

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Una poética de asfalto. La narrativa
de Juan Carlos Onetti

Tesis que presenta

Armando Octavio Velázquez Soto

para obtener el grado de Licenciado en lengua y
literaturas hispánicas

Asesora: Dra. Adriana de Teresa Ochoa



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mis padres, Carmen y Daniel,
sin otro motivo que darles las gracias.

Para todos aquellos cuyas acciones u
omisiones han allanado mi camino.

Pour être franc, le critique devrait dire:
Messieurs, je vais parler de moi à propos de
Shakespeare, à propos de Racine, ou de
Pascal, ou de Goethe.

ANATOLE FRANCE

Dicho de otro modo, lo que sigue no es más
que una –inacabada– novela de aprendizaje.

TZVETAN TODOROV

Índice

Introducción	5
1. Una poética de asfalto	9
2. Aspectos de la percepción	16
3. ¿Qué es el espacio ficcional?	24
4. La percepción y el espacio en la obra de Onetti	30
4.1. El itinerario del encierro	31
4.2. La topografía del deseo	39
4.3. El territorio perdido	51
4.4. La totalidad en una ventana	61
4.5. El lugar es un sueño	68
Conclusiones	75
Bibliografía	80

Introducción

No es sencillo despojarse de la admiración que se siente por un autor y su obra para dar paso al acercamiento académico, al análisis e interpretación de una serie de relatos que han sido elegidos por ser de los que mejor puedo valerme para externar mis ideas en torno a las narraciones de Juan Carlos Onetti. La complicación es aún mayor si reparo en el hecho de que la producción crítica en torno a su obra se ha volcado principalmente al estudio de las narraciones inscritas en la saga de Santa María¹; dentro de los apuntes críticos dedicados al periodo anterior a 1950, son mayoría aquellos afanados en dilucidar y comprender las complejidades de *El pozo*, o de aclarar cuál es la razón de que *Para esta noche* y *Tierra de nadie* sean novelas de imprecisión y búsqueda, ciertamente ajenas a las obsesiones onettianas tan claramente expresadas por Eladio Linacero y retomadas, con maestría inigualable, por Juan María Brausen en *La vida breve*.

De los primeros cuentos publicados por Onetti suelen destacarse características particulares que desde el principio dejaron en claro las pocas similitudes narrativas entre lo escrito por el uruguayo y sus antecesores y contemporáneos.² La peculiar sintaxis, el desprecio por los manidos temas

¹ Uno de los trabajos más relevantes es el de Fernando Curiel, titulado *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, el cual presenta a través de un recorrido cronológico por las obras del uruguayo, la manera como se fue organizando la ciudad de Santa María; además da una breve panorámica de todos los sitios que la conforman, como el Puerto Astillero, la colonia de suizos, entre otros.

² El multicitado artículo de Angel Rama «Origen de un novelista y de una generación literaria» es el primer escrito que reparó en el hecho de que a partir de Onetti inicia una nueva forma de hacer literatura, no sólo en el cono sur, sino en toda América Latina. Emir Rodríguez Monegal, otro de los grandes críticos latinoamericanos, dio a través de «La fortuna de Onetti» una nueva interpretación a la creación de Santa María al concebirla no como el espacio de la huida, sino como la creación de otra realidad, en una suerte de competencia entre lo elaborado por el escritor y la situación que lo circunda.

nacionales, la intención de buscar y expresar «el alma de la ciudad» y la convicción de que era necesario renovar por completo las letras latinoamericanas, son aspectos que pueden percibirse tanto en sus relatos como en sus publicaciones críticas, presentadas bajo el seudónimo de Periquito el aguador. Es por ello que me fue necesario conocer los textos de Onetti que constituyen su poética para percibir, de primera mano, cuáles fueron los temas que con mayor obstinación motivaron su actividad creadora. A partir de esa primera indagación pude entrever una amplia variedad de interrogantes que bien podrían servir para orientar mis investigaciones, sin embargo los tanteos y mis propias inclinaciones me condujeron hacia un tema que no había sido abordado por los críticos, o cuando menos no desde la perspectiva que yo quise darle.

La construcción y el significado del espacio es un asunto que en primera instancia pretendí dedicar al análisis de *La vida breve*, convencido de que la fundación de Santa María no es el resultado de la fuga de Juan María Brausen, me interesó tratar de establecer que la ciudad fluvial no es la abolición del infierno cotidiano, sino una suerte de recreación espacial concentrada en las miserias habituales, un lugar nada similar al paraíso. Pero la elección de un espacio metadieгético implicó complicaciones que me reorientaron hacia la comprensión de cómo Onetti logró asimilar el espacio urbano de Montevideo y Buenos Aires para poder construir una ciudad no referencial y mantenerla durante tantas obras. Al remitirme al espacio real también retrocedí en la línea temporal de las obras del uruguayo y me encontré con que el proceso de creación de Santa María conoció una prehistoria en la que el protagonista de un relato deambulaba por la ciudad con la única finalidad de presentarnos las calles y los edificios, de dar cuenta de los laberintos ciudadanos y de las multitudes metálicas. A través de Víctor Suaid, en «Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo», me interné en el primer intento hecho por Onetti para dotar de voz al alma de la ciudad que habitaba. Ese cuento no sólo marca el inicio de la narrativa onettiana, sino también el principio de una obra orientada a explorar el nuevo espacio urbano, la forma en que es percibido por los personajes y el modo en que éstos se interrelacionan con la ciudad.

Evidentemente, no es posible hablar de la percepción sensorial del espacio que experimentan los personajes, sino de la ilusión narrativa que da cuenta del fenómeno perceptivo: la perspectiva, además es necesario diferenciar a quien narra de quien mira (o percibe), pues a pesar de la coincidencia entre el narrador y la mente figural de alguno de los personajes, ambas instancias son dos formas distintas de filtrar la información narrativa. La información más relevante para mi análisis es la que se desprende de quien mira, aunque sólo pueda acceder a ella a través de lo dicho por quien narra. La ilusión narrativa de la percepción sensorial de los personajes me permitirá conocer la forma en que el espacio urbano es asimilado y construido, es decir, resignificado.

La forma en que se presenta al espacio implica la adopción de un punto de vista ideológico, de una interpretación y valoración de lo percibido; la orientación ideológica tiende a validar ciertos elementos y conductas y a censurar otros, lo que da lugar a una separación entre lo aceptado y lo proscrito. El límite es un aspecto interesante que puede ser identificado a través de sus representaciones espaciales, particularmente del acceso o no de los personajes a ciertos espacios, así como también en la manera en que dichos espacios son distribuidos y connotados. La distribución puede darse a nivel horizontal, como afuera-adentro, y a nivel vertical, arriba-abajo, entre otras muchas posibilidades; el espectro de las connotaciones es mucho más amplio, el clima, la iluminación, los olores, los colores, los objetos y la ubicación del personaje dentro del espacio, son algunas de las múltiples variables que intervienen en la configuración de un lugar, dependiendo de la presentación de cada una de ellas puede darse una interpretación no sólo narratológica, sino ideológica de los espacios ficticiales y, por lo tanto, del relato en su conjunto.

Así pues, partiendo de la percepción sensorial busco internarme en el complejo proceso de la construcción del espacio narrativo y en las separaciones que se operen en él. La noción del límite es la que me permite vincular un análisis narratológico con una interpretación que pretende dilucidar lo que significa el espacio urbano dentro de las narraciones de Onetti; una de las características esenciales del límite es su impenetrabilidad, es por ello que la selección de los

relatos está organizada para apreciar cómo en ellos hay una persecución dirigida a socavar la impenetrabilidad mediante una serie de tentativas que culminarán no sólo con su abolición, sino que darán lugar a una nueva configuración espacial en la que se mezclan lo real y lo onírico sin que exista diferencia entre ambas formas de presentación narrativa.

Asimismo, con base en la organización que se establece mediante el límite podré abordar otros aspectos como: la posición del individuo frente al desbordamiento de las ciudades, la similitud entre el tiempo y el espacio en la expresión de los deseos, la añoranza del espacio que sólo puede explicarse a través del afecto, la tentativa de contener la pluralidad urbana dentro del marco de una ventana y la constatación de que la presentación del espacio ficcional es una más de las convenciones narrativas que bien puede someterse a juicio para ser sustituida por una nueva forma, condenada también al habitual desgaste de lo cotidiano.

En los relatos de Juan Carlos Onetti el espacio no aparece como un simple marco que permite situar lo sucedido, constituye un elemento fundamental para comprender las alusiones y vacíos hechos por el autor para dotar a lo narrado de un dinamismo marcado no por la velocidad de la historia, sino por su composición fragmentaria hecha de silencios y medias frases. En el espacio onettiano es posible encontrar algunas de las respuestas a las interrogantes suscitadas por sus cuentos; es dable suponer la existencia de una complicidad entre los personajes y los objetos; en ese espacio hay muchas de las claves para percibir la belleza de anécdotas brutales contadas con el metódico desgano de un narrador afanado en dosificar lo contado. No busco en el espacio de los cuentos las respuestas a todas las preguntas que despiertan en mí cada vez que los releo, me conformo con ensayar argumentos que me conduzcan a más interrogantes y a la certeza de que las alusiones cifradas han escapado al alcance especulativo del mismo Onetti.

1. Una poética de asfalto

La construcción de topografías imaginarias pareciera funcionar como un itinerario de viaje que se edifica a través de las páginas de una obra o de la suma total de lo escrito por un autor. La topografía elaborada por Juan Carlos Onetti se circunscribe a dos tipos de espacio, los que refieren a la realidad (Buenos Aires, Montevideo, Madrid) y el que remite a una ciudad ficcional elaborada con palabras la cual se fue puliendo durante más de cuarenta años y en ocasiones pareciera cobrar mayor realidad frente a las ciudades realmente existentes; Santa María es un espacio cuya cronología ha escapado a las normas habituales pues, a pesar de que la publicación de las obras coincide con el devenir ficcional, es posible percibir que dentro de la narrativa algunos personajes participan en sucesos ajenos a su propia temporalidad.¹ Al interior de la producción onettiana puedo observar una necesidad de lo ciudadano, del espacio vertiginoso surgido de pronto y con violencia de los viejos asentamientos latinoamericanos.

La actividad literaria de Onetti corrió a la par que su labor como periodista, es en esta segunda vertiente en la cual pueden rastrearse los elementos constituyentes de una verdadera poética que busca definir qué es la literatura y cuál es la posición del escritor frente a su oficio.² De 1939 a 1941, Onetti desarrolló la actividad de secretario de redacción del semanario *Marcha*, además de vigilar que la publicación cumpliera con un grado de calidad aceptable, debía

¹ El caso más emblemático es la publicación de *El astillero* antes de *Juntacadáveres*, pues para entender el primer libro es necesario haber leído el segundo que apareció con posterioridad. También cabe resaltar el caso de Junta Larsen, quien a pesar de haber muerto en *El astillero*, aparece como un ser agusanado en *Dejemos hablar al viento* y como un sacerdote pueblerino en «La araucaria».

² Sonia Mattalia, «1. La figura en el tapiz: un primer boceto (los artículos de *Marcha* y *Acción*)», p. 19

llenar los espacios en blanco con cuentos policiales que se inventaba en un momento y adjudicaba a algún desconocido autor extranjero. Durante este periodo escribió una columna de «alacraneo literario» bajo el seudónimo de Periquito el aguador.

En la época heroica del semanario (1939-40) el suscrito cumplía holgadamente con sus tareas de secretario de redacción con sólo dedicarle unas 25 horas diarias. A Quijano se le ocurrió, haciendo numeritos, que yo destinara el tiempo de holganza a pergeñar una columna de alacraneo literario, nacionalista y antiimperialista, claro.³

Posteriormente a Periquito el aguador, Onetti dio inicio, dentro del mismo semanario, a una columna llamada «Cartas al director» bajo el seudónimo de Grucho Marx, desde la cual trataba temas relacionados con la vida cotidiana, la política nacional e internacional y cualquier asunto que pudiera ser satirizado con la habilidad del verdadero Groucho y la mordacidad del mejor Onetti. A pesar de que es posible rastrear elementos «teóricos» en algunas observaciones hechas por Grucho, es evidente que dichas digresiones le corresponden a Periquito el aguador, quien se dedicó a apedrear semanalmente el charco de la literatura uruguaya y argentina, quizá a la totalidad de la literatura latinoamericana.

Los reclamos hechos por Periquito son recurrentes, el primero de ellos se refiere a la falsa literatura nacional, a esa creación tematizada con elementos repetitivos de gauchos, payadores y chinas; el segundo gira en torno al escritor, cuyo compromiso como verdadero artista debe ser únicamente con su oficio. Me detendré primero en la propuesta temática hecha desde las páginas de *Marcha*, más adelante retomaré lo dicho por Onetti con respecto al escritor.

Hemos hablado de nuestras gentes y lugares, frondosamente, sin perdonar nada. Pero no hay aún una literatura nuestra, no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. No tenemos nuestro idioma; por lo menos no es posible leerlo. La creencia de que el idioma platense es el de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa. («Una voz que no ha sonado», p. 18)

³ Juan Carlos Onetti, «Explicación de “Periquito el aguador”», *Réquiem por Faulkner*, p. 15. Todas las citas corresponden al mismo texto, en adelante sólo se indicará el nombre del artículo y la página entre paréntesis. Las cursivas, salvo otra indicación, son mías.

Para Periquito es obvio que los giros locales, el colorismo de las expresiones vernáculas, son insuficientes para crear una literatura nacional, tanto porque esos giros forman parte de un habla distinta a la de las ciudades cuanto por lo ajeno de las situaciones que describen y en las cuales se emplean. Asimismo, no basta con importar la lengua de España o Francia pues la impostura es la misma; la única forma de crear una literatura rioplatense es empleando una lengua auténtica que describa situaciones reales y no milongas instaladas en una pampa que poco o nada tiene que ver con las avenidas y rascacielos de Buenos Aires y Montevideo.

Los pocos datos que tenemos del concurso de cuento que organizó *Marcha*, parecen indicar una gran mayoría para aquellos trabajos cuyo argumento se desarrolla en el interior del país. [...]

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. [...]

La llegada al país de razas casi desconocidas hace unos años: *la rápida transformación del aspecto de la ciudad*, que levanta un rascacielos al lado de una chata casa carejada; la evolución producida en la mentalidad de los habitantes [...] todo eso tiene y nos da una manera de ser propia. *¿Por qué irse a buscar los restos de un pasado con el que casi nada tenemos que ver y cada día menos, fatalmente?* («Literatura nuestra», p. 27-28)

La ironía de Onetti puede percibirse en todos los artículos de Periquito, la supuesta escasez de datos es inconcebible si tenemos en cuenta que por sus manos pasaba todo el material relacionado con la revista. La ausencia de certidumbre no impide que Periquito arremeta contra todos aquellos concursantes que sólo se han colgado al gran tren de la literatura tradicional para proponer uno más de los infinitos relatos solucionados a navajazos en una pulpería. Se reclama que sea concedida la existencia a la ciudad capital, a sus pobladores y a las situaciones cotidianas que bien pueden ser empleadas por un relator dispuesto a sumergirse en el pozo al cual nadie había descendido. La literatura urbana, según Periquito, no sólo creará una nueva forma de literatura sino que dará como resultado una concepción distinta de los montevideanos, ayudará a formar una

identidad capitalina acorde con la actualidad e independiente al pasado que cada vez resulta más ajeno.

Las propuestas de Periquito son algunas de las que Onetti desarrollará en su obra: los extranjeros, la ciudad y las nuevas formas de pensar. En la narrativa onettiana predominan los relatos con personajes extranjeros o de ascendencia extranjera, ya sean residentes o visitantes, que siempre llevan un poco de su país, algo que no suena exótico ni pintoresco. El tema de la ciudad fue abordado por Onetti desde distintas perspectivas, mas siempre con la certeza de que las cosas ocurren ahí y ahora, no en el interior del país y en un pasado medianamente remoto. Quizá lo más complejo de su propuesta haya sido tratar de expresar una nueva forma de pensamiento; es claro que la elección del espacio urbano y de personajes distintos a los tradicionales conlleva a un tratamiento diferente de las mentalidades, de los actos y las pasiones; la búsqueda por plasmar esas nuevas situaciones, entre muchas otras, es lo que constituye la totalidad de lo creado por Onetti.

Esa necesidad de renovación no está orientada hacia la emulación de lo que ocurre en Europa o en Estados Unidos, pues la imitación hace mucho que dejó de ser una opción para expresar y construir una verdadera literatura no sólo uruguaya, sino latinoamericana. No obstante, el creador de Santa María siempre mantuvo una prudente distancia con todo aquello que oliera al *Boom* latinoamericano; estaba convencido de que gran parte del éxito del movimiento era producto de una manipulación mediática y editorial; además, su renuencia en términos literarios se sustentaba en el argumento de que la renovación de la técnica no implica la creación de una obra maestra. No es suficiente inventarse un andamiaje inusitado si lo que dicha maquinaria va a soportar es lo mismo que puede ponerse sobre la estructura más tradicional; lo narrado y los elementos con que se narra deben estar en correspondencia, pues el artificio es un material subordinado a la historia.

Los llamados de Periquito fueron insistentes en lo que respecta a la actitud del escritor, al sino eminentemente romántico y trágico de quienes están destinados a escribir. No aceptó compromisos políticos ni sociales, mucho menos

aquellos vinculados a los círculos literarios que lejos de motivar la creación de una nueva literatura la paralizaban con la censura de los «grandes fantasmones».

Durar en una ciega, gozosa y absurda fe en el arte, como en una tarea sin sentido explicable, pero que *debe ser aceptada virilmente, porque sí, como se acepta el destino*. Todo lo demás es duración fisiológica, un poco fatigosa, virtud común a las tortugas, las encinas y los errores. («Retórica literaria», p. 22)

Al parecer Periquito concibe el arte no como una elección o un aprendizaje, sino como una vocación que debe cultivarse sin que importe nada más. Dentro de la fe en el arte no hay cabida a explicaciones ni a sentimentalismos falsos (de ahí lo «virilmente») y su aceptación en ocasiones resulta ser más una maldición que una dádiva. La vocación del artista no es algo que conozca su realización en un lapso breve, sino que requiere un desarrollo temporal amplio a la vez que una especial constitución vocacional. No hay una explicación para el inefable arte, el único que es verdadero para Periquito.

Cuando el escritor es algo más que un aficionado [...] podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber que cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, *porque es su vicio, su pasión y su desgracia*. («Literatura y política», p. 37)

El verdadero escritor está por encima de sus propios requerimientos, del interés por obtener un premio y aun por sobre el compromiso político; para Periquito la escritura es todo lo que tiene un escritor, lo negativo (un vicio), lo positivo (una pasión) y lo que no está en sus manos (una desgracia); es por ello que no puede hacer nada más que escribir, todas las otras actividades son secundarias y la única primordial es la escritura. La concepción romántica de Periquito logra unir el fatalismo de la condición del artista con la situación de su momento, pues admite que se puede sobrevivir con trabajos como el de periodista, pero ser ante todo un individuo «consagrado a la creación».

Las propuestas hechas desde *Marcha* producen la noción de una literatura creada individualmente, practicada en aislamiento, pero dispuesta a expresar el ser de una nueva colectividad que exige una espacialidad diferente, que requiere

un nuevo lenguaje y una renovación de los temas. En suma, lo que Onetti buscó fue el aniquilamiento total de la literatura tradicional y su sustitución por una forma distinta que diera cuenta de los sucesos cotidianos; curiosamente el único escritor que había hecho eso era un hombre criticado por su incultura y por los garrafales errores ortográficos, Roberto Arlt, quien resultó ser un autor marginal a los círculos literarios tradicionales, pero bastante leído por el público común. En las obras de Arlt, Onetti encontró el germen de lo que podría ser la nueva literatura rioplatense, tanto por los temas como por el lenguaje empleado, ajeno a las imposturas de los imitadores europeos, extraño al preciosismo estéril de los autores criollistas. En la prosa de Arlt hay vestigios de la escritura periodística, pero trabajados con velocidad y soltura para tratar de acercarse a la construcción de un habla citadina, con giros acordes a la época y sólo posibles en el espacio urbano.

En cuanto al estilo, Onetti no siguió los pasos de Arlt, pues si bien se afanó en una búsqueda de la lengua rioplatense, es notorio que sus inclinaciones lo llevaron a la creación de una construcción verbal de mayor proximidad con la poesía, con la intercalación de voces, perspectivas y tiempos distintos sin la mediación de ninguna señal y con la convicción de que la brutalidad del lenguaje puede emplearse en el tratamiento de los temas más sublimes. La construcción verbal de Onetti dista mucho de ser natural, no es la constatación de la expresión rioplatense, sino su embellecimiento más exigente dado a través del tortuoso camino de la «martirizante sintaxis onettiana».

El ansia de ciudad de este autor uruguayo lo condujo a emprender la configuración de una topografía laberíntica de calles y avenidas identificables; levantó murallas invisibles; bendijo y proscibió zonas enteras de Buenos Aires. Fue tal su búsqueda que se vio orillado a fundar una nueva ciudad para depositarla entre fronteras reconocibles de países sudamericanos. Santa María conoció en cuarenta años la evolución de las ciudades verdaderas, pasó de ser un poblacho a una ciudad y después a una suerte de país con moneda y héroe fundador propio. Podría aventurar que el lenguaje creado por Onetti no es natural a los rioplatenses, pero parece ser el idóneo para todos los sanmarianos que son

legión y van de un relato a otro, sabedores de que la historia de cualquiera de ellos es un hilo más en la trama nada complaciente de la crónica de Santa María.

De esta «poética de asfalto» extraigo mi interés por la configuración del espacio urbano en los relatos que más adelante abordaré; en esa misma fuente sustento mi intención de explorar el encierro, el deseo y la nostalgia trasladados a la dinámica vertiginosa de la ciudad moderna. El alacraneo de Periquito es la cara oculta de las narraciones; para entenderlas me ha sido necesario conocer las propuestas teóricas que se dieron en las páginas de *Marcha*, con el convencimiento de que los resultados de la renovación literaria propuesta por Onetti son todos y cada uno de los relatos que integran el corpus de su narrativa.

2. Aspectos de la percepción

En la relación que mantenemos con la realidad exterior, pocas veces reparamos en el hecho de que la percepción que tenemos de la configuración espacial del mundo está supeditada, en un alto porcentaje, al sentido de la vista. Las nociones de distancia, tamaño, volumen y color se ubican dentro de lo puramente visual; a partir de ellas, tomándolas como las más evidentes, y de otras, como verticalidad y horizontalidad, que incrementan la especificidad de lo percibido, distribuimos los objetos en distintos planos, delimitados por la distancia que guardan respecto a nosotros y, otras veces, entre sí. Resulta obvio destacar que nuestra posición en el espacio constituye el primer punto de referencia para dotar de un orden a los objetos que nos rodean. Sin embargo, la supremacía de lo visual no siempre tuvo validez.

La percepción está determinada por procesos históricos; tres son los factores que inciden sobre la percepción: 1) los medios de comunicación; 2) la jerarquía de los sentidos, y 3) las presuposiciones epistémicas que ordenan y clasifican lo percibido.¹ La interacción de los tres factores es lo que determina la percepción en cada periodo histórico. En la cultura oral de la Edad Media el sentido del oído fue el más importante, se creía más en lo escuchado que en lo visto. A partir de la introducción en Occidente de la imprenta de tipos móviles, inicia una cultura de lo visual y con ella la perspectiva; desde aquél entonces y

¹ César González Ochoa, *Apuntes sobre la representación*, p. 5

hasta la actualidad, la vista es el sentido más importante y los medios visuales los que dominan el campo de la comunicación.

Los sentidos se organizan jerárquicamente y uno, o una combinación de ellos, se acentúa en cada época, mas ninguno es autónomo. Cada uno de los sentidos tiene características que inciden en la forma de percibir: el oído es más sugestivo que la vista y por lo tanto predispone a que la imaginación del escucha se dispare; el tacto requiere la cercanía, a través de él se comprueba y verifica. La vista presupone un punto desde el cual se ve, estableciendo una distancia crítica que permite analizar y medir. La combinación de los sentidos en la percepción produce diferentes experiencias de realidad.

El fenómeno de la percepción visual puede dividirse en dos etapas, una fisiológica y otra cultural. La primera de ellas es esencialmente idéntica para todas las personas y consiste en «un proceso según el cual los objetos producen en el ojo una cierta distribución de la luz, que entra por la pupila, se filtra a través de la lente del cristalino y se proyecta en la retina, donde una red de fibras nerviosas transmiten este gradiente de luminosidad por un conjunto de células hasta los receptores, sensibles a la luz y al color, desde donde se transportan al cerebro».² Los estímulos nerviosos llegan al cerebro y éste los interpreta con base en mecanismos culturales aprendidos, «tales mecanismos establecen la selección de ciertos componentes, que se hacen pertinentes en función de ciertos hábitos y esquemas que dan a las informaciones provenientes del ojo una estructura, una coherencia y un significado».³

La percepción visual implica una serie de expectativas que son validadas o no al momento de mirar; «ver, por tanto, es comparar lo que se espera ver con lo que realmente se percibe».⁴ Las imágenes obtenidas mediante la vista no son totales, hay espacios en blanco que deben de ser llenados por el saber y los prejuicios del espectador; la memoria es de vital importancia para poder «completar» las imágenes percibidas, pero «para completar la percepción los recuerdos precisan que la fisonomía de los datos los haga posibles. Antes de toda aportación de la memoria, lo que se ve en aquel momento debe de organizarse de

² *Ibidem*, p. 13

³ *Ibidem*, p. 14

⁴ *Ibidem*, p. 15

forma que me ofrezca un cuadro en donde yo pueda reconocer mis experiencias anteriores»⁵, es por ello que no podemos descifrar un periódico que esté al revés o entender cabalmente la posición de una pieza de rompecabezas si no tenemos a la mano la imagen total impresa en la tapa de la caja del juego.

Si la primera etapa del proceso de percepción es común a la mayor parte de los seres humanos, la segunda se caracteriza por ser específica del momento y del lugar en el cual se habite. Como ya he escrito, la percepción implica una determinada conjugación de los sentidos, lo cual da como resultado que el espacio y los objetos sean notados de manera distinta si es uno u otro el sentido preponderante. Asimismo, la percepción no es un acto inocente, puesto que el sujeto que percibe posee una serie de condicionamientos y aprendizajes sociales, culturales y personales que lo llevan a dotar a su percepción de características que en lo general son compartidas por los individuos de su grupo, pero que al analizarse con detalle implican serias diferencias que condicionan la concepción del espacio y la forma en que el sujeto se relaciona con éste.

En el campo cultural la percepción visual tiene mayor impacto en la pintura, pues en ésta un representante permite ver una realidad ausente, de tal suerte que la relación entre la representación y la realidad está mediada por el complicado y cambiante fenómeno denominado *perspectiva*. La perspectiva puede entenderse como «una transformación geométrica que consiste en proyectar el espacio tridimensional sobre un espacio de dos dimensiones *de acuerdo con ciertas reglas*, de manera que en esta proyección se pueda tener la información del espacio que se proyecta».⁶ Las reglas de cada sistema perspectivo implican una particular concepción del mundo, la representación de esa realidad se hace con base en la elección de los elementos esenciales que permitan establecer un vínculo entre lo representado y el representante.

Así como la percepción sensorial pasa a la pintura a través de la construcción cultural de los sistemas perspectivos, debo aclarar que la percepción no puede trasladarse de la realidad al análisis de un texto, pues esto implicaría,

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 41

⁶ César González Ochoa, *op. cit.*, p. 62. Las cursivas son mías.

entre muchas otras cosas, concebir a los personajes como si fueran seres humanos y no efectos de sentido. Ha sido pertinente detenernos en la descripción de la percepción para poder entender un elemento narrativo de vital importancia y de gran complejidad: la perspectiva narrativa, la cual es un instrumento que permite seleccionar y combinar la información del relato.⁷ Para Luz Aurora Pimentel son 4 las perspectivas que organizan un relato: 1) la del narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector⁸; ninguna de ellas se presenta de manera «pura» o independiente con respecto a las demás, sus relaciones lejos de ser excluyentes son interactivas y en muchas ocasiones es bastante complicado identificarlas dentro de los relatos. Para los fines de esta investigación sólo mencionaré la perspectiva del personaje, pues en ella podré apoyarme para posteriormente desarrollar el tema de la percepción en los cuentos de Juan Carlos Onetti.

Al ser la perspectiva un filtro de información, a través de ella pueden expresarse distintos puntos de vista, los cuales se entienden como una postura frente al mundo, la cual implica una cierta ideología además de una ubicación o *deixis de referencia*.⁹ Para Jonathan Culler «las discusiones narratológicas hablan con frecuencia del “punto de vista desde el cual se explica una historia”, pero este uso del término *punto de vista* confunde dos preguntas diferentes: ¿quién habla? y ¿a quién corresponde la visión que se presenta?»¹⁰, de tal forma que hay que distinguir entre quién habla y quién ve, pues son pocas las coincidencias entre narrador y focalizador, lo que da lugar a múltiples variables de esta relación. Los puntos de vista pueden agruparse en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico; de estos planos enunciados los que más me interesa destacar son el espaciotemporal, el perceptual y el

⁷ Para el desarrollo de este apartado consulté principalmente: Luz Aurora Pimentel, «Mundo narrado iv. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo», *El relato en perspectiva*, p. 95-133; Yuri Lotman, «Punto de vista del texto», *Estructura del texto artístico*, p. 320-342; Daniel Chamberlain, «Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la percepción narrativa», *Poligrafías I*, p. 83-103, y Jonathan Culler, «La narración», *Breve introducción a la teoría literaria*, p. 101-114.

⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 97

⁹ Entiendo el concepto de *deixis de referencia* como el punto focal desde el cual se organiza la descripción en un relato.

¹⁰ Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 108

ideológico, porque principalmente con ellos identificaré el funcionamiento del fenómeno de la percepción dentro de las narraciones por analizar.

La perspectiva del narrador (quien habla) actúa en todos aquellos relatos o partes de relato mediados por la narración, de tal suerte que en el discurso directo su presencia se diluye. En este caso, la perspectiva está determinada por la focalización del narrador (quien ve), la cual se presenta como un filtro por el que pasa la información dada por medio del discurso narrativo; puede ser *focalización cero*, característica del narrador omnisciente; *focalización interna*, el foco del relato coincide con una mente figural, ya sea en un solo personaje (focalización interna fija), en un número limitado de personajes (focalización interna variable) o en un número limitado de personajes a través de cuya focalización el narrador refiere de manera repetitiva un mismo segmento de la historia (focalización interna múltiple), y en *focalización externa*, la cual excluye al narrador de las mentes figurales.¹¹ Así pues, notamos que la información narrativa es sometida a múltiples filtros de información, de tal forma que todos los elementos presentes en el relato obedecen a una economía que busca eliminar todo aquello que exceda el funcionamiento del aparato narrativo.

Ahora bien, es necesario destacar que la información narrativa limitada por la perspectiva es similar a la información que obtenemos a través de la percepción, la cual también es limitada. Para Daniel Chamberlain «A pesar de la gran variedad de enfoques y del debate continuo en cuanto a la naturaleza de la perspectiva en la narrativa, la mayoría de las teorías concuerdan en que la perspectiva está de una manera u otra involucrada en el proceso más general de la percepción»¹²; sin embargo, las teorías narrativas sólo conciben la percepción como un impacto de estímulos exteriores que recaen sobre los sentidos, dejando de lado el aspecto temporal de la percepción, con la cual se limita a lo puramente espacial, además de que se olvidan del aprendizaje y los condicionamientos que operan dentro del sujeto cuando éste percibe.

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 99-100

¹² Daniel Chamberlain, *op. cit.*, p. 83

El aspecto temporal de la percepción y de la perspectiva narrativa nos conduce a preguntarnos acerca del fenómeno de la temporalidad en los relatos. Tanto la narratología como la hermenéutica coinciden en que la temporalidad de un relato debe corresponderse con la temporalidad de la experiencia humana. En términos narratológicos:

Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal.¹³

Mientras que desde la hermenéutica esa imitación de la temporalidad es mucho más compleja:

El mundo desplegado por toda obra narrativa siempre es un mundo temporal. O, como repetiremos a menudo en este estudio, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.¹⁴

La referencialidad narratológica pasa a segundo plano desde una perspectiva hermenéutica, puesto que para comprender la dimensión temporal de la existencia humana es necesario articularla de manera narrativa. De igual modo, es forzoso establecer las relaciones que existen entre la *percepción* y la *perspectiva*, ambos fenómenos desarrollados en un transcurrir temporal y caracterizados por la constante selección e interpretación de la información. Tanto la percepción como la perspectiva reducen la inabarcabilidad del mundo, real o narrado, para presentar los elementos necesarios que puedan conducir las distintas experiencias a las cuales están destinadas; la percepción nos sitúa dentro del mundo real y, al mismo tiempo, recurre a los condicionamientos y aprendizajes que determinan la interpretación de lo percibido; la perspectiva discrimina los elementos que habrán de constituir el relato leído y apela a la «competencia narrativa»¹⁵ del lector.

¹³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42

¹⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 39

¹⁵ «La narratología podría ser entendida, entonces, como el intento de escribir esa competencia narrativa, igual que la lingüística es el intento de describir la competencia lingüística (el conocimiento inconsciente que los hablantes tienen de su lengua)». Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 102. Por lo tanto, la «competencia narrativa» puede ser entendida como el conocimiento inconsciente que se tiene de la experiencia narrativa, tanto en la elaboración del relato narrado como en su recepción.

Al interior del relato es imposible hablar de la «percepción de los personajes» o, en términos aún más abstractos, de la «percepción del narrador»; sólo podemos referirnos a cómo son presentados los elementos sensoriales, cuyo referente es netamente humano, en el desarrollo de una historia, en su devenir. Además de apreciar el funcionamiento de lo sensorial, también debe hacerse una interpretación de ese funcionamiento y de su influencia en la significación y configuración del espacio ficcional, pues si la percepción real implica aspectos culturales, es evidente que en la perspectiva también los hay. Al circunscribir mi estudio a la perspectiva del personaje trataré de entender cómo a través de ella se selecciona la información narrativa y cuál es la razón del empleo de las referencias sensoriales en la configuración del relato; situar el foco de la narración servirá para empezar a delimitar los espacios ficcionales, puesto que una focalización interna fija impondrá limitaciones preceptuales completamente distintas a las de una focalización cero.

Definir la barrera que separa a la percepción de la descripción y configuración espacial es un gran problema, ya que la percepción determina la forma de representar el espacio, del mismo modo que el espacio, o situación espacial del sujeto, interviene en la forma de percibir. La solución que propongo para tratar de definir dicha barrera pretende ser temporal, aunque su sucesión en tiempo no sea totalmente identificable. Si bien es cierto que sólo podemos entender el fenómeno de la percepción espacial a partir de la descripción de lo percibido, partimos del supuesto de que lo primero es percibir, por lo tanto la enunciación del espacio es posterior. Puede argüirse que la situación espacial del sujeto es anterior al fenómeno de la percepción, a lo que respondo que el sujeto sólo toma consciencia de su situación hasta después de haber percibido.

Finalmente, es necesario decir que dentro de la narrativa onettiana las referencias a los sentidos son bastante amplias; el papel que juega la vista en las obras del autor uruguayo sirve de elemento que me permitirá identificar las distintas experiencias de realidad desarrolladas dentro de la diégesis; uno de los acercamientos esenciales en la comprensión de este tránsito es la identificación

de verbos como «ver», «mirar» o, incluso, «contemplar», pues en muchas ocasiones se parte de ellos para escindir lo que el personaje vive y lo que sueña.

Con base en esos primeros señalamientos nos internaremos en una serie de subversiones orientadas a cuestionar el carácter inapelable de lo real exterior y a aceptar que así como las subjetividades coexisten, también es posible socavar la supuesta unidad de lo real sin necesidad de que esto implique huir de ello o negar su existencia.

3. ¿Qué es el espacio ficcional?

El lugar es aquello en virtud de lo cual
una cosa puede estar en otra.

RAMÓN LLULL¹

Es necesario tratar algunos elementos vinculados a la concepción del espacio real, para a partir de ellos adentrarnos en las honduras y complejidades del espacio ficcional. Aparentemente es posible concebirlo prescindiendo de los objetos que lo llenan; la idea del vacío surge como una noción, no del todo clara, capaz de sugerir la existencia del espacio independiente, sin embargo basta indagar un poco en las concepciones comunes para darnos cuenta que la *descripción* del espacio vacío es mucho más complicada y abstracta de lo que en primera instancia podría suponerse. El epígrafe que encabeza este apartado traduce en pocas palabras el concepto de espacio que de manera general es entendido y expresado por la mayoría de las personas, de lo cual pueden obtenerse un par de conclusiones: en el espacio hay objetos y él es, al mismo tiempo, un objeto mayor que puede estar contenido o no en algo más. Por lo tanto, hay ciertas características inherentes al espacio real que habrán de retomarse en la construcción diegética, ya sea en función de la verosimilitud o con la intención de transgredir las concepciones espaciales básicas.

Para Yuri Lotman el espacio es «un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados, variables, etc.) entre los cuales se establecen las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)», además «al considerar el conjunto de objetos dados como espacio, se hace

¹ Ramón Llull, *Libro de los Proverbios*, p. 192

abstracción de todas las propiedades de estos objetos, excepto de aquellas que están determinadas por esas relaciones de tipo espacial tomadas en consideración».² El espacio es entendido y captado no en sí mismo, sino en la multitud de objetos que lo llenan, en la distribución de dichos elementos sobre éste y en las relaciones establecidas entre ellos; puede decirse que no es algo estático, que los objetos que lo constituyen no son dados de una vez y para siempre: es dinámico, se transforma. La no estaticidad del espacio suele vincularse al movimiento evidente de los objetos, pero el dinamismo no está supeditado solamente a lo visible, sino que se relaciona con algo mucho más complejo: el tiempo. «Percibimos el tiempo no sólo por la esfera del reloj, sino por el deterioro de las cosas, por el polvo acumulado en ellas»³; los objetos poseen una multitud de relaciones establecidas a nivel espacial y a nivel temporal, en ellos se sustenta nuestra concepción primordial del espacio.

Al hablar de las relaciones espaciales es importante destacar que el lenguaje empleado para definir las es un medio fundamental para la interpretación de la realidad:

Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano», «abierto-cerrado», «delimitado-ilimitado», «discreto-continuo» se revelan como materiales para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significados: «válido-no válido», «bueno-malo», «propio-ajeno», «accesible-inaccesible», «mortal-inmortal», etc. [...] el modelo espacial del mundo se convierte en el elemento organizador en torno al cual se construyen sus características no espaciales.⁴

Hay otro rasgo que es de vital importancia para entender el significado connotativo del espacio, el de la oposición «cerrado-abierto». El «espacio cerrado» remite a imágenes de espacios cotidianos, como casas o ciudades, que son determinados por atributos positivos: «cálido», «seguro», «natal». El «espacio abierto», por el contrario, está investido por atributos negativos: «ajeno», «hostil», «frío». De esa oposición surge un concepto topológico primordial: el límite, del cual hablaré más adelante.

² Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 271

³ José Amezcuca, *Lectura ideológica de Calderón*, p. 24

⁴ Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 272

Ahora bien, a nivel textual me refiero no al espacio como tal, sino a «la “ilusión de espacio” que se produce en el lector [...] Porque, en rigor, no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal».⁵ Su representación es enunciada por medio de la descripción, que al ser de lugares reales se denomina *topografía* o *loci descriptio*; cuando es de lugares imaginarios se llama *topofesía*.⁶ Sin embargo, en literatura las fronteras entre los sitios reales y los ficticios son bastante más tenues de lo que cabría esperar, puesto que en la descripción se desarrolla una amplia gama de procedimientos que tienden a confundir el carácter de los espacios, además de que muchos de los lugares descritos son producto de la fusión de la realidad con la ficción.

Para Luz Aurora Pimentel «la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción: el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo».⁷ La descripción está constituida, fundamentalmente, por dos elementos: los nombres, que pueden ser propios y comunes y que por lo tanto poseen una serie de características específicas que los hacen completamente diferentes; y los atributos, expresados esencialmente por los adjetivos, que habrán de configurar, singularizar y resignificar al objeto nombrado.

Al describir se acepta la discontinuidad de la realidad, a través de las palabras se busca recuperar lo real, ya sea para representarlo o para recrearlo. Pero la descripción no puede abarcar la totalidad del objeto y se dedica a analizarlo, a descomponer sus partes; sólo es posible reconstruir al objeto cuando se ha abarcado toda la serie predicativa que lo describe. La potencial no clausura de la serie predicativa hace necesario que se empleen modelos de descripción que propondrán la ilusión de que los límites son propiedad del objeto, de tal forma que la representación del objeto resultará «completa» y al mismo tiempo «completable», ya que es posible añadir información sobre un objeto en descripciones posteriores.

⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 27

⁶ Vid. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 136-138

⁷ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 8

Los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones [...]; de tipo taxonómico (la distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, modelos arquitectónico, musicales...)⁸

Hay en el lenguaje un poder evocador que se desprende de la relación existente entre las palabras y las cosas, lo cual no implica que la descripción presente al objeto como una verdadera entidad, sino que produce una ilusión de realidad que se irá reforzando durante toda su extensión. Para contener las posibilidades de la descripción se seleccionan los elementos indispensables, de manera que se instituyen como la proyección de una ideología que recurre a los calificativos para crear un significado connotativo presente en toda la descripción. «Los operadores tonales [calificativos] constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico. Gracias a ellos la descripción rebasa el simple propósito de “pintar” una sección de la realidad, para vincularse con los significados ideológicos».⁹

La importancia de la descripción radica en el hecho de que subordina, al funcionar como un marco, a la narración que es de orden temporal. Para algunos narratólogos la descripción es más importante que la narración porque es prácticamente imposible narrar sin describir, quizá debido a que los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos. También es dable suponer que la narración corresponde a dos estados descriptivos, en uno el sujeto se encuentra separado del objeto, y una transformación conlleva al siguiente estado, en el cual el sujeto y el objeto están en conjunción.

En la descripción intervienen como nomenclaturas el nombre propio y el nombre común. Por un lado, el nombre propio es el elemento que posee un mayor nivel referencial, se presenta como una síntesis de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Al elegir el nombre de un lugar verdadero para situar una narración se remite al lector al espacio real sin que medie ningún aviso por parte del autor; escribir México, París o Buenos Aires conlleva a reforzar la verosimilitud de lo narrado y además a establecer un diálogo

⁸ *Ídem, El relato en perspectiva*, p. 26

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 27

con todos los discursos (pictóricos, cinematográficos, etc.) que han representado al espacio verdadero. El nombre propio que no posee un referente se presenta como un recipiente vacío que habrá de ser llenado por toda la serie de descripciones que se nos den sobre él; mientras tanto, el nombre propio que posee un referente está pleno de significados provenientes ya sea de la realidad, de la tradición literaria o de ambas, y serán validados o resignificados a lo largo de toda la obra. Por otro lado, el nombre común se caracteriza por su amplio potencial referencial.

Las nomenclaturas y los calificativos son los elementos más importantes que intervienen en la descripción, su selección y empleo produce el efecto de realidad que hay en cada espacio diegético. Asimismo, la descripción no sólo sirve para crear un marco a la narración, sino que proyecta una ideología que debe entenderse para poder dotar de un significado pleno a todos los objetos de un espacio. «Los valores de una cultura, las prescripciones sociales, las prohibiciones sexuales, la jerarquía de unos hombres sobre otros, las ideas religiosas; todo ello se halla simbolizado en la relación espacio-objetos»¹⁰; además de las relaciones, la forma en que son descritos tanto éstas como los objetos propondrá una cierta lectura a realizarse, pues la selección de los nombres y adjetivos condiciona la concepción que tengamos de lo descrito.¹¹

Desde una perspectiva semiótica, un espacio construido –sea en el mundo real o en el ficcional– nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad-autor le han ido atribuyendo gradualmente.¹²

Para terminar, retomaré el concepto de límite dado por Lotman; debido a la relevancia que tal concepto tiene en la configuración espacial de la narrativa

¹⁰ José Amezcuá, *op. cit.*, p. 25

¹¹ En el caso de Onetti, es constante la selección de nombres, adjetivos y adverbios negativos para describir objetos habitualmente tomados por bellos o positivos: «El chico andaba en cuatro *patas*, con las manos y el hocico *embarrados*. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el *traseño*, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por *eso*». Juan Carlos Onetti, *El pozo*, p. 10. Es evidente que la descripción equipara a un bebé con un perro, y remata al convertirlo en un objeto, en *eso*.

¹² Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 31

onettiana y para los fines de este trabajo, es necesario citar completamente el gran apartado dado por el autor ruso:

El límite divide todo espacio del texto en dos subespacios que no se intersectan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. La forma en que el límite divide al texto constituye una de las características esenciales. Puede ser en propios y ajenos, vivos y muertos, ricos y pobres. Lo importante es otra cosa: el límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada subespacio, distinta.

El caso más elemental y simple es aquel en que cierto límite divide el texto en dos partes y en el que cada personaje corresponde a una parte. Sin embargo, son posibles cosas más complejas: distintos personajes no sólo corresponden a diversos espacios, sino que están relacionados con diferentes tipos, a veces incompatibles, de segmentación del espacio. Un mismo mundo del texto se puede hallar distintamente fragmentado de acuerdo con diferentes personajes.¹³

En un relato es posible construir un mundo y al mismo tiempo desdoblarlo en distintos «niveles» o «planos de realidad»; se puede generar una ficción dentro de otra ficción. El problema estriba en definir cómo se diferencian ambos planos si partimos de que están constituidos con los mismos elementos, una única «materia verbal» está dispuesta para los dos niveles diegéticos. «Entre la diégesis y la metadiégesis no existe una relación jerárquica. La metadiégesis puede ser de mayor importancia estructural y semántica, para el relato en su totalidad, que la diégesis a partir de la cual se genera».¹⁴

En los análisis de los cuentos seleccionados podremos observar cómo la idea de límite no sólo se circunscribe a divisiones espaciales de carácter diegético, sino que extiende sus alcances a la separación entre diégesis y ensoñaciones, en ocasiones pseudodiégesis, a partir de elementos espaciales. También será posible apreciar la paulatina transformación que el límite presenta a lo largo de los cuentos elegidos, pues si en los primeros de ellos se apega casi punto por punto a las características enunciadas por Lotman, en las narraciones posteriores su funcionamiento adquiere aspectos ambiguos que habrán de repercutir en la organización total de los relatos.

¹³ Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 281-282

¹⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 150

4. La percepción y el espacio en la obra de Onetti

En los relatos publicados por Onetti antes de 1950 se prefiguran muchos de los elementos que habrán de emplearse en *La vida breve*, novela que marca un hito en la producción del uruguayo, es por ello que elegí mayoritariamente narraciones anteriores a esta obra y dos posteriores. Cabe aclarar que la elección de los relatos se hizo con base en dos criterios: el primero de ellos busca establecer cómo a través de la perspectiva narrativa se explora el funcionamiento sensorial de la percepción en los cuentos analizados; de igual manera me interesa destacar el particular empleo de los sentidos en cada narración para constatar que cada experiencia sensorial conduce a una percepción particular. El segundo criterio orbita alrededor de la construcción del espacio ficcional, con un énfasis mayor en la noción de límite y en la función de éste a lo largo de un relato, tomado como una unidad narrativa. En cada una de las narraciones seleccionadas la función del límite es fundamental para el desarrollo de la historia; mi intención es explorar cómo el límite va perdiendo su rasgo fundamental (la impenetrabilidad) a lo largo de la actividad creadora de Onetti, pues si en los primeros cuentos analizados aún se aprecia esa característica básica; en los últimos, la impenetrabilidad es socavada mediante múltiples estrategias que no fracturan el límite, pero que logran trasponerlo para cuestionar la aparente «unidad y comunidad de lo real» y sugieren la coexistencia de múltiples posibilidades espaciales y situacionales.

4.1 El itinerario del encierro

Empezaré enunciando algunos aspectos de la perspectiva y la percepción en el cuento «Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo»¹ (1933), la primera publicación de Onetti. Víctor Suaid, protagonista de dicho relato, camina sin rumbo por las calles de Buenos Aires, no se especifica de dónde viene ni cuál es su destino, simplemente lo encontramos con las manos metidas en los bolsillos dispuesto a recorrer la calle de Florida:

Cruzó la avenida, en la pausa del tráfico, y echó a andar por Florida. *Le sacudió los hombros un estremecimiento de frío*, y de inmediato la resolución de ser más fuerte que el aire viajero quitó las manos del refugio de los bolsillos, aumentó la curva del pecho y *elevó la cabeza, en una búsqueda divina* en el cielo remoto. Podría desafiar cualquier temperatura, podría vivir más allá abajo, más lejos de Ushuaia.

La perspectiva que organiza este relato se construye a través del personaje, por lo tanto tenemos un narrador con focalización interna; las limitaciones de su perspectiva corresponden a lo que podríamos entender como la percepción o experiencias sensoriales de Víctor Suaid, de tal forma que la deixis de referencia va cambiando continuamente al seguir los pasos de este personaje caminante. No hay nada fuera de lo común en esta primera experiencia sensorial táctil que tiene Suaid, pero es a partir de ella que se genera *la resolución de ser más fuerte que el aire*. Lo primero que hace es desproteger su cuerpo para sentir totalmente la potencia del frío y se obstina en no dejarse vencer, en soportar cualquier clase de intemperie. También inicia *una búsqueda divina* en un cielo que no es el suyo, en *el otro cielo* podría decir, puesto que esa búsqueda lo conduce a visiones imposibles.

Espacialmente encontramos que el personaje está situado en la ciudad y en una ciudad moderna puesto que hay tránsito de automóviles, avenidas y calles destinadas a los peatones. Me parece relevante el hecho de que frente a la pluralidad de vehículos tenemos a un transeúnte solitario que espera su turno para

¹ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, p. 27-34; en adelante sólo indicaré entre paréntesis las páginas citadas, y todas las cursivas, salvo indicación en contrario, son mías. Consulté varias ediciones que recogen este cuento y en la mayoría de ellas el título aparece como «Avenida de Mayo – Diagonal – Avenida de Mayo», sin embargo en la edición empleada para este trabajo aparece tal como está en el párrafo del cual proviene esta nota.

cruzar la avenida y después sentir la presencia del aire, un elemento que puede concebirse como una suerte de obstáculo destinado a entorpecer el recorrido de Víctor Suaid y que al mismo tiempo funciona como el motivo que habrá de desencadenar las posteriores ensoñaciones del personaje. En este relato encontramos lo que Mieke Bal denomina un «espacio de forma *dinámica*»², puesto que permite el movimiento del personaje, aunque aún desconocemos la finalidad de su tránsito.

El sentido del tacto es el de la comprobación; consciente de eso, Suaid debe de recurrir a otro sentido para poder llevar a buen término su resolución:

Obtuvo, primeramente, *una exagerada visión polar*, sin chozas ni pingüinos; abajo, blanco con dos manchas amarillas, y arriba el cielo, un cielo de quince minutos antes de la lluvia.

Luego: *Alaska –Jack London–*, las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos, las altas botas los hacían muñecos incaibles...

La voluntad de *desafiar cualquier temperatura* conduce a *una exagerada visión polar*: la extensión desmesurada de blancura como el primer ensayo de ver lo que no está. No hay detalles definitorios en esa visión, la separación entre el arriba y el abajo es un intento de ordenar lo caótico de la imagen; a pesar de que el cielo tiene características que prometen lluvia, la verdad es que no sucede nada, no hay movimiento ni un cambio gradual entre el cielo y la tierra. La inminencia de un suceso, en este caso la lluvia, es una de las características habituales de la narrativa de Onetti, ya sea para el futuro o como una forma de recuerdo, pues los relatos se ubican cronológicamente antes de que ocurra lo que nunca llega a realizarse o después de que ha sucedido un hecho que pocos de los personajes entienden, pero que muchos narran en una multitud de perspectivas que lejos de complementarse, se anulan.

La narración continúa siendo focalizada en Víctor Suaid, pero la gran diferencia consiste en que lo focalizado no es algo que exista; se nos da cuenta de una serie de situaciones y objetos que sólo están presentes en la mente del personaje. Esta situación de focalización interna de un objeto inexistente quizá sea

² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, p. 103

la responsable de la escasez de datos en esta descripción. La ausencia de detalles de la primera visión es sustituida rápidamente por todo lo que implica el nombre propio Alaska, con lo cual de inmediato se satura de referencias el relato, porque al mencionar esa región inicia un recorrido por todo lo que se sabe, se ha dicho y escrito con respecto a ese lugar. Por si eso fuera poco, y en lo que puede entenderse como un intento de obviar y «limitar» las referencias, el nombre de Jack London, puesto entre guiones quizá para separarlo del texto, marca una clara referencia intertextual entre este cuento y las narraciones del autor estadounidense, con lo cual el caudal de la referencialidad se dirige hacia esos textos y pretende continuarlos al mencionar *hombres barbudos*, las *altas botas*, una serie de situaciones y descripciones recurrentes en los relatos de aventuras. Más allá de la relación intertextual, el paralelismo sugiere que la situación de Víctor Suaid es similar a la de los personajes de Jack London, en un constante enfrentamiento con la naturaleza hostil aparentemente dispuesta a exterminarlos; sin embargo, el paralelismo se sustenta únicamente en la perspectiva de Suaid. A pesar de las semejanzas, la situación del individuo en ambos casos es completamente distinta: en la novela de aventuras la naturaleza aparece como un elemento inhóspito ajeno y contrario a la voluntad del hombre; en el caso de Suaid la naturaleza ha retrocedido frente a la urbanización, y la hostilidad ha dado paso a la indiferencia de las grandes ciudades.

Hay un detalle aparentemente incomprensible en esta visión, el *blanco con dos manchas amarillas* lejos de aclarar lo que se ve, funciona como un vínculo que habrá de extenderse a otra parte de la narración, de tal forma que se constituye como una especie de anuncio de lo que sucederá:

En Rivadavia un automóvil quiso detenerlo; pero una maniobra enérgica lo dejó atrás, junto con un ciclista cómplice. Como trofeos de fácil triunfo, *llevó dos luces del coche* al desolado horizonte de Alaska. (p. 27)

Dos inexplicables manchas amarillas sobre la extensión de nieve; *dos luces del coche*, también inexplicables, en el horizonte de Alaska y más tarde en el cielo del Yukón; dos ojos obstinados en superponer imágenes cuyo vínculo principal es el frío, en las calles de Buenos Aires la experiencia es táctil, en las ensoñaciones

de Suaid todo depende de lo visto. Es importante aclarar que en el caso de este relato cuando se opera una ruptura entre la realidad del personaje y lo que él ficcionaliza nunca se emplea el verbo imaginar, siempre es un verbo relacionado con la vista el que da pie a la narración pseudodiegética para constituir la con mayor objetividad y realidad que la implicada en el verbo imaginar. En este párrafo la primera mención de los dos espacios, la calle de Florida (diégesis) y Alaska (pseudodiégesis) se reitera y reconfigura al establecer una especie de antagonismo entre ambos lugares; oposición no explícita que se pone en evidencia por la transposición de las luces: dos objetos propios a un espacio, que adquieren un significado distinto al ser trasladados a otro del cual no forman parte.

«Es necesario conocer los límites espaciales y no confundir la denominación de cada ámbito, pues las alteraciones en la ordenación topológica indican una transgresión en el modelo cultural y, frecuentemente, la rebeldía con que una concepción intenta penetrar en otra cultura».³ En este caso la transgresión, al ser la primera del relato y del conjunto de obras que integran la producción de Onetti, parece ser bastante tímida pues los objetos reubicados ni siquiera gozan de materialidad, son luces cuya irrupción violenta radica en el hecho de que no tienen ninguna funcionalidad o significado sobre el cielo de Alaska.

Evidentemente, la separación entre realidad y ficción lleva implícita la presencia del límite, el cual no es infranqueable pues permitió el paso de las luces de un espacio a otro. La impenetrabilidad no es socavada porque Suaid no se lleva las luces verdaderas, sino que en su ensoñación reproduce lo que sus ojos pudieron ver, imagina las luces igual que ha imaginado y recordado Alaska. Imaginado pues la primera visión, confusa y poco organizada, es producto de sí mismo; recordado porque la Alaska de las aventuras es resultado de la rememoración de sus lecturas, del conocimiento literario anterior a la experiencia de la ensoñación. No es el límite entre diégesis y pseudodiégesis el que quiero destacar; es en la diégesis dentro de la que encuentro un límite más abstracto y

³ José Amezcuca, *op. cit.*, p. 25

en cierta forma incomprensible, cuando menos dentro de este relato, y es el que impide franquear ciertos espacios, calles vedadas a los pasos del personaje.

Se detuvo frente a la Diagonal, donde dormía el Boston Building bajo el cielo gris, frente a la playa de automóviles. (p. 29)

Al principio del cuento Víctor Suaid cruza una avenida y emprende su marcha sobre las calles de Buenos Aires y por las imágenes creadas mentalmente; en esta parte, que divide al relato en dos, Suaid ya no camina ni atraviesa calles, se mantiene perfectamente situado por tres elementos de connotaciones diversas: el edificio, elemento esencial de las megalópolis que surge como la respuesta ideal para el aprovechamiento de los espacios; los automóviles, de nueva cuenta en multitud frente al caminante solitario que primero le arrebató el sitio a la naturaleza y ahora lo cede a las máquinas; y el cielo, no un cielo luminoso ni protector, un cielo que puede estar gris de noche o de inminencia de la lluvia: un cielo triste, a fin de cuentas (recordemos sus semejanzas con el cielo de la primera visión de Alaska). La Diagonal, que divide el título del cuento en dos partes iguales, separa al relato en dinamismo/estaticidad e introduce, al obligar al personaje a que se detenga, un elemento más en la espacialidad: la profundidad, descender al interior de la superficie.

Víctor Suaid camina por la calle Florida huyendo del recuerdo de María Eugenia, una mujer de la cual no se sabe nada y sólo se intuye que compartió algún tipo de relación sentimental con él, puesto que para Suaid el recuerdo es doloroso. Hasta la segunda mitad de este breve relato entendemos que el motivo del deambular es la huida, una fuga fracasada pues el recuerdo encuentra a Suaid parado frente a la Diagonal y para éste ya no hay superficie ni cielo al cual huir:

–Esconderme...

Pero se puso debajo de sí mismo, como si el suelo fuera un espejo y su último yo la imagen reflejada. [...]

Cerró los ojos fuertemente y trato de hundirse; pero las uñas resbalaron en el espejo. Vencido, aflojó el cuerpo, entregándose, solo, en la esquina de la Diagonal. [...]

Entonces se vio, pequeño y solo, en medio de aquella quietud infinita que continuaba extendiéndose. Dulcemente, recordó a Franck, el último de los soldados de pasta que rompiera; en el recuerdo, el muñeco sólo tenía una pierna y la renegrida U de los bigotes se destacaba bajo la mirada lejana. (p.31)

La huida ha fallado y las imágenes creadas por Víctor Suaid son insuficientes para contrarrestar el recuerdo de María Eugenia; la calle Florida está dividida por la Diagonal y eso impide que Suaid pueda seguir huyendo, a ello se suma que el recuerdo prácticamente le ha saltado encima, como si fuera un ser exterior y ajeno al protagonista. Se trata de extender la fuga al subsuelo, cerrar los ojos y hundirse, es curioso que el impedimento para esta nueva fase de la huida no provenga de la imposibilidad material de sumergirse a voluntad en el suelo o los espejos, sino de las uñas que resbalan; uñas que no pueden ser de las manos y por tanto introducen a un Suaid descalzo, un caminante poco equipado para recorrer la ciudad.

Ahora la vista se posa sobre él y los detalles de la descripción nos orientan a pensar en una *mirada lejana* situada arriba para ver a un hombre *pequeño y solo*, igual a un muñeco roto, del cual se destacan los bigotes, de una lejana memoria de infancia. La desolación de Suaid y de Franck se evidencia con el papel que tienen en la mirada, como objetos vistos desde arriba, ubicados en una *quietud infinita que continuaba extendiéndose*, debido a lo cual su tamaño y relevancia serán cada vez menores. A pesar del *entonces se vio* es posible discernir que el narrador ya no está focalizando desde el personaje, la deixis de referencia se sitúa por encima de Suaid, de las calles y los edificios, de la ciudad misma puesto que es capaz de dar cuenta de su ensanchamiento incontenible.

Así como las dos manchas amarillas nos condujeron a la imposición de dos luces de automóvil sobre una imagen polar, la mención del soldado Franck nos lleva a la última trasgresión de objetos de este relato:

Apuró el paso y quiso borrar un sentimiento indefinido, con algo de debilidad y ternura, que sentía insinuarse. [...]

Las ametralladoras *se disimulaban* en las terrazas, en los puestos de periódicos, en las canastas de flores, en las azoteas. Las había de todos los tamaños y todas estaban limpias, con una raya de luz fría y alegre en los cañones pulidos. (p. 32)

La presencia de las ametralladoras, armas de guerra apenas insinuadas por el pequeño soldado Franck, es una irrupción de lo imaginario en la realidad; si al principio del relato los objetos transportados lo eran de la realidad a la ficción, en los últimos párrafos del relato la situación es inversa. Debe destacarse que Víctor Suaid no mira ni siente la presencia de las ametralladoras, éstas están ahí, agazapadas en los lugares más comunes y, por lo tanto, los más inverosímiles. Si anteriormente pudimos encontrar una indicación para separar ambos campos de percepción, el de la realidad y el de la ensoñación, ahora no hay nada que nos guíe, las visiones se superponen con la finalidad de eliminar el *sentimiento indefinido* que va dominando al protagonista. Las armas aparecen con toda su brutalidad y eficacia, la inminencia del suceso permanece en suspenso hasta que finalmente es eliminada:

Ante el tráfico de la avenida, quiso que las ametralladoras cantaran velozmente, entre pelotas de humo, un rosario de cuentas alargadas.

Pero no lo consiguió y volvióse a *contemplar* Florida. (p. 33)

La imagen impuesta no logra terminarse, las ametralladoras desaparecen sin haber cumplido con su función destructora. Ahora Víctor Suaid retrocederá en busca de la calle de siempre, no para verla sino para contemplarla. Al inicio del relato Suaid intentó huir de esa calle cotidiana por medio de visiones que gradualmente se fueron dotando de detalles, incluso de vida al incluir movimientos ínfimos circunscritos a un espacio mínimo; al final de la narración el protagonista vuelve sobre sus pasos para comprobar, mediante la vista, que la calle Florida sigue ahí, llena de luz e invariable, aun a pesar de sus esfuerzos por eliminarla, por acabar con la quietud infinita que continúa creciendo y socavando la relevancia de un individuo solitario que camina con las manos en los bolsillos.

El deambular del personaje está condicionado por sus posibilidades para desplazarse espacialmente, mientras recorre la calle de Florida es capaz de ensoñar paisajes diversos que mantienen una relación, el frío, con la realidad que lo rodea. Pero cuando ya no puede andar más, esas ensoñaciones son sustituidas por recuerdos. «Los paisajes urbanos, en la narrativa contemporánea, tienden a

despoblarse y sugieren al lector imágenes fantasmas de ciudades abandonadas [...] En estos terrenos baldíos, se distorsiona la percepción y recupera el recuerdo escenas olvidadas». ⁴ Los recuerdos refuerzan la soledad de Víctor Suaid y no sabremos cuál es la razón que lo obliga a no cruzar la Diagonal y retroceder sobre sus pasos; el límite es aquí inexplicable pues no hay ningún impedimento material que obstaculice la marcha, tampoco se manifiesta alguna memoria capaz de vedar un espacio. La destrucción final de la ciudad es imposible, sólo le queda a Suaid el triunfo fácil de una ensoñación que introdujo objetos de violencia dentro de la cotidianidad que en este relato está connotada con apatía, una tranquila indiferencia permea todo lo acontecido dentro de la narración.

Retomando la situación dinámica del espacio, cabe apuntar que sus características son bastante precisas, el movimiento puede ser la transición de un espacio a otro, por lo que el personaje se mueve hacia una meta; el movimiento mismo puede ser la finalidad del relato, como en aquellas narraciones de viajes; finalmente,

Si falta incluso un movimiento experimental, siquiera implícito, el movimiento, por completo sin meta, puede operar como simple presentación del espacio. El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como *laberinto, como inseguridad, como encierro*. ⁵

En el primer relato publicado por Juan Carlos Onetti se elige la ciudad como el lugar en el que habrá de situarse el *corpus* de todas las narraciones posteriores. Sin embargo, el espacio urbano está connotado negativamente, pues la ciudad ha desbordado al individuo, lo rodea y lo contiene, le marca itinerarios y rutas, le niega lugares bajo la promesa de la posible huida; el límite simbolizado por la Diagonal es el de la inabarcabilidad, pues si en una primera etapa el hábitat artificial de la ciudad se ofreció como el sitio ideal para el ser humano, su paulatino crecimiento la convirtió en algo ajeno y hostil, demasiado grande para ser habitable, demasiado complicada y variable como para pasear por ella. La infinitud de la ciudad se traduce en una nueva forma de encierro, pues es muy complicado

⁴ María Teresa Zubiaurre-Wagner, «Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia», p. 207

⁵ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 104. Las cursivas son mías.

trascender sus límites, apartarse de ella. El itinerario de Víctor Suaid, a pesar de desarrollarse sobre la calle de Florida, produce la idea de un recorrido laberíntico construido por *islot*es débilmente vinculados; *islot*es diegéticos y pseudodiegéticos elaborados a partir de descripciones mínimas que reproducen el vertiginoso ritmo de las ciudades modernas, plenas de estímulos sensoriales que saturan la percepción del individuo y lo orillan a obtener porciones inconsistentes de los elementos constitutivos de la ciudad.

4.2 La topografía del deseo

El segundo relato que analizaré es «Bienvenido, Bob» (1944), una narración que evidencia, como ninguna otra de Onetti, la polaridad existente entre jóvenes y viejos en la obra del uruguayo. Si en el cuento anterior tenemos a un protagonista dinámico en su frustrada huida, en este caso nos encontramos con un personaje que se solaza en establecer las diferencias que separan al lejano joven Bob, aquel que frustró una boda por puro amor a la juventud, con el actual Roberto, un recién llegado al mundo de los adultos que aún atisba sus años dorados cada vez que se emborracha.

Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, del pelo rubio colgando en la sien, la sonrisa y los *lustrosos ojos* de cuando entraba silencioso en la sala [...] *mirándonos* durante una hora sin un gesto en la cara...

La narración de este relato está prácticamente limitada a la focalización hecha en el novio de Inés, el cual también se erige como narrador; así pues, encontramos un punto de vista suscrito a una sola mente figural, por lo tanto la separación entre quien mira y quien narra es mínima y sólo se enfatiza en una ocasión, la cual analizaré más adelante. La juventud de Bob se manifiesta en los *lustrosos ojos* que emplea para mirar a su hermana Inés y al novio de ésta, mientras están en la sala esperando salir a una cita cualquiera durante un noviazgo que sólo puede conducir al matrimonio. La relación entre el novio y Bob no es amistosa, se tratan con una fría cortesía destinada a evitar malentendidos o disgustos con Inés.

Básicamente la historia se desarrolla en tres espacios: la casa, la cantina/café y una plaza. Los primeros dos lugares contienen la mayor parte de la acción, aunque cabe aclarar que la cantina/café está conformada por dos lugares separados en el tiempo y el espacio, pero cuyo funcionamiento similar me ha sugerido la pertinencia de tratarlos como un único sitio; la cantina pertenece al pasado del relato y el café es el lugar de los encuentros presentes y futuros que habrán de prolongar a aquellos desarrollados en la cantina. Es evidente que en este relato la espacialidad es *estática*⁶, circunscrita a lugares cerrados y oscuros, áreas que habrán de saturarse paulatinamente por dos elementos intangibles: la música y el aire; asimismo, cabe adelantar que la casa se complementa con la cantina/café, pero se contrapone a la plaza, al exterior.

Ambos hombres comparten una rutina de encuentros al margen de la presencia de Inés, se miran en la cantina y continúan con la cortesía lejana que les permite bordear sin riesgo las profundidades de la familiaridad. Mas los actos de Bob dejan de ser amistosos, sin necesidad de palabras o acciones directas, basta una actitud:

[...] siguiéndome *con los ojos* tanto tiempo como yo me quedara, tanto tiempo como me fuera posible *soportar su mirada azul detenida incansable en mí*, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla más suave. [...]

Se interrumpía *al verme* para hacerme el breve saludo y *no sacar los ojos de mi cara*, resbalando palabras apagadas y sonrisas por una punta de la boca hacia el compañero que terminaba siempre por *mirarme y duplicar en silencio el desprecio y la burla*. (p. 125)

La fuerza de Bob está en su juventud, en la convicción de creer que puede alcanzar todo lo que se proponga; la desventaja del narrador es su edad, un viejo a los ojos de Bob. La diferencia de edades es el motivo del conflicto y es por ello que el muchacho se permite las largas miradas, primero en la casa y luego en la cantina, que sirven para medir los defectos del hombre, para destilar el odio que

⁶«Un espacio [estático] consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos». Mieke Bal, *op. cit.*, p. 103. Dentro del espacio estático las acciones están perfectamente contenidas, enmarcadas por un coto que limitará los movimientos de los personajes al no permitirles desplazarse de un lugar a otro. La estaticidad de un espacio no se relaciona con su carácter de abierto o cerrado, puede darse el caso de que una acción se desarrolle en el exterior sin que ello implique el movimiento de los personajes.

siente contra ese individuo acabado que nada puede ofrecer. Las descripciones que constituyen la figura de Bob se centran especialmente en sus ojos, *lustrosos ojos* se escribe por primera vez para magnificar el poder de esos órganos; después todo depende de la potencia de las miradas que se posan incansables sobre el pretendiente de la hermana y que además se refuerzan cuando alguno de los amigos de Bob se suma al desprecio profesado contra el novio.

A pesar de los innumerables detalles que pueden obtenerse de la manera en que Bob observa al novio, la focalización continúa siendo la de éste último; hasta este momento de la narración todas las connotaciones de las miradas del muchacho surgen del punto de vista adoptado por el narrador, lo cual funciona como un indicio que provee de los datos necesarios para que la rivalidad entre el novio y Bob aumente gradualmente, aunque en realidad nunca se dice de forma explícita cuál es el motivo de la discordia. Es importante destacar que el narrador no tiene ningún motivo fehaciente para odiar al muchacho hasta que éste lo saca de la vida de su hermana; de igual modo, los argumentos que Bob le da al novio para justificar su odio son bastante vagos, percibidos a medias entre burlas silenciosas y una apatía cegadora que impide calcular los alcances del odio del muchacho.

El narrador no puede hacer nada para contrarrestar los insultos que Bob le hace en silencio, intenta vanamente soportar las miradas pero siempre termina como el derrotado que huye:

[...] *prefería olvidar los ojos de Bob* y me sentaba de espaldas a él y *miraba las bocas de los que hablaban en mi mesa* [...] a veces me ayudaba con unas copas y pensaba «querido Bob, andá a contárselo a tu hermanita», mientras acariciaba las manos de las muchachas que estaban sentadas en mi mesa o estiraba una teoría sobre cualquier cosa, para que ellas rieran y *Bob lo oyera*. [...]

Yo no tenía por él más que odio y un vergonzante respeto, y *seguí hundiendo la tecla*, clavándola con una cobarde ferocidad en el silencio de la casa, hasta que *repentinamente quedé situado fuera*, observando la escena *como si estuviera en lo alto de la escalera o en la puerta*, viéndolo y sintiéndolo a él... (p. 126)

Las especulaciones del narrador se orientan a suponer que Bob vigila al pretendiente de su hermana, dicha vigilancia se hace con la certeza de que habrá un momento en el que el novio caerá y Bob podrá sacarlo de la vida de Inés; el

novio adopta, la mayor parte del tiempo, el papel del hombre correcto que soporta una prueba queriendo no fracasar; sin embargo, en ocasiones huye de la mirada escudriñadora y se convierte en el que mira, en el que juzga y acomoda la situación para darle a Bob algo que pensar y que contar. Bob sólo oirá las risas de las mujeres y no sabrá el porqué de esa hilaridad, de tal forma que podrá construir una historia de desprestigio para aniquilar al pretendiente, podrá hacerlo pero no lo hará, su juventud lo obliga a la rectitud, al rechazo de la mentira.

Los sentimientos que el novio tiene con respecto a Bob son bastante complicados, pues a pesar de que lo odia no excluye el *vergonzante respeto* que agudiza las diferencias entre ambos personajes. El novio espera a Inés y justo cuando entra el muchacho siente la necesidad de llenar el espacio, de acabar con el vacío y establecer algo que funcione como un vínculo entre él y Bob; el pequeño ruido producido por la tecla del piano habrá de repetirse *cada tres exactos segundos* porque la nota musical es *la palabra pordiosera con que podía pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable*. La irrelevancia y fugacidad de la nota musical es similar a la juventud de Bob, ambas abarcan y determinan el sitio que las contiene, ambas trascienden su propia materialidad para tratar de comunicar algo: la nota es la solicitud de perdón, mientras que la juventud es un mensaje de rencor. Pero la característica compartida más importante de ambas es la fugacidad, su no permanencia que habrá de resultar en el silencio y la vejez.

En el último párrafo citado se observa el desdoblamiento de la focalización, operada al interior del «yo» que narra, en una circunstancia similar a la de Víctor Suaid cuando es visto desde arriba. El narrador abandona su situación junto al piano, se establece en *lo alto de la escalera* para poder mirar la escena y ubicarse por encima de Bob en un intento de anular la superioridad del muchacho; el salir de la escena se agudiza con la mención de la puerta por la que el novio saldrá para no volver a entrar, de tal forma que ese movimiento en la focalización adelanta la situación posterior del novio con respecto a los dos hermanos: un espectador expulsado de la intimidad de la casa.

Son sólo dos las formas de percibir que se emplean en este relato, la vista y el oído funcionan como los sentidos que habrán de ordenar la situación de los

personajes, la cual se dividirá en observador y en observado, el primero con la potestad de juzgar, y el segundo reducido a un mero objeto degradado construido a partir de los juicios de valor del observador. El único intento que aparece por convocar la imaginación es la risa de las mujeres que el narrador ofrece como el punto débil que Bob puede explotar, pues los sonidos siempre implican situaciones que habrán de verificarse mediante la vista o el tacto. Pero el muchacho no recurre al engaño, la paciencia de Bob lo lleva a encontrar un detalle innombrado que dará fin a la relación entre Inés y el narrador. El observador, Bob, ha juzgado y descartado a un individuo que esperará su momento para cobrar la revancha.

Las acciones de Bob logran poner fin al noviazgo de su hermana, el novio nunca sabrá cuál fue la anécdota seleccionada por el chico para terminar con el amor que le profesaba Inés. Desesperado por encontrar una solución a la ruptura, el novio pide volver a ver a la muchacha.

[...] y un mediodía en un encuentro impuesto por mi desesperación, inútil, sabiendo de antemano que todo recurso de presencia y de palabra sería inútil, que todos mis machacantes ruegos morirían de manera asombrosa, como si no hubieran sido nunca, *disueltos en el enorme aire azul de la plaza, bajo el follaje de verde apacible en mitad de la buena estación.* (p. 129)

La desesperación del novio ya no tiene cabida en la casa de los hermanos, al ser expulsado de ella ha terminado la relación que mantenía con Inés. Una nueva situación exige un lugar distinto, un sitio que no se vincule al pasado de ambos personajes. Todos los encuentros entre Inés y su novio iniciaron en la casa, de la cual ambos salían a divertirse y es de suponer que el novio regresaba a la muchacha a su hogar, el espacio de la seguridad. La última entrevista se sitúa en una plaza, el ámbito público que no pertenece a nadie y en el que pueden ocurrir eventos tanto afortunados como desafortunados; la connotación de violencia del exterior establece un vínculo irónico con su descripción, el día es completamente primaveral, la estación es buena, todos los elementos materiales son positivos pero ajenos a la relación de noviazgo, no participan de ella e incluso se le oponen. A pesar de la descripción alegre de la plaza la situación que en ella ocurre reafirma la negatividad del espacio exterior.

Años después de la ruptura, el narrador y Bob son presentados nuevamente, pero del joven impetuoso sólo queda un hombre de treinta años llamado Roberto que no reconoce al sujeto que expulsó de la vida de su hermana. El narrador de inmediato se da cuenta de quién es Roberto y prepara una venganza de golpes e insultos, pero sus intenciones se frustran y encuentra el sosiego en comparar al hombre que ahora conoce y ha hecho su amigo con el joven que lo despreció olvidándolo de inmediato.

Quedó resuelto que no le hablaría jamás de Inés ni del pasado y que, en silencio, yo mantendría todo aquello viviente dentro de mí. [...] Mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir *viendo y escuchando* a Roberto [...] Pensando minucioso y plácido en todo eso [la grandeza de Bob] frente al hombre de dedos sucios de tabaco llamado Roberto, que lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra «miseñora»... (p. 131)

Del joven indomable queda un hombre instalado en la inmunda vida cotidiana, lleno de actos rutinarios y de los vicios que en su juventud evitó mediante la medida. Nadie sabe de la venganza del narrador, ni siquiera el propio Roberto se da cuenta de que hay alguien capaz de recordar el pasado luminoso contra el fondo del presente desastrado, de mirar en el rostro estragado del hombre triste los restos inestimables de un joven perdido en los años y los hábitos. Ahora el narrador se permite ver y escuchar a Roberto, palmearle los hombros cuando lo encuentra lloroso durante una borrachera; los *ojos lustrosos* de Bob han cambiado por los *ojos llorosos* de un hombre consumido en el anhelo de la juventud. El narrador es quien juzga y descarta, quien se regodea en la certeza del fracaso del muchacho que frustró el plan de un hombre y que a cambio consiguió fallar en todos sus sueños.

Los papeles se han invertido: el observador Bob ha cambiado en el observado Roberto; el narrador que soportó las largas miradas de un muchacho convencido de su superioridad, es quien ahora se ocupa en ver sin reservas el envejecimiento de uno más de los que envejecen. El papel de la percepción visual es el que determina la situación de los personajes, como observadores o como objetos observados; asimismo, el observador es quien construye al objeto, llenando los espacios en blanco de la percepción con sus propios prejuicios, de tal

manera que ambos personajes, el narrador y Bob-Roberto, se nos presentan como objetos contruidos con base en el desprecio del que observa, pues ninguno de los dos se ocupa en desmentir la percepción que el otro tiene. La única constante es la degradación producida por el envejecimiento, ambos observadores se afanan en denigrar los atributos que al hombre dan los años; pareciera que el común acuerdo entre Bob y el narrador es aceptar el envilecimiento aunado a la edad madura. No hay concesiones en la mirada del que juzga, las imágenes del pasado de Bob son incapaces de superponerse al presente desafortunado de Roberto; la medida del joven aparece como un golpe bajo que el narrador le da al borracho lloroso que se consuela *jurando el inminente regreso de los días de Bob*.

En «Bienvenido, Bob» las actitudes sensoriales de los personajes, particularmente la percepción visual, presentan la distancia que existe entre el observador y el observado, distancia que puede extenderse al focalizador y al focalizado. La focalización del relato, salvo el desdoblamiento antes mencionado, está hecha desde la percepción del novio; todo lo narrado ha pasado por el filtro de su mente figural y aún así se logra establecer la situación de discordancia que se origina dependiendo de quién sea el personaje que observa. Cuando Bob observa al novio, éste es presentado como un individuo degradado; al adquirir el rol de observador, el novio puede dar cuenta de la humillación y descenso del muchacho:

[...] el hombre que se pasa estos largos domingos *hundido* en el asiento del café, examinando diarios y jugando a las carreras por teléfono.

Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar *hundido* en la sucia vida de los hombres. (p. 131)

La rectitud de Bob desapareció, su situación espacial ya no es a nivel de piso, sino por debajo de él. Me interesa destacar que la dinámica entre el observador y el observado es narrada desde una única focalización, de tal forma que todo lo que se diga sobre lo que piensa Bob son especulaciones del narrador.. Realmente no sabemos qué piensa Bob, lo que le dice al novio y éste narra también está filtrado por su focalización interna; la maestría del cuento permite que la perspectiva del narrador dé cuenta de la situación total del relato. Lo único

claro es que Bob es una construcción nacida de la especulación, el deseo y el propio fracaso del narrador.

Los espacios de la narración se encuentran claramente separados entre el exterior y el interior, lo público y lo privado, de lo cual cabría esperar que el límite principal de este relato fuera la puerta de la casa de los hermanos. La puerta como un obstáculo netamente material cuya función primordial es evitar que elementos exteriores no deseados penetren en la interioridad de la casa; es claro que el límite de la puerta posee una relevancia vinculada a los espacios, sin embargo en este relato hay otra frontera más importante: la separación entre el pasado y el presente.

El título del cuento anticipa la venganza del novio/narrador, la bienvenida que se ofrece no se da con respecto a un espacio, sino a un momento en el proceso de crecimiento de Bob. Roberto es un «adulto reciente» que aún recuerda las experiencias y expectativas de su pasada y no distante juventud; el recuerdo tiene la capacidad de despertar todas las pasiones que el antiguo Bob buscaba realizar cuando alcanzara la madurez, pero el Roberto del presente es incapaz de llevar a buen término sus sueños y se confunde y tropieza como los extranjeros en un nuevo país.

Como ese puñado de tierra natal, o esas fotografías de calles y monumentos, o las canciones que gustan traer consigo los inmigrantes, voy construyendo para él [Roberto] planes, creencias y mañanas distintos que tienen luz y el sabor del *país de la juventud de donde llegó él hace un tiempo*. (p. 132)

La descripción de dos etapas de crecimiento como si fueran dos países diferentes insinúa la posibilidad de desandar caminos para volver al espacio/tiempo de la dicha. Todos los intentos para unir al tiempo con el espacio son formas que buscan detener el devenir, inmovilizarlo en la aparente pasividad de las cosas que permanecen; mas la inmovilidad también excluye el tránsito hacia el espacio del pasado. Los recuerdos de Roberto son similares a los objetos significativos pero intrascendentes que los emigrantes llevan de un lugar a otro; en el puñado de tierra no cabe la tierra natal, en el recuerdo no está el hecho en sí, sino su reconstrucción mediada por la memoria afectiva. El irrecuperable Bob traspuso el límite que lo separaba del novio de su hermana, entró a la madurez, al

aniquilamiento, casi sin notar que el trayecto no incluye la vuelta: «Debes tener muy presente que lo único que te será permitido de hoy en adelante es caminar y caminar. Caminarás sin descanso hasta caer vencido en la carrera».⁷

Las descripciones sensoriales, la focalización, los espacios y el límite son elementos organizados alrededor de un *tema*⁸ fundamental: el deseo.⁹ La teoría del deseo de Girard propone que, contrariamente a lo creído, la relación entre el sujeto deseante y el objeto deseado no se da directamente, en línea recta, sino que se organiza de forma triangular, cuyo tercer vértice es denominado «mediador del deseo». Es decir, el sujeto deseante sustenta su deseo en la influencia que ejerce un tercero sobre él, de tal manera que el objeto deseado incrementa su valor en la medida en que el mediador se relacione con el sujeto. La mediación puede ser exterior al sujeto del deseo y adquirir un carácter de modelo a seguir, tal es el caso de la influencia que tiene Amadís sobre el Quijote; pero la mediación también puede ser interna, entonces el mediador se convierte en un obstáculo en la consumación del anhelo.

En el fondo, el impulso hacia el objeto es impulso hacia el mediador: en la mediación interna, este impulso es roto por el propio mediador, ya que este mediador desea, o tal vez posee, el objeto. [...] Así pues, el sujeto experimenta por este modelo [mediador interno] un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, *la veneración más sumisa y el rencor más intenso*. Se trata del sentimiento que denominamos odio.¹⁰

He mencionado que al interior de «Bienvenido, Bob» no se hace explícito el motivo de rivalidad entre el muchacho y el novio de Inés, de la lectura se infiere que la discordia entre ambos personajes se relaciona con la muchacha, con su «posesión». La propuesta de Girard me permite concebir dos triángulos del deseo al interior de las relaciones establecidas en el relato; en ambos triángulos el objeto ambicionado es Inés, pero el papel de sujeto y mediador varía: en la primera

⁷ Virgilio Piñera, «La condecoración», p. 63

⁸ «Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla)». Boris Tomashevski, «Temática», p. 199. «Lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de “tema significativo” y sobre todo de “tema estructurador” o “tema incitador” o “tema admirado”. El elemento temático, como el elemento formal desempeña una función utilísima, la de propiciar una escritura y una lectura literarias». Claudio Guillén, «Los temas: tematología», p. 231.

⁹ Para desarrollar el tema del deseo me remito, principalmente, a «El deseo “triangular”», capítulo primero de René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, p. 9-52.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17

concepción del funcionamiento del deseo Bob ocupa el papel del sujeto, el novio es el mediador; en una segunda concepción será el novio el sujeto deseante y Bob el mediador. La perspectiva adoptada para dar cuenta de la narración nos permite conocer con mayor profundidad al novio, puesto que la información obtenida de Bob/Roberto no llega de primera mano, está filtrada por el novio/observador; por lo tanto, me parece de mayor pertinencia sólo desarrollar la segunda concepción del deseo.

Es indudable que los dos personajes masculinos del relato se odian, pero recordemos que el odio del novio está revestido por un *vergonzante respeto* hacia el muchacho; de igual manera, al insistir en tocar la tecla del piano el novio busca obtener el perdón, esbozar mediante sonidos de musicalidad incierta las palabras capaces de pedir *tolerancia y comprensión* a la juventud de Bob. La mediación interna lejos de incrementar la potencia del deseo, constituye un obstáculo real que se materializa cuando el muchacho planea y lleva a cabo la expulsión del novio de la vida de Inés. La situación de la hermana dentro del relato produce la sensación de que ella se encuentra separada de ambos personajes, ajena a las discordias y afectos que puede generar su ser; la situación de Inés incluso es identificable espacialmente:

Él continuó inmóvil hasta que Inés golpeó la puerta del dormitorio *antes de bajar a juntarse conmigo*. [...]

Inés *estaba en mitad de la escalera* cuando él me dijo, mientras se apartaba: «Bueno, puede ser que usted improvise» (p. 127)

[...] *la mujer de cuello tenso, los ojos hacia adelante, la boca muerta, las manos plantadas en el regazo*. Yo la miraba y era «no», sabía que era «no» todo el aire que la estuvo rodeando. [...]

No vi más a Inés ni tampoco a su forma vacía y endurecida; supe que se casó y que *no vive ya en Buenos Aires*. (p. 130)

En los primeros dos fragmentos citados la ubicación espacial de la hermana está dada por encima del novio y de Bob, claramente tiene que descender para encontrarse con ellos y ese trayecto no llega a su fin, pues es interrumpido a la mitad de la escalera. La interpretación de ese descenso me lleva a suponer que el personaje Inés connota atributos positivos claramente vinculados con su posición

espacial, características que la mantienen al margen del juego de ruindades establecido entre su hermano y su novio. Cuando Inés baja al nivel de los otros personajes logra apartarse mediante la eliminación de cualquier relación con el exterior; toda la descripción de la tercera cita construye a una mujer más estatua que ser vivo. Finalmente, la distancia se lleva a sus últimas consecuencias al sacar a Inés del espacio diegético de Buenos Aires: en realidad, el objeto del deseo nunca estuvo dispuesto a dejarse alcanzar.

Aunada a la evanescencia de la muchacha, el obstáculo real de Bob hace que el anhelo del novio esté, desde el principio, condenado al fracaso. Lo más interesante de la triangularidad del deseo es la relación que se establece entre el sujeto y el mediador, la cual se manifiesta en el odio y al mismo tiempo implica la atracción, la búsqueda del mediador como el único capaz de validar las actitudes del sujeto. En varias ocasiones el novio reitera su intención de ser aprobado, además de eso se opera una fusión explícita entre el objeto y el mediador:

En aquel tiempo, Bob era muy parecido a Inés; podía ver algo de ella en su cara a través del salón del club, y acaso alguna noche *lo haya mirado como la miraba a ella.* (p. 126)

Si aquella noche *el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob*, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto para darme a Inés por Bob, *fue aquella, entonces, la última vez que vi a la muchacha.* (p. 128)

Ambas citas se refieren a momentos anteriores al rompimiento del noviazgo, en el parecido físico se sustenta la unificación de dos elementos del triángulo del deseo. Debo aclarar que lo que arroja al novio a buscar a Bob no es el muchacho en sí, sino lo que en él está: la juventud, característica compartida por los hermanos pero exacerbada en un joven que la ha adoptado por bandera y tesoro a defender. Así pues, tanto el límite como el deseo giran alrededor del ansia de juventud, de expresar que ese país natal está vedado a los viajeros que han pasado por él: viajeros consumidos en su ansia por volver (Roberto) o conformes en dar la bienvenida a los recién llegados (el novio). El vínculo tendido entre el espacio y el tiempo, la relación estrecha que existe entre ambos elementos, plantea que el devenir se instala en la memoria y en la transformación

de los objetos, los espacios y las personas; al interior de este relato es claro que los cambios operados sólo conducen a la degradación, el paulatino hundimiento del que sólo se puede dar cuenta desde el exterior. Las etapas de crecimiento de Bob son los países que se visitan durante la vida, de cada uno de ellos se llevan recuerdos vanos que habrán de perderse en los confines de la memoria. Así como existen espacios vedados a nuestro pasos, así también hay momentos contenidos en el recuerdo a los que recurrimos sin llegar nunca a aprehenderlos, pues eso significaría vivirlos nuevamente.

Puedo destacar que la presencia del límite se extiende del espacio al tiempo, y en ambos casos opera como una barrera impenetrable; los métodos empleados para quebrantar la muralla de los años se circunscriben a procedimientos que imponen la belleza del recuerdo frente al absurdo y sucio presente. Del novio/narrador depende toda la rememoración y quizá por ello no se dé cuenta de la degradación del antiguo pretendiente; la farsa de la evocación sostiene a los personajes: a Roberto le asegura la inminencia de los planes «aún» no cumplidos, y al novio le da la certeza de la imposibilidad de realizar cualquier proyecto de juventud. Los recién llegados se mienten para sobrevivir; los viejos emigrantes sobreviven aceptando la derrota. A fin de cuentas es una bienvenida a los lectores que aún llevan consigo un puñado de tierra natal.

Cada relato anteriormente analizado se desarrolla en un sitio bien definido: el primero de ellos transcurre en un espacio dinámico necesario para que el lector conozca (o reconozca) las calles comunes de la, en aquel entonces, reciente «ciudad de Buenos Aires»; el segundo cuento, a pesar de los mencionados tres lugares, concede mayor importancia al interior, el espacio estático que funge como un marco fijo para la ejecución de las acciones o, mejor dicho, su rememoración. El siguiente cuento comparte características de los dos anteriores, pues transcurre tanto en el interior como en el exterior, presenta a un grupo de caminantes y también a un personaje que recuerda; de alguna manera nos remite al dinamismo de Víctor Suaid, pero desde el tranquilo y melancólico punto de vista del novio de Inés. Lo más relevante de este cuento es el castigo que ejerce el límite a quienes lo transponen.

4.3 El territorio perdido

«Regreso al sur» (1946) es una narración de temporalidad y, quizás, espacialidad circular, pues inicia con el joven Óscar recordando la cara muerta de su tío Horacio y termina con el mismo Óscar acomodándose en el rincón de un café para empezar a recordar el rostro del muerto. Las anotaciones con respecto al espacio y al tiempo establecen una construcción diegética fuertemente referencial; la referencialidad temporal de la narración establece la historia entre 1938 y 1939, la descripción de las calles y su nomenclatura remite, reiteradamente, a Buenos Aires. De nueva cuenta Onetti opta por el presente (su presente) y por la ciudad que apenas se va construyendo para ser descubierta por unos habitantes quizá aún inmersos en la nostalgia de aldea.

La focalización del relato se hace únicamente desde la mente figural de Óscar, a pesar de que algunas porciones de la información narrativa no corresponden completamente a la focalización interna, es claro que toda la narración ha pasado por el filtro de ese punto de vista. De la memoria del muchacho depende lo contado; con base en lo que vio, le contaron e imaginó, construye un relato para tratar de responder a las preguntas que no pudo hacerle a su tío, porque sabía que no obtendría respuesta. Al igual que el novio de Inés, Óscar se suma al grupo de personajes espectadores que dentro de la narrativa onettiana dan cuenta de una historia que no comprenden totalmente, sus dudas tienden a cuestionar la verosimilitud de lo narrado. La deliberada adopción de una perspectiva única aunada a las reiteraciones referenciales plantea un juego en el que las coordenadas «reales» son insuficientes para contrarrestar la subjetividad de la focalización interna, sus blancos de información y las opiniones del personaje desde cuya perspectiva se narra.

Cuando estuvo solo en el rincón del café, Óscar volvió a pensar en la cabeza pálida del tío Horacio en la camilla, que parecía haber aceptado definitivamente la expresión de leve interés y cortesía con que se enmascaraba al escuchar hablar de personas y cosas que habían *estado o atravesado el sur de Buenos Aires, la zona extranjera que se iniciaba en la calle Rivadavia, y a partir del Carnaval de 1938.*

Desde el primer párrafo se proporcionan todas las coordenadas espaciotemporales que ubican a la narración dentro de una referencialidad perfectamente clara; también asistimos a la presentación del espacio estático que es *el rincón del café* donde Óscar empieza a recordar la expresión final de su tío, la misma que adoptaba al escuchar situaciones ocurridas en el sur y desde una determinada época. Casi siempre los límites ejercen su influencia desde el exterior, son una imposición ajena que acota las actividades de quien las sufre; en este caso la adopción del límite obedece a una suerte de elección personal, dicho límite es una forma de impedir que lo que viene del otro lado de la calle Rivadavia y con posterioridad a 1938 afecte la parte norte de Buenos Aires y el presente de los personajes. El tío Horacio es el responsable de la edificación de la invisible muralla que contiene al tiempo y al espacio, su actitud frente a lo que existe del otro lado del muro es la simple y violenta incompreensión. Más adelante me detendré en la forma como el tío Horacio elimina la existencia de los elementos que exceden lo que está dispuesto a entender.

El primer sábado del Carnaval del 38, tío Horacio y Perla pasearon por Belgrano después de la comida; salieron del departamento y *caminaron despacio* por Tacuarí y Piedras, tomados del brazo. Óscar *supo* que habían ido a beber cerveza a un café alemán y que habían conversado ahí hasta pasada la media noche. (p. 145)

Nuevamente la mención del año y su carnaval, ahora con el extra del día exacto de esa lejana fecha; también se añade la presencia de la mujer, Perla, que acompaña al tío Horacio en un tranquilo paseo por los alrededores de su departamento. A primera vista nada dice el hecho de que hayan caminado despacio por unas calles precisas y localizables de la ciudad, pero ese andar lento es el primer indicio que nos habla de la salud del tío, quizá de su edad, y de la relación que mantiene con la mujer. Obviamente el itinerario del paseo no es observado por Óscar, éste se entera con posterioridad de las actividades de su tío y por ello no puede darnos cuenta del nombre del café ni de lo conversado por ambos; la precisión del relato se mantiene acorde a la perspectiva del sobrino y la dosificación de los datos corresponde a la manera en la que él mismo se fue enterando de lo sucedido.

El lunes de Carnaval estuvieron todo el día juntos y afuera; Óscar los vio de noche, nuevamente amigos; tío Horacio habló de muchas cosas, un poco excitado y feliz, con sudor en la frente y un jadeo al sonreír. El martes Óscar llegó a la calle Belgrano al anochecer; tío Horacio estaba solo, junto a una ventana, la camisa desprendida, los lentes colgando por una patilla de los dedos y la quinta edición de un diario junto a los pies descalzos. [...] No volvieron a hablar de Perla; cuando Óscar volvió en la madrugada, la carta no estaba en la mesa, y tío Horacio continuaba espiando por la ventana la noche caliente de Carnaval... (p. 146)

Continúa el recuento día a día del desarrollo del carnaval, el *nuevamente amigos* introduce una reconciliación entre tío Horacio y Perla, pero nada sabemos del motivo que los enemistó. El desarrollo de la fiesta corre paralelo con los indicios sobre la salud del tío, pese a su felicidad se presentan síntomas mínimos que acusan un deterioro en la fortaleza del hombre. Por primera vez en el relato, Óscar adopta el rol de observador y nos da cuenta del proceso de ruptura de la relación entre su tío y la mujer; a la reconciliación le sucede inmediatamente el abandono de Perla, de los paseos tranquilos queda un hombre reducido a una inmovilidad expectante parado frente a una ventana. Si la topografía de los paseos es meticulosa al marcar itinerarios, también lo es la descripción del tío Horacio, la cual lo sitúa en un espacio delimitado por objetos mínimos que tienden a incrementar el desamparo. La ausencia de zapatos puede interpretarse como una más de las negaciones del exterior, a pesar de que el tío observa a través de la ventana, tiene los lentes colgando de la mano y es dable inferir que la percepción visual obtenida del nocturno carnaval es mínima.

La adopción narrativa de un espacio diegético fuertemente referencial no está exenta de mecanismos orientados a simplificar la pluralidad de los elementos ciudadanos. Los artificios existen y a ellos se recurre cotidianamente para establecer una interpretación ideológica del espacio habitado; la «miniaturización» del espacio es uno de los procedimientos que aspira a contener la inabarcabilidad de la ciudad, valiéndose de «marcos» artificiales se establecen cotos arbitrarios a lo que los personajes observan. Hay marcos móviles (telescopios, binoculares, etc.) y marcos fijos, de éstos últimos la ventana es el más importante; lo interesante de la ventana es que puede acotar tanto espacios exteriores como interiores, y lo encuadrado puede aspirar a constituirse como la totalidad del espacio existente,

de tal forma que sólo lo percibido a través de ese marco es lo que será relevante para el personaje que mira.¹¹

Parecería que el rompimiento con Perla trae aparejada una fractura en la realidad espacial de tío Horacio, pues al estar con ella se permitía el libre tránsito por las calles de la ciudad, pero después de la separación se va despojando de los elementos que le permitan continuar con los paseos y reduce sus movimientos a la nada y su ámbito a un cerco mínimo creado por objetos tan efímeros como lo puede ser un periódico. La actitud del tío frente al carnaval da un giro total, en los primeros días es un participante divertido por la fiesta, luego se transforma en un individuo ajeno a lo que sucede en el exterior. Las connotaciones del verbo *espíar* son todas ellas negativas, implican cierta ilegalidad en la acción, pues el espía no quiere ser descubierto. Otro cambio se ha operado en el espacio, pues si la oscuridad de la noche predisponía a la alegría de la fiesta, ahora esa misma oscuridad es una tiniebla que separa al tío de la felicidad, que lo envuelve e inmoviliza junto con el calor obsesivo de las narraciones de Onetti.

La eliminación gradual de los lugares del sur de Buenos Aires se inicia al suprimir de lo que existe al otro lado de la ventana del departamento en Belgrano; dicha anulación incluye desterrar el recuerdo de Perla imponiendo el silencio alrededor de ella. Puedo destacar que el mismo límite se manifiesta a través de distintos elementos: la frontera invisible, la incompreensión, el olvido y el silencio; todos ellos entran en una dinámica destinada a suprimir un espacio concreto y un tiempo de inicio conocido, pero de duración indeterminada.

La valla de la calle Rivadavia se levantó gracias a Walter. No se animó a decirlo directamente al viejo; [...]

–*Vi a Perla en un café de la Avenida.* No me dijo nada especial, pero está bien. [...]

Tío Horacio no hizo comentarios, y *no parecía haberse enterado de la proximidad nocturna de Perla, cinco cuadras al Sur.*

Walter es el hijo de Horacio y son sus palabras las que rompen el acuerdo tácito entre Óscar y el tío de no hablar de la mujer; mediante sus expresiones evidencia que el silencio no es suficiente para terminar con Perla, pues ella

¹¹ *Vid.* María Teresa Zubiaurre-Wagner, *op. cit.*, p. 200-203

continúa su existencia *con un hombre que tocaba la guitarra en un café español*. La mencionada Avenida es la misma que recorrió Víctor Suaid sin atreverse a cruzar la Diagonal, sólo que en este relato las coordenadas han cambiado y ahora es Rivadavia la calle que marca los límites de lo transitable. Lo dicho por Walter está dirigido a su padre, aunque mediante el rodeo de hablarle directamente a Óscar; la actitud de tío Horacio supone su disposición a no entender nada relacionado con Perla, la incompreensión es el último recurso cuando los pactos de silencio han fracasado.

Óscar entiende que lo dicho por Walter ha tenido una influencia sobre él, porque bajo el pretexto de ir en busca de un café atraviesa la calle Rivadavia y recorre con su mirada la zona prohibida.

Sin hablar nunca de aquello [sus salidas], Óscar tuvo que enterarse de que la ciudad y el mundo de tío Horacio *terminaban en mojones infranqueables en la calle Rivadavia; y todos los nombres de calles, negocios y lugares del barrio sur fueron suprimidos y muy pronto olvidados*. De manera que cuando alguien los nombraba junto a él, tío Horacio parpadeaba y sonreía, sin comprender, pero disimulando, *esperando con paciencia que la historia o los personajes cruzaran Rivadavia y él pudiera situarlos*. (p. 147)

Los recorridos nocturnos dados por Óscar parecen obedecer a dos motivos, el primero de ellos supone la búsqueda de Perla, encontrar a la mujer para comprobar su tangible realidad independiente de las palabras y los recuerdos; el segundo es una comprobación más abstracta, es la aseveración de la existencia de la zona sur de la ciudad. Las incursiones de Óscar deben realizarse en la misma tonalidad que el espionaje del tío, ambos están amparados por la noche debido a que sus actos contravienen una prohibición. Los paseos del sobrino también sirven para establecer que el límite no es extensivo a todos los personajes, sino sólo a alguno de ellos, en este caso a uno; aunque cabe aclarar que el hecho de que Óscar atravesase Rivadavia de noche implica que su paso no es del todo seguro, que necesita de un refuerzo para poder llevar a cabo su actividad. Aunque el límite no está destinado al sobrino, éste adopta medidas para franquearlo, como si la muralla ejerciera alguna influencia sobre él.

La voluntad del tío Horacio lo lleva a suprimir y luego olvidar todo lo concerniente a la zona sur, sitio que aparece como un gran vacío en el que no es

dable situar nada porque no existen las relaciones básicas de proximidad o distancia. Los nombres de las calles son una de las referencias básica para organizar a los elementos que conforman una ciudad, al borrarlos se inicia un procedimiento de aniquilación paulatina de todo aquello que se vuelve efímero por la determinación puesta en olvidar el barrio sur. La no comprensión del tío no es del todo verídica, va acompañada de un disimulo que espera el momento en que los elementos y las acciones se instalen en el espacio que él ha adoptado por único y verdadero; espacio con nombres, con referencias ciertas que sirven para situar a los objetos y su movimiento. La contraposición entre norte y sur entra en la interpretación ideológica del arriba-abajo, lo superior perfectamente definido, transitable debido a su organización; de lo inferior puedo decir que está connotado tan negativamente que ni siquiera se le concede la existencia, es un *no-lugar* en el que no pueden suceder acciones porque está sumergido en una suerte de caos y de atemporalidad.

Así estaban en el 38, y así siguieron en el 39, hasta el principio de la guerra, golpeándose los dos sin violencia casi todas las noches contra el muro de Rivadavia, sabiendo por Walter que la Avenida «estaba llena de gente gorda y el otro día andaba un torero». [...]

Así que [Óscar] estaba seguro que *dentro de tío Horacio seguía paralizada la visión fantástica del territorio perdido*, donde Perla conversaba y reía y donde era frecuente que hubiera una Perla en cada café ruidoso, cerca de un torero, cerca de un hombre de pelo retinto, inclinado encima de una guitarra. (p. 148)

De nueva cuenta es el hijo quien lleva noticias vagas de lo que sucede en la Avenida; el pacto de silencio sólo incluye a los dos que se estrellan en el límite de Rivadavia. La información de Walter tiene la característica de incentivar la imaginación de los dos escuchas; pareciera que el otro lado de la Avenida no es el lugar estéril que prefiere tío Horacio, sino un sitio de opulencia cubierto por el atractivo de las figuras públicas, los personajes cotidianos que pueden trastocar la tranquilidad de las calles. Los datos vagos aportados por el hijo influyen en la manera en que el padre organiza la zona sur de la ciudad, si en un principio se afanó en suprimirla de su memoria, ahora su incompreensión ha dado paso a la idealización pura del *territorio perdido*. La anterior desaparición de Perla, el destierro del recuerdo, cedió su lugar a la ubicuidad de la mujer; de pronto la

encontramos sumergida en la alegría y en la ocupación total del territorio; dentro del relato actúa una extraña metonimia en la cual el barrio sur funciona como la parte que designa al todo de Perla. El suprimir nombres, comercios y lugares es un acercamiento a la eliminación de la mujer; de igual manera, cuando Óscar y tío Horacio entreven los lugares del sur, no pueden concebirlos sin que en ellos esté Perla, sin que ellos sean parte de la mujer. La ubicuidad de Perla es una forma de expresar que toda la zona sur está marcada por la presencia de la mujer, que la incompreensión de tío Horacio equivale a la ruptura de su relación.

La construcción espacial del sur se da a través de la experiencia sensorial del oído, por lo tanto los dos escuchas matizan y embellecen las imágenes de un espacio desconocido a fuerza de olvidarlo. En este relato la percepción visual está reducida a simples menciones aisladas, no hay una comprobación por parte de los personajes puesto que nunca adoptan el rol de observadores, sino que se conservan inmersos y pendientes de la información que les lleva Walter. El hijo actúa como un mensajero que mantiene en contacto los lugares separados por el límite; es el único personaje que puede permitirse el libre tránsito pues pertenece tanto al norte como al sur. Obviamente, la percepción auditiva es la más importante hasta esta parte del relato y por ello lo percibido cae dentro de lo supuesto y lo querido; las descripciones del barrio sur son totalmente subjetivas, dependen de la manera en que Óscar y el tío Horacio piensen en Perla, pues ella es la que ocupa toda esa zona, a ella tienen que recurrir para poder ubicar las calles olvidadas

El andar despacio, los jadeos y el sudor son los indicios que hablan de la salud de tío Horacio, de su enfermedad. Tanto Óscar como Walter saben que en cualquier momento puede ocurrirle algo al tío, lo importante es destacar cuándo ocurre eso:

Tío Horacio iba hablando [...] sin interrumpirse, sin un gesto de anuncio, sin nada que revelara que comprendía lo que estaba haciendo, continuó andando y hablando, *cruzó la valla invisible de Rivadavia y llegó a la otra acera. Se detuvo un momento para respirar con lentitud, y en seguida continuó andando despacio, recorriendo la corta cuadra que llevaba a Avenida de Mayo.* [...]

Cuando trajeron la cerveza estuvo un rato inclinado, con el vaso apoyado en la boca, *sin beber, inmóvil, los ojos bajos*. (p. 149)

Esperó hasta que él bebió su trago, [tío Horacio] dejó el vaso sobre la mesa y se apoyó en el respaldo de la silla, *la boca abierta para hablar*, y comenzó a resbalar del asiento.

La incompreensión del tío es la máscara adecuada para poder lidiar con todo aquello que lo excede; comenzó a usarla tras el abandono de Perla y se la dejó hasta atravesar el límite autoimpuesto para poder llegar a la muerte. Rivadavia es la puerta a los otros mundos sólo conocidos a través de comentarios y suposiciones; al cruzar la calle tío, Horacio se interna en un espacio que no le corresponde, cuyo funcionamiento es ajeno y distinto a la zona norte de la ciudad. Los signos exteriores son los que recoge Óscar para argumentar que el tío Horacio cruzó Rivadavia sin notarlo; las especulaciones del sobrino nunca podrán aclarar si la irrupción del tío en la zona sur fue una acción realizada sin darse cuenta o un acto deliberado y consciente.

Después de ordenar las bebidas, el cuerpo del tío adopta una postura similar a la de Inés en «Bienvenido, Bob», mas en este relato no se establece una semejanza con una estatua, sino el preámbulo de la muerte. Cerrada la boca, el cuerpo inmóvil y los ojos fijos, toda la actitud que finaliza con el desfallecimiento y descenso del tío Horacio. De nueva cuenta encontramos la inminencia de un suceso, la boca del hombre está abierta para hablar, pero su gesto no podrá realizarse porque el silencio que suprimió a Perla está dirigido contra él mismo. La inmovilidad del tío frente al carnaval anticipó el estatismo de la enfermedad y la muerte; la opción del silencio se ha transformado en una imposición contra la cual no puede hacerse nada. Los lugares vedados a los personajes implican una transformación de éstos cuando se penetra en un sitio ajeno o prohibido; el cambio que sufre tío Horacio es la más radical de las metamorfosis y si dentro de una lógica convencional podría decirse que la muerte no es más que el resultado de la enfermedad del personaje, desde una interpretación espacial esa misma muerte es producto de la fractura del límite, lo cual asegura que la impenetrabilidad no ha sido socavada, puesto que el personaje trasgresor es eliminado después de internarse en el territorio prohibido.

Pensando que el desfallecimiento de su tío es sólo un desmayo, Óscar regresa al departamento en busca de unas gotas para administrarlas al enfermo.

No había nadie en el vestíbulo; *empezaba la buena estación y era sábado*, todos debían de haber salido. Entró a la pieza y *vio a Perla* sentada en la cama, un brazo separado del cuerpo, con la mano hundida en la colcha, el pecho bastante más saliente que cuando vivía en Belgrano, *tal vez más gorda en todo, muy pintada*. (p. 150)

La desgracia de tío Horacio pareciera desarrollarse en un mundo aparte, la *buena estación*, probablemente la primavera, recién empieza; además es sábado, el relato comenzó en un sábado de carnaval y termina en uno de primavera. Inexplicablemente la mujer está dentro del departamento, en verdad su presencia pareciera obedecer más a los requerimientos del relato que a su causalidad; basta recordar que Óscar y su tío se mudaron de casa después del abandono de Perla, así que ella no debería conocer la nueva vivienda ni mucho menos contar con una llave que le permita entrar para sentarse en la cama. Sin hacer preguntas sobre la presencia de la mujer, Óscar se percata de que sus suposiciones han sido falsas, pues si concibió a una Perla luminosa y festiva, ahora puede darse cuenta de que tras la separación, ella se ha degradado. Está gorda y muy pintada, la mujer también es una extranjera internada en un espacio que dejó por propia voluntad pero al cual no puede volver. Las imágenes surgidas por los comentarios de Walter han sido despedazadas por el simple vistazo que el sobrino da a Perla.

Después de conseguir el medicamento, ambos se dirigen al café donde estaba el tío, ahí se enteran de que se lo han llevado y son enviados a otro lugar.

En la Asistencia Pública los dejaron entrar en seguida, los guiaron por un corredor, *caminaron por un laberinto hecho de bastidores* y entraron después en una sala grande, donde Walter estaba tironeándose desconcertadamente de los puños de la camisa, y tío Horacio estaba muerto, acostado en una camilla. (p. 151)

La búsqueda de Óscar fue en vano, la visita de Perla no dará lugar a ninguna reconciliación, la actitud de Walter evidencia la impotencia de los tres personajes sobrevivientes. Del orden del norte los personajes descendieron al desconocido barrio del sur, el castigo llevó a la muerte de uno de ellos y es por esa razón que se termina en un espacio cuyas características son la cúspide de la

ordenación: el laberinto. La eliminación de los nombres de las calles condujo a una concepción del sur como un no-lugar, puesto que es imposible establecer relaciones espaciales si no existen puntos de referencia; de igual forma, dentro del laberinto las relaciones espaciales han sido diseñadas para confundir, no importa que se sitúe a los objetos, su disposición está orientada a no ser funcional.

Óscar y Perla atraviesan un laberinto para poder ingresar al lugar de la muerte, un sitio ajeno a la espacialidad convencional, ubicado más allá de cualquier límite espacial o temporal. Si la muralla que levantó tío Horacio conoció un principio y un final, el muro que lo separa de los hombres sólo conoce el límite de la eternidad, del no-tiempo; la muerte es la anulación del devenir, es el espacio del olvido construido con recuerdos trabajados por la pericia inexplicable de la memoria.

Tras la muerte del tío los personajes se separan y cada uno reasume el espacio que le corresponde:

Después Óscar entró en el café y fue a buscar el rincón solitario, pensando en cuál sería la frase que tal vez hubiese esperado la mujer, parada e inmóvil, frente a él, hasta que se separaron sin hablar, *y pudo verla de espaldas, alejándose hacia la Avenida, hacia el muro invisible de Rivadavia, de regreso al Sur.* (p. 153)

Al final del relato, la mente figural a través de la cual se construye la perspectiva narrativa se ubica en el sitio en donde dará paso a todos sus recuerdos; la última situación nos conduce al principio del cuento, por lo que es dable suponer que la narración presenta una circularidad, remite a sí misma en una propuesta de juego que encierra a los personajes en la repetición de los actos. El final del cuento no proyecta una posibilidad de futuro, sino que vuelve al presente del recuerdo y nos deja en claro que toda la narración es producto de la reconstrucción memorística elaborada por un personaje. Asimismo, al terminar el relato los personajes regresan a sus espacios y la barrera se establece nuevamente; Óscar no tiene nada que decir a Perla, ésta vuelve a sumergirse en el incógnito espacio del sur, al sitio que ha adquirido la connotación de lo degradado porque al mirar a la mujer el sobrino descubrió que sus suposiciones eran falsas y se da perfecta cuenta que nada bueno puede esperar de la zona prohibida.

El *muro invisible* no desapareció con la muerte de tío Horacio sino que extendió sus reglas a Óscar y a Perla. La relación entre lo escuchado y lo visto es lo que ayuda a consolidar el muro, pues la supuesta alegría que motivaba las salidas nocturnas del sobrino ha sido desmentida por la evidente degradación de la mujer, de tal manera que lo visto reestablece el papel de observador y lo otorga a Óscar.

Los tres relatos anteriormente analizados comparten y mantienen la impenetrabilidad del límite; cada uno propone una forma de socavar dicha característica, pero las estrategias de la memoria y la imaginación no son transgresiones verdaderas. Tanto en «Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo» como en «Bienvenido, Bob» los personajes se circunscriben al espacio acotado por el límite, juegan a traspasarlo, pero al final regresan y se instalan bajo las normas que pretendieron desobedecer. En «Regreso al sur» el manejo del límite es distinto porque el personaje lo elige, sin embargo su elección no va exenta de las obligaciones de Víctor Suaid o de Bob; la impenetrabilidad del límite es ajena al albedrío y es por ello que el tío Horacio recibe un castigo al transponer una muralla que él mismo había levantado. Además de lo ya enunciado, los tres relatos manejan una referencialidad espacial, y a veces temporal, plenamente identificable; el espacio diegético remite a Buenos Aires y pareciera que los vagabundeos son una manera de introducirnos por las calles de esa naciente ciudad.

4.4 La totalidad en una ventana

El cuarto relato por analizar corresponde a la etapa posterior a *La vida breve*, «Justo el treintaiuno» (1964) fue integrado como un capítulo de *Dejemos hablar al viento*, a pesar de lo cual funciona como una unidad autónoma y presenta características distintas en la forma en que se maneja la percepción con respecto a los cuentos anteriormente analizados; el límite y la espacialidad resultan interesantes porque el cuento se ubica cronológicamente dentro de lo que se ha llamado la *Saga de Santa María*, por lo cual la referencialidad conduce tanto al «mundo real» como al «mundo ficcional» creado por Onetti; en esta narración

se presenta a dos personajes que han salido de Santa María para instalarse en Montevideo, de manera que la referencia ha cambiado de Buenos Aires a la capital uruguaya.

Al igual que en «Bienvenido, Bob», en este relato el narrador participa en la historia que cuenta. Este tipo de procedimiento narrativo corresponde a la focalización interna fija y a un narrador autodiegético, la coincidencia entre quien narra y quien mira debe extenderse a quien narra y quien percibe, pues la focalización del relato incluye a todos aquellos elementos sensoriales que pueden dar cuenta de la realización de una acción narrativa. El narrador autodiegético de este cuento nunca dice su nombre, incluso los detalles con respecto a su vida son escamoteados con insistencia; el ex-comisario Medina, del cual sólo sabremos el nombre hasta leer la novela¹², nos refiere una noche de espera, en cuyo lapso se describe a una mujer anómala, parecida a Inés en la belleza, pero sumergida en una vida de extorsiones y una gama impensada de vicios. Medina y Frieda viven en un departamento que ella paga con el dinero que le giran sus familiares y con los ingresos que se procura del chantaje metódico a Herrera, un personaje del que casi nada se dice en el relato.

El título de la narración alude al último día del año, Medina espera a Frieda para festejar el comienzo de un nuevo ciclo; ambos han quedado de acuerdo en reunirse en el apartamento, pero ella se demora y a él sólo le resta aguardar y percatarse de todos los cambios que se operan en la noche:

Cuando toda la ciudad supo que había llegado por fin la medianoche yo estaba, solo y casi a oscuras, *mirando* el río y la luz del faro *desde la frescura de la ventana* mientras fumaba y volvía a empeñarme en buscar un recuerdo que me emocionara, un motivo para compadecerme y hacer reproches al mundo, *contemplar* con algún odio excitante las luces de la ciudad que avanzaban a mi izquierda. (p. 317)

Medina está parado frente a una ventana en la más típica de las actitudes de los narradores onettianos. Al ser media noche es evidente que la oscuridad será prácticamente total, por lo tanto la luz del faro aparece como el requerimiento

¹² El cuento «Justo el treintaiuno» figura como el octavo capítulo de *Dejemos hablar al viento*. Las únicas modificaciones que presenta el relato, al integrarse en la novela, son el cambio de nombre de Herrera por Roa y un párrafo más añadido casi al final del capítulo.

indispensable para que Medina pueda observar lo que sucede del otro lado de su ventana. En este primer párrafo observamos la contraposición entre *mirar* y *contemplar*, ambos verbos relacionados con la vista, pero con un significado distinto dentro del relato. Medina *mira* efectivamente lo que sucede fuera de su apartamento y lo único que hay es un río y la luz que lo hace visible, para que él pueda *contemplar* la multitud de luces de la ciudad es necesario recurrir al recuerdo, emocionarse con él, odiar lo que contempla. Es el mismo sentido el que se emplea, mas al apelar a diferentes elementos no sensoriales lo que se obtiene es una percepción distinta, una manera condicionada por el recuerdo de poseer las imágenes y la predisposición a despreciar lo que se mira.

La soledad del hombre está amparada por la semipenumbra que le permite guarecerse para adoptar la posición del observador; nuevamente la ventana permite enmarcar un espacio ilimitado, lo importante es detenerse en el hecho de que el lugar de Medina no pertenece a la ciudad, él puede ver el avance de las luces porque no está integrado a ellas, tanto por la oscuridad de su sitio como por no formar parte de lo que mira. La *frescura de la ventana*, los movimientos del ex-comisario y los sentimientos que pretende encontrar (la compasión, el odio) producen el efecto de una espera sostenida por la tranquilidad; no importa que la espera de Medina sea larga, pues esa duración es la que le permite dar paso a lo narrado, el sosiego del personaje minimiza la ausencia de la mujer.

Quizá podría emprenderse un estudio de la obra de Onetti deteniéndose tan sólo en las situaciones narrativas de la espera y de la inminencia de los sucesos, de cómo ese aguardar por parte de los personajes los conduce al recuerdo o la invención de historias, muchas de ellas falsas. La demora de Frieda da pie a los recuerdos de Medina; en este relato lo que se busca es un simple festejo, darle paso a un ciclo y al cumpleaños del ex-comisario, mas sabemos que en la narrativa de Onetti nada sucede simplemente, las cosas se tuercen y embrollan hasta que los hechos esperados se reorientan al lugar de lo no contado, de lo supuesto que tal vez sea retomado en un relato posterior. En el lapso que media entre el narrador parado frente a la ventana y la aparición de Frieda, se aclara la

situación en que ambos viven, sus relaciones anómalas que se endulzan con regalos extraños dados cada vez que a alguno de los dos se le ocurre.

Estaba fumando y bebiendo con mucha agua, en la ventana, cuando *empezaron a sonar las bocinas y los tiros*. [...]

Algún tamboril de negro volvió a sonar, profundo, solitario, no vencido, en las proximidades del cuartel, e hizo confusas las palabras. [...]

Pero *reconocí la voz de Frieda*, insegura, entregándose, perdiendo la energía. Gritó Himmel y yo crucé el departamento...

Las cosas que suceden al otro lado de la ventana se diluyen en los recuerdos del ex-comisario, deja de mirar para narrar su convivencia con Frieda y no lamenta el haber abandonado a su mujer y a su hijo. Lo único que se mantiene son los sonidos que llegan del exterior para recordar la espera y el festejo. El ruido de las *bocinas y los tiros* marca el final de un año y, por lo tanto, el fracaso de la espera, pues Medina iba a celebrar ese hecho con Frieda y ésta llega después de lo planeado. El *tamboril de negro* es una continuación del festejo iniciado antes de medianoche, en el exterior se ha operado un cambio del cual Medina no es partícipe: dentro del apartamento las cosas continúan igual, nada hay que marque la separación entre los años. El grito de la mujer es lo único que puede modificar lo que le sucede al ex-comisario, pero no es un grito de invitación o alegría, corresponde a un lamento de una Frieda ebria y dejándose golpear por una más de sus innumerables amantes. Es un grito condescendiente porque a ella no le importa ser golpeada, no le importa Medina, tampoco el hombre al que extorsiona y mucho menos *el aborto de padres tuberculosos* que la golpea.

El ex-comisario está separado de los acontecimientos del exterior, junto con Frieda van a entrar al departamento las celebraciones del nuevo año, el festejo de un año más (o menos) de vida y las posibilidades que ofrece una mujer ajena a cualquier forma de vergüenza o arrepentimiento.

Allí no había más luz que la que llegaba, diluida, del Proa. Pero *pude verla*, bien plantada, entre dos canteros secos, balanceando su vigor, mientras un aborto de padres tuberculosos [...] Le golpeaba la cara con la mano y Frieda se dejaba; luego empezó a pegarle con la cartera, metódica, sin descanso.

Me senté en un peldaño y encendí un cigarrillo. «Frieda puede aplastarla con sólo mover un brazo –pensé–. Frieda puede hacerla llegar al río con sólo una patada». (p. 319)

El grito de ella no corresponde a la imagen que Medina ve, la percepción auditiva presenta a una Frieda insegura, mientras la percepción visual muestra a una mujer *balanceando su vigor*. Si al escuchar el grito el ex-comisario corre, quizá para ayudar a la mujer, al mirarla adopta de nueva cuenta el papel de espectador, del narrador que recoge los datos para relatar su historia. En estas breves citas puede observarse cómo la realidad se configura de distinta manera dependiendo del sentido que perciba; en los relatos anteriormente analizados encontramos que uno de los sentidos era el que percibía la realidad, mientras el otro se orientaba a la ensoñación. En este cuento los sentidos actúan dentro de un mismo plano diegético, basta con que el personaje esté sitiado por la oscuridad para que sus oídos proporcionen la información faltante.

Si al principio del cuento Medina estaba inmerso en una ligera oscuridad, ahora la luz ha disminuido hasta convertirse en algo que permite adivinar, más que ver, lo sucedido con Frieda. Evidentemente la percepción visual del hombre está condicionada por la admiración y afecto que siente por la mujer, la descripción de la escena construye a una Frieda gigantesca con la capacidad de aniquilar al monstruo que la agrede con insistencia. Los pensamientos del hombre no surgen de lo que está mirando, sino de lo que le gustaría mirar, Medina puede caracterizarse por dar mayor importancia a lo supuesto que a lo verdadero. La pretendida objetividad de la vista queda demolida cuando el observador y narrador emite un juicio completamente falso con respecto a lo que él mismo nos cuenta.

Las vi detenerse, jadeantes, y caminar después abrazadas. Entonces *subí para prender todas las luces* y ofrecerle a Frieda una buena recepción de año nuevo. [...]

Con los labios partidos y sangrantes que no quiso curarse, *me obligó a entrar en el año nuevo hablando de Santa María*. Su familia la había echado de allí y le giraba dinero todos los meses porque desde los catorce años ella se había dedicado a emborracharse y a practicar el escándalo y el amor con todos los sexos previstos por la sabiduría divina. (p. 320)

La pelea de las dos mujeres ebrias no tiene mayores consecuencias que las sufridas por Frieda. Para Medina las actividades de la mujer han perdido cualquier rasgo de violencia, se contenta con verla llegar y *subir* para ofrecerle una bienvenida. Cuando escuchó su voz Medina tuvo que *bajar* del departamento y sentarse en los escalones, desde ahí pudo mirar la disputa y también su fin. Todo lo que puede saberse del ex-comisario se infiere de sus actitudes frente a Frieda, es ella quien lo mantiene y consigue empleos para ocultar la verdad de la pobreza de él. Pareciera que Medina recibe todo lo que venga de ella y además lo agradece preparando bienvenidas y pequeños regalos de escaso valor y menor utilidad.

Basta un nombre para establecer una cadena de referencias espaciales y cronológicas; fue suficiente que Frieda obligara a Medina a entrar al año nuevo lamentando su expulsión de Santa María para que el relato se haya resignificado, pues la realidad innegable de Montevideo se pone al mismo nivel e incluye la veracidad y existencia de la *ciudad fluvial*. Los personajes onettianos saltan de narración en narración, de la marginalidad al protagonismo, de las ciudades referencialmente existentes, a la ciudad construida a lo largo de más de cuarenta años.

Juan María Brausen, protagonista de *La vida breve* y creador de Santa María, emprendió un viaje de Buenos Aires a la ciudad de sus recuerdos y ensueños, en ese periplo tendió un puente de la diégesis referencial a la diégesis sin referente concreto. Conforme se construyó la obra de Onetti, Santa María adquirió el estatuto de espacio privilegiado para el desarrollo de los relatos, pocos de ellos ocurren en un lugar diferente. Ahora bien, Medina y Frieda son «sanmarianos de nacimiento», incluso el ex-comisario participó en el arresto de Brausen y Ernesto, pero están exiliados en Montevideo, entregados a una dinámica de trabajos absurdos y al anhelo de volver a la ciudad de sus recuerdos. La expulsión de Frieda fue producto de sus actos, su familia decidió deshacerse de ella y mandarla al no tan lejano espacio de la capital uruguaya.

Al interior del relato no hay diferencia entre Montevideo y Santa María, ninguna de las dos ciudades es más importante que la otra, de hecho están

construidas a través de iguales estrategias descriptivas y en ocasiones comparten la misma interpretación ideológica: el límite ha desaparecido. Víctor Suaid no pudo atravesar una calle verdadera de Buenos Aires; Roberto es un hombre joven incapaz de volver al país extranjero de la juventud; tío Horacio aceptó levantar una muralla y después tuvo que pagar el precio por haberla traspasado. Gradualmente el límite se ha hecho más abstracto, al mismo tiempo su impenetrabilidad ha retrocedido, cediendo terrenos y posibilidades para ser anulada; en «Justo el treintaiuno» la noción del límite ha menguado hasta perderse en la fusión de espacios y en la eliminación del binomio positivo-negativo.

Medina ha aceptado los vicios de Frieda, comparte algunos y otros sólo los observa; para Frieda sus actividades están fuera de la censura o la aprobación, ella es capaz de llevar la violencia del exterior al interior del departamento, de sus actos depende que la fiesta de la ciudad contagie el rincón solitario que ambos comparten. Frieda ha llevado mujeres hermosas y ricas, ha buscado mocitas sucias y groseras, todas las variedades de la conducta humana han entrado al departamento para dejar un rastro invisible que Medina percibe durante las noches de insomnio. No hay una contraposición entre el exterior y el interior, ni entre la luz y la oscuridad, mucho menos entre Santa María y Montevideo o Buenos Aires. El destierro que comparten es una situación temporal que terminará con el regreso a la ciudad fluvial.

Se encogió de hombros y *me estuvo mirando como si me quisiera*, con una sonrisa tan triste y asombrada, mientras movía perezosa la lengua para tocarse las lágrimas.

—Como quieras —dijo—. Dame otro trago, vamos a festejar el año. (p. 322)

La espera de Medina es coronada con el dinero del chantaje, quizá con el amor de la mujer y el festejo, cuya presencia tardía no disminuye la alegría del ex-comisario. El *como si me quisiera* vuelve a cuestionar la objetividad de la percepción visual sin darle importancia a la posibilidad de que el sentimiento sea fingido, lo que se destaca es la probabilidad de su existencia. Para este cuento el oído y la vista producen dos sensaciones de realidad, ambas válidas, quizá complementarias pero nunca opuestas; se admite la pluralidad y comunidad de lo

real; se insinúa que las connotaciones de los lugares están construidas por quienes los habitan o visitan, son convenciones ajenas a su materialidad o a su posición en el espacio. «Justo el treintaiuno» se adhiere a los relatos onettianos que buscan su realización en las ciudades al mismo tiempo de transmitir el cosmopolitismo aplastante de las urbes modernas. Todo está dentro de la ciudad, la percepción, la perspectiva y el límite son aprendizajes y condicionamientos que empleamos para filtrar, seleccionar y contener lo infinito.

4.5 El lugar es un sueño

El análisis de la configuración del espacio a través de la percepción sensorial y desde una perspectiva narrativa (casi siempre a través de una sola mente figural) me ha permitido distinguir cómo la noción de límite va perdiendo su impenetrabilidad a pesar de que la materia verbal, el funcionamiento perceptivo y la perspectiva narrativa sean los mismos. Las tentativas de socavar el límite se realizaron con desigual eficacia y sólo una de ellas, en «Regreso al sur», pudo lograrlo pero sin que los personajes resultaran ilesos. Finalmente, la abolición del límite, en «Justo el treintaiuno», no implicó la transformación de la percepción ni de la perspectiva, pues su funcionamiento fue el mismo que en los otros relatos. Sin embargo, aún queda una exploración más por hacer, una subversión brutal que se desarrolló en un pequeño relato carente de coordenadas temporales y espaciales, narrado por una voz que no cabe dentro de ninguna de las perspectivas de los personajes, en el cual la ilusión de percepción es mínima y el espacio en sí resulta ajeno a la convencionalidad de las interpretaciones ideológicas.

«El mercado» (1982) es uno de los relatos más breves y anómalos dentro del corpus onettiano, forma parte de su última etapa creativa conformada por cuentos que no se inscriben dentro del ciclo sanmariano y tampoco apelan a una referencialidad evidente con ningún espacio o tiempo real. A pesar de que el título alude a un lugar concreto, el desarrollo de la narración nos sitúa dentro del momento posterior al despertar de una niña llamada Martha, la cual se obstina en *recuperar el sueño de felicidad*, pero no logra hacerlo y comienza a llorar. A atenuar su desconsuelo llega Helena, quizá su madre, aunque no queda

establecido de manera directa, y escucha los lamentos de la niña. También se escucha la voz de otra pequeña llamada Judith, quien asegura que tuvo un buen sueño, pero que al despertarse lo perdió. Ambas niñas han experimentado el desvanecimiento del sueño, de tal manera que comparten una doble experiencia sensorial: la onírica y la de la vigilia, siendo la primera la más importante dentro del cuento, a través de la cual se ordenará el espacio y sólo tomándola en cuenta será posible entender el relato; la segunda es menos identificable y pareciera estar limitada a un personaje nada más, por lo tanto su relevancia radica en la relación que establece con la experiencia onírica. Este punto es la mitad de la narración, no hay nada extraño ni fuera de lo común, sólo queda el detalle inexplicable de que a los personajes no se les ha asignado un rol dentro del relato, no es una madre y sus dos hijas, sino tres nombres dispuestos para que su interacción permita inferir un parentesco.

La segunda parte del relato es la que presenta la fractura con los esquemas tradicionales de organización espacial, Helena viste a las niñas y las lleva al mercado:

La entrada era ancha pero al poco andar se tropezaba con gruesas columnas de mármol y veteadas de intensos colores *como la mezquita de Córdoba* y que obligaban, al avanzar, a desfilarse y hombrarse e intentar caminos tortuosos hasta alcanzar el gran patio de azulejos con una fuente incesante de agua. *Junto al techo* revoloteaban lentas marmotas aladas y semidormidas. Una de ellas descendió y, sin mirar a Helena, mordisqueó suavemente las cabezas de las niñas y las fue llevando a través de un nuevo bosque de columnas hasta un pequeño altar donde un serafín las recibió sonriente y no necesitó preguntas para saber qué querían. (p. 427)

La amplitud de la entrada pareciera ser un aliciente para el visitante que va a recorrer ese espacio convencional, sin embargo la disposición del lugar está diseñada de forma tal que no se reconozca como un mercado habitual, sino como un sitio extrañamente ostentoso y cuyo interior está dispuesto como un complicado camino para alcanzar el interior increíble de azulejos y agua. Toda la descripción va configurando una especie de exotismo que en primera instancia remite a Oriente, pero el nombre de la mezquita de Córdoba nos regresa a la convergencia de árabes e hispanos; si en un primer momento la abundancia y riqueza de columnas generaban la noción de un espacio lujoso, el añadir la

referencia concreta y doblemente complicada de la mezquita hace que el supuesto mercado se connote como un espacio que implica a lo referencial y a lo artístico, de ahí la doble complicación. La descripción que empareja el mercado con la mezquita es realmente breve, pero basta para dar lugar al interesante y complejo fenómeno descriptivo denominado *ecfrasis*, entendida ésta como la representación verbal de una representación plástica, ya sea una pintura, una escultura o, en este caso, una construcción arquitectónica en la que convergen múltiples elementos plásticos. Luz Aurora Pimentel define este fenómeno de la siguiente manera:

Es innegable, por ejemplo, que en géneros descriptivos específicos como la *ecfrasis* [...] el cuadro o la escultura como referentes extratextuales pasan a un primerísimo plano y son parte sustancial del significado del texto. En la *ecfrasis* la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción.¹³

Así pues, la similitud establecida entre el mercado y la mezquita de Córdoba está llena de significados, pero la referencia no sólo implica situar al relato dentro de ese espacio, sino la reconstrucción del mismo. La escritura construye un «objeto verbal» como representación de un objeto plástico, el objeto verbal es más afín al texto en el que se circunscribe pero no por ello deja de remitir al objeto que dio lugar a la descripción. Ahora bien, hablé de una doble complicación, referencial y artística, que cabe dentro de la *ecfrasis*, pero puede inferirse una tercera complicación procedente de la experiencia sensorial onírica y de la perspectiva narrativa empleada dentro del relato. Es claro que la voz que narra no focaliza desde ninguna mente figural, ni siquiera puede acceder a ellas puesto que no refiere cuáles han sido los sueños de las niñas y tampoco enuncia el deseo que el serafín comprende sin hacer preguntas. La *focalización externa* del narrador le permite dar cuenta de la complejidad del espacio, tanto horizontalmente, pues no se detiene en la entrada con las tres visitantes, sino que su mirada ingresa hasta el centro del mercado para posarse en un patio de azulejos, como verticalmente, al focalizar las extrañas aves que rondan el techo.

Si bien es dable suponer la existencia de un mercado como el descrito, la irrupción de las *marmotas aladas*, semejantes a una parvada de palomas, es el

¹³ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 113

elemento que claramente nos conduce al espacio onírico, la tercera complicación de este espacio. Lo importante de las marmotas es que no están bajo el techo sino junto a él, en una igualdad, en un equilibrio entre lo concreto artístico y referencial y lo inaprensible e inexplicable de los sueños. El descenso de uno de estos mamíferos alados, que pueden recordar a los murciélagos pero sin sus connotaciones negativas, no implica una contraposición alto-bajo sino afuera-adentro. La marmota sólo recoge a las niñas, ni siquiera repara en la presencia de Helena; las niñas son las únicas que han soñado y perdido un sueño feliz o un sueño bueno, ese *vínculo onírico* las mantiene separadas de la mujer, creando una relación biunívoca que excluye al tercer elemento femenino, el cual ni siquiera ha podido entrar al mercado. En este cuento el límite recobra la impenetrabilidad, pero no para dividir espacios o tiempos, sino para separar a los personajes en dos grupos: los que sueñan —las niñas—, y los que no lo hacen —Helena—; a pesar de que en el relato se deja en claro que ambas niñas han despertado y lamentan la pérdida del sueño, el espacio del mercado no pertenece a la vigilia, sino que está constituido por la referencialidad hacia lo real y lo artístico, aunque resignificado mediante la experiencia sensorial onírica que es referida desde el exterior.

Las dificultades para desentrañar al espacio ficcional de este relato son múltiples y variadas, todas ellas implicadas en el proceso de filtración y selección de la información descriptiva y narrativa dado a través de: la elección de un narrador con focalización externa, el cual no puede dar cuenta de lo ocurrido en las mentes de los personajes; la construcción de un espacio relacionado no sólo con el código textual del relato, sino vinculado a lo referencial concreto y al código de las representaciones plásticas; y, finalmente, la intencionalidad de subvertir las convenciones de lo que pertenece a la vigilia y lo que es propio de los sueños, pues el despertar de las niñas no implica su integración al mundo real, ellas provienen de un sueño y se instalan en otro, como ya anoté, el límite no separa espacios, sino personajes. Todas estas filtraciones, toda la dinámica de las selecciones, dan como resultado un relato sucinto que se sostiene en lo no escrito, en las inferencias que pueden hacerse con la poca información que se presenta.

Las indagaciones van aumentando su complejidad, la primera de ellas nos conduce a preguntarnos cuál es la relación de los personajes, de qué forma está constituido el vínculo que los une; por convencionalidad aceptamos que es de madre e hijas, pero en realidad no hay ninguna indicación que nos permita concluir eso, son las acciones de cada personaje las que nos conducen a esa solución. También damos por hecho que el despertar de las niñas las lleva a la vigilia, mas es el relato mismo el que se encarga de desmentir esa interpretación para proponer dos posibilidades: las niñas no despiertan y continúan dentro del sueño o bien, sí despiertan para integrarse a una realidad onírica. La primera posibilidad es la más sencilla, al continuar soñando es evidente que la dinámica narrativa retomará los elementos que sirvan para dar cuenta de un sueño, al parecer basta con que la lógica de la narración onírica sea distinta, incluso contraria, a la lógica de la narración real para que se acepte la representación del sueño. La segunda posibilidad es mucho más complicada porque cuestiona el funcionamiento de los sueños y de lo real al presentar una narración real desde una lógica onírica, con lo cual se deja en claro que ambos mecanismos son convenciones narrativas y por lo tanto es dable intercambiarlas para obligar al lector a reformular sus competencias interpretativas.

La última inferencia es la única que está respondida, y es lo adivinado por el serafín con respecto al deseo de las niñas.

Helena aún en la puerta, quién sabe, olvidada, e impedida por columnas que se elevaban, enormes y gruesos cilindros jaspeados, surgiendo a cada paso, ordenándose para obligarla a seguir un sendero viboreante, que se transformó en laberinto imperioso y desembocó, guiándola sin violencia hasta la puerta sin hojas, hasta la acera donde ya *la esperaban las niñas con los conocidos pétalos de amapola que garantizan el sueño y su intocable absurdo.* (p. 427)

Una característica del espacio ficcional es su estabilidad, los elementos que los constituyen se mantienen constantes durante la narración; aunque pueden añadirse más elementos o variar la disposición de los mismos mediante sucesivas descripciones, la estabilidad permite reconocer el espacio y mantenerlo en la memoria. La primera descripción del interior del mercado lo presenta lleno de columnas, en esta segunda descripción las columnas van surgiendo para obligar a

Helena a seguir un determinado camino, ella se encuentra en la puerta y es conducida a otra puerta, o quizá a la misma. Su entrada al espacio onírico no está mediada por algún elemento que le sirva de guía, como las marmotas aladas; Helena se aventura por un camino marcado de antemano que no le permite elegir una dirección; en este relato el sendero laberíntico no es el extremo de la ordenación espacial, sino su anulación. El laberinto del sueño es el no-lugar al cual Helena no ingresa, su recorrido es de la entrada a la salida pero sin pasar por en medio, en realidad pareciera que lo único que hace es dar vuelta sobre sí misma para descubrir a las niñas a sus espaldas.

La no estabilidad del espacio onírico es un elemento al cual se recurre para reafirmar que dentro de la narración la realidad no corresponde a lo que convencionalmente sabemos de ella; en este cuento el lugar es un sueño, pero no está siendo soñado sino vivido. Helena no ha soñado, por lo tanto es incapaz de ingresar al mercado-mezquita, debe permanecer afuera y eso es lo que hace. Por otro lado, las dos niñas recuperan en el espacio onírico la sustancia que les permite seguir soñando, lo que ambas buscaban era recuperar el sueño olvidado o perdido y eso lo sabe el serafín que las provee de pétalos de amapola; las provisiones dadas por el ángel producirán una nueva forma de soñar, una manera artificial que garantiza, a la vez, la anulación de la vigilia y de sus reglas. Dicha anulación se extiende también al funcionamiento onírico, puesto que los sueños convocados a través de la amapola se darán en una dinámica artificial, distinta a la natural evanescencia de los sueños perdidos.

La separación entre dentro y fuera, ese límite infranqueable que lleva a Helena de una puerta a otra, es la fractura de las convenciones en la presentación de lo real y de lo onírico; fractura potenciada en la insinuación de los nuevos sueños y de su artificialidad. A diferencia de los relatos anteriores, los personajes de «El mercado» no resienten la influencia del límite, no son castigados por él ni buscan socavarlo; se dejan llevar y siguen el derrotero que la variable configuración del espacio les marca. La elección de una perspectiva narrativa exterior a cualquier mente figural da al relato una apariencia de objetividad que permite una interpretación sencilla y lineal, el no despertar de las niñas, pero que

también sirve para cubrir la posibilidad de que en el cuento se exploren y subviertan las convenciones de una narración habitual.

La ausencia de experiencias sensoriales que partan de los personajes, la elección de un narrador externo y la no estabilidad del espacio son los recursos que Onetti emplea para dotar a «El mercado» de una complejidad difícil de discernir. Asimismo, la implantación de una lógica onírica dentro de una narración de lo real pone en evidencia el carácter artificial y convencional del cuento y de lo contado. Onetti no recurre a artificios de técnica para cuestionar lo literario, se inclina por jugar con los elementos esenciales del relato dentro de las técnicas habituales y logra construir una narración desconcertante que exige una lectura atenta y una labor interpretativa de gran profundidad.

Conclusiones

El conocimiento de la poética de Juan Carlos Onetti fue el elemento detonador que me permitió acercarme a uno de los principales temas de la producción del narrador uruguayo; la presentación del espacio a través de la elección de la ciudad conlleva al empleo de una serie de estrategias narrativas mediante las cuales se busca, en primera instancia, actualizar la temática de los relatos circunscritos al Río de la Plata. De igual modo, el espacio urbano requiere de nuevos métodos discursivos que puedan dar cuenta del vertiginoso crecimiento de las urbes y de la manera en que los individuos se adaptaron a su nuevo hábitat. Si la elección de las narraciones para mi análisis estuvo condicionada por la búsqueda de las variaciones en la presentación del límite, a través de esas variantes es posible percibir un concepto más complejo y abarcador, no sólo inherente a la narrativa onettiana, sino extensible a buena parte de la literatura hispanoamericana: la noción de ciudad.

En «Avenida de Mayo – Diagonal Norte – Avenida de Mayo», se marca además del comienzo y la prehistoria de la Saga de Santa María, la presentación de las urbes Sudamericanas. A través de los pasos de Víctor Suaid recorreremos las calles de una ciudad que poco a poco va cobrando conciencia de sí misma, a la vez que se manifiesta la relación establecida entre los habitantes y su espacio. Este relato contiene buen número de los elementos descriptivos que, además de construir un objeto verbal, están dispuestos de forma tal que pueda transmitirse la desazón y soledad impregnadas en la urbe laberíntica. Onetti no se sumerge en la nostalgia vana de la pampa de gauchos y payadas, a cambio ofrece la posibilidad no de mitigar la angustia encauzada a través de sus personajes, su propuesta es la de dotar de voz a ese nuevo sentimiento y al hacerlo busca constatar la

existencia de una recién descubierta forma de vida. El encierro final de Suaid y su paulatino empequeñecimiento están relacionados con la incontenible y brutal explosión de lo urbano; este personaje vuelve sobre sus pasos y no le queda más que aceptar la persistencia del nuevo espacio, el lugar que ha abolido edades de oro y *locus amoenus*.

Tomando como base el deambular de Víctor Suaid, es posible ingresar a las complejidades del espacio urbano, ya sea para recorrerlo, para recordarlo o para subvertirlo. A pesar de que «Bienvenido, Bob» se desarrolla en el interior de lugares concretos, la presencia de la ciudad permea todo el relato; no deja de ser significativo que el joven Bob quiera ser arquitecto para poder construir en la costa una gran ciudad moderna; de igual manera, es necesario recordar que cuando Inés desaparece de la vida de su novio y de su hermano lo hace dejando Buenos Aires. La ciudad hostil de Suaid se convierte en el espacio habitual de Bob y es ese acostumbrarse el que da paso a la convicción de que es posible eliminar los barrios que estén emparentados con malos recuerdos. Tío Horacio se atreve a desconocer la existencia de una parte de la ciudad, a proscribirla mediante la anulación paulatina de nombres y puntos de referencia; los espacios ya no sólo están connotados por su novedad, se han hecho de una historia, han envejecido para poder contener cualquier tipo de memoria. La ciudad de «Regreso al sur» ha sido modelada por sus habitantes, por las historias individuales que gradualmente resignifican a los espacios urbanos.

Del inicial deslumbramiento y temor, los personajes de Onetti pasan al adaptarse, a construir hábitos que van limando las aristas peligrosas de lo citadino. Es tal la asimilación con la ciudad que se hace necesario separarse de ella, marcar una distancia que establezca el ustedes y el nosotros. El ex-comisario Medina y Frieda son doblemente desterrados, pertenecientes a la imposible Santa María, se refugian en un Montevideo que no los incluye; a diferencia de Suaid, Medina y Frieda no huyen por la ciudad, se mantienen al margen de ella, esperando el momento de volver al espacio que ha sido creado para ellos. La equiparación entre la ciudad referencial y la ciudad imaginada marca la verdadera

culminación de la potencia creadora, el escritor se convierte en un demiurgo capaz de conformar una realidad tan válida y compleja como la propia.

Quizá pueda inscribir la evolución del concepto de ciudad dentro de un marco mayor orientado a socavar las convenciones literarias. La propuesta poética de Onetti estuvo determinada a romper con la literatura costumbrista que se seguía cultivando en Latinoamérica; para poder hacerlo tuvo que resituar a los personajes, conferirles una voz y desarrollar la problemática inherente a las urbes. Cuando logró hacerlo cayó en la cuenta de que la elección de una ciudad real para el desarrollo de las ficciones era otra convención más, un artilugio para dotar de mayor verosimilitud a un relato. De tal suerte que se inclinó por competir por la creación, recurriendo y modificando las convenciones, Onetti construyó una ciudad universal que puede asemejarse a cualquier ciudad del mundo, pues a pesar de que se busca la urbe modelo que sirvió de referente para crear Santa María, es evidente que dicha urbe sólo existe en la totalidad de las ciudades existentes, ya sea en las reales o en las estructuradas mediante la palabra.

El desprecio por las convenciones literarias llevó a Onetti a un último intento, a la búsqueda de poner en evidencia que es posible narrar un relato que no se apegue a ninguna pauta y aun así hacerlo inteligible. «El mercado» sustenta su anomalía no en lo rebuscado de la anécdota, sino en la meticulosa elaboración de una lógica onírica para referir un lapso de la vigilia. En este último cuento comentado, las referencias espaciotemporales son mínimas, no hay ningún asidero del cual valerse para encuadrar dentro de lo verosímil al relato. El único diálogo que es posible establecer es el de el arte con el arte, la simple mención de la mezquita de Córdoba sirve para desplegar una gama infinita de relaciones implicadas en el prodigioso fenómeno de la ecfrasis, la cual ahora comprendo como dos espejos enfrentados, el uno con una superficie de palabras, el otro con una de creaciones plásticas.

La presentación de la ciudad y su posterior representación sólo pueden hacerse valiéndose de la reconstrucción de las experiencias sensoriales de los personajes, son éstas la materia primigenia para comprender la inmensidad del espacio. La complejidad de la percepción encuentra una correspondencia en la

perspectiva narrativa, pues ambas son procesos selectivos que discriminan la información para dar cuenta de algo particular. La percepción sólo nos permite experimentar una realidad, dependiendo de la manera en que ésta actúe y sea resignificada por nuestros sentidos; la perspectiva narrativa apela a la tradición literaria para hacer inteligibles una serie de datos que de otra manera permanecerían indescifrables. Al emplear y entender la perspectiva, debemos recordar que estamos haciendo uso de un aprendizaje que nos ha provisto del conocimiento necesario para procesar la información narrativa. La separación entre quien narra y quien ve es fundamental para comprender que la ilusión de las experiencias sensoriales de los personajes no nos llega de primera mano, sino que ha sido sometida a la discriminación de la voz que narra.

El análisis del espacio sólo es posible si se tiene en cuenta que las representaciones espaciales obedecen a una orientación ideológica destinada a validar o condenar ciertas conductas y elementos presentes en la descripción. El límite es la frontera que divide lo permitido de lo proscrito, es por ello que mi estudio estuvo orientado a comprender cómo los personajes onettianos interactúan con el límite, unos lo aceptan, otros intentan fracturarlo y algunos más ni siquiera reparan en su existencia o en las reglas que establece. La forma en que se presenta la separación al interior de los relatos es una muestra de que la concepción del límite es algo cambiante, pues si en un principio su impenetrabilidad se traduce directamente al espacio (la imposibilidad de pasar una avenida), posteriormente incluye al tiempo, los sentimientos y a las relaciones establecidas entre los distintas maneras de percepción sensorial.

La percepción, el espacio y el funcionamiento del límite son tan sólo algunos de los aspectos que pueden destacarse de los relatos de Juan Carlos Onetti. El espacio no sólo es el lugar donde ocurren los sucesos, es él mismo un elemento lleno de significados a los cuales debe recurrirse para entender todas las alusiones y los silencios presentes en las narraciones. La comprensión del funcionamiento perceptivo es sólo una forma de acercarse a la construcción del espacio, de las ilusiones sensoriales desprendidas del relato depende la

experiencia de realidad de los personajes y, por lo tanto, la presentación del espacio dado a través de la voz narrativa.

Bibliografía

Textos de Juan Carlos Onetti

- *Réquiem por Faulkner*, Calicanto, Buenos Aires, 1976.
- *Para esta noche*, Bruguera, Barcelona, 1981.
- *El pozo. Para una tumba sin nombre*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- *Tiempo de abrazar*, 4ª edición, Bruguera, Barcelona, 1986.
- *Cuando entonces*, Diana, México, 1988.
- *El astillero*, Juan Manuel García Ramos (editor), Cátedra, Madrid, 1993.
- *Cuando ya no importe*, Alfaguara, Madrid, 1993.
- *Juntacadáveres*, Planeta, Barcelona, 1995.
- *Tierra de nadie*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.
- *La vida breve*, Sudamericana, Barcelona, 1999.
- *Dejemos hablar al viento*, Espasa Calpe, España, 1999.
- *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 2003.

Bibliohemerografía consultada

- AINSA, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Editorial, Alfa Montevideo, 1970.
- AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, UNAM-UAM Iztapalapa, México, 1991.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, FCE, México, 1999.
- BAKER, Armand F., «Las vidas breves de Juan Carlos Onetti», *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, Madrid, octubre-diciembre, 1974, p. 151-170.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, traducción de Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1985.
- BARTHES, Roland, «La actividad estructuralista», *Teoría literaria. Selección de lecturas*, Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (selección), UNAM, México, 2004, p. 191-194.
- _____, «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Metodología de la crítica literaria. Selección de lecturas*, Liliana Weinberg (selección), UNAM, México, 2005, p. 121-135.

- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, Porrúa, México, 2003.
- CASTILLO, Guido, «Mundo y trasmundo en Onetti», *Cuadernos hispanoamericanos*, números 292-294, Madrid, octubre-diciembre, 1974, p. 88-100.
- CHAMBERLAIN, Daniel, «Un enfoque hermenéutico fenomenológico sobre la percepción narrativa», *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, número 1, FF y L-UNAM, México, 1996, p. 83-103.
- COURTES, Joseph, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Hachete, Buenos Aires, 1980.
- CULLER, Jonathan, «La narración», *Breve introducción a la teoría literaria*, traducción de Gonzalo García, Crítica, Barcelona, 2004, p. 101-114.
- CURIEL, Fernando, *Onetti: Obra y calculado infortunio*, UNAM, México, 1980.
- _____, *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, UNAM, México, 2004.
- GONZÁLEZ Ochoa, Cesar, *Apuntes acerca de la representación*, IIF-UNAM, México, 1997.
- GUILLÉN, Claudio, «Los temas: tematología», *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 230-281.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1970.
- LLUL, Ramón, *El libro de los Proverbios*, edición de S. García Palou, Miraguano Ediciones, Madrid, 1989.
- LUDMER, Josefina, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Argentina, 1977.
- MATTALIA, Sonia, «1. La figura en el tapiz: un primer boceto (los artículos de *Marcha y Acción*)», *La figura en el tapiz (teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, Tamesis Book Limited, Madrid, 1990, p. 11-35.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª edición, Ariel, Barcelona, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes, 5ª edición, Península, Barcelona, 2000.
- PIMENTEL, Luz Aurora, «Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción», *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, número 1, FF y L-UNAM, México, 1996, p. 105-120.
- _____, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, UNAM-Siglo XXI, México, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª edición, UNAM-Siglo XXI, México, 2002.
- _____, «Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología», *Acta poetica*, número 27-1, IIF-UNAM, México, 2006, p. 245-271.
- _____, «Sobre el relato. Algunas consideraciones», *Antología de textos literarios en inglés*, Emilia Rébora Togno (coordinadora general), FF y L-UNAM, México, 2007, p. 15-36.
- PIÑERA, Virgilio, «La condecoración», *Cuentos fríos*, Julio Travieso Serrano (selección y prólogo), Lectorum, México, 2006, p. 63-64.

- RAMA, Ángel, «Origen de un novelista y de una generación literaria», *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Reinaldo García Ramos (selección), Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 24-66.
- RODRÍGUEZ Monegal, Emir, «La fortuna de Onetti», *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, Reinaldo García Ramos (selección), Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 91-137.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, 5ª edición, Siglo XXI, México, 2004.
- TOMASHEVSKI, Boris, «Temática», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (antólogo), 10ª edición, Siglo XXI, México, 2002, p. 199-232.
- VERANI, Hugo, *Onetti: El ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1981.
- ZUBIAURRE-WAGNER, María Teresa, «Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia», *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, número 1, FF y L-UNAM, México, 1996, p. 199-217.