapado y no quedara de ellas sino el esqueleto, todo alquitrán, derritiéndose al sol (Bombal, 1941: 66).

Anteriormente, nos referimos a la atmósfera onírica de *La casa inundada*, creada mediante una serie de inversiones y la preeminencia del valor connotativo del lenguaje. Pero los sueños tienen también su importancia fundamental en las otras novelas de Felisberto Hernández. La prosa de este escritor es inconfundible, y esto se explica por la presencia constante de ciertos rasgos a lo largo de su producción, ya se trate de novelas breves o de cuentos. Una de esas constantes es el recurso a la personificación o prosopopeya y a la cosificación, que hemos analizado previamente, en relación a *Por los tiempos de Clemente Colling*. Una parte significativa del lirismo de la prosa del escritor uruguayo se genera a través de este recurso. En *El caballo perdido* vemos uno de los posibles orígenes de este recurso. En esta novela breve el narrador recuerda a Cecilia, su profesora de piano cuando él era niño, las clases de música, el amor que él comienza a sentir hacia ella. Él había abrigado, desde hacía mucho tiempo, la esperanza de que ella también se enamorase de él. Pero una tarde en que él era incapaz de ejecutar lo que ella le indicaba (“Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no”⁷⁷), Celina lo golpea. La angustia lo invade, junto con unas potentes ganas de llorar, que sin embargo logra retener.

En aquel momento [agrega el narrador] los objetos tenían más vida que nosotros. Celina y mi abuela se habían quedado quietas y forradas con el silencio que parecía venir de lo oscuro de la sala junto con la mirada de los muebles. En el instante de la sorpresa se me había producido un vacío que en seguida empezó a llenarse con muchas angustias. Después había hecho un gran esfuerzo por salir del vacío y dejar que se llenara solo. (Hernández, 2009: 111-112)

Las personificaciones tienen, como uno de sus orígenes (tal vez haya otros) la angustia. En el fragmento citado se ve cómo la personificación de las cosas es paralela de la cosificación de las personas. Celina y la abuela del protagonista se quedan fijas y forradas, como sillones sin estrenar; mientras los muebles miran, desde el rincón oscuro.

En los momentos de tristeza y de angustia, se produce este movimiento doble e inverso. No solo las cosas se vuelven animadas y las personas se

⁷⁷ Hernández, 2009: 111.

vuelven cosas, una pura exterioridad vacía, sino que el narrador prefiere las primeras a las segundas:

Fue una de esas noches en que yo estaba triste, y ya me había acostado y las cosas que pensaba se iban acercando al sueño, cuando empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición. Eso lo pensé muchas noches. Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima. Pero no siempre las sorpresas eran violentas y desagradables; había algunas que sorprendían con lentitud y silencio como si por debajo se les fuera abriendo un cajón y empezaran a mostrar objetos desconocidos. (Celina tenía sus cajones cerrados con llave.) (Hernández, 2009: 117-118).

Este movimiento doble puede ser considerado como otro ejemplo de inversión, que anteriormente habíamos señalado a la raíz de la atmósfera onírica de *La casa inundada*. No es de extrañar que las cosificaciones y prosopopeyas produzcan al mismo efecto onírico en *El caballo perdido*. Esto es así porque toda inversión (prosopopeya, cosificación o de otro tipo) produce en el lector un efecto de irrealidad, además de que todo el procedimiento está rodeado de ambigüedad, tal como sucedía en *La última niebla*. El hecho de que el protagonista se haya ya acostado y de que el narrador afirme que “las cosas que pensaba se iban acercando al sueño” hace que las personificaciones y cosificaciones se vuelvan ambiguas. El lector no sabe con certidumbre si el protagonista las soñó o solo está echando mano de una figura retórica; no sabe en qué plano del lenguaje se producen estos desplazamientos.

Pero en ocasiones, al igual que la protagonista de la obra de María Luisa Bombal, el protagonista de *El caballo perdido* afirma inequívocamente que ha soñado:

Una noche tuve un sueño extraño. Estaba en el comedor de Celina. Había una familia de muebles rubios: el aparador y una mesa con todas sus sillas alrededor. Después Celina corría alrededor de la mesa; era un poco distinta, daba brincos como una niña y yo la corría con un palito que tenía un papel envuelto en la punta. (Hernández, 2009: 118).

La personificación (“familia de muebles rubios”) acerca el mundo indiscutiblemente onírico al mundo de la *vigilia*. Si tanto en el mundo de los sueños como en el de la *vigilia* las cosas están animadas, el efecto es que este

último se contamina aún más de irrealidad. En la terminología de Shklovski, el sueño agrega un “estrato” a la narración, pero lo mismo hacen las personificaciones y cosificaciones, al someter la narración al prisma distorsivo de la visión no ya del narrador (que es un adulto), sino al niño que alguna vez fue, esto es, a la visión del personaje. Es decir que un personaje, en este caso Cecilia, parece estar subordinado a otro, el protagonista.

En lo que respecta a *Concierto barroco* y *Los Cachorros*, como decíamos, el juego con los niveles narrativos se realiza a través del estilo, aunque no únicamente. En la obra de Carpentier, el estilo de la voz narrativa (nivel de la enunciación) que narra el concierto barroco (nivel del enunciado) es también barroco. En el caso de *Los Cachorros*, la dislocación del narrador-personaje, que participa simultáneamente en dos niveles narrativos diferentes (el de la enunciación como narrador, el del enunciado como personaje) se traslada al estilo de la voz narrativa. Esto queda claro desde el principio del libro: "Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos" (Vargas Llosa, 1968:32).

En el apartado anterior nos hemos referido a la condición heterodiegética y extradiegética del narrador de *El coronel no tiene que le escriba*. En cuanto a *Insensatez*, la voz narrativa está problematizada, puesta en crisis, mediante el método de la ambigüedad y la sospecha, el asecho a su propia autoridad, procedimiento similar al que podemos hallar en *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James o *La última niebla*, de María Luisa Bombal, por ejemplo, otras dos novelas breves. Por lo tanto, en *Insensatez*, el procedimiento de la problematización de la figura del narrador y el de la construcción en anillos están escindidos.

Tanto en la obra de García Márquez, como en la de Castellanos Moya, la construcción circular se verifica mediante la alusión persistente al gallo y a las cuartillas del informe, respectivamente. Basado en el análisis de los relatos del *Decamerón*, de Boccaccio, Paul Heyse desarrolla la teoría del halcón: “Heyse postula que en la historia narrada en una *nouvelle* debe aparecer una silueta fuertemente marcada (por lo general un objeto concreto) que actúa como motivo central y que contiene el significado profundo de la *nouvelle*.” (Cardona López, 2011: 16). *El coronel no tiene quien le escriba* e *Insensatez* constituyen un buen ejemplo de esta teoría. Ambas obras vuelven permanentemente a la figura central (el gallo, las cuartillas), que, a medida que la narración avanza, se

carga de sentido, cambiando, entre tanto, la relación que los protagonistas tienen con ella.

Podemos concluir este apartado con una hipótesis. W. Pabs (1972: 419-420) postula que la novela breve moderna fue creada con la voluntad de liberarse de toda coacción teórica, y que ha hecho prueba de una gran riqueza formal y de una posibilidad de expresión casi ilimitada. La razón es sencilla: la novela breve se encuentra en la periferia del mercado editorial. Ahora bien, de todas las innovaciones formales verificadas en la narrativa breve latinoamericana, hay una que puede considerarse general, es decir, compartida por la mayoría de las obras que hemos analizado: el cuestionamiento del estatuto del narrador. Este cuestionamiento implica a menudo jugar con los niveles narrativos, y este juego es a veces una puesta en abismo.

c. A modo de conclusión: hacia una definición del género novela breve

Luego de haber repasado diferentes teorías de la novela breve y de haberlas contrastado con un cierto número de novelas breves latinoamericanas, podemos recapitular los rasgos que consideramos salientes de este género. Tales rasgos están presentes en la mayor parte de las obras, si bien puede haber excepciones, es decir, novelas breves que carezcan de uno o de varios de los rasgos que vamos a detallar a continuación. Esto se debe, entre otras cosas, a que resulta imposible leer todas las novelas breves de la literatura latinoamericana o de cualquier otra literatura. Lo cual, tal como explica Todorov, no es un impedimento para la conceptualización teórica:

Pero una de las principales características del enfoque científico es que no requiere la observación de todos los casos de un fenómeno para describirlo, sino que procede por deducción. De hecho, se identifica un número relativamente limitado de ocurrencias, se extrae una hipótesis general y se verifica en otras obras, corrigiéndola (o rechazándola). Sea cual sea el número de fenómenos estudiados (en este caso, obras), siempre estaremos igual de poco autorizados a deducir leyes universales a partir de ellos; la cantidad de observaciones no es pertinente, sólo la coherencia lógica de la teoría lo es. [...] Esta verdad científica general se aplica no sólo al estudio de los géneros, sino también al de toda la obra de un escritor, o de una época, etc.; dejemos, pues, la exhaustividad a quienes se contentan con ella (Todorov, 1970: 8. La traducción es nuestra).⁷⁸

Así pues, desde nuestro punto de vista, las características fundamentales de la novela breve latinoamericana son las siguientes:

La extensión: La bibliografía consultada suele considerar que la novela breve tiene una extensión que oscila entre las 15 mil y las 50 mil palabras M. D. Springer (1975: 8) W. Wasserstrom (1965: V).

Los personajes. Los autores hasta aquí mencionados coinciden en señalar que en la novela breve existe un escaso número de personajes.

Niveles narrativos. Por lo general, en las novelas breves se verifica lo que Shklovski (1978: 133) caracterizó como construcción “en espiral y en estratos”.

⁷⁸ « Mais un des premiers traits de la démarche scientifique est qu'elle n'exige pas l'observation de toutes les instances d'un phénomène pour le décrire ; elle procède bien plutôt par déduction. On relève, en fait, un nombre relativement limité d'occurrences, on en tire une hypothèse générale, et on la vérifie sur d'autres œuvres, en la corrigeant (ou la rejetant). Quel que soit le nombre des phénomènes étudiés (ici, des œuvres), nous serons toujours aussi peu autorisés à en déduire des lois universelles ; la quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique de la théorie. [...] cette vérité scientifique générale s'applique non seulement à l'étude des genres mais aussi à celle de l'œuvre entière d'un écrivain, ou à celle d'une époque, etc. ; laissons donc l'exhaustivité à ceux qui s'en contentent. » (Todorov, 1970: 8)

Esto suele relacionarse, aunque no necesariamente, con otra característica muy extendida de las novelas breves:

La problematización del narrador. Mediante las estructuras en abismo, que vuelven problemáticos a un tiempo el estatuto de los personajes y el estatuto de la voz narrativa; de la polifonía, consecuencia posible, aunque no ineludible de las estructuras en abismos; o del asedio a la fiabilidad del narrador, recurso este último típico de la literatura fantástica.

Argumento. Tal como sugiere G. Gillespie (1967: 226), por lo común las novelas breves se desarrollan a partir de un único encuentro central y trascendente para la vida de los protagonistas. En general, a partir de este encuentro, existen varios momentos cruciales que producen un drástico desvío en la vida de los personajes: los llamados puntos de giro, correspondientes aproximados de lo que Pabst denominó “cortes transversales”.

Cercanía con el drama. Semántica y estructuralmente, por regla general, la novela breve comparte rasgos con el género dramático: el punto de giro, el tono irracional o fatalista, (en ocasiones) la unidad de lugar.

Segunda Parte: Las novelas breves de Juan Carlos Onetti

Capítulo I. Los argumentos

Luego de haber establecido la importancia de la novela breve en la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI y de habernos aproximado a una definición del género, nos concentraremos en las novelas breves de Juan Carlos Onetti. Empezaremos por recordar brevemente sus argumentos y repasar algunas aproximaciones críticas. Trataremos de determinar cuáles son las características generales de las nueve novelas breves. Para ello, nos enfocaremos en los narradores, los espacios ficcionales y los personajes.

a. Breve repaso argumental de las novelas breves de Onetti

En una entrevista con Carlos Alberto Montaner, Onetti concede que su ficción da prioridad al mundo interior de la consciencia de los personajes por sobre la peripecia y lo que Montaner llama el argumento:

Montaner: -Se ha dicho que sus novelas son básicamente psicológicas, y que lo único que parece interesarle es esa dimensión íntima de la consciencia, y que concede poca o ninguna importancia al argumento, a la peripecia. ¿Son exactos sus críticos?

Onetti: - Yo creo que, en líneas generales, sí. (Montaner, 1980: 164)

Nosotros no compartimos esta concepción del argumento como algo necesariamente externo a la psicología de los personajes. Así concebido, el argumento sería un equivalente de la tensión racional antes mencionada. Como acabamos de explicar, defendemos una concepción del argumento que incorpora, a la par del componente racional, un componente emocional. Aun así, la aseveración de los críticos a los que alude Montaner y la del propio Onetti delinea un rasgo distintivo de la ficción onetiana. Podría decirse, por ejemplo, que el argumento de *Los adioses* consiste en la negativa de un hombre a aceptar su propio fin, cercano e inexorable. Un fin que no es única, ni siquiera principalmente físico, porque ese hombre “no conocía nada de donde sacar voluntad para curarse” (Onetti, 2019: 49). Aunque también podría decirse que el argumento de *Los adioses* se concentra, no solo o no principalmente en las consecuencias, sobre el moribundo, de esa muerte inevitable y negada sino sobre los habitantes del pueblo. En ambos casos, el argumento tiene una importancia capital; la tensión se construye rítmicamente a lo largo de las páginas. Pero es una tensión independiente de los acontecimientos externos. El narrador dictaminó la muerte del deportista desde que lo vio entrar en el

almacén al comienzo de la novela breve. A lo largo del relato, nunca dijo nada que hiciera pensar al lector que en un posible desvío, una posible cura. La tensión crece de todas formas porque no depende de una peripecia exterior.

Rodolph Pope afirma, con toda razón, que “La prosa impecable y tersa de Onetti se tensa hasta los límites del lirismo y la oscuridad, sin perder ni un ápice de su fundamento naturalista al tiempo que genera un suspenso más que suficiente para mantener el interés del lector.” (Pope 1996: 267)⁷⁹.

Solo que es una tensión siempre interna, verificada en la consciencia de los personajes: el jugador de básquet, su mujer, su hija, el almacenero, el enfermero o la mucama. Lo mismo puede decirse del resto de novelas breves. El plano de la consciencia gana en importancia al plano de la *realidad* (lo que es realidad para los propios personajes); a veces, lo sustituye. La tensión argumental, predominantemente emotiva, suele producirse en este plano. Hay, sin embargo, algunas excepciones. Un ejemplo estaría dado por *Jabob y el otro*, en el que la peripecia se produce fuera de la consciencia de los personajes.

Habiendo hecho esta salvedad, vamos a recordar, brevemente, los argumentos de las novelas breves de Onetti.

El pozo (1939). Esta novela breve narra la historia de los sueños, sueños diurnos y recuerdos de su protagonista y narrador: Eladio Linacero. Es también el relato del intento fallido de llevar esos sueños, ensueños y recuerdos al plano de la realidad. La relación ancilar de “la realidad” respecto al mundo de la imaginación está afirmada explícitamente. De todos los sueños, hay uno central: el de la cabaña. Linacero tiene un sueño recurrente en una cabaña con una mujer que conoció en su adolescencia poco antes de que ella muriera. Para enmarcar este sueño, Linacero cuenta lo que le sucedió en la realidad, a la que llama “prólogo”. Luego, refiere distintos momentos en que intentó compartir sus sueños diurnos: con Cordes, un joven poeta; con Ester, una prostituta. En ambos casos, su intento de comunicación fracasa, y el protagonista se ve recluido en una soledad aún más radical que antes. Linacero llama a estos ensueños “aventuras”, y declara explícitamente su rol

⁷⁹ “Onetti’s impeccable and terse prose is stretched to the limits of lyricism and obscurity, without even losing a Naturalistic grounding and more than enough suspense to keep the reader’s interest.”

compensatorio, antes de hablar del recuerdo de su mujer, Cecilia. Esa noche no logra asistir a “una aventura” porque no puede dejar de ver y rever la imagen de su mujer, joven, descendiendo las escaleras de la rambla (se sobreentiende que se trata de la costanera de Montevideo). Linacero despierta a su mujer, la hace vestirse como en el recuerdo y ambos se dirigen a la rambla, en un intento obviamente fracasado de, literalmente, revivir el momento vivido. Todo esto ha sucedido en el pasado de la narración. Cuando Linacero narra, esto ya ha sucedido, y él vive solo en una pensión.

Los adioses (1954). El narrador de esta novela breve es el dueño o el inquilino de un almacén y restaurante. Se trata de un modesto local, ubicado en un pueblo entre las sierras. Cerca hay dos hoteles y un sanatorio. A este pueblo vienen a menudo pacientes aquejados de enfermedades respiratorias. La narración comienza con la llegada de un hombre al almacén. El narrador afirma ser capaz de distinguir las personas que habrán de sobrevivir de las que no; asegura que desde un principio supo que el hombre no iba a salvarse. Esto se confirma al final de la novela, cuando hallan el cuerpo del hombre, muerto de un disparo. De modo que el desenlace estuvo anunciado desde el principio. Lo mismo que sucede en *El astillero* y en gran parte de las novelas breves de Onetti, con excepción de *Jacob y el otro*. Luego del hombre, llega al almacén una mujer. Ha venido a la ciudad a visitar al protagonista, que, según ella, había sido jugador de básquetbol. El narrador comienza a hacer especulaciones sobre la relación que une a la mujer con el hombre. Esto es lo que harán él y otros personajes (la mucama y, sobre todo, el enfermero) a lo largo de la novela: especular sobre la vida presente y pasada del protagonista, y rectificar las suposiciones a medida que obtienen más información. Más tarde, llega al pueblo (y al almacén) otra mujer, más joven que la otra, y especialmente hermosa. La primera mujer viene después con un niño. El narrador, el enfermero y la mucama creen que ambas mujeres tienen una relación amorosa con el jugador de básquet. Al final de la novela, el narrador descubrirá, leyendo una de las cartas despachadas en el almacén, que la más joven de las dos mujeres era hija del protagonista⁸⁰.

⁸⁰ Cuando, al final de la novela breve, el narrador abre las cartas que la mujer mayor había enviado al almacén y que él había decidido no entregar, encuentra la siguiente declaración: “Y

Para una tumba sin nombre. (1959). Esta novela está constituida por capas narrativas superpuestas y, a veces, contradictorias. Dicho de otro modo, hay varios narradores, referidos todos por un narrador final. Este último es un médico de Santa María. En virtud de las otras obras de la saga, el lector tiende a pensar que este médico es Díaz Grey. Pero lo cierto es que en *Para una tumba sin nombre* no se menciona el nombre de este narrador. En los términos de la narratología, tenemos varios narradores intradieгéticos (Godoy, Tito Perotti, Jorge Malabia) y uno extradieгético (el médico). La novela comienza con una descripción de los velatorios y los entierros en Santa María, referida por el médico. Luego, este último recibe la visita de un empleado de Miramonte, el dueño de una de las dos compañías de sepelios de la ciudad. Es así como el narrador se entera de que Jorge Malabia ha estado en la funeraria y ha encargado el entierro más barato para una mujer de unos treinta y cinco años. El médico se presenta en el entierro y ayuda a cargar el ataúd y “Era, casi, como llevar una caja vacía”. En el cementerio hay también un chivo. Luego de enterrar el cajón, el médico lleva a Jorge Malabia y el chivo en su vehículo. El animal está lastimado. Jorge Malabia dice que hay que sacrificarlo, pero el médico no está de acuerdo y arguye que puede sanarlo.

Vuelven a encontrarse en el consultorio del médico. El chivo, según Jorge Malabia, ha muerto y ya lo ha enterrado. Siempre según Malabia, el animal ya no quería comer. Malabia comienza a contarle al médico la historia de la mujer que, supuestamente, han enterrado. Esta mujer era Rita. Su historia, la historia que Malabia se dispone a narrar, comienza muchos años atrás, cuando este último compartía una habitación con Tito Perotti en Buenos Aires. Un comisionista de nombre Godoy encuentra a Rita en la estación porteña de Constitución. La reconoce. La había visto antes en Santa María. Junto a ella hay un chivo, el mismo que, mucho tiempo después, Jorge Malabia pretenderá sacrificar y el médico, curar. Rita pide dinero en la estación, con la excusa de que debe comprar un boleto para regresar a Santa María. Godoy le da dinero,

qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud. No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa sabiendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo”. (Onetti, 2019: 110)

pero luego, al regresar a Constitución, vuelve a verla allí, pidiendo dinero a otras personas. Lo cual deja claro que se trataba de una simple estafa. El comisionista cuenta la anécdota a Malabia y a Tito Perotti, que viven frente a la estación, porque Rita había sido mucama del hermano mayor de Jorge Malabia, Federico, y de la mujer de este, Julia, así como también la amante de Marcos, hermano de Julia. Entonces, retomando, este relato, que Godoy narra a Tito Perotti y a Jorge Malabia, es a su vez narrado por este último al médico. Lo que el comisionista les ha dicho, despierta el interés de los dos amigos. Estos acuerdan ofrecerle dinero a Rita a cambio de sexo.

Esta historia queda por un momento inconclusa, porque Malabia se va del consultorio del médico y durante todo el verano no regresa. Pero la narración se ocupa de la relación de Malabia con Rita. En otras palabras, el relato deja de estar mediado por la narración del propio Malabia: se vuelve heterodiegético. La novela se centra ahora en un momento de la vida de Jorge Malabia y de Rita posterior al tiempo de la narración que el propio Jorge Malabia estaba desplegando frente al médico. Esta es otra característica de la trama argumental de *Para una tumba sin nombre*: la parcialidad informativa y el desorden temporal. El narrador dice que Jorge Malabia quería conocer a uno de los hombres que lo precedió en su relación con Rita. Para conseguir que los transeúntes le den dinero a Rita, esta les cuenta un relato (obviamente, falso). En la génesis de ese relato, hay dos personajes fundamentales. Uno se llama Ambrosio, pero en ocasiones se lo denomina “el creador”. Del otro, no se menciona el nombre; simplemente se lo llama “el precursor”. A este último es a quien Jorge Malabia quiere conocer. Con esta excusa, el narrador “final” (heterodiegético y extradiegético) nos habla de ese personaje un tanto misterioso que es “el precursor”. Este personaje le sugiere a Rita dos inversiones. En primer lugar, trasladarse a la estación de Constitución (hasta entonces, Rita había pedido dinero en Retiro). Este cambio de estación es sin dudas significativo; tiene el efecto, según Josefina Luder, de sugerir la desvalorización del referente (Retiro, Constitución) en beneficio de la ambigüedad verbal: “lo que interesa en el núcleo no es la cosa, el referente, el lugar ‘estación Constitución’, sino la palabra ‘estación’, el significante indeciso entre un lugar y un tiempo (entre la estación de trenes y esa otra estación, el

verano).” (Ludmer, 2009: 162) En segundo lugar, le sugiere un cambio en el relato que cuenta a los transeúntes.

Respecto a Ambrosio, Rita quiso engañarlo y terminó trabajando para él. Después, él aportó algo tal vez más fundamental que “el precursor”: el chivo. La finalidad expresa de este animal es dar verosimilitud al relato: nadie desconfiaría, si viese el chivo. Ambrosio parece estar acertado en su opinión, porque Rita consigue mucho más dinero desde que tiene el chivo. Todo lo que gana, se lo da a Ambrosio, quien a su vez lo guarda prolijamente bajo el colchón. Una vez que recupera el dinero del precio del chivo, Ambrosio se va y nunca más regresa. Rita comienza entonces una vida de errancia, prostituyéndose a veces para subsistir y alimentar el animal. Así, Ambrosio es como otros “macrós” onettianos un “artista y creador”:

El *macró* aparece en la narrativa onettiana como el artista y creador, acaso también porque son los que más se acercan a la imagen del escritor fracasado. En Para una tumba sin nombre hay una inversión paródica, un hombre concibe su obra, en nueve meses, en la horizontalidad de la cama, es decir como una mujer, lo que supone una corrosión de la metáfora del padre creador. (Ferro, 2011: 316)

Luego, el médico vuelve a encontrarse con Jorge Malabia, quien retoma el relato sobre Rita, que había dejado inconcluso. Le cuenta que Rita se prostituía por los tres: él, ella y el chivo. Más tarde, llegó, a la habitación que los tres compartían, una mujer. Más tarde sabremos que esta mujer se llama Higinia y es la prima de Rita. Solo luego de que esta especie de sustituta se hubo instalado, Rita se marchó. Jorge Malabia concluye diciendo que es justamente el cuerpo de esta mujer, la sustituta de Rita, el que enterraron anteriormente (al comienzo de la novela).

El médico se encuentra con Titto Perotti, quien contradice la versión de Malabia. Según Perotti, el cuerpo que enterraron era efectivamente el de Rita. Afirma, además que después de haber vivido de la prostitución de Rita, como antes lo había hecho Ambrosio, Jorge Malabia se casa con ella “por lástima”.

A esta segunda versión de los hechos, se contrapone una tercera, cuya fuente es nuevamente Jorge Malabia. Le dice al médico que todo ha sido mentira: él y Tito Perotti lo inventaron para ver si el médico lo creía.

La novela concluye con la declaración del médico de que se decidió a escribir cuando empezaba ya a dudar sobre la propia existencia del chivo.

La cara de la desgracia (1960). Es la historia de una soledad radical: la del protagonista y narrador (esta es una narración homo y extradiegética). El telón de fondo es el suicidio del hermano del protagonista. Al comienzo, el protagonista está en el balcón de su habitación de hotel y ve venir a una adolescente en bicicleta. Julián, el hermano se ha suicidado luego de escaparse con el dinero de la cooperativa para la que trabajaba. El protagonista se siente responsable de la muerte de su hermano, porque él había tratado de entusiasmarlo con la vida: “le expliqué una noche, solo por animarlo, o para que su vida fuera menos aburrida, para mostrarle que había cosas que podían ser hechas en el mundo para ganar dinero y gastarlo, aparte de cobrar el sueldo a fin de mes.” (Onetti, 2019: 194). Arturo, un amigo del protagonista trata de persuadirlo de que no fue su culpa y de la conveniencia del olvido. El protagonista vuelve a ver a la muchacha del comienzo, y juzga que hay entre ella y su hermano muerto una especie de cercanía espiritual (“ambos, por tan diversos caminos, coincidían en una deseada aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia”⁸¹). Luego, Arturo se va y el narrador queda solo en el hotel. El protagonista invita a la adolescente a tomar un trago en un barco supuestamente reconvertido en bar, pero que, al llegar, descubren que no es sino un barco encallado. Él le cuenta la historia de su hermano. Tienen sexo. Al regresar, se encuentra con Betty, una prostituta que fue amante de su hermano. Betty desengaña al protagonista, quien creía que Julián solo había robado durante algunos meses. Ella le dice que su hermano había robado durante años. Después, le pide dinero al protagonista, quien se rehúsa a dárselo. Finalmente, el narrador está junto a tres hombres, entre ellos un policía, rodeando un cuerpo sin vida: el de la adolescente que antes estuvo con el protagonista. El policía comenta que era sorda.

Jacob y el otro (1961). La novela se abre con una urgencia médica que reclama los servicios uno de los narradores, “el médico”. El médico y Herminio, el camillero, dudan sobre si el paciente sobrevivirá o no. Luego, la narración retrocede en el tiempo. Todo el mundo repara en la presencia de dos forasteros

⁸¹ Onetti, 2019: 194.

en Santa María. Los ven pasearse por la ciudad, depositar flores en la estatua de Brausen. Uno es alto y fuerte, el otro, viejo. Este último, Orsini, consigue publicar gratuitamente en *El Liberal* (el diario de Santa María) un anuncio, ofreciendo “500 pesos a quien suba al ring y no sea puesto de espaldas en tres minutos por Jacob van Oppen”. A partir de allí, la novela se ocupa de crear una tensión que se verá defraudada al final. *Jacob y el otro* es la única novela breve de Onetti cuya estructura argumental incluye un *punto de giro*. Hay en Santa María alguien que acepta la apuesta: Mario, personaje al que suelen llamar por su apodo: el Turco. El lector sabe desde el comienzo que uno de los dos contendientes saldrá muy lastimado. Pero tiende a pensar que esa persona será Van Oppen. Porque, desde que Mario y su mujer demuestran su interés en la apuesta y el premio, Orsini intenta insistentemente disuadirlo. Luego, al ver que no tiene éxito, intenta persuadir a Van Oppen de escapar, seguro de que perderá contra el muchacho joven (Mario tiene veinte años y es “por lo menos treinta” años menor que Van Oppen) y consciente de que no tienen el dinero para pagar la apuesta. Van Oppen se niega. La pelea se realiza. En menos de un instante, Van Oppen vence al muchacho, lanzándolo por los aires.

El astillero (1961). El relato se abre con la llegada (el regreso, si tenemos en cuenta otras obras de la saga) de Larsen a Santa María. A poco de llegar, Jeremías Petrus, dueño del astillero, le ofrece a Larsen el puesto de gerente general. Pero es una especie de significativo vacío: nunca cobra el sueldo y toda la compañía no es más que una suma de fraudes, perpetrados por todos, el dueño y los empleados, los unos contra los otros. Los esfuerzos de Larsen desde el principio hasta el final estarán encaminados a hacer de la abstracción de su puesto una realidad concreta. Esfuerzos vanos, anunciados como tales al principio del relato. En el marco de estos esfuerzos, Larsen procura desde el principio seducir a la hija de Jeremías Petrus, aunque a fin de cuentas también en esto fracasa. En el astillero trabajan también un gerente administrativo, Gálvez, y un gerente técnico, Kunz. Ambos saben que Petrus ha falsificado documentos accionarios del astillero, tienen pruebas y pueden enviarlo a prisión. Saben que, de hacerlo, perderían sus trabajos. Aun así, pretenden denunciarlo, porque eso les permitiría vengarse (ellos han sido empleados del astillero desde mucho antes de la llega de Larsen). Gálvez y Kunz dicen todo

esto a Larsen porque pretenden que sea su aliado. Pero Larsen decide delatarlos frente a Petrus. Esta es la segunda traición de Larsen; antes, había traicionado a Gálvez, convirtiéndose en el amante de su esposa. Petrus reacciona con indiferencia. Más tarde será detenido. Larsen huye de la ciudad, tal vez también del embarazo de la mujer de Gálvez. Muere de pulmonía (hay un paralelismo con el protagonista y con el narrador de *Los adioses*) en Rosario “y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.” (Onetti, 1993: 233)

Tan triste como ella (1963). Es básicamente el relato de un amor ya muerto. El de la protagonista y su marido. Ambos tienen y han tenido amantes. Ella ha engañado a su marido con Mendel, que trabaja con su marido y a quien este puede enviar a la cárcel. Según afirma el marido, Mendel ha falsificado una firma. (Los paralelismos con *El astillero* son evidentes.) Hay una suerte de transferencia cuyo instrumento es el patio de la casa. Él dice que este es demasiado grande y que lo desaprovechan. Ella dice que siempre quiso ver allí una multitud de árboles, “comprendiendo mientras hablaba que en realidad estaba mintiendo” (Onetti, 2019: 272). De todas maneras, él la desoye. En cambio, decide llenar el terreno de peceras. Tres obreros comienzan a trabajar. A veces, él parte arguyendo que un compañero del trabajo lo ha llamado por teléfono. Pero ella sabe que es mentira y que en realidad va a encontrarse con su amante. Ella tiene sexo con uno de los obreros; luego, con otro. Luego, se dispara tres veces con un revólver que supo pertenecer a la madre o la abuela de su marido. El arma falla y ella debe presionar por cuarta vez el gatillo para que la bala se dispare.

La muerte y la niña (1973). Parte de la complejidad de esta novela proviene del desorden temporal. Una lectura posible consiste en ver la obra como la biografía de Augusto Goerdel. Al hacerlo, reordenamos la temporalidad. Goerdel es meramente un instrumento al servicio de otro personaje, Bergner, sacerdote del dios Brausen. En palabras de Roberto Ferro, “Entre el padre Bergner y Augusto Goerdel, cuando éste era seminarista, se juega una ‘anunciada farsa mutua’, en la que hay una doble simulación, la del adolescente por su vocación, y la del sacerdote por su elección” (Ferro, 2011:

415). A instancias de Bergner, Goerdel va a la ciudad a estudiar derecho, se recibe de abogado y comienza a trabajar como representante de las oligárquicas familias de la colonia suiza, cuya riqueza está ligada a la propiedad de enormes extensiones de tierra. Del dinero ganado, Goerdel guarda para él solo el cinco por ciento. El resto se lo apropia Bergner. Más tarde, Goerdel se convertirá en escribano y se casará con Helga Hauser, miembro de una rica familia de la colonia. Helga Hauser tiene un hijo. Luego, muere dando a luz una niña, y tanto el hermano de Helga, Patricio, como el amigo de este último, Jorge Malabia, como otros miembros de la oligarquía de la colonia suiza y de Santa María culpan a Goerdel, y lo buscan en la ciudad. Augusto Goerdel se exilia en Alemania Oriental, donde vuelve a contraer matrimonio. Varios años después, regresa a Santa María. Trae consigo cartas de amor destinadas a su primera mujer, cuyas fechas prueban que él no es el padre de la niña. Es decir, prueban la “inocencia” de Augusto Goerdel.

Cuando entonces fue publicada en 1987 y es la última novela breve de Juan Carlos Onetti. Como *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*, *Cuando entonces* es, en un principio, la historia de un relato: el que Lamas comienza a contar al narrador en un bar de Lavanda llamado Munich. Como las novelas *La vida breve* y *Cuando ya no importe*, la historia narrada por Lamas es una huida, desde la ciudad real hacia la ciudad imaginada, para escapar del fracaso del amor. Pero si Brausen, convertido en Arce, y el anónimo protagonista de *Cuando ya no importe*, convertido en Carr, se desplazan a Santa María (o Santamaría) desde Buenos Aires o desde una ciudad española, huyendo del fracaso del amor y de la sombra de la enfermedad, la muerte y el hambre; Lamas se desplaza desde Buenos Aires a Lavanda, huyendo de Magda que no lo ama, como Brausen procura alejarse de Gertrudis y Carr, de Aura.

En el primer capítulo, un narrador homodiegético, innostrado se encuentra con Lamas en el Munich el treinta de septiembre, el “día-noche de Santa Rosa” (Onetti, 1987: 15), eco evidente, casi explícito, con el comienzo de *La vida breve*, en cuyo primer capítulo, titulado precisamente Santa Rosa, Brausen oye la voz de su nueva vecina, la Queca, proveniente del otro lado de la pared, aludir a la tormenta: “Pero, ¿me quiere decir cuándo va a llegar la

tormenta de Santa Rosa?” (Onetti, 1970: 437), del mismo modo que después la oír aludir al carnaval y antes la había oído hablar del “Mundo loco” (Onetti, 1970: 435), sintagma que puede ser también leído en clave barroca. Lamas le pide al narrador que le invite una cerveza; promete pagarle con “una confesión que tenía reservada” para su “lecho de muerte” (Onetti, 1987: 17). Esa confesión es la historia de cómo él conoció a Magda en Buenos Aires, en un bar llamado Eldorado, cómo se enamoró de ella, cómo ambos se encontraban en otro bar porteño, el No name, cómo ella estaba enamorada de un comandante moreno que “cobraba en dólares” (Onetti, 1987: 25), y cuya nacionalidad brasileña es apenas insinuada.

En Buenos Aires, Lamas era secretario de redacción de un diario importante; ahora trabaja en un diario de provincias. El propio Lamas le aclara que él está en Lavanda por “un raro amor”, la ruleta (Onetti, 1987: 28), que en Buenos Aires está prohibida, y también para alejarse de Magda. Pero este primer capítulo hace honor a su título, y Magda solo es nombrada. Lamas no va más lejos en sus confesiones, y el narrador ya no se encuentra con él, pese a que lo intenta. Sin embargo, en el segundo capítulo, el narrador, que ahora es Lamas, retoma la historia de su encuentro con Magda en Eldorado; su acercamiento progresivo; la seducción en una de las largas ausencias del comandante moreno, enviado lejos en una de sus misiones; los encuentros en el No name; su alejamiento de Magda, que solo ama al comandante; las sospechas que el comandante levanta en el gobierno argentino; el deseo de Lamas de aceptar el puesto que le han ofrecido en Lavanda.

En el capítulo tercero, otro personaje, que hasta entonces no había sido nombrado, Pastor de la Peña, declara ante la policía lo que le sucedió con Magda. Ambos se habían encontrado en el No name. Luego él había llevado a la mujer hasta su casa, en su coche, y se había ido. Pero como Magda, cuando aún estaba en el automóvil, se había referido a su propio fin, Pastor de la Peña decidió regresar, sobornar al portero y entrar al edificio. Ambos hombres recorrieron varios departamentos hasta dar con la casa de Magda, a quien hallaron muerta al abrir la puerta.

El capítulo final sucede en las redacciones del diario en el que trabaja Lamas antes de mudarse a Lavanda. Lamas habla con el director del diario, Olivares, sobre el número que en ese mismo momento imprimen las máquinas.

El titular será, tal vez, “¿Fue crimen o suicidio?”, así como el diario del día anterior se tituló “El crimen de la avenida Santa Fe”. Aunque Lamas parece ignorarlo, el titular alude a la muerte de Magda. El propio Lamas dice que la mujer asesinada se llama Petrona García, pero la alusión a la calle Santa Fe, donde Magda vivía, no deja dudas al respecto. Después el teletipo del diario transmite la noticia de que un avión llamado “El presidente” sufrió un accidente cuando volaba sobre el territorio brasileño.

b. Discusión crítica sobre los argumentos de Onetti

Tal como lo caracteriza Josefina Ludmer, Onetti ya “es un escritor clásico en el sentido borgeano del término” (Ludmer, 2009: 9). Pese a que en sus comienzos fue un autor casi secreto, seguido por un reducido número de lectores, persistente segundo lugar en los concursos literarios (Cueto, 2009: 19), Onetti es hoy en día uno de los autores latinoamericanos del siglo XX más prestigiosos y estudiados. La bibliografía crítica y teórica referida a este autor es, por lo tanto, muy abundante, y resulta imposible no ya analizarla, sino leerla en su totalidad. Sin embargo, en este capítulo, trataremos de delinear someramente y sin pretensión de exhaustividad las grandes líneas interpretativas de la obra de Onetti. A fin de orientarnos, hemos dividido la crítica onettiana en tres claves interpretativas. Con esto no quisiéramos dar a entender que concebimos la crítica como compartimentos rígidos y estancos. Antes bien, cada una de estas líneas interpretativas hace hincapié en un elemento distinto de la obra de Onetti, y una misma lectura puede combinar dos o más líneas. Por otro lado, hemos decidido dedicar un apartado entero a *El astillero*, debido a que su caso nos parece paradigmático, por la diversidad de lecturas críticas que ha suscitado. En consecuencia, algunos críticos y teóricos no son mencionados en este capítulo porque nos referimos a ellos en el apartado siguiente. Las líneas en cuestión son: existencialista, realista-crítica y metaliteraria.

b. 1. Lectura en clave existencialista

En el Capítulo II a, de esta Segunda Parte, nos referiremos con más detalle al sentido amplio que damos al término existencialismo, que relacionamos con *El pozo*. Aquí nos limitaremos a señalar que una parte de la

crítica de Onetti hizo hincapié en las existencias de sus personajes, su soledad radical, el sinsentido de sus vidas tergiversadas e impostadas, su anhelo deshonesto por ignorar la nada a la que tienden. La lectura de Saúl Yurkievich forma parte de esta línea. En el próximo apartado, nos referiremos a su interpretación de *El astillero*. Pero en relación no ya a una obra en específico, sino a toda la ficción onettiana, Yurkievich sostiene que “Para Díaz Grey-Onetti, la vida está determinada por una previsibilidad fundamental: es un acaecer sin sentido que no mitiga el vacío y que no modifica el desamparo de la condición humana. Anula toda sorpresa, porque ninguna absuelve de la condena a muerte.” (Yurkievich, 1974: 540).

Díaz Grey no es como el resto de los personajes. No solo porque en muchas obras y fragmentos de obras Díaz Grey es el narrador. Sino también y principalmente por su lucidez. Uno de los rasgos faulknerianos que Jorge Ruffinelli descubrió en la obra de Onetti es la división de sus personajes entre quienes aceptan la mediocridad de sus vidas y quienes son dueños de una “lucidez trágica”. Estos últimos son, en general, los protagonistas. Si hay un rasgo que caracteriza a estos personajes lúcidos, ese rasgo es la sensibilidad extrema. Porque la lucidez onnetiana no es racional, sino emotiva. Esa lucidez no solo los distingue de los otros personajes sino que con frecuencia los opone a ellos: “El individuo, con su sensibilidad, con su sensibilidad enfermiza, pero dueño de los únicos sentimientos válidos y de las emociones más auténticas, puede considerar —como en la obra teatral *Huit clos* de Jean Paul Sartre— que ‘el infierno son los *demás*’”. (Aínsa, 1987: 129).

Su lucidez los vuelve aún más solitarios, en tanto y en cuanto son conscientes de su soledad. Convencidos de la indiferencia de la mayor parte de las empresas humanas, de la muerte del amor y la pérdida de la inocencia, estos personajes huyen:

Este es el verdadero significado de la evasión en la obra de Onetti: haber podido llegar al nudo central de la íntima soledad del individuo, a la tristeza metafísica de la condición humana, a través de la progresiva concientización de la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos crea falsos arraigos con la realidad circundante. Y al llegar a este nudo, arraigarse en lo esencial de la condición humana, para condensar en forma original y solidaria una verdadera alegoría existencial del hombre contemporáneo, no solo rioplatense o hispanoamericano, sino universal. (Aínsa, 1987: 140)

Pero como estos personajes son también conscientes de que no hay estrictamente lugar a donde huir, emprenden una huida centrípeta, al interior de sí mismos, de cuyo núcleo surge como un cosmos nuevo la ficción. Así, una de las virtudes que tiene para nosotros la lectura en clave existencial es que, a partir de ella, es posible dar cuenta de otros rasgos de la obra de Onetti, tales como su barroquismo o su sofisticación metaficcional.

“Los acontecimientos—dice Aínza— no interesan como argumento, sino como proyección de la dimensión existencial del hombre.” (Aínza, 1987: 124). La crítica de Aínza, así como la de Claude Fell que mencionaremos a continuación, subraya la discrepancia de la ficción onettiana con la estética realista. Los acontecimientos narrados y hasta los espacios descriptos guardan una estrecha relación con la intimidad de los personajes. La *realidad* que la ficción onettiana pone frente al lector, deteniéndose a veces morosamente en ella (como sucede con el cuarto de la Queca en *La vida breve*⁸²) está siempre filtrada por la consciencia de un personaje, sea este narrador o no. Esto da como resultado lo que Fernando Aínza llama “real novelesco”: “Lo *real novelesco* se aparece como un ajustado equilibrio entre el realismo tradicional y la proyección simbólica o meramente imaginativa con que esa realidad circundante es *religada*.” (Aínza, 1987: 117).

Así, en Onetti, ese “realismo tradicional”, distorsionado por la “dimensión existencial del hombre” se ve afectado por dos operaciones de desvío, la selección y la deformación:

Seleccionar y *deformar* son operaciones fundamentales en Onetti. Su consciencia de que “la literatura es lo irreal mismo” o más exactamente que la obra dista de ser una copia analógica de lo real, surge de cualquiera de sus páginas. [...] La racionalidad arbitraria con que puede seleccionar y deformar los hechos obedece a los principios [...] de lo que podría ser la formulación de “una ética de la estética”. La selección y la deformación deben conservar “el alma de los hechos”. (Aínza, 1987: 115-116)

Este *real novelesco*, consistente en un desplazamiento por doble vía, no debe ser confundido con las realidades creadas por la fantasía o la imaginación de los personajes, la isla Faruru de Aránzuru y Num, la Santa María de

⁸² A tal punto, que, en una lectura muy sutil, Hugo Verani compara la descripción del cuarto de la Queca, en un capítulo de *La vida breve* significativamente llamado *Naturaleza muerta* con la pintura de Cézanne (Verani, 2009: 26).

Brausen (no estrictamente creada por él, pero sí modificada⁸³), el Klondike de Eladio Linacero: “El distingo entre lo real novelesco y lo real imaginario y sus relaciones con la realidad se impone.” (Aínza, 1987: 116). En la primera etapa creativa de Onetti, el mundo de los sueños es inconfundible con el mundo de la realidad de los personajes. Ese mundo imaginativo se rige por leyes opuestas a las de la realidad. En *El pozo*, la repetición obsesiva del sueño de la cabaña de troncos responde a una lógica contraria a la del presente de la narración, y cuando Eladio Linacero intenta sobreimprimir el sueño sobre la vigilia, llevando a Cecilia a la rambla, para repetir los mismos movimientos intentado recuperar el pasado y la Cecilia del pasado (Onetti, 2019: 35), fracasa. La isla Faruru es, evidentemente, un mundo utópico⁸⁴, regido, como no puede ser de otro modo, por leyes contrarias a las del Buenos Aires de Aránzuru, Nora, Casal y Violeta. Pese a sus vacilaciones, Aránzuru no se decidirá a partir hacia la isla, y acabará en los muelles del puerto, de espaldas a la ciudad, como si intuyera que no se puede pasar de un mundo al otro sin pagar un costo. El costo no lo pagará él, sino Brausen. La crítica ha señalado que, antes de viajar a Santa María, Brausen encubre al asesino de la Queca y pierde su propia identidad, puesto que “ingresa” al mundo de la Queca bajo el nombre de Arce⁸⁵. Ciertas aventuras de Linacero, la isla de Num eran espacios utópicos. Al principio, la Santa María de Brausen es una esperanza de escape, pero pronto descubre que “es también realidad e impone sus reglas”. (Rodríguez Monegal, 1951: 178). El pliegue barroco que realiza *La vida breve* consiste, precisamente, en que ese “real imaginado” por Brausen se imponga a Brausen como su *realidad real*; esto es, en calidad de “lo real novelesco”, que se regirá por lo tanto por los mismos principios distorsionantes de *selección* y *deformación*.

⁸³ Cuando en *La vida breve* Brausen comienza a imaginar a Díaz Grey, dice: “El médico vive en Santa María, junto al río. Sólo una vez estuve allí, un día apenas, en verano; pero recuerdo el aire, los árboles frente al hotel, la placidez con que llegaba la balsa al río.” (Onetti, 1970: 441). Es decir que la ciudad precede al momento de ensoñación. Brausen, no obstante, modificará ese recuerdo, aplicando la selección y la deformación a las que alude Aínza.

⁸⁴ Cuando Aránzuru pretende convencer a Rolanda de ir con él a la isla, le dice: “No voy a hacer nada. Es el único sitio en que se puede hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese. [...] Ex cuestión de llegar y tirarse en la arena. Desde allí se pone a pensar en todos los millones de bestias vestidas que se dedican a comprar y vender” (Onetti, 1970: 244).

⁸⁵ Aránzuru también “cambia de nombre”: en el capítulo L, Larsen le consigue un pasaporte falso con el nombre de Emilio Landoni. En un gesto perfectamente homologable con el de Brausen en la vida breve, Aránzuru planeaba utilizar el pasaporte falso y su nuevo nombre para acceder al país soñado: la isla Faruru, de cuya inexistencia Aránzuru se había mostrado seguro al comienzo de la novela (Onetti, 1970: 100).

La postura de Claude Fell es, en muchos aspectos, cercana a la de Aínza. Como hemos mencionado más arriba, Fell lee *El pozo* y en general la obra de Onetti en clave existencialista. Por otro lado, coincide con Aínza en señalar la disidencia de Onetti respecto a la estética realista: “Por otra parte, hay también en Onetti un rechazo constante de toda descripción objetiva: lo real es siempre tomado a través de una conciencia, está siempre subjetivado y presentado con reservas extremas en cuanto a su ‘universalidad’ y su credibilidad.” (Fell, 1987: 144). La realidad nunca es descrita o narrada como un fin en sí mismo; siempre está mediada, cuando no es el resultado, de una subjetividad, una consciencia.

A partir de esta constatación, Fell explica uno de los rasgos mayores de toda la obra de Onetti, tanto de las novelas breves como los cuentos y las novelas, la confusión de autor, narrador y personaje. Rasgo este último que desemboca en lo que nosotros denominamos el barroco de Onetti:

Cada una de las novelas junta y mezcla tres planos (autor-narrador-personaje), y de ese modo se convierte en una verdadera reflexión sobre la creación “no comprometida” con la exactitud o con la literatura, sobre una creación en la cual no siempre se puede controlar todos los resortes y que termina llevando una vida independiente de su creador. (Fell, 1987: 146)

La muerte y la niña realiza un pliegue más a la realidad barrocamente expandida en *La vida breve*. En esta última, Brausen y Ernesto se dirigen a la ciudad soñada (sometida a la “selección” y la “deformación” creativas) por Brausen, e interactúan allí con los personajes por él imaginados, entre otros, Díaz Grey. Así, un personaje, no solo es capaz de crear otros personajes, sino que luego estos se vuelven autónomos y tan independientes como el propio Brausen. Si el personaje es la creación de un autor, al crear otros personajes, su condición se complejiza y se vuelve inestable, porque se aproxima a la del propio escritor, disolviendo por un instante el límite de realidad y ficción. Pero en *La muerte y la niña* los personajes no solo recuerdan a Brausen como a un dios y a un prócer patrio. Y esta figura divina y patricia está evidentemente asediada por la autoparodia (procedimiento que analizamos en detalle en el Capítulo III de la Segunda Parte). De este modo, luego de haber expandido la ficción escindiéndola, con un movimiento centrípeto, en múltiples niveles, la obra mina tales niveles mediante la distancia irónica de la parodia.

Como Fell y Aínza, José Pedro Díaz considera que, en la obra de Onetti, la realidad a la que se presenta al lector es la expresión más o menos directa, más o menos sublimada, de una subjetividad, de una “interioridad dominante”:

En cierto modo, la obra de Onetti acentúa todavía más que en aquellos novelistas [Balzac, Proust], la fuerza centrífuga de una interioridad dominante. Es cierto que en Onetti se trata de una actitud sumamente ambigua, ya que la evocación del mundo concreto cobra en sus relatos una fuerza muy intensa, pero eso ocurre precisamente porque se trata de instalar esa interioridad en lo real. (Díaz, 1987: 94)

No deja de ser significativo, sin embargo, que compare a Onetti con en un autor como Balzac, que es casi el escritor realista por antonomasia. Esto se debe a lo que el propio Díaz explica: en este aspecto en particular, la obra de Onetti es particularmente ambigua. Los juegos metaficcionales antes mencionados implican una evidente ruptura con la lógica del realismo. Pero la deuda de Onetti con el realismo es grande⁸⁶. Esto es algo que el lector nota desde la primera lectura, aunque explicar esa deuda o su naturaleza ambigua sea más complejo. Una primera explicación yace en las descripciones. Las ficciones de Onetti describen y describen mucho. La suya no es una literatura como la de Borges, esencialmente conceptual. Pese a que sobre las descripciones onettianas opera el doble principio de *selección* (sobre todo) y *deformación*, las técnicas descriptivas son esencialmente realistas. Esto es lo que lleva a Díaz a afirmar que “en Onetti se ve”: “Además, en Onetti, a menudo se ve, y aunque de manera recortada y no global, se ve con nitidez.” (Díaz, 1987: 94). Esta ambigüedad se explica tal vez por el deseo de encontrar un “espacio intermedio” entre el realismo y el fantástico, este último particularmente vigente en Buenos Aires, en los círculos que Onetti frecuentaba y en las páginas de las mismas revistas en que publicaba:

Onetti buscó un espacio intermedio, una zona de riesgo capaz de inventar en cada ocasión sus propias reglas. El desafío consistió en pensar el relato fuera de las categorías clásicas del realismo y su simétrico reverso, lo fantástico, que hacia 1940 defendían en el Río de la Plata Jorge Luis Borges y su grupo. (Rocca, 2009: XVII)

⁸⁶ Alonso Cueto (2009: 100) se refiere a la “pasión” de Onetti por la obra de Balzac: “En diferentes entrevistas, Onetti ha declarado su pasión por la obra de Balzac, lo que no es casual. La visión que tiene Balzac de las ciudades me parece que se reproduce en la obra de Onetti, en especial su visión del espacio circundante como un determinante de la moral y la conducta de los personajes”.

Ahora bien, pese al rol principal de las descripciones y, en general, de la construcción de la realidad ficcional, esta última sirve, en última instancia, a la expresión de una interioridad, la del protagonista, la del narrador, la de un personaje secundario: “Pero a la vez, tanto el modo como se apoya en la evocación de elementos físicos concretos, como sus propios temas, ponen en evidencia una calidad onírica que es en definitiva su más intensa determinación y sin duda su motivación más fuerte.” (Díaz, 1987: 94-95). La realidad a la que aluden las descripciones de Onetti paradójicamente no es un mero objeto, en el sentido en que podemos entender este término como opuesto a un sujeto. En palabras de Díaz, la realidad descrita por la prosa onettiana no es nunca “inerte”: “Lo que Onetti describe no suele ser simplemente algo inerte; muy frecuentemente tiene, además, intencionalidad. Y esa intencionalidad a que me refiero no es un *sentido*, sino una carga afectiva o la expresión de un estado de ánimo.” (Díaz, 1987: 95). En esto radica sin duda una diferencia fundamental con un realismo como el de Balzac o el de Flaubert, por ejemplo.

La deuda de Onetti con el realismo se explica parcialmente por las descripciones; parcialmente porque la realidad que encontramos en sus ficciones es, de manera inequívoca, una realidad sudamericana o, para ser más precisos aún, rioplatense⁸⁷. La ruptura es fundamentalmente modal. Para Díaz, la literatura onettiana, más que aludir o “reflejar” una realidad, la crea, con la intención de volver objetual una realidad mental: “el escritor está tratando de *realizar*, de convertir en real, de la manera más fiel posible, una imagen mental, antes que hacer en su texto un *reflejo* de lo real. (Díaz, 1987: 95-96).

Rodríguez Padrón también alude a esta ambivalencia o ambigüedad de la ficción onettiana cuando afirma:

Obsérvese que, por ejemplo, desde el comienzo de esa vida imaginativa o fabuladora, Onetti se plantea una dicotomía muy definida, que se mantendrá luego a lo largo de toda su obra. Onetti, para llegar a imaginarse esas historias, que para él es lo mismo que escribirlas [...], ha de estar situado en ese límite entre dos realidades: la palpable, la inmediatez de lo histórico [y de la] referencia, y la posibilidad que lo mismo tiene de aportar toda la carga sugestiva de imaginación, de indagación —véase— a través de cosas y nombres, de objetos y palabras. (Rodríguez Padrón, 1987: 326)

⁸⁷ Estudiaos esto más en profundidad en Capítulo, en el Capítulo I. c y en el Capítulo IV. b III de la Segunda Parte.

Por otro lado, Luis Harss comparte con los autores antes mencionados el hecho de poner el acento sobre la importancia de los sueños en la obra de Onetti. En alusión a la totalidad de la obra de Onetti publicada hasta 1966, Harss afirma:

El único tema de pesadilla se orchestra en tono y clave. No hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los nutre. La trama es mínima. O, mejor dicho, hay muchos fragmentos y cabos de diferentes tramas que forman un conglomerado sin meta visible, que resultaría completamente incoherente si no lo sostuviera un único tono hipnótico e inexorable en el que se siente actuar la disparatada lógica de los sueños. (Harss, 1969: 231)

Esta definición, coincide con las posturas de Aínza, Díaz y Fell, en tanto da cuenta de la relación de dependencia que existe en la prosa de Onetti entre la realidad ficcional y la subjetividad de los personajes. Pero tiene el defecto, a nuestro entender, de reducir toda la obra de Onetti a esta relación. La afirmación de Harss es tal vez válida para *Para una tumba sin nombre*, *La vida breve* y *El pozo*, por citar solo algunos ejemplos. Mucho menos, si pensamos por ejemplo en una novela como *Para esta noche*, en la que encontramos un narrador extradiegético y heterodiegético, y en el que el sueño, en sus variadas formas, ocupa un lugar muy secundario⁸⁸. Algo similar podemos decir de *Juntacadáveres*, en cuya estructura argumental el sueño desempeña un rol central, lo que no implica sin embargo que “la trama” sea “mínima”, ni que los “cabos de diferentes tramas” sea “un conglomerado sin meta visible, que resultaría completamente incoherente”. El sueño de Junta de crear un prostíbulo perfecto está sin duda en el centro de la novela⁸⁹, pero el argumento se echa a andar cuando el propio Junta intenta plasmar ese sueño en la realidad. Si nos concentramos en las novelas breves, y solo para nombrar un caso entre otros, la afirmación de Harss no parece correcta como descripción de *Los adioses*. El jugador de básquet es independiente de los sueños del almacenero; los “muchos fragmentos y cabos” pertenecen a una sola “trama”,

⁸⁸ Nos referimos al lugar de los sueños y las ensoñaciones en *Para esta noche*, en el Capítulo I.b de la Segunda Parte y, sobre todo, en el Capítulo I. b de la Tercera Parte.

⁸⁹ Cuando Juntacadáveres siente que podrá por fin construir el prostíbulo, el narrador nos dice de él: “se sintió pronto para correr a la capital, encontrar a María Bonita y cumplir con ella un sueño que nunca había confesado.” (Onetti, 1994: 69)

cuya “meta” es muy “visible” alimentar o desvenar, en oscilaciones alternativas, el misterio del protagonista.

b. 2 La lectura realista-crítica

Ángel Rama fue otro de los críticos que intentó dar cuenta de la relación ambigua que la prosa de Onetti establece con el realismo. Su aproximación tiene, a nuestro entender, dos virtudes principales. La primera es que intenta devolver a Onetti al seno de una generación urbana y rioplatense, regida por dos polos de atracción contraria, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt:

La consigna de lealtad a lo circundante no será meramente temática, sino también artística y, sobre todo, comunicativa, pues implica conservar la relación dialogante con el lector perteneciente a la misma circunstancia viva, incorporándola a la obra como el otro término de la ecuación creativa, participe al fin del proceso de la creación. [...] esa fue la consigna de la generación de narradores rioplatenses que emerge después de los vanguardistas de los veinte dentro de un abanico amplio de vía (que va de realistas sociales como Bernardo Verbitsky (1907), Enrique Wernike (1915), Bernardo Kordon (1915), Juan José Manauta (1919), a los sutiles realistas-fantásticos como Juan Rodolfo Wilcock (1919), José Bianco, el propio Cortázar y a los realistas críticos como Ernesto Sábato o Juan Carlos Onetti) que aunque utilizaban las enseñanzas del rigor borgeano, se distanciaban del maestro cuando este se orienta hacia sus relatos metafísicos, desde ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ (1938), procediendo entonces a recuperar progresivamente el magisterio del otro gran polo del vanguardismo argentino, el Roberto Arlt (1900-1942) que habrá de triunfar definitivamente cuando la emergencia de la generación de narradores hacia 1955, cuyo nombre clave es David Viñas, impone un realismo existencial que se adecúa a los tiempos revueltos que le tocan en suerte. (Rama, 1987: 78)

La segunda virtud de la crítica de Rama consiste, para nosotros, en que da cuenta de las dos etapas en que se articula la obra de Onetti. En su primera etapa, Onetti es “mejor representante” de lo que Rama denomina “realismo crítico”:

Juan Carlos Onetti es, en su primera época, representada por *El pozo* (1939) y aun antes la inédita *Tiempo de abrazar*, por *Tierra de nadie* (1941), *La vida breve* (1950) y los cuentos que escribe en el periódico y que tendrán muy posterior recuperación sistemática, el mejor ejemplo de realista crítico de la nueva narrativa. La lealtad a la circunstancia se traduce en el debate de los asuntos contemporáneos urgentes, sobre todo los políticos y los morales, que tanto ocupan las conversaciones de los hombres de la época como las plantas de los periódicos. (Rama, 1987: 78-79)

A esta lista nosotros agregaríamos *Para esta noche* (1943). A partir de su segundo libro publicado, *Tierra de nadie*, Onetti parece haber intentado un camino que abandonaría más tarde. No deja de ser significativo que tanto esta

novela como *Para esta noche* y *Tiempo de abrazar* están narradas por un narrador externo al universo ficcional (heterodiegético) no supeditado a ninguna voz narrativa (extradiegético). La narración pierde peso en favor del relato, de la historia narrada, si comparamos con las obras más tardías de Onetti, mucho más conscientes de sí mismas.

La segunda etapa de la obra onettiana está marcada por el abandono del escenario de las grandes ciudades, que en *El pozo* será Montevideo y en *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, Buenos Aires, en favor de los pequeños pueblos provinciales:

Estas obras corresponden al segundo periodo de la narrativa onettiana, a su nueva versión de su lealtad a lo circundante, la que se inicia francamente con la publicación de *Los adioses* (1954) que inaugura un discurso flotante que alcanza plenitud y evanescencia en su prodigioso relato *Para una tumba sin nombre* (1959). Década de los cincuenta en que trabaja en *Juntacadáveres*, la novela mayor que abandonará para escribir su continuación, *El astillero* (1961), y que retomará posteriormente y concluirá, publicándola recién en 1964. Ya estamos en el ciclo de Santa María, la invención pueblerina equivalente al Yoknapatawpha Faulkneriano, que ha de regir su producción más importante, estatuyendo un corte firme en el optimismo ciudadano de su primer período. La urbe abarcadora es reemplazada por el pueblecito rural donde se mezclan, sin embargo, los inmigrantes europeos que lo han llevado adelante con rígido tesón, los nuevos patricios ricos (los Malabia), los notables y profesionales criollos (Díaz Grey), los desechos de la ciudad prostibularia (Larsen), construyendo un microcosmos que es posible describir y ordenar. También Santa María nació de un soñar literario (en *La vida breve*) y es por lo tanto un perfecto producto del imaginario, como es también el triunfo de [...] la concepción moderna de la literatura, el afán de unificación artística del conjunto, la modernización que estatuye la autonomía del texto literario. (Rama, 1987: 84)

Como analizamos en el Capítulo IV. a de la Segunda Parte, nosotros disentimos con la afirmación de que *Los adioses* sucede en Santa María. Aunque hay ciertos elementos propios de este mundo ficcional, la geografía de *Los adioses* no es la de Santa María. Por ejemplo, en esta última no se mencionan sierras; la tierra de Santa María declina suavemente hasta el río. Por otra parte, en *Los adioses* no se nombra Santa María, y al menos en las primeras ediciones la narración insinúa sutilmente que la acción se despliega en las sierras de Córdoba. Pero esto es solo un detalle. Es evidente que, a partir de *Los adioses* o de la Segunda parte de *La vida breve*, Onetti cambia de escala. Ya no hablará de la gran ciudad metropolitana y cosmopolita, inabarcable sino de un pueblito de provincias, lento y prejuicioso. Se produce también un cambio de tono, porque, tal como señala Rama, las primeras obras,

exceptuando *El pozo*, son de un optimismo inusitado en las obras posteriores. Por último, se aprecia un tercer cambio, esta vez modal. De acuerdo a la teoría de los mundos posibles, la ficción siempre crea un mundo. Por otro lado, aún la literatura más sofisticada y metaficcional refiere, en mayor o menor medida, a una realidad extraliteraria (a falta de lo cual la comunicación sería imposible). Pero esquematizando podemos decir que, a partir de la Segunda parte de *La vida breve*, o, como obra autónoma, de *Los adioses*, la ficción onettiana pasa de aludir a una ciudad (Buenos Aires, Montevideo) a crear una ciudad⁹⁰.

En esta segunda etapa, la prosa de Onetti se vuelve mucho más metaficcional:

Este ajuste adulto viene acompañado de otro que ya se había deslizado con las novelas del primer período pero que ahora adquiere primacía. [...] Desde las últimas páginas de *La vida breve*, desde *Los adioses* claramente, Juan Carlos Onetti comienza a preguntar qué es la literatura e inaugura una serie de exploraciones cuya última y casi volatilizada expresión será *Dejemos hablar al viento*. [...] Pasa del enunciado al acto de enunciación y comienza a preguntarse qué es la imaginación, qué es la narración que la objetiva. (Rama, 1987: 85)

Así, parte de la relación ambigua que la obra de Onetti mantiene con el realismo se explica a través del establecimiento de períodos. Para Rama, Onetti no dejará nunca de ser un “realista crítico”. En su ficción el lector siempre podrá hallar “la conjugación en el mismo plano de la experiencia sensible, inmediata, vivida, de una problemática universal y otra particular rioplatense.” (Rama, 1987: 80). Pero a partir de un cierto momento, la realidad rioplatense aparecerá detrás del vidrio cada vez más opaco y enturbiado de la narración. En general, las lecturas de corte metaficcional han tendido pasar rápidamente sobre *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, y a detenerse en las obras posteriores (*Los adioses*, *El astillero*, *Para una tumba sin nombre*, *La vida breve*, *La muerte y la niña*).

En correlación con la postura de Rama, podemos citar las lecturas que Pope, Rodríguez Monegal, Vargas Llosa y Concha realizaron de *El astillero*. Cada uno de una manera distinta interpretó esta novela breve como una

⁹⁰ La referencia a la Córdoba es de carácter críptico y solo se alude a ella como un punto de referencia: Córdoba no es la ciudad en que sucede la narración, sino que es la ciudad de donde vienen las cartas, el exterior, la vida de antes, la negación de la enfermedad y la muerte. Por lo demás, el hecho de que en las ediciones posteriores, Onetti haya eliminado la velada alusión a Córdoba da cuenta de una voluntad de *desanclar* la ficción de la realidad. Todo esto lo analizamos en Capítulo IV. a.

alusión indirecta a las sociedades rioplatenses. Analizaremos estas líneas interpretativas en el próximo apartado.

b. 3. La lectura metaliteria

En un artículo de 1974, Josefina Ludmer afirma acerca de la obra de Onetti que “el hecho de escribir sobre el escribir dibuja una matriz de todo lo que no serían más que variaciones de ese esquema fundamental”. (Ludmer, 1974: 465). Es innegable que la literatura de Onetti incurre con mucha frecuencia en la metaficción, si bien para nosotros esta no siempre implica “escribir sobre el escribir”; a veces es escribir sobre el fantasear o el soñar. En *Junatacadáveres*, solo Jorge escribe poesía, y los capítulos por él narrados pueden ser considerados como una escritura sobre el escribir; en cambio, Junta si bien no escribe es un artista y, como tal, intenta crear su particular obra de arte: un prostíbulo perfecto. Pero dejando de lado este matiz, la frase de Ludmer no parece ser adecuada para *Tierra de nadie* y *Para esta noche*.

Pocos críticos leyeron como Ludmer de un modo tan penetrante la obra de Onetti. Pero no deja de ser significativo el hecho de que esa inteligencia analítica se haya aplicado sobre todo las obras más metaficcionales, como *La vida breve* o *Para una tumba sin nombre*. El único inconveniente radica, para nosotros, en la afirmación totalizante (“una matriz de todo”). Porque la obra de Onetti es también la Buenos Aires sitiada de *Para esta noche* y la inabarcable Buenos Aires de *Tierra de nadie*, para citar solo lo más evidente.

El análisis de Ludmer es próximo de la postura asumida por una parte significativa de la crítica europea y en particular francesa, en torno a los años 60 (Viart, 2013: 3). Así por ejemplo, Roland Barthes en su “Introducción al análisis estructural del relato”, afirma: “Hoy, escribir no es ‘contar’, es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (‘lo que se dice’) a este acto de locución; por ello, una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva, sino transitiva” (Barthes, 1982 : 256. La traducción es nuestra)⁹¹. Implícitamente, niega a “una parte” del relato moderno su capacidad de referir a un mundo exterior al propio relato; se menoscaba la referencia en beneficio, en última instancia, del lenguaje:

⁹¹ “aujourd'hui, écrire n'est pas « raconter », c'est dire que l'on raconte, et rapporter tout le référent (« ce qu'on dit ») à cet acte de locution; c'est pourquoi une partie de la littérature contemporaine n'est plus descriptive, mais transitive.”

la pasión que puede encendernos cuando leemos una novela no es la de una 'visión' (de hecho, no 'vemos' nada), es la del sentido, es decir, la de un orden superior de relación, el cual tiene también sus propias emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: 'Lo que ocurre' en la narración es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente nada; 'lo que ocurre' es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuya llegada no dejamos de celebrar. (Barthes, 1966: 27).⁹²

En consonancia con este posicionamiento, en *Ensayos críticos*, Barthes defiende que “es privilegio del semiólogo apartarse del significado para consagrarse al estudio y, por lo tanto, al comercio exclusivo del significante” (1982: 256. La traducción es nuestra)⁹³. El énfasis aquí lo pondríamos sobre el vocablo “exclusivo”.⁹⁴

De este modo, tanto la semántica de los textos literarios (el semiólogo debe apartarse del “significado” y “el sentido” es concebido únicamente como “un orden superior de relación”) como su referencialidad se ven socavados en beneficio del lenguaje y de la narración (la enunciación como opuesta al enunciado).

En línea con estos planteos, Hugo Verani leyó la obra de Onetti poniendo el acento en dos rasgos fundamentales: la tendencia a la “autorreferencialidad textual” y a la “dimensión expresiva del lenguaje”. Como Claude Fell y Saúl

⁹² « la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une 'vision' (en fait, nous ne 'voyons' rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : 'ce qui se passe' dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; 'ce qui arrive', c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée. »

⁹³ “c'est le privilège du sémiologue de se détourner du signifié pour se vouer à l'étude, et donc au commerce exclusif du signifiant.”

⁹⁴ En el artículo previamente citado, Jean-Marie Schaeffer refiere cómo el “paradigma cognitivo” (al que recurre buena parte de la narratología postclásica) rechaza la reducción del texto a su dimensión lingüística: “Al contrario [de lo que Barthes sostiene en su “Introduction à l'analyse structurale des récits”], el consenso de los trabajos inspirados en el paradigma cognitivo es que la narración como tal no puede analizarse únicamente en términos lingüísticos, sino que debe analizarse también como un vector de representaciones no proposicionales, a menudo calificadas de ‘situacionales’” (2010: 226). [« Le consensus des travaux inspirés par le paradigme cognitif est au contraire que le récit en tant que tel ne peut pas être analysé uniquement en termes linguistiques, mais qu'il doit aussi l'être comme vecteur des représentations non propositionnelles, souvent qualifiées de 'situationnelles' »]. Esta postura *formalista* ha sido también criticada por la teoría de los mundos posibles. Así en *Universos de la ficción*, Pavel sostiene que “el análisis formal” “ha durante mucho tiempo desincentivado las relaciones entre el texto y el fuera de texto” (Pavel, 2017:16. La traducción es nuestra en todos los casos)⁹⁴. Por otra parte, el propio Pavel “revela que lo que le atrajo de la teoría de los Mundos Posibles fue la oportunidad de superar el formalismo imperante en la época y rehabilitar el contenido de modo de leer la literatura como expresión de las preocupaciones humanas.” (Ryan, 2009: 9. La traducción es nuestra)⁹⁴. Estas críticas en general nos parecen válidas.

Yurkievich, como José Pedro Díaz y Fernando Aínza, Verani halla en la obra de Onetti una concepción de la vida pesimista: “De la lectura de este capítulo [de *La vida breve*] surge, en síntesis, la imagen onettiana del existir, visión profundamente arraigada en toda su obra: un modo de ver la vida como un incesante acto de muerte.” (Verani, 1987: 230); al igual que Díaz, Verani afirma que esa “visión” no se expresa apelando a una lengua referencial. Antes bien, la condición humana se revela mediante liberación de la función expresiva del lenguaje: “Sólo se logra una revelación más profunda de la condición humana cuando se libera la función poética del lenguaje y la novela se acerca a la lírica, cuando predomina la dimensión expresiva, en lugar de la representativa.” (Verani, 1974: 418). Como todos los otros autores nombrados anteriormente, a excepción tal vez de Ángel Rama, Verani ve en Onetti una depreciación de la función representativa o referencial. Sin embargo, Verani no afirma que esta última se degrade hasta el punto de volverse nula; tan solo pierde importancia frente a la función poética.

La última cita no se refiere específicamente a la obra de Onetti; Verani hace una aseveración de carácter general, que podría aplicarse a cualquier obra de arte verbal. Sin embargo, es evidente que para Verani en la obra de Onetti se produce la liberación de la función expresiva. De hecho, en la ficción onettiana esta función es llevada a su extremo, puesto que se crea “un universo verbal propio”. En vez de proceder como lo hacía “la novela tradicional”, esto es, describiendo, procede creando:

Es en esta novela [*La vida breve*] donde se manifiesta más claramente el principio que confiere continuidad artística a toda su obra narrativa: la concepción de la literatura como un acto de fundación de un universo verbal propio. Si la novela tradicional intentaba describir una realidad extraliteraria y preexistente, la ficción hispanoamericana adquiere desde el primer cuento de Onetto, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” de 1933, una nueva actitud ante la realidad, alcanza una función creadora que desde entonces la distinguirá. (Verani, 1987: 218-219)

A esta aseveración, que sin duda capta algo de esencial en la obra de Onetti, la teoría de los mundos posibles respondería, tal vez con razón, que también la “novela tradicional” crea. Para esta teoría, toda ficción crea su propio mundo. Por su puesto, habría que determinar qué se entiende por “novela tradicional”. Pero si esta es la novelística realista del siglo XIX y

principios del XX, diríamos que muchos de sus características salientes están presentes en la prosa de Onetti.

El otro rasgo fundamental que Verani observa en la obra de Onetti es, como decíamos, la “autoreferencialidad textual”:

la autorreferencia textual es una constante muy acusada de la narrativa de Onetti; hacer literatura de la literatura, exponer deliberadamente el artificio de la ficción es un procedimiento que se agudiza a partir de *Juntacadáveres* (1964) y es llevado a sus últimos extremos en *Dejemos hablar al viento*, la novela de Onetti más consciente de sus propios mecanismos narrativos, un texto que no deja de aludir a su condición de texto. (Verani, 2016: 1)

Esto es sin duda cierto para buena parte de la obra de Onetti. Este procedimiento mediante el cual la ficción se refiere a sí misma, llevada hasta el paroxismo en *Dejemos hablar al viento* se ataca, según Verani, la idea de obra como un todo autosuficiente:

La intercalación de fragmentos de su obra anterior, extemporáneos al relato, es, naturalmente, deliberada; privilegia el artificio de un discurso diegéticamente autoconsciente y converge en un solo fin: subvertir la idea de la obra como un todo autosuficiente y abrir nuevas dimensiones ficticias en el relato, en un espacio donde todo es literatura, como si Onetti buscara la autorreferencialidad total. (Verani, 2016: 2).

En Onetti la obra no es un todo autosuficiente porque una obra puede modificar una obra posterior, como si la rescribiera. Así, el Larsen de *Tierra de nadie* no es exactamente el mismo Larsen de *El astillero* y *Juntacadáveres*⁹⁵; el Bergner que ha muerto en *Para una tumba sin nombre* está vivo en *La muerte y la niña*, aunque el tiempo ficcional de la última es posterior al de la primera⁹⁶.

⁹⁵ En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Onetti hace una declaración explícita al respecto:

“**Rodríguez Monegal:** Ahora, precisamente, siempre me ha intrigado un poco el hecho de que Larsen, a lo largo de tu obra, fuera creciendo de una manera que no hacía prever para nada el Larsen de la primera aparición en 1941. Ni siquiera el Larsen de *La vida breve*.”

Onetti: Lo que pasa es que para mí, durante un tiempo, Larsen era sólo Larsen. No había llegado a la categoría de Juntacadáveres. Es decir: al principio era sólo un macró porteño, un tipo que explotaba mujeres en el ambiente, y nada más. Es un tipo convencional, mucho más despreciable, mucho más en decadencia. Pero un día, así repentinamente, se me ocurrió que este Larsen, este macró, tiene una ambición: el prostíbulo perfecto, y se pone a juntar mujeres (cadáveres, si querés) para realizar su sueño, y se las lleva a Santa María.” (Rodríguez Monegal, 1970).

⁹⁶ En la misma entrevista, anteriormente citada, leemos:

“**Rodríguez Monegal:** Ahora, precisamente, siempre me ha intrigado un poco el hecho de que Larsen, a lo largo de tu obra, fuera creciendo de una manera que no hacía prever para nada el Larsen de la primera aparición en 1941. Ni siquiera el Larsen de *La vida breve*.”

Onetti: Lo que pasa es que para mí, durante un tiempo, Larsen era sólo Larsen. No había llegado a la categoría de Juntacadáveres. Es decir: al principio era sólo un macró porteño, un tipo que explotaba mujeres en el ambiente, y nada más. Es un tipo convencional, mucho más

Sin dudas, en este procedimiento juega un rol fundamental Santa María. El lector de Onetti tiene la impresión de acceder en cada nueva novela, novela breve o cuento a esa *realidad* geográfica llamada Santa María a la que cada obra particular alude de manera fragmentaria. En ninguna de ellas está completamente la ciudad, creada y recreada con cada obra, contradicha y modificada, ese mundo posible e inestable. En este punto, nada mejor que la obra de Onetti para ejemplificar la distinción de Thomas Pavel: “Un mundo posible puede definirse como una colección abstracta de estados de cosas, que es necesario distinguir de las proposiciones que describen esos estados y, por tanto, de las listas de frases que contiene el libro que habla de él.” (Pavel, 2017: 87)⁹⁷.

Por otro lado, en la perspectiva de Verani, estas características están presentes desde *El pozo*. Pero ellas no solo son importantes para la comprensión de la obra de Onetti. Antes bien, *El pozo* abre un camino que luego habrá de emprender una parte importante de la novelística latinoamericana:

Con *El pozo* se resquebraja definitivamente el orden tradicional de la novela en Hispanoamérica, al no haber, ya descripciones de experiencias ocurridas, sino posibilidades de modos de vivir. Desde entonces pierde validez la valoración de la obra de ficción en comparación con una realidad preexistente; la novela transcurre en un plano puramente subjetivo que se justifica e impone como acto de creación poética. (Verani, 1974: 433)

Así, *El pozo* inicia una ruptura con esa “orden tradicional” de la ficción en América Latina, que habrá de extenderse a lo largo de toda la obra de Onetti. Parte de esa ruptura pasa por la función que la imaginación desempaña en el mundo ficcional, no solo como desplazamiento del referente, sino como componente esencial del “diseño básico” de la literatura moderna:

Robert Humphrey estima que la asociación libre es el diseño básico que adopta la narrativa contemporánea para objetivar una imagen, y que se hace a base de tres elementos: la memoria, los sentidos y la imaginación. En *El pozo*,

despreciable, mucho más en decadencia. Pero un día, así repentinamente, se me ocurrió que este Larsen, este macró, tiene una ambición: el prostíbulo perfecto, y se pone a juntar mujeres (cadáveres, si querés) para realizar su sueño, y se las lleva a Santa María.” (Rodríguez Monegal, 1970).

⁹⁷ « Un monde possible peut être défini comme une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans le livre qui en parle. »

como ya ha señalado Jaime Concha, la aprehensión subjetiva se realiza por medio de estas técnicas descriptivas. (Verani: 1974: 416)

Otra lectura que, a nuestro entender, podríamos incluir en esta línea es la de Rómulo Cosse. En su artículo denominado "Onetti, un posmoderno", Cosse defiende la idea de que, en la obra onettiana "lo que importa es el lenguaje, la 'creación artística'. De este modo se profiere una tocante paradoja estructural, no hay más verdad que la ficción" (Cosse, 2009: 51). Si la posmodernidad se caracteriza por el "dramático desvanecimiento de los grandes horizontes modélicos del pasado" y "Más aún, los discursos culturales se han acotado y fragmentado casi hasta el infinito, con visible pérdida de prestigio y jerarquía cultural." (Cosse, 2009: 49), entonces Onetti es un escritor postmoderno. En efecto, su obra realiza un constante cuestionamiento de todas las teorías, las figuras y los discursos que en la modernidad supieron dar sentido. En *La muerte y la niña*, la idea de Dios y de la trascendencia está cuestionada, mediante la parodia, en la figura patriótico-divina de Brausen y en el personaje del cura Bergner; en la misma figura de Brausen y, en *El pozo*, en las palabras de Linacero, se asedian los "supuestos discursivos subyacentes" (Ferro, 2006: 6), de un cierto nacionalismo rioplatense; también en *El pozo* uno de las grandes teorías generales del siglo XX, el comunismo, resulta minado por un gesto irónico fundamental. Estos son solo unos pocos ejemplos, entre muchos posibles. Pero el ataque a todos estos discursos totalizantes se realiza a través de la ficción: la barroca arquitectura ficcional de *La vida breve*, por ejemplo, soberbia construcción realizada con los fragmentos de esos "grandes horizontes modélicos". De ahí que, para Cosse, en Onetti la ficción sea la única verdad restante.

También Roberto Ferro interpreta la ficción onettiana en su relación con "discursos de gran amplitud" o más bien con los "supuestos compartidos subyacentes" que están en la base de esos "paradigmas hegemónicos": "Dios, "fundador", "padre", "precursor" (2011: 328-329). Según Ferro, la relación que la obra de Onetti establece con esos discursos y esos supuestos es la parodia. Una relación, por lo tanto, textual. Así, la ficción onettiana no refiere a una realidad extraliteraria; remite a los grandes discursos que pretenden dar sentido a esa realidad. En el próximo apartado (IIb. Un caso paradigmático: *El astillero*)

analizaremos con más detenimiento esta lectura. Las lecturas críticas sobre *El astillero* son muchas y muy variadas. Su caso nos ha parecido paradigmático de la diversidad de interpretaciones que una misma novela breve puede suscitar. Por ello, nos ha parecido pertinente dedicar un apartado a repasar y analizar algunas de esas interpretaciones tanto del argumento de *El astillero*, como del estatuto de su narrador.

c. Un caso paradigmático: *El astillero*

Como muchas otras novelas breves de Onetti, *El astillero* fue leída de muy diversas maneras. Algunos críticos leyeron esta obra en clave existencial; otros vieron en el astillero, en la riqueza abstracta de Petrus, en la pobreza concreta de Gálvez, en los restos de aquella empresa destinada a la disolución y el fracaso, una alusión indirecta o alegórica a la historia rioplatense; otros pusieron el foco en la “ambigüedad de la mirada narrativa” o en la ausencia de suspenso; otros, finalmente, hicieron hincapié en el empleo, por parte de *El astillero*, de recursos propios del barroco.

c.1 *El existencialismo de El astillero*

En el estudio antes citado, Saaúl Yurkievich se pregunta por la posible filiación existencialista de *El astillero*:

¿Puede filiarse *El astillero* como novela existencialista? *El astillero* es, ante todo, una ficción narrativa; no ilustra ninguna doctrina filosófica, pero puede involucrarla transfigurándola en imagen estética. Relata una existencia sumergida en el abismo de la nada, la de un ser en soledad cada vez más absoluta e incompañable, sujeto a una doble carencia originaria que lo condiciona negativamente: la imposibilidad de hallar un principio de razón suficiente y la irreversibilidad de un tiempo signado por la merma. (Yurkievich, 1974: 548)

Ese “ser en soledad” del que habla Yurkievich es, evidentemente, Larsen. Lo característico de *El astillero* es que esa “irreversibilidad” del declive está anunciada y vuelta a anunciar desde el principio. Al igual que *Los adioses*, *El astillero* es un perfecto ejemplo de que la tensión racional del argumento, esto es, la tensión de la peripecia exterior, no es la única forma de tensión ficcional. El lector de *El astillero* sabe tanto como el de *Los adioses*, desde las primeras páginas, que el protagonista está perdido. La tensión, sin embargo, no desaparece ni disminuye. Eso se debe, en nuestra opinión, a que si el argumento es “una experiencia tensa de lectura” (Baroni, 211: 2010) esta tensión, tal como lo explica Schaeffer (2010: 228) tiene un fuerte componente emocional. De hecho, ya hemos mencionado que en Onetti con frecuencia la tensión emocional depende de la atenuación de la tensión racional, como si en la ficción onettiana una y otra fuerza fueran inversamente proporcionales.

Yurkievich señala que, tanto en el plano connotativo, como denotativo, *El astillero* no deja de anunciar a su lector la pérdida final del protagonista:

El fátum adverso está señalado insistentemente. Indicado por doquier, desde el comienzo, expresa y alusivamente, denota (ya desde la página 24, desde la primera entrevista en la glorieta) y connota (invierno, humedad, lluvia, hambre, frío, barro, óxido, maleza, casas decrepitas, vejez, calvicie, utensilios y vestimentas desgastadas) a cada rato el texto. Provoca una restricción del enigma que invalida casi el estímulo del suspenso. (Yurkievich, 1974: 538)

Sin embargo, la tensión de esa “experiencia de lectura” que es el argumento no se atenúa. Antes bien, todo lo contrario. El lector sabe que Larsen ha caído en una trampa (Onetti, 1993: 78), sabe de su perdición mucho antes de que el narrador la narre, al final del relato, del mismo modo que el lector de *Los adioses* sabe que el jugador de básquet va a morir, muchos antes de que su muerte ocurra efectivamente en la narración. Como afirma Teresa Basile:

El astillero se distancia de una temporalidad narrativa clásica que coloca el fracaso al final de una progresión. Por el contrario, el fracaso es el punto inicial, la empresa está en quiebra desde el comienzo, no hay relato del progreso que luego se fractura o agrieta. Apenas se filtra una visión del pasado en la cual el astillero funcionaba, pero contada desde un presente arrasado. (Basile, 2013: 86)

Esto sin embargo no impide que la tensión, eminentemente emotiva, aumente. No nos interesa qué va a pasar con el astillero; sabemos que es una empresa puramente abstracta y declinante, cuyas máquinas los empleados malvenden clandestinamente. La peripecia exterior ha dado paso a una peripecia interior, existencial, que es, en este caso, la del propio Larsen:

Hay un desplazamiento de la atención: más que el previsto desenlace interesa la intriga como interacción entre lo factual y su repercusión intelectual y psicosomática en el protagonista. Se produce una trasposición del enigma narrativo en enigma antropológico que dota al texto de una dimensión filosófico-metafísica. (Yurkievich, 1974: 539)

Cuando Larsen acababa de llegar a Santa María, hubo un momento en que aún podía salvarse, “o por lo menos, continuar perdiéndose sin tener que aceptarlo”, pero prefirió “ayunar entre símbolos, en un aire de epílogo que él fortalecía y amaba” (Onetti, 1993: 78). Larsen decide no almorzar con Kunz y Gálvez, y solo se encuentra con ellos luego de que ha firmado el contrato con Petrus. Si Larsen “amaba” ese “epílogo” es en parte porque sabe que ha estado preparándose para él (Onetti, 1993: 78).

Es significativo que Larsen haya *presentido* que ha caído en “el hueco voraz de una trampa indefinible” (Onetti, 1993: 78) al mismo tiempo que obtiene

el puesto de gerente en el astillero, a cambio de un sueldo de 500 pesos, y parece avanzar en sus planes de seducción a Angélica Inés. Si el narrador no se hubiera referido a la intuición de Larsen, el lector hubiera creído en el éxito posible de su proyecto. El presentimiento de Larsen es extraño a los signos externos de Puerto Astillero y Santa María. En palabras de Jaime Concha (1974: 554): “No es otra la parábola de la dicha en Onetti, esa perspectiva en lontananza por la cual nos adviene la desgracia.”

Así, la narración es ambivalente. Los acontecimientos exteriores van en una dirección; el presentimiento de Larsen y, a través de este, la anticipación del lector lo hacen en la dirección contraria. La narración se divide entre una “representación unívoca y aseverativa” y una visión ambigua de la existencia:

En pocas palabras, en *El astillero*, hay una poderosa tensión entre las concretas configuraciones de su función narrativa; una dialéctica interna que presenta dos tendencias del lenguaje narrativo: una constituye una representación unívoca y aseverativa, que encadena sus secuencias lógicamente; y la otra, encarna una visualización de la vida en términos de polisemia y ambigüedad y suele yuxtaponer secuencias sin conexión lógica. (Cosse, 2009: 54-55).

Pero como la peripecia, en *El astillero*, es fundamentalmente interna, existencial, es la segunda de estas dos lógicas la que adquiere preeminencia: “Pensamos que ocurre [en *El astillero*], una suerte de expansión constructiva de aquellos factores del sistema del relato, que privilegian la ambigüedad y la reticencia de la mirada narrativa.” (Cosse, 2009: 52).

En el mismo texto en que establece una comparación entre *El astillero* y *El extranjero* (Fell, 1987: 148), Claude Fell realiza la siguiente periodización de la obra de Onetti:

La trayectoria de la obra de Onetti muestra, en efecto, que el novelista uruguayo ha pasado por etapas de un período de observación —en la frontera del realismo— de la realidad urbana a una fase donde la invención onírica toma un lugar cada vez más importante (*La vida breve*), para desembocar en un universo novelesco cuya doble ascendencia faulkneriana y celiniana es quizá menos visible que en las primeras obras, pero donde la soledad y el fracaso se han convertido en los dos grandes ejes significativos (*El astillero*, *Juntacadáveres*). (Fell, 1987: 144)

La periodización coincide con la antes citada de Ángel Rama, con la salvedad de que este último dividía la obra de Onetti en solo dos periodos. La primera etapa, el “período de formación” “en la frontera del realismo” está dada, presumiblemente por *Tierra de nadie* y *Para esta noche*. Un libro como *El pozo*,

aunque lógicamente debería pertenecer a este primer periodo, comparte más bien rasgos con del segundo período, tal como este fue definido por el propio Fell. La soledad y el fracaso son también “ejes significativos” de *El pozo*, que debería pertenecer al primer periodo; de *Los adioses* y de *La vida breve*, que forman parte del segundo.

Pero pese a estos matices, la periodización de Fell tiene la ventaja, como la de Rama, de dar cuenta de la relación cambiante de la prosa onettiana con la estética del realismo. Así, la disyunción narrativa de la que da cuenta Cosse, entre una “representación unívoca y aseverativa” y una visión en términos de “polisemia y ambigüedad”, es tal vez el resultado de la conjunción en una misma obra de dos funciones narrativas, dominantes en sendos periodos establecidos por Fell. La primera corresponde a la estética realista; la segunda a la “ascendencia faulkneriana y celiniana” de “invención onírica”.

Larsen, que en *Juntacadáveres* desprecia al “pueblo inmundo” de Santa María (Onetti, 1994: 43), así como desprecia la falta de rebeldía (Onetti, 1994: 111) de los que en Buenos Aires debían correr detrás del tranvía y trabajar diariamente, es en *El astillero* como aquellos que él mismo despreciaba. El astillero no es sino un modelo a escala del mundo: “El decrepito astillero es un modelo reducido de un mundo absurdo y sin dios, hecho de rutinas insípidas, donde vivir es tirarse un lance mortal, caer en ‘una mentira acordada’.” (Harss, 1969: 244).

La diferencia está en la lucidez. Larsen intuye el vacío de la empresa en la que ha aceptado comprometerse. Pero sabe también que aquella perdición no solo le está destinada al astillero, sino a él mismo, y lo acepta, aunque no sin ambigüedad. Lo hace porque el astillero es, como el prostíbulo en *Juntacadáveres*, un proyecto desmesurado y total. La abstracción misma del astillero (simbolizada en el hecho de que negocia con éxito un salario que nunca cobrará), consecuencia del fracaso de la empresa y de su decadencia inexorable, le convienen perfectamente a un Larsen que Harss definió con mucha precisión como un “tejedor de absolutos”:

Hay también en él ecos netamente dostoiévskianos. Larsen es una especie de endemoniado y, al mismo tiempo, un tejedor de absolutos extrañamente flemático: un Stavroguín. Su ademán es simbólico: una provocación abierta. El astillero funciona como una antiiglesia con su apóstol reinante, Larsen, el sumo pontífice de la desesperación, que oficia diariamente ante un altar deshabitado. Otrora alcahuete de la perra vida, acaba como un teólogo que construye su

arquitectura inútil en la misma escena del crimen, con el material de su derrota. (Harss, 1969: 244-245)

En este punto en particular, el prostíbulo de *Juntacadáveres* y el astillero de *El astillero* son equivalentes. La fábrica de Petrus está en Puerto Astillero que no es sino un muelle de Santa María (Onetti, 1993: 63). Como el astillero, el burdel está en la costa; la casa, las puertas y ventanas y hasta las mejillas y los ojos del propio Larsen son celestes o “azulosos”⁹⁸. Una casa totalmente celeste frente al río. Tal como Alonso Cueto (2009: 142) explica en una cita que se encuentra en el apartado Capítulo I. b de la Segunda Parte, en la obra de Onetti la costa es el escenario de la luz; así como los cafés, los bares, las habitaciones son lugares oscuros. Esto por su puesto no es solo literal, sino también metafórico. En el universo pesimista de la ficción onettiana, hay también un espacio para los sueños. Ese espacio es la costa. Los personajes sueñan en la costa (como Kirsten, en “Esbjerg en la costa”, Larsen en *Juntacadáveres*, Aránzuru en *Tierra de nadie*, el protagonista de *La cara de la desgracia*, Juan o Carr en *Cuando ya no importe*, etc.), o sueñan con la costa, un sueño siempre liberador, un alivio frente a la opresión (como la Caporal en *Para esta noche*, Brausen en *La vida breve*, Num y luego también Aránzuru en *Tierra de nadie*, Kirsten en el cuento ya citado etc.). Es por eso, escribe también Cueto, que en el cuento “Bienvenido, Bob”, Bob tiene el proyecto de construir una ciudad en la costa: Bob es un idealista y un artista⁹⁹. En realidad, lo era, pero ya no lo es en el presente de la narración. Bob quería construir

⁹⁸ “Los lunes se abría recién al anochecer, cuando el sol había dejado de calentar las persianas celestes” (Onetti, 1994: 72), “Desde la puerta celeste de la casa, bajo la luz del farol [...] se volvían un segundo para mirar la negrura que empezaba a tocar los plantíos”. (Onetti, 1994: 75), “Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa en la costa, hundida en el muro blanco y rugoso, flanqueada por los balcones con rejas y persianas pintadas de celeste, dábamos nuestro consentimiento.”(Onetti, 1994: 103), “los ojos salientes y la boca, las mejillas azulosas y colgantes, construían sin insistencia una máscara afectuosa y considerada, la insinuación habilidosa de que él, Larsen, Junta o Juntacadáveres, no participaba totalmente del destino y la condición del trío de mujeres que arrastraba sobre las baldosas grises.”(Onetti, 1994: 13), “[A Larsen] le quedaban restos de infancia en los ojos claros que entornaba para mirar—una luz rabiosa, desafiante, que se arrepentía en seguida”. (Onetti, 1993: 65)

⁹⁹ Antes de que se traicionara a sí mismo, a su condición “rabiosamente joven”, antes de convertirse en Roberto, Bob “[Estaba] Casi siempre solo, escuchando jazz, la cara soñolienta, dichosa y pálida, moviendo apenas la cabeza para saludarme cuando yo pasaba, siguiéndome con los ojos tanto tiempo como yo me quedara, tanto tiempo como me fuera posible soportar su mirada azul detenida incansablemente en mí, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla más suave. También con algún otro muchacho, los sábados, alguno tan rabiosamente joven como él, con quien conversaba de solos, trompas y coros y de la infinita ciudad que Bob construiría sobre la costa cuando fuera arquitecto.” (Onetti, 1994: 125).

“una infinita ciudad sobre la costa” en el pasado, cuando aún era Bob, y no Roberto, y fijaba su “mirada azul” (Onetti, 1994: 125) llena de desprecio sobre el narrador, que más tarde le dará la bienvenida al mundo de los derrotados. Como Bob, Larsen también es un idealista y un artista. No ha construido una ciudad sobre la costa, que sin embargo soñó: se ha contentado con una casa. Pero su condición de artista no tiene nada de entrañable. La razón es que, tal como explica Jorge Ruffinelli, Onetti quiere ser “antiburgués”, “anticonvencional” y “antiliterario”:

Prostíbulo y luego astillero son signos deliberadamente negativos que el escritor emplea con la misma positividad que ha puesto la burguesía sobre los valores opuestos. Y al establecer esa antítesis, su mensaje quiere ser antiburgués, anticonvencional y, finalmente, antiliterario. De ese modo su literatura es un desafío al lector. (Ruffinelli, 1974: 115)

Jorge Malabia, que en *Junatacadáveres* es un joven poeta, enamorado de Julia, la viuda de su hermano, lo dice claramente, *Juntacadáveres* (o Larsen) “es lo antiburgués en dos patas, un símbolo, algo verdadero, concreto” (Onetti, 1993: 93). No es de extrañar, por lo tanto, que en *El astillero* prefiera “ayunar entre símbolos”, en lugar de hacerlo con Gálvez y Kunz, lo que le hubiera permitido seguir viviendo sin tener que aceptar su perdición.

El *macró* que en *Juntacadáveres* había sido expulsado de Santa María por las familias patricias, los sermones del cura Berger (a quien Jorge Malabia llama “mi pariente”¹⁰⁰) y la “pistola 45” de su sobrino Marcos (Onetti, 1994: 220), en *El astillero* vuelve a Santa María con el propósito de reivindicarse, ocupando un alto puesto en el astillero, seduciendo a María Inés, hija de Petrus. Ambas acciones, distintos capítulos de un único. La relación de Larsen con Santa María se vuelve ambigua. Sigue despreciando a los habitantes de la ciudad, prefiriendo los símbolos a los hombres. Pero ahora ya no suscitará la indignación moral de los Bergner y los Malabia, los Hauser y los Insauberry; querrá ganarles en su propio terreno.

Los hombres de Buenos Aires, que Larsen veía correr detrás del tranvía, con unos ojos despectivos como los de Bob, al menos lo hacían por un salario. El trabajo de Larsen, en cambio, será enteramente abstracto, un significativo vacío. Gálvez, Kunz, Petrus y el propio Larsen, todos jugarán su rol en la farsa,

¹⁰⁰ Onetti, 1994: 11.

seguirán presentándose al astillero, actuando y hablando como si continuaran construyendo y reparando barcos, al tiempo que procurarán robar su parte de la decadencia, gestos inerciales e inconsecuentes que no hacen sino acentuar, en negativo, el absurdo. Así, para un crítico como Jacques Fressard el astillero es enteramente un símbolo, recurso este último caro al existencialismo:

Desconocido largo tiempo en América Hispánica, se lo introduce entre nosotros más tarde de lo que hubiera sido deseable [a Onetti], demasiado tarde, quizás si se observa que la información editorial sobre esta primera traducción [de *El astillero*] rememora al Camus de *L'Étranger* y de *La Peste*. ¿Cómo no registrar que reencontramos en esta obra tanto el tema existencialista del absurdo como el recurso expresivo a un mundo simbólico que fueron los elementos claves de la muy famosa crónica ficticia de los 'acontecimientos' de Orán? (Fressard, 1967: 29)

c.2 El barroco de *El astillero*

Como Rómulo Cosse, Fressard también destacó la ambigüedad del mundo ficcional de *El astillero*: “La incertidumbre de lo real, la inestabilidad de un universo en constante degradación, la dudosa significación de nuestros actos, el juego social que se impone incluso cuando ya no se tiene fe en ellos, todos estos temas se arraigan en situaciones concretas, golpeantes.” (Fressard: 1967: 29). Ambigüedad que afecta también al propio narrador, pero que este, según Fressard, despeja poco a poco a través de una “investigación casi policial”. La deuda de Onetti con la literatura policial ha sido señalada en múltiples ocasiones respecto a otras novelas breves de Onetti, en especial *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*. Así, en palabras de Josefina Ludmer: “La investigación de *Los adioses* se condensa de este modo: *el narrador quiere saber (ver, tener, apropiarse) lo que el hombre tiene, pero se encuentra con que sólo puede saber a qué dice adiós*” (Ludmer, 2009: 96. En todos los casos, las cursivas están en el original). A semejanza de lo que sucede en la novela policial, en *Los adioses* se narran dos historias:

La novela policial clásica cuenta dos historias: la primera —el crimen— es lo que “efectivamente ocurrió”; la segunda —la investigación— narra cómo el investigador “se entera” de la primera; la única que se lee es la segunda historia, que comienza cuando la primera ha concluido y sigue un orden progresivo-retrospectivo. Esta propiedad del relato policial se reencuentra en la escritura de Onetti. Habría que decir: *Onetti se adhiere al sistema policial* porque es el que exhibe con más nitidez que narrar es el proceso de un saber, de búsqueda del saber; porque muestra que narrar es contar por lo menos dos relatos; *porque supone una elipsis, un blanco de no dicho para desencadenar la escritura*. (Ludmer, 2009: 97)

En cuanto a *Para una tumba sin nombre*, también está de fondo, como una marca de agua, la estructura del relato policial, aunque con sus particularidades:

La investigación. La espera del discurso, abierta por la lógica gregaria y conocida, se colma con la puesta en marcha de la investigación; se trata de conocer lo extraño, de saber qué es, quién es, de seguir sus “pistas”: sus desplazamientos. El narrador es el eje de la investigación (el investigador): colaboran con él los informantes [...] que le refieren datos sobre él (o los) personaje a investigar. Los informantes extraen los datos de un modo directo (de primera mano); son intermediarios, filtros entre los hechos de “la realidad” y el narrador, que los organiza. La investigación consiste en conocer la identidad de “lo otro”. (Ludmer, 2009: 181)

Es conocido el amor de Onetti por las novelas y el cine policiales (Cueto, 2009: 210-11). Encontramos la estructura de la novela policial, con su enigma, su investigador y la investigación, en muchas de sus obras. Con una diferencia fundamental, que subvierte el género: en la ficción onettiana, el enigma suele no revelarse: “La investigación fracasa o logra un resultado ambiguo; no se asimila con la investigación policial; el no saber final difiere, sin embargo, de la ignorancia que inauguró el relato.” (Ludmer, 2009: 184). Aquí discrepamos con la Fressard. Al cerrar el libro, el lector no sabe si la mujer joven era la hija o la amante del jugador, o ambas cosas a la vez; no sabe si en el cajón estaba el cuerpo de Rita; no puede estar seguro de quién causó la muerte de Helga Hauser. La confusión es un rasgo distintivo del mundo ficcional de Onetti. Y aunque Fressard, como acabamos de ver, lee *El astillero* en relación “al tema existencialista del absurdo”, no interpreta la confusión y la ambigüedad (tanto a nivel del relato como de la narración) aludiendo a *El extranjero* o a *La peste*. Por el contrario, para Fressard estos rasgos remiten al barroco español:

Quizá se trate aquí, no simplemente de la noción del absurdo moderno, sino de un resurgimiento de viejas constantes hispánicas: la vida percibida como sueño —ahora definitivamente oscuro, ya no más el del Dios escondido que entreveía Calderón—, la dialéctica quevedesca de ilusión-desilusión nutrida de humo y de amargura a la vez. (Fressard, 1967: 29)

Esta lectura de *El astillero* en clave barroca resulta muy pertinente porque, como dijimos, la confusión, la fragmentariedad, la incertidumbre, la indeterminación no son rasgos exclusivos de esta novela breve. Esos adjetivos podrían definir la obra entera de Onetti. Por otro lado, las novelas, las novelas breves y a veces también los cuentos de Onetti presentan muchos otros rasgos

barrocos. Barroco del relato más que de la narración, del enunciado, más que de la enunciación, el barroco onettiano es de un signo muy particular, contrario al de otros escritores latinoamericanos contemporáneos a él, como Alejo Carpentier, por ejemplo¹⁰¹.

Esta lectura que da cuenta de los rasgos barrocos de *El astillero* no solo tiene la virtud de trazar líneas interpretativas entre varias obras de Onetti; también tiene la ventaja de ser compatible con otras matrices de lectura. Esto queda ejemplificado por el propio Jacques Fressard, que en un mismo texto crítico lee *El astillero* en clave barroca y existencialista. Pero otros cruces son posibles, como lo demuestra la postura de Mario Vargas Llosa. Como Fressard, el escritor peruano vincula *El astillero* con el barroco:

En *El astillero* el tema de la ficción superpuesta a la vida, o parte de ella, lo abraza todo, es el aire que respiran y en el que se mueven los personajes de la historia. [...]

Dentro de la fantasía que es el escenario, la novela cuenta la historia de otra fantasía, ese astillero monumental que alguna vez, en el pasado, edificó otro soñador, Jeremías Petrus, y que está ahora deshaciéndose en la soledad, el abandono, las deudas, la parálisis, las alimañas y la herrumbre. Pero la imaginación y la voluntad del propio Petrus, su presidente, de Larsen, su gerente general, de Kunz, su gerente técnico, y de Gálvez, el administrador, lo mantienen viviendo una vida de ficción.

Ficción, representación, teatro es lo que ocupa buena parte de la vida de estos cuatro seres que, de común acuerdo, han decidido dar la espalda al mundo real para compartir un espejismo. Saben muy bien que lo que hacen es fingir, como fingen los actores sobre un escenario, pero, como éstos, asumen empeñosamente sus roles y se mimetizan en ellos. (Vargas Llosa, 2008: 82)

Como José Antonio Maravall (1983: 320-327) explica, uno de los tópicos más importantes de la cultura barroca es el del mundo como teatro. Desde que llega a Santa María, Larsen se pasea consciente de las miradas que se posan sobre él. Apoya su cuerpo contra el mostrador del Berna o el Belgrano, observando y sintiéndose observado, sabiéndose un espectáculo para aquella ciudad que desprecia. Por otro lado, como ya hemos mencionado, Larsen intuye desde un principio y confirma más tarde que el astillero es una gigantesca farsa. Otro tanto puede decirse de Gálvez y Kunz. Pero tanto el uno como los otros siguen presentándose puntualmente al astillero, tratándose con una pomposidad exagerada ("El señor Administrador pide al señor Gerente

¹⁰¹ No abundamos en el análisis del barroco en Onetti y sus características distintivas porque nos ocuparemos de esto con mayor detenimiento en el Capítulo II. a de la Tercera Parte. En particular, en el apartado Jacob y el otro, destellos del carnaval.

General una entrevista”¹⁰²), simulando ante sí y ante los otros que todo aquello tiene sentido. El propio Petrus, detenido en la comisaría de Santa María, luego de haber falsificado “un documento de diez mil pesos” (Onetti, 1993: 107), demuestra, frente a Larsen que la suya es una ficción indestructible, a prueba de las realidades más duras:

Desde hace unos días esperaba su visita. Me he negado a creer en su deserción. Para mí nada ha cambiado; hasta podría decir, sin cometer infidencia, que las cosas han mejorado desde nuestra última entrevista. En realidad, estoy aislado transitoriamente, descansando. Esto, ese absurdo de encerrarme por un tiempo, es lo último que pueden hacer mis enemigos, el golpe más fuerte que pueden descargar. Unos pocos días más en esta oficina, más incómoda que las otras pero no distinta, y habremos llegado al fin de la mala racha. Ahora no pierdo el tiempo; me han hecho el favor de impedir que nadie pueda hacerme perder el tiempo y esto me permite solucionar mis problemas cómodamente y de manera definitiva. Puedo decírselo: encontré solución para todas las dificultades que estaban entorpeciendo la marcha de la empresa. (Onetti, 1993: 208)

Maravall (1983: 320) explica que uno de los rasgos que, para la “cultura barroca” comparte el mundo con el teatro es la transitoriedad de los roles. El papel asignado a un actor solo dura el tiempo de una representación. Esta idea, que muy fácilmente puede ponerse en relación con el carnaval, fiesta importantísima en toda la obra de Onetti, tiene en *El astillero* un sentido vindicativo. Cuando acaba de regresar, Larsen toma “el aperitivo en el mostrador del Berna”, y se pasea por Santa María con su “actitud de resucitado”, sus “modos con que, exageradamente, casi en caricatura” intenta copiar “la pereza, la ironía el atenuado desdén”, “el par de dedos ansioso, listo para subir hasta el ala del sombrero frente a cualquier síntoma de saludo” o bien, según otras versiones, “apático y procaz” (Onetti, 1993: 60). Nunca deja de sentirse observado: “el sombrero contra una ceja, la cara indolente, ignorante y alzada, disimulando el esfuerzo de los ojos para leer, defendiéndose de las probabilidades de ser observado y reconocido”. (Onetti, 1993: 63). Cuando por “casualidad”, le ofrecen el puesto de gerente general del astillero Petrus y Cía., Larsen cree que es una reivindicación, frente a ese “poblado verdaderamente inmundo” (Onetti, 1993:64). Piensa que los roles se invierten; el macró hipócritamente detestado, el hombre marcado por el oprobio y el exilio, es ahora gerente por un sueldo de cinco mil pesos y seduce a la hija de su patrón, miembro de las familias patricias. La ironía trágica es evidente.

¹⁰² Onetti, 1993: 107.

Larsen acabará muerto de neumonía en un hospital del Rosario. No habrá intercambios de papel, su suerte será tan negra como la de Gálvez, de quien él trató de alejarse.

Por otro lado, como puede verse en uno de los sintagmas que acabamos de citar (“actitud de resucitado”), la reivindicación que Larsen proyecta sobre sí es, también, una salvación, término este último muy recurrente en *El astillero*. En otras palabras, su anhelada victoria final atada como está a la de la compañía naviera, se inscribe también en el campo semántico de la religión. Saúl Yurkievich rastreó en *El astillero* la presencia reiterada de un amplio espectro de vocablos ligados a la religión católica (Santa María, Angélica Inés, Petrus, etc.). Así, la novela breve de Onetti entrelaza por este procedimiento dos campos semánticos distintos, el religioso y el socioeconómico (“el progreso”): “*El astillero*, como alegoría barroca, trenza sediciosamente el progreso a la salvación en el espesor de un macrorrelato, para devolvernos su fracaso pero también para calibrar la consistencia contingente que la palabra oculta en su significante sacro.” (Basile, 2013: 88)

Intuir su perdición no ha impedido a Larsen la esperanza de su salvación. En este sentido, la naturaleza de los personajes onettianos es ambigua. Con frecuencia saben que están desplegando una farsa, pero paradójicamente eso no les impide entregarse a ella, depositar en esa farsa sus últimas esperanzas. Esto es lo que lleva a Hebert Benítez Pezzolano a hablar de una “farsa ciega”:

Onetti plantea y lleva al límite una redescrición de la vida en los términos de una farsa cuya violencia consiste en imponerse coextensivamente con un grado de consciencia que, en el decurso de la historia, los propios personajes poseen y desarrollan, aumentan y disminuyen, ocultan y exhiben de manera inhomogénea. Es decir, el montaje fraudulento de la existencia de esos personajes, su capacidad proyectiva —dentro de la atmósfera estática de un universo sucio, derruido, absurdo, signado por la radical productividad de cementerio administrado— llega a imprimir ciertos niveles de consciencia sobre sus decisiones de autoengaño. Esto significa que pienso la profundidad, la especial y abierta densidad semántica de *El astillero*, entre otros motivos, como consecuencia de la inviable instalación de una farsa ciega. (Benítez Pezzolano, 2013: 92)

Por lo demás, no sería difícil relacionar la lectura barroca de Vargas Llosa con el existencialismo. La “ficción” de Larsen, Gálvez, Kunz y Petrus, que los escinde de su propia realidad, la “representación” de la que son conscientes, aunque no por eso dejen de llevarla a cabo con esmero, podrían fácilmente

ponerse en relación con el concepto sartreano de “mala fe”, por ejemplo. Sin embargo, no es ese el cruce que elige Vargas Llosa. Su lectura es doble, como la de Fressard, pero en vez de leer *El astillero* al mismo tiempo como relato existencialista y barroco, Vargas Llosa efectúa, en base precisamente a estos roles que los personajes juegan para sí y para los otros, a estas ficciones que se prestan a ser, un análisis en clave alusiva a la historia del Uruguay.

c.3 *El astillero. Novela social*

La relación ambigua que Onetti tiene con el realismo lo traiciona. Onetti pudo haber creado una ciudad imaginaria, pero los retazos con que está hecha no dejan de denunciar un origen. Retazos de Montevideo, Buenos Aires y Paraná; retazos rioplatenses, haciendo la salvedad de que el Río Paraná es afluente del Río de La Plata. En todas las novelas breves de Onetti, el lector se encuentra con la sociedad rioplatense. Pero si el lector puede leer entre líneas, entre los apellidos suizos y daneses, italianos y franceses, españoles y árabes, el perfil indeleble, incambiado, novela breve tras novela breve (y no solo) de una sociedad de inmigrantes, algo racistas y antisemitas, nacionalistas de bajo vuelo, provincianos, cuya riqueza se basa en el latifundio o la estafa, en ninguna otra esa sociedad está tan en el centro de la narración como en *El astillero*:

En ninguna otra obra de Onetti las reminiscencias de ese fenómeno histórico, el desplome económico y social del Uruguay, son tan evidentes como en *El astillero*, una novela en la que todos los personajes, de Jeremías Petrus hasta los pobres Kunz y Gálvez, y los dueños de bares, cantinas, hoteles, lancharos, y, por supuesto, el propio Larsen, piensan que el tiempo pasado fue mejor y actúan desesperados y absurdos tratando de resucitarlo, aunque sea mediante la farsa. (Vargas Llosa, 2008: 87)

Como es evidente desde el propio título de la novela breve, en virtud misma de su argumento, *El astillero* tematiza como en ninguna otra, las relaciones de producción, la estructura social y económica de Santa María. El lector sabe que Díaz Grey es médico y se ha vuelto rico sin buscarlo; sabe que la familia Malabia, como la Hauser, y la Insauberry forman parte de la oligarquía terrateniente; sabe que Godoy es un comisionista; conoce hasta los montos exactos de los pagos, las deudas, las propinas y los sueldos. Pero en ninguna novela breve, con excepción de *El astillero*, el trabajo y todo lo relacionado con él están en el centro mismo del argumento. Además, y sobre

todo, no es cualquier trabajo. A primera vista, el hecho de que *El astillero* trate de la industria naval no puede sino ser significativo, a la luz de la historia uruguaya y argentina:

En el caso de *El astillero* estamos en presencia de un asunto eminentemente representativo. Como quiera se defina el sesgo que Onetti imprimió a su obra, queda en pie el hecho de que su referente tiene que ver con un núcleo decisivo en la vida histórica y social de la Argentina y del Uruguay. Países, como se sabe, vinculados al mercado europeo por su condición de agroexportadores, han visto constituirse en esa franja costera donde están sus principales puertos una zona para ellos vital, de primer orden en lo económico y lo comercial. Al situarse la anécdota de *El astillero* en ese plexo capital que es la región del Plata, al concebir el autor una gran industria de navegación como centro de su fábula, la obra resulta identificada con la conflictiva red de relaciones que definen la vida y el destino de esos dos países sudamericanos. (Concha, 1974: 557).

Difícil pasar por alto el que Jaime Concha defina el asunto de *El astillero* como “eminente representativo” y hable del “referente” de la obra. Como veremos en las páginas que siguen, la idea inicial de esta novela breve le viene a Onetti cuando aun estando en Argentina, visitó un astillero y conoció a su dueño, un hombre llamado Du Petrie. En la historia argentina¹⁰³, así como en la memoria colectiva de los argentinos, hay un momento de gran expansión económica, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Aquel momento está ligado a la exportación de productos agropecuarios (Ferrer 1964: 96 y 101), sobre todo trigo (Scobie, 1964: 9), con destino principal a Gran Bretaña. El astillero parece haber sido próspero en un pasado, así lo sugieren el propio astillero y la riqueza de Petrus, simbolizada en el mausoleo “de techo a dos aguas” (Onetti, 1993: 155) que planea construir para su mujer muerta (y que no construirá, en un paralelismo con el cajón de *Para una tumba sin nombre*, tal vez vacío) y en la casa de Puerto Astillero,alzada sobre pilares, rodeada de estatuas traídas de lejos por un enjambre de lanchas (Onetti, 1993: 156-157). La riqueza de Petrus es un brillo dudoso del pasado; de ella solo quedan sus signos externos, pero Petrus sigue viviendo en esa opulencia, su particular y recurrente sueño diurno. El hecho de que Larsen acepte trabajar para él, que incluso cifre en ese trabajo y en la seducción de la hija de Petrus sus esperanzas de autoreivindicación; el hecho de que, estando preso, no se lo envíe a una celda, sino a “una oficina con muebles arrumbados, escaleras y

¹⁰³ De acuerdo a Cortés Conde (1995: 329), entre 1870 y 1914, el crecimiento económico de la Argentina es en promedio de 5 % anual.

tarros de pintura” y de que el policía, un “mestizo de bigotes colgantes” le permita a Larsen permanecer con Petrus (en la oficina de Petrus) “hasta que se aburra” (Onetti, 1993: 206) demuestran hasta qué punto esa riqueza abstracta y nostálgica de Petrus, soñada, tiene también su efecto sobre los demás. Irónicamente, Onetti encierra a Petrus en una oficina. Aquel escritorio es como la materialización de su fantasía. Su sueño resiste hasta tal punto a la realidad, que Petrus seguirá comportándose y hablando como jefe, aunque esté en prisión, y los otros personajes, tan abstractos como él seguirán tratándolo como tal.

Si hay algo que destila *El astillero*, ese algo es la frustración. Todo ese alborotarse de Larsen, de Gálvez y de Kunz, las promesas y explicaciones de Petrus no conducen a nada. Pero en el astillero siguen haciendo papeleo, completando formularios e informes. Lo único concreto son las máquinas, y las están vendiendo. Cárcel y burocracia son, como brillantemente lo sintetiza Concha, declinaciones de “una misma impotencia histórica”:

Por eso en la pareja Petrus-Larsen plasma Onetti, contra sus explícitas intenciones de escribir novelas que pasan fuera de las coordenadas sociales, el más intenso retrato de la vida uruguaya, de su forma cotidiana de existencia colectiva, con una economía gastada y virgen y con un estado en ruinas (la rapiña de las maquinarias y herramientas por parte de los empleados parece una cruel expresión de una subsistencia nacional que se disputa el organismo inservible), de una sociedad en la que cárcel y burocracia son sólo sinónimos de una misma impotencia histórica. (Concha, 1974: 563).

Es interesante que Concha ponga en un plano equivalente a Petrus y a Larsen. Ambos están a la deriva, perdidos en el estancamiento fangoso, fluvial de Santa María. Ambos sienten por el resto de habitantes de Santa María, un desprecio visceral, de aristócrata venido a menos, si bien ambos se sienten aristócratas por razones distintas. El juramento en alemán, que Petrus realiza durante el entierro de su mujer y que “excluía, en la hora de la prueba, a los escasos indígenas que engrosaban el cortejo de enlutados y embarrado” (Onetti, 1993: 156); su deseo irrealizado de un mausoleo en el jardín de su casa son los efectos visibles de ese desprecio. La familia Petrus permaneció en Santa María, aquella ciudad sudamericana que despreciaban, sin que hubiesen tomado ellos mismos la decisión. La tierra fangosa de Santa María los fue atrapando, como una ciénaga. Al principio, solo pasaban en Santa María una parte del año: “Durante años los Petrus estuvieron viviendo en Santa María, en

Puerto Astillero y en cualquier ciudad de Europa, sin quedarse más que algunos meses en ningún lugar.” (Onetti, 1993: 154). Pero después, la historia los atrapó: “Por fin, cuando la crisis del 30, la familia se aquietó en Puerto Astillero” (Onetti, 1993: 155), y como la mujer de Petrus murió allí, en la tierra detestada, aquella estadía en Santa María, que debía ser, como las otras, transitorias, se fue convirtiendo en definitiva, pese a la promesa de Petrus durante el funeral.

Cómo pasar por alto que el acontecimiento que retuvo a los Petrus fue la crisis del 30. Aquella crisis que marca el fin del modelo agroexportador en Argentina y Uruguay. En Argentina, en 1930 y como una consecuencia de la crisis en el modelo económico, comienza una tradición que se habrá de demostrar reiterativa a lo largo del siglo XX: la de los golpes de Estado (Cattaruzza, 2012: 115-135). A partir de la crisis económica, el crecimiento económico argentino será menor que hasta entonces, y la caída del flujo migratorio, mayoritariamente europeo aunque no germánico, acompañará la caída económica. Muchos migrantes regresarán a sus países de origen, como Petrus pretendía hacer; otros permanecerán en el nuevo país, Argentina o Uruguay, como Petrus acabará haciendo, a su pesar.

Con esto no pretendemos sugerir que el astillero sea una “alegoría” de las sociedades argentina y uruguaya. Una alegoría pura, tal como ha sido descrita por Todorov (1970: 69), implica dos planos de sentido, el literal y alegórico o figurativo, el primero de los cuales pierde valor para dar paso al segundo. Nada más extraño a la literatura de Onetti. La ficción onettiana se caracteriza, precisamente, por una preeminencia del plano literal. Prueba de ello es la importancia narrativa de los espacios, a los que, si bien “deformados” y “seleccionados” por una consciencia, no suelen ser nombrados (descriptos o narrados) metafóricamente¹⁰⁴.

En la entrevista realizada por Rodríguez Monegal, anteriormente citada, leemos lo siguiente:

Rodríguez Monegal: Volviendo a Larsen y a *El astillero*, no sé si sabés que esta novela fue interpretada por el crítico inglés David Gallagher, en el *New York Times*, como una alegoría de la decadencia actual del Uruguay. Como además la novela está dedicada a Luis Batlle, tal vez sería posible atar esas dos moscas por el rabo y sacar algunas conclusiones. ¿Qué te parece?

¹⁰⁴ Quintiliano define la alegoría como metáfora extendida. (Todorov 1970: 68)

Onetti: Mirá, en primer lugar, Luis Batlle era mi amigo y por eso le dediqué el libro. Como he dedicado otros libros a otros amigos. Además, Batlle era un gran hombre, una gran persona. Ahí tenés su retrato. Miralo. Era como un niño. En cuanto a lo de si *El astillero* es o no una alegoría, ya te dije que no me interesa ese tipo de novela. No hay alegoría de ninguna decadencia. Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen. (Rodríguez Monegal, 1970)

Tal como explica Hugo Verani, cuando era aún un escritor desconocido que acababa de publicar *El pozo*, Onetti ya había escrito una serie de artículos para la revista *Marcha*, interviniendo polémicamente en el campo literario uruguayo y oponiéndose a realismo costumbrista. O, para decirlo de otro modo, Onetti se había manifestado contra al realismo tal como lo practicaba por entonces una parte de los escritores latinoamericanos: “En la novela hispanoamericana de los primeros treinta años del siglo XX subsistían las descripciones convencionales de una realidad americana tipicista, retratos que se quedaban en lo inmediato, sin llegar a las esencias profundas del ser humano.” (Verani, 2016: 410). Frente a esa literatura, Onetti propone una salida doble: “En aquellos primeros artículos de 1939, Onetti consideraba que la novela debe seguir dos caminos: la interiorización del relato, de modo que se supere la realidad externa inmediata, y la renovación de las técnicas tradicionales.” (Verani, 2016: 410). Como es evidente, este ideal estético Onetti lo pone en práctica en *El pozo*. Pero en adelante, nunca dejará de serle fiel. La interiorización del relato y la renovación técnica se dan también en *Tierra de nadie*, *Para una tumba sin nombre*, *Los adioses* y *La vida breve*, para no citar la obra entera de Onetti. Con su rechazo de la lectura alegórica, Onetti da cuenta de la vigencia perdurable de su intención de *interiorizar el relato*. Si el relato fuere una alegoría social sería, en cierto sentido, externo al personaje, Larsen, quien jugaría su rol metafórico como las máquinas, el astillero y los otros personajes. El astillero narra en primer lugar la decadencia de un hombre y, en segundo lugar, la de una empresa. Onetti no niega esta decadencia; niega su carácter simbólico, en tanto el símbolo es una abstracción.

Sin embargo, aunque “Onetti trasciende la dimensión social y telúrica, la identificación estrecha con problemas o tipos sociales de su país, a que se adhiere la novela que le precede en Hispanoamérica” (Verani, 2016: 410), la realidad social está en todas sus obras, particularmente tematizada en *El astillero*.

En la entrevista con Rodríguez Monegal, Onetti explica el origen del argumento de su novela breve:

Onetti: Yo conocía al astillero del Dock Sud, y conocía a uno de los innumerables gerentes del otro astillero, el del Rosario. Era empresa que había ahecho el señor Du Petrie y que llegó a tal punto que había una línea de ferrocarril exclusivamente para el astillero de Rosario. Pero te quería hablar del otro astillero, el del Dock Sud. La empresa estaba en quiebra. Allí conocí al señor de Fleitas, un viejito duro, bien vestido, muy convencido de que iban a ganar el pleito. Aunque luego no se pudo cumplir con los compromisos y hubo que rematarlo todo. Pero cuando lo conocí, estaba aguantando a los acreedores y los embargos, muy convencido. Fui al astillero acompañado de uno de los gerentes, uno de esos hombres que viven en el reino de su propia ilusión. (Rodríguez Monegal, 1970).

La última frase es más que instructiva. Puede que uno de los dos caminos de renovación de la narrativa preconizados por Onetti haya consistido en “la interiorización del relato”; puede que el ideal estético onettiano implicara pasar de la narración de acontecimientos externos a los personajes, a la narración de “la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”, como declara Linacero en *El pozo* (Onetti, 2019: 19); puede que esta apuesta estética haya hecho que con frecuencia las descripciones en la obra de Onetti y, en general, la realidad de los personajes guarden una relación de dependencia con la consciencia de los personajes. Pero en el caso particular de *El astillero*, esta relación de dependencia de la realidad frente a la consciencia, este idealismo Onetti lo había hallado fuera de la literatura, en esa ciudad que sí registran los mapas, con el nombre de Buenos Aires. El Fleitas de Dock Sud vivía tanto en el “reino de su propia ilusión”, como el Petrus de *El astillero*; así como “ese viejito duro y bien vestido” hace un eco inevitable con ese otro viejo “pequeño y seco, rápido y preciso, con las duras patillas entonces negras y los sombreros redondos y los trajes cerrados y rabones de aquella posguerra, de una moda que parecía inventada para su tipo de complicada y austera dignidad” (Onetti, 1993: 155): el Petrus de *El astillero*.

Pero Fleitas y Du Petrie no solo se parecen a Petrus; otro tanto podría decirse de Larsen, de Linacero, de Brausen, de Aránzuru: son muchos los personajes de Onetti y, en especial, de sus protagonistas que viven en el reino de su propia ilusión. Esto es así por la subjetivación de la realidad (Fell, 1987: 144) que no pocos críticos han señalado como rasgo principal de la prosa de Onetti.

Estos personajes están hasta tal punto dominados por su propia fantasía, con la que han reemplazado su realidad, que cuando esta se derrumba no son si quiera capaces de notarlo. Esto es lo que le sucede a Petrus en *El astillero* y en el astillero a De Petris:

Onetti: Misteriosamente Du Petrie mantenía todo como si el astillero siguiera funcionando. Todo estaba sellado por el juez, inmunizado por la justicia. No se podía sacar ni poner nada. Pero él había conseguido una llave y entraba. Tenía su oficina, una oficina fabulosa, en plena calle Florida. (Rodríguez Monegal, 1970).

Apoyado en algunos de los elementos que hemos señalados, Rodríguez Monegal hace una lectura en clave alegórica:

Porque al llegar a esta novela [*El astillero*], después de haber recorrido el mundo complejo de las otras, se descubre que Larsen no es solo un personaje, sino un símbolo, y que ese astillero de Petrus que él trata de salvar de la ruina es algo más que un astillero. La novela cede paso a la alegoría. [...] alegoría de una decadencia no solo ficticia sino real. [...] Ese astillero y ese desesperado que trata de salvarlo simbolizarían hondamente una realidad que es costumbre ver solo en términos políticos y económicos. (Rodríguez Monegal, 1970: 37).

Esta lectura resulta muy estimulante. Existen como hemos visto muchos indicios textuales que apuntan en esa dirección. Sin embargo, como queda dicho, no creemos que pueda hablarse en sentido propio ni de alegoría ni de símbolos, porque ambos, a nuestro entender, son contrarios a la estética onettiana. Lo cual no impide que se lea *El astillero* en clave de alusión histórica, aunque más no sea por el hecho de que la idea original de la novela breve la toma Onetti de un astillero y unos hombres que tuvieron una existencia histórica. El pasado de esplendor de la empresa de Du Petrie, plasmado en los dos astilleros, el uno en Buenos Aires, el otro en Rosario, este último con una línea de ferrocarril propia; la “oficina fabulosa” en calle Florida; el escritorio en “madera de petiribí”; los remos contruidos con madera de la india, pertenece a la historia de la Argentina. También es histórica la decadencia de la empresa, visible, palpable, en la suciedad y el polvo sobre los muebles de lujo, “aquella riqueza tirada (Rodríguez Monegal, 1970). Sobre todo teniendo en cuenta la actividad a la que se dedicaba la empresa antes del embargo judicial. Tal vez Onetti no pretendió trazar una alegoría, ni hacer de Larsen y Petrus dos símbolos. Pero “Toda aquella riqueza de material” Onetti quiso “describirla bien en *El astillero*” (Rodríguez Monegal, 1970), y esa riqueza tenía un claro origen

histórico. Quizá pueda decirse lo mismo de la preferencia de los Fleitas y Du Petrie, como de los Petrus y Larsen por “el reino de su propia ilusión”.

Por otro lado, y teniendo en cuenta todos esos elementos, resulta difícil pasar por alto la dedicatoria, a pesar de las declaraciones del propio Onetti. Jorge Ruffinelli caracteriza de la siguiente manera el tiempo del predominio de las ideas de Luis Batlle Berres, presidente del Uruguay entre 1947 y 1951:

La época batllista, que se extendió mucho más allá de las presidencias de Batlle y Ordóñez, e incluso de su muerte, no pareció significar para la literatura lo que ya habían significado para la vida social: un énfasis puesto sobre Montevideo, sobre el despegue industrial y comercial de los sectores medios, la constitución de una sociedad del ‘bienestar’ que se adelantaba, gracias a las reformas laborales y al proteccionismo estatal, a otros países de América Latina, y se ponía a la par de las naciones europeas más desarrolladas. (Ruffinelli, 1987: 25)

Batlle era amigo personal de Onetti. Cuando este regresa al Uruguay, luego de una larga estadía en Buenos Aires, lo hace por pedido de su amigo, convertido en presidente de la República. Pero de acuerdo al testimonio de Luis Harss, ambos no solo estuvieron vinculados por una relación de amistad; también compartían una cierta afinidad política:

Onetti estuvo en Buenos Aires hasta 1954, cuando ciertas aspiraciones vagamente políticas lo llevaron nuevamente a su país. Fue el tiempo del triunfo electoral de Luis Batlle Berres en el Uruguay. Amigos pertenecientes al partido del gobierno lo llamaron al banquete. Tomó a su cargo el periódico del partido, contando con la optimista promesa de que tal vez le darían un consulado en algún lugar (promesa que nunca se cumplió). Permaneció en “Acción”—con el que todavía colabora en años bisiestos— durante dos o tres años. Después contrajo su empleo actual en la biblioteca de Artes y Letras. (Harss, 1969: 225)

Puede que la lectura en términos de alegoría histórica, además de contraria a la “ética de la estética” de la obra de Onetti, sea un exceso interpretativo. Esta aproximación lleva a Rodríguez Monegal a buscar un correspondiente, en el plano figurado (la historia del Uruguay: Batlles) a cada elemento del plano literal (la historia de *El astillero*: Larsen): “La circunstancia de que la novela estuviese dedicada originariamente al político uruguayo Luis Batlle [...] parece acentuar esta interpretación [de alegoría histórica]. E incluso autorizaría a ver ciertas relaciones simbólicas entre el protagonista de la novela y el político mencionado.” (Rodríguez Monegal, 1970: 37). Esto tal vez es ir demasiado lejos. Pero si quisiéramos negar el elemento de alusión histórica en *El astillero*, deberíamos pasar por alto demasiados elementos.

También Rodolph Pope llevó a cabo una interpretación en clave histórico-social aunque prefirió, en lugar de “alegoría”, el término “parábola”:

El astillero puede ser leída como una parábola de los frágiles cimientos de las economías uruguaya y argentina, de los trabajadores explotados y sin rumbo, de la infinita capacidad de autoengaño y sueño que sostiene al ser humano en un tiempo de crisis, o incluso como una declaración profética sobre el colapso de las prósperas sociedades de Uruguay y de Argentina. (Pope 1996: 268. La traducción es nuestra en todos los casos)¹⁰⁵.

El término *parábola* comparte con *alegoría* la desventaja de sugerir la existencia de dos niveles, el primero de los cuales (el literal) tiende, como en la alegoría, a perder valor para dar paso al sentido del nivel figurado. No obstante, Pope se cuida de no caer en la tentación de un exceso de precisión en la búsqueda de correspondientes, lo cual, en este caso particular resulta una virtud ya que esto le permite, por ejemplo, no circunscribir la alusión al Uruguay.

En una línea similar, Jaime Concha, lee la alusión histórica en un elemento fundamental en la ficción onettiana: los espacios. Así, los diversos espacios de *El astillero*, “el astillero, el Belgrano y, según veremos, el Chamamé, se revelan hijos de un mismo espíritu reinante, el que representa Petrus: el cumplimiento inconcluso, deformado, de un gran propósito nacional.” (Concha, 1974: 559-560).

Así como, según convenimos, en la obra de Onetti la interioridad de los personajes suele expresarse en la realidad de los personajes (Díaz, 1987: 94), esta última puede expresar al mismo tiempo, una alusión histórica. Polivalencia de los espacios, que no es sino la de la propia obra. Por su importancia capital en la ficción de Onetti, los espacios son nodos semánticos, en los que tiende a concentrarse una pluralidad de sentidos y alusiones. De hecho, a la plasmación de una interioridad y la alusión histórica y social, nosotros agregaríamos una función más.

En nuestra opinión, los espacios se constituyen en elementos decisivos de la lectura existencial tanto como de la lectura social. En Onetti, las descripciones de los espacios suelen realizarse con una extraña mezcla de

¹⁰⁵ “*El astillero* can be read as a parable of the frail foundation of the Uruguayan and Argentinian economies, of the aimless and exploited workers, of the infinite capacity for self-deception and dream that sustains human beings in a time of crisis, or even as a prophetic statement about the collapse of the affluent society in Uruguay and Argentina.”

morosidad y minimalismo. Desde el departamento de Queca en *La vida breve*, hasta el camino de arena por el que aparece la adolescente en *La cara de la desgracia*, pasando por *El astillero*, los títulos de cuyos apartados aluden a distintos lugares de Puerto Astillero y Santa María, los espacios tienen una relevancia evidente en la obra de Onetti. Además, muchas de las novelas breves, así como *La vida breve* ocurren, total o parcialmente, en Santa María. A través de esta ciudad, la importancia del espacio en la obra de Juan Carlos Onetti resulta evidente. Algo que, según Gerard Genette (1966: 101), sería una característica general del arte de la segunda mitad del siglo XX: “El lenguaje, el pensamiento y el arte contemporáneo están *espacializados*, o al menos dan muestras de un acusado incremento de la importancia concedida al espacio, de una valorización del espacio”¹⁰⁶. La explicación que el propio Genette da a este fenómeno remite (o puede remitir) al existencialismo, como sugiere el campo semántico de los términos entrecomillados: “El hombre de hoy vive su duración como una ‘angustia’ [...] librado al ‘absurdo’ y al desgarró, se serena proyectando su pensamiento sobre las cosas, construyendo planos y figuras que toman prestado del espacio de los geómetras un poco de su fundamento y estabilidad.” (Genette, 1966: 101. La traducción es nuestra)¹⁰⁷.

Estos espacios en los que el arte moderno sublima su angustia temporal pueden al mismo tiempo referir a la historia de la zona del Río de la Plata, como, de acuerdo a la interpretación anteriormente citada de Concha, sucede con el Chamamé, el Belgrano, o el propio astillero.

En el mismo artículo de Jaime Concha podemos encontrar los indicios de la polivalencia de los espacios de *El astillero*:

La casa: tal es la teleología secreta y evidente del proyecto de Larsen. Ante ella las formas de la seducción y su trabajo en el astillero no equivalen sino a momentos de un destino que va en pos de la protección, del reposo, de una final serenidad. En la composición misma de la novela, en el sucederse de sus capítulos, permanece con fijeza la imagen del recinto inaccesible. [...]

veamos cómo el interior cálido de la casa (luces de las ventanas o fuego en la chimenea) hace contrapunto con la fogata de la casilla, la humilde morada

¹⁰⁶ “Le langage, la pensée, l’art contemporain sont *spatialisés*, ou du moins font preuve d’un accroissement notable de l’importance accordée à l’espace, manifestent une valorisation de l’espace”.

¹⁰⁷ L’homme aujourd’hui éprouve sa durée comme une « angoisse » [...] livré à l’« absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l’espace de géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. (Genette, 1966: 101)

donde Gálvez y su mujer refugian su miseria y acogen la de los demás, Kunz o Larsen mismo. (Concha, 1974: 553-554)

Concha enmarca este análisis en la interpretación global de *El astillero* como una alusión metafórica al destino malogrado de Argentina y Uruguay. Pero caben otras lecturas posibles y complementarias. A efectos narrativos, la casa de Petrus está vacía. O casi vacía. Larsen ingresa en una oportunidad, pero pasa directamente a la habitación de Josefina, la sirvienta de Angélica Inés, como si entre la habitación y el jardín no hubiera solución de continuidad:

Llegó a pisar las baldosas del piso de la casa, bajo la alta superficie de cemento que separaba las habitaciones de la tierra y el agua. El dormitorio de la mujer, Josefina, estaba allí mismo, al nivel del jardín. Larsen sonrió en la penumbra. 'Nosotros los pobres', pensó con placidez. (Onetti, 1993: 229)

La frase pensada por Larsen es una suerte de condensación de su fracaso. Porque la pretensión de Larsen no era entrar a la habitación de la sirvienta. Larsen pretendía ingresar a la habitación de la hija del dueño del astillero. Una habitación situada en una parte más alta y más retirada de la casa. Larsen seduce a Josefina porque sabe que no podrá convencer a Angélica Inés. Y lo hace para dejar de sentir frío. En ese sentido, nada más significativo que su reacción, una vez dentro de esa parte de la casa: "Ella encendió la luz, lo hizo entrar y le quitó el sombrero. Larsen no quiso mirar el cuarto mientras ella iba y venía." (Onetti, 1993: 229). Si aceptamos esta interpretación, la casa de Petrus es como el cajón de *Para una tumba sin nombre*: un espacio (narrativamente) vacío. Es precisamente ese vacío el que desencadena el argumento, y con él, el relato. Dicho de otro modo, el cajón con el cuerpo de Rita o de Higinia o sin cuerpo, y la mansión de Petrus son la abstracción, uno de los infiernos posibles:

En *El astillero* hay, por lo menos, dos infiernos. Uno, el de la empresa de Petrus, es desmaterializante, incorpóreo, que nubla, difumina, aletarga, abstrae, evapora, es el del simulacro a puertas cerradas con sus rituales vacantes, el de la paulatina inanición, el de la disolución en el vacío. El otro, el del Chamamé, con sus varones y hembras groseros, elementales, genéricos, está ligado con lo corporal entrañable, con sus espesas mezclas, con la crasa materialidad, con la animalidad rastro, con lo fecal. Para Onetti esta humanidad primaria, degradada a la indiferenciación de la especie, esta concreta emergencia del mundo de abajo, esta regresión al caos, a la indistinción del comienzo, constituye el máximo grado de castigo, de abyección, de bajeza. (Yurkievich, 1974: 563)

Capítulo II. Narrar frente a un espejo: el narrador onettiano

En este capítulo analizaremos las características de los narradores de las novelas breves de Onetti. Dejamos de lado el narrador de *El astillero*, dado que ha sido analizado en el capítulo anterior.

a. El pozo

Como se había dicho más arriba, la obra de Juan Carlos Onetti es de una notable coherencia. Las características fundamentales que hallamos en las novelas tardías están presentes en la primera, *El pozo* (1939)¹⁰⁸. Esta constancia o coherencia de la obra de Onetti ha sido señalada por numerosos críticos. Así, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal afirma que *El pozo* “es cifra de toda su obra posterior” (Rodríguez Monegal, 1970: 19); José Pedro Díaz sostiene que “se da aquí [en *El pozo*] la tonalidad de la narrativa entera de Onetti” (Díaz, 1987: 107); Jorge Ruffinelli ve, entre *El pozo* y la obra posterior de Onetti, una continuidad temática:

En *El pozo* pueden encontrarse los temas más disímiles que empezaban a componer su mundo narrativo: la muchacha, el soñador, la insatisfacción de lo real, la incomunicación, el fracaso, la ausencia de tradiciones fundadoras, la soledad del individuo. (Ruffinelli, 1987: 27)

Por su parte, Hugo Verani sugiere que “las pautas que gobiernan la clausura del mundo onettiano fueron instauradas ya en la apertura, cuarenta años antes: la marginalidad y sordidez en un ámbito en desmoronamiento, sólo corregible mediante proyecciones imaginarias.”¹⁰⁹ (Verani, 2016:1). El mismo autor, en un ensayo anterior, desglosa con mayor detalle estas “pautas”:

En líneas generales, puede verse ya en esta novela el diseño que se repetirá en su obra posterior, a saber: a) una toma de conciencia de la situación degradada del protagonista: b) su enajenamiento de todo lo que lo rodea—de los hombres, de la sociedad organizada y de sí mismo—; c) la rememoración de sus siempre fracasadas tentativas de comunicación, la inútil búsqueda de superar su condición; d) frente al fracaso y la incapacidad de establecer un vínculo hay siempre una salida para el héroe onettiano: reedificar el mundo, inventándolo de nuevo a imagen de su propio sueño irrealizable: e) y, por último, la vuelta al principio, al aislamiento, y la desesperación total. (Verani, 1974: 412)

¹⁰⁸ *El pozo* fue el primer libro publicado por Onetti, luego de textos breves aparecidos en la prensa diaria de Buenos Aires: “Avenida de mayo-Diagonal-Avenida de Mayo’ en *La Prensa*, el 1º de enero de 1933; ‘El obstáculo’, en *La Nación*, el 6 de octubre de 1935, y ‘El posible Baldi’, en *La Nación*, el 20 de septiembre de 1936” (Ludmer, 2009: 44).

¹⁰⁹ De manera similar, Ruffinelli (1978:108) considera que tanto *La vida breve*, como *El pozo*, son “matrices del ciclo narrativo de Onetti” “en los motivos literarios del soñador, de la rebeldía ante lo real”.

Así, la publicación de *El pozo*, representa un punto de inflexión en la narrativa uruguaya (Verani, 1974: 409), con la utilización de “nuevas fórmulas narrativas”, que volveremos a encontrar en las obras posteriores del propio Onetti. Entre esas fórmulas narrativas, un lugar destacado lo ocupa la problematización de la figura del narrador. Los narradores de Onetti explicitan las motivaciones de su narración y sobre todo la falta de ellas, su arbitrariedad. “Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente.” (Onetti, 2019: 19), dice hacia el comienzo el narrador de *El pozo*.

Mediante esta declaración de principios, el narrador onettiano desnaturaliza su propia condición, inocular al lector contra cualquier ingenuidad con que pudiera aproximarse al texto. Alonso Cueto observó que “El narrador de Onetti es un ser interior, que vive a una cierta distancia de la realidad tangible. Está agazapado en su consciencia, desde donde narra. El lector está más cerca de él que de los hechos que cuenta.” (Cueto, 2009: 149).

La presencia en primer plano del narrador, que explicita el deseo detrás de su narración y el procedimiento mediante el cual crea ficción (ya sean las ensoñaciones o el propio relato que el lector está leyendo) impide que el lector lo olvide y se entregue al puro relato, a lo que Josefina Ludmer llamó “la literatura” entre comillas:

Obstinadamente, *El pozo* acentúa el proceso de la enunciación, la escena de la escritura y el gesto productor del relato; con sarcasmo se dice ‘memorias’ y es, en verdad, como toda memoria, invención y efecto: un reservorio-pozo, reconstruido, retroactivo, del gran relato Onetti [...]. Magnífico ejemplar de un mito literario, debe leerse *El pozo* —primer libro publicado de Onetti— como el íncipit del corpus: allí se lucha contra ‘la literatura’, se la niega, se hace antiliteratura. Pero a la vez *El pozo* escribe la antiliteratura de la literatura Onetti: nada más distante de cierta máscara de ‘embellecimiento’, de cierta ‘altura’, artificio, barroquismo, típicamente ‘literarios’, que marcan su escritura a partir de *La vida breve*. (Ludmer, 2009: 44).

Al leer la obra el lector descubre que, por encima de esa literatura contra la que lucha *El pozo*, están los sueños, los recuerdos y las ensoñaciones del narrador; en otras palabras, la ficción. Una ficción o fantaseo que, como el propio Linacero declara, pretende *compensar*, a quien las crea, de la angustia y las frustraciones que lo embargan. Esto será una constante de toda la obra de Onetti, novelas, novelas breves y cuentos (“Un sueño realizado”, al que aludiremos con más detalle en Capítulo II. a de la Tercera Parte, es un ejemplo

especialmente claro, entre una multitud de ejemplos posibles). Es importante recordar que Santa María, ciudad en que se sitúan varias novelas breves y novelas, no surge de un libro escrito por Brausen; ni siquiera es producto de la escritura de Brausen: Santa María se desarrolla a partir de las primeras imágenes que Brausen ve (imagina) para la elaboración del guión cinematográfico medianamente comercial¹¹⁰ que le encarga Julio Stein, su jefe y amigo, y que Brausen no llega a escribir. El que no lo haya escrito es sin duda significativo, pero no lo es menos el que, aun cuando lo hubiera hecho, la escritura no sería sino la estructura que serviría de soporte a las imágenes de una película¹¹¹. Esto se relaciona directamente con un rasgo determinante que, de manera muy lúcida, Carlos Gamerro señala en *El pozo* y que luego estará presente en toda la obra de Onetti, la oposición literatura-fantasía:

El pozo presenta, así, un rasgo característico de toda la obra posterior del autor: lejos del tópico romántico que las entrelaza y hermana, en Onetti, son antagónicas escritura y fantasía; el sueño/fantasía no puede escribirse ni tampoco contarse, y la escritura sirve no para evadirse de la realidad, o de la propia vida, sino para meterse en ella más a fondo, para recrear la experiencia y tal vez (no hay que pecar de optimismo cuando de Onetti se trata) darle algún sentido —o un final al menos. (Gamerro: 2010: 107)

Cuando Linacero intenta comunicar sus sueños a otros personajes (Hanka, Ester, Cordes) fracasa, como enseguida veremos. La fantasía esta fuera de cualquier forma de comercio. A lo largo de toda la obra de Onetti, las transacciones dan como resultado una suma cero, y solo entonces hay alguna posibilidad de comunicación. En *Para una tumba sin nombre*, Jorge Malabia prefiere dar su dinero a los anarquistas o a los comunistas, en lugar de darlo a Rita, que debe prostituirse, y con ese gesto consistente en sacar dinero fuera del mercado, no solo posibilita su relación con Rita, sino la existencia misma

¹¹⁰ Las primeras veces que Julio Stein le habla a Brausen del guión, le explica que lo que prende de él es: “Algo que se pueda usar, que interese a los idiotas y a los inteligentes, pero no a los demasiado inteligentes. Debés saberlo mejor que yo, como buen porteño.” (Onetti, 1970: 446).

¹¹¹ En este punto precisamente Roberto Ferro traza un “desplazamiento” entre *El pozo* y *La vida breve*: “En *El pozo* hay constantes referencias a la materialidad del acto de escribir; una de las tensiones que atraviesa el acto narrativo que lo constituye es la dificultad de transformar la imaginación en texto. En *La vida breve* se produce un desplazamiento, el protagonista también enfrentará la escritura, pero el relato se centrará en la instancia de producción imaginaria, aludiendo solo tangencialmente a la actividad concreta.” (Ferro, 2011: 217). Si bien concordamos con Ferro en la distinción entre *El pozo* y *La vida breve*, discrepamos con él en que, para nosotros, Brausen no “enfrentará la escritura”. Antes que escribirla, preferirá vivir la realidad soñada de Santa María, del mismo modo que Linacero se distancia de Cordes cuando este sugiere que tal vez sus “aventuras” sean el plan para una novela.

del relato, que luego transmitirá a Díaz Grey y este último referirá al lector; en la misma obra, cuando Ambrosio, el amante de Rita de quien ella aprendió a estafar a los transeúntes contando una historia inventada, recupera el dinero del chivo, desaparece, sin que haya existido para él ninguna ganancia económica. En un eco con la decisión de Jorge Malabia y del narrador de *La cara de la desgracia*, que se niega a dar dinero a Bethy, la prostituta con quien el hermano del narrador se acostaba, Linacero se rehúsa a pagar a Ester a cambio de sexo, y no es una simple coincidencia que sea precisamente a Ester a quien, más tarde, le contará “el sueño de la cabaña de troncos”, intento de comunicación destinado al fracaso. En la obra posterior de Onetti, esta será una constante. La verdadera literatura, la “fantasía” solo existirá o tendrá posibilidades de existir una vez desactivada la relación comercial, puramente transitiva:

La gestación de Santa María no se pondrá verdaderamente en marcha hasta que Brausen abandone el guión —o, explicitando los términos de la ética Onettiana de la escritura, renuncie a escribir por plata— y aproveche el dinero de la indemnización por su despido de la agencia publicitaria (como en Arlt, el único dinero que vale es el que no se ha hecho trabajando) para alimentar a Arce. (Gamerro: 2010: 111)

Los sueños de Linacero, sus recuerdos y fantasías son siempre la respuesta a una herida existencial. El sueño recurrente en la cabaña de troncos es el resultado de una frustrada experiencia amorosa con una mujer, Ana María; en un paralelismo con el Brausen de *La vida breve*, Linacero, en un fragmento cuyo tiempo es anterior a su vida en la pensión, se acuesta a soñar, y con sus sueños pretende compensar la muerte del amor que alguna vez lo unió a Cecilia, su esposa, que duerme a su lado. Tal como sugiere Ludmer:

Pero cuando los relatos de Onetti narran, además, que el que narra escribe (*El pozo*, *La vida breve*, *Juntacadáveres* en la zona de Jorge Malabia), la llegada de ‘lo otro’ —forastero— viene a insertarse en otro corte sufrido en el espacio de la primera persona: hay una separación, una muerte, una pérdida o amputación; entonces lo que adviene se sitúa metafóricamente en el lugar de la falta y tiende a colmar el vacío. (Ludmer, 2009: 27)

En ese sentido, el pliegue barroco de *La vida breve* consistente en que la ficción acaba por imponerse a la “realidad” puede ser visto como una radicalización de la actitud frente a los sueños del protagonista de *El pozo*. Con la creación de Santa María, apunta Cecilia González, Brausen pretende “llenar

un vacío”, un vacío que no es solo el que deja el pecho amputado de su mujer, Gertrudis, sino el que deja la muerte del amor:

Brausen espera la vuelta de Gertrudis, de su pecho mutilado y la doble amenaza de muerte: la de la muerte que se cierne sobre la mujer —y de manera más general, la del declive físico, del envejecimiento—, la de la pasión amorosa que ha dejado de existir. Pero si otras novelas abundan en la caracterización del estado de angustia o de desesperación que sume a sus personajes, solo sabemos de Brausen que busca «la salvación» (Onetti 1974: 32), y que esa salvación pasará por que pueda crear algo que llene un vacío materializado en la amputación del pecho de Gertrudis. Se dedicará a partir de entonces a fabricar mundos ficcionales que terminarán por encarnarse en una indiferenciación cada vez más marcada entre lo real y lo ficticio. (González, 2016: 335)

La misma estrecha relación de mundo ficcional y muerte del amor la encontramos en *El pozo*. Pero en esta última novela breve, el protagonista narrador cree todavía en la posibilidad de llevar sus sueños (en este caso, un recuerdo) a “la realidad”, algo que, de hecho, intenta y en lo que fracasa. En adelante, los mundos ficcionales serán una finalidad en sí misma. El barroquismo de Onetti hunde así sus raíces en una fisura existencial.

Si por un momento, adoptamos un punto de vista comparativo, quizá sea más claro lo que queremos señalar. Tres años después de la aparición de *El pozo*, Albert Camus publica *El extranjero*¹¹². La relación que existe entre la literatura de ambos autores no es difícil de percibir y es rastreable tanto dentro como fuera del texto¹¹³. Esta se explica por el trasfondo filosófico existencialista en la obra de los dos escritores¹¹⁴, aunque no se reduce a él. La segunda parte de la novela de Camus, ambientada en la prisión en que se recluye al protagonista recuerda la prisión del protagonista de *El pozo*, que, como

¹¹² Otra novela que presenta claras similitudes con *El pozo* es *Memorias del subsuelo*, de F. Dostoievski. Hugo Verani explica esta cercanía a través de la adscripción de ambas obras a un mismo subgénero: el de la “novela confesional” (Verani, 1974: 413).

¹¹³ En una entrevista de 1977 para la televisión española (La Bohemia Intelectual, 2021), Onetti refiere la carta que le envió a Albert Camus, con motivo de la lectura de *El extranjero*. Onetti había leído la obra y considerado que Mersault había “nacido para ser así”, “estaba constituido para ser indiferente”. En la carta, enviada a la editorial Galimard, Onetti le “proponía audazmente” a Camus le escritura de otra obra, en la que el protagonista no estuviera “predestinado” a la indiferencia, sino que fuera “un perfecto burgués, con los pies en la tierra” y que luego, a consecuencia de un “incidente imprevisto” se viera obligado “a cambiar y a convertirse en el extranjero”. Onetti insinúa a continuación que Camus tomó en cuenta sus recomendaciones en la novela de 1956 *La caída*.

¹¹⁴ El carácter existencialista de la obra de Onetti ha sido destacado en múltiples oportunidades. Tal como señala Guido Castillo: “Parecería que, para Onetti, escribir novelas es la primera cosa por la que vale la pena vivir. La segunda, leerlas. [...] Onetti ha sido señalado por la crítica e incluso elogiado, porque en sus novelas la vida carece de sentido y sus personajes la viven cargados de una frustración congénita.” (Castillo, 1974: 88)

Meursault, recurre a los ensueños y a los recuerdos como única válvula de escape de un encierro no sólo físico. Tal vez no sea demasiado osado considerar que Luis Harss aludió subrepticamente a la afinidad estética y filosófica de *El pozo* y *El extranjero*:

Eladio, mezcla de cohibición y descaro, es el prototipo del Extranjero. Vive desconectado del mundo, varado en su isla, a la deriva en su minúsculo rincón al margen de la humanidad, sin ninguna posibilidad de incorporarse al caudal. Comienza y termina en sí mismo. (Harss, 1969: 218)

Para Claude Fell, el protagonista de *El extranjero* y los protagonistas de las novelas breves de Onetti (en especial, Linacero, el protagonista de *El pozo*) comparten una misma actitud frente a la vida:

Cuando practica aquello que Puillon llama la visión “por detrás”, el narrador constata ante todo la resignación a la que se abandonan los personajes; soportan los acontecimientos a medida que se presentan con una indiferencia que recuerda la de Meursault, en *El extranjero*. (Fell, 1987: 148)

En su artículo de 1976, Fell explica la apuesta literaria de Juan Carlos Onetti citando un fragmento de *El grado cero de la escritura*, en el que Roland Barthes cita, a su vez, *El extranjero* de Albert Camus. En alusión a Onetti, Fell afirma: “Después de haber roto con el costumbrismo nacional, el escritor debe, pues, utilizar sus propios recursos, examinarse a sí mismo, escuchar sus voces interiores, reencontrar esa ‘escritura inocente’ de la que habla Barthes” (Fell, 1987: 142). Lo cual demuestra que la cercanía de la literatura de Camus y la de Onetti se verifica también a nivel del estilo, porque la escritura del grado cero implica, para Barthes, la realización de “un estilo de la ausencia que es casi la ausencia de estilo”. (Citado en Fell, 1987: 141)

El existencialismo de Onetti y de El pozo

Decimos que la obra de Onetti y, en particular *El pozo*, presenta rasgos existencialistas, así como suele decirse lo mismo de las novelas de Dostoievski o de la filosofía de Kierkegaard, pese a que estos últimos precedieron el desarrollo del término *existencialismo* y sus derivados, y la construcción teórica sistemática en torno a este término.

Cuando en la entrevista de 1980, Carlos Alberto Montaner le pregunta sobre el escepticismo y la derrota de los Linacero y los Larsaen, Onetti

consiente, y relaciona esto con la sucesión inútil de las generaciones humanas, y su ausencia de fe en los hombres y en Dios:

Montaner: Sus personajes, de *El pozo* a *El astillero*, son todos derrotados y escépticos. ¿Hasta qué punto es ésa su visión de la existencia?

Onetti: Es difícil decir hasta qué punto es ésa mi visión, pero como resumen, como cosa definitiva, sí, es ésa mi visión de la existencia humana. Basta meditar un poco para llegar a esa conclusión. Generación va y generación viene, inútilmente. Entonces está el misterio ése de para qué vino uno al mundo. Yo no tengo fe. Yo, desgraciadamente, no tengo fe en nada ni en nadie. No creo en Dios, y en el momento de escribir estoy completamente desamparado. (Montaner, 1980: 160)

No nos parece excesivo calificar esta concepción de la vida y de los hombres de existencialista.

En particular, existen muchos puntos de contacto entre la literatura de Onetti y el pensamiento de Albert Camus, expresado este en textos literarios o ensayísticos. Hemos mencionado una cierta similitud entre la segunda parte de *El extranjero* y *El pozo*. Pero también debemos mencionar *El mito de Sísifo*. En la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe* (1993), Díaz Grey justifica el contrabando de drogas que realizan él y el narrador protagonista a quien otros personajes dan el nombre falso de Carr (y a quien el personaje de Elvira llama, en una ocasión, Juan) mediante la defensa del derecho al suicidio: “Un drogadicto, como un alcohólico, es un suicida. Está ejerciendo su derecho indiscutible a practicar un suicidio al ralenti.”. Luego de citar las palabras de Díaz Grey, que se extiende en su argumento, el narrador agrega: “Al despedirme me regaló un libro llamado *El mito de Sísifo*. Hace unos días empecé a leerlo.” (Onetti, 1993: 137). Es cierto que estamos aludiendo a una novela publicada 45 años después que *El pozo*. Pero a lo largo de la obra de Onetti hay, como queda dicho, no pocas continuidades, líneas de sentido que recorren desde el primero hasta el último libro.

El mito de Sísifo fue publicado por primera vez en 1942; esto es, el mismo año que *El extranjero* y tres años después que *El pozo*. Pero esto no debería ser un problema, por cuanto suele suceder que las ideas forman parte de un campo cultural, antes de ser sistematizadas. En este ensayo Camus evita referirse a sus ideas como existencialistas, y de hecho critica las ideas de los filósofos existencialistas cuyas posturas analiza como externas a la suya propia. A *existencialista* prefiere el término *absurdo*. Pero es evidente que

muchas de sus ideas se basan en conceptos del existencialismo de Kierkegaard, de Dostoievski, de Husserl o de Sartre. Pese a las múltiples diferencias entre la postura de Camus y la de Sartre, el primero parece haber extraído el concepto de *náusea* (por ejemplo) del segundo. Nos referiremos a este concepto enseguida, en relación a *El pozo*.

Emir Rodríguez Monegal considera improbable que Onetti haya leído *La náusea* y *El muro* de Sartre antes de 1945. Pero esto no le impide considerar las obras de ambos autores como pertenecientes a una misma “tradición”:

Sólo en Louis Ferdinand Céline (especialmente en *Voyage au bout de la nuit*, 1932) suele encontrarse tamaña provocación a la sensibilidad del lector [como la amputación del pecho de Gertrudis en *La vida breve*]. El mismo Onetti en sus anteriores novelas no había dado con nada tan cruelmente eficaz; tampoco Jean-Paul Sartre, de quien Onetti es coetáneo y con quien presenta tantos curiosos puntos de contacto. (En efecto, *La Nausée* y *Le mur* son de 1938; *El pozo*, del 39. No es seguro que Onetti haya conocido antes de 1945 estas obras de Sartre; y sin embargo su corta novela está en la misma tradición de literatura negra. El parentesco parece fácil de trazar por la vía de una común admiración por Céline —*La Nausée* tiene epígrafe suyo— y por la escuela de novelistas norteamericanos en que descuellan Passos y Faulkner.) (Rodríguez Monegal, 1951: 178)

Esta “tradición de literatura negra” es lo que nosotros hemos convenido en llamar existencialismo en un sentido amplio. En este aspecto en particular, la postura de Rodríguez Monegal coincide con la de Fernando Aínsa, quien ve en la obra de Onetti una “alegoría existencial del hombre contemporáneo” (Aínsa, 1987: 140) y con la de Claudia Fell, quien compara *El astillero* con *El extranjero* de Albert Camus.

Saúl Yurkievich (1974: 547), sostiene que “en todo Onetti está presente la oposición, la incompatibilidad entre farsa inconsistente y lucidez devastadora”. Es evidente que Linacero está del lado de esta última, y lo mismo podría decirse de los protagonistas del resto de novelas breves y novelas de Onetti, con la posible y ambigua excepción de Larsen en *El astillero*. A su vez, esta oposición o dicotomía puede ponerse en relación con la teoría del absurdo, de Albert Camus:

Suele suceder que los decorados se derrumben. Levantarse, coger el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, la cena, el sueño y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Pero un día surge el ‘por qué’ y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro. ‘Comienza’: esto es importante. La lasitud está al final de los actos de una vida maquinal, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la

conciencia. La despierta y provoca la continuación. La continuación es la vuelta inconsciente a la cadena o el despertar definitivo. Al final del despertar viene, con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento. (Camus, 1995: 27)

Eladio Linacero, así como buena parte de los narradores y protagonistas de las novelas breves de Onetti tienen, como una de sus características dominantes, esa lasitud de la que habla Camus, una especie de pereza existencial, consecuencia de haber interrumpido esa vida maquinal. Linacero, como queda de manifiesto desde las primeras líneas de *El pozo*, no trabaja. Lo mismo puede decirse de Orsini, que es sin duda el personaje lúcido de *Jacob y el otro*, además de Díaz Grey. Respecto a este último, narrador (de principio a fin o en determinados fragmentos) también de *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña* ya hemos señalado que si bien trabaja, no tiene patrón, y eso hace que su posición en la división del trabajo sea excepcional. Esto le permite romper con los actos inerciales de una vida maquinal, hecho que queda atestiguado al comienzo de *La muerte y la niña* cuando se dice de él: “El médico se echó hacia atrás y estuvo un rato golpeando el recetario ya inútil — muerto por el ocio” (Onetti, 2019: 297). Ya hemos señalado la cercanía funcional de los médicos y los almaceneros. Por otro lado, podemos referirnos a Bergner, presente en varias novelas breves, pero sobre todo en *La muerte y la niña*; a Ambrosio de *Para una tumba sin nombre*; a Larsen en *El astillero*; a Julián en *La cara de la desgracia*, que no solo rompe con la lógica inercial del trabajo, mediante una estafa, sino que además opta por la primera consecuencia del despertar mencionada por Camus: el suicidio; y al capataz de *Tan triste como ella*. Todos estos personajes comparten el hecho de no trabajar (por una razón o por otra) y de ser más lúcidos que los demás.

En la ficción onettiana, y en *El pozo* en particular, existe una oposición entre absurdo y aceptación. En esa aceptación el amor tiene un rol protagónico: “El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden.” (Onetti, 2019: 33). Una oposición como esta es fácil de relacionar con los planteos de Camus.

Pero lo característico de Linacero (y de los otros personajes mencionados, a excepción de Julián) es que permanece en esa suerte de

punto muerto lúcido, sin alcanzar ninguna de las dos soluciones o síntesis planteadas por Camus. Cuando el “hombre absurdo”, dice Camus, regresa a “la vida cotidiana”, “Vuelve a encontrar el mundo del ‘se’ anónimo, pero el hombre entra en él en adelante con su rebelión y su clarividencia.” (Camus, 1995: 72). Así, para Camus, la rebelión es “Una de las únicas posiciones filosóficas coherentes” (Camus, 1995: 74). Nada de esto es válido para Linacero ni para el resto de los personajes lúcidos de Onetti. Ni Linacero ni los demás se rebelan. “Onetti escribe desde la penumbra. Sus protagonistas son ante todo observadores, no actores, del mundo”, afirma Alonso Cueto (2009: 13); “Su única rebeldía contra ‘la desgracia’ —el destino— es el viaje mental a un mundo de ficción”, sostiene por su parte Mario Vargas Llosa (2008: 83), en alusión a los personajes principales de *El astillero*. Los gestos de mayor emancipación que cabe esperarse de ellos son ya sea el oportunismo, la estafa o, con frecuencia, una mezcla de ambos; ya sea, lo que Luis Harss llamó una “flemática indiferencia”, como es el caso del protagonista de *El pozo*:

En su primera obra publicada, *El pozo* (1939), el melancólico protagonista, Eladio, una apenas velada proyección del autor, ya había manifestado su escepticismo respecto del compromiso personal, su flemático desinterés por cualquier cosa que se asemejara a la acción o participación directa en los acontecimientos. (Harss, 1969: 218)

Anteriormente, nos habíamos referido a las *razones* que da Linacero para escribir sobre sus sueños: porque le da la gana. Esta falta de justificaciones, esta gratuidad puede fácilmente relacionarse con el absurdo, tal como es conceptualizado por Camus. En un mundo absurdo, nada tiene justificación, todos los hechos son gratuitos:

Antes de encontrar lo absurdo, el hombre cotidiano vive con finalidades, con un afán de porvenir o de justificación (no importa con respecto a quién o qué). Evalúa sus probabilidades, cuenta con el porvenir, con el retiro o el trabajo de sus hijos. Cree todavía que se puede dirigir algo en su vida. En verdad, obra como si fuese libre, aunque todos los hechos se encarguen de contradecir esa libertad. (Camus, 1995: 78)

Por otro lado, a la luz de esta concepción del absurdo, puede comprenderse más fácilmente la preferencia de Linacero por los sueños antes que “la literatura”, contra la que Linacero escribe, tal como apunta Josefina Ludmer en fragmento citado en el apartado anterior. Además, como ya hemos mencionado, cuando Linacero narra al poeta Cordes uno de sus ensueños y

este le pregunta si es el plan para una novela, Linacero rompe con él, desilusionado ante un encuentro malogrado. Cordes tiene esperanza. Cree que se puede y se debe hacer algo con los ensueños de su amigo: literatura, en este caso. Linacero, en cambio, aunque intenta un contacto con Cordes, parece intuir la futilidad de las empresas humanas. No cree que nada pueda hacerse con los sueños, aparte de soñarlos. Cordes cree en una escala de valores, en la que los sueños están por debajo de las novelas. Así, en los términos de Camus, Cordes es el hombre antes de enfrentarse al absurdo:

¿Pero qué significa la vida en semejante universo [el del hombre que ha aceptado el absurdo]? Por el momento nada más que la indiferencia por el porvenir y el ansia de agotar todo lo dado. La creencia en el sentido de la vida supone siempre una escala de valores, una elección, nuestras preferencias. La creencia en lo absurdo, según nuestras definiciones, enseña lo contrario. (Camus, 1995: 81)

Para Cordes es incomprensible que Linacero considere los ensueños un fin en sí mismo. Su esperanza de poeta se cifra en la creación de una obra literaria. Con esta actitud, Cordes demuestra que cree tener el tiempo a su favor. Linacero, por el contrario, no quiere hacer nada con sus ensueños o sus sueños, con las imágenes que lo asaltan o que él mismo provoca echado sobre la cama. Los sueños del protagonista de *El Pozo* son un arte incomunicable, evanescente y efímero porque, tal como afirma Camus, el hombre absurdo es “El que, sin negarlo, no hace nada por lo eterno.” (Camus, 1995: 91). Cuando Cordes ve, en las “aventuras” de Linacero, posibles planes para una novela, demuestra su creencia en un porvenir. Porque ¿qué otra cosa es un plan si no la preparación para algo futuro? Esta creencia implica, para Linacero, la dolorosa separación de su amigo. Linacero, en tanto que “hombre absurdo” considera que el único destino posible de sus ensueños es la evanescencia e intrascendencia, o, en palabras de Camus, la infecundidad:

Por el momento no quiero hablar sino de un mundo en el que los pensamientos, lo mismo que las vidas, carecen de porvenir. Todo lo que hace trabajar y agitarse al hombre utiliza la esperanza. El único pensamiento que no es mentiroso es, por lo tanto, un pensamiento estéril. En el mundo absurdo, el valor de una noción o de una vida se mide por su infecundidad. (Camus, 1995: 94)

Nada más infecundo, más estéril y gratuito que los sueños. Así, desde nuestro punto de vista, la actitud de Linacero ante la vida condice

perfectamente con lo que Camus llamó, dos años después de la publicación de *El pozo*, “el hombre absurdo”, a condición de que se aparte de este tipo o concepto el componente de rebeldía.

Solo si se tiene del existencialismo una concepción amplia, que incluya a escritores y pensadores que no se llamaban a sí mismo existencialistas, puede calificarse de existencialistas ciertos rasgos de la obra de Juan Carlos Onetti. En su célebre conferencia llamada “El existencialismo es un humanismo”, Jean-Paul Sartre que las distintas corrientes existencialistas “Lo que tienen en común es simplemente que consideran que la existencia precede a la esencia, o, si se prefiere, que hay que partir de la subjetividad.” (Sartre, 2009: 27). A nuestro entender, tanto *El pozo*, como el resto de novelas breves, novelas y cuentos, así como el concepto de “hombre absurdo” defendido por Camus armonizan perfectamente con el principio unificador de Sartre.

Pero si, por el contrario, se adoptara una definición restrictiva, y se dijera, por ejemplo, que el existencialismo es lo que Sartre definió como tal, la afirmación de que la obra de Onetti y, dentro de ella, *El pozo* es existencialista sería cuando menos problemática. Como es evidente, Sartre no se limita a enunciar el rasgo compartido por las diversas ramas del existencialismo. El concepto sartreano de responsabilidad, por ejemplo, parece contradictorio con la idea de hombre y sociedad que se desprende de la obra de Onetti. De la aplicación del imperativo categórico kantiano¹¹⁵ a su definición existencial del hombre, Sartre extrae la siguiente conclusión:

Si, por otra parte, la existencia precede a la esencia y nosotros quisiéramos existir al mismo tiempo que modelamos nuestra imagen, esta imagen es valedera para todos y para nuestra época entera. Así, nuestra responsabilidad es mucho mayor de lo que podríamos suponer, porque compromete a la humanidad entera [...] Así soy responsable para mí mismo y para todos, y creo cierta imagen del hombre que yo elijo; eligiéndome, elijo al hombre. (Sartre, 2009: 34-35)

Por una parte, esta postura parece contradecir la aseveración de Camus citada más arriba, según la cual, antes del absurdo, el hombre actúa como si fuese libre, aunque los hechos le digan que no lo es. Para Sartre, él hombre siempre es libre, incluso cuando se procura la coartada de la mala fe. Pero por

¹¹⁵ En el capítulo II de *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, de Immanuel Kant leemos: “El imperativo categórico es, pues, único, y es como sigue: obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne ley universal.” (Kant, 1999: II)

otra parte, a nuestro entender hay una disonancia entre la postura de Sartre y la obra de Onetti. El ejemplo que da Sartre, para aclarar su postura es el siguiente:

Si soy obrero y elijo adherirme a un sindicato cristiano antes que ser comunista, si con esta adhesión quiero indicar que la resignación es en el fondo la solución que conviene al hombre, que el reino del hombre no está sobre la tierra, no comprometo solamente mi caso: quiero resignarme para todos; en consecuencia, mi acto ha comprometido a toda la humanidad. (Sartre, 2009: 34-35)

Así concebida, la idea de la responsabilidad disiente con la actitud de Linacero, que se divierte haciendo enfurecer a Lázaro, su compañero de cuarto comunista, criticando “el lujo asiático en que viven los comisarios en el Kremlin” y “la inclinación inmoral del gran camarada Stalin por las niñas tiernas” (Onetti, 2019: 39), y que ha decidido escribir “sus memorias” en el reverso de los volantes que Lázaro, precisamente, apila bajo su cama. Esto último nos parece fundamental y deja entrever, en nuestra opinión, no solo una actitud de rechazo de Linacero, sino de *El pozo* en su totalidad, puesto que todo él está escrito en el reverso de esos volantes del partido comunista. Si exceptuamos Llarvi, uno de los tantos protagonistas de *Tierra de nadie* (1941) y los personajes principales de *Para esta noche* (1943), en general los protagonistas de las ficciones de Onetti no son responsables en la acepción que da a esta palabra Sartre, ni puede decirse que la obra de Onetti lo es.

En un artículo de 1981, Zunilda Gertel describe el movimiento semántico doble de *La vida breve*, consistente en un punto de partida existencial-sartreano, y un punto de llegada de “valoración diferente”:

Si bien la actitud de Brausen tiene su punto de partida en el sentido existencial sartriano —desarraigo y soledad; existencia y no esencia; libertad como desesperación; concepto vacío del yo y su proyección al otro— la gradación en el significado de la novela confluye en una valoración diferente, que es ejemplificadora de la característica de la narrativa existencialista en Sudamérica y, especialmente, en el Río de La Plata. En su conflicto existencial, el personaje percibe con captación surrealista un oculto sentido de las cosas. Desde el caos de su frustración, vislumbra, más allá de los muros de su encierro, un mundo que no le pertenece pero que lo atrae como un rito o misterio que le ofrece la posibilidad de una breve, fragmentaria evasión. (Gertel, 1987: 260).

A nuestro entender, lo que Gertel afirma sobre *La vida breve* podemos también afirmarlo sobre *El pozo*. Así pues, dos posibilidades se presentan: o bien tomamos de existencialismo la definición de Sartre con sus principios y

consecuencias, y desligamos *El pozo* y el resto de la obra de Onetti de esta corriente de pensamiento; o bien adoptamos una concepción amplia (como el propio Sartre parece hacer en un principio de su conferencia) y consideramos que la obra de Onetti tiene rasgos existencialistas, y, que *El pozo* no es una excepción. Nosotros escogimos esta segunda alternativa.

Ahora bien, tanto si se considera (como hacemos nosotros) que los puntos de contacto de *El pozo* y *El extranjero* se desprenden, en buena medida, del existencialismo de ambas obras, como si se considera que ni la una ni la otra es existencialista y que la cercanía de ambas obras se explica por el elemento absurdo, es menester señalar una importante diferencia entre los dos narradores, que abre el campo a notables diferencias formales. El existencialismo de las dos novelas se manifiesta en la falta total de empatía de los dos narradores-personajes. Pero en el caso de Meursault, esa falta de empatía desemboca en indiferencia, mientras que en Eladio Linacero da como resultado el desprecio. En las primeras líneas de *El pozo*, mientras intenta recordar el rostro de una prostituta, el narrador dirige su mirada al patio de la pensión:

Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso. (Onetti, 2019: 18)

El lector no encontrará una actitud similar de parte del narrador de *El extranjero*. Sin embargo, el desprecio de Linacero también remite, a nuestro entender, a un concepto central del existencialismo, el de la náusea:

También los hombres segregan lo inhumano. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelven estúpido cuanto les rodea. Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido: uno se pregunta por qué vive. Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta 'náusea', como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo. El extraño que, en ciertos segundos, viene a nuestro encuentro en un espejo; el hermano familiar y, sin embargo, inquietante que volvemos a encontrar en nuestras propias fotografías, son también lo absurdo. (Camus, 1995: 29)

La animalización (“hocico”) y cosificación del niño (“eso”) son las marcas de la carencia total de empatía del narrador, transformada en un abierto desprecio. Este desprecio por el “sentido práctico hediondo” (Onetti, 2019: 33) de la vida está en la base de una preferencia de fundamental importancia narrativa:

Pero ahora quiero algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos. (Onetti, 2019: 19)

Los sueños están puestos por encima de la realidad como material narrativo. Más precisamente, los sueños *son* un tipo de relato, el tipo por excelencia, relegando de este modo la realidad de la vigilia a un lugar enteramente secundario. O, para decirlo de un modo más elocuente, recluyéndola a una condición de mero prólogo:

Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que me sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. (Onetti, 2019: 19)

Por otro lado, la novela de Onetti pone en un plano de equivalencia los sueños y las ensoñaciones, a las que bautiza irónicamente como “aventuras”. Frente a Cordes, un admirado amigo que acaba de leerle un poema, el protagonista de *El pozo* siente que debe retribuirle y piensa que lo mejor para ello es echar mano de una de sus “aventuras”:

Me mortificaba la idea de que era forzoso retribuir a Cordes sus versos. ¿Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supo y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos. Recordé de pronto la aventura de la bahía de Arrak. Me acerqué a Cordes, sonriendo, y le puse las manos en los hombros. Y le conté, vacilando al principio cómo vacilaba el barco al partir, embriagándome en seguida con mis propios sueños.

Las velas del “Gaviota” infladas por el viento, el sol en la cadena del ancla, las botas altas hasta las rodillas, los pies descalzos de los marineros, la marinería, las botellas de ginebra que sonaban contra los vasos en el camarote, la primera noche de tormenta, el motín en la hora de la siesta, el cuerpo alargado del ecuatoriano que ahorcamos al ponerse el sol. El barco sin nombre, el Capitán Olaff, la brújula del náufrago, la llegada a ciegas a la bahía de arena blanca que no figuraba en ningún mapa. Y la medianoche en que, formada la tripulación en cubierta, el capitán Olaff hizo disparar 21 cañonazos contra la luna que,

justamente 20 años atrás, había frustrado su entrevista de amor con la mujer egipcia de los cuatro maridos. (Onetti, 2019: 44-45)

Cuando Cordes le pregunta si aquello es un plan para una novela, Linacero le responde: “No, ningún plan. Tengo asco por todo, ¿me entiende? por la gente, la vida, los versos de cuello almidonado. Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches”. (Onetti, 2019: 46)

Del mismo modo, los recuerdos tienen un nivel de importancia igual al de los sueños y las ensoñaciones, y en cierto sentido los tres son intercambiables: “Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos.” (Onetti, 2019: 35)

Existe, por último, (y esto tal vez sea lo más significativo) una homologación entre estos tres tipos de compensaciones (el sueño diurno, el recuerdo, y el sueño literal) y el relato. Anteriormente citamos el fragmento en que el narrador habla del “prólogo”, en alusión al acontecimiento de la realidad que está en la raíz de un sueño (con lo que se señala la relación ancilar de aquel respecto a este). Más adelante en la novela, la homologación sueño (en todas sus variantes) – relato se hace aún más explícita:

Hay dos cosas que quiero aclarar, de una vez por todas. Desgraciadamente, es necesario. Primero, que si bien la aventura de la cabaña de troncos es erótica, acaso demasiado, es entre mil, nada más. Ni sombra de mujer en las otras. Ni en “El regreso de Napoleón”, ni en “La Bahía de Arrak”, ni en “Las acciones de John Morhouse”. Podría llenar un libro con títulos. Tampoco podría decirse que tengo preferencia por ninguna entre ellas. Viene la que quiere, sin violencias, naciendo de nuevo en cada visita. Y después, que no se limita a eso mi vida, que no me paso el día imaginando cosas. (Onetti, 2019: 27)

En palabras de Hugo Verani (1974: 415), “Eladio se proyecta en una aventura interior sin secuencias lógicas o cronológicas, en las que alternan recuerdos y evocaciones, sueños y ensueños, que prefiguran la novela como diseño y no como narración”. Dicho de otro modo, la aventura interior ha desplazado la aventura exterior. Esto abre el campo a una serie de juegos formales por completo inexistentes en un texto como *El extranjero*. Tales juegos consisten en la inversión de la relación jerárquica del sueño y la vigilia (y sus consecuencias) o las estructuras en abismos resultantes de la existencia

de personajes creadores de personajes, etc. Pero todas estas operaciones son dependientes de un proceso más general: el de la des-realización. Como hemos mencionado previamente, la narratología clásica establecía una división teórica entre relato e historia, equivalente de la división saussureana de significante y significado. ¿Pero qué sucede si la historia es un compendio de sueños (en cualquiera de sus variantes), los cuales sueños están por añadidura explícitamente homologados a relatos? Sucede una relación de especularidad: el relato se refiere a sí mismo y opaca (ya que no anula) su función referencial.

Aquí ya vemos una importante diferencia respecto a la novelística de Albert Camus. En *El pozo* el sueño de la cabaña de troncos, por ejemplo, tiene el valor central de la génesis creativa. Marca el origen de un procedimiento: la recurrencia al sueño y los ensueños como mecanismos de compensación frente a la banalidad de la vida. Nada de esto existe en una obra como *El extranjero* y, si existe, existe de un modo muy incipiente.

Al comienzo de la segunda parte, cuando Meursault es enviado a prisión, se entrega por un momento a las imágenes de las mujeres que había amado:

Por otra parte, yo no iba tan lejos de ordinario. Los primeros meses fueron duros. Pero, precisamente, el esfuerzo que hube de hacer ayudaba a pasarlos. [81] Me atormentaba, por ejemplo, el deseo de una mujer. Era natural, dada mi juventud. No pensaba nunca particularmente en Marie. Pero pensaba con tal intensidad en una mujer, en las mujeres, en todas las que había conocido, en todas las circunstancias en que las había amado, que mi celda se llenaba de todos los rostros y se poblaba de todos mis deseos. Ese pensamiento me desequilibraba en un sentido. Pero en otro, mataba el tiempo. (Camus, 2015: 80-81)

Pero estas imágenes son compulsivas, involuntarias. Cuando mucho, pueden aspirar a la función de mero pasatiempo. El protagonista no las provoca, pero el esfuerzo por olvidarlas o atenuarlas es una de las maneras con que pretende que el tiempo pase más rápido para él. Una manera entre otras, ni más ni menos importante que el repaso mental de todos los objetos de la celda, por ejemplo, que desarrollará hasta la exquisitez en los días posteriores. Meursault no utiliza esas imágenes como génesis narrativa y mucho menos coloca su realidad en una posición subsidiaria respecto de ellas.

Estando ya próximo a su muerte el narrador protagonista de *El extranjero* dice: “Oía mi corazón. No podía imaginar que ese sonido que me acompañaba desde hacía tanto tiempo pudiese jamás cesar. Nunca he tenido imaginación”

(Camus, 2015: 14). Afirmación que es, para el lector, estrictamente cierta. De hecho, parte de la atmósfera de irrealidad de *El extranjero* se explica, de modo a primera vista paradójico, por esta falta de imaginación del narrador-protagonista. Una falta de imaginación que le impide proyectar las consecuencias las consecuencias de sus acciones, y temerlas.

Por otro lado, hemos de remarcar otra diferencia entre las dos novelas, que nos parece en extremo significativa. Puede decirse que uno de los rasgos distintivos de la novela de Camus es la existencia de una atmósfera de irrealidad creciente.

Como ejemplo, podemos citar el famoso final de la primera parte, cuando Marsault asesina a un hombre, punto de inflexión en la construcción de esta atmósfera irreal:

La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente. En el mismo instante, el sudor acumulado en mis cejas corrió de pronto sobre los párpados y los cubrió con un velo tibio y espeso. Cegaba mis ojos ese telón de lágrimas y de sal. Sólo sentía los címbalos del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos. Fue entonces cuando todo vaciló. Del mar llegó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para vomitar fuego. Todo mi ser se tensó y mi mano se crispó sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia. (Camus, 2015: 62-63).

El lector apenas se percata, como el propio protagonista, del primer disparo. El narrador no lo menciona directamente; dice que su mano “se crispó sobre el revólver” y que el gatillo “cedió”, o alude a los efectos externos (“un ruido ensordecedor y seco”), como si no fuera él mismo el agente del disparo. El lector lo deduce en parte de lo dicho y en parte de lo que dirá después. En este punto en particular, la traducción española es imprecisa, ya que en ella leemos “Entonces, disparé cuatro veces”, mientras que la versión original dice: “Entonces, disparé cuatro veces *más*” (“Alors, j’ai tiré *encore* quatre fois”, Camus, 1942: 94. El subrayado y la traducción son nuestros), con lo que el lector deduce que ha disparado antes. El protagonista comprende que ha roto “el equilibrio del día”, pero eso no le impide seguir disparando. Ve las balas

hundirse en “un cuerpo inerte” y, al mismo tiempo, tiene la impresión de que no es así (“se hundían las balas sin que lo pareciese”), como si la realidad se escindiese. Todo esto crea una atmósfera de irrealidad que los comentarios previos habían preparado, comentarios con que el narrador protagonista aludió a su ceguera (“el sudor [...] cegaba mis ojos”) y a su aturdimiento (“Sólo sentía los címbalos del sol sobre la frente”).

En nuestra opinión, la atmósfera irrealidad de *El extranjero* se explica parcialmente por la indiferencia del narrador-protagonista. Meursault reacciona siempre igual a lo que le sucede: con apatía. La muerte de la madre, la posibilidad del matrimonio, la amistad, el asesinato y la condena: todo es vivido con manifiesta indiferencia. Y esta especie de distancia entre la experiencia vivida y las reacciones que ocasiona explica en nuestra opinión la atmósfera irreal de *El extranjero*. En otras palabras, esta depende del relato (y no de la historia). El caso de *El pozo* es exactamente el opuesto. Hay también una atmósfera de irrealidad. Para corroborarlo, basta con leer las ensoñaciones que hemos citado, ya sea la de la cabaña de troncos, o “la aventura” que el narrador le narra a Cordes, cuya artificiosidad es tan evidente que cuesta no ver en ella una clave de la prosa de la novela. Es decir que, de acuerdo a nuestra lectura, la irrealidad de *El pozo* depende de la historia (y no del relato).

Sin embargo, no debemos perder de vista que todo este sistema de inversiones e equivalencias es una respuesta frente al *fracaso*, para usar una palabra onettiana. El primer recuerdo que Eladio Linacero tiene en el *relato* es el de una prostituta al que los clientes le irritaban el hombro con su barba. Luego el protagonista mira por la ventana de su habitación, por encima de los diarios que están en lugar de los vidrios. Ve en el patio de la pensión una familia que le repugna. Enseguida vuelve a la tarea que lo ocupaba: escribir la historia de su vida, “sin los sucesos en que tuvo que mezclarse”: la historia de sus sueños. El primer sueño al que se refiere está ligado al primer fracaso, que, como todos los fracasos de Onetti están ligados a la experiencia amorosa. Mejor dicho, a la falta de experiencia amorosa. Linacero es un adolescente y violenta a una muchacha tres años mayor que él, Ana María. La fuerza, la maltrata y la humilla. Ella lo escupe en la cara. Él vuelve a verla por última vez seis meses más tarde, cuando ella está ya muerta. Pero eso sólo es en “el

mundo de los hechos reales” (Onetti, 2019: 19), porque esa falta de experiencia amorosa será el origen de su primera “aventura”. Luego de la muerte de Ana María, Linacero tiene un sueño recurrente con ella:

Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entro los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas. (Onetti, 2019: 23)

Del mismo modo, el recuerdo que asalta obsesivamente al protagonista mientras está acostado al lado de su mujer, y que desplaza las “aventuras” que normalmente vienen a “recompensarle el día”, remiten a un pasado de encuentro amoroso, “una noche de verano antes de casarnos” (Onetti, 2019: 35).

En otras palabras, en el origen de la preferencia por los sueños, responsable parcial de la gran complejidad formal de la obra, encontramos elementos que podemos vincular con el existencialismo. Este hecho nos recuerda la estrecha vinculación e interdependencia de la forma al contenido (y a la inversa) o del relato a la historia (y viceversa).

Ahora bien, hay que recordar que *El pozo* es la primera novela breve de Onetti. Como hemos dicho anteriormente, la suya es una obra extraordinariamente coherente y hallamos en su primera novela breve rasgos que caracterizaran las posteriores. En palabras de Rodríguez Monegal (1970:19), “Onetti explora su camino a través de una novela breve (*El pozo*), que es cifra de toda su obra posterior”. Pero tales rasgos los encontramos a veces en forma embrionaria. Por ello, en *El pozo*, el narrador-personaje ensaya una serie de compromisos. Cuando le sobreviene el recuerdo de los tiempos de noviazgo con su mujer, la despierta y, sin darle ninguna explicación, le dice que se vista de blanco (como vestía ella en el recuerdo) y la lleva a la rambla (donde ocurría el recuerdo). “Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces” (Onetti, 2019: 35). Más adelante, cuando ya está separado de su mujer, y se encuentra con cierta asiduidad con Ester, una prostituta, le cuenta el ensueño de la cabaña de troncos. También le narra otro de sus ensueños a Cordes, su amigo poeta.

Pero todos estos intentos están destinados al fracaso. Ya en la rambla, de madrugada y vestida su mujer de blanco, él comprueba que no han podido

“atrapar el pasado”: “Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos.” (Onetti, 2019: 36) Las dos oportunidades en que intenta comunicar sus ensueños conducen a la separación más radical. Primero frente a Ester:

en cuanto yo hablé del ensueño, de la aventura (creo que era la misma, ésta de la cabaña de troncos) todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella desde meses atrás, quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas soñadas. (Onetti, 2019: 30)

Luego frente a Cordes: “Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto. [...] Algo estaba muerto entre nosotros. Me puse el saco y lo acompañé unas cuadras.” (Onetti, 2019: 46)

Es decir que tanto el intento de devolver las ensoñaciones a la realidad como el de transformarlas en comunicación demuestran ser un callejón sin salida. En tal sentido, es muy significativa la confusión en que cae Cordes, y que llena de humillación a Linacero: “Es muy hermoso... Sí. Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así.” (Onetti, 2019: 46) Cordes pretende reducir los ensueños al papel ancilar de material de una forma literaria; mientras que, para el protagonista, los ensueños son un fin en sí mismo, irreductibles a una función superior que la de “recompensar”, compensar la banalidad de la vida.

Luego de esta primera novela breve, el narrador ya no buscará estos compromisos. Aunque los narradores de las novelas breves de Onetti son en su mayoría homodieéticos (es decir que están sujetos al mismo universo espacio-temporal que los personajes, G. Genette, 1972: 303) ya no buscarán convertir sus ensoñaciones en comunicación; mucho menos, plasmarlas en la realidad. A partir de *Los adioses* (1954) los narradores estarán confinados a un solipsismo creativo¹¹⁶.

¹¹⁶ Recordemos que la narratología (Jouve, 1997: 95) sugiere que el estatus del narrador se determina mediante el cruce de dos variantes: su relación con la historia narrada y los niveles narrativos. De estos últimos hablaremos en el próximo apartado. Respecto a la primera, un narrador puede ser *homo* o *heterodieético*. Es *homodieético* cuando está presente en la diégesis, esto es, el universo espacio-temporal de los personajes; si no lo está, es un narrador *heterodieético*. A su vez, el narrador *homodieético* puede dividirse en dos tipos: por un lado, aquellos narradores que juegan un rol secundario en la historia narrada y, por otro, aquellos

b. Los adioses

J. C. Onetti tardó quince años en publicar su segunda novela breve, *Los adioses* (1954). Sin embargo, los rasgos fundamentales que hayamos en *El pozo* los hayamos también en *Los adioses*, así como en las novelas breves posteriores. Solo que a veces tales características se radicalizan. Por una parte, hay, entre las diversas novelas breves, novelas y cuentos de Onetti, una cierta continuidad temática. Así, por ejemplo, Hugo Verani establece una relación directa entre *Los adioses* y la que para él es la obra mayor de Onetti, es decir, *La vida breve*:

La pérdida del vigor físico, y el paso inevitable del tiempo, que tanta alienación y angustia producían a los personajes de una de las novelas mayores de Onetti, *La vida breve*, agobian también el temple del ánimo del personaje principal de *Los adioses*, a tal punto, que de la lectura de la novela podemos arribar a una conclusión desoladora -la inutilidad de la existencia. (Verani, 1968: 38)

Por otra parte, hay una segunda constante que afecta esta vez a la figura del narrador, cuya condición se vuelve problemática. Con las posibles excepciones de *La cara de la desgracia* y *Tan triste como ella*, advertiremos, en las novelas breves de Onetti, dos constantes atinentes al narrador: su densidad u opacidad (en el sentido de su no transparencia) y su diseminación.

Ambas constantes se retroalimentan. Con *diseminación* queremos significar que en las novelas breves de Onetti suele haber varios narradores, cuyo relato es referido por una instancia de nivel superior: el que podríamos llamar narrador final. Este proceso incide a su vez en la opacidad de este último narrador. A diferencia de las novelas polifónicas de F. Dostoievski, en que la multiplicidad de voces autónomas y contradictorias de los personajes implican una instancia discursiva aparte de la voz narrativa (el narrador de *Crimen y Castigo* (1866), por ejemplo, es extradiegético y heterodiegético¹¹⁷) la voz narrativa de las novelas breves de Onetti se nutre de las voces de los

que, además de narradores, son protagonistas de la historia. A este último tipo de narrador se lo denomina *autodiegético*. Notemos que el narrador de *El pozo* es de este último tipo. Luego de esta novela, el narrador seguirá siendo *homodiegético*, pero comenzará a jugar un rol muy secundario en la historia narrada. En ocasiones tan secundario que estará muy cerca de transformarse en *heterodiegético*.

¹¹⁷ Según la narratología clásica (Genette, 1972: 273-318), un narrador es extradiegético cuando no es, a su vez, narrado por otro narrador, es decir, cuando el nivel narrativo que él abre con su narración es el único nivel; es heterodiegético cuando es extraño a las coordenadas espaciotemporales de los personajes.

personajes, que sin embargo no están nunca desprovistas de sospechas. Literalmente, el narrador de Onetti se sirve de los relatos que los otros personajes (los narradores de Onetti son a menudo, aunque no siempre, homodiegéticos) le hacen.

El resto, lo que no ha podido ver con sus propios ojos y ni el enfermero ni la Reina le han contado, el almacenero suele imaginarlo, lo que contribuye a la ambigüedad narrativa:

La figura de este narrador básico ejerce total dominio sobre el material narrativo que configura la novela. El lector no se enfrenta directamente al contenido del mundo novelístico sino a través del relato en primera persona de este testigo presencial, intermediario entre la ficción y el lector, que no se limita solamente a comunicar la historia que él mismo ha presenciado. Continuamente colorea lo narrado con su imaginación y crea cierta ambigüedad respecto al contenido del mundo que nos presenta. (Verani, 1968: 52)

En su estudio sobre Onetti, Josefina Ludmer señala que: “Podría escribirse: *Los adioses no trabaja más que la despropiación por parte del hombre y la apropiación por parte del narrador de la historia del hombre.*” (Ludmer, 2009: 95. Cursivas en el original). En otras palabras, el narrador se apropia del relato de sus personajes. Esto tiene importantes consecuencias narrativas. Esta no es una característica exclusiva de *Los adioses*. Muy por el contrario, podría trazarse una línea ascendente que atraviesa todas las novelas breves de Onetti, y marca una constante de creciente opacidad y diseminación del narrador, hasta llegar a la más metaliteraria y sofisticada de las novelas breves de Juan Carlos Onetti: *La muerte y la niña* (1973).

Josefina Ludmer rastreó esta transición, desde las primeras obras de Onetti, más referenciales, hasta las últimas, en que el elemento metaficcional es mayor, atendiendo a los cambios sufridos por un elemento del mundo ficcional, el vidrio de las ventanas:

En la escritura de Onetti puede seguirse paso a paso su relación con la ideología realista-naturalista, centrada en la ventana ‘a través’ de la cual se ve, o no, el afuera: desde *El pozo* [...], donde el afuera, ‘la realidad’, está presente, es visible pero despreciada; la repugnancia instaura un congelamiento helado. En *La vida breve* Díaz Grey ve a través del vidrio de su ventana, duplicado por los vidrios de sus anteojos. [...] Los vidrios de los anteojos son deformantes: el afuera aparece distorsionado por esos vidrios dobles, por el lenguaje. En *Para una tumba* el vidrio opaco por el jabón es un vidrio transaccional; el acento se pone en la ‘nube’ del vidrio, pero lo que quita transparencia y limpieza es un limpiador. El punto más antinaturalista (menos referencial) de la escritura de Onetti se encuentra en *La muerte y la niña*. [...] Solo se ve la ventana; no hay

nada 'más allá'; el vidrio —el lenguaje y la escritura— es ya la única realidad contra 'la realidad'. (Ludmer, 2009: 172-173)¹¹⁸

Desde un punto de vista estrictamente narratológico, el narrador de *Los adioses* es extradiegético (no hay un nivel narrativo superior al suyo, generado por otro narrador) y homodiegético (su universo es también el de los personajes de su narración). Sin embargo, dicho así, esta aseveración tan técnica es casi una falsificación de la obra. A semejanza de lo que sucede con la adolescente de *La cara de la desgracia* (que es sorda) y del "precursor" de Rita en *Para una tumba sin nombre* (que es "casi mudo") la comunicación con el basquetbolista de *Los adioses* va en una única dirección, lo cual equivale a decir que no existe. Y recordemos, en ese sentido, que el basquetbolista recibe sus cartas en el almacén que posee o regentea el narrador, pero no las envía desde allí, pese a que puede hacerlo, sino que lo hace desde la ciudad. De modo que la afirmación de que narrador y personajes comparten el mismo universo narrativo, cierta desde un punto de vista técnico, hay que relativizarla si queremos captar lo esencial de la obra. Porque, como afirma Ludmer, "la existencia de un secreto" es el "principio motor y sentido general del texto, que no llega a descifrarse" (2009: 96). Y ese secreto se basa en la distancia. El almacenero y narrador no tiene acceso a la habitación de hotel del basquetbolista hasta el final del relato, cuando el hombre ya está muerto. Por eso, se ve impelido a imaginar, a completar con su imaginación lo que no puede ver con sus propios ojos. Imaginación que está a su vez alimentada por los "chismes" del enfermero y de la Reina:

Actividad acaso doblemente dudosa [la narración], puesto que 'lo que veía' es complementado —y más de una vez reemplazado— por lo que dicen que ven los otros; por esa materia narrativa tan frecuentemente dejada de lado como ficción prostituida y con igual frecuencia verdadero núcleo de ficción: el chisme. (Molloy, 1987: 265)

De allí se desprende la ambigüedad de *Los adioses*. El lector accede a una *realidad* distorsionada por un doble vidrio, el de la propia narración y el de la imaginación del narrador: "La realidad ha pasado dos filtros. El lector recibe una *interpretación* subjetiva de lo que puede haber sucedido, porque el

¹¹⁸ Como puede verse, nuestro análisis difiere parcialmente del de Ludmer, en tanto para nosotros los vidrios de la pensión de Linacero, en *El pozo*, no son siempre transparentes. Pero esto no pasa de ser una diferencia mínima. El descubrimiento de esta transición, materializada en los vidrios de las ventanas, nos parece de una enorme lucidez crítica.

narrador está empeñado en negar ‘el significado de lo que ve’ y está ‘empeñado en deformar’.” (Aínsa, 1987: 123)

Ángel Rama ve en *Los adioses* la existencia de dos polos contrapuestos. El uno, representado por el almacenero; el otro por el jugador de básquet:

La novela está construida mediante el funcionamiento de dos polos, uno positivo y otro negativo, que establecen un desequilibrado campo de fuerzas. Uno, ocupado por el almacenero-narrador, emite absolutamente toda la información disponible de que podamos disponer los lectores; el otro, ocupado por el hombre enfermo-protagonista, es el recipiente de toda esa información, pues está destinada por entero a describirlo e interpretarlo. [...]

El narrador deviene una oquedad, nada predica sobre su intimidad, transponiéndose todo él en palabra narrativa, en literatura; el protagonista solo puede ser percibido con similar oquedad, como el objeto expuesto a la indagación behaviorista que debe reinterpretar palabras o gestos, actos carentes de soporte explicativo. (Rama, 1987: 86-87)

También los otros personajes aportan al narrador información e interpretaciones, suposiciones y rumores. Así, el enfermero y la enfermera (la Reina), que, en tanto que personajes, según la narratología, forman parte de la *historia* del relato, son también narradores. Y puesto que el narratario de sus relatos es el propio narrador, mediante ese acto son también parte de la *narración*. Este es un rasgo que aparece por primera vez con *Los adioses*, pero que volveremos a encontrar en novelas posteriores.

A veces, el narrador desacredita lo que los otros personajes le dicen; con frecuencia, él mismo se equivoca. Todo esto puede ser visto como un sofisticado procedimiento tendiente a desplazar el centro textual, de la *historia* al narrador, es decir, a la *narración*. Podemos en ese sentido, ver al basquetbolista y todos los enigmas que se generan en torno a él, como una simple excusa, un punto ciego que sirve para que el mecanismo narrativo se eche a andar.

c. Para una tumba sin nombre

Cinco años después de *Los adioses*, en 1959, Onetti publica su tercera novela breve: *Para una tumba sin nombre*. Josefina Ludmer (2009: 157), lo considera “el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti” aunque, en una nota a pie de página de una edición posterior, matiza: “Esta fórmula tiene validez hasta la aparición de *La muerte y la niña* [...], donde se extreman los mecanismos de vaciamiento del texto.” Una página después agrega:

Es un texto vacío que solo cuenta y escribe que cuenta; emerge en Onetti como el relato mudo por excelencia: no habla, no comunica nada claro ni traducible de un modo directo; como toda escritura, desencadena (y es desencadenada por) una afasia generalizada. (Ludmer, 2009: 158)

Nosotros suscribimos esta afirmación. Solo agregaríamos que este solo contar y escribir que se cuenta, esta “afasia” es para nosotros una radicalización de tendencias presentes en novelas breves previas y posteriores. En *Para una tumba sin nombre* asistimos a un pleonasma de narradores, que someten el texto a una enrevesada estructura de cajas chinas. Cada uno de estos narradores, implica un punto de vista distinto y a veces contradictorio al de los otros. Tal como sugiere Jorge Ruffinelli:

[En “La casa en la arena”] La relatividad del recuerdo está explicando la naturaleza relativa de toda literatura y de toda realidad. Onetti llevaría esta idea a su expresión más extrema en una novela de 1959, *Para una tumba sin nombre*, donde los hechos aparecen corregidos, variados, modificados, y aun infinitamente modificables de acuerdo con la versión de cada uno de los testigos o participantes. (Ruffinelli, 1987: 40)

En primer lugar, está el que para simplificar llamaremos narrador final: el médico. El texto no lo llama en ningún momento por su nombre, pero en base a otros relatos de la saga de Santa María, podemos inferir que se trata de Díaz Grey¹¹⁹. Con frecuencia, Díaz Grey no hace sino referir los relatos de otros personajes (en este primer nivel, el narrador de *Para una tumba* es extradiegético y homodiegético). Aun cuando esto no es así, cuando el médico narra lo que ve con sus propios ojos, su narración contiene los puntos de vista de otros personajes, los habitantes de Santa María, “los notables”:

Para una tumba sin nombre se abre con una imagen, la de un entierro que sigue un recorrido inhabitual y que se compone del cadáver de una mujer (Rita), un muchacho que acompaña el féretro (Jorge Malabia) y un chivo. A esta imagen

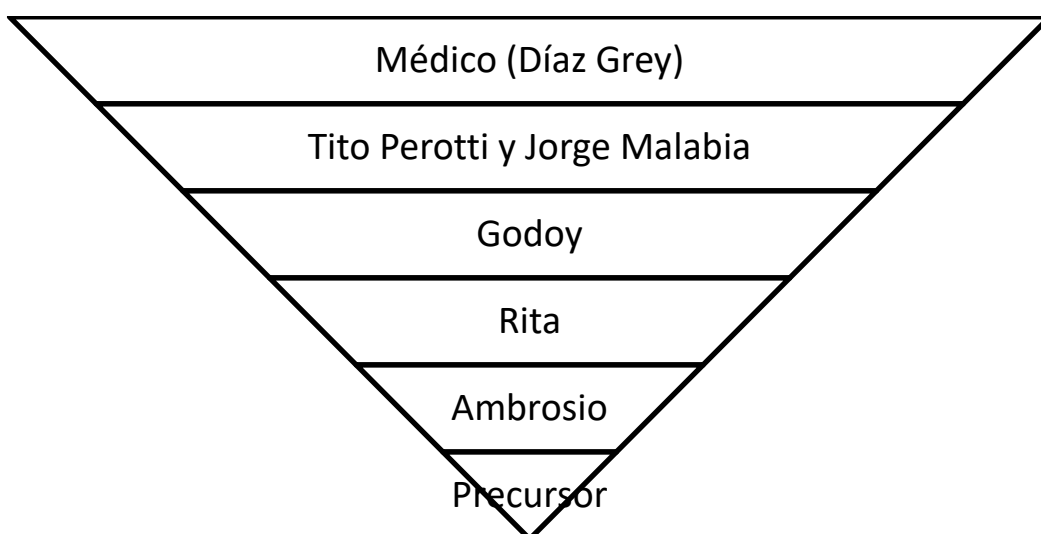
¹¹⁹ *Para una tumba sin nombre* se inserta en una red textual: la de la saga de Santa María. En *La vida breve* (1950) Juan María Brausen crea un mundo imaginario, como una forma de compensación ante el “fracaso” de la vida. Es una constante de los personajes de Onetti, que encontramos ya en Linacero, el protagonista y narrador de *El pozo*. En la Santa María imaginada por Brausen hay un médico llamado Díaz Grey. En *El astillero* (1960) y en *La muerte y la niña* (1973), el médico Díaz Grey reaparece mencionado por su nombre, en ambos casos, como narrador (esto último es más complejo, como veremos en las próximas páginas). En *Jacob y el otro* (1961) uno de los tres narradores es “el médico”, aunque tampoco se lo nombra. Pero si pensamos que el médico de *Para una tumba* es Díaz Grey no es solo por eso, sino también por la presencia de otros personajes de la saga y porque el espacio de la ficción es Santa María, en cuya plaza central se alza una estatua equina en honor a Brausen. Esta estatua será el objeto de análisis del Capítulo III, de la segunda parte; en especial, el apartado titulado “Una estatua con rasgos vacunos”.

la introduce una conciencia coral (un “nosotros” indefinido) como emanaciones del “nosotros” inicial. (Premat, 2023: 2)

Cuando la narración refiere al pasado, a la historia de Rita, el chivo y Jorge Malabia, el referente se vuelve ambiguo, objeto de una investigación que habrá que descifrar, tratando de ensamblar piezas incompatibles entre sí: “no se trata tanto de rendir cuenta de hechos conocidos, sino intentar saber la verdad sobre acontecimientos ya sucedidos y que no acceden fácilmente a la palabra. El pasado es un enigma que exige desciframientos.” (Premat, 2023: 3). Como suele suceder en la ficción onettiana, el enigma no será resuelto; el cajón permanecerá cerrado y la tumba sin nombre.

Ese pasado es narrado a Díaz Grey fundamentalmente por dos personajes: Jorge Malabia y su amigo Tito Perotti. A veces, estos se limitan a transmitirle a Díaz Grey lo que otro personaje les contó: Godoy. Godoy, a su vez, escuchó el relato de Rita. Finalmente, Rita aprendió a contar su relato, es decir, a mentir de otros dos personajes: Ambrosio y “el precursor”. Ambrosio es apodado por Jorge Malabia “el creador” y también “el perfeccionador”, de la obra que inicia “el precursor”, aquel que se encuentra en el vértice inferior de esta estructura en abismo.

Entonces, en el momento de mayor capilaridad del relato, tenemos estos niveles:



En un primer nivel el médico es un narrador extradiegético (no es el objeto de otra narración) y homodiegético (comparte el universo espacio temporal de

los personajes de su relato). Pero a partir del segundo nivel, es extradiegético y heterodiegético. La *historia* central de *Para una tumba* tiene a Rita como protagonista, y de esa *historia*, Díaz Grey no es un personaje. El mundo de Rita es tan ajeno para el narrador que se encuentra en el mundo “real”: Buenos Aires. Mientras que el médico está atrapado en su propia realidad textual, Santa María¹²⁰. La separación de ambos es por lo tanto la más radical posible: la de ficción y realidad. Vemos entonces que se repite una característica ya presente en *Los adioses*, solo que se radicaliza, formalizándose. En otras palabras, la distancia con el “protagonista”, que en *Los adioses* se enmarcaba en el mundo ficcional, aquí se extrema, utilizando los elementos formales de la propia narración como frontera: un *aquí* de la ficción creada por un personaje (Santa María, creada por Brausen), un *allá* de la ficción no creada por otro personaje y que remite al mundo extraliterario (Buenos Aires).

Por otra parte, en *Para una tumba sin nombre* encontramos otra vez, radicalizada, una característica central de la ficción onettiana que ha sido frecuentemente señalada por la crítica: la supeditación de la realidad a la imaginación de los personajes. Los narradores o los puntos de vista asumidos por la narración no simulan nunca la neutralidad:

El narrador y/o el sujeto de la focalización nunca rinden cuenta del mundo de manera impersonal; siempre se alude a un punto de visión, a un proceso de

¹²⁰ Nombre que, para complejizar aún más las cosas, remite de manera indirecta a la ciudad de Buenos Aires. En la primera fundación de la futura capital de la República Argentina, Pedro de Mendoza la bautizó Real de Nuestra Señora Santa María del Buen Ayre. A esto se refiere Yurkievich (1974: 563) cuando sugiere que: “Santa María [...] quizá sea una reminiscencia de Santa María de los Buenos Aires”. Esto ha sido confirmado por el propio Juan Carlos Onetti, en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal. Este último comenta: “Buenos Aires fue bautizada como Santa María del Buen Aire. ¿Será por eso?” A lo que Onetti responde: “El origen puede ser ese.” (Rodríguez Monegal, 1970). Por otro lado, Santa María posee tanto elementos porteños como montevideanos: “Juan Carlos Onetti ha incrustado en la realidad del mundo rioplatense un territorio artístico [Santa María] que tiene coordenadas claras y se compone de fragmentos argentinos y uruguayos.” (Rodríguez Monegal, 1966: 258). Por otro lado, Enrique Foffani ha puesto el acento no solo en lo que el sintagma Santa María nombra (su alusión), sino también en lo que calla o elide: “Onetti también trata con la Historia desde su ciudad imaginaria, en cuyo nombre se advierte la huella de la Fundación: se trata de —como repetidas veces lo ha señalado la crítica— Santa María, un nombre que es el lugar de una mutilación y desde la cual inaugura la ficción instaurada bajo la falta elemental —si las hay— para el orden de la existencia: el Buen Aire. Pero sería necesario hacer un pequeño rodeo, remontar el río a la vera del cual se asienta esta ciudad y preguntarse finalmente cuál es ese río. Por una serie de datos que pueblan la ficción-Onetti se trata del río Uruguay, nombre guaraní que recubre a la vez el nombre de la Nación. Este río es, en la saga onettiana, una presencia constante aunque innominada, deducida a partir de ciertos desplazamientos fluviales entre el Puerto del Salto y Santa María.” (Foffani, 2013: 135). Muy a menudo Santa María es un lugar en el que, si hay algo que escasea, ese algo es el buen aire. El corte, la elisión sintagmática solo puede ser significativa.

percepción de lo otro como imagen organizada, que tienden a transformar esa percepción en un acto imaginario similar al de la creación. (Premat, 2003: 3)

La subjetividad del narrador y de los personajes distorsiona la realidad referida, y el relato explicita esa distorsión.

Ahora bien, ¿cuál es la *historia* del relato del médico? Es, fundamentalmente, un relato (transmitido a su vez por otros relatos): el que Rita contaba a la gente en la estación porteña de Constitución, primero, y de Retiro, después, tratando de obtener algo de dinero. Es decir que la *historia del relato* es un *relato*¹²¹. Por añadidura, ese relato y todos los relatos de esta obra son falsos o pretenden serlo. Como bien ha señalado Ludmer, en *Para una tumba*, “contar el cuento” adopta tanto el sentido literal como el metafórico¹²², y, tal vez más que en cualquier otra novela breve de Onetti, narrar es aquí sinónimo de mentir.

En primer lugar, tenemos la historia que cuenta Rita a la gente que encuentra en la estación. Acompañada de un chivo, se presenta al principio en la estación de Constitución. Luego, por consejo de “el precursor”, se traslada a Retiro. Aquí hay una dualidad, lo que es muy representativo de *Para una tumba* porque tal dualidad opera en dos planos al mismo tiempo. No es la única: al principio, la historia que contaba Rita era la de un retorno: regresaba a Santa María, luego de haber fracasado en Buenos Aires. Pero “el precursor” le propuso cambiarla, más precisamente, invertirla: no estaba volviendo a Santa María, sino llegando a Buenos Aires y necesitaba dinero para ir a la casa de unos familiares. La esperanza es más efectiva que la desilusión. Pero el objetivo es siempre el mismo, obtener dinero de la gente a través de un relato falso.

El médico, narrador de *Para una tumba* sabe de todo esto a través de Tito Perotti y Jorge Malabia. Los relatos de uno y otro difieren, y Tito Perotti afirma que su amigo del pasado miente. Todo se vuelve aún más ambiguo y, retomando la expresión de Ludmer, “multivalente”, cuando al final, Jorge Malabia dice al narrador que él y su antiguo amigo han inventado todo: “Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos” (Onetti, 2019: 184).

¹²¹ La consecuencia es una metaliteratura y la desrealización o irrealidad,

¹²² En el español familiar, “cuento” puede ser sinónimo de mentira.

Finalmente, el narrador *final* también miente, si hemos de creer sus palabras. Más aún: solo se dispone a escribir una vez que ha comenzado a dudar “de la existencia del chivo”.

Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras; no trataría de defenderme si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas y no me extrañaría demasiado que resultara inútil toda excavación en el terreno de la casa de los Malabia, toda pesquisa en los libros del cementerio. (Onetti, 2019: 186)

La duda incipiente del narrador sobre la existencia del chivo representa un contratiempo de lectura. Porque, habiendo aparecido el chivo (también) en el nivel narrativo más superficial, el que el propio narrador dude de su existencia presenta problemas de índole distinta que la simple mentira de otros personajes.

d. Jacob y el otro

En cierto sentido, *Jacob y el otro* (1961) es un relato más simple que *Para una tumba sin nombre*. Esto se debe a que el componente metaliterario ha disminuido, con el consecuente avance del componente referencial. Esta mayor simplicidad radica en el argumento, que ya no es un segundo relato como en *Una tumba*. Pero si nos limitamos al narrador, veremos que en *Jacob y el otro* se cristalizan las tendencias que habíamos hallado en las novelas breves previas. Nos referimos a lo más evidente: las partes en que el relato se divide. *Jacob y el otro* está dividido en seis apartados numerados, tres de los cuales están encabezados por las frases “Cuenta el médico”, “Cuenta el narrador” y “Cuenta el príncipe”. El segundo tiene tres apartados a su cargo (del 2 al 5 inclusive), el primero y el último, uno cada uno (“Cuenta el médico” encabeza el apartado 1, “Cuenta el príncipe”, el apartado 6, que es el último). De manera que la dispersión del narrador, señalada ya en otras obras en el nivel del *relato*, está aquí explicitada y al nivel de la *narración*. Pero también la encontramos en el nivel del *relato*, puesto que la dispersión no se limita a su mera mención en forma de subtítulo: cada uno de los tres narradores narra distinto. Más aún, la técnica de dispersión de la voz narrativa, presente en otras novelas breves, está en *Jacob y el otro* radicalizada, al punto tal de que los puntos de vista socaban el propio argumento. En palabras de Fernando Aínsa:

En otros casos esa primera persona está matizada con puntos de vista de terceros, también ajenos a la historia contada, lo que permite revelar y contradecir claves que el testigo privilegiado ha escamoteado o desconoce. El procedimiento se perfecciona en “Jacob y el otro”, al punto que todas las variantes contadas eluden los datos básicos que forman la intriga sólo revelada en las últimas líneas de la novela. (Aínza, 1987: 120)

Ahora bien, esta repartición del relato o de la narración en varios narradores no es tan nítida y distinta como la anterior descripción corre el riesgo de sugerir. Antes bien, todo lo contrario: también aquí estamos en el terreno de la *polivalencia*. En primer lugar, que *cuenta* el médico es lo más predecible en una novela breve de Onetti. El médico es casi siempre el que narra y en tal caso, el médico es siempre Díaz Grey, aunque a veces (como en este caso o en *Para una tumba sin nombre*) no se lo llame por su nombre. Pero podemos saberlo por sus características, repetidas en las otras novelas de la saga, y por el hecho de que Díaz Grey es a menudo el narrador, aunque a veces sea casi imperceptible el momento en que esto se explicita¹²³.

Pero entonces, ¿quién narra en los apartados 2-5, literalmente los centrales? A diferencia del narrador del primer apartado (homodiegético), del segundo al quinto apartado el narrador es heterodiegético. Este último narrador oscila entre una narración omnisciente y la asunción del punto de vista del médico o de Orsini: “A partir del siguiente bloque, cuando cuenta el narrador, nos enteramos del inicio de la historia. El narrador adopta inicialmente el punto de vista neutro, pero poco a poco irá acercándose a la perspectiva de Orsini” (Cueto, 2009: 54). En todo caso, no podemos dejar de ver este segundo subtítulo una de las características salientes de la obra de Onetti: la ironía. Porque podría decirse: “claro que ‘cuenta el narrador’, ¿quién más podría contar? Todo aquel que narra se constituye en narrador, por el simple hecho de hacerlo”. La obra de Onetti reincide mucho en este procedimiento ambivalente que consiste en construir un complejo juego formal, para luego burlarse de él, como si no quisiera tomarse a sí mismo demasiado en serio¹²⁴.

El movimiento general del relato es elíptico: interno, externo, interno. El primer narrador es, como ya se dijo, homodiegético, el segundo,

¹²³ El ejemplo que nos parece más claro es *El astillero* (1960), en que solo por una sutil alusión al final del apartado llamado *El astillero V* el lector se da cuenta de que el que ha estado y seguirá narrando es Díaz Grey.

¹²⁴ Vemos algo similar en *La muerte y la niña*, específicamente en la estatua equina de Brausen, que analizaremos en el Capítulo III de esta Segunda Parte.

heterodiegético, para volver a ser homodiegético al final. Entre el primer y segundo narrador hay una clara relación, puesto que a veces el segundo narrador (el “narrador”) adopta el punto de vista del primero, y además porque, como ya se dijo, lo habitual, en las obras de la saga, es que el narrador sea el médico. Por otro lado, el segundo narrador *sabe más* que el primero, puesto que es omnisciente. En cambio, “el médico” es más parecido a los narradores onettianos antes descritos (*Los adioses, Para una tumba, El astillero*), en el sentido de que, a despecho de su condición de narrador homodiegético, lo que él narra sucede en un espacio esencialmente ajeno, del que solo le llegan indicios sueltos. Desde ese punto de vista, los tres narradores describen una línea ascendente de menor a mayor conocimiento, hasta llegar a la narración de Orsini (“el príncipe”), que es protagonista de su propia narración. Este es un rasgo inusitado en todas las otras novelas breves de Onetti.

e. La muerte y la niña

Tampoco hallamos ese rasgo en *La muerte y la niña* (1973). Como bien sugiere la frase de Josefina Ludmer anteriormente citada, este texto es el más multivalente de Onetti, sin duda la más sofisticada y refinada de sus novelas breves¹²⁵. Pero esta sofisticación, tal como sugieren Omar Prego y María A. Petit, no se explica por el argumento, sino más bien por la estructura narrativa que deriva de la dispersión de voces narrativas y sus respectivos puntos de vista:

Lo que no varía, en cambio, es su visión ambigua del mundo, de la realidad. Aquí también la trama en torno a la cual se organiza el discurso cabe en pocas líneas, pero la estructura del relato, donde intervienen varios

¹²⁵ Resulta muy significativo que Dominique Viart sitúe pocos años más tarde (en torno al año 1978) el punto de viraje de la literatura hacia modalidades menos autorreferenciales: "Es interesante que haya sido en 1978 el año en que Roland Barthes empezó a considerar la posibilidad de una 'literatura del presente' en sus conferencias en el Collège de France. 1978, es decir, cuando la estética dominante empezaba a cambiar, cuando la escritura poco a poco volvía a otorgarse objetos fuera de sí misma. Sólo tres años después de que él mismo hubiera contribuido a esta reorientación publicando *Roland Barthes par Roland Barthes*, que reintroducía el 'sujeto' en una literatura hasta entonces formalista y estructuralista". (Viart, 2013: 3. La traducción es nuestra) (« Il est intéressant que ce soit en 1978 que Roland Barthes entreprenne, dans ses cours dispensés au Collège de France, d'envisager la possibilité d'une 'littérature du présent'. En 1978, c'est-à-dire au moment où l'esthétique dominante commence à s'infléchir, où l'écriture se redonne, peu à peu, des objets extérieurs à elle-même. Trois à peine après que lui-même a contribué à cette réorientation en publiant *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui réintroduit le 'sujet' dans une littérature jusqu'alors formaliste et structuraliste. »)

narradores y donde, consecuentemente, el punto de vista es múltiple y móvil, resulta extremadamente compleja, abierta, laberíntica. (Prego y Petit, 1980: 253)

En lo que al narrador respecta, esta novela está más cerca de *Para una tumba sin nombre*, que de *Jacob y el otro*. También en lo que respecta al argumento. De manera semejante a *Para una tumba sin nombre*, el argumento de esta obra es una mentira, con la consecuente elaboración de una compleja estructura en abismo¹²⁶. Parece evidente que *La muerte y la niña* es la novela breve más metaliteraria de Juan Carlos Onetti.

En la primera página, el lector se encuentra con un narrador heterodiegético y extradiegético. Ese narrador se centra primero en el personaje del médico, que más adelante será llamado por su nombre: Díaz Grey. Pero a medida que el lector avanza, descubre que el narrador es oscilante. A veces, casi sin advertirlo, el lector descubre que el narrador se ha tornado homodiegético:

Nadie lo notó, nadie me lo dijo. Tal vez los antiguos no vieron el cambio por la costumbre de mirar la cabeza casi todos los días; los nuevos, porque siempre la vieron así, sin mirarla. Acaso la pátina, la mala luz, las palomas, mis ojos gastados, acaso una broma torcida del diablo. Miraré mañana en el sol.

La dureza del bronce no mostraba signo alguno de formación de cuernos; solo una placidez de vaca solitaria y rumiante. (Onetti, 2019: 313)

Aunque las transiciones de *La muerte y la niña* son mucho más imperceptibles, en este punto, puede establecerse un paralelismo con *Los cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa, cuyo narrador oscila todo el tiempo entre la hétero y la homodiégesis:

Hasta que un día se decidieron a aprender ellos también y entonces nos pasábamos sábados, domingos íntegros, bailando entre hombres, en casa de Lalo, no, en la mía que es más grande era mejor, pero Choto tenía más discos, y Mañuco pero yo tengo a mi hermana que puede enseñarnos. (Vargas Llosa, 2014: 67. La cursiva es nuestra).

Ahora bien, cuando el narrador de *La muerte y la niña* deviene autodiegético, no es otro que Díaz Grey. El capítulo II, por ejemplo, se abre con un narrador heterodiegético:

Díaz Grey conocía a la mujer condenada —Helga Hauser— y la examinó tres veces, un año antes, dos con la presencia muda del marido que exageraba la voluntad de no enterarse, la otra sin anuncio y casi furtiva. En ésta el médico

¹²⁶ No abundaremos aquí en la descripción del argumento, ya que nos ocuparemos de él en el apartado II.4.

recitó el diagnóstico, la prevención. Palpó con caucho, desagrado e incompreensión a la mujer abierta en la camilla. (Onetti, 2019: 301-302)

Después, se vuelve ambivalente, apoyándose en la propia ambigüedad de la conjugación verbal española, cuya tercera y primera persona singular del imperfecto son formalmente idénticas: “Todos los jueves, salvo la luna, tenía en el crepúsculo una mujer en la camilla chirriante o en la alfombra inapropiadamente espesa y que mezclaba decenas de olores indefinibles, o por lo menos era indefinible su conjunto.” (Onetti, 2019: 302). Para, finalmente, *entrar* a una narración homodiegética, luego de recurrir una vez más a la ambigüedad:

Dudaba, desinteresado, de sus años. Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma.

Pero también tiene que seguir el monótono ejemplo de los innumerables demiurgos anteriores y ordenar vida y reproducción. Así que vinieron los desvanecidos adolescentes, sus noviazgos y apareamientos, los partos abrumadores que tuve que atender; y así vinieron las muchachas, sus adjetivos, sus perfiles, sus cabellos, sus duros senos y nalgas. Vinieron y están, siempre ausentes, risueñas o melancólicas. (Onetti, 2019: 303)

En este fragmento tenemos la transición completa y oscilante de un narrador heterodiegético a uno homodiegético. Primero, la ambigüedad ya mencionada del “Dudaba”, enseguida matizada por el posesivo (“sus”), marca de un narrador heterodiegético, que rápidamente deja paso a los pensamientos del propio Díaz Grey, sin comillas, convertido, de este modo, en narrador homodiegético. Este es el narrador que continuará narrando.

Pero aun cuando no lo hace, aun cuando el narrador es heterodiegético, el punto de vista es siempre el de Díaz Grey. En ese sentido, esta obra es comparable a *Jacob y el otro*, con la salvedad de que el narrador heterodiegético de *La muerte y la niña* nunca es omnisciente.

A través de este narrador inestable y esquivo la narración abre el juego con los niveles narrativos, y en parte por eso decíamos que *La muerte y la niña* es la novela breve más metaliteraria de Onetti.

f. Cuando entonces

Cuando entonces está dividida en cuatro capítulos, y cada uno de ellos tiene, en cierta medida relativa, un narrador diferente. El título de cada uno de los capítulos comparte una misma estructura sintagmática: un sintagma adverbial encabezado por *Donde*, como los capítulos de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la mancha*. El primer capítulo se titula “Donde Magda es nombrada” y es narrado por un narrador homodiegético y heterodiegético, un “casi amigo” de Lamas (Onetti, 1987: 29), a quien le paga las cervezas, procurando que no se desvíe en su relato sobre Magda. Como es evidente, en toda estructura dialógica, como la de este primer capítulo de *Cuando entonces*, el narrador se convierte en narratario y el narratario en narrador, alternativamente. Cuando Lamas se refiere a Magda y al comandante, a Eldorado y al No name, se convierte en un narrador homodiegético e intradiegético, porque además de ser un narrador, ha sido previamente narrador por otro narrador anónimo. Luego el narrador anónimo refiere que solo vio a Lamas en la redacción del diario. Pese a que intentó volver a encontrarse con él en la cervecería, para escuchar el resto de la historia de Magda, no lo consiguió. Lamas se retrajo, avergonzado tal vez de su confesión inicial.

Sin embargo, en el segundo capítulo, titulado “Donde Magda es amada” Lamas retoma la narración, aunque esta vez sin narratario. Se convierte así en un narrador homodiegético y extradiegético. Narra su historia de amor no correspondido o solo parcialmente correspondido con Magda; pero la estructura dialógica ha desaparecido, como si el mismo Lamas que se evadía del narrador inicial, que rechazaba invitaciones y se negaba a seguir contando, lo hiciera solo para convertirse en un narrador distinto.

El tercer capítulo se denomina “Donde Magda es apartada” y es narrado por un tercer narrador, Pastor de la Peña. Aquí volvemos a encontrar la estructura dialógica, porque el relato es también una declaración policial. Tenemos, por lo tanto, un narratario: las autoridades policiales. Pastor de la Peña declara lo que sucedió la noche en que conoció a Magda, la misma noche en que Magda murió. Es por lo tanto un narrador homodiegético y extradiegético, ya que ningún otro narrador se encarga de introducirlo, describirlo, narrarlo. Antes bien, el lector accede directamente a su declaración, luego del relato de Lamas, sin solución de continuidad.

El capítulo final, “Donde el teletipo escribe el final”, es también narrado por Lamas. El Lampiño, uno de sus compañeros de trabajo en el diario de Buenos Aires, espera un hijo, y los empleados celebran con un almuerzo en el que comen pasta y toman vino. El tiempo de la narración es posterior al capítulo inicial: como se desprende de un comentario del Lampiño y de sus propios comentarios de narrador, Lamas está de regreso de Lavanda, luego de su destierro autoimpuesto. Ha retomado el mismo trabajo, en el mismo diario, que tenía antes de partir. El título del capítulo alude al extracto telegráfico que el narrador intercala en la narración y que anuncia el accidente aeronáutico ocurrido sobre el territorio del Brasil.

De modo que, en primer lugar, el lector asiste, una vez más, a una dispersión de narradores: tres narradores para un texto breve compuesto de cuatro capítulos. Se inicia con un narrador anónimo, homodiegético y extradiegético, que introduce a Lamas; este último, en ese capítulo inicial, se convierte también un narrador, pero homodiegético e intradiegético. En el segundo capítulo el narrador es el mismo, pero su condición ha variado, de intradiegético a extradiegético, coincidiendo así con la condición del tercer narrador: Pastor de la Peña. En el capítulo final, el narrador es de nuevo Lamas. Su condición es homodiegética y extradiegética, pero la historia narrada no es exactamente la misma. Lamas ya no habla de Magda. O, para ser más precisos, habla de ella tal vez ignorándolo, ya que la narración insinúa que Petrona García es el verdadero nombre de Magda. La narración osciló, desde una posición externa del narrador, simbolizada en el hecho de que el diálogo inicial, entre Lamas y el primer narrador, sucede fuera de Buenos Aires, espacio de la historia de *Cuando entonces*; hasta una narración interna, la de un Lamas de vuelta en Buenos Aires y en el diario, hablando de Magda sin saberlo. En el medio, los dos narradores centrales, Pastor de la Peña y el Lamas del segundo capítulo, narran una historia de la que participan activamente, conscientes de su función narrativa, en especial el primero, que narra ante la policía. El título del cuarto capítulo, por lo demás, quita autoridad a Lamas como narrador: pese a que es él quien cuenta los hechos y quien describe, no es él quien narra. Lamas cree ser el narrador, y en un sentido, estricto, lo es; pero en otro sentido no, porque pasa por alto los hechos

esenciales, narrados, en cambio, en un lenguaje mecánico y sin estilo, el del teletipo.

Pero entre este último capítulo, narrado por un Lamas que soslaya los hechos esenciales y por un teletipo, que los refiere mecánicamente, y el capítulo segundo, en que Lamas es un narrador homodiegético, hay una transición. Esa transición se da también en el segundo capítulo, a través de la abrupta irrupción de la lógica de los sueños. Lamas es citado por el dueño de Eldorado, Luis. Durante esa reunión, Lamas descubre que Luis no es en verdad el dueño del bar; su jefa es una mujer, cuyo despacho se encuentra en una habitación aún más retirada. Cuando está frente a ella, Lamas cree recordarla: “En aquel recuerdo vago, tal vez mendaz, su nombre era madame Safó y su grupo de pupilas era como una corte de bellos milagros” (Onetti, 1987: 58). En su recuerdo inseguro, la mujer era una proxeneta, como la Tora en *Juntacadáveres*. A su vez, Lamas cree reconocer el escritorio de la mujer. Este reconocimiento tiene evidentes connotaciones oníricas: “La identificación de ese mueble con el mueble del pasado es tan inverosímil como insegura; lo cierto es que una realidad nueva remite, de pronto, a la historia íntima del sujeto” (Premat, 2003: 4).

El improbable reconocimiento del mueble es un instante especialmente condensado en una narración que ya antes ha sido contaminada por la atmósfera onírica, desde que Lamas descubriera que un despacho se escondía detrás del primero y una patrona detrás del patrón:

La intensidad semántica de este reconocimiento es formidable. Por un lado hay que señalar la irrupción de la lógica onírica que rige esta amplificación del espacio, esta transformación de la identidad del patrón en patrona, esa recuperación de la mujer y del mueble. Lógica onírica que quiebra la cronología, la relación causa-efecto, el principio de identidad, introduciendo otra dinámica en la historia. (Premat, 2003: 4)

A partir de entonces, la narración ya no será la misma; una transformación fundamental se habrá operado, tanto a través de la historia como del relato:

Y a partir de esta escena, y sin explicaciones, Magda habrá desaparecido para siempre de la vida de Lamas [...] A partir de entonces la cronología avanza a los saltos; a partir de entonces es imposible referirse a una historia ordenada y única. Después de la posesión de la mujer deseada (o después del descubrimiento de que la mujer deseada desea a otro hombre, al Comandante),

y en esta fantasía despierta, la historia pierde su narratividad, se convierte en sueño. (Premat, 2003: 4)

De este modo, *Cuando entonces* es otro ejemplo de un fenómeno al que hemos aludido en múltiples oportunidades en relación a distintas novelas breves y que Julio Premat llama onettismo o brausenismo: “Cabría hablar de otro fenómeno: no la creencia desmedida en las ficciones literarias, sino la necesidad vital de afirmar la preeminencia de lo imaginado sobre lo real (es decir el “onettismo” o el “brausenismo”).” (Premat, 2003: 5)

La lógica disruptiva de los sueños irrumpe en esta escena, trastocando la narración. Pero el “onettismo”, aunque de un modo más discreto y solapado, recorre toda *Cuando entonces*. Recordemos que el movimiento de Lamas es el opuesto al de Brausen: “O sea que el espacio ficticio ya no es Santa María, esa ciudad inhallable en los mapas de la región. Lamas inventa la ciudad de Brausen, Buenos Aires.” (Premat, 2003: 2). Si la ciudad narrada (inventada) ya no es Santa María, sino Buenos Aires, ciudad *hallable* en los mapas, el narrador reivindica ahora la potestad de crear ya no lo imaginario, sino lo real mismo. Radicalismo de una ética onettista o brausenista llevada hasta sus últimas, especulares consecuencias.

Capítulo III. Lugares cerrados en Onetti

En tres de las novelas breves de Onetti, *El pozo*, *Tan triste como ella* y *La cara de la desgracia*, la acción se desarrolla en un único lugar. La cercanía semántica y estructural de *El pozo* respecto de *Memorias del subsuelo* es evidente, y en ambas obras el protagonista no sale de su habitación. Linacero, el narrador y protagonista de la novela breve de Onetti, despliega la narración de sus recuerdos y de sus ensueños desde su habitación en una pensión paupérrima, y el aislamiento, la separación respecto del resto del mundo (diegético) está subrayado de manera oblicua. En su cuarto hay “diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios” (Onetti, 2019: 17), con lo cual el linde que separa el interior del exterior se vuelve opaco, cobra espesor; el propio relato de *El pozo* ha sido escrito por Linacero en el reverso de varios panfletos del partido comunista: “Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro” (Onetti, 2019: 18). Lázaro es un comunista, compañero de cuarto del narrador.

La cara de la desgracia sucede en el hotel *Mi descanso*, en el bar y en el exterior del hotel, terreno oscuro rodeado por el mar, el bosque y los médanos: “El bosque estaba a mi izquierda, los médanos a la derecha; todo negro y el viento golpeándome ahora la cara.” (Onetti, 2019: 203).

El marco de *Tan triste como ella* es la casa de la protagonista, y, sobre todo, el patio de la casa, aislamiento espacial que se refuerza en el plano onírico. Al comienzo del relato,

Soñó, al amanecer, ya separada y lejos, que caminaba sola en una noche que podía haber sido otra, casi desnuda con su corto camisón, cargando una valija vacía. Estaba condenada a la desesperación y arrastraba los pies descalzos por calles arboladas y desiertas, lentamente, con el cuerpo erguido, casi desafiante. (Onetti, 2019: 268)

Escena reiterada hacia el final de la obra, solo que en otro nivel narrativo: “Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño y el cerebro deshechos, en cada momento de fatiga mientras remontaba la cuesta interminable, semidesnuda, torcida por la valija.” (Onetti, 2019: 295).

En las demás novelas breves de Onetti, el espacio narrativo suele ser más amplio que en las tres que acabamos de mencionar. Pero la acción tiende a concentrarse en una sucesión de lugares cerrados. “La oscuridad de los cuartos y los cafés es su espacio natural”, dice Alonso Cueto (2009: 15) en

referencia a los personajes de Onetti. Por su parte, Raúl Crisafio afirma que “La muerte y la niña está compuesta por pocas escenas, o secuencias narrativas, desarrolladas completamente en el interior de dos o tres habitaciones” (Crisafio, 1987: 361). Claude Fell relaciona esta predilección narrativa con la repulsión que los protagonistas de las obras de Onetti suelen sentir por el resto de personajes. Luego de citar el fragmento de *El pozo* en que Eladio Linacero explica a Cordes que tiene “asco de todo”, “la gente, la vida, los versos con cuello almidonado” (Onetti, 2019: 46), Fell agrega: “De ahí la multiplicidad de los lugares cerrados y la importancia dada a ciertos motivos topológicos (las habitaciones, los bares, las casas de tolerancia, pero también la lluvia, el frío, la niebla)” (Fell, 1987: 151). A su vez, la preeminencia de los lugares cerrados se proyecta sobre una concepción paradójicamente estática del tiempo. O, para decirlo de otro modo, los lugares cerrados son la traducción física de esta manera estática o estancada que adopta el tiempo en las ficciones de Onetti:

El encierro, que es la cualidad fundamental del espacio de Onetti, se corresponde con la repetición, que es la cualidad fundamental del tiempo. Por eso, en Onetti, la experiencia de la vejez (“costumbres y repeticiones”, según Bob) aparece como adecuada a los espacios cerrados de la vida urbana. La experiencia de los límites del espacio produce una actitud escéptica, para la cual el cambio es imposible. (Cueto, 2009: 139)

Esto se relaciona con una característica que a primera vista puede parecer anodina, pero no lo es: la literatura de Onetti es moderna y urbana. La modernidad de Onetti es al mismo tiempo social (a nivel del enunciado) y literaria (a nivel de la enunciación). Así, por ejemplo, Rodríguez Monegal atribuye a Onetti un rol protagónico en el abandono de una tradición rural, tradicional y en ocasiones telúrica en favor de una literatura urbana:

Sea como fuere, Onetti está situado en las letras rioplatenses de este siglo, a la entrada de una etapa decisiva: el descubrimiento del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos, sus muertes [...]. Si grandes, novelistas de la tierra y de la selva (Rivera, Gallegos, Güiraldes, Alegría) marcaron la línea central de un telurismo hondamente enraizado en la nostalgia o en la protesta, es con Onetti y sus pares que el nuevo hombre latinoamericano, el hombre que se ve obligado a ingresar a una modernidad caótica, angustioso, asume el primer plano. (Rodríguez Monegal, 1968: 433).

Al mismo tiempo, para Monegal Onetti fue uno de los que abrió un camino hacia la modernidad literaria que luego emprendieron escritores latinoamericanos posteriores:

Educado en la escuela de Faulkner y Céline, Onetti hace ingresar a la novela latinoamericana en la modernidad con mano tan segura como lo habían hecho para la poesía Pablo Neruda y Octavio Paz. A partir de su obra [...], son posibles los nuevos novelistas. Es decir: son posibles Carlos Fuentes y José Donoso, Carlos Martínez Moreno y Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y Manuel Puig. (Rodríguez Monegal, 1968: 434).

Un camino que había emprendido previamente otro escritor admirado por Onetti, Roberto Arlt:

Para él [Onetti], el oficio literario debe ejercerse en relación con una lengua y dentro de una sociedad determinada; no otra cosa hicieron los artistas que él más admira. Arlt y el alma de Buenos Aires, Céline y el fango de la Primera Guerra Mundial, Faulkner y el sexo y la violencia del Sur de Estados Unidos, Joyce y el cosmos de la lengua inglesa en un solo día de Mr. Bloom en Dublín. (Mondragón, 1997: 114. La traducción es nuestra)¹²⁷

La literatura de Onetti se despliega a veces en Montevideo, a veces en Buenos Aires, con mayor frecuencia en Santa María. Pero es siempre una literatura urbana. En ese contexto urbano, la ficción onettiana tiende a concentrarse dramáticamente en lugares cerrados. De entre los lugares cerrados, tienen especial importancia los almacenes (y bares) y los consultorios médicos. Y es de destacar la equivalencia narrativa, funcional de los almaceneros y los médicos. En un primer momento, esta asociación puede parecer arbitraria. Los médicos están claramente por encima de los almaceneros en la estructura social (en *La muerte y la niña*, se habla de la “riqueza involuntaria” del médico Díaz Grey¹²⁸). Pero ambas ocupaciones poseen una característica determinante: no tienen patrones. Por tanto, pese a que están como el resto de los personajes insertos en su sociedad, conservan un cierto grado de autonomía y distancia. En palabras de Fernando Aínsa “no es extraño, pues, que otra forma de evasión pueda producirse a través de la propia condición del personaje.” (Aínsa, 1987: 127) Por eso, tanto almaceneros como médicos suelen ser narradores. Por lo demás, los personajes no van al almacén solo para comprar productos, así como no van al consultorio médico solo para tratar una enfermedad:

¹²⁷ Pour lui, le métier littéraire doit s'exercer en relation avec un langage et à l'intérieur d'une société donnée, ce qu'on fait les artistes qu'il admire le plus. Arlt et l'âme de Buenos Aires, Céline et la boue de la première guerre mondiale, Faulkner et le sexe et la violence du sud des Etats-Unis, Joyce et le cosmos de la langue anglaise en une seule journée de M. Bloom à Dublin.

¹²⁸ Onetti, 2019: 297.

Como en toda la saga de Santa María, la visita al médico es una escena trastornada, el que viene trae la historia, quiere ser oído, no ser visto desde un saber que le diagnostique una enfermedad, sino que viene a confesar inversamente, puesto que se confiesa un hecho pasado y Goerdel [en *La muerte y la niña*] anuncia un crimen futuro; inversión correlativa a la de tomar el consultorio como confesionario y al médico como padre. (Ferro, 2011: 410)

Vale aclarar que los almacenes de Onetti no se limitan a la venta minorista de artículos de primera necesidad. Los almacenes de Onetti son también restaurantes, bares y cafés. A veces, incluso hoteles. En las novelas breves de Onetti, abundan los almaceneros, aunque solo hay dos narradores almaceneros: el narrador de *Los adioses* y Tito Perotti, en *Para una tumba sin nombre*. Una de las características más destacadas de esta última novela breve es la dispersión de voces narrativas. Dos personajes, Tito Perotti y Jorge Malabia, narran distintos momentos de una misma historia, a veces contradiciéndose entre sí. Estos relatos son a su vez referidos por una voz narrativa de nivel superior: la de Díaz Grey, que pasa de ser narratario a narrador homodiegético (Genette, 1972: 303). El encuentro de Díaz Grey y Perotti se produce en el almacén de barrio de este último.

Por su propia naturaleza, este polivalente almacén onettiano pertenece al mismo tiempo al exterior y al interior del espacio narrativo. Por eso, al referirse al mostrador del almacén de *Los adioses*, Sylvia Molloy dice que allí “desaparece el afuera”: “Emblema de autoridad narrativa, es también en la novela el lugar donde desaparece el afuera: donde el enfermo depone armas y se deja incluir en la enfermedad o la narración, acaso la enfermedad de la narración.” (Molloy, 1987: 263). Tanto el almacenero de *Los adioses*, como Poetters, el patrón del Belgrano, (“bar, restaurante, hotel y ramos generales”¹²⁹) en *El astillero* reciben y despachan cartas escritas por los personajes o destinadas a ellos. Es también Poetters el que sirve de nexo entre Larsen y Petrus. En *El pozo*, el único contacto de Eladio Linacero con el mundo exterior en el presente de la enunciación, además de Lázaro, su compañero de cuarto, parece ser Lorenzo, dueño o empleado del restaurante donde el protagonista compra cigarrillos. En *Jacob y el otro*, el luchador (Jacob) y su representante (Orsini), ambos forasteros, se hospedan en el Berna, donde también se hospeda Goerdel en *La muerte y la niña*, cuando regresa de su exilio para

¹²⁹ Onetti, 1968: 6.

demostrar su inocencia. En *La cara de la desgracia*, el protagonista se encuentra con su amigo Arturo en el bar del hotel, donde también se encuentra con Betty, la prostituta que solía frecuentar su hermano, Julián. Cuando la narración comienza, Julián ya se ha suicidado. El narrador atribuye al suicidio razones equivocadas, originadas por el desconocimiento de su propio hermano. Es precisamente Betty quien lo desengaña, precisamente en el bar del hotel. En *Cuando entonces*, la narración comienza a desplegarse en un bar de Lavanda, el Munich, espejo invertido y tal vez irónico de los dos bares de Buenos Aires mencionados en el relato: No name y Eldorado. Por último, Mario, apodado “el Turco” (aunque es sirio), el joven que se enfrenta a Jacob, en *Jacob y el otro*, es también dueño de un almacén: Porfilio Hermanos.

Como los almaceneros, los médicos están en contacto con todos los estratos sociales, con Rita (significativamente, desprovista de apellido) y con Helga Hauser. Como los almaceneros, carecen de patrón. En *Los adioses* se menciona una pareja de médicos: Gunz y Castro. En *La vida breve* (1950), cuando Brausen comienza a imaginar lo que luego se llamará Santa María, lo primero que ve es, precisamente, a Díaz Grey, un médico que vende morfina. Pero además, ya sea que narre la totalidad de la obra, o que solo sea el narrador de determinados fragmentos, este personaje es el narrador más frecuente de las novelas breves de Onetti: *Para una tumba sin nombre*, *Jacob y el otro*, *El astillero*, *La muerte y la niña*. En su estudio sobre esta última novela breve, Raúl Crisafio destaca, precisamente, el hecho de que la narración se abra en el consultorio médico de Díaz Grey, o, para ser más precisos, que el relato llegue a oídos de Díaz Grey en su consultorio: “La escena inicial ocupa uno de los espacios de la narración privilegiados de toda la Saga: el consultorio de Díaz Grey” (Crisafio, 1987: 360)

Esto se relaciona con una característica saliente de la obra de Onetti. A diferencia de lo que sucede en la obra de otros escritores latinoamericanos, las novelas breves de Onetti nunca le escamotean al lector ni las relaciones sociales ni la división social del trabajo¹³⁰. Al contrario, están siempre expuestas, exhibidas ante el lector en un primer plano. No solo eso, también el dinero, el capital, los montos exactos y también su carencia se exhiben página

¹³⁰ A decir verdad, esta es una característica que afecta toda la obra de Onetti: no solo las novelas breves, sino también los cuentos y las novelas.

tras página sin ningún tipo de pudor o censura. Larsen firmó un contrato por un salario de 5.000 pesos (que nunca cobrará); Eladio Linacero debe a Lorenzo catorce pesos; Hanka, amiga y amante de Linacero, gana 500 pesos por mes; la adolescente de *La cara de la desgracia* le da diez pesos de propina al mozo del hotel, exactamente el mismo monto de la propina que más tarde dará el protagonista; en *Jacob y el otro* (1961), Orsini ofrece 500 pesos a quien resista sobre el ring más de tres minutos; el basquetbolista de *Los adioses* paga en el almacén con un billete de cien pesos (índice de su riqueza), su mujer, con uno de diez. Etc.

Por otro lado, conocemos oficios y profesiones de todos los protagonistas y casi todos los personajes, y ese no es nunca un dato intrascendente. Por el contrario, el lugar que el personaje ocupa en la división social del trabajo es con frecuencia un elemento determinante de la trama. Tal vez el ejemplo más paradigmático lo hallamos en *Los adioses* (1954), obra en que, como explicaremos enseguida, ciertas especificidades de la estructura narrativa están estrechamente ligadas a la condición de almacenero del narrador, como si este hubiera desplegado todo su relato desde detrás del mostrador. Pero el suyo no es el único caso; Roberto Ferro, por ejemplo, menciona a Godoy, de *Para una tumba sin nombre* y a Julio Stein, de *La vida breve*:

Igual que Díaz Grey, que se entera de lo que pasa por la voz del informante Caseros, Jorge Malabia y Tito se enteran de la existencia de la mujer y el chivo por vía de Godoy, el comisionista, que como Julio Stein en *La vida breve*, hace coincidir su profesión con su funcionalidad narrativa. Ferro (2011: 311)

Los argumentos de las novelas breves de Onetti consisten muy a menudo en un problema de dinero. Aunque es preciso aclarar que las relaciones económicas rara vez están enfocadas de manera aislada. Antes bien, dinero, problemas existenciales, sexo, amor, poder: todo está interrelacionado. *El pozo*, relato con fuertes reminiscencias existencialistas, comienza con la descripción de la paupérrima habitación en que duerme el protagonista, la afirmación repetitiva de que ya no tiene tabaco y el recuerdo de los catorce pesos que le debe a su compañero de cuarto.

Los adioses constituye una excepción. El problema existencial del protagonista (está afectado de una enfermedad terminal y no conoce “nada de

donde sacar voluntad para curarse”¹³¹) están realzados por su carencia de problemas de índole financiera.

En contraste, la cuestión del dinero atañe el centro argumental de *Para una tumba sin nombre*. Esta novela presenta una sofisticada superposición de niveles narrativos, en la base de la cual está la historia de la estafa que Rita realizaba en las estaciones porteñas de Retiro y Constitución, donde, acompañada de un chivo, contaba una historia ficticia de drama personal con el objeto de obtener dinero de los transeúntes.

La cara de la desgracia es la historia de la soledad del protagonista. Al comienzo de la novela, su hermano Julián acaba de suicidarse, luego de haber robado el dinero de la caja registradora de la cooperativa en que trabajaba. El protagonista se siente culpable. Cree que su hermano robó esa única vez influenciado por lo que él, el protagonista, le había dicho. Pero la prostituta de quien Julián era cliente asiduo desengaña al protagonista: Julián no robó una única vez; robaba asiduamente.

En *Jacob y el otro*, Mario acepta a instancias de su novia luchar contra Jacob, con el objeto de reunir el dinero necesario para casarse.

El astillero narra la historia del intento fallido de Larsen de reintegrarse en la sociedad de Santa María, inmiscuyéndose entre la alta burguesía. Consigue ser contratado como gerente general del astillero, con un cuantioso salario, pero que jamás cobrará. También intenta seducir a la hija del dueño del astillero, Angélica Inés, en lo que también fracasa.

Tan triste como ella es comparable a *Los adioses* en el sentido de que la protagonista no parece tener dificultades financieras. Como en *Los adioses*, esto deja al descubierto los problemas existenciales de los personajes. En este caso, la muerte del amor.

Finalmente, si ordenamos el desorden cronológico de *La muerte y la niña*, podemos ver esta novela como la biografía de Augusto Goerdel, desde que se convierte en un impostor al servicio del enriquecimiento de Bergner, hasta su exilio en Alemania Oriental, pasando por la persecución que la oligarquía dirige contra él, por haberse atrevido a traspasar las rígidas fronteras sociales.

¹³¹ Onetti, 2019 :49.

El mejor ejemplo de concentración dramática es *Los adioses*. Casi todo lo que acontece en esta obra sucede en el interior del almacén, entre la puerta de entrada y el mostrador; lo demás es objeto de una especulación que suele conducir al error. La maestría narrativa de Onetti consistió en trasladar a elementos sudamericanos categorías clásicas de distancia y ambigüedad, que podríamos encontrar en un autor no particularmente admirado por el propio Onetti, como Henry James¹³²:

Al elegir un único punto de vista para contar esta intensa historia [...], al presentar la historia y su verdadero significado en el orden en que las revelaciones van ocurriendo para ese par de ojos resentidos, Onetti ha pagado tributo a la técnica narrativa impuesta, desde el siglo pasado por lo menos, desde las novelas de Henry James. Como en *What Maisie Knew* o *The Turn of the Screw*, la historia de este hombre y sus dos mujeres es una historia contada desde la perspectiva de un testigo cuyas limitaciones (de comprensión, de conocimiento) alteran y pervierten toda interpretación. (Rodríguez Monegal, 1970: 28-29).

El influjo de Henry James sobre Onetti es paradójico e indirecto, porque se realiza a través de la obra de William Faulkner (Rodríguez Monegal, 1970: 29), uno de los escritores más admirados por Onetti. La técnica de la dispersión de los puntos de vistas que hallamos, por ejemplo, en *Mientras agonizo* (1930) consiste en una radicalización de las técnicas de ambigüedad y fragmentariedad narrativa de Henry James (Rodríguez Monegal, 1970: 29). En *Los adioses*, La distancia narrativa es el fundamento de la ambigüedad narrativa, y esa distancia es literal, espacial. De modo que función social (almacenero) y función narrativa (narrador) están perfectamente imbricadas, lo cual constituye, en palabras de Juan José Saer uno de los principales “hallazgo” de *Los adioses*:

Y uno de los importantes hallazgos de ese relato, por no decir el principal, es justamente la distancia y la posición del narrador respecto de lo que narra. La distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del conocimiento, la esencia ambigua del acontecer al mismo tiempo que, por mostrárnoslo de lejos, a través de los signos exteriores de su comportamiento, le dan al protagonista el aire de un insecto que, con una mezcla de impudor y piedad, vemos debatirse en su agonía. También derivan de la posición del narrador, ciertos acontecimientos que podríamos llamar hipotéticos, que no suceden en el espacio-tiempo empírico del

¹³² En el prólogo de las *Obras Completas* de Juan Carlos Onetti, de la editorial Aguilar, Emir Rodríguez Monegal se refiere a la ocasión en que Onetti intentó contrariar a Jorge Luis Borges y al propio Rodríguez Monegal con la frase “¿qué le ven al coso ese?”, en referencia a Henry James. (Rodríguez Monegal, 1970: 15).

relato, sino en la imaginación un poco errática del narrador, enredado en ensoñaciones y en conjeturas. (Saer, 2019: 13).

Esta “fragmentariedad del conocimiento” está simbolizada por el hecho de que el jugador de básquet, protagonista y objeto del enigma del relato no envía sus cartas desde el almacén: “Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse en la ventana de un café, frente a la catedral, allí tomaba su cerveza.” (Onetti, 2019: 52). Aunque sí las recibe allí:

Pero las cartas que le mandaban desde la capital las recibía yo en el almacén y se las enviaba con el muchacho de los Levy, que hacía de cartero aunque no cobraba sueldo del correo sino algunos pesos que le pagábamos el hotel, el sanatorio y yo. (Onetti, 2019: 54)

Este corte del circuito comunicativo refuerza la idea del adentro y el afuera, del linde, que es el almacén, y alimenta aún más el enigma. Provenientes del exterior, ultramontanas, las cartas son el único, estrecho, frágil puente que aún se tiende entre el jugador de básquet y un mundo del que se aleja inexorablemente: su pasado, su juventud, la vida. En un mismo gesto desesperado se aferra a las cartas y se niega a aquel pueblo “contaminado” por la muerte:

Un hombre llega a una ciudad de las sierras donde hacen su cura los tuberculosos. Pasiva pero firmemente se niega a asimilarse a esa vida de sanatorio, de alentada esperanza, que contamina toda la ciudad. Es taciturno, no acepta. Vive sólo para las dos cartas (el sobre manuscrito, el dactilografiado en la máquina de tipos gastados) que llegan regularmente y que son la vía por la que continúa comunicando con el mundo exterior. (Rodríguez Monegal, 1954: 14)

El almacenero ve las cartas que llegan, lee sus signos externos, y amplía con ellos el amplio terreno de la especulación, desencadenando, tal como sucede en *Para una tumba sin nombre*, la narración:

Recibía, al principio, cuatro o cinco por semana; pero pude, muy pronto, eliminar los sobres que traían cartas de amistad o de negocios e interesarme sólo por los que llegaban regularmente escritos por las mismas manos. Eran dos tipos de sobres, unos con tinta azul, otros a máquina; él trataba de individualizarlos con un vistazo estricto y veloz, antes de guardarlos en el bolsillo, antes de volver al rincón de penumbra, recuperar el perfil contra la lámina folklórica, borrosa de moscas y humo del almanaque, y seguir tragando su cerveza exactamente con la misma calma de los días en que le daba cartas. (Onetti, 2019: 54).

Cuando las cartas dejan de llegar, se da una suerte de pausa dramática, que la llegada de nuevas cartas interrumpe. El narrador puede entonces volver a leer los signos externos que alimentan el enigma: “Las cartas volvieron a llegar, ahora armoniosamente: una escrita con la ancha letra azul junto con una a máquina.” (Onetti, 2019: 83)

El hecho de que sea el enfermero quien le cuenta que el jugador de básquet despachaba sus cartas desde la ciudad es muy significativo. Hasta la escena final, punto de giro clásico, estructuralmente homologable a la peripecia de las tragedias clásicas, con una diferencia fundamental consistente en que, en *Los adioses*, el enigma no se resuelve si no muy parcial y ambiguamente, el narrador no sale de su almacén. En cambio, el enfermero y la Reina (empleada del Hotel Royal, precisamente, uno de los hoteles en que el protagonista se hospeda) salen y entran al almacén, alimentando la imaginación narrativa del almacenero con informaciones parciales, verdades a medias y suposiciones, siendo así, equivalentes aproximados de los personajes menores de las tragedias del Siglo de Pericles (el Mensajero de *Antígona*, por ejemplo) o el confidente del clasicismo francés, que, a diferencia del héroe trágico, puede salir del lugar trágico y volver a entrar: “Para el confidente, el mundo existe; saliendo de escena, puede entrar en la realidad y volver: su insignificancia autoriza su ubicuidad.” (Barthes, 2014: 38)¹³³. De hecho, el propio enfermero y la propia Reina parecen ser conscientes de su condición de espectáculo para un único espectador, como si supieran que el narrador de la narración de la que ellos son personajes menores es el almacenero, y el almacén, la escena, el único espacio de la ficción:

Se reunían en el almacén, él y la mucama, todas las tardes, después del almuerzo. Podían verse en cualquier parte y a nadie en el pueblo o en el mundo le hubiera importado verlos juntos, ninguno habría pensado que no estaban hechos para encontrarse. Pero se me ocurre que el enfermero, o ella misma, la Reina, gruesa, con la boca entreabierta, con esos ojos fríos, inconvincentes, de las mujeres que esperaron demasiado tiempo, alguno de ellos supuso que agregaban algo si se citaban en la siesta en el almacén, si fingían —ante mí, ante los estantes, ante las paredes encaladas y sus endurecidas burbujas— no conocerse, si se saludaban con breves cabezadas y fraguaban miserables pretextos para reunirse en una mesa y cuchichear. (Onetti, 2019: 89)

¹³³ « pour le confident, le monde existe ; sortant de la scène, il peut entrer dans le réel et en revenir : son insignifiance autorise son ubiquité. »

El enfermero y la Reina buscan exhibirse en el almacén, ante el almacenero, como actores (o personajes) conscientes de serlo, conscientes también de la importancia funcional del almacén y el almacenero. En ese sentido, son comparables a Tito Perotti y Jorge Malabia, que en *Para una tumba sin nombre* despliegan una y otra vez distintos relatos discordantes sobre Rita y el chivo, ante Díaz Grey, médico y narrador.

El jugador de básquet prefiere viajar una hora y despachar él mismo las cartas en la capital, decisión que el almacenero lee en términos de negación o mala fe¹³⁴:

Yo lo imaginaba, solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida. Aplicado con una dulce y vieja tenacidad a persuadir y sobornar lo que estaba mirando, para que todo interpretara el sentido de la leve desesperación que me había mostrado en el almacén, el desconsuelo que exhibía sin saberlo o sin posibilidad de disimulo en caso de haberlo sabido.

Hacía el viaje de cerca de una hora a la ciudad para no despachar sus cartas en el almacén, que también es estafeta de correos; y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir, por fidelidad al juego candoroso de no estar aquí sino allá, el juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas y que éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas. (Onetti, 2019: 52-53)

Queda así definida una geografía tripartita compuesta por el almacén, el pueblo entre las sierras y el exterior del pueblo: la capital, las otras ciudades. Sylvia Molloy se refirió a lo que nosotros hemos denominado geografía tripartita como “espacios graduados”:

Desde un comienzo quedan nítidamente deslindados en el texto diferentes espacios —espacios graduados— donde *se juega a la ficción*. Se postula un afuera distante: espacio que se alza “al otro lado de la selva, en Buenos Aires, o en Rosario, en cualquier nombre y distancia” (p.31). Hay otro afuera más próximo cuyo nombre ya es borroso: “las siete letras de ese otro nombre, el de la capital de provincia, el de una ciudad que puede visitarse por negocios” (p. 14). Más cerca del narrador, y en contraposición con esos afueras deliberadamente distanciados, hay un espacio claramente delimitado: el área marcada por un almacén, un viejo hotel y una casa, área donde transcurre la anécdota —la básica fábula— del relato. Hay por fin, dentro de esta topología ya reducida, un

¹³⁴ Barthes alude a menudo a la mala fe, como una de las escapatorias posibles del héroe, aquella que consiste en la negación de la tragedia: “Pero la solución mayor, la que ha sido inventada por Racine (y ya no por algunas de sus figuras), es la mala fe: el héroe se calma eludiendo el conflicto sin resolverlo, replegándose por completo a la sombra del Padre, equiparando al Padre con el Bien absoluto: es la solución conformista.” (Barthes, 2014: 37)

« Mais la solution majeure, celle qui est inventée par Racine (et non plus par quelques-unes de ses figures), c’est la mauvaise foi : le héros s’apaise en éludant le conflit sans le résoudre, en se déportant entièrement dans l’ombre du Père, en assimilant le Père au Bien absolu : c’est la solution conformiste. »

lugar privilegiado que no solo alberga parte de la anécdota sino que es espacio de elaboración. Recinto clausurado donde la fábula pasa a ser trama, lugar por excelencia del acto narrativo, es significativamente un comercio —el almacén— donde todo gesto implica pacto, transacción: allí se vende y se guarda, allí se entra para *comprar y traer historias* (p. 48). En el almacén se trafica el relato [...]. Y como para insistir en el carácter privilegiado de este recinto donde se fabrica y se merca, casi ritualmente, ese relato, el texto recalca el límite mismo donde ocurre la transacción: un mostrador que separa el mostrador de lo observado, distancia materializada que permite detallar, organizar y vender el relato. (Molloy, 1987: 263 Subrayado de Molloy en todos los casos)

El exterior más allá de las sierras violetas, el que Molloy denomina “afuera distante” simboliza, a los ojos del almacenero, la negación de la tragedia, en tanto provee una posibilidad de huida, la mala fe:

No estaba en el hotel, no vivía en el pueblo. [...] Todo esto podía borrarse siempre que no entrara en el almacén para despachar sus cartas, siempre que las deslizara contra la plancha de goma de la ventanilla del correo de la ciudad. La interrupción quedaba anulada si en lugar de entregarme sus cartas como todos los que vivían en el pueblo, presenciaba la caída del sello fechador, manejado por una mano monótona y anónima que se disolvía en la bocamanga abotonada de un guardapolvo, una mano variable que no correspondía a ninguna cara, a ningún par de ojos que insinuaran hacerse cargo y deducir. El presente podía eludirse si veía el sello golpeando los sobres, imprimiendo en ellos, junto a las dos o tres palabras de un nombre, el de una capital de provincia, el de una ciudad que puede visitarse por negocios. (Onetti, 2019: 53)

Esta geografía recuerda los “tres lugares trágicos” que Roland Barthes identifica en las tragedias de Racine:

Aunque la escena es única, conforme a la regla, puede decirse que hay tres lugares trágicos. En primer lugar, está la Cámara: vestigio del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde acecha el Poder [...] Los personajes solo hablan de este lugar indefinido con respeto y terror, apenas se atreven a ingresar en él, pasan ansiosamente por delante. Esta Cámara es a la vez la sede del Poder y su esencia, porque el Poder no es más que un secreto: su forma agota su función: su invisibilidad mata [...].

La Cámara es contigua del segundo lugar trágico, que es la Anti-Cámara, espacio eterno de todas las sujeciones, porque es allí donde se espera. La Anti-Cámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión; forma parte a la vez del interior y del exterior, del Poder y del Acontecimiento, de lo oculto y de lo extendido; apresada entre el mundo, lugar de la acción, y la Cámara, lugar del silencio, la Anti-Cámara es el espacio del lenguaje: es allí que el hombre trágico, perdido entre la letra y el sentido de las cosas, dice sus razones. [...]

El tercer lugar trágico es el Exterior. Entre la Antecámara y el Exterior no hay transición alguna; están tan inmediatamente lindantes como la Antecámara y la Cámara. Esta contigüidad se expresa poéticamente en la naturaleza por así decir lineal del recinto trágico [...] De este modo, la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi abstracta; es un límite en el sentido ritual del

término: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella misma.¹³⁵ (Barthes, 2014: 15-14)

En el caso de *Los adioses*, en el hotel viejo y en el chalet de las portuguesas, donde se hospeda el jugador de básquet, no yace el poder, como en las tragedias de Racine, pero sí el secreto, el silencio, y, como ya se dijo, el almacenero solo ingresa al hotel al final de la obra, cuando el suicidio ya es un hecho consumado. Como en la Cámara de la tragedia, la forma agota la función, porque es precisamente el secreto y la condición de lugar vedado de la habitación del hotel los que desencadenan la narración, tal como sucede con el cajón tal vez vacío de *Para una tumba sin nombre*.

La historia de amor o de sexo, que une al jugador de básquet con las dos mujeres y que dispara la imaginación chismosa del almacenero, el enfermero y la mucama, relega por momentos a un segundo plano otra historia, que es, sin lugar a dudas, trágica, la de una muerte primero negada, finalmente aceptada. *Los adioses* fue leída en esta clave trágica y doble desde el momento mismo de su publicación:

Dentro de la primera historia (la historia que cuenta el testigo con fruición para la cosa sexual, imaginada o real) ocurre otra historia que es tragedia. Es la historia de un hombre que no escapa, no puede escapar a su destino: la destrucción total. La historia de un hombre que empieza por negarse (contra toda evidencia) a aceptar la condición de enfermo, pero que tampoco tiene voluntad para curarse y que acaba no aceptando el sacrificio de la muchacha, huyendo (por qué vía) para no compartir siquiera la muerte. (Rodríguez Monegal, 1954: 14)

¹³⁵ « Bien que la scène soit unique, conformément à la règle, on peut dire qu'il y a trois lieux tragiques. Il y a d'abord la Chambre : reste de l'ancre mythique, c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie [...] Les personnages ne parlent de ce lieu indéfini qu'avec respect et terreur, ils osent à peine y entrer, ils croisent devant avec anxiété. Cette Chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence, car le Pouvoir n'est qu'un secret : sa forme épuise sa fonction : il tue d'être invisible [...].

La Chambre est contiguë au second lieu tragique, qui est l'Anti-Chambre, espace éternel de toutes les sujétions, puisque c'est là qu'on attend. L'Anti-Chambre (la scène proprement dite) est un milieu de transmission ; elle participe à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, du Pouvoir et de l'Événement, du caché et de l'étendu ; saisie entre le monde, lieu de l'action, et la Chambre, lieu du silence, l'Anti-Chambre est l'espace du langage : c'est là que l'homme tragique, perdu entre la lettre et le sens des choses, parle ses raisons. [...]

Le troisième lieu tragique est l'Extérieur. De l'Anti-Chambre à l'Extérieur, il n'y a aucune transition ; ils sont collés l'un à l'autre d'une façon aussi immédiate que l'Anti-Chambre et la Chambre. Cette contiguïté est exprimée poétiquement par la nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique [...] Ainsi la ligne qui sépare la tragédie de sa négation est mince, presque abstraite ; il s'agit d'une limite au sens rituel du terme : la tragédie est à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle-même. »

Con su decisión final el jugador de básquet asume por completo su condición de personaje trágico. La soledad de su muerte, la negativa a contaminar con su agonía a la muchacha y, tal vez, a la otra mujer, es lo que mejor corresponde a su condición trágica. El suicidio es la aceptación total de una verdad que había tratado por todos los medios de ocultarse.

A lo largo de las páginas, todos los esfuerzos del jugador de básquet habían estado abocados a escapar del pueblo entre las sierras y el río, a sustraerse a todo lo que el pueblo implicaba: la enfermedad y muerte; así como la escena final, en lo más interior de este pueblo, en la habitación de su hotel, implica la aceptación final del destino trágico, el reconocimiento de lo inconducente de la mala fe a la que antes se había aferrado. Esto, tal como explica Hugo Verani, es “una constante” de la ficción onettiana:

En medio del abatimiento físico-moral, estos héroes, en su mayoría hombres maduros, intentan mitigar su angustia existencial, pero todos sus esfuerzos quedan irremediabilmente frustrados: la fatalidad parece dirigir todas las acciones de los protagonistas de sus novelas. (Verani, 1968: 35)

Pero la mala fe no solo fue la coartada predilecta a la que se entregó el jugador de básquet, en una reacción primaria y desesperada. Todo en aquel pueblo serrano es un intento de disimulo de la tragedia y, sobre todo, la *sordidez* y *vulgaridad* omnipresentes: el almacén y restaurante de mesas desiguales, el vaciadero de basura detrás del hotel, el baile de fin de año frente a almanaques emblanquecidos por el sol de reiteradas estaciones, los prejuicios desangelados del enfermero, la Reina, el almacenero. Si, como sostiene Viart (2013: 16), lo característico de la literatura moderna es la centralidad temática de lo cotidiano, allí radica una razón más para afirmar la modernidad de la prosa de Onetti:

El novelar de Juan Carlos Onetti es una constante inmersión en lo cotidiano, en lo antiheroico, un descubrir un mundo extraño y propicio a la reflexión sobre la existencia humana, un mundo sórdido que nos rodea insistentemente con su vulgaridad, pero que oculta elementos profundamente dramáticos. (Verani, 1968: 57)

En una obra como *El astillero*, la cercanía es aún más patente, porque en esta novela breve la Cámara es el lugar silencioso y vedado donde reside el poder. Saúl Yurkievich (1974: 563) sugiere que en *El astillero* hay dos infiernos. El uno, concreto, bajo, de hombres prácticamente reducidos a su condición

animal: es el infierno del *Chamamé*, uno de los dos bares que aparecen en la novela. El otro, abstracto. Es el infierno de Puerto Astillero. Todo el esfuerzo de Larsen está dirigido a alejarse del primero, solo para ingresar en el segundo, algo que el propio personaje intuye. El astillero y todo lo relacionado a él, está asediado por el mal kafkiano de la abstracción. Larsen nunca llega a cobrar su sueldo; la casa de Petrus y su hija, María Angélica, que Larsen corteja, es para este último a lo largo de toda la novela un lugar vedado. Cuando finalmente entra, lo hace a la habitación de la mucama. Lo cual es el signo exterior del fracaso de su proyecto, puesto que la seducción de María Angélica forma parte de sus planes de advenedizo¹³⁶, así como la casa “es la teleología secreta y evidente del proyecto de Larsen” (Concha, 1974: 553).

Esta abstracción que es el astillero, hecha de posposiciones, esperas, promesas y contratos, de estafas y fraudes son los restos de la sociedad industrial, solo parcialmente lograda¹³⁷. Restos que los personajes se disputan, en una acción condensadora de la decadencia final (Gálvez y Kunz, empleados del astillero, venden ilegalmente las máquinas del astillero). Aun así, Larsen cifra en el astillero y en el ingreso a la casa de María Angélica y de Petrus (objetivo para el que el puesto en el astillero no es sino un medio) todas sus esperanzas, con la misma mala fe que el jugador de básquet, porque, desde un principio, pudo intuir que Puerto Astillero era en realidad una trampa:

Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentido el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. (Onetti, 1993: 78).

Los apartados o capítulos en que se divide *El astillero* refieren a lugares dentro del mundo ficcional, y denotan en qué medida Larsen se aleja o se aproxima de sus fines: Santa María, El astillero, La glorieta, La casilla, La casa,

¹³⁶ No es imperativo que nuestra lectura coincida con la del autor, pero no está demás comentar que el propio Onetti sugiere esta explicación. En una entrevista con Rodríguez Monegal, Onetti dice: “Larsen quería casarse con la hija de Petrus. Tampoco el casamiento era para formar un hogar. Era más bien la realización de un status económico. Aunque él sabe que el astillero es una ruina que no tiene solución.” (Rodríguez Monegal, 1970).

¹³⁷ Esta lectura condice con un elemento paratextual del libro: la dedicatoria. En efecto, “Este libro está dedicado a Luis Batlle Berres”, presidente del Uruguay entre 1947 y 1951, responsable de la aplicación de políticas proteccionistas y del proceso de industrialización por sustitución de importaciones.

subtítulo repetidos luego con un número creciente (La casilla II, La casa III, etc.). La mera lectura de estos subtítulos permite seguir el zigzagueo existencial de Larsen, su alternativo acercarse y alejarse de aquella Cámara vedada y silenciosa que es la casa de Petrus y de su hija, donde reside el poder. Tal como afirma Jorge Rodríguez Padrón, en su lectura de *El astillero*, los personajes de Onetti siempre vuelven a los sitios en donde han estado antes:

No en vano los personajes vuelven siempre no sólo al punto de partida, sino a los mismos lugares por los que han estado. Y vuelven con un sentido de melancólico e irrenunciable retorno a ese ámbito que saben habrán de abandonar para siempre. Obsérvese, por ejemplo, que los títulos y la numeración de cada capítulo indican con precisión ese ir y volver cíclico. Los personajes se abren a todos los vientos y se entregan por entero a la labor de vivir con los demás, a sentirse de y para los demás; y lo que sucede es que esos seres de Onetti siempre llegan tarde; no les queda tiempo suficiente para cumplir adecuadamente su objetivo; aunque también es cierto que el ámbito al que retornan ya no es el mismo, porque en él ya no queda ninguna esperanza de recuperación (Rodríguez Padrón, 1987: 330-331)

El astillero comienza con la llegada de Larsen a Santa María, luego de cinco años de exilio y su hospedaje en el hotel Berna (el mismo en que se hospeda Goerdel, en *La muerte y la niña*, al regreso de sus años de exilio en Alemania Oriental). Luego se dirige al Belgrano, almacén de ramos generales. Lo cual constituye un ejemplo de la importancia de los almacenes en los mundos ficcionales de las novelas breves de Onetti, no solo porque en esa ocasión, en el Belgrano, Larsen ve por primera vez a Angélica Inés y a Josefina, la sirvienta de esta última, sino también porque es el dueño del Belgrano, Poetters, quien, presuntamente, presenta a Larsen y a Petrus, subrayando, así, la condición liminar de los almacenes de las novelas breves de Onetti, como si los almacenes fueran puertas que comunicaran con el exterior y el interior del mundo ficcional, y hubiera que pasar por ellos para ingresar a Santa María:

No se sabe cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen. Es indudable que la entrevista fue provocada por éste, tal vez con la ayuda de Poetters, el dueño del Belgrano; resulta inadmisibles pensar que Larsen haya pedido ese favor a ningún habitante de Santa María. (Onetti, 1993: 74)

La última frase sugiere que Poetters no pertenece a Santa María, con lo cual se remarca su condición ambigua, interior y exterior al mismo tiempo. Cuando Gálvez, gerente administrativo del astillero, decide renunciar, le envía

una carta a Larsen y la carta llega primero a manos de Poetters, quien envía un “mucamo”, en un movimiento paralelo al del almacenero de *Los adioses*, quien envía “al muchacho de los Levy”: “Era un jueves. Una lancha dejó la carta a la hora del almuerzo y Poetters, el patrón del Belgrano, la mandó al astillero con el mucamo.” (Onetti, 1968: 86). De modo que el dueño del Belgrano es al mismo tiempo quien ayuda a Larsen en la negación de su destino trágico, quien colabora en esa gigantesca empresa de mala fe que es para Larsen el astillero, y quien comienza el proceso de desmantelamiento de esa coartada, ese desvío de autoengaño:

Sonriendo, alegremente estremecido por la astucia, Larsen se sentó sin esperar que lo invitaran. Acababa de decidir que Gálvez no había muerto, que él no caería en una trampa tan infantil, que volvería al amanecer a Puerto Astillero, al mundo inmutable, mensajero de ninguna noticia. (Onetti, 1968: 100).

Santa María, El astillero, La glorieta, La casilla, La casa: el título de los capítulos delinea una estructura de cajas chinas, de imbricación mutua, de concentración en planos detalle o ampliación en planos generales, sobre la misma superficie. El astillero se encuentra en Puerto Astillero, y este parece estar situado en Santa María; a su vez, la glorieta, la casilla y la casa están en Puerto Astillero y, por transferencia, todos se encuentran en Santa María. La glorieta se encuentra en el jardín de la casa de Jeremías y Angélica Inés Petrus, y es el umbral que Larsen no consigue atravesar, hasta el capítulo final, llamado irónicamente “La casa”. Título este último que puede ser leído en clave irónica porque, como ya se dijo, si bien Larsen ingresa efectivamente a la casa, lo hace a la habitación de Josefina, la sirvienta, lo cual simboliza el fracaso en la realización de sus planes, cuya manifestación exterior, simbólica también, consistía en el acceso a los pisos altos de la casa, donde se encuentra la habitación de Angélica Inés, cámara que continuará estando cerrada para Larsen, porque, como en las tragedias de Racine, la forma agota la función, y la casa es un lugar secreto y vedado en tanto es el recinto del poder. Larsen ha intentado ingresar a la casa a lo largo de la narración; al titular “La casa” el último capítulo, la narración crea en el lector unas expectativas que, al defraudarse, subrayarán con más fuerza aún la exclusión de Larsen, su fracaso. Por otra parte y como es evidente, *casilla* es el diminutivo de *casa*, y así como el ingreso a esta es “la teleología” del proyecto de Larsen, ingresar a

aquella es su pesadilla, porque la casilla y las precariedades materiales a las que está asociada es de lo que Larsen quiere precisamente escapar. No podrá ingresar a la casa de Jeremías Petrus y de Angélica Inés, pero ingresará a la casilla de Gálvez y su mujer, con quien Larsen tendrá una aventura. Y si bien, ambos espacios, la glorieta y la casilla se oponen entre sí, también están ligados entre sí por “algunos puntos de convergencia”:

Mientras la glorieta pertenece al dominio de Angélica Inés, o de los sueños de Larsen, la casilla está bajo la posesión simbólica de la mujer de Gálvez. Esta relación antitética permite dar cuenta de algunos puntos de convergencia propios del dispositivo narrativo de Onetti: ante todo, los personajes están fuertemente ligados a los lugares que habitan o imaginan, por lo tanto la espacialidad en el discurso narrativo no está escindida de la figuración de los personajes y, luego, el devenir del relato de las acciones de los personajes supone un cambio de lugar, pasar al otro lado en Brausen, irse a la isla de Faruru en Aránzuru, escenificar un sueño en la mujer de “Un sueño realizado”. (Ferro, 2011: 364).

En cuanto a *Jacob y el otro*, *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña*, el argumento no se despliega en un único lugar. En *Jacob y el otro*, Orsini se pasea por Santa María, del hotel Berna a las oficinas del diario *El Liberal*, de allí a Porfirio Hermanos, el almacén del rival de Jacob y, junto con este último, al centro de la ciudad, donde se yergue la estatua a Brausen, al pie de la cual depositan un ramo de flores. Si bien la peripecia se desarrolla enteramente en un solo lugar, el cine Apolo, donde se abre y se cierra la narración, lugar de espectáculo en que sucede el punto de giro y, por lo tanto, donde acontece el momento más álgido de la narración, insinuando así la idea barroca de la vida como espectáculo (retomaremos esta idea en el próximo subapartado, dedicado a Santa María), esto no es suficiente para sostener que la narración se despliega en un solo lugar.

En el caso de *Para una tumba sin nombre*, Díaz Grey se entrevista con Tito Perotti en el bar de este último, recibe a Jorge Malabia en su consultorio, o se dirige al cementerio. Y en cada caso, lo hace para dar continuación al relato que Tito Perotti y Jorge Malabia han narrado ante él de un modo fragmentario, discordante y contradictorio acerca de Rita y su chivo, su peregrinar por las estaciones porteñas de Retiro y de Constitución y por las habitaciones de pensiones paupérrimas.

En ese sentido, las similitudes con *La muerte y la niña* son evidentes. Como en *Para una tumba sin nombre*, los protagonistas de la historia, Jorge

Malabia, Augusto Goerdel, el cura Bergner se encuentran con Díaz Grey a fin de narrar el relato que, a su vez, será referido por el propio Díaz Grey. Como en *Los adioses*, los personajes actúan como si fueran conscientes de que Díaz Grey es el narrador de la narración de la que son parte integral: otro ejemplo de barroquismo; en este caso, el que consiste en jugar con los límites de la ficción. Díaz Grey permanece la mayor parte del tiempo en su consultorio, escuchando a los otros personajes desplegar su relato. Pero este relato se sitúa en diferentes lugares de Santa María y la colonia suiza. Los personajes aluden a las alas de la iglesia en que Augusto Goerdel siguió el seminario impartido por el cura Bergner, a las estancias de la colonia suiza, a donde Goerdel se trasladó a fin de ofrecer sus servicios a las ricas familias oligárquicas; se alude, como en *Jacob y el otro*, a la estatua de Brausen erigida en la plaza central; a Alemania Oriental, donde Goerdel se exilia; y al hotel Berna, donde se hospeda al regreso de su exilio. Sin embargo, tal como sucede en *Para una tumba sin nombre*, todos estos lugares, al estar referidos por otros personajes al narrador último (Díaz Grey), pertenecen a una instancia narrativa distinta, supeditada a la instancia narrativa de la que Díaz Grey es narrador. Es decir que, tanto en *Para una tumba sin nombre*, como en *La muerte y la niña*, se da la construcción en estratos y la estructura circular, que hemos mencionado previamente.

Del corpus de nueve novelas breves de Onetti, estas dos últimas son, sin duda, las de mayor complejidad formal. En el Capítulo II b.1.6, de la Primera Parte, hemos defendido la postura de que la unidad de lugar no constituye un rasgo invariable de las novelas breves. De las tres unidades, la única esencial es la de acción. Pero tanto en *Para una tumba sin nombre*, como en *La muerte y la niña* y en *Jacob y el otro*, encontramos todos los rasgos que hemos definido como característicos de la novela breve. Como es evidente, las tres obras comparten el rasgo distintivo y definitorio de la extensión, tal como fue definida en el apartado 1.3. Intento de definición. En las tres, además, se aprecia una escasez de personajes. Las tres obras comparten el tono fatalista e irracional. En las tres se opera una problematización de la voz narrativa.

Una estatua con rasgos vacunos: minando los cimientos de Santa María

Como se sabe, Santa María, sus habitantes y vidas han sido “creados” por Juan María Brausen, el protagonista de *La vida breve* (1950). A instancias de su jefe, Julio Stein, que le encarga la realización del guión de una película, pero también con la intención de evadirse de “la frustración de su existencia mediante la búsqueda de lo otro”¹³⁸, Brausen imagina una ciudad con sus habitantes. Este procedimiento metaficcional y barroco se radicaliza con cada nueva obra de la saga de Santa María. En *La muerte y la niña* (1973), Brausen no solo es homenajeado con una estatua en el centro de la ciudad, sino que es venerado como un dios. El dios de la religión de Santa María, de la que otro personaje, Bergner, es sacerdote. Tal como explica Ferro, “En *La muerte y la niña* como en ninguno de los textos anteriores se satura la apelación a Brausen.” (2011: 416). Si esta novela breve es la más autoconsciente y metaficcional, la estatua de Brausen es una suerte de condensador de esa intertextualidad. Término este último que, en el caso particular de las novelas breves que forman parte de la saga de Santa María, tiene un sentido muy específico: “La intertextualidad principal consiste, como veremos, en la reformulación del modelo ejemplar de la narrativa de Onetti, el de *La vida breve*.” (Verani, 2016: 1).

Dentro del amplio abanico de tipos de intertextualidades descritas por Gerard Genette, la que se efectúa a través de la estatua equino-bovina de Brausen sería una *alusión* o una *parodia*. Estrictamente, la parodia es un tipo de *intertextualidad* y de *alusión*. Genette define la alusión de la siguiente manera: “un enunciado cuya plena comprensión presupone la percepción de una relación entre él y otro al que necesariamente se refiere alguna de sus inflexiones, de otro modo inadmisibles.” (Genette, G., 1982: 8. La traducción es nuestra)¹³⁹

¹³⁸ “En su radical angustia, Brausen rechaza la frustración de su existencia mediante la búsqueda de lo otro como única ética para salvar el yo. El amor y el sexo le ofrecen la esperanza de transferir su yo en un instante de vida breve. Sin embargo, el amor es solo un encuentro efímero para Brausen. En vano tratará de recatar en el retrato o en la memoria, la imagen adolescente de una lejana Gertrudis.” (Gertel, 1987: 256)

¹³⁹ « l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »

La definición de parodia, por su parte, presupone la definición de alusión: “La parodia más elegante, por ser la más económica, no es pues más que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad.” (Genette, 1982: 24)¹⁴⁰. Así pues, toda parodia es una alusión, pero no toda alusión es una parodia.

La estatua de Brausen es en ocasiones una parodia y siempre es una alusión. Esa estatua ecuestre en el centro de Santa María, frente al hotel Plaza alude, en primer lugar, al protagonista de *La vida breve*; bajo la forma de la parodia alude también a Brausen, pero al mismo tiempo refiere a diversos “supuestos subyacentes compartidos” o “supuestos discursivos compartidos”:

El primer principio, la causa primera, el origen único, es el supuesto subyacente compartido en torno al cual se articula un paradigma hegemónico que abarca la religión, la filosofía, la historia, los estudios literarios; la parodia del autor se disemina en la textualidad onettiana centrada en algunos de los motivos de esos discursos, tales como “Dios, “fundador”, “padre”, “precursor”, en tanto que orientadores ideológicos, enunciadores de axiomas, recuperadores de diversidades, núcleos de acuerdos básicos, configuradores de síntesis. (Ferro, 2011: 328-329).

En rigor, todo el procedimiento es un ejemplo impuro de estructura en abismo. Recurso este último caro a la tradición artística occidental (literaria, pero también pictórica), y por lo tanto, cargado de prestigio, es decir, de solemnidad. Pero el texto mismo se encarga de *desactivar* el peligro de solemnidad que el recurso conlleva. Lo hace socavándolo a través de la autoironía:

Y fue el Padre Bergner el primero en descubrir, luego de santiguarse, a la luz de los faroles de la plaza, que la cara del jinete de la estatua dedicada a Juan María Brausen, había comenzado a insinuar rasgos vacunos. [...] La dureza del bronce no mostraba signo alguno de formación de cuernos; solo una placidez de vaca solitaria y rumiante. (Onetti, 2019: 313)

El argumento de “Las ruinas circulares”, de J. L. Borges (*Ficciones*, 1940) no dista demasiado del recurso que estamos describiendo, desplegado entre *La vida breve* y *La muerte y la niña*. De hecho, en ciertas frases de esta última resuenan claros ecos borgeanos. Por ejemplo: “Pero también tiene que seguir el monótono ejemplo de los innumerables demiurgos anteriores” (Onetti, 2019:

¹⁴⁰ « La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité. »

303). La diferencia está precisamente en la solemnidad, que los textos de Onetti procuran siempre evitar: “logra despojar un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación al asediarlo con rabia y con pasión, desde un ángulo puramente existencial.” (Rodríguez Monegal, 1970: 26). Onetti procura evitar siempre cualquier forma de discurso altisonante o serio. En la dicotomía establecida por Hamon, suele preferir la liviandad a la gravedad:

Llamemos a este discurso, antagónico del discurso irónico, discurso serio.[...]

Si la ironía está del lado de la ligereza, del distanciamiento; la seriedad está del lado de lo pesado, de lo ponderado, de lo grave [...], del lado de lo ‘profundo’ [...], del lado de la implicación y de la adhesión, incluso de la adherencia, a lo real y al discurso sobre ese real. (Hamon, 1996: 59. La traducción es nuestra)¹⁴¹

El pasado épico y grandilocuente que evoca toda estatua ecuestre está minado por el desplazamiento que el texto efectúa sobre las expectativas del lector, es decir, sobre la red textual en que se funda esa grandilocuencia épica:

Algunas de las marcas de la descripción del monumento remiten al que fuera erigido en Montevideo en homenaje a Artigas, y que motivara una serie de diferencias en cuanto al modo en que debía ser representado. Desde el punto de vista metodológico, hay que señalar que la figura de Brausen no parodia a José Gervasio de Artigas ni a José de San Martín, sino a los supuestos discursivos subyacentes que los ponen en el lugar de padres fundadores. (Ferro, 2006: 6)

Si el caballo es el animal épico por excelencia y la épica el género preferido de los nacionalismos, la vaca pertenece sin duda a un registro distinto, mucho menos solemne. Pero el desplazamiento es aún mayor que el esperable. Porque no es el animal el que adquiere rasgos vacunos, sino el hombre. El propio texto evidencia este doble desplazamiento cuando, algunas páginas más tarde, Bergner habla del asunto con Díaz Grey, el médico, y atribuye al caballo, y no al jinete, los rasgos vacunos, antes de que el médico lo corrija.

El texto establece una distancia irónica con, como diría Martín Adán, el “sueño patriótico, de texto escolar nacionalista” (1997: 58), asociando los próceres nacionales con el destino agropecuario, plácido, solitario y rumiante, de Santa María.

¹⁴¹ « Ce discours antagoniste du discours ironique, appelons-le discours sérieux. [...] si l'ironie est du côté de la légèreté, de la distanciation, le sérieux est du côté du lourd, du pondéré, du grave [...] du côté du ‘profond’ [...], du côté de l'implication et de l'adhésion, voire de l'adhérence, au réel et au discours tenu sur ce réel. »

Como es evidente, la estatua de Brausen no aparece solo en *La muerte y la niña*; también es mencionada en otras novelas breves, en novelas y en cuentos, aunque en ocasiones Brausen aparezca desmontado y sin la insinuación vacuna. La estatua aparece también, para citar solo dos casos, en *Jacob y el otro* y en *El astillero*. Citamos esta última novela breve porque la alusión allí nos parece de un alto grado de sofisticación intertextual:

Los presos podían ser visitados de tres a cuatro. Larsen se sentó en un banco, sobre el borde de la plaza circular de verdes oscuros y húmedos, pavimentada con gastados ladrillos envueltos en musgo, rodeada por casas viejas de frente color rosa y crema, enrejados y herméticos, con manchas que se hacen intensas a cada amenaza de lluvia. Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSEN-FUNDADOR, chorreada de verdín. Mientras fumaba un cigarrillo al sol pensó distraídamente que en todas las ciudades, en todas las casas, en él mismo, existía una zona de sosiego y penumbra, un sumidero, donde se refugiaban para tratar de sobrevivir los sucesos que la vida iba imponiendo. Una zona de exclusión y ceguera, de insectos tardos y chatos, de emplazamientos a largo plazo, de desquites sorprendentes y nunca bien comprendidos, nunca oportunos. (Onetti, 1993: 204-205)

Para nosotros, hay por lo menos, dos lecturas posibles, distintas y complementarias de esta alusión. En primer lugar, Ferro lee estas alusiones en clave paródica:

La hegemonía de los supuestos subyacentes que articulan diversos campos discursivos permite legitimar como co-inteligible o co-aceptables una gran diversidad de textos; pero, también y correlativamente, revelan textualidades que no solo son antagónicas, sino incompatibles; el modo de manifestar esa incompatibilidad en la narrativa onettiana es la parodia. (Ferro, 2006: 5).¹⁴²

En este caso concreto, el texto aludido sería el de los “supuestos subyacentes compartidos” en torno a la figura de fundador y, a través de este, de autor.

Pero además, como queda dicho, para nosotros hay otra alusión, en otro nivel. Frente a la estatua de Brausen, Larsen tiene un momento de suprema lucidez, una intuición más profunda de lo que él mismo hubiera sido capaz de

¹⁴² Aquí es quizás pertinente señalar un matiz respecto a la terminología de Genette, quien define la parodia de la siguiente manera. Si para Genette, la parodia es una cita a la que se le ha cambiado el contexto o cuyo sentido ha sido desviado, presupone la presencia de una cita; cuando esta no existe, prefiere hablar de alusión.

sospechar. Al mirar la estatua con su inscripción y el verdín chorreante, piensa en una zona de sosiego y penumbra “donde se refugiaban para tratar de sobrevivir los sucesos que la vida iba imponiendo”. Evocación lírica y enigmática. Es difícil entender por qué la estatua y el musgo y la placa con dos palabras evocan en Larsen esta reflexión abstracta y oscura. Mejor dicho, la comprensión es difícil para cualquier lector que solo haya leído *El astillero* de todas las obras de la saga de Santa María. Larsen parece intuir que toda Santa María es ese “sumidero” donde se refugian los sucesos de una vida, la de Brausen. Y él, que forma parte de Santa María, es también ese sumidero.

Luis Harss sostiene que “Todos los personajes de Onetti tienen la compulsiva necesidad de quebrar la irreversible estructura de sus vidas. La solución —si puede llamársela solución— que Brausen encuentra es llevar una vida fantasmal fuera del tiempo.” (Harss, 1969: 231). La dudosa “solución” hallada por Brausen se materializa en esa estatua, cubierta de verdín, fuera del tiempo. Larsen intuye la existencia de un Brausen no histórico, no épico, no fundador, sino humano y soñador, su creador, como un creyente cree intuir a dios, o efectivamente lo intuye.

La ficción se pliega sobre sí misma, se alude; tal vez, se autoparodia.

Capítulo IV. Los personajes

a. Los personajes de las novelas breves de Onetti

Como mencionamos en Capítulo II. b. 2, las novelas breves de Onetti están repletas de personajes imaginados, soñados, recordados por otros personajes. Si no nos restringiéramos a las novelas breves, es evidente que el caso paradigmático sería el de Díaz Grey, imaginado por Brausen. Pero los ejemplos son muchos más. Para el lector de *El pozo*, el estatuto de Cordes no es un exactamente igual que la de Linacero, porque aquel es recordado por este. Magda, en *Cuando entonces* es un recuerdo distorcionado por el amor y el desengaño de otro personaje, Lamas; mientras que este último no es el recuerdo distorcionado de ningún amor ni de ningún desengaño, etc. Esto se relaciona directamente con lo que Julio Premat llamó “onettismo” o “brausenismo” (Premat, 2003: 5): para la ética del mundo ficcional onettiano la Magda recordada o soñada es superior a Magda “real”.

Tal vez por esta razón ciertos críticos como Luis Harss y Emir Rodríguez Monegal destacaron la condición evanescente de los personajes de Onetti. Tan distintiva resulta esta condición que Harss cifró allí una diferencia fundamental con la ficción de William Faulkner, el gran maestro, explícitamente admirado, de Juan Carlos Onetti:

Los personajes de Faulkner viven fuera de él, en el tiempo y en la historia; cuentan con medios de acción independientes y conciencia individual. Los de Onetti son a la vez más íntimos y más abstractos. Al vivir en tan estrecho abrazo con su creador, se han desmaterializado. Cuanto más se dice de ellos, menos reales parecen. Son esencias flotantes. Las palabras los sepultan. (Harss, 1969: 238)

En este punto, resulta necesario distinguir, en un grupo, esas vagas sombras que son, por ejemplo, los sueños compensatorios de Linacero (los contrabandistas holandeses, Ana María, entre otros), de personajes como Ester, Cordes, el propio Linacero, en un segundo grupo. Dejamos de lado los personajes de *Tierra de nadie* y *Para esta noche*, porque exceden el campo de estudio de esta tesis. Nos limitaremos a decir que sin duda los personajes de estas dos novelas entrarían en el último grupo. Es cierto que los personajes del segundo grupo carecen, como los del primero aunque en distinto grado, del tipo de “consciencia individual” esperable en una literatura naturalista (que Onetti practica y con la que rompe en una misma obra). De hecho, esa parece ser la

razón por la que Rodríguez Monegal dice que en *Tierra de nadie* “No hay personajes; son conceptos.” (Rodríguez Monegal, 1944: 14). Sin embargo, la naturaleza de los personajes del primer grupo es, a nuestro entender, muy distinta de la de los del segundo grupo.

Solo de los primeros puede decirse que son *tenues y errátiles*, y solo de los contrabandistas holandeses puede decirse que son fantasías pasajeras; la Ana María recordada y soñada reiteradamente por Linacero vuelve con una insistencia obsesiva e inapelable¹⁴³.

En cuanto a la segunda afirmación, que no se aplica ya a los tres primeros libros de Onetti, sino a toda la obra publicada hasta la publicación del libro de Harss (1966), hemos de decir que, desde nuestro punto de vista, los personajes de Onetti (excluyendo los que, en el párrafo anterior colocamos en el primer grupo) carecen de la independencia de los personajes de Faulkner, solo en la medida en que han sido creados por otro personaje (Brausen). Pero la afirmación de que carecen de conciencia individual solo es cierta, a nuestro entender, para los personajes del primer grupo (la Ana María soñada, los contrabandistas). En personajes como Díaz Grey y Bergner se da la paradójica y autoperódica situación de que son conscientes de su condición de personajes¹⁴⁴ y, al mismo tiempo, tienen una lúcida conciencia individual. Onetti no ahonda en tales consciencias porque las suyas no son novelas psicológicas. El naturalismo¹⁴⁵ de sus descripciones es con frecuencia una simple maniobra evasiva, la preparación del terreno donde habrá de desplegarse el desvío barroco: la suplantación de la realidad por la ficción. Aun cuando el barroquismo está atenuado o ausente, como en *La cara de la*

¹⁴³ En esa temporalidad repetitiva, Roberto Ferro cifra la distinción fundamental entre la temporalidad de la escritura, que corresponde al presente de Linacero, y la temporalidad de la imaginación, el tiempo de Ana María: “Ana María puede retornar porque participa de una instancia temporal distinta de aquella en la que está inscrito el narrador; ese pasaje es la condición insoslayable para superar las constricciones de la fuga temporal.” (Ferro, 2011: 113-114).

¹⁴⁴ Estudiaremos más en detalle este punto en el Capítulo VI, de la Segunda Parte y en el Capítulo II.a de la Tercera Parte.

¹⁴⁵ En su artículo de 1951, Rodríguez Monegal realiza una descripción de *La vida breve* cuya segunda cláusula podría aplicarse, aunque con sentidos no exactamente idénticos, a todas las novelas breves de Onetti: “En esta tercera existencia de Brausen [en la que este se dirige a Santa María], Onetti abandona, es claro, toda pretensión de realismo. Me refiero al de las esencias. La superficie sigue siendo de sórdido, minucioso naturalismo.” (Rodríguez Monegal, 1951: 182). Con excepción de *La muerte y la niña*, en la que los personajes se refieren a un dios llamado Brausen, las novelas breves de Onetti no rompen con el realismo. En todas ellas, sin embargo, se verifica un naturalismo “sórdido” y “minucioso”, que, como en *La vida breve* suele ser el telón de fondo de complejos juegos formales o barrocos.

desgracia, el realismo de las descripciones y de la narración no es nunca un fin en sí mismo.

De hecho, la lucidez de estos personajes autoconscientes es mayor que la del resto. En realidad, la consciencia de los personajes del segundo grupo, los Malabia, los Larsen, los príncipes y almaceneros oscila en un permanente “estado de tensión”, como muy perspicazmente la describió Alonso Cueto:

Pero este universo oscuro no está paralizado sino en permanente estado de tensión. Onetti sume a sus personajes en los extremos de la consciencia. Su sistema está basado en integrar en una sola experiencia las emociones más radicales y contradictorias: la piedad y el asco, el amor y la vergüenza, el odio y la ternura. (Cueto, 2009: 14).

Puede que el “estrecho abrazo” de los personajes de Onetti “con su creador” los haya “desmaterializado”, tal como afirma Harss, en el sentido de que el lector nunca olvida que esos personajes son una abstracción creada por la fantasía de un tercero. Pero de manera tal vez paradójica, esto no les quita complejidad. La experimentación simultánea de las emociones más radicalmente opuestas, hace de ellos personajes complejos y oximorónicos, irreductibles.

Como dijimos al comienzo del Capítulo II b.2.1, de la Primera Parte, siguiendo los postulados de Hamon, nosotros consideraremos los personajes función más que ficción. Lo cual no quiere decir que nos sean en absoluto ficción. Antes bien, la definición de Hamon presupone que los personajes son también, aunque no principalmente, ficción. Esto último es lo que autoriza a los críticos a realizar caracterizaciones esencialistas sobre los personajes (esto es, tomándolos en su faceta ficcional y no funcional).

Si nos centramos en los personajes de las novelas breves de Onetti, tenemos como ejemplo la siguiente reflexión de Jorge Ruffinelli (1974: 103):

Si se hiciera la tipología de los personajes de Onetti podría admitirse una primaria separación de dos grupos (como en su maestro Faulkner): quiénes «aceptan» y viven sin cuestionamientos su propia vida mediocre, y quienes se rebelan ante su realidad precisamente por poseer una lucidez trágica. En ambos casos son seres alienados en un orbe absurdo, pero la positividad de la figura del «héroe» se encuentra claramente en los segundos, en los rebeldes anárquicos.

Podría pensarse que esta tipología es deudora de ciertas teorías de la tragedia, las cuales dividen los personajes según sean capaces o no de

aceptar su condición trágica, en un mundo radicalmente binario. El primer tipo sería el del “héroe trágico”¹⁴⁶. Esta *deuda* pareciera estar confirmada algunas páginas después, en una cita que refiere específicamente a *El astillero*: “Probablemente la originalidad mayor de la novela (que se traslada al personaje, a su diseño) consiste en la hibridación de farsa e historia trágica.” (Ruffinelli, 1974: 115). Desde nuestro punto de vista, la afirmación de Ruffinelli solo es parcialmente cierta. Es cierto que hay personajes lúcidos y personajes que “aceptan” la mediocridad de su vida. Pero no nos parece cierto que los primeros se rebelen.

En este punto, nuestra postura es más cercana a la de Fernando Aínsa:

Los abundantes ejemplos de esta tensa relación entre la mayoría encarnada por la colectividad, y el individuo hostigado y aislado, hacen más evidente una autenticidad derivada de la marginalidad social y de un cierto desasimilamiento del prójimo, por no decir de una falta de solidaridad. El ejemplo de Ossorio en *Para esta noche* (1943) es significativo. Ossorio no es ni un héroe ni un idealista —como tampoco lo habían sido Linacero en 1939 o Aránzuru, el

¹⁴⁶ En *Sur Racine*, Roland Barthes realiza, entre muchas otras, la siguiente distinción entre el héroe trágico y el resto de personajes que forman parte de la tragedia: “Debemos recordar aquí que la división es la estructura fundamental del universo trágico. Es incluso su marca distintiva y su privilegio. Así, por ejemplo, sólo el héroe trágico está dividido; los confidentes y familiares nunca se debaten; consideran acciones diversas, no alternativas. La división raciniana es rigurosamente binaria; lo posible nunca es otra cosa que lo contrario. Esta división elemental reproduce sin duda una idea cristiana; pero en el Racine profano no hay maniqueísmo, la división es una pura forma: lo importante es la función dual, no sus términos. El hombre raciniano no se debate entre el bien y el mal: se debate, eso es todo; su problema está en el nivel de la estructura, no de la persona.” (Barthes, 2014: 31) (« Il faut rappeler ici que la division est la structure fondamentale de l’univers tragique. C’en est même la marque et le privilège. Par exemple, seul le héros tragique est divisé ; confidentes et familiers ne débattent jamais ; ils supputent des actions diverses, non des alternatives. La division racinienne est rigoureusement binaire, le possible n’y est jamais rien d’autre que le contraire. Cette partition 56 élémentaire reproduit sans doute une idée chrétienne ; mais dans le Racine profane, il n’y a pas de manichéisme, la division est une forme pure : c’est la fonction duelle qui compte, non ses termes. L’homme racinien ne se débat pas entre le bien et le mal : il se débat, c’est tout ; son problème est au niveau de la structure, non de la personne. »)

Por su parte, Lucien Goldmann apunta lo siguiente acerca de la “consciencia trágica”: “El mundo no es, en sí mismo y para toda conciencia, ambiguo y contradictorio. Solo se transforma en tal para la conciencia del hombre que vive únicamente para la realización de valores rigurosamente inalcanzables.[...] Así pues, para comenzar este capítulo en el que nos proponemos identificar ciertos elementos de la conciencia trágica que son como su fundamento, su centro, lo que nos permitirá comprenderla como una realidad humana coherente, retenemos estos dos rasgos característicos: *la exigencia absoluta y exclusiva de la realización de valores irrealizables* y su corolario, *el “todo o nada”, la ausencia de grados y matices, la ausencia total de relatividad.*” (Goldmann, 1959: 71-72. La traducción es nuestra). (Le monde n’est pas, en soi et pour toute conscience, ambigu et contradictoire. Il le devient pour la conscience de l’homme qui vit uniquement pour la réalisation de valeurs rigoureusement irréalisables. [...] Retenons donc pour commencer ce chapitre dans lequel nous nous proposons de dégager certains éléments de la conscience tragique qui en sont comme le fondement, le centre, permettant de la saisir en tant que réalité humaine cohérente, ces deux traits caractéristiques : *l’exigence absolue et exclusive de réalisation de valeurs irréalisables* et son corollaire *le « tout ou rien », l’absence de degrés et de nuances, l’absence totale de relativité*).

protagonista de *Tierra de nadie* en 1941—, intenta huir de una ciudad sitiada, donde una dictadura indefinida persigue, tortura y mata. [...] No hay intriga ni suspenso en una novela que podría tenerlos, porque todo ya está *fatalmente* escrito desde el principio. (Aínsa, 1987: 127-128)

Los personajes lúcidos de las novelas breves de Onetti son a veces solipsistas y con mucha frecuencia arribistas. Entre los solipsistas colocaríamos a Linacero de *El pozo* y al narrador-protagonista de *Para una tumba sin nombre* y de *La muerte y la niña*: Díaz Grey (solo en el segundo caso nombrado explícitamente). Linacero se divierte exasperando a Lázaro, su compañero de cuarto comunista, burlándose de sus argumentos políticos. Además, en una frase citada repetidas veces por la crítica, se burla también de la posibilidad de un nacionalismo uruguayo: “¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos.”¹⁴⁷ (Onetti; 2019: 42).

Respecto a Díaz Grey, podríamos decir muchas cosas, pero quizá una buena condensación consista en recordar que en su génesis (*La vida breve*) aparece por primera vez vendiendo morfina. Este gesto, casi una mera imagen, es al mismo tiempo la génesis de Díaz Grey en tanto personaje y de la historia que Brausen está comenzando a imaginar (el que piensa es Brausen): “No estoy seguro todavía, pero creo que lo tengo, una idea apenas, pero a Julio le va a gustar. Hay un viejo, un médico, que vende morfina.” (Onetti, 1970: 441). Esta primera acción no parece propia de un rebelde.

En el segundo grupo, el de los arribistas, colocaríamos a Orsini, de *Jacob y el otro*, Larsen de *El astillero*, el capataz de los albañiles de *Tan triste como ella* y a Bergner de *La muerte y la niña*¹⁴⁸. Todos, aunque en distintas proporciones y de distinto modo, se parecen. Orsini se parece al viejo capataz de *Tan triste como ella*. Ambos mandan, ordenan lo que otros, más jóvenes y fuertes que ellos, ejecutan. Ambos se parecen a Bergner, quien se enriquece a través de otro personaje: Goerdel. Por añadidura, Bergner es sacerdote, así como el capataz de los albañiles simuló serlo en el pasado, en una estratagema destinada a obtener dinero para la construcción de una supuesta

¹⁴⁷ Alusión a los Treinta y Tres Orientales, próceres máximos de la historia del Uruguay. Se conoce bajo este nombre a un grupo de hombres que protagonizó una insubordinación en 1825 en la Banda Oriental (actual Uruguay), contra el Imperio del Brasil, con el objetivo de restituir el territorio a las Provincias Unidas del Río de La Plata (correspondiente impreciso de lo que más tarde se llamaría República Argentina).

¹⁴⁸ Como hemos mencionado, Bergner es el primero en advertir que la estatua ecuestre dedicada a Juan María Brausen había comenzado a insinuar rasgos vacunos.

iglesia. A su vez, Bergner se parece mucho a Larsen. Uno y otro sostienen sendas conversaciones con Díaz Grey: el último en *El astillero*, el primero en *La muerte y la niña*, y esas dos conversaciones guardan muchos parecidos entre sí, como si una fuera el eco de la otra. Es precisamente en esa ocasión que Díaz Grey dice a Larsen: “Sírvase usted mismo. Usted pensó eso, del padre [Bergner]. Yo pensé, y lo sigo creyendo, que él y usted se parecían mucho. Claro que es un parecido largo de explicar. Además, todo eso es historia vieja.” (Onetti, 1993: 132)

Hay otro rasgo compartido por estos personajes que reviste la mayor importancia. Todos estos personajes lúcidos son *desclasados*, término que utilizamos combinando la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (“No integrado en ninguna clase o grupo social”) y las connotaciones a que se lo suele asociar en la lengua oral (en la que el vocablo connota una cierta aspiración de ascenso social y la traición a la propia clase).

Estos personajes mantienen casi siempre una relación puramente utilitaria con otro personaje. Un ejemplo muy claro lo ofrece Orsini. Orsini es, tal vez, *el otro* del título de la novela. Otra posibilidad es que “el otro” sea Mario Porfilio, el joven derrotado y destrozado en combate por Jacob van Oppen. En todo caso, “el otro” se aplica muy bien a Orsini, porque da cuenta de su situación ancilar de representante timorato y mezquino. Orsini no arriesga nada. Hace que Jacob arriesgue su vida, mientras él cena en un hotel con el dinero de este, antes de sentarse en la platea a ver el enfrentamiento. Como Ambrosio, “el precursor” y Jorge Malabia en *Para una tumba*, y como todos los otros *arribistas*, Orsini vive *del otro*. Esta es, como se ve, otra constante de ciertos personajes de Onetti, y, muy especialmente, de los *arribistas*.

Otro ejemplo lo ofrece Larsen en *El astillero*. Jeremías Petrus, el dueño del astillero, había firmado documentos falsos. Gálvez y Kunz tienen pruebas de ello, y pueden hacer que lo envíen a prisión. Es por eso que ambos han estado vendiendo fraudulentamente las maquinarias del astillero¹⁴⁹. Kunz cuenta todo esto a Larsen, al tiempo que lo invita sutilmente a formar parte del negocio. Pero Larsen decide contar todo a Petrus y, en una escena muy

¹⁴⁹ Dicho de otro modo, han estado contrabandeando. Así, estas operaciones funcionan como un eco de uno de los sueños diurnos de Eladio Linacero, en *El pozo*.

arltiana¹⁵⁰, delata a sus compañeros para congraciarse con su patrón. Todo esto, por supuesto, está destinado al fracaso, porque “Los *apartados* como Larsen no integrarán nunca el mundo de los *astutos*, aunque sueñen con ser aceptados en el Club local.” (Aínsa, 1987: 130)

Por último, nos referiremos al cura Bergner, de *La muerte y la niña*. Ya habíamos mencionado que es un primo desposeído de los Malabia, miembros estos últimos de la oligarquía de Santa María. Bergner trama un plan para enriquecerse. Este plan se despliega a lo largo de los años y convierte a otro personaje, Goerdel, en un mero instrumento al servicio de un rebuscado simulacro. Augusto Goerdel asiste, durante cinco años, a un supuesto seminario impartido por Bergner en una de las naves laterales de su iglesia. Pero en realidad tal seminario no tiene lugar. Muy por el contrario, durante ese tiempo, Bergner estuvo preparando a Goerdel para un “triumfo mundano”. Más tarde este último será enviado a la ciudad “con una beca mínima” para estudiar derecho. Luego, ya diplomado, empezará a trabajar para las ricas familias de la oligarquía rural¹⁵¹ de la colonia suiza, ubicada en las inmediaciones de Santa María. Goerdel retiene solo el cinco por ciento de su salario; el resto es para Bergner. Notemos cómo otra vez estamos frente a personajes creados por otros personajes. Es cierto que Bergner no ha imaginado a Goerdel. Pero este último ha puesto enteramente su existencia al servicio de los planes del cura, de su simulacro, como si él, Augusto Goerdel, careciera de voluntad propia. Bergner logra hacer que Goerdel se acerque a Helga Hauser, hija de una oligárquica familia de la colonia suiza, colindante de Santa María. Más tarde, el propio Bergner los casa. Luego, Goerdel ascenderá a escribano. Y todo eso ha sido planeado por Bergner. Solo al final de este largo movimiento de ascenso social, Augusto Goerdel caerá en desgracia, por falsas acusaciones de otros miembros de la oligarquía, que no pueden soportar la presencia de un advenedizo. Para salvarse del fascismo sudamericano que empieza a cernirse en torno a él, Goerdel se exilia, muy significativamente, en Alemania Oriental.

¹⁵⁰ Me estoy refiriendo al escritor argentino Roberto Arlt, muy influyente en la obra de Onetti, y específicamente a la novela *El juguete rabioso*, publicada en Buenos Aires en 1926.

¹⁵¹ Notemos cómo, más allá de las especularidades, de los juegos metaficcionales y el formalismo, que caracterizan la prosa de Onetti, hay también, constantemente, alusiones a la realidad sudamericana y, más específicamente, del Río de La Plata. Esto lo analizaremos más profundamente en el próximo apartado.

Como puede verse, estos personajes no pretenden sino una cosa: inmiscuirse en el poder, abrirse para sí un lugar entre las familias patricias de Santa María (o de la colonia suiza). Por eso, para nosotros, el mote de arribistas les conviene perfectamente. Y es difícil pensar en alguien más opuesto a un rebelde que un arribista.

b. Los nombres

Ahora nos gustaría centrarnos en un aspecto en particular de los personajes: el nombre. Se trata, para nosotros, de un elemento de suma importancia. Simplifiquemos y esquematicemos diciendo que, respecto a los nombres, pueden asumirse dos posturas antagónicas: la arbitrariedad rigurosa o la motivación. Si adoptamos la primera postura, interpretamos el sistema de nombres¹⁵² de manera análoga a una lengua:

si hay una salud del lenguaje, se sustenta en la arbitrariedad del signo. Lo repulsivo del mito es el recurso a una falsa naturaleza, el lujo de las formas significativas, como en esos objetos que adornan su utilidad con una apariencia natural. [...] El mito es demasiado rico, y lo que le sobra es precisamente su motivación. (Barthes, citado en Genette 1966 : 197. La traducción es nuestra).¹⁵³

A esta defensa de la arbitrariedad, a esta postura que considera el rigor como suprema exigencia estética podemos oponer la de “máxima intencionalidad semántica”: “Si otorgamos al texto el máximo de intencionalidad semántica su onomástica se vuelve simbólica. En *El astillero* varios nombres son atravesados por el eje de la religiosidad (en versión degradada).” Yurkievich, (1974: 563).

En primer lugar, debemos señalar nuestro parcial desacuerdo con la cita de Yurkievich. Nosotros solo encontramos dos nombres “atravesados por el eje de la religiosidad”: el de Jeremías Petrus y el de su hija, Angélica Inés. No parece muy significativo, dado todos los otros nombres (apellidos, en este caso) que no poseen ecos religiosos: Larsen, Kunz, Gálvez, Schwartz, Poetters, Vales, Díaz Grey, Medina, Cárnier.

¹⁵² Nosotros los consideramos un sistema, “Tout système étant la combinaison d'unités dont les classes sont connues” (Barthes, 1966: 6).

¹⁵³ « s'il y a une santé du langage, c'est l'arbitraire du signe qui la fonde. L'écœurant dans le mythe, c'est le recours à une fausse nature, c'est le luxe des formes significatives, comme dans ces objets qui décorent leur utilité d'une apparence naturelle. [...] le mythe est trop riche, et ce qu'il a en trop, c'est précisément sa motivation ».

Aun así, en las novelas breves de Onetti, encontramos varios nombres posiblemente motivados. Como ejemplo tenemos la misma Santa María, Grimm, el dueño de una de las dos funerarias de la ciudad (*Para una tumba sin nombre*), Miramonte, dueño de la otra funeraria, y Jorge Malabia (personaje de varias novelas breves y extensas). Concentrémonos por un momento en este último personaje; aludiremos a los tres primeros en las páginas siguientes.

En un artículo titulado “La noción de desarraigo en Juan Carlos Onetti”, Fernando Castillo caracteriza a Jorge Malabia de la siguiente manera:

El joven Jorge Malabia, contrafigura y complemento de «Junta» Larsen, es un personaje importante dentro del mundo narrativo de Onetti. Protagonista de *Para una tumba sin nombre* y coprotagonista de *Juntacadáveres*, representa la pureza, la inocencia y el amor en medio de un mundo corrompido. (Castillo, 1974: 238)

Sin dudas, Jorge Malabia es un personaje importante en la obra de Onetti. Pero para nosotros lo es en un sentido distinto. Jorge Malabia es un personaje principal o secundario de muchos cuentos, novelas y novelas breves. Pero, a semejanza de Larsen, que, entre *Juntacadáveres* o *El astillero* y *Tierra de nadie* es casi un personaje distinto, Jorge Malabia cambia. En *Juntacadáveres*, en “El álbum” (1953) y en “Presencia” (1978), por citar solo tres ejemplos, puede que sea un personaje con cierta pureza e inocencia. Pero en *La muerte y la niña* es un fascista sudamericano. En las novelas breves, Jorge Malabia nunca representó la inocencia ni el amor, sino todo lo contrario. En cierto sentido es el reverso de Díaz Grey, todo lo que él detesta: el arraigo telúrico, la sobreactuación nacionalista, la grandilocuencia. En *Para una tumba sin nombre*, vive del dinero que aporta Rita de la prostitución. El dinero que él recibe de su rica familia prefiere regalárselo “a los comunistas o a los anarquistas” (Onetti, 2019: 181). Pasa su tiempo pensando y escribiendo poesía: “en aquel tiempo estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas, pensando en el prostíbulo, en Julita y la muerte de mi hermano.” (Onetti, 2019: 137) Tal vez de allí provenga su nombre (Malabia: mala labia¹⁵⁴), como si su condición de poeta fracasado (para usar otra vez esa palabra tan onettiana) fuera una marca indeleble de su

¹⁵⁴ En *Cuando ya no importe* [1993] (1994: 113), Abu Hosni, apodado el Turco, uno de los jefes de los contrabandistas, afirma estar afectado de una enfermedad llamada “hiperlabia”, que lo impele a hablar sin cesar.

personalidad. En ese sentido, es comparable a Medina, quien en la primera parte de *Dejemos hablar al viento* (1979), es un médico y un pintor de desnudos, en la ciudad imaginada de Lavanda, y en la segunda parte es comisario de Santa María. En un relato casi veinte años posterior como *El astillero* (1961), Medina es el comisario que encierra a Jeremías Petrus.

En *Para una tumba sin nombre*, Jorge Malabia ya es un gaucho sobreactuado:

Porque todos ellos, los amigos de su niñez, tenían o usaban automóviles, jeeps y motocicletas; ayudaban así a que la ciudad, Santa María, olvidara también sus orígenes, su propia infancia, su próximo pasado de carretas, carricoches, bueyes y distancias.

Vino a caballo, aquella misma noche de sábado, haciendo resonar los cascacos del animal sobre la franja de primer silencio, contra el fondo negro de calor, de perfumes vegetales reseco, de sonidos de trabajo en el río. Lo oí silbar y me asomé a la ventana para decirle que subiera. (Onetti, 2019: 161)

En *La muerte y la niña* ha dejado atrás sus devaneos juveniles (“Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles”¹⁵⁵). El resto de sus rasgos se ha acentuado:

En otro orden, decreciente, Jorge estaba aprendiendo a ser imbécil. Ahora tenía dos automóviles pero insistía en el uso del caballo semiárabe, en la evidencia del revólver, para transmitir las noticias que juzgaba importantes. Tal vez se sentía, así, más gaucho y nacional. (Onetti, 2019: 315)

Es importante observar el peso de condensación simbólica que tiene el caballo, como símbolo de la sobreactuación nacionalista rechazada desde *El pozo* (los “treinta y tres gauchos”). Así, unas líneas más arriba de la cita que antecede, encontramos la siguiente descripción de Jorge Malabia, filtrada por el punto de vista de Díaz Grey:

Posiblemente fue entre siete y ocho de la mañana que Díaz Grey aceptó estar despierto, exigió a la sirvienta la taza grande de café negro. Vio por la ventana el potrillo enjaezado con todo platerío imaginable, vio a Jorge Malabia sentado en el pasto, sirviéndose mate con un termo. Lo encontró más pesado, más paciente y maduro, acaso engordado por la invernada. (Onetti, 2019: 313-314)

El último sintagma (“engordado por la invernada”) es notoriamente irónico, porque la invernada es un método de engorde del ganado. Este recurso a la animalización del personaje implica una forma de distancia (distancia irónica) respecto del nacionalismo sudamericano que encarna Jorge. Un nacionalismo

¹⁵⁵ Onetti, 2019: 315.

agropecuario e impostado. En el capítulo III, hemos analizado un recurso similar afectando la estatua ecuestre de Brausen erigida en el centro de Santa María. Es evidente que una alusión remite a la otra: Jorge engordado por la invernada y la estatua de Brausen con una bovina placidez se aluden mutuamente. Pero limitándonos a Jorge Malabia, apuntaremos que el recurso de la animalización atenta contra la condición mimética del personaje. Hay una especie de confusión de niveles. Lo que un personaje piensa (en este caso, Jorge Malabia), su discurso y su ideología, lo afectan a él en su propia naturaleza. Es decir que el enunciado de un personaje afecta la naturaleza del propio personaje. Mediante estos recursos, la narrativa se *exhibe* a sí misma, expone frente al lector su condición ficcional, rehuyendo, por un momento al menos, la pretensión mimética.

Como puede verse, el personaje guarda una coherencia a lo largo de los libros. Aunque algunos rasgos se acentúan. El personaje engreído y presuntuoso, la caricatura de sí mismo que encontrábamos en *Para una tumba sin nombre*, en *La muerte y la niña* se ha convertido en un auténtico fascista. En esta última novela, un grupo de hombres, encabezados por el propio Jorge Malabia, persiguen a Augusto Goerdel. El primero se encuentra con Díaz Grey y ambos tienen el siguiente diálogo (el primero en hablar es Jorge Malabia):

Hacia tiempo que Jorge Malabia había superado la edad de escuchar frases con ruidos bíblicos.

—Patricio —era el nombre del hermano de la mujer muerta— estuvo lejos, borracho todo el día y llorando.

—Y ustedes, el círculo de compañeros íntimos, aunque no lloraran, también borrachos por solidaridad.

—También. Somos amigos de Patricio. Y ese asesino judío pretendió meterse en el velatorio de su mujer para mostrar alguna lágrima. Y Patricio no pudo más y lo quiso matar.

—Pero ustedes lo sujetaron, ¿verdad?, Patricio había regresado de muy lejos, pero no de la borrachera, para despedir a su hermana y de paso, vengarse. Pero su cuñado...

—Disparó. El sucio judío asesino.

—Goerdel es más ario, probablemente, que tú y yo. No debe haber un solo judío procedente de la Colonia. Arios, suizos, católicos, alemanes. Pero aquí, en Santa María, ninguna de esas palabras sirve para insultar. Entonces, el judío Goerdel. (Onetti, 2019: 320)

Si se acepta nuestro argumento, el nombre de Jorge Malabia está motivado. Sucede lo mismo con otros nombres a los que aludiremos enseguida. Pero, en términos generales, creemos que los nombres de los

personajes de las novelas breves de Onetti son, como los personajes mismos, más bien función que ficción.

Según la narratología (Jouve, 1997: 57), el nombre es uno de los elementos del que depende “el ser” del personaje. En la división establecida por Genette entre *relato* e *historia*, tanto los personajes como el argumento pertenecen a esta última. Pero en muchas de las novelas cortas de J. C. Onetti (con la posible excepción de *La cara de la desgracia*, 1960, y, tal vez, de *El pozo*, 1939) el nombre de cada uno de los personajes se inserta en una red de relaciones asociativas y sintagmáticas con los nombres de los otros personajes, a semejanza de los vocablos lingüísticos. Así, un elemento que en principio pertenece a la *historia* se ve desplazado, mediante un juego formal, hacia el campo del *relato*.

Es evidente que las nueve novelas breves de Juan Carlos Onetti no describen una evolución constante y uniforme en una dirección. Pero puede decirse que avanzan, con oscilaciones, desde una menor a una mayor formalización¹⁵⁶. *La muerte y la niña* es un texto formalmente más complejo que *El pozo*¹⁵⁷. Los nombres de los personajes participan de esta tendencia. Los nombres de los personajes de *El pozo* no parecen responder a ningún patrón; los de los personajes de *La muerte y la niña* están insertos en una amplia red de relaciones sintagmáticas (con los nombres de los otros personajes) y asociativas (con la *historia*). Pero este alto grado de formalización y abstracción no es sino el punto culminante de un largo proceso.

De las nueve novelas breves de Onetti, solo cinco participan de la saga de Santa María. Aunque, observando qué sucede con los personajes y, más específicamente, con el nombre de los personajes habría que relativizar esta clasificación. Los apellidos de los personajes de las novelas breves de Onetti

¹⁵⁶ Este movimiento de progresiva sofisticación no se limita a las novelas breves. Rodríguez Monegal ve, en el Juan María Brausen de *La vida breve* un ‘descendiente’ del protagonista de *El pozo* si bien el primero lleva a cabo procedimientos formales de mucho mayor complejidad que el segundo: “El *plan* allí enunciado por Linacero fructificó no sólo en las 99 páginas de *El pozo* (novela que firmaba J. C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de mayores proporciones: *La vida breve* (también de J. Carlos Onetti). En esos diez años el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que recoge en un largo relato su legítimo descendiente, Juan María Brausen.” (Rodríguez Monegal, 1951: 175).

¹⁵⁷ Pese a que *Los adioses* es quince años posterior a *El pozo*, este último presenta un grado de reflexión metaliteraria mayor. Por eso decimos que la evolución de conjunto de las novelas breves de Onetti hacia un grado creciente de complejidad formal no es constante, sino oscilante. Lo cual no es impedimento para que se aprecie una tendencia de conjunto.

son ante todo la marca de un origen. El origen, a su vez, remite a la división del trabajo de la sociedad de Santa María, y a su estratificación. Remite también al prestigio. Aunque no se limita a una faceta puramente social.

Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. [...] Fuimos a lo de Miramonte o a lo de Grimm, “Cohería Suiza”. A veces, hablo de los veteranos, podíamos optar [...]. Yo, cuando puedo, elijo a Grimm para las familias viejas. Se sienten más cómodas con la brutalidad o indiferencia de Grimm, que insiste en hacer personalmente todo lo indispensable y lo que inventa por capricho. Prefieren al viejo por motivos raciales, esto puede verlo cualquiera; pero yo he visto además que agradecen su falta de hipocresía, el alivio que les proporciona enfrentando a la muerte como un negocio, considerando al cadáver como un simple bulto transportable.

[...] Miramonte, en cambio, confía todo, en apariencia, a los empleados y se dedica, vestido de negro, peinado de negro, con su triste bigote negro y el brillo discretamente equívoco de los ojos de mulato, a mezclarse entre los dolientes, a estrechar manos y difundir consuelos. Esto les gusta a los otros, a los que no tuvieron abuelos arando en la colonia; también los he visto. (Onetti, 2019: 115-116)

Este es el comienzo de *Para una tumba sin nombre*. La falta de nombre en la tumba (que puede contener el cadáver de Rita o el de Higinia, su prima, o no contener cuerpo alguno¹⁵⁸) desencadena el relato, su epitafio. En ese sentido el relato podría ser como un largo significante sin significado estable. Es precisamente esa inestabilidad del sentido, ese vacío en el cajón, lo que desencadena el mecanismo narrativo. Por eso, los nombres son más bien función (relación, en especial de oposición¹⁵⁹) que contenido¹⁶⁰ o ficción. Lo vemos claramente en la cita anterior: hay dos funerarias en Santa María. La una, más antigua, es propiedad de un personaje de apellido germánico¹⁶¹; la otra, más nueva, pertenece a un personaje de apellido español¹⁶² o criollo (el texto habla de sus “ojos de mulato”¹⁶³). La oposición trasciende el prestigio, el carácter simbólico, e implica maneras contrarias de trabajar.

¹⁵⁸ En el primer capítulo pude leerse: “Aparté al guardián y me ofrecí a cargar el ataúd [...]. Éramos solo cuatro personas y bastábamos, a pesar del calor y del terreno desperejado, del fantástico itinerario ondulante entre tumbas rasas y monumentos. Era, casi, como llevar una caja vacía, de madera sin barniz, con una cruz excavada en la tapa.” (Onetti, 2019:124).

¹⁵⁹ La dualidad es rasgo omnipresente en *Para una tumba*, hecho que fue remarcado por J. Ludmer en el análisis que le dedicó a la obra, y que nosotros citamos ya anteriormente.

¹⁶⁰ Aunque son también contenido; un contenido sobre todo connotativo (Cohen, 1966: 204), como enseguida veremos.

¹⁶¹ Muy significativamente, Grimm, como los hermanos alemanes, recopiladores de relatos folklóricos.

¹⁶² No menos significativo: el dueño de esta segunda funeraria se apellida Miramonte, referencia casi transparente a Montevideo.

¹⁶³ Onetti, 2019: 116.

Si, paradójicamente, poseer un apellido germánico implica ser descendientes de los que han estado “arando en la colonia” y tener un apellido español implica ser nuevo, eso es porque el orden simbólico invierte los contenidos y las relaciones. No debe sorprendernos: no hay que olvidar que Santa María es una ensoñación, un sueño diurno de un personaje de otra novela, *La vida breve* (1950): Juan María Brausen. Puesto que la función de la ensoñación es “compensar” (en el caso de Brausen, sobre todo, busca compensar la muerte del amor con su mujer, Gertrudis) no es de extrañar que el mundo creado sea el opuesto del “real” (que obviamente no es nada real, sino que pertenece a un nivel narrativo distinto, diríamos: superior).

La ciudad imaginada por Brausen en *La vida breve* está entre una colonia suiza y un río¹⁶⁴. Pero eso no impide a los *suizos* habitar la propia Santa María. De hecho, a lo largo de toda la saga, la ciudad está repleta de apellidos franceses, italianos, y sobre todo, alemanes. En las novelas breves de Onetti hay sobre todo apellidos germánicos, empezando por el propio Brausen. Esto es algo que excede las obras pertenecientes a la saga de Santa María. En *Los adioses*, por ejemplo, no se menciona Santa María, ni aparecen personajes de la saga, además de que el escenario de la narración es un poblado entre las sierras que no corresponde en lo más mínimo a la geografía de la ciudad creada por Brausen. De hecho, Jorge Ruffinelli (1987: 18) sugiere que la geografía de *Los adioses* es la de la provincia argentina de Córdoba¹⁶⁵. Esto

¹⁶⁴ En el segundo capítulo de *La vida breve* Brausen vislumbra el contorno difuminado de Santa María y de Díaz Grey: “Estaba un poco enloquecido, jugando con la ampolla, sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos” (Onetti, 1970: 442)

¹⁶⁵ Hay en *Los adioses* dos claros elementos que apoyan la hipótesis de Ruffinelli. En primer lugar, el hecho de que, al menos en el pasado, los médicos solían enviar a los pacientes aquejados de ciertas enfermedades, entre ellas, pulmonares, a la zona de Córdoba, porque se juzgaba que el clima seco de las sierras era propicio a la recuperación. Lo mismo que sucede en la novela breve de Onetti. Cuando llega al pueblo entre las sierras y al almacén la mujer joven que todos desean y que hace a todos rumorear, el enfermero pregunta al narrador: “Pero ahora dígame, seriamente: ¿está enferma?, ¿se va a curar?, ¿pulmones?” (Onetti, 2019: 74). Además, el propio almacenero ha logrado cierto respeto de parte del enfermero por haber sobrevivido a una enfermedad pulmonar: “Tal vez [el enfermero] solo me adule, tal vez me respete porque hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón” (Onetti, 2019: 50), frase con la que se insinúan las razones por las que el narrador se instaló allí.

En segundo lugar, en las primeras ediciones de *Los adioses*, se lee una frase que no deja prácticamente dudas sobre la interpretación de Ruffinelli. En la edición de 1970 de *las Obras completas*, realizada por la editorial Aguilar, se lee: “El presente podía eludirse si veía el sello golpeando los sobres, imprimiendo en ellos, junto a las dos o tres palabras de un nombre, *las*

nos autoriza a poner la obra fuera de la saga. Sin embargo, los apellidos de los personajes parecen participar, siquiera de modo vago, del sistema de la saga. En esta novela breve tenemos, por así decirlo, un adentro y dos *afueras*. El adentro sería el almacén del que se ocupa el narrador. Un *afuera* es la vida pasada del basquetbolista y, también, las dos habitaciones que ocupa en sendos hoteles, donde haya tal vez una explicación de esa vida pasada y que son como el cajón *vacío* de *Para una tumba*. Es el enigma para el narrador y, como tal, el desencadenador narrativo.

Hay también un exterior más radical: el de los personajes mencionados que no aparecen *en escena*. Existen unos pocos personajes que solo son mencionados por el resto de los personajes, pero que estrictamente hablando no comparten el universo espacio-temporal de la narración. Estos últimos son los únicos que llevan apellido en la *Los adioses*. En concreto, hablamos de tres *personajes*: Andrade, Castro y Gunz¹⁶⁶. Del primero, propietario de uno de los dos hoteles (otra vez el tema de la dualidad) se dice que es portugués. De los otros dos no se hace ninguna indicación de origen. Pero no es necesario. Uno de dos médicos posee un apellido germánico, el otro, español. Algo similar acontece en *Jacob y el otro*, donde uno de los dos médicos es el propio Díaz Grey y el otro, Rius.

Aquí nos gustaría señalar otra constante que nos parece significativa: los apellidos germánicos suelen pertenecer a personajes que ocupan puestos de jerarquía alta: médicos, propietarios (Grimm, Petrus, dueño del astillero en *El astillero*, Irina Hauser, rica terrateniente en *La muerte y la niña*, Poetters, dueño del bar-hotel Belgrano en *El astillero*), gerentes generales (Larsen¹⁶⁷ y su

siete letras de este otro nombre, el de una capital de provincia, el de una ciudad que puede visitarse por negocios." (Onetti, 1970: 720. La cursiva es nuestra). Demás está decir que esto coincide con la palabra *Córdoba*, nombre de la provincia y de la ciudad capital. Es muy significativo el que, en ediciones posteriores, se haya eliminado las frases en cursiva, como si Onetti hubiera querido cortar ese estrecho puente que unía su narración con el mundo extraliterario. Así, en la edición de 2019 de *Eterna Cadencia* se lee: "El presente podía eludirse si veía el sello golpeando los sobres, imprimiendo en ellos, junto a las dos o tres palabras de un nombre, el de una capital de provincia, el de una ciudad que puede visitarse por negocios." (Onetti, 2019: 53).

¹⁶⁶ Gunz es un apellido fonéticamente muy cercano a Kunz, técnico del astillero de Jeremías Petrus en *El astillero*. Hablaremos de esto en las próximas páginas.

¹⁶⁷ El apellido de este personaje es falso, según sabemos al final, lo cual no impide que participe del sistema de nombres que estamos describiendo. Antes bien, todo lo contrario. Porque como hemos señalado anteriormente, los nombres en las novelas breves de Juan Carlos Onetti son más bien función que contenido, y nunca la función está más apreciada, que cuando la motivación está depreciada.

predecesor en el cargo, Schwartz, en *El astillero*) o media (Mendel, administrativo en *Tan triste como ella*, Kunz, técnico de *El astillero*). En la entrevista “Conversación con Juan Carlos Onetti” realizada por Rodríguez Monegal, Onetti cuenta la génesis de *El astillero* y del personaje de Petrus. Allí explica que él había visitado un astillero en Dock Sud, propiedad de un hombre llamado Du Petrie. No deja de ser significativo el que haya decidido cambiar un apellido de origen francés por uno germánico¹⁶⁸. Su caso es muy similar al de Jacob van Oppen, en *Jacob y el otro*. Como explica Daniel Balderston, en los borradores iniciales el personaje tenía un nombre y un apellido franceses: “El manuscrito que tenía Dolly es un cuaderno espiral de 17 cm por 22 cm. No es un manuscrito completo y difiere de la versión publicada en muchos detalles, entre otros, en el nombre del protagonista (Constant Le Marin en vez de Jacob van Oppen)”. (Balderston, 2009: XLIII). Más tarde, Onetti decide cambiar por un nombre alemán, realizando múltiples ajustes para adaptar el personaje a “su identidad alemana”: “en los originales el nombre del luchador es Constant le Marin; al cambiarlo a Jacob van Oppen el autor hace múltiples cambios en el texto para subrayar su identidad alemana (D’Alessandro, mimeo inédito)”. (Balderston, 2009: XLIII)

De los personajes del *adentro* de *Los adioses*, en cambio, nunca se menciona sus nombres. Se los llama directamente por el lugar ocupado en la división del trabajo: el narrador es el almacenero, sus interlocutores, “el enfermero” y “la enfermera” (a esta última se da el apodo de “la Reina”, como a

Por otro lado, en “Notas sobre Larsen”, Jorge Ruffinelli (1974: 112) disocia el personaje de Larsen del de “Junta”: “Onetti nos ha confundido. Nosotros nos hemos confundido: Larsen no fue desde el comienzo ‘Junta’, y ‘Junta’ nació sin deberle nada a Larsen. Pero desde *El astillero*, el lector onettiano, acostumbrado a oír hablar de una ‘saga’, la saga de Santa María, con los mismos personajes siempre, identificó ambos personajes en una sola figura.”

¹⁶⁸ Dice Onetti: “Yo conocía al astillero del Dock Sur [sic], y conocía a uno de los innumerables gerentes del otro astillero, el del Rosario. Era empresa que había hecho el señor Du Petrie y que llegó a tal punto que había una línea de ferrocarril exclusivamente para el astillero de Rosario. Pero te quería hablar del otro astillero, el del Dock Sur. La empresa estaba en quiebra. Allí conocí al señor de Fleitas, un viejito duro, bien vestido, muy convencido de que iban a ganar el pleito. Aunque luego no se pudo cumplir con los compromisos y hubo que rematarlo todo. Pero cuando lo conocí, estaba aguantando a los acreedores y los embargos, muy convencido. Fui al astillero acompañado de uno de los gerentes, uno de esos hombres que viven en el reino de su propia ilusión.”

“Es decir, [replica Rodríguez Monegal] que en Du Petrie tenías ya a Petrus, y en el señor de Fleitas tenías a alguno de los empleados de tu astillero, el de la novela.”

“Sí.” (Rodríguez Monegal, 1970)

Orsini, en *Jacob y el otro*, se da el sobrenombre de “el príncipe”); el tema de las conversaciones, el centro del enigma es el “jugador de básquetbol”. Están también las dos mujeres que visitan al jugador, pero ellas alimentan el enigma: se sabe poco de ellas. El narrador se refiere a ellas, consecuentemente, como “la mujer joven”, “la mujer”, etc.

Todo esto es una prueba más de que la clasificación del narrador de *Los adioses* de homodiegético es un tecnicismo exacto, pero que es necesario matizar. El hecho de que los tres personajes cuyos apellidos el narrador explicita (Andrade, Gunz, Castro) participen ya del sistema de nombres propios de la saga de Santa María nos obliga a repensar los límites de esta última. Porque si bien no estamos en Santa María, ni encontramos ninguno de los personajes recurrentes de la saga, vislumbramos el sistema de oposiciones que la define.

Como ya hemos dicho, este sistema de oposiciones, esta estructura basada en los antagonismos y las dualidades, es más función que ficción. Por eso, más arriba hacíamos la comparación con las lenguas humanas, cuyos vocablos se definen tanto semántica como fonéticamente en su oposición a los otros vocablos. En *Para una tumba sin nombre*, Rita explica que la razón por la que su relación con Ambrosio se ha roto se cifra en el chivo, Jerónimo: “Y todavía estaríamos juntos, creo, si no fuera por Jerónimo; porque a él le dio por inventar a Jerónimo, y cuando el pobrecito creció y yo entré a quererlo no pudo soportarnos” (Onetti, 1993: 151). Muy significativamente, el primer desacuerdo que ambos, Rita y Ambrosio tienen es por el nombre:

—Así que somos tres. Pero si lo compraste para comerlo decime antes de que me acostumbre.

—No —dijo él; retrocedió un poco para mirar al animal, desconcertado por la idea de que fuera posible comerlo—. Leche; lo compré casi por nada. Se llama Juan.

—Jerónimo —corrigió Rita—. Así que ahora tenemos un hijo chivo. (Onetti, 2019: 154-155).

Aquí, desde nuestro punto de vista, se ejemplifica muy bien cómo los nombres no son sino una función; carecen de contenido: no son sino oposición. Todo lo cual es aún más significativo si se tiene en cuenta que el chivo es el elemento desencadenador del relato. En cierto sentido es el relato: no por nada Rita dice que a Ambrosio “le dio por inventar a Jerónimo” (Onetti, 2019: 151).

Siguiendo este razonamiento, estos nombres que no expresan sino su función de oposición son los nombres (posibles) del relato.

Para Julio Premat, el chivo simboliza al mismo tiempo la reproducción y la imposibilidad de un relato “interpretable”:

El chivo representa, de todos modos, una especie de tercero en la relación dual que se instala entre Jorge y Rita: otro, hijo, padre, falo, historia creada, idea, materialización del imaginario, el chivo simboliza, estructuralmente, los procesos de significación y lo que se está significando, es decir tanto la proliferación triangular como la imposibilidad de transmitir una historia interpretable. El chivo es el punto en el que el fantasma edípico que atraviesa el relato estalla, pierde la verosimilitud del entonces y el cómo, se convierte en desliz de deseo. (Premat: 2023: 11)

Así, el nombre del chivo (del relato) no puede referir a nada, nada pasible de ser interpretado, en todo caso. El signo no está ligado a un referente; sino solo a los otros signos en una relación de oposición excluyente.

Siguiendo con esta lógica, los apellidos están trabados entre sí en una relación de oposición. Si los apellidos germánicos implican prestigio, estatus, propiedad, los apellidos italianos o franceses implican más bien carencia. Como ejemplos tenemos al cura Favieri, a Orsini, a Tito Perotti (que en *Para una tumba sin nombre* regatea o es dueño de un humilde bar de Santa María, como el narrador de *Los adioses*), el cura Bergner, pariente desposeído de los ricos Malabia, que en *Para una tumba* ha muerto y lo ha reemplazado Favieri, pero en *La muerte y la niña* está vivo. Como consecuencia, estos personajes desposeídos devienen a veces impostores, mentirosos, estafadores. Los ejemplos más claros son Berger y Orsini, en muchos puntos similares.

En lo que a los personajes refiere y, más específicamente, a sus nombres, hay dos novelas breves que requieren un aparte: *La cara de la desgracia* (1960) y *Tan triste como ella* (1963). No es sorprendente. Se trata de obras más breves y menos complejas que las otras novelas breves. Además de estos rasgos, ambas comparten la casi carencia de nombres propios aplicados a los personajes. Ni en la una, ni en la otra se mencionan los nombres de los personajes principales. No sabemos el nombre de la protagonista de *Tan triste como ella*, ni el de su marido. De manera especular, en *La cara de la desgracia*, no se menciona el nombre del narrador-protagonista, ni de la adolescente con quien este vive una aventura amorosa. Por otro lado, en *Tan triste como ella*, no sabemos tampoco el nombre de los albañiles que empiezan

a trabajar en la casa. Estos son siempre designados como “el viejo”, “el más joven y grande”, “el segundo pocero”. Solo se mencionan dos apellidos de personajes: Montero y Mendel. El primero es un compañero de trabajo del marido de la protagonista. Cuando el teléfono suena, el marido dice que es Montero, pero la mujer sabe que es la amante del marido. Mendel es, especularmente, el amante de la mujer, compañero de trabajo del marido y, según este último, padre del hijo que tanto la mujer como el marido han criado como propio. La situación es casi la misma que encontramos en *El astillero* (en la que la mujer de Gálvez espera un hijo de Larsen). Los patrones repetidos van más allá, puesto que con Mendel y Montero tenemos otra vez la figura del doble, con dos apellidos fonéticamente no muy distantes, uno germánico, el otro, español. Algo similar a los dos médicos de *Los adioses* y (esto lo veremos enseguida) de *Jacob y el otro*. Además, según el marido, Mendel ha falsificado documentos y él, el marido, puede enviarlo a prisión, situación casi calcada de *El astillero*.

De manera similar a *Tan triste como ella* y a *Los adioses*, en *La cara de la desgracia*, solo se menciona el nombre de los personajes de menor importancia. También se menciona el nombre del hermano del protagonista, Julián. Pero este último, no es estrictamente un personaje, sino un tema de conversación de los otros personajes. Cuando la novela comienza, Julián ya se ha suicidado. Los otros nombres mencionados son Arturo, amigo del narrador, que enseguida decide irse, y Betty, prostituta que tuvo una relación con Julián, y pretende, en virtud de esa relación, obtener algo de dinero de parte del narrador-protagonista. Demás está decir que no tiene éxito en su plan. A las prostitutas de las novelas breves de Onetti nunca se les paga (Eladio Linacero se niega a acostarse con Ester a cambio de dinero en *El pozo*; en *Para una tumba sin nombre*, ni Ambrosio, ni el precursor, ni Jorge Malabia le pagan a Rita; antes bien, ella se prostituye para darles dinero a ellos). Por otro lado, como puede apreciarse, solo se menciona el nombre de estos personajes; no su apellido.

Posiblemente, esta carencia en lo que a los nombres de los personajes respecta se explique por algo que ya hemos mencionado: la exclusión de estas novelas de la saga de Santa María. Porque es la sociedad de Santa María la

que está jerarquizada y es esa jerarquía la que se codifica (hasta cierto punto) en los nombres de los personajes.

Es en *El astillero* (1961) y en *La muerte y la niña* (1973) donde la estructura social de Santa María se percibe más nítidamente. Hasta podríamos decir, hablando metafóricamente, que en ambas novelas el verdadero protagonista es Santa María. También podemos apreciarla en *Jacob y el otro* (1961) y en *Para una tumba sin nombre* (1959). De los nombres de los personajes de esta última novela ya hemos hablado. La particularidad de *Jacob y el otro* es que sus dos personajes principales, Orsini y Jacob van Oppen, son forasteros. Y su condición foránea los excluye de la estructura social de Santa María.

En *El astillero*, la mayoría de los personajes tienen nombres u orígenes germánicos. Empezando por Jeremías Petrus, el “dios culpable” de Puerto Astillero¹⁶⁹. Cuando su esposa muere “Después de un juramento pronunciado en alemán que excluía, en la hora de la prueba, a los escasos indígenas que engrosaban el cortejo de enlutados y embarrados: ‘Prometo ante Dios que tu Cuerpo descansará en la Patria’” (Onetti, 1993: 156). En esta cita queda claro que la clase social alta de Santa María es, en su mayoría, de origen germánico, ya que solo unos pocos no comprenden el juramento de Petrus.

En la estructura jerárquica del astillero, debajo de Petrus, dueño de la compañía, está Larsen, gerente general. Ya hemos señalado que el antecesor de Larsen en el cargo se llamaba Schwartz. Luego están Kunz (técnico) y Gálvez (empleado administrativo). Es decir que recién en el tercer escalafón jerárquico encontramos un apellido español. Otra vez estamos frente a una pareja de personajes, compuesta por un personaje con apellido español y otro con apellido alemán.

También cabe mencionar a Poetters, cuyo nombre, según Jaime Concha (1974: 560), remite al propio Petrus, y que guarda significativas similitudes con el narrador de *Los adioses* (ambos son propietarios de un bar-restaurant,

¹⁶⁹ “Profeta y apóstol fundador por su nombre, Jeremías Petras —cual grotesco remedo de estas figuras testamentarias— pone en su empresa Inverosímil un culto con sabor a Iglesia, en cuya institución lo único fidedigno es quizás la existencia de un dios culpable, él mismo sin duda.” (Concha, 1974: 554).

ambos despachan cartas, ambos funcionan de intermediarios¹⁷⁰). Y a Medina, que ya hemos mencionado previamente, y que es el comisario de Santa María.

Como en casi todas las novelas breves de Onetti, también en *El astillero* aparece Díaz Grey. Ya hemos hablado sobre este personaje. En lo que respecta a su nombre, habría que agregar que, en él, se concentra el mestizaje que suele estar escindido en dos personajes (Gunz-Castro, Kunz-Gálvez). Su nombre compuesto hace de él un personaje al mismo tiempo central y periférico de Santa María Díaz, apellido español; Grey, apellido anglosajón. Esta parece la condición propicia para su frecuente rol de narrador intradieгético. Por otra parte, Omar Prego y María Petit (1980: 263) sugieren que el nombre de este personaje central, frecuente narrador, proviene de Dorian Grey, el protagonista de la célebre novela de Oscar Wilde, con el que el personaje de Onetti se identifica, más que nunca, en *El astillero*. Pero la cercanía trasciende, a nuestro entender, esta identificación circunstancial. Si Dorian Grey ha dejado de envejecer, paralizado su cuerpo en una eterna belleza y juventud, Díaz Grey, su versión melancólica y sudamericana, está siempre en “una edad invariable entre la ambición con el tiempo limitado y la desesperanza. Exteriormente, siempre igual, con algunos retoques de canas, arrugas, achaques pasajeros para disimular su propósito.” (Onetti, 2019: 315); “con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre.” (Onetti, 2019: 303)

Esta interpretación, por otra parte, está apoyada por el testimonio del propio Onetti, quien *confiesa haber robado* el cuadro de Brausen en *La vida breve* de un cuadro con que se decora una edición de lujo de la novela de Oscar Wilde:

El centro del remolino -el foco de la tormenta- es un cuadro estático, un decorado fijo en el que Brausen, en suspenso, representa el drama: su cuarto. La escenografía inmutable, dice Onetti, fue ‘robada’ de una naturaleza muerta de Albright —una acuarela para una edición de lujo de *El retrato de Dorian Grey* (título sugestivo) — que muestra objetos dispuestos sobre una mesa, entre ellos, un guante vacío que conserva la forma de la mano que hace poco estuvo en él. Brausen habita este cuadro inalterable. (Harss, 1969: 229-230)

Faltaría mencionar a Angélica Inés y a Josefina, “la sirvienta”. Sabemos que el apellido de Angélica Inés es Petrus, porque es hija de Jeremías Petrus.

¹⁷⁰ El narrador de *El astillero* sugiere que “tal vez” fue por intermedio de Poeters que Larsen obtuvo una entrevista con Petrus.

Pero el narrador se refiere a ella por su nombre. Lo mismo sucede con Josefina, cuando no se la llama simplemente “la sirvienta” o “la Negra” (en una ocasión¹⁷¹). En realidad, es lo que sucede con todas las mujeres de las novelas breves de Onetti: el narrador se refiere por lo común a ellas por el nombre, y no por el apellido. Al revés de lo que sucede con los hombres, a los que en términos generales, se mencionan por el apellido.

También se suele nombrar por el nombre a los personajes que ocupan un lugar bajo en la jerarquía social. Así, por ejemplo, en *Jacob y el otro*, uno de los camilleros que traslada al hospital al muchacho derrotado por Jacob van Oppen, se llama Herminio. Del mismo modo, el muchacho que enfrenta a Jacob se llama Mario, y en ningún momento se lo menciona por su apellido (que sin embargo podemos inferir a partir del nombre de su almacén, “Porfilio Hermanos”). El otro ambulanciero tiene, significativamente, un apellido español: Fernández. Por el contrario, uno de los médicos tiene un apellido germánico (Rius), y no se menciona su nombre. El otro médico es el propio Díaz Grey (otra vez la pareja de personajes, uno de apellido alemán, el otro español).

Dado la historia de esta novela breve (un espectáculo popular, de apuestas), no es de extrañar que los personajes principales sean más bien de baja extracción social. Esto se refleja en los apellidos y los orígenes. Mario, pese a su apellido italiano y a su apodo (el Turco), es, según declaración de su novia, sirio¹⁷². Respecto a la novia, solo conocemos su nombre, Adriana, como suele suceder con los personajes femeninos de Onetti. Sin embargo, el narrador y Orsini en general se refieren a ella como “la mujer”, “la novia”, “señorita”. Pero Orsini la considera “Judía o algo así”. (Onetti, 2019: 233). No por azar, entre los personajes principales, el que sí posee nombre y apellido alemanes es el forastero: Jacob van Oppen. En realidad, él es un alemán, como queda claro en la siguiente reflexión de Orsini: “Tendría que haberle hablado antes, en alguna de esas caminatas por la rambla que hace con pasitos de mujer gorda; ayer o esta mañana; hablarle al aire libre, el río, árboles, el cielo, todo eso que los alemanes llaman naturaleza.” (Onetti, 2019: 247) Más adelante en la novela, el personaje habla en alemán: “Jacob me

¹⁷¹ Onetti, 1993: 90.

¹⁷² “—Sí, me dio un papel. Vaya a verlo. Almacén Porfilio. Le dicen el Turco. Pero es sirio. Tiene el documento.” (Onetti, 2019: 234).

masajeaba el estómago y reía para ayudar la salida de los insultos que terminaron en uno solo, repetido hasta que no pude fingir el sueño y me enderecé: —Viejo puerco —en alemán purísimo, casi en prusiano.” (Onetti, 2019: 261).

Una mención especial merece Orsini, quien se autodenomina, con un dejo de ironía, “el Príncipe”:

—Usted hizo un desafío. Quinientos pesos por tres minutos. Esta noche voy al Liberal, señor...

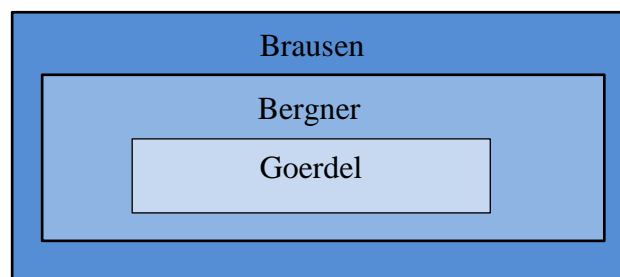
—Príncipe Orsini —dijo el príncipe. Ella cabeceó, sin perder tiempo en la burla. (Onetti, 2019: 234)

El estatuto narrativo especial de este personaje se aprecia no solo en el hecho de que es además uno de los tres narradores (junto con “el médico” y “el narrador”), sino también porque este apodo que él mismo como personaje se da es utilizado por el propio narrador (la cita que acabamos de hacer se encuentra en el apartado tres, es decir, que “Cuenta el narrador”). En otras palabras, la voz de un personaje se *filtra* a la voz narrativa. Esto es otra constante de la narrativa de Onetti: lo que sucede en un nivel narrativo tiene ecos en otro nivel.

Orsini es un personaje misterioso. Comparte con Van Oppen la condición de forastero. Al llegar a Santa María, antes de publicar el anuncio de la pelea, se los ve a ambos caminando por la ciudad, dejando flores al monumento de Brausen (Onetti, 2019: 227), como si por ser extranjeros tuvieran que exagerar el respeto a las tradiciones locales. Cuando Van Oppen se siente acosado por la angustia, Orsini le canta canciones en alemán, que lo hacen llorar y dejar de beber (Onetti, 2019: 232-233). A veces, le habla en francés, y al hacerlo, al igual que cuando habla en español, tiene un acento que “no [es] nunca definitivamente italiano” (Onetti, 2019: 230). Lo cual implica que Orsini es italiano, como su nombre sugiere, pero también que sus propios orígenes están diluidos en una especie de inalterable condición extranjera.

Pero probablemente no haya ninguna novela breve en que la estructura social de Santa María sea tan clara como *La muerte y la niña*. También en esta novela se verifica una abundancia de nombres germánicos, empezando por el propio Brausen, a quien Díaz Grey llama danés en *Cuando ya no importe* y a cuyo honor se levanta una estatua en el centro de Santa María, tal como

sucede en *Jacob y el otro*. En *La muerte y la niña* que es en nuestra opinión la novela breve más metaficcional de Onetti, Brausen no es meramente un fundador; es un dios. Ya hemos señalado que Bergner es un sacerdote. Pero no hemos aclarado que lo es del dios Brausen. Previamente, hemos comentado cómo Bergner convierte a otro personaje, Goerdel, en un mero instrumento al servicio de sus planes. Es cierto que la relación de Bergner y Goerdel es ontológicamente distinta a la de ambos y Brausen, por ejemplo. Pero metafóricamente, puede decirse que Bergner ha creado al personaje de Goerdel puesto que este acepta guardar las apariencias, desempeñar el rol que el cura diseñó para él. En rigor, Bergner no ha creado todo el personaje, sino solo una parte, especialmente significativa, de su vida. Esto abre la puerta a las estructuras en abismo propias de los personajes creados por otros personajes. Una estructura de cajas chinas:



Demás está decir que podríamos agregar, por encima de Brausen, al propio Onetti. Recursos como este son los que, a nuestro parecer, hacen de *La muerte y la niña* la más autoficcional y formalmente más compleja de las novelas breves de Onetti. El plan tramado por Bergner y ejecutado (representado) por Goerdel consiste, en un primer momento, en que este último contraiga matrimonio con Helga Hauser, hija de una aristocrática familia de la colonia suiza. Luego, este personaje muere en circunstancias oscuras, y los representantes de la oligarquía de la colonia y de Santa María reaccionan acusando al *recién llegado*: Goerdel. Este último es un chivo expiatorio. Su verdadero crimen fue inmiscuirse en las clases altas. Ya se dijo que el líder del grupo que persigue a Goerdel es Jorge Malabia, quien en esta novela ha completado su arco de desarrollo y ya está “aprendiendo a ser un imbécil” (Onetti, 2019: 314). Jorge Malabia habla en nombre de Patricio Hauser, hermano de Helga y amigo suyo. Esta amistad simboliza la alianza de dos tipos

de familias patricias: las alemanas (o suizas) y las “criollas”. Si *La muerte y la niña* es la más autoficcional de las novelas breves de Onetti, no por eso la referencia externa (la referencia a la historia y la sociedad de la zona del Río de la Plata, en este caso) está completamente anulada. Al contrario: en Onetti, el alto grado de formalización y la alusión histórica (normalmente indirecta) conviven. Esto no solo se ve en la amistad de Jorge Malabia con Patricio Hauser, y en la persecución de Augusto Goerdel. Se ve también en el hecho de que, luego de la muerte de Helga Hauser, Bergner planea casar a Goerdel con la hija menor de la familia Insauberry, dueña de “leguas incalculables y muchas empresas” (Onetti, 2019: 332). Las dos funerarias (en esta novela, también se alude a Miramonte y Grimm) son una condensación simbólica de la condición mestiza de Santa María, y de la alianza de las familias oligárquicas.

Lo que vale para *La muerte y la niña* vale también para el resto de novelas breves de Juan Carlos Onetti. Si la última de sus novelas breves, alude indirectamente a la realidad social del Río de la Plata, otro tanto puede decirse de las otras novelas breves. El caso paradigmático es, quizá, *El astillero*. Pata nosotros en las novelas breves de Juan Carlos Onetti conviven un alto grado de complejidad formal (la cual, para la narratología clásica, se verifica en el *relato*) con la revalorización del argumento (que según la narratología forma parte de la *historia*).

**Tercera Parte: Onetti versus Onetti.
Novelas, novelas breves y cuentos**

Los detractores del género de la novela breve suelen ser partidarios de dividir el terreno textual de eso que para nosotros es un género soberano entre sus géneros vecinos, más poderosos y prósperos: la novela y, tal vez con menor frecuencia, el cuento. Por eso, nos ha parecido útil leer las novelas y cuatro cuentos de Juan Carlos Onetti en clave de comparación genérica. Nuestro objetivo es deslindar los rasgos distintivos de las novelas breves de Onetti de las características generales de la prosa onettiana.

Capítulo I. Novelas breves y novelas

a. El parentesco kafkiano

En su prólogo a los *Cuentos completos* de Juan Carlos Onetti, Antonio Muñoz Molina afirma: “Sus narraciones carecían tan radicalmente de color local como las de Franz Kafka, con las que a veces no dejaban de guardar cierto parentesco.” (Muñoz Molina, 1994: 11). La ausencia de color local es sin duda uno de los aspectos centrales del proyecto creativo de Onetti. Aun antes de publicar *El pozo*, Onetti se posicionó en contra de la literatura costumbrista y regionalista en los artículos que publicaba en *Marcha* (Verani, 2016: 408). Al hacerlo, Onetti tomaba distancia de la ficción uruguaya y latinoamericana dominante en su época (Verani, 2016: 410). Es necesario tener todo esto en cuenta para ser capaz de apreciar la disrupción que significó *El pozo*.

Pero la mención a Kafka es muy significativa y no solo en lo referente a la ausencia de color local. En primer lugar, ambas obras, la del escritor checo y la del uruguayo, tienden a la abstracción. En el caso de Kafka, esa abstracción se persigue mediante la indeterminación de las referencias, el ocultamiento de un nombre propio detrás de una letra (el protagonista de *El castillo* es K., por ejemplo). En el caso de Onetti, la abstracción también se sirve del nombre propio, pero en vez de que los personajes se llamen L, K, o R, poseen un nombre de resonancias distantes y que, en ocasiones, es falso. Brausen pierde su nombre germánico y pasa a llamarse Arce, antes de poder trasladarse a la ciudad que él mismo imaginó; Aránzuru hubiera debido adoptar el nombre falso de Emilio Landoni, antes de viajar a la también imaginaria Isla Faruru, el innominado protagonista de *Cuando ya no importa* pasa a llamarse Carr, antes de trasladarse a la siempre imaginada Santamaría, la cual también cambió de

nombre al juntar adjetivo y sustantivo en una sola palabra. Los ejemplos son muchos más. La misma invención de ciudades, ya sea Santa María, Santamaría o Lavanda manifiesta una clara voluntad de abstracción.

En la novela de Kafka, el pueblo donde K se halla desde la primera noche es propiedad del castillo y este, a su vez, es propiedad del Conde de Westwest, nombre este último ficticio. El lector no puede adscribir el relato a ningún pueblo existente fuera de la propia ficción. Los nombres comunes (“el pueblo”), (“el castillo”) así como la invención de un nombre propio evidentemente falso (“Westwest”), creado a partir de la repetición de un nombre común abstracto (“Oesteoeste”) tienden a la abstracción porque el sentido de un nombre propio contiene y excede el sentido de un nombre común, pero no a la inversa. El sentido de la palabra *Asunción* incluye el de la palabra *ciudad*, y lo excede.

La ficción onettiana consigue algo similar, con distintos medios. Santa María, como ya hemos dicho, es el resultado del cruce de Montevideo, Buenos Aires y, tal vez, Paraná, origen que denuncia parcialmente el nombre; Lavanda es una alusión velada a Uruguay, conocido en el siglo XIX como la Banda Oriental (del río Uruguay). Onetti toma (abstrae) de Buenos Aires, de Montevideo y de Paraná ciertos rasgos —desecha otros— y crea, con los rasgos abstraídos de las tres ciudades, una nueva, llamada Santa María. El lector sudamericano o viajero en Sudamérica podrá reconocer en la ciudad ficticia algo de las ciudades por él conocidas; pero siempre será un reconocimiento impreciso, vago, desprovisto de cualquier localismo, precisamente.

Pero en nuestra opinión, el parentesco de que habla Muñoz Molina no termina ahí. En el caso de *Cuando ya no importe*, por ejemplo, encontramos otra similitud en la carencia de punto de giro. La geografía que mejor plasma la angustia kafkiana es la llanura. Nada sucede, o sucede lo mismo indefinidamente, lo cual viene a ser lo mismo desde un punto de vista ficcional. Algo similar ocurre en *Cuando ya no importe*. A grandes rasgos, el argumento de esta novela se parece mucho al de *La vida breve*. Carr es abandonado por su mujer, Aura. Luego de trabajar durante un tiempo con un grupo de “gallegos” que lo detestan, consigue un trabajo como contrabandista en Santamaría, a donde se dirige solo una vez que ha adoptado el nombre falso.

A partir de allí, la narración comienza a distenderse. El argumento se dilata en permanencia sin que haya una peripecia o un acontecimiento central en torno al cual se organice la narración. El narrador se demora entonces en descripciones líricas del río, o de la ciudad o de su propia melancolía.

A nuestro entender, este tipo de historias encuentran en la novela el género ideal para expresarse. Por supuesto, no sería imposible concebir un cuento o una novela breve cuya historia sea, como la de *Cuando ya no importe*, una prolongada demora, pero parece menos natural, precisamente porque la extensión es una de las formas de la demora, o por lo menos es una de las formas de percibirla.

La revisión de los manuscritos puede arrojar mucha luz sobre esta distinción genérica. En su "Estudio filológico", Balderston se refiere a *Cuando ya no importe* y a una novela breve, *La cara de la desgracia*:

La cara de la desgracia y *Cuando ya no importe*. El primero es un texto que Onetti habría de retocar a lo largo de 16 años. La revisión textual, minuciosa y sutil, desdice el mito de una escritura onettiana descuidada. *Cuando ya no importe*, por su parte, es tal vez el epítome de una concepción de la escritura como *work in progress*. (Balderston, 2009: XLVII)

La distinción es reveladora. La corrección "minuciosa y sutil" de *La cara de la desgracia*, que Onetti realizó durante dieciséis años, sugiere la búsqueda de una precisión y una concentrada complejidad formal que difiere de la escritura continua, el *work in progress* de *Cuando ya no importe*. La kafkiana distensión del argumento de esta novela era ya un rasgo de su redacción.

Pero *La cara de la desgracia* no solo se distingue de *Cuando ya no importe*. Como se sabe, esta novela breve es el resultado de la reelaboración de un cuento: "La larga historia", de 1944. En el mismo "Estudio filológico", Balderston se refiere a este proceso:

El caso de *La cara de la desgracia* es interesante porque Onetti decide reelaborar la trama básica de "La larga historia", publicada en 1944, para su novela corta de 1960. Los manuscritos muestran un largo proceso de revisión, que va desde un cambio de tercera a primera persona y una mayor complejidad en la trama a sustituciones de adjetivos y sutiles ajustes de vocabulario. (Balderston, 2009: XLVII)

El paso de cuento a novela breve implicó, además de los lexicales, dos cambios fundamentales: la adopción de la primera persona y el aumento en la complejidad de la estructura argumental. Cambios que tal vez estén ligados en

una relación causal. En todo caso, parece evidente que la complejidad formal es uno de los rasgos distintivos de las novelas breves de Onetti, frente a otros géneros en que el mismo autor incurrió, especialmente, el cuento. No pocos cuentos de Onetti son formalmente complejos. Un ejemplo de esto es “Un sueño realizado”, analizado en esta tesis, en el próximo capítulo (2. a). Pero la propia forma del cuento, con su tendencia a concentrar la acción en torno a un único punto de giro, actúa sin duda como un condicionante. Por el contrario, la presencia de múltiples cortes transversales parece predisponer a la novela breve a una cierta complejidad formal, un barroquismo de narradores, temporalidades y niveles narrativos.

b. Las dos escenas

En línea con la postura de Carlos Gamerro, Roberto Ferro sostiene que la historia de *El pozo* se escinde en dos “escenas”, las cuales se corresponden a su vez con dos lógicas temporales distintas y, hasta podría decirse, antagónicas:

La historia que Eladio Linacero cuenta en *El pozo* se da a leer escindida entre dos escenas, la de la escritura, mientras escribe en su habitación durante una noche; y la escena de la imaginación, relativa a las circunstancias y lugares en los que se sitúan los sucesos vividos, los sueños y las aventuras que narra. Si la primera está marcada por la unidad y la continuidad, la otra es heterogénea, múltiple y fragmentaria. Las dos temporalidades del relato, la de la instancia de narración y la de las historias narradas, se imbrican en un único espacio en que se superponen y diferencian los territorios del relato. El cuarto de Linacero, ámbito de reclusión, con una única ventana, es el lugar de pasaje entre la representación y lo representado. (Ferro: 2011: 101)

Las distinciones entre la temporalidad de la escritura y la de la imaginación no acaban allí; antes bien, ambas se oponen en una relación antagónica. De estas dos temporalidades, la segunda, la de la imaginación, caracterizada por la multiplicidad, la heterogeneidad y el fragmentarismo, es homologable a lo que Pabst denominó “cortes transversales”. En nuestra opinión, esta lógica alternativa, que funciona a menudo como una válvula de escape para los personajes está también presente en ciertas novelas.

En una novela dos años posterior que *El pozo*, *Tierra de nadie* (1941) “la búsqueda de la identidad por parte de los personajes está orientada hacia el mundo social” (Ferro, 2011: 172). Es por ello que la temporalidad de la

imaginación ocupa un lugar periférico, marginal. Al comienzo de la novela, Aránzuru, que es abogado, visita a uno de sus clientes, Num. Num le habla a menudo de la isla Faruru. Isla que forma parte, según Num, de la Polinesia, “Pero no la traen los mapas” (Onetti, 1970: 99). A esta altura de la novela, es decir, en el segundo capítulo, Aránzuru es escéptico; cree que Num le miente cada vez que se refiere a Faruru: “Aránzuru tuvo la seguridad de que todo aquello era mentira, la isla, el viaje, una mentira que se iba extendiendo, falseando la tarde. La isla fabulosa la había inventado el viejo, muerto y embalsamado.” (Onetti, 1970: 100). En el capítulo XLVI, Violeta se presenta en la casa de Aránzuru. Viene a ofrecerle “un proyecto fantástico” (Onetti, 1970: 220): utilizar el dinero que ella ha obtenido del alquiler de su casa para viajar junto con él a la isla “Jaruru”, “Faruru, corrigió él con dulzura” (Onetti, 1970: 220). Aránzuru rechaza la proposición argumentando que “Usted sabe bien que no hay isla. Y no me hable de la Polinesia y las guitarras de Hawai. No hay isla, no pienso moverme.” (Onetti, 1970: 220). Sin embargo, en el capítulo L, invita a Larsen, quien acaba de conseguirle un pasaporte falso, a nombre de, a viajar junto con él a la isla. Larsen rechaza la idea. Luego Aránzuru invita a la isla a una de sus amantes, Rolanda. Después va a la casa en que antes vivía Num, pero no lo encuentra: “El viejo tenía la isla y se murieron juntos” (Onetti, 1970: 258). El hecho de que lo crea muerto no le impide seguir imaginándolo en la isla: “Imaginaba al viejo en las aguas azules, la cabeza blanca apoyada en una pequeña isla con su choza, su playa y su palmera, hundido todo para siempre” (Onetti, 1970: 259). Al día siguiente, Aránzuru no irá a la estación de trenes, donde debía encontrarse con Rolanda, y esta dará el dinero del viaje a Llarvi, un dirigente sindical (como Jorge Malabia dará su dinero “a los anarquistas o a los comunistas”, en *Para una tumba sin nombre*). Es decir que Aránzuru no completará el movimiento de fuga, apenas insinuado. En vez de eso, se detendrá sobre un muelle, en el puerto de Buenos Aires, con la mirada puesta en el río, de espaldas a la ciudad, como si empezara a intuir lo que nueve años más tarde habría de completar Brausen.

Y si ese movimiento de fuga centrípeta del que apenas tuvo una intuición Aránzuru solo es llevado hasta sus últimas consecuencias en *La vida breve*, es porque en la novela que siguió a *Tierra de nadie*, *Para esta noche* (1943), la temporalidad de la imaginación ocupa un lugar más periférico aun. El narrador,

como el de *Tierra de nadie*, heterodiegético y extradiegético, alude a algunos sueños diurnos. El protagonista, Ossorio, recuerda a *la Caporala*, su amante y compañera de lucha en la guerra civil, a quien el bando fascista, vencedor, acaba de asesinar:

Al anochecer, rodeados por los estampidos lejanos, la Caporala se empeñaba en callar, escuchaba el crecimiento de la noche entre sus brazos [los de Ossorio] y luego, cuando tuvo confianza, le dio una historia de playas y otoño, húmeda, donde una muchacha corría como bailando sola en la línea mordida de la costa, y nada más que eso, y ya no pudo darle nada más, metida en la muchedumbre oscura y sucia y en la guerra; y en las ausencias a él le daba por pensar y las sábanas que amortajaban los sueños que ella había soñado, antes. (Onetti, 1970: 278)

Resulta difícil pasar por alto la similitud entre el ensueño de *la Caporala* y la isla de Num y Aránzuru. Resulta también difícil soslayar la cercanía de estos sueños diurnos y la ciudad costera de Santa María, tal como la divisa, por ejemplo, Larsen en *Juantacadáveres* (1964), cuando está en El Rosario y sabe malgrado uno de sus más caros sueños. El sueño consistía en la creación de un prostíbulo perfecto, y otro personaje, la Tora “sin justicia, había triunfado en una empresa casi idéntica a la que él había ambicionado en aflicción y parodia irremediables” (Onetti, 1994: 66). Larsen se sabe viejo y derrotado. Una de las cuatro prostitutas que trabajan para él, en un prostíbulo mucho más modesto que el de la Tora, le habla de un sueño que acaba de tener. Pero Larsen no la escucha, concentrado como está en su propio sueño: “Larsen pensaba en una ciudad rica, blanca y venturosa junto a un río, extrañaba su imaginado aire particular como si hubiera nacido allí y enfrentara, por fin, la oportunidad de volver.” (Onetti, 1994: 68) Del mismo modo, resulta difícil pasar por alto la oposición de estos ensueños respecto a la realidad de los personajes:

Si la ciudad y los espacios interiores que le corresponden —el café, el hotel, el cuarto— son escenarios oscuros, en cambio la costa es el escenario de la luz. Como hemos visto, la oscuridad siempre está presente en la ciudad como un elemento que contribuye a definir las figuras que aparecen en ella. [...] Por ello, la ciudad que el joven Bob planea construir es una ciudad luminosa, ‘de enceguecedora belleza sobre la costa’. (Cueto, 2009: 142)

La tragedia de *la Caporala* empezó mucho antes de su muerte, porque la ciudad y la guerra se interpusieron entre ella y sus ensoñaciones. Por eso, precisamente, porque *Para esta noche* es una novela épica, la novela de una

derrota, de una ciudad sitiada, de una persecución policial, la temporalidad de la imaginación es muy secundaria. Mediante los ensueños buena parte de los personajes principales de las otras obras de Onetti pretenden una suerte de compensación frente al “fracaso”. En cambio, Ossorio y los otros personajes de *Para esta noche* y, entre ellos, *la Caporala*, buscan otro tipo de compensación:

El y su vida sin tiempo de meditación, su vida en la miserable infancia y la adolescencia flaca y sin alegría, el trabajo desamorado en cualquier sitio de donde fuera posible arrancar los pesos para comer, el recuerdo de los calcetines rotos y pegajosos frente a las hermosas muchachas, la humillación de sus grandes manos torpes, los sueños tímidos y ardientes en que construía y alejaba la felicidad y el amor y la furiosa resolución de vengar y rescatar con la felicidad colectiva, su propia dicha personal, pisoteada, deformada en el machacar de los días; la gran esperanza a repartir como una torta sin reservarse un pedazo, sin otra recompensa que manejar el cuchillo para cortarla y ofrecerla. (Onetti, 1970:359)

Recién en *La vida breve* ese mundo alternativo y, en principio, antagónico de los sueños ocupa un lugar central en la novela, punto neurálgico del desvío llevado a cabo por la ficción. Todo lo cual viene a demostrar que el proceso hacia una mayor sofisticación metaliteraria no es uniforme ni unidireccional, y así como hay *puntos fuertes*, como *La vida breve*, hay también obras en las que el juego con los límites de la ficción deja paso a una mayor narratividad: el relato gana en transitividad; el énfasis recae en la historia.

Pero aún en *La vida breve*, obra en que se verifica la escisión temporal descrita por Ferro, la temporalidad de la imaginación solo es en un principio múltiple, heterogénea y fragmentaria. A medida que el relato avanza, profundizando el movimiento de fuga centrípeta, la temporalidad de la imaginación gana en extensión y en importancia. Esta temporalidad está dada, al principio de la obra, por la vida de la Queca. La Queca es la vecina de Brausen, en *La vida breve*. Es una prostituta y su departamento colinda con el de Brausen y su mujer Gertrudis. Brausen escucha los sonidos provenientes del otro lado de la pared y completa con su imaginación lo que no puede ver con sus ojos. La vida marginal de la Queca, establecida en el instante de una sucesión continua de *vidas breves* le sirve a Brausen de contrapunto a “la lobreguez de su vida” (Harss, 1969: 219). Pero aun antes de la irrupción fantaseada de la Queca en la vida del protagonista, este había comenzado a fantasear otra salida: el médico de provincias que será Díaz Grey, la ciudad a la orilla de un río que será Santa María. Gradualmente, la salida alternativa de

Santa María y Díaz Grey irá cobrando importancia ficcional, hasta el momento culminante en que Brausen y Ernesto se dirigen a Santa María, en un intento de fuga, luego de que este último hubiera asesinado a la Queca.

Así, a medida que el mundo ficcional de Santa María gana en importancia en el mundo ficcional de *La vida breve*, pierde el carácter fragmentario y múltiple. En eso consiste precisamente el gran movimiento barroco de la novela, por el que la *ficción* de Brausen se impone a la *realidad* de Brausen.

La situación es muy distinta en las novelas breves, en las que, desde nuestro punto de vista, esta temporalidad doble se hace también presente. Para nosotros, además de en *El pozo*, hallamos esta escisión en *Los adioses* y en *Para una tumba sin nombre*. En ellas también se verifica la temporalidad doble señalada por Ferro, pero no se produce el reemplazo final que acaba con la lógica fragmentaria. En *Para una tumba sin nombre*, por ejemplo, la linealidad de la narración, el tiempo presente de Díaz Grey, se ve interrumpida por una multitud de relatos discordantes sobre Rita y el chivo, narrados por Godoy, por Jorge Malabia o por Tito Perotti. Díaz Grey y el lector se aproximan a la historia de Rita y el animal a través de las múltiples ranuras distorsionantes que son cada uno de los relatos discordantes y contradictorios que llegan a oídos de Díaz Grey. Pero esas ranuras no se prolongan paulatinamente hasta reemplazar la *realidad* de Díaz Grey. Antes bien, *Para una tumba sin nombre* depende de la fragmentariedad de ese relato segundo que dispara la imaginación del narrador. Entre la temporalidad de la realidad de Díaz Grey y la del relato de Rita se produce, así, un contrapunto nunca resuelto, que otorga a la obra su peculiar tensión narrativa.

Algo similar sucede en *Los adioses*. La mediocridad de la vida del almacenero, el enfermero, la mucama, el resto de los habitantes de aquel pueblito serrano al que son destinados los moribundos y los enfermos se compensa con la imaginación, tal como ocurre con el protagonista de *El pozo*. Solo que en este caso es una imaginación que tiene como objeto otro personaje: el jugador de básquet, el niño, las dos mujeres. El almacenero solo existe para observar las vidas ajenas:

El sufrimiento del narrador comienza con un sacrificio, prefiere privilegiar su posición de narrador a la de personaje, pero sacrifica su propia historia, se constituye como narrador a expensas de su posibilidad de ser personaje; uno de

los rasgos del sufrimiento del narrador es que para cumplir con su designio debe aparecer a sí mismo como un fantasma. (Ferro, 2011: 281)

A partir de lo poco que pueden ver, de lo poco que pueden saber, el narrador y los demás crean, con su imaginación, el hombre y las historias del hombre que sus frustraciones requieren. El lector nunca accederá al *verdadero* jugador de básquet, único y permanente, por la sencilla razón de que el jugador de básquet se mantendrá irreductible e inaccesible al almacenero y a los otros exégetas. Cuando el almacenero lee finalmente la carta y cree descubrir, sin estar seguro de ello, que la mujer joven era, en realidad, la hija del deportista, confiesa su vergüenza:

Sentí vergüenza y rabia, mi piel fue vergüenza durante muchos minutos y dentro de ella crecían la rabia, la humillación, el viboreo de un pequeño orgullo atormentado. Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente de allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla, o los ojos de la muchacha en la fiesta de fin de año —y ni siquiera eso: los guantes, la valija, su paciencia, su quietud— para no compartir la equivocación de los demás, para no ayudar con mi deseo, inconsciente, a la derrota y al agobio de la mujer que no los merecía; pensé trepar hasta el hotel y pasearme entre ellos sin decir una palabra de la historia, teniendo la carta en las manos o en un bolsillo. (Onetti, 2019: 110)

Su orgullo está atormentado; ya no podrá decir, como al inicio de la obra, cuando vio al jugador entrar al almacén por primera vez, “no recuerdo haberme equivocado” (Onetti, 2019: 49). Se ha equivocado, porque permitió a su “deseo” “ayudar a la derrota de la mujer”. Ese deseo lo pone en pie de igualdad con el resto de los habitantes del pueblo, de los que él quisiera distanciarse (el almacenero dirá: “toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí”, Onetti, 2019: 111); entre los que se cuenta el propio jugador de básquet, ya que el narrador de *Los adioses* “trata de persuadir al lector de que él es diferente del hombre” (Ferro, 2011: 276). Frente a todas las alternativas entre las que duda, acaba por decidirse por la más radical, quemar las cartas: “Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme” (Onetti, 2019: 111). Decisión con la que demuestra y confiesa su propio fondo de mala fe. Pero la confesión de su mala fe y su derrota, la aceptación de que no es más digno que el enfermero dura poco. El almacenero sabe que sin esas historias imaginadas (Ferro) o fantaseadas (Gamerro) no es nada, y no tarda en recuperar una ilusión de control:

al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla. [...] Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de básquetbol. (Onetti, 2019: 111)

Su perdón tiene un alcance mayor del que él mismo está dispuesto a darle. El almacenero encuentra este último consuelo, mientras realiza un movimiento repetitivo con la sábana que cubre el cuerpo del hombre:

pude, finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, solo ante mí, desdeñando la probabilidad de que me oyeran el enfermero, Gunz, el sargento y Andrade, descubriendo y cubriendo la cara del hombre, alzando los hombros, apartándome del cuerpo en la cama para ir hacia la galería de la casita de las portuguesas (Onetti, 2019: 111)

Movimiento que luego será repetido por la mujer joven: “Me senté en el diván, estremecido y en paz; preferí no moverme cuando entró la muchacha y fue recta hasta la cama, copió con increíble lentitud mi ademán de descubrir y cubrir.” (Onetti, 2019: 114). Este ademán, con el que *Los adioses* se cierra, condensa la relación esquiva y ambigua de la mujer joven y el almacenero y, a través de este, del lector, con el jugador de básquet. Una relación de alternativo cubrir y descubrir, develar solo para volver a poner un velo. Toda la tensión narrativa de *Los adioses* se explica por esta tensión oscilante, nunca resuelta definitivamente, entre el plano de la fantasía y la imaginación de los personajes y el plano de la realidad de los personajes.

Lo característico de la novela breve es la presencia de una tensión argumental continuamente renovada. La ausencia total de peripecia, como la que se verifica en *Cuando ya no importe* o en *Tierra de nadie* le es más ajena aún que la unicidad de peripecia. Una narración llana, tendiente a una distención cada vez mayor, parece expresarse mejor y más naturalmente en una novela.

Por la misma razón, la *vuelta barroca* que efectúa, por ejemplo, *La vida breve* es extraña a la estructura misma de la novela breve. Dado que esta última se organiza en torno a la sucesión ritmada de momentos de tensión y distención sucesivos es en principio contraria a un giro barroco completo, como

el de Brausen buscando en Santa María el perfil antes imaginado de Díaz Grey, porque este giro significa un tipo de resolución, y quien dice resolución dice también distención.

Capítulo II. Novelas breves y cuentos

Como se sabe, Juan Carlos Onetti comenzó su carrera como escritor publicando un cuento: “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, el año 1933. El cuento es sin duda un género importante en la obra de Onetti, si bien este último ha dedicado más líneas y páginas a novelas y novelas breves. Aunque sería una tarea muy grata, nos sería imposible, en el espacio de esta tesis, estudiar todos los cuentos publicados de Onetti. Pero hemos seleccionado cuatro cuentos que, por distintos rasgos estructurales o semánticos, nos parecían prestarse mejor a un estudio comparativo como el que pretendemos realizar. Los relatos en cuestión son: “Un sueño realizado” (1941), “Esbjerg, en la costa” (1946) “El álbum” (1953) e “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Lilibut” (1956).

a. “Un sueño realizado”

“Un sueño realizado” es contemporáneo de la novela *Tierra de nadie*, es decir que se publicó en 1941, en otro importante diario porteño: *La Nación*. La historia ha ocurrido en el pasado del narrador, Langman, quien ahora está en un asilo “para gente de teatro arruinada” (Onetti, 1994: 104), sentado, sosteniendo en las manos un pequeño libro azul (como no podía ser de otra manera), en el que se hundan unas letras doradas que dicen *Hamlet*; un libro que él nunca ha abierto y se ha prometido nunca abrir, porque esa, su firme determinación de no leer jamás el libro ni enterarse qué es *Hamlet* es su particular forma de venganza contra Blanes.

Todo un principio y toda una declaración de principios, para un cuento que habla precisamente del teatro. Langman era un empresario teatral de provincias; Blanes era un actor, que en el pasado trabajaba para él y a menudo le decía, bromeando, que él, Langman, se había arruinado “por el *Hamlet*” (Onetti, 1994: 104). Langman recuerda el día en que una mujer se presentó en su escritorio para hacerle un pedido o un encargo: que *la compañía* de Langman actuara una pieza teatral para tres actores, ella misma y dos más. La obra no debía estar dividida en actos, ni en cuadros; constaría de una única escena muy simple. Además, no debía ser actuada frente a ningún público:

solo debían asistir a la presentación los actores. Langman no entiende a la mujer. Es como si ambos hablaran dos lenguas distintas:

Existe un desfase que se prolonga a lo largo de este encuentro entre la “obra” que se supone se va a escenificar y el lenguaje teatral en que la traduce de inmediato Langman (‘actos’, ‘cuadros’, ‘personajes’, ‘teatro intimista’, ‘símbolos’...) y lo que en verdad quiere la mujer: la construcción de *otra* escena, una suerte de ritual privado, sin “nada de público”, una *performance* o ceremonia de pasaje en la que la mujer parece querer recuperar un tiempo perdido, un momento efímero de perfección y pureza antes de entrar en el sueño definitivo de la muerte. (Corral: 2013: 33)

Langman piensa que está ante una demente y ensaya varias mentiras y excusas altisonantes. Pero cambia de parecer cuando la mujer le dice que va a pagarle y le da un adelanto, que sacia su “hambre de plata” (Onetti, 1994: 104).

El operario que repara la instalación eléctrica (y que conducirá su propio automóvil durante la actuación) le cuenta a Langman que “Ella no es de aquí” (Onetti, 1994: 112). Lo cual es muy significativo, porque aquí radica una constante que atraviesa cuentos, novelas breves y novelas: el forastero que llega, por lo general, a un pueblo de provincias (como en este caso) y al hacerlo activa los mecanismos del relato.

Por otro lado, Blanes se acuesta con la mujer. Cuando se presenta en el teatro alcoholizado, Langman supone que se ha emborrachado con el dinero de ella. El actor le cuenta el origen de la obra de teatro: un sueño que la mujer tuvo y que, según ella misma, “no tiene ningún significado para ella” (Onetti, 1994: 114). Sin embargo, “Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa” (Onetti, 1994: 114). El sueño carece de “significado” racional y está asociado a algo que las palabras no son capaces de nombrar, aunque *felicidad* es la que más se aproxima a ello.

Las huellas dactilares de la ficción onettiana son evidentes, visibles. Además de la extranjería de la mujer, hemos de mencionar el tópico onettiano de la dicotomía sueño (o fantasía) y realidad, la preferencia por el primero y el deseo de plasmar el sueño en la realidad. Este tópico onettiano es, por supuesto, al mismo tiempo un tópico barroco: la vida es sueño. Pero aquí el barroquismo está sobrecargado, el de “Un sueño realizado” es un barroquismo a la segunda potencia, porque el sueño de la no mujer es transformar su sueño en la realidad si no en una obra de teatro. Anteriormente hemos citado a José

Antonio Maraval (1983: 320), quien explica que “el mundo como teatro” es otro de los tópicos de la cultura barroca.

En otras constantes que atraviesan los géneros son muy significativas. Sin embargo, hay también importantes diferencias. En primer lugar, el punto de giro. En “Un sueño realizado” hay un único punto de giro, que consiste en la muerte de la mujer, una vez que la obra ha sido actuada. Todo el cuento ha sido una preparación para ese final condensador. La mujer aparece un día en la vida de Langman, desencadenando con su presencia el relato y los preparativos para ese relato dentro del relato que es la pieza teatral; la peripecia en torno a ella se dispone y se desencadena en el último párrafo del cuento, con su muerte. A nuestro entender, esta es una diferencia fundamental con el género de la novela breve, en la que, por lo general, se dan una serie de cortes transversales en la vida del protagonista; o, para decirlo de otro modo, el punto de giro final, cuando existe, ha sido precedido y preparado por una sucesión de pequeños puntos de giro, de sentido diversos (los unos a veces en la misma dirección que los otros; a veces en dirección contraria).

Los adioses, por ejemplo, guarda no pocos puntos de contacto con “Un sueño realizado”: un forastero que entra al lugar de trabajo (y observación) del narrador y desencadena la narración. El almacenero sabe pocas cosas del jugador de básquet: las señales que él lee en su cuerpo, las actitudes de las mujeres que vienen al pueblo a verlo, los chismes fragmentarios y tendenciosos que le cuentan el enfermero y la mucama, la letra en el dorso de los sobres que llegan al almacén y que al final de la obra, abrirá. Pero aun cuando esto sucede, lo que lee es ambiguo y no sabe qué significado exacto puede darle. Todos estos indicios son *cortes transversales* en la vida del protagonista. Dado que desde el comienzo el narrador ha anunciado la muerte del protagonista, su suicidio solo es una peripecia por el modo de morir, no por la muerte en sí. Así, las otras pequeñas peripecias; los ires y venires de la interpretación narrativa no son mucho menos importantes que esta última peripecia final.

Por otro lado, aunque muy vinculado con lo que acabamos de apuntar, hay una importante diferencia que atañe a la figura del narrador. En “Un sueño realizado” no se da ninguna problematización del narrador en tanto tal. El narrador es homodiegético, pero confiable, en el sentido de que la narración no

insinúa ninguna sospecha sobre él, como de hecho sucede, y no pocas veces, con el almacenero de *Los adioses*. Las alusiones del narrador a sí mismo en esta última obra tienden a volver dudoso o sospechosa su narración. El lector sabe que se ha equivocado; sabe de su orgullo por haber sobrevivido a una enfermedad a la que el deportista no habrá de sobrevivir; sabe que desea a la muchacha que visita al narrador (hija o amante o ambas cosas a la vez); sabe también que el enfermero y la Reina hablan sobre el jugador de básquet en el almacén para que el almacenero los escuche. El ejemplo es de *Los adioses*, pero como ya hemos apuntado, la problematización del narrador es un rasgo generalmente presente en las novelas breves de Onetti (y en las novelas breves de la mayor parte de los escritores latinoamericanos analizados). Lo cual vuelve más llamativa por inusitada la fiabilidad del narrador de “Un sueño realizado”.

Jacob y el otro, destellos del carnaval

“Un sueño realizado” ilustra uno de los rasgos de la obra de Onetti al que hemos aludido en múltiples ocasiones: su barroquismo. El cuento es barroco, en primer lugar, porque en él se tematiza un concepto caro a la “cultura barroca”: el de “el mundo como teatro”. En segundo lugar, dado que el relato trata de una obra de teatro, precisamente, el lector se encuentra con una ficción al interior de otra ficción, y este cuestionamiento de los límites de la ficción respecto de la realidad es otro rasgo esencial del barroco, como veremos en seguida. Por supuesto, estos rasgos son omnipresentes en la obra de Onetti, cuentos, novelas breves y novelas. Pero un análisis comparativo de la manera cómo estos rasgos se manifiestan en el cuento y en la novela breve nos permitirá, tal vez, divisar los rasgos distintivos de esta última.

La afirmación de la recurrencia de gestos, rasgos y tópicos barrocos por parte de la ficción onettiana parecería, en un primer momento, contradecir la observación de Antonio Muñoz Molina: “En cuanto al barroquismo, al parecer obligatorio, dictado por Carpentier, no había ni rastro de él en aquellas páginas que uno empezaba a frecuentar hacia los veinte años, con la ilusión ávida y la nerviosa felicidad de los descubrimientos absolutos.” (Muñoz Molina, 1994: 12). Sin embargo, no creemos que sea el caso. Con su afirmación Muñoz Molina da cuenta de un componente de la obra de Onetti, el estilo; mientras que nosotros

pensamos más bien en rasgos estructurales y alusiones temáticas. La observación de Muñoz Molina es para nosotros cierta, y debe ser puesta en relación con la afirmación de Pope (1996: 232), anteriormente citada, de que la prosa de Alejo Carpentier es sintácticamente barroca y estructuralmente clásica. Barroquismo, por lo tanto, de signo contrario al de Onetti.

En cuanto a las *alusiones* temáticas o estructurales al campo semántico teatral en la obra de Onetti es necesario aclarar que incluimos entre ellas todas las referencias al carnaval. Pese a todas las características distintivas del carnaval frente al teatro (mencionadas algunas de ellas por Bajtín, en un texto que citaremos a continuación), es evidente que ambas manifestaciones comparten muchos rasgos. Algunas de las características del teatro señaladas por Maraval son también aplicables al carnaval¹⁷³.

Según Maraval, “el mundo como teatro” es uno de los tópicos barrocos más conocidos y estudiados. Con este tópico, la cultura barroca condensa tres elementos fundamentales de su visión del mundo:

Finalmente [...] el «mundo como teatro» [...]. El grandioso tópico que Calderón llevó a su mayor altura, alcanzando para él multiseccular repercusión, quiere decir muchas cosas [...]. Primero, el carácter transitorio del papel asignado a cada uno que sólo se goza o se sufre durante una representación. Segundo, su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Tercero, su condición aparential, nunca sustancial, con lo que aquello que se aparenta ser —sobre todo para consuelo de los que soportan los papeles inferiores— no afecta al núcleo último de la persona, sino que queda en la superficie de lo aparente, con frecuencia en flagrante contradicción con el ser y el valer profundos de cada uno. (Maravall, 1983: 320)

Por otra parte, de acuerdo a Maravall (1983: 405), es característico del barroco el desarrollo y empleo de ciertas fórmulas que tienden a “movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente” que la propia obra de arte. Entre estas fórmulas se encuentran todos esos “engaño a los ojos” típico del arte pictórico, y en general todos aquellos procedimientos que juegan con los límites de la obra de arte:

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. Se comprende el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y empieza lo ilusorio, responden al planteamiento que acabamos de hacer. Entre los efectos de ese

¹⁷³ Por ejemplo, el “carácter transitorio del papel asignado a cada uno”, la “rotación en el reparto”, “su condición aparential”.

tipo —para dar a entender a qué queremos referirnos— habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como *Las meninas* o *Cristo en casa de Marta y María*. Observemos que no se trata ahora del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar una imagen dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que en ese juego de imágenes se pasa de lo representado a lo real. De ahí lo que podríamos considerar como estructura teatral de esos cuadros, de conformidad con lo que el teatro coetáneo pretende. (Maravall, 1983: 406)

Este tipo de procedimientos está ampliamente presente en la obra de Onetti. Si lo característico del barroco en la pintura consiste en “multiplicar” una imagen dentro de otra, el barroco literario ha de consistir en incluir una ficción dentro de otra. Procedimiento, este último al que la ficción onettiana recurre en permanencia. En el cuadro al que se refiere Maraval, *Las meninas*, el propio Diego Velázquez aparece, de cara al espectador del cuadro, el lienzo mirando hacia el pintor, como si este último estuviera pintando al espectador y el espectador fuera el personaje de un cuadro. Se invierten de este modo la relación entre la realidad y la obra de arte. También Onetti aparece dentro de su propia obra. En *La vida breve*, un tal Onetti alquila la mitad de su oficina a Brausen. Esta intrusión, una forma de inversión barroca, implica sofisticadas consecuencias ficcionales, que escapan al asunto de este trabajo. Nos limitaremos a decir que esta es solo el ejemplo más evidente y que toda la segunda parte de la novela es un monumental gesto barroco, insinuado mínimamente desde el principio.

Por otra parte, si bien, como hemos dicho, en nuestra opinión teatro y carnaval comparten no pocas características, razón por la cual ambos constituyen manifestaciones barrocas, cada uno guarda su propia idiosincrasia. Así, para Bajtín, el carnaval medieval es el producto de una larga evolución, que dio como resultado una manifestación cultural de una gran irreverencia:

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval [...] originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las

permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés». (Bajtín, 2003: 10)

La ficción onettiana alude reiteradamente al carnaval y al teatro. A veces la alusión es velada, implícita; en otras ocasiones, el teatro o el carnaval están tematizados. Si el existencialismo sartreano sostiene que “la existencia precede a la esencia”, en Onetti, la máscara es el accidente de ninguna sustancia: “La vida aparece convertida en una fabulosa mascarada y detrás de la máscara o disfraz no hay nada: solo la multiplicidad y los desdoblamientos del ser, la representación de un papel tras otro.” (Verani, 1987: 250). En la obra de Onetti, a menudo surge la convicción implícita o explícita de que el arte solo puede captar ese simulacro. En *Dejemos hablar al viento*, el viento le revela a Medina esa convicción, precisamente:

El viento aumentaba el frío y de pronto comprendí para siempre, incómodo, lúcido. Yo podía pintar lo que quisiera y hacerlo bien. Campesinos, retratos, el cuadro del Papa que continuaría colgado en la iglesia de Santa María. Pero nunca la ola prometida de Cristiani, la cresta de blancura sucia que lo diría todo. Nunca la vida y su revés, la franja que nos muestra para engañarnos. (Onetti, 1991: 59)

Esta concepción del hombre y de la farsa como su única esencia paradójica está especialmente tematizado en *La vida breve*, obra que “se convierte en escenario teatral y cada personaje, una y otra vez, representa una comedia, participa de un juego eterno y absurdo —la vida.” (Verani, 1987: 220). En esta novela, por lo demás, el carnaval aparece a nivel mismo de la historia. Hacia el principio, Brausen oye a su vecina, la Queca decir “¡Qué me importa el carnaval, imagínese!” (Onetti, 1970: 439), frase que viene a interrumpir su pensamiento, concentrado obsesivamente en la amputación del seno de su mujer, Gertrudis: “Habría llegado entonces [...] la hora de la farsa”. (Onetti, 1970: 438).

Pero después, cuando la novela ya ha realizado el gran pliegue barroco, y Brausen ha *permeado* los niveles narrativos, trasladándose a la Santa María imaginada, la alusión al carnaval también permeó los niveles. Ya no es una mera alusión en boca de la Queca: Santa María festeja el carnaval, que Brausen y sus cómplices aprovechan para ocultarse:

Estamos en carnaval y debemos escondernos en el carnaval. Buscan a un hombre bajo y grueso, vestido de gris; a uno rubio y flaco con traje marrón; a un buen mozo que fuma en pipa. Buscan a una muchacha de regular estatura, de ojos claros, nariz de dorso recto y sin señas visibles, aparte de las sutiles marcas profesionales que deja la práctica del violín. ¿No es así? Muy bien: los suprimimos como si sopláramos cuatro velas, los sustituimos echando a rodar por bailes y sitios de honesta diversión a una marquesa Dubarry, a un cosaco ribereño, a un don Equis hijo de zorro, al último de los mohicanos. (Onetti, 1970: 698)

El hecho de que Elena Sala hable de *suprimir* y *sustituir* sus verdaderas identidades muestra hasta qué punto el rostro no es sino la máscara. O mejor, la sucesión indefinida de máscaras alternativas.

En la obra de Onetti se alude con frecuencia al carnaval. En *Los adioses*, la mujer más vieja trae el niño al pueblo serrano, luego del carnaval: “Acababa de terminar el carnaval cuando la mujer bajó del ómnibus, dándome la espalda, demorándose para ayudar al chico.” (Onetti, 2019: 84); en *Cuando entonces* (que, como *La vida breve*, se abre con una alusión a la tormenta de Santa Rosa¹⁷⁴) el narrador dice de la tormenta que preside, “tan alta, nuestra consciente respiración, con truenos que anunciaban el final del podrido mundo, para cesar de pronto y alejarse con un distante carcajeo de carnaval.” (Onetti, 1987: 16); en “Regreso al sur”, el tío Horacio “se enmascaraba” con una “expresión de leve interés y cortesía” cuando se le hablaba de “la zona extranjera que se iniciaba” “a partir del Carnaval de 1938” (Onetti, 1994: 145), en “Los niños del bosque”, mientras Raucho lucha por prolongar su sueño, “Afuera, en la sinuosa calle arbolada, era el carnaval, sonaban matracas y músicas.” (Onetti, 1994: 69), etc.

Si, tal como afirma, Alonso Cueto (2009: 60), “El único modo como los humanos se comunican verdaderamente, en estos relatos de Onetti, es a través del ritual de la representación” parece natural esta proliferación de alusiones al teatro y al carnaval, en diversos niveles de la narración. El

¹⁷⁴ Este es otro tópico onettiano, presente en muchos cuentos, novelas y novelas breves. En la obra de Onetti se alude frecuentemente al temporal de Santa Rosa, importante, tal vez, porque anuncia la primavera y se relaciona así con el tópico carnavalesco y barroco de los ciclos oscilantes. En *Dejemos hablar al viento*, Medina dice: “La noche anterior habíamos asistido a una tercera versión de la tormenta de Santa Rosa —nadie puede discutir las supersticiones ajenas— pero la primavera solo se había mostrado en los brotes raquíuticos de los árboles, en las súplicas de los gatos, en los anhelos pesonales”. (Onetti, 1991:59) En esta novela, la tormenta de Santa Rosa destruye Santa María, lo que “supone un exilio del otro lado, en la vecina orilla, en el espacio especular de Lavanda.” (Premat, 2003: 193)

simulacro es la forma natural de expresión de los personajes de Onetti, exceptuando tal vez, a Eladio Linacero. En *Dejemos hablar al viento*, Medina comienza cada día retomando un simulacro: “empezábamos el día despreciando las tareas, reconstruyendo en broma el amor, la amistad, la simpatía, el simulacro de la fe en los hombres, en sus cortas y feroces creencias.” (Onetti, 1991: 12). Esta confesión podría extenderse a muchos de los personajes de Onetti.

Por otro lado, como las estatuas en el centro de la ciudad y las placas conmemorativas en las puertas de los diarios locales, la “carnavalización” también puede ser leída en clave paródica:

La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y enfrentamiento, a la intersección de distintos estratos, de distintas textualidades, en las que producen distancias, oposiciones no excluyentes; en las intersecciones, los textos se atraviesan, se contradicen, se relativizan entre sí y con el infinito de los textos, de los lenguajes, produciendo el juego sin clausura de las diferencias. (Ferro, 2011: 267)

Tanto el carnaval, como la parodia son gestos irreverentes, con el que se socaba el sentido de los supuestos subyacentes.

De todas las novelas breves de Onetti hay una, a nuestro entender, en la que la carnavalización y la teatralización se constituyen en nudos semánticos determinantes y evidentes: *Jacob y el otro*. Es por eso, tal vez, que Alonso Cueto vio una similitud con “Un sueño realizado”: “Los prolegómenos de la lucha de Van Oppen recuerdan los de la escenificación de la obra de teatro en ‘Un sueño realizado’”. (Cueto, 2019: 55).

En esta novela breve, son muchos los elementos alusivos a los campos semánticos del teatro y el carnaval. Lo que se narra en *Jacob y el otro* es un espectáculo, la lucha de Jacob y el Turco y los prolegómenos de la pelea. No hace falta demostrar que el carnaval y el teatro son también otras formas de espectáculo. Esto se ve reforzado por el hecho de que la pelea tiene lugar en el Cine Apolo. Por otro lado, la obra se abre y se cierra con la misma escena; dicho de otro modo, el relato describe un movimiento circular, lo cual puede relacionarse con el tópico carnavalesco de la “rueda” (Bajtín, 2003: 10). Además, como a continuación veremos, en *Jacob y el otro* encontramos inversiones, distintas formas de relativización, el tópico de la máscara y de la farsa.

La cita anterior de Cueto, se encuentra antes de una alusión al momento en que Orsini se entera de que Jacobo ya está dispuesto para la pelea:

Jugamos al póker, perdí y gané, hasta que avisaron que van Oppen estaba en el cine. Faltaba media hora larga para las nueve; pero nos pusimos los sacos y tomamos autos viejos, para recorrer las pocas cuerdas del pueblito que nos separaban del cine, para acentuar el carnaval, el ridículo. (Onetti, 2019: 263).

Resulta difícil pasar por alto la frase con que comienza este párrafo. El príncipe Orsini se encontraba jugando al póker, y la referencia a la victoria y la derrota alternativas funciona en varios niveles al mismo tiempo. Literalmente, remite a un simple juego de cartas, pero metafóricamente y tomando en cuenta la historia es otra alusión a la “rueda”, “las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo”. Lo cual no puede ser desligado de su explícita intención de “acentuar el carnaval”.

La escena final, en la que se narra cómo Jacobo destroza a el Turco Mario en un instante es leído por Cueto a partir, sobre todo, de otro tópico carnavalesco, la inversión:

Cuando Jacobo hace volar a Mario fuera del escenario y el Príncipe corre a felicitarlo, mientras los enfermeros asoman cargados con la camilla y Adriana pateo y escupe a su novio, al otro, se juntan por primera vez en un mismo escenario todos los personajes de la historia. La inversión de las apariencias —la fuerza de Jacobo y la debilidad de Mario— resulta una ironía y sin embargo esencialmente natural a lo que la historia insinuaba. Engañados por las suposiciones de Orsini, los lectores habíamos avizorado la derrota de Jacobo. El desenlace, tan inesperado como natural, rompe con las predicciones y por lo tanto relativiza el punto de vista de Orsini. El patético, forzado, inesperado Jacobo van Oppen sigue de pie al final de la pelea. (Cueto, 2009: 66)

Por otro lado, como el Cueto explica, la inversión se produce respecto a las expectativas que nosotros, como lectores, nos hemos ido formando. Nada mejor que *Jacob y el otro* para ejemplificar uno de los principios del “tratamiento cognitivo de la narración”: aquel que sugiere que comprender un relato consiste en la readaptación permanente de hipótesis a medida que el lector accede a información nueva (Schaeffer, 2010: 227). Pero esa información ha sido aportada por Orsini y los otros dos narradores: Díaz Grey y “el narrador”. Así, el relativismo no refiere únicamente a que Jacobo parecía estar abajo y acaba estando arriba; la propia voz narrativa es relativa y no es sino gracias a ella, a su información desconcertante, que se produce la inversión.

En este punto, corresponde poner el énfasis sobre Orsini, porque si bien hay otros dos narradores, la suya es una narración especialmente distorsionante. Esto tiene que ver con el personaje: Orsini, como ya hemos apuntado, es un advenedizo, un estafador o, para decirlo de otro modo, un farsante: “Pero si el doctor representa el triunfo del sueño, Orsini representa la supervivencia de la farsa, es decir, de la falsa representación. Orsini es esencialmente un farsante, un tipo que no cree en los sueños que vende y pregona.” (Cueto, 2009: 52-53)

Al ser la narración compartida por tres narradores, uno de los cuales es un farsante, el relato cristaliza en su propia estructura su temática (la historia). Toda la obra está concebida así, de principio así, trasladando a su estructura ficcional el vaivén y la ambigüedad que será tematizado.

La situación es radicalmente en las novelas y los cuentos. La historia de “Un sueño realizado” es también barroca y teatral, pero ese barroquismo dramático está siempre en el campo de la historia; no se filtra a la voz narrativa. Confiamos en su único narrador como no podemos confiar en Orsini o en los otros dos narradores, que, con ser más confiables, no son únicos. Ese único narrador nos da un relato a cuya peripecia singular todos los elementos tienden desde el principio.

En cuanto a las novelas, la situación difiere respecto al cuento y a la novela breve. El procedimiento barroco de *La vida breve* depende de que creamos a su único narrador, Brausen. No hay indicios textuales que indiquen al lector que debe desconfiar de sus palabras. Una vez que el pliegue barroco se realiza, los personajes permanecen de ese otro lado de la frontera ficcional que es Santa María. No hay ese vaivén tenso que caracteriza las novelas breves (y, en particular, *Jacob y el otro*). O mejor dicho, ese vaivén solo existe en la primera parte, cuando Brausen ve los primeros destellos de Díaz Grey y Elena Sala y la ampolla de morfina. Pero en ese momento del relato, el lector que lee la novela por primera vez, no tiene razón alguna para dudar del carácter onírico de esas imágenes. Al principio de la novela el vaivén parece darse, más bien, entre la vida de Brausen y Gertrudis, y la vida de la Queca, tal como Brausen la imagina a partir de los escasos indicios con que cuenta.

Por otra parte, en una novela como *Juntacadáveres*, también se da una diseminación del narrador, aunque más modesta: una parte está narrada por

Jorge Malabia; la otra por Díaz Grey. Pero por regla general, se dividen la narración, en el sentido de que no narran lo mismo. Los fragmentos narrados por Jorge suelen referirse a sí mismo, a su cuñada Julia, a su amigo Lanza. Los fragmentos narrados por Díaz Grey, en cambio, suelen referirse a Larsen y a su prostíbulo, y a todo lo que los rodea a ambos. La narración de Jorge es homodiegética y heterodiegética; la de Díaz Grey también. Pero mientras la del adolescente es autodiegética (es decir que Jorge es protagonista de la narración por él narrada), la del médico no lo es. Y como suele suceder en la ficción onettiana, cuando un narrador es homodiegético pero no es autodiegético su narración tiende a aproximarse a la heterodiegesis (el narrador no comparte las coordenadas espacio-temporales de los personajes narrados por él).

b. “El álbum”

Este cuento se publicó en 1953, en la revista *Sur*, de Buenos Aires. El narrador es, como sucede en otros cuentos (por ejemplo, “Presencia”) y novelas (la mitad aproximada de los capítulos de *Juntacadáveres*), Jorge Malabia. La tensión argumental, lo que Baroni (2010: 206) denomina el “conflicto” se crea a partir de la llegada del forastero; en este caso, la forastera. Lo mismo ocurre en *Juntacadáveres* y en *El astillero*, con la llegada de Larsen; en *Jacob y el otro*, con la llegada de Jacob y el príncipe; por supuesto, en *Los adioses* y, como ya apuntamos, en “Un sueño realizado”. Pero a diferencia de este último relato, la forastera no llega a un pueblo de la provincia de Buenos Aires, si no a Santa María. En honor a su título y a su argumento, “El álbum” comienza con una mirada: “La vi desde la puerta del diario, apoyado en la pared, bajo la chapa con el nombre de mi abuelo, Agustín Malabia, fundador” (Onetti, 1994: 175). Esta última aposición hace eco a la inscripción en el monumento a Brausen en la plaza central de Santa María, en *El astillero* (“BRAUSEN-FUNDADOR”). La frase al pie de la estatua de Brausen implica una forma de alusión intertextual y paródica, una distancia irónica de la ficción respecto de sí misma, reforzada, en *La muerte y la niña*, por los “rasgos vacunos” que había comenzado a “insinuar” y por la “placidez de vaca solitaria y rumiante” (Onetti, 2019: 313), no ya del caballo en el que Brausen estaba, falaz y grandilocuentemente, montado, lo cual de por sí hubiera sido mucho,

sino el propio Brausen. Ese mismo movimiento irónico es el que encontramos aquí, porque luego de aludir al cartel, a su pretensión provinciana, el narrador despoja el diario (*El Liberal*) de toda solemnidad:

Había venido a traer un artículo sobre la cosecha o la limpieza de las calles de Santa María, una de esas irresistibles tonterías que mi padre llama editoriales y que una vez impresas quedan macizas, apenas ventiladas por cifras, pesando sensiblemente en la tercera página, siempre arriba y a la izquierda. (Onetti, 1994: 175)

El procedimiento es el mismo: el campo semántico de la agricultura y la ganadería, sectores privilegiados de la economía periférica y provinciana de la Argentina y el Uruguay (materiales estos últimos de los que está hecha Santa María) socaba la altisonancia del símbolo que el mismo texto había construido previamente.

En este pueblito sudamericano de Santa María, cuyos diarios hablan del barrido de las calles y la exportación de granos al Brasil, aquel “domingo a la tarde, húmedo y caluroso en el principio del invierno” (Onetti, 1994: 175), Jorge ve a una mujer, acarreado una valija del puerto a la ciudad. El acontecimiento solo puede venir de fuera.

Vázquez, el barman del Berna, el único amigo de Larsen en *Juntacadáveres*, lo ve mirando a la mujer (“viéndome mirar”). Jorge es apenas un adolescente. Dice a Vázquez que la mujer es fea, y es la mirada de Vázquez la que le hace cambiar de parecer: “Según se mire, Jorgito — dictaminó con suavidad”.

Jorge sigue a la mujer por Santa María, la ve pasar por la vereda del Berna, entrar en el Plaza. Él también entra. Se sienta junto a la ventana y se pone a revisar los apuntes de la escuela, su cuaderno de inglés, en el que leyó una frase de *El rey Lear*. Si en “Un sueño realizado”, Langman guardará entre sus manos un ejemplar de tapas azules de *Hamlet*, que nunca abrirá, Jorge Malabia, en “El álbum” leerá a Shakespeare sin necesidad de abrir libro alguno, en ese cuaderno escolar. De hecho, solo se menciona la frase aislada; no se nombra el título de la obra ni el autor. La frase lírica e intensa, como el propio Jorge, antes de haber aprendido “a ser un imbécil”, como lo describe Díaz Grey en *La muerte y la niña* (Onetti, 2019: 315), guarda una insospechada fidelidad con el argumento del cuento: “¿Por qué? Estarías mejor en tu tumba que replicando con el cuerpo desnudo a esta extremidad de los cielos.” La frase

que sigue, no citada en “El álbum”, dice: “¿No más que esto es el hombre? Considéralo bien.”¹⁷⁵ Con “extremidad de los cielos”, Lear se refiere a la tormenta que está resonando encima de él y el resto de personajes, en especial, Edgar, a quien Lear se dirige. Pero desprovista de contexto, como necesariamente aparece en la frase en el cuaderno de apuntes de Jorge, y como no pudo nunca haber aparecido en el libro de letras doradas de Langman, y, sobre todo, a la luz de lo que sucede en el relato, adquiere otro sentido.

Jorge mira de reojo a la mujer, que está sentada contra el mostrador, frente a una “copa diminuta”. Ella lo mira a través del espejo, luego se acerca, se sienta en la mesa con él; le habla como si se conocieran desde mucho tiempo antes. Con la ayuda de Díaz Grey, y de Maynard, un hombre de “ojos pequeños y felices” (Onetti, 1994: 180), que recorre la costa vendiendo medicamentos, Jorge pasa las horas en una habitación del hotel Plaza, próxima a la que ocupa la mujer. Pronto, ambos entablan una relación no solamente sexual. Después del sexo (otra constante onettiana transgenérica) ella le cuenta “cuentos”, es decir “mentiras”: “Y en el centro de cada mentira estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable” (Onetti, 1994: 180). Esto es lo que a él verdaderamente le importa, más que la experiencia sexual:

Estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio, más mío, más intenso, más rico. Porque nada podía compararse al deslumbrante poder que ella me había prestado, el don de vacilar entre Venecia y El Cairo unas horas antes de la entrevista, hermético, astutamente vulgar entre los doce pobres muchachos que miraban formarse palabras desconcertantes en el pizarrón y en la boca de mister Pool; nada podía sustituir los regresos anhelantes que me bastaba pedir susurrando para tenerlos, nunca iguales, alterados, perfeccionándose. (Onetti, 1994: 183)

La mujer, con el poder incandescente de sus “cuentos”, ha puesto al alcance de Jorge una “realidad” más “verdadera” que la realidad misma: “Ya no me interesaba leer ni soñar, estaba seguro de que cuando hiciera los viajes que planeaba con Tito, los paisajes, las ciudades, las distancias, el mundo todo me presentaría rostros sin significado, retratos de caras ausentes,

¹⁷⁵ “Why? thou wert better in thy grave that to answer with / by uncovered body this extremity of the skies. —Is man no more than this? Consider him well.” (Acto III, escena 4, verso 100. Página 76, de la edición de Penguin Books, de 1999, a cargo de Stephen Orgel).

irrecuperablemente despojados de una realidad verdadera.” (Onetti, 1994: 182).

Encuentro tras encuentro, repiten el ritual. Echados en la cama, ella le cuenta historias situadas en los lugares más distantes y exóticos. Hasta que un día Jorge ve a la mujer con un hombre, sentados ambos frente a una mesa del Plaza. Hay algo que se quiebra en el interior de ese adolescente que había conocido, en un mismo encuentro repetido, la sexualidad y la literatura, término este último que utilizamos con la precaución de darle un sentido que excluye las letras doradas, los libros azules, el prestigio (“el arte, el arte puro, el gran arte. [...] Y también William Shakespeare”, según las palabras de Langman¹⁷⁶).

Pero de esos dos términos en que se basaba la relación, a Jorge solo le lastima la posibilidad de perder el segundo:

Había venido para pensar, al amparo incomprendible de Tito, que yo no tenía celos del hombre de las cejas y la perla; que ella no me había mirado ni podría mirarme con aquella Enardecida necesidad de humillación que yo había entrevisto al cruzar el bar; que sólo temía, verdaderamente, perder peripecias y geografías, perder el merendero crapuloso de Nápoles donde ella hacía el amor sobre música de mandolinas; el estudio de San Pablo donde ella ayudaba de alguna manera a un hombre trompudo y contrito a corregir la arquitectura de las zonas templadas y las cálidas. No miedo a la soledad; miedo a la pérdida de una soledad que yo había habitado con una sensación de poder, con una clase de ventura que los días no podrían ya nunca darme ni compensar. (Onetti, 1994: 185)

Después viene la revelación, el punto de giro singular, la peripecia. La mujer desaparece de Santa María. Maynard, que se había encariñado con él, le explica a Jorge que la mujer dejó un baúl y una carta, en la que pide que le cuiden el baúl. Promete volver a buscarlo y pagar los doscientos pesos que debe al hotel. Maynard aconseja a Jorge escapar de Santa María: “Tenés que disparar. Algún día, quién te dice, me vas a dar las gracias.” (Onetti, 1994: 187). Para el viejo vendedor ambulante, a quien nunca se le “escapó un chisme”, es evidente de que no hay nada de valor en el baúl; la mujer solo lo dejó para poder concretar la estafa.

Jorge, no obstante, retira sus ahorros del banco, empeña el reloj que había heredado de su hermano muerto, y, acompañado por su amigo Tito, se presenta en el hotel Plaza. En nombre de la mujer, paga la cuenta y se lleva el

¹⁷⁶ Onetti, 1994: 104.

baúl, “pensando en el doctor Díaz Grey, imaginando que todo esto lo estaba haciendo por él” (Onetti, 1994: 187-188).

Alejo López se refiere al tratamiento que el relato da a la valija, el baúl que la mujer deja antes de abandonar Santa María. Un tratamiento que rompe con la estética realista decimonónica:

Esa mujer misteriosa en medio del espacio opresivo de la insignificancia sanmariana [...] desata la ficción precisamente porque resulta un signo a ser llenado no en función de su vacuidad referencial, sino por ser un signo incongruente, un signo del misterio. Mientras que en la narración del realismo decimonónico los detalles en apariencia insignificantes operaban como disparadores del “efecto de lo real”, tal como lo describe Roland Barthes (2004) para el caso de Flaubert, aquí el detalle de la valija en la figura de la mujer no recrea un efecto de realidad sino que confronta la realidad referencial del espacio sanmariano a partir de lo incongruente, detalle e incongruencia que suscitan el interés de Jorge a partir de su diferencia, su misterio. La valija se vuelve un signo vacío que exige la narración y proyecta su ficcionalización para colmarlo de sentidos. (López, 2013: 239-240)

Ese baúl cerrado es como el cajón de *Para una tumba sin nombre*: mientras permanezca cerrado, seguirá disparando la ficción. Cuando haya sido abierto, no solo se habrá distendido definitivamente la tensión narrativa: el propio Jorge Malabia será otro; habrá perdido la inocencia, será como el caballero de la rosa frente a la tumba de Mina, un poco más viejo. Así, el baúl condensa el antirrealismo del cuento, aquella postura implícita que sostiene la posición ancilar de la realidad frente a la ficción. Porque, como el lector descubrirá junto con Jorge, en su interior se halla, entre un montón de ropa sucia, el álbum de fotografías:

En cuclillas, envejecido, tratando de manejar la pipa con evidente soberbia vi las fotografías en que la mujer —menos joven y más crédula a medida que iba pasando rabioso las páginas— cabalgaba en Egipto, sonreía a jugadores de golf en un prado escocés, abrazaba actrices de cine en un cabaret de California, presentía la muerte en el ventisquero del Rúan, hacía reales, infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché. (Onetti, 1994: 188)

La mujer no solo es “menos joven” por el simple hecho de que cada una de las fotografías que Jorge pasa es de una fecha más reciente; la mujer se vuelve más vieja en un sentido distinto, existencial, a medida que Jorge descubre que cada “cuento”, cada “mentira” contados por ella, en la habitación del Plaza, después de hacer el amor, era en realidad verdad. Ella es menos joven, del mismo modo que él está “envejecido”, y que la mujer de “Un sueño

realizado” “había conservado aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida”. (Onetti, 1994: 109)

Otra vez, el tópico onettiano de la dicotomía ficción (“cuento”, “mentira”, fantasía) y realidad, y la preferencia por la primera. La infamia de la mujer consiste en que todos los “cuentos” eran finalmente reales. Cuando Jorge ve a la mujer con el hombre en el Plaza y se encuentra con Tito en su habitación, intercala entre la narración una alusión al río y la llanura, que el lector no sabe con exactitud a quién atribuir, y que aclara, si acaso hacía falta, el sentido de las deformaciones paródicas antes mencionadas¹⁷⁷. El álbum de fotografías ha secado de repente el río de Santa María, lo ha reemplazado por una llanura.

Toda la narración ha preparado esta revelación final. Desde que la forastera llegó, y se paseó por el malecón de Santa María, arrastrando consigo una maleta pequeña, el relato fue urdiéndose en torno a ese momento último y singular, que lo cambia todo en retrospectiva. Lo que importa es la *historia*, el argumento; el narrador, en este caso es Jorge Malabia, es indudable, porque el texto no nos invita a poner en duda la veracidad de su relato. La narración no presenta de la mujer meros destellos, datos ambiguos, pistas dudosas que hay que saber interpretar. Por la misma razón, no existe, en este cuento, ningún tipo de construcción en estratos.

Mary Doyle Springer se refiere a distintos momentos en que Henry James creyó descubrir una suerte de desfase entre una *historia* y la extensión de la novela breve:

En los cuadernos de Henry James se sugiere que pudo haber excluido un relato de la edición de su obra escogida porque “no justificaba su extensión de veinticinco mil palabras”. En otra ocasión, lo que James denominó una “posibilidad estupendamente buena” de una idea para un relato creció hasta convertirse en un “cuento inmanejable de treinta y seis mil palabras”. [...] ¿Cómo hacen las obras para justificar su extensión o, por el contrario, demostrarse inmanejables? En todos estos casos, queda claro que un autor no puede elegir la

¹⁷⁷ “En Santa María, cuando llega la noche, el río desaparece, va retrocediendo sin olas en la sombra como una alfombra que envolvieran; acompasadamente, el campo invade por la derecha —en ese momento estamos todos vueltos hacia el norte—, nos ocupa y ocupa el lecho del río. La soledad nocturna en el agua o a su orilla, puede ofrecer, supongo, el recuerdo, o la nada o un voluntario futuro; la noche de la llanura que se extiende puntual e indomitable sólo nos permite encontrarnos con nosotros mismos, lúcidos y en presente. [...] Cuando llega la noche nos quedamos sin río y las sirenas que revibran en el puerto, se transforman en mugidos de vacas perdidas y las tormentas en el agua suenan como un viento seco entre trigales, sobre montes doblados. Que cada hombre esté solo y se mire hasta pudrirse, sin memoria ni mañana; esa cara sin secretos para toda la eternidad.” (Onetti, 1994: 184-185)

extensión de forma arbitraria, ya que hay cosas que una novela breve hace mejor que un cuento y mejor que una novela. (Springer, 1975: 7-8)¹⁷⁸

Para James parece ser una evidencia que a cada historia (cada “idea” de relato) corresponde un género. Ciertas historias pudieron parecerle muy atractivas, pero no eran apropiadas para una novela breve; requerían ser plasmadas en una novela o un cuento. El argumento de “El álbum”, por su parte, parece particularmente adecuado para un cuento. Porque lo que en él se narra es, en nuestra interpretación, un pasaje, el de la adolescencia a la adultez. El punto de giro del cuento coincide con el punto de giro en la vida de Jorge Malabia, aquel momento singular en que una forastera le enseña el sexo y el poder vital de la imaginación, aquel momento único en que un forastero de “ojos pequeños y felices”, permanente viajero por la costa, le enseña la necesidad imperiosa de partir de Santa María, realizar el gesto de emancipación de Brausen, aunque en sentido contrario. Narrar este punto de giro existencial requiere un único punto de giro ficcional; lo cual es equivalente a decir que requiere del género del cuento.

c. “Esbjerg, en la costa”

Como “Un sueño realizado”, como “La casa en la arena”, como muchos otros cuentos, “Esbjerg, en la costa” fue publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires, en el año 1946. El argumento del relato hace eco con el de “Bienvenido, Bob”, también publicado en *La Nación*, solo que cinco años antes. En los dos se narra la imposibilidad de plasmar los sueños en la realidad; en los dos el sueño tiene en su mismo núcleo una ciudad. En el caso de “Bienvenido, Bob”, se trata de una ciudad indefinida, la infinita ciudad que Bob soñaba construir sobre la costa cuando era aún joven; en el caso de “Esbjerg, en la costa”: Esbjerg, la ciudad danesa cerca de la cual nació Kirsten, uno de los personajes del cuento.

¹⁷⁸ “In the notebooks of Henry James it is suggested that he may have excluded a story from the collected edition of his works because it ‘did not justify its length of twenty-five thousand words’. Another time, what James called ‘an awfully good possibility’ in a story idea grew to an ‘unwieldy thirty-six thousand word tale.’ [...] How do works go about justifying their length or, conversely, show themselves unwieldy? It is clear in all these cases that an author cannot safely choose length arbitrarily, since there are some things which a novelle does better than a short story and better than a novel.” (Springer, 1975: 7-8)

Pero la dicotomía sueño-realidad es omnipresente en la obra de Onetti, y podrían establecerse muchos otros paralelismos. Esta dicotomía está en el centro mismo de “Un sueño realizado”, como ya hemos analizado, y en uno de los recuerdos interpolados en *El pozo*: el recuerdo de Cecilia caminando por la costanera con un vestido blanco.

Al comienzo de “Esbjerg, en la costa”, el narrador se siente aliviado porque la tarde se ha vuelto menos fría y el sol, aunque “aguado” (Onetti, 1994: 155) brilla de manera intermitente. Se alegra porque eso hará que el deambular de Kirsten y Montes por la costa sea menos inclemente. El narrador sabe que ambos están en el puerto porque Kirsten vino a buscar a Montes a la oficina al mediodía, y luego los vio caminar hacia Retiro. Como Larsen en *El astillero*, Montes, acompañado de su mujer Kirsten, prefiere “ayunar entre símbolos” (Onetti, 1993: 78); como suele suceder en la ficción onettiana, el símbolo es la costa.

Así, el comienzo del relato es una suerte de anticlímax, una antiperipeca, el adelanto de un punto de giro que no será tal. “Esbjerg, en la costa” no comienza in media res; sino in extremis: en el final, en la consecuencia de la peripecia. Esto es en extremos significativo. La razón de las frecuentes caminatas de Montes y Kristen en el puerto de Buenos Aires se explica después. Montes es empleado del narrador en una agencia de apuestas en las carreras de caballos de los hipódromos de Palermo y La Plata. En el pasado, Montes intentó estafar al narrador. Apostó a algunos caballos sin decirle nada a su patrón, con la esperanza de que los caballos ganaran. Pero perdieron, y no le quedó más remedio que presentarse ante el narrador, “encogido como un perro” (Onetti, 1994: 157) para confesar todo lo que había estado haciendo.

En esa ocasión, Montes le contó al narrador los motivos de su robo fallido, y esos motivos serán el centro argumental del relato. Montes quería el dinero para regalar a Kirsten el viaje de regreso a Dinamarca, a su Esbjerg natal. Aquello hubiera sido para el propio Montes, algo “que lo ayudaría a vivir y serviría para consolarlo durante años” (Onetti, 1994: 158). Porque Montes había visto cómo la nostalgia y la tristeza crecían en Kirsten hasta inmovilizarla. “Empezó junto con el invierno” (Onetti, 1994: 157), dice el narrador: Montes llegó a su casa y encontró a Kirsten mirando fijamente el fuego de la cocina. Estaba triste y no le quiso decir por qué. Pero luego, empezó a pegar en la

pared fotos de Dinamarca, a recibir cartas de lejanos parientes daneses, a quienes ella misma había escrito, caratas que traían “noticias que no eran buenas” (Onetti, 1994: 157). Luego, echados ambos en la cama como Jorge Malabia y la forastera en “El álbum”, ella comenzó a hablarle de una Dinamarca idealizada, soñada; a repetir la frase “Esbjerg er naerved kystten”, cuya traducción al español es “Esbjerg está cerca de la costa” y que Montes no era capaz de comprender, pero (o precisamente por ello) “lo llenaba de lástima por la mujer” (Onetti, 1994: 158).

Montes pensaba reunir el dinero y contarle la noticia a Kirsten en un restaurante refinado, con un vino caro sobre la mesa. Pero luego de que su plan se viera frustrado, le confiesó la verdad en la cocina de su casa. Montes debió trabajar gratis, para pagar lo que le había robado a su patrón y Kirsten debió comenzar a trabajar. Desde ese momento, ella empezó a ir al puerto, “a mirar los barcos que salen para Europa” (Onetti, 1994: 161). Él, cuando lo supo, determinó acompañarla, persuadido de que “así paga en cuotas la deuda que tiene con ella” (Onetti, 1994: 161), del mismo modo que paga muy lentamente la deuda que tiene con el narrador.

La tristeza del final con un Montes que memoriza sin darse cuenta los nombres de los barcos y se habitúa a un rencor perenne, y una Kirsten que no hace sino mirar “para el lado del agua” (Onetti, 1994: 161), se acentúa con la insinuación de la monotonía: Kirsten ya no podrá regresar a Esbjerg y Montes nunca terminará de saldar su deuda. A su vez, la estructura narrativa del relato refuerza esta monotonía insinuada, porque, como ya lo dijimos, desplaza hacia el principio el punto de giro, tergiversándolo. Si lo propio del punto de giro es la distensión de las tensiones previamente acumuladas, mediante la rectificación o la ratificación de las hipótesis interpretativas previas (Schaeffer, 2010: 227), su traslado hacia el principio del relato¹⁷⁹ elimina la tensión racional. El lector sabe desde el principio que el plan de Montes ha fracasado. Pero como ya hemos mencionado, una de las constantes de la ficción onettiana es la acentuación de la tensión emocional *mediante* la eliminación de la tensión racional. La triste monotonía final, la desesperanza de Kirsten y Montes en el puerto de Buenos Aires, difuminados por un sol “aguado”, se ve remarcada por

¹⁷⁹ Hablamos de “traslado” porque mediante la anteposición del punto de giro el *relato* rompe el orden de la *historia*.

el movimiento cíclico del relato: es así exactamente como comenzó el cuento. No hay lugar para ninguna esperanza de una peripecia futura, de un punto de giro ulterior que pueda servir de consuelo a la desesperanza final, que es también la desesperanza inicial. El punto de giro es uno, y Onetti lo colocó maliciosamente al principio.

Pero por todo esto la unicidad del punto de giro se ve paradójicamente realizada. En realidad, un argumento como el de “Esbjerg, en la costa” requiere de dos condiciones. En primer lugar, las expectativas del lector, forjadas por toda una tradición cuentística, de encontrar el punto de giro hacia el final del relato. En segundo lugar, el desvío, consistente en colocar el punto de giro (que en consecuencia ve deformada su naturaleza) al principio del relato. Ambas condiciones presuponen un punto de giro único.

Con sus alusiones a una Dinamarca idílica sin ladrones, erizada de árboles milenarios de olores inconfundibles; con sus cartas enviadas a lejanos parientes daneses, Kirsten intenta recuperar un pasado. El fuego azul de la cocina, en que ella fija la mirada es un mantra visual con el que se autoinduce las ensoñaciones deseadas, imágenes luminosas de primaveras creciendo bajo la nieve. Su estrategia compensatoria recuerda la de Linacero, recostado sobre su cama en la pensión o en la casa compartida con Cecilia; recuerda también la actitud de tantos otros personajes de Onetti. Pero como medio de recuperar un pasado es una estrategia bastante pasiva. Es Montes quien tiene la idea de actuar sobre la realidad y no solo sobre la fantasía o la imaginación, terreno en el que Kirsten se había filosóficamente mantenido hasta entonces. Desde el punto de vista de la implícita ética onettiana, Kirsten es superior a Montes.

Algo similar ocurre en *El pozo*. Cecilia dormía, quizás soñaba, cuando Linacero tiene la idea de ir a la rambla a repetir un recuerdo, actuar, como Blanes y la mujer de “Un sueño realizado”, solo que sin escenario, sin consciencia de ficción; al contrario, con la esperanza de “tender redes y atrapar el pasado” (Onetti, 2019: 35). La mujer de “Un sueño realizado” quiere representar un sueño, que no tiene un sentido claro para ella, y que ha soñado sintiendo algo que solo puede ser inexactamente expresado con la palabra felicidad. Quiere hacerlo en un teatro; no en una ciudad. La suya es una acción consciente e irónica; se ha tomado la barroca libertad de volver a soñar su sueño, con otros medios. No ha pretendido llevar su sueño a la realidad, y en

ese sentido es comparable a Kirsten y, seguramente, a Cecilia. En la ficción onettiana son siempre los hombres los que cometen el pecado mortal de supeditar los sueños a la realidad: Linacero y la costa de Montevideo, Bob y la costa de la proyectada ciudad infinita, Larsen y el astillero y el prostíbulo sobre la costa de Santa María, etc. Ya nos hemos referido a este episodio de *El pozo*. Asustada y confundida, Cecilia accede a ponerse el vestido y repetir los movimientos que había realizado mucho tiempo atrás, antes de casarse con Linacero. Pero ese pasado es irrecuperable. Linacero sale derrotado de su último intento de operar sobre la realidad, su último acto de “esperanza”. Una esperanza nada irónica o distanciada, como sí era la esperanza de la mujer de “Un sueño realizado” y tal vez la de Kirsten y la de Cecilia, quien “Creo que [...] volvió a casarse y es posible que sea feliz” (Onetti, 2019: 36); sino una esperanza inmediata, cándida como la de Montes.

Este episodio apenas ocupa una página de *El pozo*. Sin duda podría haberse ampliado hasta constituir un cuento. De hecho, el argumento de muchos cuentos de Onetti es extremadamente similar a este episodio. Pero en *El pozo el cuento* de un hombre que trata de recuperar un pasado y una mujer del pasado, mediante la repetición en la realidad de una escena obsesivamente repetida en la imaginación, y de su desilusión final es narrado *ab initio*, sin quebrar el orden de la historia. Primero se narra lo que sucedió primero y en segundo lugar lo que sucedió después, dejando para el final el punto de giro: el fracaso del intento de “atrapar el pasado”. No es necesaria la ruptura del orden de la historia (el adelanto del punto de giro), que “Esbjerg, en la costa” realiza con el efecto de reforzar la desesperanza del relato. En *El pozo*, ese efecto se consigue mediante la adición de otros episodios, similares al de Linacero y Cecilia en la rambla de Montevideo, cada uno de ellos narrados clásicamente; es decir, con un punto de giro hacia el final del episodio: el recuerdo del intento de comunicación de Linacero con Cordes, con Hanka o con Ester, el sueño de la cabaña de troncos; el recuerdo de cuando acompañó a Lázaro a una reunión del Partido Comunista, etc.

Cada uno de estos episodios son intentos de comunicación, y cada uno de ellos termina en el fracaso: “Me aparté en seguida y volví a estar solo.” (Onetti, 2019: 42), dice Linacero luego de referirse a las reuniones de “el movimiento”. La multiplicación de estas escenas, pequeños, lacerantes “cortes

transversales” produce un efecto análogo al anticipo del punto de giro único de “Esbjerg, en la costa”. Al ser, cada una de esas escenas, el relato de un intento fallido de comunicación, la impresión de desesperanza monótona se verifica de todos modos. Eladio Linacero, que hacia el final de *El pozo* dictamina que “Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos” (Onetti, 2019: 48), parece predisponerse a una vida tan carente de peripecias, como Montes y Kirsten en “Esbjerg, en la costa”, luego de que su plan de evasión fallara. Pero las razones de esa predisposición el lector las vislumbró de modo muy distinto en cada caso. En *El pozo*, el lector accedió a ella mediante una sucesión episodios, cortes transversales y paralelos, en una vida: la de Linacero. En “Esbjerg, en la costa” las razones se concentran en torno a una única acción significativa condensación semántica del relato.

d. “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”

Este cuento fue publicado en la revista literaria de Montevideo *Entregas de Licorne* en el año 1956. Su estructura argumental guarda muchas similitudes con la de *Los adioses*. El relato comienza con Lanza, Díaz Grey y Guiñazú sentados en la vereda del Universal, tomando cerveza tibia, en los inicios de una noche de tormenta, como en *Cuando entonces* (que también comienza en un bar, el Munich, al principio de la tormenta de Santa Rosa). Desde allí ven llegar a un hombre y una mujer. “En el primer momento creíamos los tres conocer al hombre para siempre” (Onetti, 1994: 189), dice Díaz Grey en la primera línea del cuento. Lo cual recuerda al almacenero de *Los adioses* y a su afirmación de que le hubiera bastado ver del jugador tan solo las manos para saber que no iba a salvarse. Como en esta novela breve, con “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” puede ejemplificarse lo que afirmábamos antes: que los bares (que en la ficción onettiana suelen ser también restaurantes y hoteles y hasta almacenes) son espacios narrativos por antonomasia, comunicados, al mismo tiempo, con el adentro y el afuera del universo ficcional. Como en *Jacob y el otro*, en *Los adioses*, en *Cuando entonces*, en “La novia robada”, en “El álbum” y en “Un sueño realizado”, entre muchos otros ejemplos, es la llegada de los forasteros la que desencadena la narración.

Como en *Los adioses*, en que la Reina y el enfermero parecen por momentos ser conscientes de su condición de personajes y de la condición de narrador del almacenero, los hombres sentados en la vereda del Universal, parecen ser conscientes de su lugar en el aparato narrativo: “Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras.” (Onetti, 1994: 189)

Los narradores de Onetti y hasta los personajes cuyo punto de vista asume la narración carecen de algo: de ingenuidad. Todos ellos saben que en el instante mismo en que observan modifican el objeto o el personaje observado. Para los personajes onettianos observar es casi un verbo intransitivo. En palabras de Enrique Foffani, “En el lapso en que la pareja elige mesa, se sienta y llaman al mozo, los narradores intentan contar esta escena en términos que equivalen no a la experiencia directa sino precisamente a su capacidad fabuladora, es una escena que se desdibuja tras la lluvia.” (Foffani, 2013: 116).

Esto se relaciona con lo que hemos mencionado en el apartado *De qué hablamos cuando hablamos de Onetti*: en la obra de Onetti, con mucha frecuencia, la realidad de los personajes está supeditada a la imaginación de los personajes, a su fantasía, a su consciencia. Relación esta última evidentemente contraria a la postulada por la estética del realismo (al menos a la concepción decimonónica, podríamos decir clásica, del realismo), para la cual la realidad de los personajes existe independientemente de la psicología de los personajes.

El hombre y la mujer provocan desde su llegada el escándalo entre los habitantes de Santa María, un escándalo existencial, que no hará sino incrementarse, acompañado el despliegue del relato. El escándalo es consecuencia de la diferencia. Si los personajes de Onetti son, en su mayoría, hombres y mujeres tergiversados por su mala fe (Barthé, Marcos Bergner, la mayoría de los personajes secundarios) y, en su minoría, lúcidos idealistas destinados al fracaso (Montes, Linacero, el Larsen de *Juntacadáveres*, Bob, Jorge Malabia, antes de que aprendiera a “ser imbécil”, Ossorio, de *Tierra de*

nadie etc.)¹⁸⁰, hay también un tercer grupo: el de los idealistas triunfadores. Tercer grupo que, de manera más que significativa, solo se hace presnete en los cuentos: la mujer de “Un sueño realizado”, Frieda de “Justo el treinta y uno”, Moncha Insaurralde en “La novia robada”, el hombre alto, la mujer enana y Mina en “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, etcétera.

Es precisamente por eso, por su manera afirmativa de vivir, que estos personajes se convierten en parias, y son seguidos desde lejos por la mirada despectiva de los habitantes de Santa María. Aun antes de que el hombre y la mujer entablaran una relación con Mina, una mujer vieja y rica que había vivido, como ellos, rodeada del escándalo biempensante, las sospechas se ciernen sobre ambos. Porque tanto el hombre como la mujer embarazada desentonan con los huéspedes del Plaza y del Victoria, los comensales del Berna y los clientes del Club Progreso y el Universal. La mujer, dice Díaz Grey, “Parecía muy joven y resuelta a ser dichosa, le era imposible cerrar la sonrisa. Aposté a que tenía buen corazón y le predije algunas tristezas.” (Onetti, 1994: 189). El hombre, por su parte “era de muchas maneras y éstas coincidían, inquietas y variables, en el propósito de mantenerlo vivo, sólido, inconfundible. Era joven, delgado, altísimo; era tímido e insolente, dramático y alegre.” (Onetti, 1994: 189-190). Ambos contrastan con los personajes onettianos de las novelas y las novelas breves. Díaz Grey afirma explícitamente que el hombre ama la vida y que esta lo ama a él, en un comentario que podría extenderse a la mujer joven. Cuando entran por primera vez al Universal (y a la narración) la mujer mueve la mano en un gesto de desdén a “las mesas de la vereda y a sus ocupantes”, es decir, Díaz Grey y sus amigos; el hombre la acaricia y le sonríe “con su indolencia alerta y esperanzada, con una amistad por la vida más vieja que él.” (Onetti, 1994: 190).

¹⁸⁰ En “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, el narrador Díaz Grey dice en “Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces la remota y breve existencia del prostíbulo, los paseos que habían dado las mujeres los lunes. A pesar de los años, de las modas y de la demografía, los habitantes de la ciudad continuaban siendo los mismos. Tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o miedo. (Lo importante a decir de esta gente es que está desprovista de espontaneidad y de alegría; que sólo puede producir amigos tibios, borrachos inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios. Hablo de los sanmarianos; tal vez los viajeros hayan comprobado que la fraternidad humana es, en las coincidencias miserables, una verdad asombrosa y decepcionante)”. (Onetti, 1994: 202).

Guiñazú y Lanza y Díaz Grey creen que aquel mutuo trato amoroso, esa insolencia y vitalidad son una mascarada, y rastrean con obsesión el movimiento en falso que la delate. Pero no lo consiguen. La similitud con la Reina, el enfermero, el almacenero y los otros habitantes de aquel pueblo serrano es clara.

La pareja, que llegó del exterior, se instalará en un principio en el centro social de Santa María, pero luego irá desplazándose hacia la periferia; una periferia que es al mismo tiempo social y espacial. Guiñazú vuelve a hablar de ellos, a mencionar que se han trasladado al Victoria, porque “El Plaza ya no es lo bastante moderno y lujoso para ellos” (Onetti, 1994: 190). Luego, Díaz Grey y los demás se enteran de que la pareja se mudó a “una de las casitas de techo rojo de la playa, una de la docena que había comprado Specht —por el precio que quiso, pero al contado— al viejo Petrus, cuando se inició la parálisis del astillero” (Onetti, 1994: 194). El chofer personal de Specht (uno de los ricos notables de Santa María, cuyas raíces suizas se encarga de recordar el escudo de las vajillas) lleva al hombre alto y la mujer enana de un lado a otro; comen en casa de Specht, “frente a la plaza vieja, circular, o plaza Brausen, o plaza del Fundador”. (Onetti, 1994: 194).

Pero después Specht los expulsa porque el hombre intentó abrazar a su mujer (la de Specht), la mujer enana se vistió provocativamente y robaron alguna vasija con el escudo de un cantón suizo. Guiñazú, Díaz Grey y Lanza saben todo esto por intermedio de otras personas. Después, el hombre se entrevista con Guiñazú, que es abogado, y entonces los tres amigos pueden deducir lo que ha sucedido. Pero no lo saben con certeza; siguen el desplazamiento de la pareja por Santa María a la distancia, como si no se hubieran levantado nunca de las sillas en la vereda del Universal, desde la que desplegaran una mirada panorámica. La información sobre ellos está llena de blancos: “Entonces desaparecieron, fueron vistos mezclados con viajantes en los sábados del Club Comercial, otra vez no se supo de ellos, y surgieron de golpe, instalados en Las Casuarinas.” (Onetti, 1994: 198), dice Díaz Grey luego de referir la expulsión de la pareja de Villa Petrus.

Las Casuarinas es un caserón “bastante alejado de la ciudad” (Onetti, 1994: 199), que pertenece a Mina Fraga, una anciana tan rica como Specht pero que, como la pareja de extranjeros, en su juventud provocó más de una

vez el escándalo público. Para los otros habitantes de Santa María es prácticamente una loca, cuyo desprestigio solo logra atenuar su gran riqueza. Un caso similar al de Moncha Insaurralde de “La novia robada”, que, como Nina, vivió en una época significativa de su vida fuera de Santa María. Nina, dice el narrador, “Terminó en la vejez, en la soledad y en la arterioesclerosis, ni vencida ni añorante” (Onetti, 1994: 199). Una frase que resultaría extraña, nos parece, a un lector que hubiera leído exclusivamente las novelas breves y las novelas de Juan Carlos Onetti.

Consecuente con la metafísica onettiana en la que, como afirma Cueto (2009: 60), los humanos solo se comunican a través “del ritual de la representación”, Díaz Grey no ve en las acciones de los dos forasteros sino los signos de una complicada teatralidad: “Allí estaban, entonces [...] Instalados como para siempre en la capilla de Las Casuarinas, repitiendo ahora, día y noche, en condiciones ideales respecto a decorados, público y taquilla, la obra cuyo ensayo general habían hecho en casa de Specht.” (Onetti, 1994: 199). Pero esto no es más que una suposición, la suya. Ni Díaz Grey ni ninguno de sus amigos del Universal saben con precisión lo que sucede. El que está más próximo de la pareja de forasteros es Guiñazú, no solo porque los asesora legalmente, sino porque además es el representante legal de Doña Mina. Pero incluso él sabe, sobre todo, a partir de suposiciones. Cuando Mina organiza un cumpleaños falso y los notables de Santa María se excusan, Guiñazú solo asiste por compromiso. Pero aunque ingresa a la casona permanece oscuramente afuera de algo que no es capaz de definir:

Los ojos de la vieja me miraban contándome algo, seguros de que yo no era capaz de descubrir de qué se trataba; burlándose de mi incomprensión y también, anticipadamente, de lo que pudiera comprender equivocándome. Los ojos, estableciendo por un instante conmigo una complicidad despectiva. Como si yo fuera un niño; como si se desnudara frente a un ciego. Los ojos todavía brillantes, sin renuncia, acorralados por el tiempo, chispeando un segundo su impersonal revancha entre las arrugas y los colgajos. (Onetti, 1994: 204).

La malicia de esa misma gente que se negó a asistir a la fiesta hace correr rumores. Guiñazú, Lanza y Díaz Grey también rumorean. Imaginan que la pareja va a heredar una fortuna. El caballero de la rosa y la virgen encinta se rodean de ignominia. Si no los enfrentan es solo porque la riqueza que se suponen van a heredar los protege por adelantado.

Finalmente, Mina muere. Guiñazú es el albacea y dispone de tres meses para llevar el testamento al juzgado. Guiñazú se demora; espera que el muchacho se presente en su despacho, espera, sobre todo, “la confesión tácita que lo autorizaría a juzgarlo.” (Onetti, 1994: 208), frase que bien podría haber dicho el almacenero de *Los adioses*. Pero el muchacho nunca llega, y esa es su primera victoria, el primer fracaso de Guiñazú y los habitantes de Santa María. Cansado de esperar, Guiñazú se presenta ante el juez Canabal. Mina le ha dejado “Una fortuna a unas primas y sobrinas que tal vez no la hayan visto nunca y que seguramente la odiaban, y varias decenas de miles a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país” (Onetti, 1994: 208). A los dos jóvenes forasteros, por el contrario, solo les ha dejado 500 pesos y su perro.

Al mismo tiempo que todos se enteran de esta “doble entrega”, llegan a Santa María rumores sobre el muchacho: “La doble entrega tenía que ser sabida desde el momento en que otro vino a contarnos que el muchacho...”. El conocimiento es indirecto; Díaz Grey y sus compañeros no ven directamente. La narración muestra al muchacho desde lejos en un gran plano general: se dice que ha cabalgado “recorriendo las quintas y comprando flores”. (Onetti, 1994: 210-211). De hecho, ha gastado en flores el monto total de la pequeña herencia; ha ido al cementerio y ha depositado frente a la tumba todas y cada una de las flores y hasta de los pétalos, “hasta devolver los quinientos pesos” (Onetti, 1994: 211).

El lector está otra vez frente al motivo onettiano de la suma cero. Como Jorge Malabia, que da su dinero a los comunistas o los anarquistas, en vez de dárselo a Rita, como Ambrosio, que se marcha ni bien cobra el dinero del chivo (*Para una tumba sin nombre*); como Eladio Linacero, que tiene sexo con Ester, una prostituta, solo cuando esta acepta hacerlo gratis (*El pozo*); como Larsen, que nunca cobrará los quinientos pesos mensuales de su sueldo de gerente del astillero; como tantos otros ejemplos, el caballero de la rosa deja su cuenta en cero, pone su relación con Mina al margen de cualquier transacción comercial. Si la relación comercial se basa, en principio, en la equivalencia y la reversibilidad (las rosas que el hombre pone frente a la tumba de Mina valen quinientos pesos y a la inversa: lo quinientos pesos *valen* esa cantidad de

rosas), la ética onettina se basa en la diferencia, lo intransferible, ética absoluta de las relaciones:

Al inundar la tumba de flores, el Caballero por su parte efectúa un derroche fuera de medida, fuera de cálculo. Le da todo lo que tiene. Cada uno, la vieja y el muchacho, dan lo más precioso, y en ese sentido compiten en un intercambio de generosidades, una ceremonia de potlach, que los mezquinos pobladores de Santa María no llegan a comprender, aunque algunos sospechan, más allá de la risa y la sorna, la índole de este intercambio de dones absolutos, supremos, que no se mide por la utilidad, la ganancia, el beneficio. (Echevarren, 2013: 44)

“Los notables” de Santa María y Santa María entera permanecen ajenos. La distancia que los separa de la pareja de forasteros y de Mina no es solo física. Mina murió victoriosa del mismo modo que el muchacho y la muchacha seguirán viviendo victoriosos, sin deudas, amando “demasiado a los dioses” (Onetti, 1994: 211), irreductibles a la mirada lejana de los sanmarianos: inalcanzables.

No es fácil hallar personajes como estos y con destinos como estos en las novelas breves de Juan Carlos Onetti. E. K. Bennett vio, expresada en las novelas breves, “una visión irracionalista de la vida” (1970: 5); Lo Cicero habló de un tono “fatalista” (1970: 24). Las novelas de Juan Carlos Onetti ejemplifican perfectamente estas aseveraciones. Aquí radica uno de los puntos de contacto entre la novela breve y el drama. El fatalismo existencial encuentra en la novela breve, como en el drama, un medio adecuado de expresión.

En palabras de Norma Klahn: “No es raro que dada la preferencia de Onetti por mostrar la inevitable degeneración humana se evidencie cierta preferencia por la forma de novela corta que Springer denomina como ‘La tragedia patética o degenerativa’” (Klahn, 1980: 207).

Por supuesto, cada una de las novelas breves de Onetti tiene sus propias características distintivas. A lo largo de esta tesis hemos analizado esas características, precisamente. Pero eso no impide que todas ellas compartan este rasgo de fatalismo existencial:

Sin embargo, aunque cada novela corta representa una situación particular, el conjunto ofrece una visión del autor válida de mencionar. Su visión particular de la existencia humana le permite mediante esta forma de novela corta (la tragedia patética o degenerativa) mostrar la vida como un peregrinaje eterno, un proceso no de mejoramiento como el relato clásico sino de degradación: visión del hombre contemporáneo que se encuentra solo y camina siempre hacia el fracaso, la vejez inevitable, la muerte, el suicidio, la nada. (Klahn, 1980: 214)

Tal vez esta sea una de las cosas que, como escribió Mary Doyle Springer (1975: 7-8), la novela breve hace mejor que el cuento y la novela.

Así, para nosotros, entre las novelas breves y los cuentos existen tanto diferencias estructurales como semánticas. La acción en los cuentos tiende a concentrarse en torno a un único acontecimiento central que, por lo general, cambia de manera drástica el curso de los acontecimientos y al propio protagonista. Jorge ya no será el mismo luego de descubrir el álbum en el baúl de la forastera; Langman recuerda, muchos años después, esa otra forastera con “aire de jovencita de otro siglo” (Onetti, 1994: 105); la vida de Montes y de Kirsten estará para siempre marcada por el intento fallido de hallar un consuelo duradero; las rosas desmesuradas que el caballero deposita frente a la tumba de Mina son la prueba de una fidelidad que persiste más allá de la muerte y más allá de la comprensión de los habitantes de Santa María.

En cambio, las novelas breves suelen presentar una pluralidad de puntos de giro; una sucesión de cortes transversales por los que el lector se asoma a la vida de los personajes. Esto incide en la complejidad formal del relato, generalmente mayor en las novelas breves que de los cuentos. Relacionado con esto, en las novelas breves es frecuente que se verifique una pluralidad de narradores, lo cual, a su vez, da como resultado una multiplicación de niveles narrativos. Más conciso y contundente, el cuento también es, por regla general, estructuralmente más simple.

Por otro lado, cierto tipo de personajes: orgullosos, distintos, victoriosos solo aparecen en los cuentos, y brillan por su ausencia en las novelas breves. Esto puede relacionarse con el fatalismo que varios autores vieron como característico de la novela breve.

Conclusión

Dos objetivos

A lo largo de este trabajo, nos hemos propuesto dos objetivos complementarios. El primero y más importante consistió en analizar las novelas breves de Juan Carlos Onetti, a fin de determinar sus rasgos fundamentales. Pero para ello, nos era necesario comprender qué es la novela breve, tal como esta se dio en la literatura latinoamericana del siglo XX y XXI: si es o no un género narrativo y, sobre todo, qué la distingue de géneros o formatos cercanos. Este fue nuestro segundo propósito. Empecemos por aquí.

La hipótesis genérica

Si bien nuestro objeto de estudio central han sido las novelas breves de Juan Carlos Onetti, mal hubiéramos podido llevarlo a cabo si no hubiésemos contado con una hipótesis acerca de la naturaleza de la novela breve. Los escritores, los editores, los periodistas culturales, los críticos, los profesores, los lectores se refieren con frecuencia a la *novela breve* y a la *nouvelle*. Los escritores suelen afirmar que una cosa es escribir una novela y una muy distinta, escribir una novela breve. Pero ni los escritores, ni los lectores están interesados en definir qué se entiende por novela breve o por *nouvelle*, lo cual es sin duda una actitud legítima. Más aún, es una actitud coherente con la historia del propio género. Walter Pabst afirmaba que el género de la novela breve había surgido con la voluntad de desprenderse de ataduras teóricas. Lo cierto es que, aún hoy la novela breve es un género inasible, escurridizo, hecho del que da testimonio la inestabilidad del propio nombre, no solo en lengua española, sino también en francés, inglés, alemán y, probablemente, en otras lenguas. Precisamente por eso, porque tenemos, como Juan Carlos Onetti, la íntima convicción de que aquello que está vivo es lo más difícil de nombrar, nos hemos sentido estimulados a estudiar la novela breve latinoamericana, como paso primero antes de situar, en ese panorama, la novela breve de Onetti.

Para nosotros, la novela breve es un género. Pero más importante que esto nos parece tratar de deslindar sus características principales, compartidas por la mayoría, ya que no todas, las novelas breves latinoamericanas. Así, en nuestra opinión, la novela breve es un género literario cuya extensión oscila, de manera aproximada, entre las 15 mil y las 50 mil palabras, tal como afirman, ente otros, M. D. Springer (1975: 8) y W. Wasserstrom (1965: V). Los

personajes suelen ser unos pocos y el argumento suele desplegarse a partir de un único encuentro. Salvo que *desplegarse* es tal vez una metáfora imprecisa y equívoca; más que desplegarse, el argumento de la novela breve se expone, y lo hace de manera fragmentaria, a través de una serie de “cortes transversales” en la vida de los personajes principales. Por otra parte, en general, la novela breve manifiesta una cierta cercanía, estructural y semántica, con el drama. A esto hay que añadir una característica muy extendida en la novela breve latinoamericana: la problematización de la figura del narrador. Característica esta última que suele relacionarse con los niveles narrativos, aunque no necesariamente. Así, con frecuencia el cuestionamiento de la figura del narrador se da mediante la proliferación de puntos de vista, cuando no, de narradores, y esta proliferación ocasiona a menudo estructuras en abismo, ya que una voz es referida por otra, dando como resultado una multiplicación de estratos o niveles narrativos.

La hipótesis onettiana

Todas estas características están presentes en las novelas breves de Juan Carlos Onetti. Por regla general, en ellas la tensión argumental comienza con un encuentro trascendental para la vida de los protagonistas; a veces, ese encuentro es el resultado de la llegada de un forastero. *Los adioses* comienza con la entrada del jugador de básquet al almacén del narrador: su cuerpo atlético y en retirada, sus manos, una manera ausente de estar. El narrador lee, en todos esos signos externos, un porvenir. Cada carta que llega, las unas escritas a máquina, las otras manuscritas con tinta azul, cada chisme del enfermero y la mucama, cada nueva visita al protagonista o del protagonista al almacén ratifican o rectifican la lectura inicial del almacenero en lo esencial, sin embargo, incambiada. Cada uno de esos destellos ambiguos o contradictorios de la vida del protagonista son los cortes transversales. En esta novela breve, la restricción dramática de la unidad de lugar está acentuada, desempeñando un rol a nivel de la estructura ficcional.

Para una tumba sin nombre, se abre con una alusión a las dos funerarias de Santa María. En seguida, el narrador final, Díaz Grey, recibe una visita en su consultorio de “el habilitado” de Miramonte, el dueño de una de esas dos funerarias. A este encuentro inicial, le sucederán varios otros: con Jorge

Malabia, con Tito Perotti. Cada uno de esos encuentros aporta una versión que contradice total o parcialmente las anteriores. Cortes transversales distorsionantes sobre la vida de Rita en Buenos Aires, sus “cuentos” en Retiro y Constitución destinados a transeúntes ingenuos, su chivo llamado Jerónimo, los macrós que quiso engañar y para los que terminó trabajando. Como es evidente, todas estas versiones vuelven opaca la narración. El lector no puede pasar ligeramente a la historia, tomando la narración como una función puramente transitiva, porque el relato refiere a distintas versiones de esa historia; es decir que la historia del relato (aquello a lo que este alude o refiere) es parcialmente la narración misma. La multiplicación de narradores que refieren a otros narradores, que mienten y se contradicen vuelven la voz narrativa (las voces narrativas) una instancia problemática. A su vez, produce plétora barroca de niveles narrativos.

La cara de la desgracia también se desarrolla a partir del encuentro del protagonista y narrador con la adolescente. Sin embargo, no se da en esta novela breve una problematización de la instancia narrativa, como sí sucede en las anteriores. En consecuencia, no se produce un desdoblamiento en varios niveles narrativos. Como en *Los adioses*, aunque de un modo quizás no tan evidente, en *La cara de la desgracia* la narración se concentra dramáticamente en ese espacio cerrado entre el bosque, las dunas y el agua.

El pozo también implica una cierta excepcionalidad. No existe en esta novela breve, nos parece, ningún encuentro central determinante para el argumento. Eladio Linacero se encuentra con muchas personas en el pasado de la narración (la temporalidad de la imaginación, como la denominó Roberto Ferro): Hanka, María Inés, Cordes, Ester, pero la pluralidad misma de estos encuentros en un texto en definitiva breve, como *El pozo*, es muestra de que hay un desplazamiento respecto de la teoría. No obstante, todos los otros rasgos que hemos considerado distintivos del género se hacen presentes. En primer lugar, la concentración dramática del espacio. El presente de la narración sucede por entero en una habitación compartida de una pensión montevideana. Allí Linacero recuerda, sueña, imagina, produciendo así la escisión temporal descrita por Ferro. Esa lógica doble (la lógica disruptiva de los sueños versus la lógica lineal de la escritura) es el aspecto visible de la apertura de múltiples niveles narrativos. Dado que la narración afirma

explícitamente, así como también implícitamente (mediante la estructura misma del relato) la posición ancilar de la realidad respecto de la fantasía (sueño, imaginación, recuerdo), no es difícil comprender a qué punto la narración (la enunciación) gana preeminencia sobre el relato (enunciado) desnaturalizando la figura del narrador.

En *Jacob y el otro* la dispersión del narrador se vuelve explícita, ya que el título de cada capítulo declara quién narra. Las narraciones no son totalmente coincidentes, y de hecho, si al final hay una suerte de punto de giro eso es porque el lector ha dado crédito a las alusiones, implicadas e implícitas, de uno de los narradores, el príncipe Orsini. Creemos en él, en sus temores y aprehensiones, su cobardía y su derrota, como también lo hicieron el Turco Mario, a quien Jacob acaba destrozando, y su (tal vez) futura mujer, Adriana. El lector confía en Orsini, a pesar de que sabe que es un estafador, un farsante. Orsini es como un mago que muestra sus secretos al público y se lleva sin embargo los aplausos. El narrador, por lo tanto, además de estar disperso, no es confiable. Por otra parte, Orsini, que es un personaje, a quien Díaz Grey narra caminando por las calles de Santa María, forastero seguido por todas las miradas, se vuelve narrador con el nombre que él se daba a sí mismo, el Príncipe. De este modo, se da una suerte de subversión de niveles narrativos. En esta novela breve, la concentración dramática está doblemente, barrocammente afirmada, porque lo esencial de la historia ocurre en un único lugar, el cine Apolo, donde el relato se abre y se cierra, describiendo un movimiento circular.

El astillero también se desarrolla a partir de un único encuentro central, casual. En primer lugar, el encuentro de Larsen con Poetters, el patrón del Belgrano, uno de los almacenes de Santa María, que no será sino el prelude de un segundo encuentro: el de Larsen con Petrus, y su empresa fantasmal, el astillero. En ese mismo bar, Larsen tiene otro encuentro trascendental: allí conoce a Angélica Inés, hija de Petrus, a quien él intentará seducir. En rigor, ambos son un único y solo encuentro. Porque la seducción de la hija de Petrus forma parte de sus planes de ascenso, del mismo modo que el puesto de gerente.

En ese plan de ascensión cuyo fracaso el propio Larsen intuye a poco de llegar a Santa María, los lugares tienen un rol destacado, hecho que queda

atestiguado en el nombre de los capítulos. El astillero, la casa, la casilla, Santa María: zigzaguo existencial en torno a un único lugar proyectado a menor o a mayor escala. Los lugares condensan la situación existencial de Larsen. Como en ninguna otra novela breve de Onetti, en *El astillero* se subraya la estrecha relación de dependencia de la realidad de los personajes respecto de la consciencia de los personajes, de modo tal que las propias relaciones enunciativas se subvierten. La realidad de un personaje, así como el propio personaje son el producto de un narrador (son su enunciado), pero si esa misma realidad está alterada por lo que el personaje piensa o imagina sobre esa realidad, se introduce un nuevo nivel que vuelve opaca la instancia narrativa. El lector ya no podrá entregarse a la ilusión de una pura transparencia.

Tan triste como ella ocurre enteramente en el interior de la casa de la protagonista y, especialmente, en el patio, cercado por arbustos que le lastiman los brazos. La unidad de lugar está así reafirmada. Como en *Jacob y el otro*, el relato termina con la misma alusión con que se abre: el sueño de la mujer acarreado una valija en una ciudad vacía. La relación paradójal del sueño y la realidad está también presente en esta novela breve. El lector no asiste a la historia de la decadencia de la relación de la protagonista y su marido. Tampoco la narración se construye en torno a un único momento decisivo en esa historia de decadencia y desamor, como tal vez haría un cuento. En vez de eso, el relato hace una serie de alusiones: el hijo ilegítimo, las llamadas telefónicas, la historia sintomática del jefe de los albañiles, la aventura de la protagonista con los otros dos obreros.

La muerte y la niña es, como ya hemos mencionado, probablemente la novela breve más metaficcional de Onetti. El comienzo de esta obra recuerda el de *Para una tumba sin nombre*. También aquí, la tensión narrativa se activa con un encuentro: el de Díaz Grey con Augusto Goerdel, en el consultorio médico del primero. La narración se da en retazos, de manera discontinua, al punto tal de que la comprensión se dificulta. Esta gran complejidad formal se ve acentuada por todo un conjunto de juegos con los niveles narrativos, que se verifica a veces en el propio estilo del narrador. Este último es, en la mayor parte de la obra, homodiegético y heterodiegético. Sin embargo, en ocasiones la voz narrativa se disuelve en la voz de los personajes, siendo muy difícil

determinar dónde empieza a narrar el uno y deja de narrar el otro. Asimismo, la relación paradójica de imaginación y realidad, anteriormente mencionada, está también presente en *La muerte y la niña*, a través, por ejemplo, del tópico barroco de la farsa y la simulación. Goerdel es un farsante, pero no lo es como el Príncipe Orsini, por propia determinación; lo es a instancias de Bergner el sacerdote oligárquico del dios Brausen. El personaje que en *La vida breve* construyó “una bifurcada galería de espejos”, llamada Santa María, roído por “una inextinguible necesidad de habitar lo imaginario” (Díaz, 1987: 111); a quien, en *El astillero*, homenajea una estatua con la inscripción BRAUSEN-FUNDADOR; en *La muerte y la niña* ha culminado su proceso evolutivo y paródico, convertido en un dios, con su religión y sus sacerdotes. La parodia corroe “el supuesto subyacente compartido” (como lo llama Ferro) de la figura del fundador, del creador, del autor, de la obra.

Cuando entonces parte de un encuentro central, el del primer narrador con Lamas. Lamas es un forastero en Lavanda y se encuentra con el primer narrador en el bar Munich. De ese primer encuentro surge la narración. Esta narración es, a su vez, la de un segundo encuentro: el de Lamas con Magda, encuentro que es sin duda determinante para la vida del hombre. Como puede verse, los puntos de contacto con otras novelas breves de Onetti son muchos. La narración se dispersa. Los cuatro capítulos son narrados por tres narradores diferentes. El capítulo II y el IV son narrados por Lamas, pero cada uno de un modo distinto. La tensión inicial, creada por la narración apenas esbozada de Lamas frente al primer narrador, irá distendiéndose o incrementándose en los dos capítulos centrales, el segundo y el tercero.

Las características salientes de la novela breve están en general presentes en las novelas breves de Juan Carlos Onetti. Ningún otro escritor de la importancia de Onetti, escribió tantas obras de este género durante tantos años. Con él el género alcanza un nuevo grado de autoconsciencia, en tanto logra explotar sus propias limitaciones. A semejanza de lo que hizo Jorge Luis Borges con el cuento, Onetti amplió las fronteras de la novela breve. Metaficcional, barroca y paródica la novela breve onettiana logró un grado de sofisticación hasta entonces inaudito, que se sirve de los propios rasgos estructurales del género, ampliándolos, socavándolos, derruyéndolos.

Perspectivas de investigaciones futuras

Con esta tesis hemos procurado dar un paso más en el camino de comprensión de las particularidades de la novela breve latinoamericana, iniciado seis años atrás. En 2019, realizamos una investigación sobre *La casa de cartón*, de Martín Adán, que quedó plasmado en una tesis de grado. En ese trabajo, analizamos los diferentes cruces efectuados por la novela breve de Adán: el cruce de la irreverencia vanguardista y un casticismo irreprimible; el cruce de prosa y poesía.

Los recursos empleados por un jovencísimo Martín Adán parecían adaptarse especialmente bien al formato de la novela breve. Así, por ejemplo, *La casa de cartón* suele volver absurdo el nivel denotativo de una frase o un sintagma, de modo tal de abrirle paso al sentido connotativo. Este recurso típicamente poético, desplegado en un texto prosístico, tiene, entre otros efectos secundarios, la brevedad. La connotación, al explotar las relaciones asociativas del lenguaje, sucede, en parte, fuera de él. Puede ser sucinta y debe serlo, porque el lector completa el trabajo.

Las otras características de esa obra tan peculiar, como la evanescencia de los personajes, la ruptura constante de la trama argumental y extrema debilidad del argumento no solo maridaban muy bien con el género de la novela breve, sino que parecían ser su resultado, o su causa.

En esa oportunidad, pudimos comprobar que la novela breve, en tanto género o formato, no había recibido la atención que nosotros considerábamos que merecía. Con este trabajo, hemos intentado avanzar aunque más no sea escasamente en esa dirección, analizando desde una perspectiva genérica las novelas breves de un autor central para el género: Juan Carlos Onetti.

En todo caso, las novelas breves de Onetti constituyen un amplio y fértil campo de estudio, y en el curso de nuestra investigación se nos han presentado otras líneas de investigación posibles. En primer lugar, creemos que sería muy pertinente investigar la relación de las novelas breves de Onetti con las revistas literarias y culturales. O, para ser más precisos, las distintas relaciones. Así, por ejemplo, Onetti publica una primera versión de *Para una tumba sin nombre*, denominada *Una tumba sin nombre* en la revista *Marcha* de Montevideo en 1959. *Los adioses* fue en 1952 publicada por la revista porteña *Sur*, de Victoria y Silvina Ocampo. Sería muy interesante hacer un análisis

contextual, examinar los números en que ambas fueron publicadas, los otros textos que aparecieron junto con las novelas breves de Onetti, la página en que aparecieron, los comentarios que las glosaron, etc¹⁸¹.

Por supuesto, ese solo sería el comienzo de la investigación, porque, como se sabe, Onetti estuvo ligado en una relación muy estrecha con varias revistas de Uruguay de Argentina; no solo porque fue secretario de redacción de *Marcha*, sino además porque allí publicó, además de muchos artículos, muchos de sus cuentos.

Uno de los cuentos que hemos analizado aquí, “El álbum”, también fue publicado en *Sur* en 1955. “Un sueño realizado”, por su parte, fue publicado en el diario *La Nación*, en 1941 (otro tanto puede decirse de “Bienvenido, Bob”, en 1944; “Esbjerg, en la costa”, en 1946; “La casa en la arena”, en 1949, para citar solo un pequeño número de ejemplos).

Tal vez sería pertinente realizar una lectura comparativa, tratando de entender en qué diario o revista publicó Onetti qué género.

A su vez, para nosotros sería muy pertinente un estudio sobre la relación de Juan Carlos Onetti con el teatro. Una investigación de este tipo, significaría un gran aporte tanto para el estudio de la obra de Onetti, como para la teoría de la novela breve. Sobre el vínculo de Onetti con el teatro, Rose Corral escribe lo siguiente:

No se sabía: Onetti escribió teatro hacia 1937, antes de la publicación de *El pozo* en 1939 y de su ingreso en el periodismo en *Marcha*. Como tantos otros textos suyos de esos mismos años [...], la obra de teatro se ha perdido: “[Son] Tres actos que acaso lleguen a llamarse *La isla del señor Napoleón*”, le escribe Onetti al pintor y crítico de arte Julio E. Payró y a quien le dedicará en 1941 *Tierra de nadie*. Hoy, gracias a la correspondencia de Onetti con Payró, recientemente recatada por Hugo J. Verani, sabemos mucho más de esos oscuros años iniciales de Onetti, de sus inquietudes y búsquedas, de su cercanía con Torres, García y Payró, y en particular de su interés por la pintura y el teatro. Onetti no se contentó con escribir la obra teatral aludida y enviársela a Payró, con quien dialoga además sobre el teatro francés del momento, principalmente el de Lenormand, Achard y Sarment, sino que intentó también, por lo visto, que su obra fuese estrenada en Buenos Aires: en esas cartas Onetti se muestra conocedor del ambiente de “la Corrientes teatralera y sus aledaños”, un mundo aludido en el cuento “Un sueño realizado” a través del actor Blanes y

¹⁸¹ Cardona López vincula, de hecho, el auge de la novela breve en determinados países a fines del siglo XIX, con la proliferación de diarios y revistas: “Durante el siglo en Alemania la conoce una nouvelle XIX enorme popularidad entre escritores y el público lector, gracias a que los escritores disponían de periódicos y revistas para publicar sus nouvelles. Igualmente en Francia, Estados Unidos e Inglaterra habrá una amplia producción de nouvelles, con lo que se contribuirá a la afirmación y consolidación del género en el siglo XIX.” (Cardona López, 2011: 10)

sobre todo del narrador, Langman, un empresario teatral arruinado que recuerda en la vejez lo sucedido años atrás en una remota ciudad de provincia. La obra teatral de Onetti llegó también a manos de César Tiempo y tal vez del empresario teatral argentino Elías Alippi cuando ambos visitaban Montevideo ese mismo año de 1937. En otra carta, esta vez dirigida a César Tiempo, [...] Onetti le pide a este opinión sobre esta misma obra teatral y promete una futura carta, “una carta larga y pensada” en la que se propone escribirle en torno a la “técnica teatral”: otro testimonio del indudable interés de Onetti por el género. (Corral: 2013: 27-28)

Acaso, siendo aún un muy joven escritor, Onetti llegó a la conclusión de que la novela breve es la continuación del teatro por otros medios. En ciertas novelas breves, como *El pozo* o *Los adioses* la cercanía con el drama es particularmente visible. Pero en todas sus novelas breves los rasgos dramáticos son numerosos y significativos. Sin duda, el estudio de esta relación, tanto fuera de la obra de Onetti (las alusiones a *La isla del señor Napoleón*, sus opiniones sobre el teatro, su contacto con personalidades del mundo teatral de Buenos Aires, rastreables en sus cartas o en sus artículos en revistas) como dentro de ella, enriquecería la lectura crítica de la obra onettiana. Pero además, sería una gran contribución al trazado de una genealogía de la novela breve latinoamericana.

Esto último nos parece fundamental. En este trabajo hemos esbozado un mapa de la novela breve latinoamericana. Lo hicimos con la intención de situar, en ese contexto, la novela breve de Juan Carlos Onetti. Sería una gran contribución a los estudios literarios latinoamericanos el establecimiento de una genealogía de la novela breve latinoamericana desde el siglo XIX, hasta el siglo XXI. Estudiar, en primer lugar, los orígenes del género; seguir sus evoluciones, sus líneas internas; analizar, en última instancia, los rasgos salientes de la novela breve contemporánea.

Saliéndonos del formato de la novela breve, creemos hay otro asunto cuyo estudio podría abrir nuevas perspectivas en la comprensión de la obra de Onetti: su relación con el arte pictórico. Hugo Verani se refiere a la cercanía de ciertos pasajes en *La vida breve* (de un capítulo significativamente titulado “Naturaleza muerta”) con el arte expresionista. Pero sería interesante tratar de determinar si esa influencia no se hace presente en otras descripciones.

Bibliografía

Corpus de Juan Carlos Onetti

Novelas breves de Juan Carlos Onetti

- ----- (2019) [1939], *El pozo*, [1954] *Los adioses*, [1959] *Para una tumba sin nombre*, [1959] *La cara de la desgracia*, [1961] *Jacob y el otro*, [1963] *Tan triste como ella*, [1973] *La muerte y la niña*. En: *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ----- (1993) [1961], *El astillero*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ----- (1987), *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori.

Otras obras de Juan Carlos Onetti

- ----- (1970) [1950], *La vida breve*. En: Onetti, J. C., *Obras completas*. México D. F.: Aguilar.
- ----- (1970), *Los adioses*. En: *Obras completas*. Ciudad de México: Aguilar.
- ----- (1970) [1943], *Para esta noche*. En: *Obras completas*. Ciudad de México: Aguilar.
- ----- (1991) [1979], *Dejemos hablar al viento*. Madrid: Mondadori.
- ----- (1993), *Cuando ya no importe*. Madrid: Alfaguara.
- ----- (1994) [1964], *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza Editorial.
- ----- (1994), "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo" [1933], "Los niños del bosque" [1940], "Un sueño realizado" [1941], "Bienvenido, Bob" [1944], "Regreso al sur" [1946], "Esbjerg, en la costa" [1946], "El álbum" [1953], "Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput" [1956], "La novia robada" [1961], "Justo el treintaiuno" [1964]. En: *Cuentos completos*. México D.C.: Alfagura.

Novela breve latinoamericana

- ADÁN M. (1997) [1928]. *La casa de cartón*. Lima: Peisa.
- AIRA, C. (2000). (1999) [1993]. *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ----- (2000). *El juego de los mundos*. La Plata: Ediciones el broche.
- ----- (2002) [2000]. *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago de Chile: Editores Independientes en Chile.
- ----- (2003) [1992] *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- ----- (2006) [2005]. *Parménides*. Barcelona: Random House Mondadori.
- ----- (2013). *Margarita (un recuerdo)*. Buenos Aires: Mansalva.
- ----- (2014). *Actos de caridad*. Santiago de Chile: Editorial Hueders.
- ----- (2014). *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- ----- (2014). *Biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- ANDRADE, M. (2016) [1928] *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo : Ateliê Editorial.
- ----- (1979), *Macunaíma*. En: *Obra escogida*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
- BOMBAL, M. L. (1941) [1931]. *La última niebla*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.
- BORGES, J. L. (1989), "Pierre Menard, autor del Quijote". En: *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- CAMUS, A., (1978) [1942]. *L'étranger*. París: Gallimard.
- ----- (2015), *El extranjero*. Madrid: Alianza Editorial.
- -----, (1947), *La peste*, París: Gallimard.
- -----, (1995), *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARPENTIER, A. (2015) [1974]. *Concierto barroco*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CASTELLANOS MOYA, H. (2008), *Insensatez*. Buenos Aires : Tusquets Editores.

- CORTÁZAR, J. (2000) [1959]. "El perseguidor". En: *Las armas secretas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- FERRÉ, R. *Maldito amor*, (2006). México: Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, C. (2017) [1962], *Aura*. Ciudad de México : Libros del zorro rojo.
- HERNÁNDEZ, F. (2009) [1942] *Por los tiempos de Clemente Colling*, [1943] *El caballo perdido*, [1960] *La casa inundada*, [1966] *Tierras de la memoria*. En: *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., (2003) [1961], *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana.
- Maupassant, G. (2009) [1880]. *Boule de Suif*. París: Flammarion.
- MONTROYA, P. (2008), *Lejos de Roma*. Bogotá : Alfaguara.
- NERVO, A. (1907), *Un sueño*. [pdf] Madrid: *El Cuento Semanal*. Disponible en : <<http://lanovelacorta.com/facsimiles/mencia.pdf>>. [Dernier accès le 6 avril 2020]
- PACHECO, J. E., (1981). *Las batallas del desierto*. Ciudad de México: Editorial Era.
- RIVERA, A. (1998) [1992]. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Planeta Editorial.
- ----- (2002). *Ese manco Paz*. Buenos Aires: Alfaguara.
- RÍOS, C., (2014). *Lisiana*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- ----- (2014). *Cuadernos de campo*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- RULFO, J. (2009), [1955] *Pedro Páramo*. Buenos Aires: Booket.
- VARGAS LLOSA, M. (1968) [1967]. *Los Cachorros*. La Habana: Casa de las Américas.
- VELA, A. (2012) [1922], *La señorita Etcétera*. [pdf] Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <<http://lanovelacorta.com/novelas-en-campo-abierto/la-senorita-etcetera.pdf>> [Dernier accès : le 5 avril 2020].

Crítica

Crítica sobre Juan Carlos Onetti

- AÍNSA, F. (1987), “Los posibles de la imaginación”. En: Verani, H. J. (Editor), *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- BALDERSTON, D. (2009), “Introducción”, “Estudio Filológico Preliminar”. En: *Novelas Cortas de Juan Carlos Onetti*. Córdoba: Alción Colección Archivos.
- BASILE T. (2013), “Fantasmagorías de la modernidad: La alegoría en *El astillero* de Juan Carlos Onetti”. En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (2013), “*El astillero*: densidades de la farsa e inminencia de ‘lo real’”. En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
- CASTILLO, F. (1974), “La noción del desarraigo en Juan Carlos Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-94 (octubre-diciembre 1974), pp. 236-238. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>.> [Último acceso: 28/4/2021].
- CASTILLO, G. (1974), “Mundo y trasmundo de Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-94 (octubre-diciembre 1974), pp. 88-100. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>.> [Último acceso: 28/4/2021].
- CONCHA, J. (1974), “‘El astillero’: una historia invernal”. *Cuadernos hispanoamericanos*, números 550-568 (octubre-diciembre 1974), pp. 88-100. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en < <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5h9j8>.> [Último acceso: 28/4/2021].
- CORRAL, R. (2013) “Onetti y la tentación del teatro: ‘Un sueño realizado’.” En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
- COSSE, R. (2009), “Onetti, un postmoderno”. En *Revista de las Academia Nacional de Letras*. Año 4 - Nro. 6 – 7. Págs. 49-57. [En línea] Disponible en:

- <http://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/126947/1/revista_anl_6-7_2009_a5.pdf> [Último acceso: 30 de agosto de 2023]. Montevideo.
- CRISAFIO, R. (1987), “*La muerte y la niña: entre el mito y la Historia*”. En: Verani, H. J. (Editor), *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
 - CUETO, A. (2009), “Introducción”, “Los relatos”, “Las leyes de la ciudad”, “La ciudad de Onetti”, “Las técnicas del narrador”. En: *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
 - DÍAZ, J. P. (1987), “Sobre Juan Carlos Onetti”. FELL, C. (1987), “Juan Carlos Onetti y la escritura del silencio”. En: Verani, H. J. *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
 - ECHEVARREN, R. (2013), “El caballero de la rosa”. En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
 - FERRO R. (2006), “La fundación de la ciudad por la escritura en la narrativa de Juan Carlos Onetti”. En: América : Cahiers du CRICCAL, n°35, 2006. Voyages et fondations, v1. pp. 105-114 [En línea] Disponible en : <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_35_1_1787> [Último acceso : 2/6/2021]
 - ----- (2011), “El primer comienzo. ‘Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo’”, “Onetti en tránsito-Montevideo 1934”, “El segundo comienzo. La vida breve. Onetti en tránsito - Buenos Aires - 1941”. En *Onetti / La fundación imaginada*. Buenos Aires: Corregidor.
 - FOFFANI, E. (2013), “Saer y Onetti: algunas reflexiones sobre las sagas narrativas”. (compiladores). En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
 - FRESSARD, J. (1967), “Onetti en Francia”. En *Marcha*, número 1381. Pág. 29. [En línea] Disponible en: <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/1996>>. Montevideo.
 - GAMERRO, C. (2010), “Santa María, capital del barroco rioplatense”. En: *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 - GERTEL, Z, (1987), “El yo y el mundo de lo otro en el espacio narrativo de *La vida breve*”. En: VERANI, H. J. (Editor), *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

- GONZÁLEZ, C. (2016) “Modos del paradigma apocalíptico en la narrativa urbana rioplatense (Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti)”. En: Attala, D. y Fabry, G. (Editores), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Trotta, p. 325-363.
- HARSS, L. (1969), “Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared”. En: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- KLAHN, N. (1980), “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”. En: *Texto crítico* 18-19: 204-14.
- LA BOHEMIA INTELECTUAL (2021) [1977], “Encuentros con las letras Entrevista a Juan Carlos Onetti”. [Video en línea] Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=7KTIHMQ5B-4>> [Último acceso: 14 de septiembre de 2023].
- LÓPEZ, A. (2013), “Aprendizaje y ficción en ‘El álbum’ de Juan Carlos Onetti”. En: Basile, T., Foffani, E. (compiladores), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Katatay Ediciones.
- LUDMER, J. (1977), “Contar el cuento”. En: *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ----- (1974), “*La vida breve*, entre la lengua y el texto (ficción, subficción y ficción teórica)”. *Cuadernos hispanoamericanos*, números 408-454 (octubre-diciembre 1974), pp. 465-479. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>> [Último acceso: 03/5/2021].
- ----- (2009), “Homenaje a *La vida breve*, 25 años”. En: *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MOLLOY, S. (1987), “El relato como mercancía: *Los adioses*”. En: Verani, H. J. *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- MONDRAGÓN, J. C. (1997), “Juan Carlos Onetti”. En: Cymerman, C, y Fell, C. (drs.), *Histoire de la littérature hispano-américaine*. De 1940 à nos jours. Noisy-le-Grand: Nathan.
- MONTANER, C. A. (1980) “Conversaciones con Onetti”. En: *De la literatura considerada como una forma de urticaria*. Madrid: Playor.

- MUÑOZ MOLINA, A. (1994), Prólogo. En: Onetti, J. C. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- PREMAT, J. (2003), "Cuando nombre, entonces relato." [En línea] Disponible en: https://www.academia.edu/5716079/Cuando_nombre_entonces_relato_Onetti_> [Último acceso : 22 de julio de 2023] Fue publicado en la revista *Río la Plata N° 25, Juan Carlos Onetti. Nuevas lecturas críticas*, 2003, p. 193-202.
- ----- (2003), "Relato y deseo en las novelas cortas de Onetti. Una lectura de Para una tumba sin nombre" [En línea] Disponible en < https://www.academia.edu/5716078/Relato_y_deseo_en_las_novelas_cortas_de_Onetti_Una_lectura_de_Para_una_tumba_sin_nombre> [Último acceso: 16 de febrero de 2023].
- PREGO GADEA, O; PETIT DE PREGO, M. A (1980), "Mujer sin cara. Texto crítico" p. 252-264. Caracas: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.
- RAMA, Á. (1967), "Origen de un novelista y de una generación literaria". En Onetti: *El pozo*. Montevideo: Arca.
- ----- (1987), "El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad". En: Verani, H. J. *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- ROCCA, P. (2009), "Prólogo". En: Onetti, J. C. *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1944), "Para esta noche, Juan C. Onetti". *Marcha*, Año VI, viernes 18 de febrero de 1944, número 222. p. 14.
- ----- (1951), "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense". Número, año 3, números 13-14, Montevideo, marzo-junio, pp. 175-188.
- ----- (1954), "Una o dos historias de amor. *Los adioses* por J. C. Onetti". *Marcha*, número 744. Montevideo, diciembre 10, pp. 14-15.
- ----- (1966). "Dos tradiciones narrativas", "La fortuna de Onetti". En: *Literatura uruguaya de medio siglo*. Montevideo: Editorial Alfa.
- ----- (1968). "Onetti o el descubrimiento de la ciudad". Capítulo oriental, número 28. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 433-448.

- ----- (1970), Prólogo. En: Onetti, J. C., *Obras completas*. México D. F.: Aguilar.
- ----- (1970), "Conversación con Juan Carlos Onetti". En Eco, Bogotá, v. 20, nº 119, marzo 1970, p. 442-475. [En línea] Disponible en: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/eco/eco_19.htm> [Último ingreso: 13 de septiembre de 2023]
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1987), "Juan Carlos Onetti desde el ámbito de la fábula". En: Verani, H. J. *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- RUFFINELLI, J. (1974), "Notas sobre Larsen". *Cuadernos hispanoamericanos*, números 101-117 (octubre-diciembre 1974), pp. 236-238. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>> [Último acceso: 28/4/2021].
- ----- (1987), "Onetti antes de Onetti". En: VERANI, H. J. (Editor), *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- VARGAS LLOSA, M. (2008). "La vida breve (1950)", "El astillero o la vida como 'desgracia' (1961)". En: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.
- VERANI, H. (2009) "Estudio preliminar". En: *Cartas de un joven escritor. Conversaciones con Julio E. Payró*. Buenos Aires: TrilceLom Ediciones.
- ----- (1986), "Teoría y creación de la novela: la vida breve". En: VERANI, H. J. (Editor), *Juan Carlos Onetti. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- ----- (1968) "En torno a Los adioses de Juan Carlos Onetti". *Anales de la Universidad de Chile* 145: 35-57.
- ----- (2016), "Onetti y el palimpsesto de la memoria" [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228>> [Último acceso: 24/3/2020]; "Dos ensayos sobre Onetti". En: *Cuadernos hispanoamericanos*, números 408-454 (octubre-diciembre 1974), pp. 88-100. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en <

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/dos-ensayos-en-torno-a-dos-novelas-de-onetti-786771/.>> [Último acceso: 29/4/2021].

- YURKIEVICH, S. (1974) “En el hueco voraz de Onetti”. *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-94 (octubre-diciembre 1974), pp. 535-549. [pdf] Alicante: Biblioteca Cervantes virtual. Disponible en < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5b228.>> [Último acceso: 24/3/2021]

Crítica sobre otros autores latinoamericanos

- A FONDO, (2020), “Entrevista a Jorge Luis Borges”. 1’ 11” - 1’ 13”. [En línea] Disponible en: < <https://www.youtube.com/watch?v=D7qzHE071HE> >. [Último acceso: 28 de octubre de 2023].
- BASILE, T. (2018), “Los saberes de Ismene: violencia, melancolía y cinismo en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. En: B. ADRIAENSEN Y C. VAN TONGEREN (Eds.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (2000), “Pliegues de la luz en la escritura de Felisberto Hernández”. En: *Interpretación y eclipse*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- CORTEZ, B. (2010), “Introducción” En: *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Ciudad de Guatemala F&G Editores.
- DÍAZ, J. P. (1991), “Felisberto Hernández, una consciencia que se rehúsa a la existencia”. En: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*. Montevideo: Arca.
- ELMER, P. (1993), “*La casa de cartón y Duque*: más allá de la aldea”. En *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- GONZÁLEZ BOIXO J. C. (2005), “Valoración literaria de la novela”. En Rulfo, J., *El gallo de oro*. Ciudad de México: Editorial RM.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1977), “Los recuerdos del porvenir”. En: *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. The University of Texas Press: Nueva York.
- HARSS, L., (1969). “Alejo Carpentier, o el eterno retorno”. En: *Los nuestros*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
- LAUER, M. (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores.
- LESPADA, G. (2016). “La casa inundada: el fluir del lenguaje”. En: *Carencia y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- LIENHARD, M. (1992), “El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc”. En: Fell, C. (coord.), *Juan Rulfo Toda la Obra*; Madrid: CSIC.

- LOCKHART, W. (1991) “El modelo del agua: la casa inundada”. En: *Felisberto Hernández: una biografía literaria*. Montevideo: Arca.
- MAILHE, A. (2011), “Fabulas de la transculturación en Macunaíma”. En: *Brasil, márgenes e imaginarios. Lo popular en la novela y el ensayo: del siglo XIX a la vanguardia*. Buenos Aires: Lumière.
- MIGNOLO, W. (1992), “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del ‘Tercer mundo’”. En *Juan Rulfo: toda la obra*. Madrid: CSIC.
- PROUST, M. (2022), *Du côté de chez Swann*. Barcelona: Gallimard.
- ROA BASTOS, A., (1992) “Los trasterrados de Comala”. En: Fell, C. (coord.), *Juan Rulfo Toda la Obra*. Madrid: CSIC.
- RAMA, A., (1984), *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Editorial Folios.
- RULFO, J. (1976) «Juan Rulfo examina su narrativa». En: *Escritura; teoría y crítica literarias* 1, 2 (Caracas, julio-diciembre), pp. 305-317.
- SARLO, B. (2001), “Borges, un escritor en las orillas”. [En línea] Disponible en: <<https://www.borges.pitt.edu/bsol/bse7.php>>. [Último acceso: 28 de octubre de 2023].
- SCHMUKLER, E., ARIAS, M. (2015) “Introducción”, *Cuadernos LIRICO* [En línea], Publicado el 15 diciembre 2015, [Último acceso: 29 octubre 2023] URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2159>; DOI:<https://doi.org/10.4000/lirico.2159>
- VILLANUEVA, G. (2019) “‘Cosas raras’: el juego del hermetismo en la ficción de César Aira”. En *Cuadernos LIRICO* [En línea]. <Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/3822>;DOI:10.4000/lirico.3822> [Último acceso: 22 de junio de 2023].
- ----- (2006) “Generación y degeneración del relato en César Aira”. En: *América : Cahiers du CRICCAL*, n°34,. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v2. pp. 17-26. [En línea]. Disponible en: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1741> [Último acceso: 09/08/2023].
- WEATHEIFORD, D. J., (2005) “Texto para cine”. En Rulfo, J., *El gallo de oro*. Ciudad de México: Edirorial RM.

Teoría literaria

- BAJTÍN M. (1988), *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2003), “Planteamiento del problema”. En: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAYARD, P. (2014), “Le texte et le texte”. En : *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourdes*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- BOSI, A. (2006), “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. En: Jorge Schwartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (1969), “Champ intellectuel et projet créateur”. En : *Les temps modernes*, p. 865-906.
- BÜRGER, P. (1987), “Teoría de la vanguardia y ciencia crítica de la literatura”. En: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- EICHEMBAUM, B., “La teoría del ‘método formal’”, “Sobre la teoría de la prosa”; SHKLOVSKI, V., “El arte como artificio”; TINIANOV, I., “La noción de construcción”, “Sobre la evolución literaria”; VINOGRADOV, V. V., “Sobre la tarea de la estilística”. En: Todorov, T. (éd.) (1978), *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. México: Siglo XXI Editores.
- GEFEN, A. (2009), « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature », mai 2009. [En línea] Disponible en <<http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>> [Último acceso : 24 de mayo de 2020].
- HUMPHREY, R. (1958). “The functions”. En: *Stream of Consciousness in the modern Novel*. Berkeley: University of California Press.
- JAKOBSON, R. (1988), “Lingüística y poética”. En: *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.
- KANT, I, (1999) *Fundamentación de la metafísica de las costumbres / M. Kant*. [En línea] Disponible en: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fundamentacion-de-la-metafisica-de-las-costumbres--0/html/>> [Último acceso: 25 de agosto de 2023].
- MARAVALL, J.A (1983), “Elementos de una cosmovisión barroca”. En: *La cultura del Barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.

- MELO SOUSA, G. (1979), "El tapí y el laúd. Ensayo de interpretación de Macunaíma, de Mario de Andrade". En: *Obra escogida*. Caracas, Biblioteca de Ayacucho.
- NIEMEYER, K. (2004), "La novela vanguardista hispanoamericana: primeros deslindes". En: *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- ORTIZ, F. (1983), "Del fenómeno social de la transculturación". En: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- PERRIER, G. (2015), « L'objet-livre à travers le prisme de la mémoire proustienne ». Disponible en : <<https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2015-3-page-24.htm>>. [Última consulta: 12 de julio de 2023].
- POPE R. D (1996), "The Spanish American novel from 1950 to 1975", en: *The Cambridge History of Latin America Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAMA, Á. (1984), *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- SARTRE, J. P. (2009), *El existencialismo es un humanismo*. Madrid: Edhasa.
- TINIÁNOV, I. (1972), *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERANI, H. (1996), "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En Verani, H. (Ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIART, D. (2013). « Écrire le présente : une 'littérature immédiate' ? ». En : Rubino, G. et al., *Écrire le présent*. Cairn.info [en ligne] Disponible en <<https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/ecrire-le-present--9782200285432-page-17.htm>>. [Dernier accès: le 27 mai 2020].
- -----(2017), « La littérature, l'histoire, de texte à texte ». En Rubino, G. et Viart, D., *Le roman français contemporain face à l'histoire : thèmes et formes*. Quodlibet, [en línea]. Disponible en <<https://books.openedition.org/quodlibet/125>> [Último acceso: 23 de mayo de 2020].

Teorías sobre los géneros literarios

- ARISTÓTELES (1999), *Poética*. Edición trilingüe e introducción a cargo de Valentín García Yebra. Editorial Gredos: Madrid.
- ----- (2019), *Poétique*. Edición bilingüe e introducción a cargo de Joseph Hardy. Les Belles Lettres: París.
- BAJTÍN, M., (1982), “El problema de los géneros discursivos”. En : *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- HAMBURGER, K. (1986), *Logique des genres littéraires*. Paris : Editions de Seuil.
- SCHAEFFER, J. M. (1989), *Qu'est-ce un genre littéraire*. Paris : Editions de Seuil.
- SÓFOCLES (2014), *Tragedias*. Traducción de Assela Alamillo Sanz. Editorial Gredos: Madrid.
- TODOROV, T. (1970), « Les genres littéraires », « Définition du fantastique », « L'étrange et le merveilleux », « La poésie et l'allégorie ». En: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Editions du Seuil.

Teorías de la novela breve

- AIRA, C. (1997) “Cuento, novela”. En: Eva Valcárcel (editora) *El cuento hispanoamericano del siglo xx. Teoría y práctica*. La Coruña: Universidad de la Coruña.
- BAQUERO GOYANES, M. (1988), *Qué es la novela; qué es el cuento*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Murcia: Murcia.
- BARTHES, R., 2014. “La structure”, “Les trois espaces extérieur : mort, fuite, événement”, « Le confident ». En *Sur Racine*. París: Editions du Seuil.
- BENNETT, E.K. (1970), “The Nouvelle as a literary genre”, “The Nouvelle of Poetic Realism”. En: *A History of the German Nouvelle*. Cambridge University Press: Londres
- Brescia, P. (2014), “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento” [pdf]. *Perífrasis*, Vol. 5, N° 9, (Jan-Jun 2014): 65-78. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- CARDONA LÓPEZ, J. (2003), *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- ----- (2011), “La elusiva ‘novela breve’ o nouvelle moderna”. En *Una selva tan infinita. La novela breve en México (1872-2011)*. Ciudad de México : Fundación para las Letras Mexicanas.
- COHEN, J. (1966), « Le problème poétique, La fonction poétique. » En *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion.
- FORSTER E. M. (1972), *Aspects of the Novel*. Londres : Penguin Books.
- GILLESPIE, G. (1967), « Novella, Nouvelle, Nouvelle, short novel ? A review of terms. » [pdf]. *Neophilologus*, Vol. 51 (1), pp. 117-230.
- GODENNE, R. (1976), « La nouvelle française. » [pdf] *Etudes françaises*, 12, (1-2), 103-111. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- GOLDMANN, L. (1959), « La vision tragique : l'homme ». En: *Le Dieu Caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*.
- GOYET, F. (1993), « Première partie : structure ». En *La nouvelle. 1870-1925*. Paris : Presses Universitaires de France.
- GROJNOWSKI, D. (1993), *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod.

- James, H. (1937) « Dassy Miller », en *The Art of the Novel*. Critical prefaces. Nueva York: Charles Scriber's Sons.
- LAFON, M. (1988), « Distinguer la nouvelle: une approche comparée. » [pdf] Grenoble : Atelier de Fabula. Disponible en <http://www.fabula.org/atelier.php?Distinguer_la_nouvelle#header> [Dernier accès : le 10 juin 2019]
- LOCICERO, D. (1970), "The Diversity of Definition". En: *Novellentheorie. The Practcality of the Theoretical*. La Haya : Mouton and Co.
- -----.(1967), "Paul Heyse's Falkentheorie. 'Bird Thou Never Wert'". MLN, Vol. 82, No. 4, German Issue (Oct., 1967), pp. 434-439 : The Johns Hopkins University Press
- ----- . (1968), "Stifter and the Novelle: some new perspectives. Modern Austrian Literature", Fall, Vol. 1 (3), p. 18
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M. (1996), "Deslinde teórico de la novela breve." [pdf] Murcia : Universidad de Murcia.
- METRÓPOLIS (2003), "César Aira: 'Las editoriales pequeñas me dan más libertad de experimentar'". [En línea] Disponible en: <<https://metropolis.com.ar/cesar-aira-las-editoriales-pequenas-me-dan-mas-libertad-experimentar/>> [Último acceso: 11 de agosto de 2023].
- MILLER, J. E. Jr. (1971), "Henry James: a Theory of Fiction." [pdf] Prairie Schooner, 1 December, Vol. 45 (4) pp. 300-356.
- O'CONNOR, F. (1992), "El arte del cuento". En: *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PIGLIA, R. (1987), *El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento*. En: América : Cahiers du CRICCAL, n°2. Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain. pp. 127-130. [En línea] Disponible en: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1987.907>>. [Último acceso: 02 de agosto de 2023].
- PABST W. (1972), *La novela breve en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Madrid : Gredos.

- SAER, J. J. (2019), "Onetti y la novela breve". En Onetti, J. C, *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SCHAEFFER, J. M. (1989), *Qu'est-ce un genre littéraire*. Paris : Editions de Seuil.
- SEMANA (2017), "La literatura no tiene ninguna obligación con la sociedad": César Aira". [En línea] Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/hay-festival-y-cesar-aira-la-literatura-y-la-sociedad/513767/>> [Último acceso: 11 de agosto de 2023].
- SHKLOVSKI, V. (1978), "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela". En: TODOROV, T. (éd.) *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. México : Siglo XXI Editores.
- SPRINGER, M. D. (1975). "Approach to the novella through its forms". En: *Forms of the modern novella*. University of Chicago Press: Chicago.
- VALLE, A. (2016), "César Aira: La política no sirve para nada". *Deutsche Welle*. [En línea] Disponible en: <<https://www.dw.com/es/c%C3%A9sar-aira-la-pol%C3%ADtica-no-sirve-para-nada/a-19540547>> [Último acceso: 11 de agosto de 2023].
- VIDAL, MARIANNE. (2014), « La frontière de la nouvelle. Tentative de définition d'un genre. » En Andrée-Marie Harmat, Yves Lehl, Jean Nimis et Nathalie Vicent-Arnaud (Coordination) : *La nouvelle en Europe. Destins croisés d'un genre au XXème siècle*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.
- WASSERSTROM, W. (1965), « Introduction ». En: *The Modern Short Novel*. Nueva York: Rinehart and Winston.
- WEING, S. (1982), "The Genesis of Goethe's Definition of the 'Novelle'". [pdf] En *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 81, No. 4 (Oct., 1982), pp. 492-508. Disponble en <<https://www.jstor.org/stable/27709076>> [Dernier accès : le 16 juin 2019].
- WELLEK, R. et WARREN, A. (1966), *Theory of literature*. Londres: Penguin Books.
- YOURCENAR, M. (1971), *Alexis ou le Traité du vain combat. Le Coup de Grâce*. Paris: Gallimard.

Narratología

- BARONI, R., (2010), « Réticence de l'intrigue », PIER, J., « Configurations narratives », NÜNNING, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état de lieux des développements récents : propositions pour des futures usages du terme », SCHAEFFER, J-M., « Le traitement cognitif de la narration ». En : Pier, John et Berthelot, Francis (directeurs), *Narratologies contemporaines*. Éditions des archives contemporaines : Paris.
- BARTHES, R. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits. » [pdf]. En : *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 1-27. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113> [Dernier accès : le 10 avril 2020].
- ----- (1982), *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1972), « Ordre », « Voix ». En *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- ----- (1982), « Cinq types de transtextualité, dont l'intertextualité. », en *Palimpsestes I* : Paris : Édition de Seuil.
- ----- (1966), « Espace et langage », « Structuralisme et critique littéraire », « L'envers des signes ». En *Figures I*. Paris : Editions de Seuil.
- HAMON, PH. (1981), « Une compétence spécifique ? », « L'énoncé descriptif et sa construction théorique ». En : *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.
- ----- (1984), « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme ». En *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- ----- (1996), « Une communication complexe ». En : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.
- ----- (2011), « Introduction », « Personnages et fonctions-types : les fonctionnaires de l'énonciation réaliste », « Le personnage comme actant ». En : *Le personnel du roman*. Genève : Libraire Droz S. A.
- JOUVE, V., (1997), « Le corps du roman : les structures du récit », « Le cœur du roman : les structures de l'histoire ». En *La poétique du roman*. Paris : Éditions SEDES.

- -----, (2014), « Avant-propos », I : « Perception ». En : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France.
- PRINCE, G., (2008), "Classical and/or Postclassical Narratology". [pdf] En : L'Esprit Créateur, Volume 48, Numéro 2, été 2008, pp. 115-123. Baltimore : Johns Hopkins University Press. Disponible en : <https://muse.jhu.edu/verify?url=%2Farticle%2F240897&type=free_no_auth> [Dernier accès : le 9 avril 2020].
- RACINE, J. (1904) [1972], *Bajazet*. Paris: Garnier Frères.
- TODOROV, T. (1968), « La grammaire du récit ». [pdf] En: Langages, 3. année, n°12. Linguistique et littérature. pp. 94-102. Disponible en <https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_23552> [Último acceso: 26 abril de 2020].
- UNIVERSITE POPULAIRE DES IMAGES. « Cadre, Champ, Hors-champ, Hors-cadre » [En línea] Disponible en <<https://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr/definition/sceance-1>> [Último acceso : 25 de mayo de 2023]

Teoría de mundos posibles

- BARTSCH, CH., "Escape into Alternative Worlds and Time(s) in Jack London's *The Star Rover*". En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- DOLEŽEL, L. (2009) "Porfiry's Tree for the Concept of Fictional World". En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- GRISHAKOVA, M., "Interface Ontologies. On the Possible, Virtual, and Hypothetical in Fiction. En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- PAVEL, TH. (2017), *Univers de la fiction*. París: Editions de Seuil.
- PAVEL, TH. G, "Postface". En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- RYAN, M.L, BELL, A. (2009) "Introduction". En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- RYAN, M.L, "From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation." En: RYAN, M.L, BELL, A (eds.) *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln.

Contexto histórico

- FERRER, A., (1965) “La economía agroexportadora.” En: *La economía argentina: las etapas de su desarrollo y problemas actuales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CATTARUZZA, A., (2012), “Tercera parte (1930-1943). La disputa política, de un golpe a otro”. En: *Historia de la argentina 1916-1955*. Ciudad de Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CORTÉS CONDE, R., 1995. “The growth of the Argentine economy”. En: Bethell, (ed.) L. *The Cambridge History of Latin America*. Volume XI. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCOBIE, J. R., 1964. “The land: The Geography in the Wheat Zone”. En: *Revolution on the Pampas*. Austin: The University of the Texas Press.