



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**EL NARRADOR IMPROBABLE: INTERPRETACIÓN DE LAS
IDENTIDADES EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN CARLOS
ONETTI**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)
PRESENTA
JOSÉ EMILIANO GARIBALDI TOLEDO**

ASESOR: DR. FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ



MÉXICO, D.F.

SEPTIEMBRE DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS:

Agradezco a mis padres, José Manuel Garibaldi y Rebeca Toledo, por su apoyo incondicional. A mi tío David Toledo, por el soporte emocional que ha sido. A mi prima Sandra Toledo, por esas pláticas multidisciplinarias. A mi hermana Claudia, por su bondad y perspicacia. A mi asesor Fernando Curiel. A mis amigos, que siempre estuvieron cuando los necesité. A la UNAM, por permitirme crecer en todos los aspectos de mi persona.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. LA IDENTIDAD DE LA NARRACIÓN.....	7
Narración breve.....	9
El solitario narrador de cuentos.....	14
El narrador breve.....	17
Identidad narrativa.....	21
II. LAS VOCES DE JUAN CARLOS ONETTI.....	22
Literatura a voces.....	22
La potencialidad de la escritura.....	25
Primera voz.....	26
La derrota de las certezas en el Río de la Plata.....	30
Leyenda silenciosa.....	34
Pequeñas confesiones.....	34
Mentir siempre.....	37
Escribir en o en cualquier lugar.....	39
Dulce condenación.....	40
Ideas correlonas.....	41
Narrativa breve onettiana.....	43
III. EL NARRADOR IMPROBABLE EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN CARLOS ONETTI.....	45
La identidad del texto narrativo.....	45

El narrador probable.....	47
El detonante femenino.....	83
El narrador improbable.....	85
Una teoría del fracaso.....	87
La deformación como perspectiva.....	88
IV. EL LECTOR NARRATIVO EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN CARLOS ONETTI.....	89
Una voz y su jaula.....	89
El lector en el texto.....	91
Lector de cuentos.....	99
Lector onettiano de cuentos.....	100
Lectores de Onetti.....	108
El lector Onetti.....	109
Un lector empírico de Onetti.....	110
(IN)CONCLUSIÓN.....	113
BIBLIOGRAFÍA.....	117

INTRODUCCIÓN

Detrás de cualquier discurso está la identidad¹, ya sea que ésta se exhiba descaradamente, como en la comunicación frente a frente, o que se aleje en el espacio-tiempo, como en los textos escritos (también se puede decir lo mismo de los textos pictóricos, musicales y otros, pero no se abundará en ellos); la identidad es indispensable para el discurso y viceversa. A partir de la muerte del autor, teoría de Roland Barthes, la identidad en el discurso literario acontece en el mismo texto, ya no en el autor empírico. Esta carga recae, en el caso de la narrativa, en el narrador, la voz ficticia que le habla al lector.

Los relatos ficticios, dice Paul Ricoeur, configuran, junto con los históricos, la estructura narrativa y, por ende, la identidad narrativa.

¹ Alguien nace y su cuerpo ya tiene historia antigua: el color de su piel, lo alargado de sus ojos, el tipo de pelo, etc. El cuerpo de esta persona crece invadido por otros cuerpos, grandes, pequeños, anchos y algunos invisibles cuando aprende a narrar. Este ser se muestra para ser visto, (in)comprendido, interpretado, asimilado por el otro, que acepta o se escandaliza, cree o duda de la veracidad de sus discursos. Los discursos que cuelgan y viajan de este ser son el resultado invariable de su identidad, mas no de su personalidad, esto se lo dejamos a los sicólogos. Algunos de esos discursos se alejan tanto de su cuerpo que lo entierran, lo creman, o simplemente lo dejan por ahí y se olvidan de su nombre. Esos discursos que sobreviven a su cuerpo quedan encadenados a un objeto o texto, como lo llaman muchos. Quien tiene la suerte (mala o buena, da lo mismo) de estar ante un texto rescata la identidad del discurso, la salva de la desaparición, el letargo contenido, pero también la deforma, la hace suya, y el cuento vuelve a empezar.

Antes de integrar los cuentos de Juan Carlos Onetti en una cuentística se debe definir la cuestión de la brevedad. A partir de la premisa de que en la brevedad hay también complejidad estructural y provoca un efecto tan sublime, se hace un acercamiento a la cuentística del escritor uruguayo.

Interpretar textos de Juan Carlos Onetti no es tarea de una sola lectura, ni de dos o de tres. Intentar abarcar la totalidad de sus cuentos en un concepto, en una idea, es imposible. Las identidades que circundan sus cuentos serán el eje de la interpretación: su voz, tan cercana a la literatura y transcrita en entrevistas y artículos de opinión, forma parte de las identidades ficcionales, complementa al narrador y se inserta dentro de su obra a base de mensajes cambiantes. Desde esta perspectiva de las identidades se leen los cuentos de Onetti.

La imaginación creadora se alimenta en los pequeños espacios en blanco en el juego de las percepciones y, por ende, de las versiones. No existe el punto culminante ni las conclusiones totales, el fin de la historia no es el fin del relato. Para comprender un texto hay que saber cómo funciona, explicar es una fase primordial de la interpretación. Al interpretar se activa el mecanismo interno del texto. El intérprete de un texto nunca es infalible, porque lleva al campo interpretativo sus demonios y sus maravillas, lleva consigo una historia personal, una percepción fundada en el aprendizaje, en las convenciones y desacuerdos sociales. Esta idea central de la

hermenéutica se compara con la interpretación de las identidades en los cuentos onettianos, porque al interpretar se desbocan las identidades.

Comprender un texto es reconocer y saber cómo funcionan sus elementos; para interpretarlo se debe tener en cuenta el momento histórico en que se escribió y en que se lee; Ricoeur asegura que cada lectura es diferente, a pesar de que la estructura del texto sea invariable.

Al reconocer un eje analítico en la interpretación de los cuentos onettianos, se debe sacrificar el análisis profundo de cada uno. Sin embargo se gana en una visión general para provocar la idea de obra cuentística. La exclusión de algunos cuentos en el análisis de las identidades es, en la mayoría de los casos, porque escapan a la definición de brevedad propuesta en el capítulo I; en otros porque no elucidan nada nuevo sobre la identidad del narrador. En los cuentos de Onetti se observa la profundización de un tópico desde tres momentos o acciones relacionadas: imaginar, crear y la perspectiva de su recepción. Imaginar es el preludio de lo creado antes de salir de la mente del demiurgo. Crear es el acto mismo de traer al plano tangible el mundo imaginado. Con la recepción se despliega el juego de las percepciones, en el cual la trama o diegesis se transforma en versiones e historias cruzadas de la obra onettiana.

La interpretación de las identidades en la cuentística de Juan Carlos Onetti tiende a evadir la idea del absoluto. En donde el análisis

es sólo la herramienta para llegar a la comprensión de un aspecto de los cuentos, es la búsqueda de constantes, de rasgos comunes que unen a los diferentes narradores, pero sobre todo es la búsqueda de la relación del narrador con el mundo narrado.

Los cuentos interpretados desde la perspectiva de la identidad son: *Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo*, *El posible Baldi*, *El obstáculo*, *Un sueño realizado*, *Bienvenido Bob*, *Mascarada*, *La larga historia*, *Esbjerg*, *en la costa*, *La casa en la arena*, *El álbum*, *Convalecencia*, *El infierno tan temido*, *La cara de la desgracia*, *Tan triste como ella*, *Jacob y el otro*, *Matías el telegrafista*, *El perro tendrá su día*, *Presencia*, *El gato*, *El mercado*, *El cerdito*, *Luna llena*, *Montaigne*, *Ella*, *La araucaria*, *El árbol* y *Los amigos*. Estos cuentos se unen gracias a una lectura temática del proceso de creación, desde los primeros estadios de la estimulación de la *realidad* hacia el creador (**su momento "inconsciente"**), la decisión de contarlos, hasta los sentidos emanados del objeto creado. Para la interpretación de estos cuentos se despliega el concepto de voz, el cual desencadena en sí la idea de identidad.

Antes de emprender la búsqueda de la identidad ficticia más cercana al lector, engendrada de una lectura analítica del texto, se rastrea la perspectiva de Juan Carlos Onetti sobre sus creaciones literarias, sin embargo también como identidad ficticia que se inserta en los textos narrativos. A pesar de las escasas referencias explícitas

del escritor hacia su obra, una visión general sobre la literatura ayudará a relacionarla con el narrador improbable (en los textos).

Para la interpretación de los cuentos se tomarán tres identidades: el emisor del discurso, si bien ya muerto (en el sentido orgánico y el barthesiano), se recupera no como la personalidad del autor, sino como una imagen ficticia que incide en el sentido del texto; las identidades al interior del discurso: el narrador y los personajes (algunas veces también el lector, cuando aparezca explícitamente como voz gramatical). El lector será la parte final del proceso de interpretación, quien a pesar de sus intentos por distanciarse está inmerso en su historia personal.

Como primer paso en el camino, se ahonda en la importancia de la narración en la configuración del tiempo desde una visión general. Se consideran luego las perspectivas de algunos cuentistas y teóricos para delimitar el concepto de brevedad narrativa, la cual se modifica y particulariza para el escritor uruguayo y su literatura.

En el segundo capítulo se abunda en el concepto de "voz" como identidad para trasladarlo al contexto de Juan Carlos Onetti en entrevistas y artículos en los cuales emitió opiniones sobre su vivencia literaria. La identidad que se busca es un Onetti inventado por él mismo.

En el tercer apartado se desarrolla la idea de una identidad común a los cuentos. Esta identidad es el narrador, el cual no es sólo mediador entre el lector y el mundo narrado, sino que es partícipe en

los sentidos de los textos. Al narrar de cierta forma y no de otra el narrador establece una relación con el mundo narrado, que descubre también una ideología. Esta relación es el rasgo común que permite hablar de un narrador onettiano. El análisis del narrador está basado, principalmente, en *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel.

En el último capítulo se retoma al lector como figura primordial en la interpretación de los textos. El lector mueve el mecanismo del texto, pone en funcionamiento sus elementos, sin embargo está sujeto a una serie de convenciones que lo hacen leer un texto de cierta forma y no de otra. De ahí surge la idea de un lector narrativo, diferente al narratario (parte de la estructura interna del texto). Este lector narrativo interpreta las identidades circundantes a la obra en cuestión. Para el desarrollo de este apartado se toma parte de *Del texto a la acción* de Paul Ricoeur.

I. LA IDENTIDAD DE LA NARRACIÓN

El acto de narrar es indispensable para el conocimiento, no se puede entender la historia ni las relaciones humanas sin el discurso estructurado narrativamente: **“El tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo”**¹. De este modo Paul Ricoeur lleva la experiencia humana de la narración al ámbito de la percepción del mundo, pero va más allá al observar que el camino no es lineal, sino que el mundo es aprendido y aprehendido a través de las narraciones. Aunque no es la única forma, la narración, al pretender imitar las acciones humanas por medio de la lengua (la que sea), configura cierta percepción del tiempo, la cual ha sido heredada por las narraciones anteriormente recibidas de la tradición. Sin embargo, el mismo filósofo francés advierte sobre la estructuración narrativa común entre el relato histórico, con pretensiones de verdad, y el ficticio, sin esa carga que limita a la historia. Es entonces en el relato ficticio donde se pueden explotar con mayor libertad (nunca total) las posibilidades de la experiencia temporal, sin olvidar las limitantes al interior de la lengua. Entre el relato histórico y el de ficción se configura la estructura narrativa de la tradicionalidad, la

¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria) Siglo XXI, México, 1995, p.

cual es dinámica, cambiante: “La identidad narrativa se hace y se **deshace continuamente.**”² Este dinamismo permite una constante afirmación y negación de la estructura narrativa, hasta el punto de pensar, por el mismo Ricoeur, en la muerte de la narración.

Un relato ficticio aísla un tiempo y un espacio, los aleja, en un primer momento, del tiempo y el espacio común de los hombres, les da particularidad, los hace únicos. Crea una trama en la cual se desenvuelven historias y personajes. Inventa un mundo que se despliega y emerge con la lectura. En ese mundo nuevo, naciente, convergen dos identidades simultáneamente: el autor y el lector. El primero ya está perdido en un tiempo pasado, sólo queda su mensajero en el texto leído: el narrador. El segundo es el responsable directo de que la experiencia narrativa se realice.

El estudio, tanto del relato histórico como del ficticio, hace **posible el análisis de la identidad narrativa:** “Historiografía y crítica literaria son convocadas juntas, e invitadas a reconstituir unidas una gran narratología, donde se reconocerá un derecho igual al relato **histórico y al de ficción.**”³ Si bien el objeto de esta investigación es la obra cuentística de Juan Carlos Onetti, se toma la sentencia anterior, más que como un precepto o eje conceptual, como una

² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria) Siglo XXI, México, 1995, p. 1001.

³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato ficticio*. (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria) Siglo XXI, México, 1995, p. 622.

recomendación de los dos lados del espectro, ya que no se puede separar la identidad narrativa general de una época con la que se observa y analiza al interior de un texto literario.

En literatura, la clasificación de la narrativa tiene fronteras más subjetivas que bien definidas, y la narrativa de Onetti, además, desborda las líneas divisorias entre sus obras, ya se llamen novelas o cuentos, los relatos onettianos se extienden como las ramas de un mismo árbol, comunicándose y trastocándose entre sí, sobre todo a raíz de la creación de Santa María en *La vida breve* (1950). Sin embargo, se puede salvar la noción de cuento a través del desarrollo del concepto de brevedad narrativa*.

NARRACIÓN BREVE

Amnistía de la reflexión, sensación informe de un momento, lectura rápida, incesante, vocación oral alrededor de una fogata, sorpresa sin desvelo, un abrir y cerrar de ojos en las páginas destinadas a la escasez de descripciones y personajes, los cuales actúan como si fuera el último día de sus vidas, como si se jugaran el pellejo en una sola situación, en un misterio, en una broma escabrosa o divertida, en un solo tema dominado por la forma de narrar. Estas y otras variaciones se piensan al inmiscuirse en el campo de la narración

* Se debe dejar en claro que a partir de aquí no es necesario especificar que el término narración se usará para los textos literarios en cuestión. Al menos hasta el siguiente capítulo, el cual se basa en datos y discursos historiográficos.

breve; recordar los cuentos leídos y esperar que poco a poco aparezcan algunos visos para darle un rostro con límites precisos, pero los lindes nunca son exactos; las formas se derriten en las manos de los escritores, las transforman y permiten su dinamismo cultural e histórico.

La narración literaria breve fue cultivada en el siglo XIX por Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Anton Chéjov, Guy de Maupassant, Kipling, entre muchos otros. Fue Poe el más influyente en la explosión latinoamericana de estos relatos en el siglo XX. Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Onetti, Jorge Luis Borges y un gran etcétera que sería imposible enlistar aquí fomentaron con sus creaciones este tipo de narrativa.

La brevedad ha sido subrayada una y otra vez por los teóricos y practicantes de este tipo de narraciones. Como Seymour Menton, un arriesgado en los caminos de **la definición: "El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto."**⁴ Pero ¿en qué consiste esa "obvia"

⁴ Seymour Menton, "Prólogo" de *El cuento hispanoamericano*. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Op. cit.*, p. 122. Menton se arriesga aún más al pretender que el tiempo de lectura sea una característica esencial del cuento. Así cae en un subjetivismo demasiado peligroso. Me imagino una escena chusca donde un lector se tome el tiempo antes y después de la lectura para saber si ha leído un cuento o una novela. A diferencia de Poe, que propone que sea leído de una sentada.

característica de brevedad? Algunos han intentado sustentarla en el número de páginas, en el tiempo de lectura —como Menton—, en la sencillez de la historia contada, en la temporalidad de lo narrado.

Mary Rohrberger da un paso más al observar que la brevedad basada en el número de páginas o tiempo de lectura no es suficiente: **“Es natural entonces que la noción de brevedad sea relativa, quizá mucho más aplicable a los límites de la *concepción del autor* que a un factor vinculado al número de páginas.”**⁵ Una narración como *El dinosaurio* de Augusto Monterroso no puede ser leído y estudiado desde la misma concepción de brevedad temporal en la lectura que *Retorno a la semilla* del cubano Alejo Carpentier⁶. El tiempo interno de la narración tampoco puede ser un aspecto que genere una definición total, tan sólo hay que poner la mirada en *Ulises* de James Joyce, que narra un día en la vida de su personaje (Stephen Dedalus).

Horacio Quiroga da luz sobre la brevedad cuando invita a **buscarla en el lenguaje propio del autor: “El cuentista que <<no dice algo>>, que nos hace perder el tiempo, que lo pierde él mismo en divagaciones superfluas, puede volverse a uno y otro lado buscando**

⁵ Mary Rohrberger, “El cuento: propuesta para una definición”. En Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores), *Op. cit.*, p. 126. Las cursivas son mías.

⁶ El famoso cuento de Monterroso *El dinosaurio* se lee en menos de veinte segundos: “Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba ahí”, mientras que el de Carpentier, además de la complejidad de su estructura, tiene varias partes y su lenguaje no es sencillo. En esta comparación, el tiempo de lectura no funcionaría como un elemento definitorio del género.

otra vocación.”⁷ Porque la cortedad extrema es igual de condenable que la extensa digresión sin sentido. El narrador tiene que decir algo, pero decirlo sencilla y contundentemente, ya que “en los cuentos es mejor no decir suficiente que decir demasiado, porque... porque... No sé por qué.”⁸ Se nos puede querer contar la historia del mundo o el paseo de un transeúnte, pero sin que la atención del lector se escabulla en los terrenos del *demasiado*. En estos términos se concluye que la brevedad depende de *la economía del lenguaje* que el narrador imprima en su relato.

Edgar Allan Poe, al tocar este punto sensible, se refiere **directamente al efecto producido: “Señalaré al respecto que en casi todas la composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcance a hacerse en una sola vez.”⁹** En la brevedad subyace la potencia del efecto; la atención no se distrae en el vuelo de una mosca, el lector entorna los ojos de expectación cuando parece que el final se acerca, tuerce las manos, todo su cuerpo participa en las entonaciones sintácticas y los gestos gramaticales del narrador. Esta fuerza del efecto inmediato y

⁷ Horacio Quiroga, “El manual del perfecto cuentista”. En Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores), *Op. cit.* p. 338.

⁸ Antón Chejov, “Cartas sobre el cuento”. En Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores), *Op. cit.*, p. 319.

⁹ Edgar Allan Poe, “Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento”. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Op cit.* p. 303.

completo hace posible que una narración se desenvuelva en diferentes dimensiones, que sea atractiva para su lectura sin sacrificar lo sublime o la complejidad estructural (incluso puede ser un medio para acercar a las personas, especialmente a los niños y jóvenes, a la literatura).

El efecto inmediato —derivado del uso económico del lenguaje— hace que un relato sea más accesible a la lectura. Pero esto tampoco es cierto para todas las narraciones breves, ya que la complejidad estructural e interpretativa no está ausente, tan sólo hay que remontarse al cuento de Carpentier antes mencionado o a algunos experimentos de vanguardia.

Los límites entre lo breve y lo extenso nunca son precisos, no existen las líneas divisorias que no se puedan romper o brincar como un juego de cuerda, sin embargo es necesario establecer ciertas líneas punteadas para no caer en el caos de la digresión sin camino de regreso.

La brevedad de una narración ha sido definida y transformada por los escritores que la han cultivado, que han visto una forma **contundente de contar una historia: "No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirectamente, no se aplicara al designio preestablecido."**¹⁰ Para lograr un efecto inmediato, instantáneo, esas palabras que no deben

¹⁰ Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 304.

sobrar insertan a los personajes en una situación, en un espacio y un tiempo donde cumplen su papel al momento, sin morosidad.

EL SOLITARIO NARRADOR

Sobre el eje de la brevedad narrativa —donde aparecen y funcionan en relación a un solo tema el tiempo y el espacio de la ficción, los personajes, el ambiente y demás estrategias— y su correspondencia con el efecto buscado se intentará puntear estos límites susceptibles de ser desbordados. La brevedad narrativa se desprende del mismo uso que cada autor da a su forma de narrar, el efecto es una consecuencia interpretativa de ese lenguaje economizado, pero ninguno puede deslindarse del elemento narrativo que se identifica con la enunciación del cuento: el narrador.

La trama enredada y desenredada como en un tiovivo no tienen cabida en una narración breve; puede ser en varias partes, pero nunca capítulos. La trama tampoco se desarrolla en una variación extensa de tiempo, tal vez algunos saltos temporales, pero no en una intrincada composición de historias que se cruzan, se pierden y se encuentran a lo largo de las páginas.

Aunque se ha dicho que en una narración breve sólo acontece **una historia, Ricardo Piglia elucida otra que se pretende ocultar:** “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico

y fragmentario”¹¹. Esa parte que el narrador oculta con agilidad es una segunda historia, la parte no escrita del relato que acompaña a la primera, la evidente y generadora de la tensión interna y acaparadora de la atención del lector. En este punto, esta forma de narrar se asemeja a la clasificación literaria del género policial. Uno de los fundamentos estructurales que componen al policial son estas dos historias. Tzvetan Todorov señala la utilización diferenciada de la estructura y los temas del policial entre la llamada novela de enigma o policial clásico y la novela negra. En ambas vertientes acontecen dos historias: la del crimen y su investigación.

En la novela de enigma el crimen está oculto y el investigador o detective pretende restablecer el orden mediante el develamiento de la verdad, la que se descubre gracias a la razón y a la lógica. En la novela negra el crimen no está oculto, sino que toma importancia en cuanto a sus efectos en la segunda historia y en ésta los temas como la violencia y amoralidad de los personajes se hacen presentes y la caracterizan. Se observa la coincidencia estructural entre la brevedad narrativa y este tipo de novelas. En el primer caso hay una historia no dicha que se esconde bajo el manto de la historia principal. El lector se convierte en el detective que debe encontrar el trasfondo de lo imperceptible, lo que se queda entre las palabras escritas y las

¹¹ Ricardo Piglia. “Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias”. En <http://tallerblogucab.blogspot.com/2007/12/tesis-sobre-el-cuento-los-dos-hilos.html>.

nunca enunciadas. El efecto aparece o se desvanece, porque cuando se piensa que un misterio ha sido resuelto, no queda otra opción que buscar otro.

Sin embargo, se debe tener en cuenta que Todorov habla de la novela policial, en la que entre las dos historias se pueden desenvolver otras y los personajes proliferan, además desarrollan su personalidad con más soltura. En una narración breve la amplia gama de personajes, de aparecer, sería el acontecimiento en sí. A diferencia del narrador novelesco, el narrador de cuentos no necesita mantener el suspenso o crear otro cuando éste ha sido clausurado. En la brevedad narrativa se desarrolla un solo misterio tensado entre las dos historias: la contada y la oculta.

Los personajes de un narrador de cuentos no pueden desenvolverse —describirse física o psicológicamente— igual que en una novela, en la cual el escritor sabe que tiene páginas y páginas de posible intervención. Así, el personaje de una narración breve es descrito también desde la economía del lenguaje, con las palabras justas para el desarrollo del misterio; ni un vocablo más, ni uno menos. El tiempo interno y el espacio también están implicados en la economía narrativa, pero estos aspectos serán desarrollados más adelante, cuando se intensifique la soledad del narrador en el análisis textual.

La voz poética y la narrativa pueden tener un objetivo común, sin embargo el recorrido hace la diferencia. La segunda busca un

efecto semejante al que produce la poesía, pero desde la narración de un acontecimiento, donde adquiere dimensiones propias, al mismo tiempo que determina la forma de narrar, como menciona Ricoeur:

“En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción completa.”

Así, la narración breve configuraría, desde la economía del lenguaje, un acontecimiento ficticio formado por dos historias —una evidente y una oculta— de las que surge cierta tensión, el entramado no puede complicarse o alargarse demasiado, ya que pretende producir un efecto de fascinación inmediata en el lector. Este efecto es provocado por la manera precisa y contundente, sin lugar para las extensas digresiones y las descripciones minuciosas, de presentar la trama (historia, tiempo, espacio, personajes, ambiente, situaciones).

EL NARRADOR BREVE

Existe un elemento que se presiente en esta definición momentánea, un ente que sirve de vaso comunicante entre el escritor y su obra, entre el autor y sus personajes, entre el mundo de ficción —que se construye a partir de los personajes, el tiempo y el espacio— y el lector. En el narrador, para Martha Elena Murguía, se puede rastrear parte de la historia de los relatos y, por ende, de la memoria narrativa: **“En este punto confluye y cobra sentido la hipótesis inicial**

de la conformación del género a partir de la permanencia de la memoria de sus orígenes orales.”¹² Pero el narrador de cuentos también sufrió cambios considerables cuando se insertó en la escritura y adquirió la posibilidad de la precisión, así como de la evocación. Mientras el escritor descubre nuevas formas de narrar; el que cuenta oralmente improvisa.

La forma de narrar una historia hace la diferencia entre brevedad y dilatación, **este modo de contar es “encarnado” en los textos** por el narrador; mediación necesaria, recurrente, máscara impasible que oculta y propone una perspectiva y, como consecuencia, produce un efecto específico. El narrador como eje para una teoría de la brevedad narrativa en los textos onettianos es la propuesta de esta investigación. El narrador de cuentos se desenvuelve en un espacio y un tiempo diferentes a los del narrador —o narradores— de una novela, además permite el distanciamiento estructural con relación a la poesía, que no necesita de la mediación de esta figura, que sí propone una perspectiva, pero no se esparce en un hilo narrativo.

En la relación del narrador de cuentos con el mundo que crea existe un evidente desprendimiento que lo caracteriza:

¹² Martha Elena Murguía Zatarain, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, México, 2002, p. 121. Aunque Murguía Zatarain en este punto habla sobre la enunciación del cuento, después se establece que la enunciación recae en la figura del narrador.

(...) Sabiendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo.¹³

De aquí la idea del narrador como la figura mediadora entre el mundo que crea y el lector. Esto, aunque sea dicho para la propia obra cuentística de Cortázar, puede trasladarse a cualquier narración literaria. El narrador de un cuento, al centrarse en el acontecimiento mediante un uso económico del lenguaje, no describe con detalle y extensión, establece su presencia insidiosamente al alejarse lo más posible de la figura del autor y esconderse en la voz de sus personajes, incluso se le otorga al lector que cree ver en la historia algo que nace de sí mismo.

Existe la posibilidad de que el narrador sea también un personaje, sin embargo éste tampoco instauro su presencia como voz tiránica, porque, al igual que cualquier narrador, se concentra en el efecto que el acontecimiento contado debe producir en el lector y no en las constantes descripciones que lo instituyen como dueño absoluto del mundo creado.

Pero, ¿cómo y dónde se puede esconder el escritor? ¿No controla él los hilos narrativos? Si las descripciones de espacio o de personajes permiten que un narrador se apropie de la perspectiva, a

¹³ Julio Cortázar, "Del cuento breve y sus alrededores". En Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (compiladores), *Op. cit.*, pp. 400-401.

pesar de que puedan aparecer varios narradores, para el narrador de cuentos, los discursos ajenos son su carta de presentación:

El cuento se resuelve en la lucha que establece el narrador para representarse a sí mismo, para hacerse una **VOZ** autorizada, creíble, porque es capaz de ver y representar, pero sobre todo de encarnar una vivencia, por ello tiene que apropiarse de los discursos que puedan resonar en su historia.¹⁴

Al apropiarse de esos discursos, el narrador de cuentos se hace presente, pero su presencia no es casual, sino que otra vez se relaciona con el efecto buscado, con esa encarnación de la vivencia de la que habla Murguía.

La presencia del narrador está ligada a la sucesión del **acontecimiento contado: "Esa voz única (el narrador) está plagada de resonancias y encierra una forma de ver y estar en el mundo, no es unívoca y directa, alberga las otras maneras de pensar, de ver y comprender el mundo."**¹⁵ Esa voz única sigue siendo el ente en el cual confluyen espacio, tiempo, personajes, tensión narrativa y la presentación del acontecimiento que quiere lograr cierto efecto en el lector.

A pesar de no buscar una definición, se intenta un bosquejo de la narración breve, cuya identidad narrativa es un narrador o narradores que enuncia(n) desde la economía del lenguaje las circunstancias y/o consecuencias de un acontecimiento ficticio, en el

¹⁴ Martha Elena Murguía Zatarain, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*, p. 125. Los paréntesis son míos.

cual están en tensión la historia superficial y la oculta, para producir un efecto de fascinación en el lector.

IDENTIDAD NARRATIVA

La identidad narrativa se busca en la cuentística de Juan Carlos Onetti, con el narrador como caballito de batalla en la configuración del mundo del texto, sin embargo no se deja de lado el contexto histórico en el cual se desarrolló, así como se hace una narración de la propia perspectiva del escritor sobre la literatura. Esta narración, basada en artículos y entrevistas, concierne más a la formación de una identidad ficticia, de un personaje inmerso en las creaciones onettianas, que al autor empírico, ya muerto —en el sentido orgánico y en el barthesiano—. El personaje que Onetti creó para el mundo literario es un rasgo de la identidad del narrador, que se complementa con los narradores de los cuentos a analizar.

II. LAS VOCES DE JUAN CARLOS ONETTI

Soy –ya se dijo– un solipsista incurable.

–Juan Carlos Onetti–

¿Juan Carlos Onetti Borges, Juan Carlos Onetti, J. C. Onetti, J. C. O., Periquito el Aguador, Grucho Marx, Johnny Dolter, Juan María Brausen, Larsen, Díaz Grey, Jacob? ¿A quién de ellos hay que buscar, quién habla a través de una pandilla sigilosa de letras, quién quedará al final de este paseo literario? ¿Dónde se esconde cada uno de ellos? ¿Si reúno a todos, emergerá una sola identidad? ¿Será otra, los otros Onettis? ¿Cambiará en cada lectura, en cada nuevo lector?

LITERATURA A VOCES

Jaques Derrida toma de Heidegger la frase: “El ser habla en todas partes y siempre a través de toda lengua.”¹ En un intento por llegar al mundo sensible, el ser se manifiesta en diferentes lenguajes (verbal, visual, sonoro y demás) y se construye para los otros a través de signos. Lo que aparece en este proceso es un espectro cambiante pero con constancia: la identidad. Por medio del lenguaje

¹ Jaques Derrida, “La différance”. En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras), *Textos de teorías y críticas literarias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 477. En el texto Derrida usa el concepto de lengua como una generalización: “Tal es la cuestión que se inscribe en la diferencia. Se refiere a cada uno de los miembros de esta frase: <<El ser/ habla/ en todas partes y siempre/ a través de/ toda/ lengua>>”.

el ser ensaya su identidad, no obstante, en el camino de la interpretación de esas **voces** se adhiere otra que la completa o aniquila: el receptor.

Las variantes de cada manifestación o voz acarrearán posibilidades y limitantes, según la cualidad de la expresión: verbal, pictórica, musical. Cada una con sus propias reglas, juegos y efectos. En esa transición de la preexistencia a lo sensible se puede acudir aceptando las reglas de un lenguaje —que además tiene la carga histórica de un uso o un abuso de ciertas convenciones— o romperlas —a modo de afirmación individual ante el peso de la tradición—* ya sea por error o con la intención de hacerlo, lo cual genera el dinamismo cultural.

La analogía de la voz y la identidad se justifica, según Eero Tarasti, porque “every vocal act contains such a *metaphysical effort*, without which we would live in a mute, voiceless culture.”² Este esfuerzo metafísico es el recorrido del ser por el signo, la

* Esta visión general de la voz como manifestación del ser, formadora de una identidad ante el otro y carente de su cualidad sonora, se hace presente en el uso de algunos términos en teoría literaria, como el concepto de voz narrativa para designar a la entidad que no es el autor pero que lleva el peso del “hablante” en una narración, o la polifonía de Bajtin que hace posible la distinción entre las diferentes personalidades que interactúan al interior de una novela, en cualquiera de los dos ejemplos la voz enfatiza su precepto de identidad, pero debilita su rasgo sonoro.

² Eero Tarasti, “Voice and identity”, en *Signs of music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin/NY, Mouton de Gruyter, 2002, p. 160. “Cada acto vocal contiene este *esfuerzo metafísico*, sin el cual viviríamos en una cultura muda, sin voz”. Las cursivas son mías.

manifestación que pasa por la materialidad y se vuelve identidad. La voz no sólo hace irrumpir al ser en el mundo sensible, sino que adquiere un espacio y tiempo propios en cada tipo de signo. Las diferencias y similitudes de algunos elementos sonoros comunes (tono, pronunciación, acento y otros) evidencian la identidad nacional, regional, social, hasta la individual. Cada acto vocal es también la revelación de un ser ajeno, ya sea el emisor o receptor **(posiciones en constante inversión): "Es (la voz) interpelación al otro;** es un acontecimiento fisiológico, psicológico y social; su relación con los significados que **transmite no es meramente arbitraria.**"³ Esta carga expresiva que ayuda a completar la intención del mensaje se diluye en el terreno de la escritura.

Si bien es cierto que en cada habla del ser existe una intención por hacerse presente ante el otro, esa intención no siempre es reconocible, sobre todo cuando se extiende y se estructura en el terreno de la literatura, por lo cual se debe buscar en el texto (en su forma, fondo, contexto temporal y geográfico), ya que no se pueden integrar por completo los elementos de la comunicación uno a uno (no verbales). Es la llamada muerte del autor enunciada por Roland **Barthes:** "La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse

³ M^a Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*, Analecta-Malacitana, España, 2004, p. 75. Los paréntesis son míos.

toda identidad.”⁴ La muerte del autor es la imposibilidad de hacer asequible la figura de quien puso su voz en el mundo de los signos, que sin embargo resuenan en quien se esconde al frente: el lector, quien encuentra en ese lugar *neutro* no la identidad del escritor o la de él mismo, ya destruidas, sino la potencialidad de los signos, de su constante cambio y el evasivo reflejo de sus significados, estructurados en identidades ficticias al interior de la narración: narrador y personajes.

LA POTENCIALIDAD DE LA ESCRITURA

Es indudable, como menciona Walter Ong, que las primeras materializaciones del ser en una lengua se hacen por medio de la “voz sonora”, que la escritura es una etapa subsiguiente, sin embargo, la oposición entre oralidad y escritura no es tan evidente y total. La escritura y el habla son consideradas dos manifestaciones de la lengua, cada una con su propia materialidad y consecuencias de emisión y recepción, lo que afecta también el mensaje y la misma figura del autor, pero en la escritura la disolución de esa primera voz no distorsiona del todo la cualidad de la palabra, porque, a decir de Raúl Dorra: “Leída, proferida, evocada con la mente o deletreada con

⁴ Roland Barthes, “La muerte del autor”. En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras), *Op cit.*, p. 339.

el tacto, la palabra no deja de sonar.”⁵ Sin embargo, entre la voz y la escritura existe un distanciamiento temporal y efectivo, incluso afectivo y de recepción, lo que provoca la transición discontinua del mensaje y su aparente neutralidad.

La voz fisiológica de Juan Carlos Onetti se pierde en 1994 con **su muerte, pero sus “voces literarias” resuenan todavía entre tintas y hojas**. Sin bien no definen a Onetti (que no es la pretensión o fin del análisis), delinear los bordes y espectros del espacio blanco-y-negro donde acontece la ficción. A través de esa gama de voces, Onetti construyó una leyenda, una identidad narrativa, ficticia y expansiva, alejada de su persona, que hace la acrobacia de alojarse en la aparente comodidad de sus trece novelas y cuarenta y cinco cuentos. Desde la creación de esta figura, que viajó de la mente al pulmón, del pulmón a la boca, de la boca al oído, del oído a la transcripción literaria, se busca la vivencia literaria del escritor uruguayo, no para encontrar la identidad del autor empírico, ya muerto y sin incidencia en su obra, sino como parte de la obra onettiana.

PRIMERA VOZ

Los lentes no logran asir por completo la circunferencia de sus orejas, pareciera que la textura rocosa de las sienas sujeta los anteojos por

⁵ Raúl Dorra, “Poética de la voz”, En *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés/BUAP, México 1997, p. 15.

medio de un hechizo, como si un gran peso quisiera salir por los orificios de los oídos.

La cara es larga, muy larga, casi se arrastra por su pecho maltratado. Cada aspiración a su cigarro es un escape para él, una evasión a los cuerpos y miradas humanas, refugiándose siempre en la desconfianza, en **la duda de los hechos y las ideas porque “un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre”⁶**, y Onetti ha aprendido algo de sus ficciones.

¿Qué pueden contar esos labios temblorosos, en apariencia asustados ante una multitud inexistente, futura? La nariz dobla la esquina y señala un camino que sólo puede tener un dueño, Juan María Brausen y sus apuntes en libretas escondidas, publicadas o quemadas.

Poco a poco el rostro de Onetti se pierde, se difumina en el rastro de sus palabras amontonadas maliciosamente, como él mismo **advierte**: “Ella, mi cara, ha envejecido, se ha puesto amarga y tal vez **esté contando o invente historias que no son más sino de ella.”⁷** Sigue fumando, mueve un poco la silla para no ver directamente al entrevistador; Onetti se desarruga la corbata, pero queda aún más maltrecha, los labios del escritor se quieren abrir aunque sin mucha convicción. Un silencio, gigante en esas circunstancias, quiere decir algo, su voz enciende un destello sobre la noche de Santa María, en

⁶ Juan Carlos Onetti. *Dejemos hablar al viento*. Origen-Planeta, México, 1985, pp. 14-15.

⁷ Juan Carlos Onetti. *Réquiem por Faulkner*, Arca/Calicanto. Buenos Aires, 1976, p. 10.

la orilla del Río de la Plata, es un mensaje para los desterrados de Montevideo y Buenos Aires. El escritor uruguayo tose antes de decir cualquier cosa.* *

La mirada de Juan Carlos Onetti se pasea de un lado a otro, poco a poco alcanza el horizonte, esa línea lejana que provocó la creación Santa María y que se escabulle por las calles de Buenos Aires añorando Montevideo y viceversa. En 1938 Onetti funda la revista *Marcha* junto con Carlos Quijano, donde es el secretario de redacción. Ahí publica, bajo los seudónimos de Periquito el Aguador, Grucho Marx y Johnny Dolter, una serie de textos sobre temas culturales y políticos de su tiempo. En esa época de auge de la publicación —que luego sería una de las más importantes de Latinoamérica y en la que colaborarían Angel Rama, Mario Benedetti, Saúl Yurkievich, Emir Rodríguez Monegal, Fernando Aínsa, entre muchos otros— a través de Periquito expuso con descaro su perspectiva sobre la literatura uruguaya, dominada en ese entonces por los escritores nativistas⁸. En la columna “Una piedra en el charco”

* * Esta descripción se inspiró en la entrevista del narrador uruguayo con Joaquín Soler Serrano. *Juan Carlos Onetti –A Fondo*, Editrama, RTVE, España, 1976, dur. 44 min.

⁸ Fernán Silva Valdés describe algunos aspectos en los que Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos proclamas y otros escritos)*. FCE, México, 1990, considera el manifiesto del nativismo: “Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una raíz”. p. 277. Este atarse difiere de la propuesta onettiana de *crear* la semilla para que crezca la raíz o, de manera más directa: “La

pide fundar la identidad del escritor uruguayo, exige “una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil y aceptar despreocupada **el título de bárbara.**”⁹ De ahí tal vez su admiración por Roberto Arlt, quien plasmó en sus textos el lunfardo y sus historias sobre las aventuras cotidianas de Buenos Aires.

En 1975 Onetti entra a ese club de escritores latinoamericanos desterrados y se larga a Madrid, donde vive hasta la muerte y derrumbe de Santa María. En su casa madrileña Onetti brinda por los tiempos sudamericanos, aunque nunca se olvida el Premio Internacional de Novela Reinhart a principios de la década de los cuarenta, cuando su *Tiempo de abrazar* no se adecuó a los estándares de la literatura latinoamericana y obtuvo un segundo sitio, sólo detrás del realismo social de *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Este concurso literario no se queda en la anécdota del segundo sitio, es un signo de lo que ocurría en el ambiente artístico de la época: la confrontación de dos visiones de mundo. Por un lado **estaba la afirmación individual de un escritor, y éste** “escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su **pasión y su desgracia**”¹⁰, al tener un compromiso sólo con él mismo;

creencia de que el idioma platense es de los autores nativistas, resulta ingenua de puro falsa.”

En la misma sección de Periquito.

⁹ Juan Carlos Onetti. *Réquiem por Faulkner*, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p 36.

por el otro está la idea de que la obra del escritor debe retratar una realidad, pensamiento adoptado por los nativistas, criollistas y, en general, de los escritores de la novela de observación.

LA DERROTA DE LAS CERTEZAS EN EL RÍO DE LA PLATA

En 1926 se publican en Argentina dos novelas que marcarían el comienzo de una rivalidad estética; *Don segundo sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. La primera representa la visión de un grupo de escritores que veían en la figura del gaucho al símbolo de la región rioplatense, su raíz y su pie de construcción. La solidez descriptiva (paisaje, costumbres, físico, vestuario) hace de la novela de observación¹¹ una narrativa en la que el lector común se siente cómodo, ya que, como menciona Wolfgang Iser: "(...) la cantidad de vacíos de un texto se mostrará como la condición fundamental para la co-ejecución."¹² La participación del lector de

¹¹ El término lo tomó de Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999. En la introducción se hace hincapié en la oposición que existió entre la novela de observación y una narrativa que estuviera libre del realismo (de la ingenuidad): "Pasando por las sucesivas etapas del costumbrismo, del realismo y del naturalismo, había extendido el campo del novelista hasta dejar abolidas casi todas las convenciones que estorbaban la libre elección de asuntos, fueran estos cuales fueran. Hasta, y aun después del años clave de 1926, es la novela de observación la que va a predominar en Hispanoamérica." p. 11.

¹² Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos". En Dietrich Rall, *En busca del texto*, México, UNAM, 1987, p. 107.

una novela de observación, al encontrarse con un cúmulo de descripciones intencionalmente precisas (precisión que nunca será tal), será mínima. Le parecerá que aprehende una realidad o su fantasma¹³. Por otro lado, las descripciones imprecisas o la ausencia de ellas conllevan una participación más activa y no siempre placentera.

El uruguayo tuvo su propio enfrentamiento con la novela de observación. En 1941^{***} compiten dos novelas que representan dos formas de entender la literatura; *Tiempo de abrazar* (perdida y por publicar) de Onetti y *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, obteniendo el primer premio esta última. Los lectores privilegiados todavía encontraban en el suelo firme de las descripciones exhaustivas los cimientos de lo que debía ser la literatura.

La diferencia entre estas dos formas de narrar va más allá de una visión literaria; en la narrativa de observación todavía se tiene fe en el conocimiento dado de antemano y sin esfuerzo (para el lector), por el contrario, la narrativa enfocada en el sujeto se edifica desde

¹³ "(...) El gusto fantásmico de la "realidad" (la materialidad misma del <<eso ha sido>>". Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1989, p. 86. Habría que tomar en cuenta que el enunciado de Barthes no es una afirmación, es una pregunta de la que se toma una aparente afirmación, dice: "¿Por qué esta curiosidad por los detalles: horarios, hábitos, comidas, casa, vestidos, etc.? ¿Es por el gusto fantásmico de la "realidad" (la materialidad misma del <<eso ha sido>>?".

^{***} Año en que según Shaw, en la obra mencionada, termina el dominio de la novela de observación.

una búsqueda constante, en la que interviene la subjetividad y con ella la posibilidad de un conocimiento erróneo, y tal vez así un escritor encuentre esa voz interna, ontológica, predicada por Onetti: "Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro suyo. Que comprenda que no tenemos huellas para seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, **cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.**"¹⁴ Esta actitud de *mirar dentro* es una reminiscencia de las vanguardias históricas, la cual es practicada también por el narrador onettiano y sus personajes (Suaid, Baldi, Brausen, Larsen).

Otro aspecto al interior de la estructura narrativa que divide estas perspectivas literarias es el espacio. Mientras los creadores de narraciones de observación describían un paisaje campestre, Onetti **recomendaba lo contrario:** "Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad. Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos **escriban.**"¹⁵ Por eso los primeros cuentos del uruguayo tienen como protagonista al nuevo ente ciudadano, el *flâneur* invisible, que no sobresale entre la multitud, que observa desde su esquina y recibe el estímulo de la ciudad en constante progreso, en incansable movimiento que absorbe a sus hijos bastardos.

¹⁴ Juan Carlos Onetti. *Réquiem por Faulkner*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

A Onetti nunca le interesó agradar a sus posibles lectores, porque el triunfo no era su meta, no fundaba pueblos y vidas para ser famoso y reconocido por el ambiente literario, **sino que escribía “para mí, para mi placer. Para mi vicio. Para mi dulce condenación”¹⁶. Porque “el destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo, como un episodio, el fracaso, como verdadero y supremo fin.”¹⁷** Onetti crea desde una especie de trance literario^{****} que rememora **desde la infancia, cuando escribe “para nadie. Por lo que recuerdo — el recuerdo más íntimo—, a los 13 o 14 años, a raíz de un ataque de Knut Hamsun que me dio. Escribí muchos cuentos a la Knut Hamsun. Lo había descubierto por entonces.”¹⁸**

El reconocimiento por la labor literaria no es algo que Onetti busque, o al menos exprese, para paliar su inquietud, su profunda rebeldía por una realidad insatisfactoria, pero en 1980 Juan Carlos Onetti recibe de sus constantes fracasos el Premio Cervantes de Literatura.

¹⁶ Entrevista con María Esther Gilio en Fernando Curiel, *Onetti: calculado infortunio*. México, Premia, 1984, p. 26.

¹⁷ Juan Carlos Onetti, “La literatura: ida y vuelta”. *Réquiem por Faulkner*, p. 193.

^{****} En Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1985. En el prólogo el hijo de Juan Carlos recuerda los ataques de su padre, que lo hacían olvidar el mundo y crear otros. Asegura que JCO fundó Santa María en alguno de esos arranques de inspiración.

¹⁸ Juan Carlos Onetti, “La literatura ida y vuelta”, *Op. cit.*, pp. 193-194. Estos ataques se refieren al escritor noruego, premio Nobel de Literatura 1920, quien se encerraba en su casa durante los largos periodos de frío en su país natal.

LEYENDA SILENCIOSA

En la figura de Juan Carlos Onetti creada por él mismo circunda una leyenda, una identidad que emerge de sus voces, dispuestas a la interpretación de sus más allegados y alejados, entrevistadores y críticos, con quienes, por cierto, nunca tuvo una relación muy amistosa. La leyenda produjo un Onetti oscuro y, por ende, **misterioso, siempre lejos de los reflectores del “mundillo intelectual” (como él mismo calificara al círculo de “maestros” y literatos)**, en una cruenta lucha por responder sin claridad a las preguntas comunes, al dudar y hacer dudar a sus escuchas y futuros lectores, obligando a buscar una respuesta divergente, nunca plena, con la mentira esparcida en cada sílaba.

Onetti quedó atrapado entre dos momentos en extremo relevantes para el arte latinoamericano y, en consecuencia, de su visión del mundo: vanguardias históricas y el *boom*. Sin embargo, al ser excluido temporalmente tanto de las vanguardias como del *boom*, el uruguayo pudo rescatar algo de la experimentación y ser el pionero en ciertos temas escondidos para las nuevas generaciones; Julio Cortázar, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa reconocen la influencia de Onetti en su escritura.

PEQUEÑAS CONFESIONES

A cada paso la imagen borrosa de Onetti toma formas reconocibles, familiares en la tribu de relatos —novelas o cuentos— con nombres

que luego harán leyendas, ya sea que se inmortalicen en estatuas en la plaza central de Santa María o queden los vestigios de su fracaso en una casa en ruinas, pero cada uno, cada personaje es similar a su **demiurgo**: "Creo que (los personajes) nacieron de los fantasmas que son puertas, que pueden ser atravesadas para confesiones **parciales**."¹⁹ Aunque no se puede hacer un traslado directo al decir que, por ejemplo, Larsen tiene tal o cual cualidad o defecto del narrador, para el cual los personajes cobran vida pero están atados a **una identidad superior a ellos**: "Es necesario que el personaje discrepe, sugiera, tenga sus pequeñas ambiciones de cambio. Pero es el autor el que dirá que sí o que no (...) **no tienen otro recurso que someterse, obedecer y cumplir**."²⁰

A los ojos de este Onetti el mundo está ahí para ser contado, deformado con el arma de la mentira, que le confiere la característica de la ambigüedad, sea en el género narrativo que se prefiera: "**Todos** los temas narrativos están condenados a ser cuentos, short stories, long short stories, nouvelles o novelas o cualquier otra dimensión que **hayan inventado las revistas porteñas en las últimas semanas**."²¹ El uruguayo deambuló entre la novela y el cuento, pero también creó una imagen de sí mismo susceptible de ser interpretada y, en

¹⁹ Juan Carlos Onetti, *Onetti por Onetti*

en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/fantasmas1.htm>.

²⁰ Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*, pp. 29-30.

²¹ *Ibidem*, p.

consecuencia, adoptada como parte de su obra, de su mundo de ficción. Según el concepto de brevedad desarrollado en el primer capítulo, la economía del lenguaje es el eje de las narraciones cortas, y Onetti agrega que **"en novela, el personaje es el hombre dentro de su circunstancia."**²² Mientras que la brevedad se caracteriza por la circunstancia misma:

Cuando a uno le **ocurre** un cuento no tiene más remedio que liquidarlo por lo más en un par de días o noches. Y, por lo menos, el esqueleto. Cuando la ocurrencia es una novela, hay que resignarse y tenerla y escribir un año o dos.²³

A esto se debe agregar la perspectiva del escritor desde su posición de narrador. La economía del lenguaje se da desde ambas vertientes, tanto en el momento de crear como al recibir un cuento.

En las narraciones breves de Onetti la circunstancia es el pretexto para adentrarse en el personaje: confesión doble, movimiento paulatinamente más íntimo y en cada lectura la distancia se hace más grande con el confeso originario. En la obra de Onetti, por la recurrencia de personajes (algunos incluso cambian de nombre y de fachada, pero se reconocen ciertas actitudes constantes), cada cuento se vuelve el capítulo de una obra descomunal, que no termina con la muerte del uruguayo.

²² Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner*, p. 197.

²³ Juan Carlos Onetti. *Onetti por Onetti*,

en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/fantasmas1.htm>.

MENTIR SIEMPRE

Los personajes de Onetti mienten porque Onetti también lo hace — intencionalmente o no— incluso es un consejo en el *Decálogo más uno para escritores principiantes*^{*****}. La mentira es el signo indeleble de la personalidad de los seres creados en su literatura, la mentira como forma de vida, practicada por él mismo, aun cuando parece **más sincero: "Escribo de trampas y acaso mienta"**²⁴. Y esas mentiras desembocan en la feliz huida, en la pérdida de la esperanza, en leyendas de divinidades creadoras y hasta mentiras que devienen verdades deambulan por la narrativa onettiana. Sin embargo, esta retahíla de farsantes hace un espacio para la personalidad artística,

^{*****} **I.** No busquen ser originales. El ser distinto es inevitable cuando uno no se preocupa de serlo. **II.** No intenten deslumbrar al burgués. Ya no resulta. Éste sólo se asusta cuando le amenazan el bolsillo. **III.** No traten de complicar al lector, ni buscar ni reclamar su ayuda. **IV.** No escriban jamás pensando en la crítica, en los amigos o parientes, en la dulce novia o esposa. Ni siquiera en el lector hipotético. **V.** No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada. Ni a la política ni al triunfo. Escriban siempre para ese otro, silencioso e implacable, que llevamos dentro y no es posible engañar. **VI.** No sigan modas, abjuren del maestro sagrado antes del tercer canto del gallo. **VII.** No se limiten a leer los libros ya consagrados. Proust y Joyce fueron despreciados cuando asomaron la nariz, hoy son genios. **VIII.** No olviden la frase, justamente famosa: 2 más dos son cuatro; pero ¿y si fueran 5? **IX.** No desdeñen temas con extraña narrativa, cualquiera sea su origen. Roben si es necesario. **X. Mientan siempre.** **XI.** No olviden que Hemingway escribió: "Incluso di lecturas de los trozos ya listos de mi novela, que viene a ser lo más bajo en que un escritor puede caer."

En <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/fantasma1.htm>.

como dijera el **demiurgo**: **"El artista tiene por cosas tangibles lo que no existe para los demás y viceversa."**²⁵ Se puede considerar a sí mismo un loco, un Brausen o su imagen infantil encarnada en Víctor Suaid (protagonista de su primer cuento publicado).

La mentira conlleva, en los personajes de Onetti y en su figura de narrador, la inconformidad con el mundo que los rodea o con ellos mismos, pero no es sólo un escape de la realidad, sino que muchas veces las mentiras tienen un efecto contra sus creadores. Para Onetti la mentira es una forma de vida, no sólo porque después de muchos esfuerzos viviera de su obra, sino porque se convierte en el medio para comunicarse con la divinidad o acaso llegar a serlo. Mentir es una acción recurrente, según otra de sus aparentes confesiones^{*****}:

"De chico era muy mentiroso y hacía literatura oral con los amigos: cuentos de casas hechizadas, gente que no existía y yo contaba que había visto."²⁶ La convicción, aunque sea mentira, provoca que los demás perciban a esos seres ficticios; la convicción y el talento literario para crearla.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

^{*****} El mismo significado de la palabra confesión empieza a desbordarse en el terreno del mundo onettiano, ya sea en su literatura o en sus entrevistas. ¿Cómo creer a un mentiroso? La vieja paradoja no deja de inquietar al momento de hacer la distinción entre lo *real* y lo *imaginario*, entre ser tachado de ingenuo o paranoico, pero siempre cabe la posibilidad de dejar el estadio de dialéctico para aceptar y negar con cierto grado de duda y convencerse de que las mentiras nunca son totales, al igual que las verdades.

²⁶ *Ibidem*, p. 193.

ESCRIBIR EN O CUALQUIER LUGAR

Un escritor —dice Onetti por experiencia propia, gracias a su constante ir y venir por Montevideo y Buenos Aires, al final sólo por Madrid y Santa María— puede hacer literatura en cualquier parte del mundo²⁷. Aunque no tenga terruño se crea uno con el sigiloso talento de su pluma. Así nacen las calles de Santa María, de los ataques de Knut Hamsun, pero también por la habilidad literaria. Sin embargo, para Onetti carece de importancia **explicar ese momento**: “No desciende una musa del cielo, pero podría decir que (al escribir) sucede lo mismo que cuando uno se enamora. De pronto uno **necesita escribir y no sabe por qué.**”²⁸ A pesar de no buscar razones para los lapsos de *amor*, Onetti aborda en su literatura el proceso creativo, su consecuente concreción en letras y su regreso a la imaginación, esta vez del lector; por eso sus personajes son confesiones y crean mentiras sobre las mentiras de alguien más y así sucesivamente hasta que la creación (en este caso Santa María) se desborda a tal punto que se debe hacer una guía para los visitantes al pueblo.²⁹

²⁷ *Ibidem*, p. 36.

²⁸ *Ibidem*, p. 194.

²⁹ En un trabajo extenuante, Fernando Curiel Defosse registra calles, lugares y personas del pueblo mezcla de Montevideo, Buenos Aires, en *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, UNAM, México, 2004.

DULCE CONDENACIÓN

Escribir tiene el sabor dulce de la condenación, el mismo Onetti está condenado por sus creaciones y a sus creaciones, donde encuentra, a través de la acción, del estado de inconsciencia o de los ataques insólitos, **el placer**: “Me hace feliz escribir, me siento desdichado **cuando no.**”³⁰ Y tal vez por esta razón nunca se le veía contento en entrevistas o reuniones de escritores: no edificaba y destruía palacios a la felicidad o al desconsuelo.

El mismo Onetti **confiesa** no buscar explicación de su obra al momento de ser creada ni después:

No, no tengo (teoría sobre su propia creación), **absolutamente no... porque yo me pongo a escribir y busco** —ya que tengo un tema a desarrollar—, pero también es cierto que **encuentro veinte mil cosas, sorpresas... hechos** mismos que ni había imaginado componer.³¹

La sorpresa se vuelve parte de la condenación, es el veneno en el interior de las astillas que se hunden poco a poco en la piel de los lectores. Éstos, si no huyen se vuelven habitantes de Santa María o surge en ellos el deseo de fundar su propio pueblo imaginado.

Cada vez que Onetti se esconde y se confiesa en sus palabras, detrás de la metafísica de sus personajes, de sus frases astillosas e inexpugnables e incluso de su identidad inventada como narrador, lleva al lector a reconocer paradojas fraternales en los fracasos

³⁰ Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner*, p. 196.

³¹ *Ibidem*, p. 228. El paréntesis es mío.

cotidianos; derrotas que son acontecimientos para el uruguayo y para sus seres.

IDEAS CORRELONAS

Onetti narrador, como asiduo lector de novelas policíacas y cuentista excepcional, siempre deja algo de misterio en sus narraciones, deja detrás una duda que hace tambalear el piso por donde camina el lector, sin embargo no puede prescindir de acomodar algunas pistas para seguir el rastro de sus letras o palabras sueltas.

Sobre del lenguaje:

Por el camino de la exageración técnica se llega a una incomunicación y pienso que el escritor debe fundamentalmente comunicarse con el resto de los hombres [...] el artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento.³²

Esta es también una respuesta a algunas vanguardias con tendencia hacia el juego excesivo y sin sentido de las estructuras narrativas (tiempo, personajes, narrador, lector), de la retórica e incluso de la mezcla de géneros literarios. El mismo Onetti aclara que sólo rechaza la experimentación cuando se cae en el exceso, en la exageración, y la técnica no se relaciona con la historia del cuento o la emoción del poema, sino que se prepondera por encima de lo *humano*. Este concepto se equipara, en otras palabras, a la economía del lenguaje que se debe aplicar para lograr el efecto deseado.

³² *Ibidem*, pp. 199-200.

También revela en nacimiento de algunos cuentos: “<<El infierno tan temido>> ocurrió, realmente, en Montevideo. La anécdota me fue contada por Luis Batlle Berres... Me advirtió que yo carecía de la pureza necesaria para transformarla en un relato.”³³ “<<Matías el telegrafista>> es un cuento-verité Sucedió en la colonia Marcos Paz y yo conocí a los personajes.”³⁴ La constante de estas dos *confesiones* es que la historia ocurrió, pero: “(<<Un sueño realizado>>) nació de un sueño; “vi” a la mujer en la vereda, esperando el paso de un coche; <<supe>> que también ella estaba **soñando.**”³⁵ Estos rastros pueden ser confiables o no, creer que pasó o saberlo no tiene mucha diferencia si no se aguza el sentido del explorador para buscar más allá de los hechos desnudos.

A decir de este rasgo de identidad con el nombre de Juan Carlos Onetti, escribir es una experiencia de vida y un medio de comunicación consigo mismo, con la divinidad y, luego, con el resto de **los hombres: “Los buenos libros —podemos jurarlo— se escriben <<para>> que gusten a sus autores, en primer término; luego para que gusten a Dios o al Diablo o a ambos dos conjuntamente; y en tercer término para nadie.”**³⁶ Las confesiones que hace el uruguayo con la imagen y forma de un narrador literario (espacios, tiempo,

³³ *Ibidem*, p. 198.

³⁴ *Ibidem*, p. 219.

³⁵ *Ibidem*, p. 199.

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

personajes, historia) se inscriben en el terreno del escrutinio del mundo, donde se tensan las relaciones entre realidad y ficción.

NARRATIVA BREVE ONETTIANA

Al incluir la perspectiva de Juan Carlos Onetti como un elemento ficcional incidente sobre sus creaciones y parte de las mismas, a la definición de su narrativa breve se agregaría el estado inconsciente como origen, que debe haber sido escrita en uno o dos días, con personajes que son *confesiones*, las circunstancias y/o consecuencias serían más importantes que el acontecimiento en sí, en el cual aparece el fracaso como tema recurrente, y sucedería en un espacio ciudadano. Al momento de escribir el cuento el compromiso es con el mismo creador, sin importar a quién esté dirigido, a efecto de crear la identidad literaria sin remedos del pasado, sin importar donde se haya escrito.

Se debe precisar que es imposible saber cuánto tiempo tarda un escritor en crear un cuento. Además se olvidará la pretensión de crear la identidad literaria uruguaya y, al no haber interpretaciones del escritor sobre obras específicas, el lector será parte de la teoría.

La narrativa breve onettiana es una composición literaria emergida de la inconsciencia, cuyo elemento funcional es un narrador o narradores que *confiesa(n)* un fracaso (propio o de los personajes) desde la economía del lenguaje, que pone el acento en las

circunstancias y/o consecuencias de ese acontecimiento, ocurrido en un espacio citadino, donde se tensan dos historias (una superficial y otra oculta) para provocar fascinación.

III. EL NARRADOR IMPROBABLE* EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN CARLOS ONETTI

LA IDENTIDAD DEL TEXTO NARRATIVO

Parece bastante arriesgado insertar un adjetivo que generalice la gran variedad de narradores onettianos de cuentos, pero se justifica al percibir *a priori* ciertos rasgos comunes y al tener en cuenta también sus diferencias. Cada narrador tiene una identidad propia, un yo que enuncia, ya sea desde la primera persona (Genette lo llama homodiegético; autodiegético cuando el narrador es el personaje principal) o la tercera (heterodiegético, en el que se incluye la segunda persona), y crea un mundo con espacio y tiempo propios. En cualquier caso un relato no puede prescindir de la identidad narrativa que enuncia y crea un mundo. Esta identidad es única en cada relato, a pesar de la variedad de voces que sean invitadas a narrar. La función del narrador es mediar entre el mundo narrado y el narratario, en este proceso el narrador establece una relación con ambos. Esta relación puede ser evidente y cercana al narratario, en el caso del narrador homodiegético, porque el yo que cuenta está completo, es una sola voz, una sola versión de la historia contada. La cercanía con el narratario se establece desde la afirmación del

* El adjetivo dado a este narrador no se relaciona con su sentido estadístico, sino con su relación errática, dudosa, subjetiva con el mundo narrado.

narrador homodiegético como un yo inmerso en el mundo narrado, donde aflora la subjetividad de ese yo y se hace presente el principio de incertidumbre. Por su parte, el narrador heterodiegético se arriesga en los caminos de la ilusión de objetividad sobre el mundo narrado, ya que su yo no participa más que como espectador de lo que narra. Al efecto del principio de incertidumbre es más adepto el narrador focalizado, ya sea en primera o tercera persona, el cual narra desde la perspectiva particular de un personaje. Estos diferentes tipos de narradores pueden acontecer en un mismo texto narrativo (en especial cuando es en el terreno de la literatura). Además de la función de mediador, el narrador, en su relación con el mundo narrado y el narratario, juega un papel primordial en la interpretación: al ser él mismo una identidad y un intérprete, provee de ideología a ese mundo.¹

Desde la presencia de una voz narrativa el lector sabe que debe leer ese texto como una serie de sucesos en un tiempo y espacios inherentes al texto, sabe que leerá una tensión entre dos historias o mundos. Ya establecido el acuerdo, el lector descubre un mundo dado por el narrador, el cual será interpretado desde el sentido que este último imponga en su forma de narrar y de relacionarse con el mundo narrado.

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 2002, pp. 134-146.

EL NARRADOR PROBABLE

A Onetti se le conoce más por sus doce novelas, trece si se cuenta la próxima edición de *Tiempo de abrazar*, sin embargo su primera publicación es un cuento, *Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo* (*La Prensa*, Buenos Aires, 1933)**. Un cuento con rasgos vanguardistas, como la carencia en sí de una anécdota, la digresión narrativa, el juego con la página, entre otros aspectos que se verán después.

En los narradores de estos cuentos hay un proceso, un viaje al sincretismo y a la elipsis. No sólo por la cortedad paulatina de la narración, sino en la progresión en el uso económico del lenguaje.

La identidad de la literatura uruguaya que busca ese primer Onetti se pierde en la escritura de su voz, confinada para inventar un rasgo e imagen hacia el otro, el destinatario con miles de rostros. El narrador es la identidad emanada del discurso, el dueño de la voz que narra, que hace sonar las palabras; se le da un rostro, incluso tiene nombre, imagen y sonido surgidos de las cavernas de la lengua. El narrador es la identidad ficticia más cercana al lector y al autor.

Si se considera, con Roberto Ferro en *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, que la obra de Onetti se puede leer como un todo, los diferentes narradores

** En la edición 2004 de los *Cuentos Completos* de Onetti, se compilan 47 textos, cabe señalar que algunos son capítulos de novelas, como "Justo el treintaiuno" o los dos de *Tiempo de abrazar*.

de novelas y cuentos, tendrían que ser, a final de cuentas, uno solo, a pesar de su diversidad incluso al interior de un solo cuento. Este narrador único tendría su eje común en su relación con el mundo narrado. Baste precisar que no se busca un estilo en la forma de narrar un género específico, ni que esta figura única se identifica con el Juan Carlos Onetti fallecido en 1994.

La cualidad mediadora del narrador lo hace parte primordial del proceso de creación, si bien el narrador deviene del discurso², este mismo discurso se atribuye al narrador. El narrador juega un papel doble: es el hilo conductor de la organización estructural del texto narrativo y lo dota de personalidad. Esto es en el sentido de la oralidad reminiscente que observa Elena Murguía (ver nota 16 del capítulo 1). La primitiva oralidad del narrador permite la identificación y construcción de una voz por parte del lector. Esa voz narrativa, edificada desde el discurso por un lector que la imagina e interpreta, proviene de otras voces, escuchadas o leídas (en ataques de Knut Hamsun), que a su vez fueron imaginadas e interpretadas. Este proceso de transmisión de voces para contar historias, deformadas por el mismo cambio de *propietario*, es advertida con soltura por el narrador de *Matías el telegrafista*: “Intento *transcribir* ahora mismo la versión referida para preservarla del tiempo; de sobremesas

² *Ibid*, p. 12, cita a Genette: “de los tres niveles (...) el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual.” Es, entonces, en el discurso narrativo donde se encuentran los rasgos de la identidad que narra.

futuras.”³ Este narrador–escritor confiesa que la historia no es suya, sino que la escuchó de un narrador oral. Gracias a esta estrategia el espacio se desdobra, el narrador homodiegético se aleja del mundo narrado y no participa en la sucesión temporal de la historia.

El espacio diegético de esta narración es una sala donde se reúne un grupo de amigos, el narrador directo (el que escribe y *habla* al narratario) sale de la reunión e intenta reproducir el relato oral por medio del lenguaje escrito. El segundo espacio es donde se desarrolla la historia y en la que el segundo narrador tiene incidencia: Durante un viaje comercial de Santa María al Este de Europa, el narrador conoce a Atilio Matías, quien se queja constantemente sobre su desamor, encarnado en María Pupo. Al llegar a su destino, Matías quiere comunicarse con ella, el narrador lo ayuda para hacerlo a través del teléfono. Les dicen que va a ser la primera comunicación intercontinental de la historia. Todos están muy emocionados, pero ella no quiere hablar con Matías.

¿Para qué mencionar al narrador anterior? El narrador de este cuento (el que aquí se ha llamado directo) se distancia del suceso, se acomoda en una posición de simple reproductor. Sin embargo lanza un anzuelo sobre la imposibilidad de agregar u omitir ciertos aspectos, voluntaria o involuntariamente. Esta confesión del narrador

³ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Alfaguara, España, 2004, p. 343. Las cursivas son mías.

se relaciona con el efecto final del cuento, pero también deviene en una idea filosófica sobre el proceso de crear.

Una idea similar se puede rastrear desde *Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo*, aunque en *Matías el telegrafista* se llega hasta la transmisión de lo creado por medio de la literatura. El narrador de *Matías...* vuelve a ceder la voz a su narrador oral, así lo convierte en personaje de los dos espacios; el primero se esconde en la primera persona del segundo y no vuelve a aparecer, aunque no deja de estar en el discurso del otro. El lector lo ve transcribiendo, agregando y omitiendo palabras al relato del narrador oral. Después de todo, esos agregados y omisiones convierten al narrador en un creador, en la voz detrás del cuento, mas no de la historia. Historia y narrador parecen separados por la mediación del narrador oral, **dueño de la historia que "no es un relato, ni roza la literatura"**⁴, hasta que alguien la escribe.

A la vez que el narrador directo se distancia de la historia **contada y se atribuye su transformación literaria, la "perfección"** narrativa se vuelve a favor de él. Conforme la historia transcurre se olvida al primer narrador, se oculta (como en nuestra teoría del cuento) en el discurso del otro hasta el punto de la desaparición. Esa primera intervención adquiere la forma de prólogo, de advertencia sobre el proceso creativo y sobre la interpretación del mismo cuento.

⁴ *Ibid*, p. 343.

El narrador adquiere la función de intermediario entre una historia y su destinatario, pero además es un intérprete del narrador de la historia. La palabra clave en lo que aquí se ha llamado prólogo del cuento es *intento*, ya que el narrador directo está conciente del filtro de la memoria, de la malicia en la literatura, de los pequeños detalles perdidos cuando se pasa de la oralidad a la letra escrita. Asimismo, el narrador secundario advierte a sus escuchas ficticios: **“Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tacaremos nunca”**⁵. Eso que cargan los hechos desnudos es la personalidad del cuento, la indagación del narrador onettiano sobre un suceso que se convierte en acontecimiento, que es narrado según le convenga al efecto deseado.

El narrador es interpretado como identidad, como la voz cercana que cuenta una historia, en un tiempo y otras identidades (personajes), pero no siempre se queda en un solo lugar, a veces viaja y otorga perspectivas diversas, como en *Avenida de Mayo...* y *El posible Baldi*, donde el narrador se inmiscuye en la psique del personaje desde la tercera persona. En estos cuentos el cambio de espacios y tiempos ocurre sin explicaciones, sin advertencias anteriores, lo cual pide al lector mayor compromiso con la lectura y en su interpretación.

⁵ *Ibidem.*

El narrador de *Avenida de Mayo...* tal vez sea el más escurridizo de estos cuentos, de un párrafo a otro, incluso en el mismo, se escabulle y describe un paisaje lejano, nevado, inventado por el cúmulo de lecturas del personaje y la experiencia momentánea de la calle por donde camina. Se puede decir que este cuento carece de historia (por lo pronto queda suspendido en la clasificación genérica). Víctor Suaid sale a la calle y camina tratando de olvidar a una mujer (María Eugenia), así se resume la anécdota, pero el narrador onettiano siempre busca más allá de los hechos desnudos e intenta tocar el fondo inalcanzable: este narrador se focaliza en la mente de Suaid, por lo cual el lector puede ver los paisajes derivados de los estímulos citadinos y culturales que solo acontecen al interior del personaje (en un principio se reconoce la nieve de Jack London, luego un relato histórico de la Rusia comunista y una película de Clark Gable y Joan Crawford). El narrador utiliza el desprendimiento de una realidad, de la ciudad (espacio diegético) al escape fantasioso de la mente, para crear la tensión central del cuento, que ya no implica directamente a dos personajes, sino a dos realidades opuestas. Al final Suaid logra la conjunción entre las dos realidades, entre la ciudad y los **desvaríos literarios: "Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción"**⁶, cuando crea un escenario de guerra en la misma calle, donde están a punto de estallar las ametralladoras inglesas, pero nadie más se da cuenta.

⁶ *Ibid*, p. 32.

Para lograr su cometido Suaid no tuvo que alejarse del espacio diegético, sino que introdujo su deambular mental a la ciudad, en lugar de ir, trajo. En este cuento la creación de imágenes no llega por un toque divino, sino que se construyen desde un contexto cultural (las lecturas y películas) y una acción (huir) para crear un escenario posible que, sin embargo y al interior, se queda en la satisfacción personal del personaje. El narrador penetra para contar, para hilar y dar coherencia al rehilete de los espacios y tiempos, se apodera del personaje, se esconde en él. El narrador propone un personaje con altos grados de creador, en especial literario, un *flâneûr* inconforme con su realidad y que logra transformarla, por lo menos, en su fantasía.

En *El posible Baldi* se observa el siguiente paso de la imaginación creadora y sus peligros cuando deja el espacio de la mente con una intención específica. Baldi camina con prisa por la calle mientras imagina la fundación de la academia de la dicha y acaricia los billetes en su bolsa. En su andar salva a una extranjera de unos vagos, ésta le hace conversación. Para impresionarla, Baldi le cuenta algunas historias sobre su vida aventurera, las cuales inventa por medio de los elementos ciudadanos sensibles. El afectado es él; se da cuenta que ha desperdiciado su vida, después da algunos billetes a la extranjera y le dice que son el fruto de su trabajo como traficante. En su búsqueda más allá de los hechos desnudos, el narrador se focaliza en el personaje principal, así el lector sabe que la

intención del Baldi *real* es alejar a la mujer, pero a ella no llega este efecto, al contrario, una especie de lástima le atrajo más a ese Baldi inventado que mataba esclavos en África y traficaba cocaína.

El narrador de un paso más en las consecuencias de la mentira, no sólo el mensaje no creó el efecto esperado, sino que generó la **envidia del Baldi empleado al Baldi ahora imposible, porque "no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres sensatos"**⁷. Como este personaje, los creadores están inmersos en los peligros de la interpretación del otro, a la fascinación o al desencanto, pero también a la propia interpretación, al ridículo personal de saberse condenado a inventar y no a vivir.

Baldi es un narrador oral que actúa frente a la extranjera, quien cree todo lo que él dice, que no duda ni un momento sobre la existencia del aventurero. El narrador pone en tensión dos realidades, un espacio que es el estímulo a partir del cual se crea y se desea otro. El efecto de decepción del Baldi *real* en el lector se logra a través de la narración de su subjetividad; se entiende la imposibilidad de transformarse en el asesino de esclavos.

En estos tres cuentos la tensión entre los espacios se da por la creación de otra realidad, pero en *Bienvenido Bob* la oposición es en el tiempo. El narrador homodiegético divide su narración en dos partes. En la primera presenta la situación: él es novio de la hermana

⁷ *Ibid*, p. 54.

de Bob, un joven encantador quien no aprueba la relación, cuando el narrador está a punto de proponer matrimonio a la amada, Bob frustra el intento porque el hombre es muy viejo para ella. En la segunda parte, diez años después, encuentra a Bob, quien ya se llama Roberto, en una cantina, acabado y deprimido. En el título del cuento se encuentra la idea de la llegada de Bob a un espacio, sin embargo se transfiere a la llegada a un tiempo orgánico (la edad adulta), y la bienvenida es con un sentido irónico:

Nadie se arrobó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que sólo sirven para que mida con exactitud hasta donde está emporcado para siempre.⁸

El narrador autodiegético cuenta la historia desde un presente que transforma al personaje, de un joven inspirado por el entusiasmo cambia a ser un adulto sin convicciones ni deseos.

El acontecimiento del cuento es la llegada de Bob a la adultez, la escisión de este personaje en dos. En la segunda parte el narrador duda entre vengarse de él a golpes, pero decide que verlo destruido por su propio reclamo le provoca suficiente satisfacción. La tensión que crea el narrador se da desde el discurso y la forma de contar, con adverbios espaciales que también señalan aspectos temporales, como lejos y la bienvenida del título. La subjetividad desde donde se narra la transformación de Bob a Roberto da sentido y fuerza a la

⁸ *Ibid*, p. 131.

venganza, ya que el lector puede conocer la perspectiva del narrador autodiegético y su visión perversa del acontecimiento.

El final de una serie de sucesos se cuenta al principio de *Jacob y el otro* por un personaje-narrador recurrente en la literatura onettiana: el doctor Díaz Grey. En la narración de la historia participan dos narradores-personajes y un narrador heterodiegético (el narrador). Un viejo y cansado boxeador llega a Santa María con su manejador (el príncipe Orsini), donde retan a cualquiera a que aguante tres minutos de pie al ex campeón mundial a cambio de quinientos pesos. Un muchacho es obligado por su novia a aceptar el reto. En la pelea el ex campeón, con argucia, lo levanta y lo avienta contra las sillas, dejándolo moribundo.

En la primera parte (1. *Cuenta el médico*), el narrador Díaz Grey oculta la identidad del golpeado, el lector sólo percibe la visión **nostálgica del doctor**: “Pero aquella noche yo no tenía ya ni veinticinco ni treinta años; estaba viejo y cansado, y ante Rius, la **frase tantas veces repetida, no era más que una broma familiar.**”⁹ Este salva al muchacho. Antes de terminar su intervención en el cuento, el singular desde donde cuenta Díaz Grey se convierte en un nosotros como colectividad sanmariana, y advierte la imposibilidad de conocer lo que hay detrás de los hechos desnudos:

Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia **tal vez** llegara a enterarme de la mitad

⁹ *Ibid*, p. 257.

correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre.¹⁰

La segunda perspectiva (2. *Cuenta el narrador*) es la de un narrador en tercera persona. Este describe a los dos extranjeros y, como buen detective-intérprete, empieza a indagar las pocas pistas que dejaron. Durante cuatro apartados toma las riendas la percepción en tercera persona: sigue los pasos del boxeador y del príncipe por Santa María. Este narrador oculta al doctor-intérprete, pero devela la parte oculta e *inalcanzable* de la historia desde una visión aparentemente objetiva y, sin embargo, inventada por el verdadero narrador del cuento. La actividad de los extranjeros se hace objetiva con verbos como *escuchó, se sentó, bebió, se la quitó, movió, miró, volvió, llenó, dijo* (se verá después el grado de subjetividad en este verbo), *bajaba, caminó, murmuró (para nadie), cruzó, avanzó, sonrió, revisó* y otras acciones comprobables por el narrador, sin embargo de vez en vez aparece la subjetividad narrativa al introducirse en la mente del manejador.

La paulatina aparición de las comillas bajas, seguidas de un *pensó* o *meditó*, abren el camino a un nuevo narrador, hasta llegar al: "Recordó a Van Oppen joven, a al menos no envejecido; pensó en Europa y en los Estados."¹¹ Este narrador emanado de las

¹⁰ *Ibid*, p. 260.

¹¹ *Ibid*, p. 276.

cavilaciones de Díaz Grey se acerca poco a poco a la subjetividad, a la reconstrucción de los hechos desde la visión nostálgica del doctor.

La última parte (**6. Cuenta el príncipe**) es el acontecimiento narrado por el manejador (autodiegético). Aquí se sabe la razón del boxeador a recurrir a la trampa: el príncipe sabe que va a perder y no tiene el dinero, pero se lo oculta al ex campeón. Cuando confiesa, propone darle un balazo para suspender la pelea, pero Jacob van Oppen se niega. Este narrador es la explicación tan buscada por el doctor y por todos los habitantes de Santa María. La otra mitad inventada, creada, realizada por un narrador del pueblo, imaginada con las migajas de su propio mundo cerrado, a su vez, para los extranjeros. El doctor-intérprete-narrador deja pistas de su pesadumbre en los dos narradores siguientes, aun en el heterodiegético, pero está ese otro que separa el cuento, escondido en la tercera persona que pone nombres a las diferentes perspectivas narrativas: ¿Juan María Brausen? ***

Otro narrador heterodiegético que tiene una relación subjetiva con el mundo narrado es el de **Tan triste como ella**. Cuenta en tercera persona la historia de una mujer joven casada con un hombre amante del dinero que no le hace caso, la hiere con la indiferencia, la

*** El supremo creador de Santa María, quien cuenta desde una divina trinidad. La voz al interior del cuento, la otra identidad se da en la narrativa cultivada a tres voces, intuida en la separación del cuento, él nos dice: 1. *Cuenta el médico*. 2. *Cuenta el narrador*. 6. *Cuenta el príncipe*. También está latente la interpretación del título en la perspectiva desde donde se narra. Jacob, con su anagrama de Juan Carlos Onetti Borges, y Brausen (el otro).

engaña con otras mujeres, y quiere cambiar el pretendido jardín de la esposa por peceras. El hombre contrata poceros para el trabajo, ella comienza una relación amorosa con uno de ellos, cuando acaban de trabajar no lo vuelve a ver. La mujer se suicida. El narrador se focaliza en la mujer y se desnuda su frustración constante en el matrimonio. La focalización se logra al describir en ella acciones como: querer, desear, pensar, soñar y en lo que significa para ella la pequeña selva que quiere hacer jardín.

En el primer párrafo en forma de carta el narrador se descara y muestra su yo, su relación con la mujer:

Querida Tantriste:

Comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de agradecernos la intimidad de los últimos meses y decirnos adiós. Todas las ventajas serán tuyas. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. **Intento excusarme –sólo para nosotros, claro– invocando** la dificultad que impone navegar entre *dos aguas* durante X páginas. Acepto también, como merecidos, los momentos dichosos. En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía.

J.C.O.¹²

El narrador se inserta en el mundo creado al establecer una relación de iguales, con su propia voz e identidad. El narrador pierde la distancia objetiva cuando acepta la dificultad de *navegar entre dos aguas*, su visión y la de ella^{****}. La incomprensión, la intimidad y las

¹² *Ibid*, p. 293. Las cursivas son mías.

**** La carta también puede girar en el sentido inverso, crear la ilusión de objetividad al acercar el mundo diegético al plano de J.C.O. (seudónimo de Juan Carlos Onetti). Sin embargo, la relación subjetiva con el mundo narrado no cambia con esta interpretación.

disculpas, incluso la última frase, si se interpreta como metáfora, invitan a pensar en que el narrador es el viudo de Tantriste, quien narra, escribe, después del suicidio. El narrador adquiere mayor grado de identidad con la firma de la carta, para después ocultarse en la tercera persona y en las focalizaciones en el personaje femenino. El cuento narra una historia pasada, pero es un pasado **indeterminado que descompone la objetividad del relato**: “Años atrás, que podían ser muchos o mezclarse con el ayer en los escasos momentos de felicidad, ella había estado en la habitación del **hombre.**”¹³ Por otro lado, el esposo sólo realiza acciones comprobables: *se levantó, comenzaba a desnudarse, leer, bebía, olisqueó, avanzó, caminó, dijo, estuvo moviendo la cabeza, cruzó, subió*, sin acercarse demasiado a su perspectiva, aun cuando parece **que se aproxima después de contar su rutina y dice el narrador**: “Tan triste como ella, **acaso.**”¹⁴ Este adverbio final pone la barrera definitiva con la visión del esposo. A pesar de esto el narrador conoce aspectos subjetivos de este personaje, como el amor que llegó a **sentir por ella y cómo la veía en ese momento**: “(...) era, fugazmente, algo peor, más bajo, más muerto que una desconocida cuyo nombre no **nos llegó nunca.**”¹⁵ La estrategia del narrador es un constante ir y venir, aparecer y esconderse, y de pronto ya es en

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid*, p. 303.

¹⁵ *Ibid*, p. 295.

primera persona del plural o la imposibilidad de conocer el fondo, la **perspectiva total y objetiva: "Nadie, nadie puede saber cómo y por qué empezó esta historia."**¹⁶ El narrador mismo se sitúa en el papel de desventaja, de duda, de sumisión ante lo que no se puede comprobar, tan sólo contar.

En Tantriste también se establece el ir y venir, del alejarse o introducirse con el juego de los verbos de objetividad y subjetividad, pero la segunda domina la relación del narrador con el personaje femenino: cuando ella agoniza regresa la imagen del sueño descrita al principio del cuento, en el cual se ve ella misma semidesnuda huyendo con una valija hacia la luna.

Estos narradores tienen la inquietud del detective de querer ver más allá de los hechos desnudos, pero es en *El perro tendrá su día* donde acontece un crimen y el narrador heterodiegético se aleja más del mundo narrado. Al asesinato ocurre así: Jermías Petrus, el cacique de Santa María, ordena que no le den comida a sus perros doberman para que ataquen a un cobrador que llega de Buenos Aires. Para cubrir sus huellas, Petrus sale del pueblo. La ilusión de objetividad del narrador se crea por la descripción de las acciones, sin inmiscuirse en la perspectiva de los personajes.

Desde un principio se establece la metáfora entre los canes **entrenados y los trabajadores del cacique: "Ahora el hombre de la levita le pasó al otro billetes *color carne* sin escucharle las palabras**

¹⁶ *Ibid*, p. 297.

agradecidas.”¹⁷ Justo después de la orden de no dar de comer a los doberman. El misterio queda resuelto incluso antes pensar quién es el asesino. El asesino es Jeremías Petrus, todo el pueblo lo sabe, el comisario Medina, la prostituta con quien se refugia el cacique, los trabajadores; el lector. El por qué es el dinero, el arma homicida son los perros, sólo la identidad del muerto no está resuelta; el conflicto latente es si el asesino será castigado. La continuidad de la metáfora entre los canes y los trabajadores es, a la vez que irónica, la perspectiva ideológica desde donde se narra la historia. Los personajes que imitan la obediencia de los perros carecen de **conciencia: “Cabizbajos y diestros, ninguno de los hombres que se acercaron para recibirlo y desensillar habló de la noche del sábado ni de la madrugada del domingo.”**¹⁸ Porque Petrus les da sus billetes *color carne* para comprar el silencio y la complicidad.

El único que parece confrontar al dueño, al amo, es el comisario Medina cuando lo visita para preguntarle sobre el crimen. En este momento el narrador se distancia por medio de un largo diálogo. Conforme avanza el intercambio de visiones sobre el crimen, Petrus pierde el control de la situación. Antes del diálogo el narrador objetivo empieza a cambiar, se introduce en la mente del asesino: **“(…) pensó despreocupado el hombre (…) Pensó el hombre casi sonriendo y llenándose lentamente de un entusiasmo, de un principio**

¹⁷ *Ibid*, p. 405.

¹⁸ *Ibid*, p. 409.

de diversión.”¹⁹ Y después en el mismo comisario-**detective**: **“Medina taconeó sobre la tierra reseca y subió la escalera de granito, excesivamente larga y ancha. <<Un palacio; el gringo cree vivir en un palacio aquí, en Santa María>>.”**²⁰ El narrador se traslada otras dos veces a la perspectiva de Medina y advierte el conflicto que se **avecina**: **“Ninguno de los dos hombres había cambiado, ninguno revelaba la burla ni el dominio.”**²¹ Después de las cortesías Medina le dice a Petrus que ha descubierto el engaño, que el muerto no era un ladrón de gallinas, que venía de Buenos Aires e incluso sabe su nombre. El comisario se convierte en el detective que **desenmascara al asesino, y la metáfora canina se vuelve contra el cacique**: **“Una pausa *mordida* por los dos, un miedo compartido. Petrus *olía* un peligro, pero ningún temor.”**²² Los roles de poder se intercambian en este momento del diálogo, en la confrontación de versiones. Pero el asesino no será penado por la ley, tiene la obediencia de su lado y soborna a Medina.

El constante entrenamiento falla en un personaje: el comisario le cuenta la huida de la prostituta al enterarse del asesinato; ella conoce al muerto, Petrus se enfurece porque sabe la razón del

¹⁹ *Ibid*, p. 408.

²⁰ *Ibid*, p. 409.

²¹ *Ibid*, p. 410.

²² *Ibid*, p. 411.

crimen, y se va con el secreto del cacique, quien ya no tiene el control, ya no es el amo.

El narrador de este cuento juega con la objetividad de las evidencias al demostrar que la verdad puede deformarse con algo de dinero y poder, pero otorga a los personajes cierto nivel de perspectiva: se esconde en el diálogo, en la revelación del crimen en voz del comisario, en la metáfora incesante del amo y el perro. **También acude para detonar su propia conciencia de narrador: "Sin previo acuerdo los dientes y el pulgar, lentos, prolongaron la pausa; tanto, que no sirvió para esta historia.²³ Desenmascara su identidad de contador de historias, su postura social, su ideología.**

Para crear el efecto de fascinación por la huida solitaria del negro en *El obstáculo*, el narrador se focaliza en el recuerdo y la expectativa de este personaje sin nombre. La historia del cuento es la huida y traición del negro, quien intenta escapar de la escuela, donde lo retienen desde hace diez años. Momentos antes de escapar sus dos cómplices le dicen que el maestro de educación física está a punto de morir, con quien el negro tiene una relación íntima. Regresa a verlo y delata a los fugitivos, gracias a esto le dan el puesto de capataz de la usina, esa misma noche se va. Por medio de la focalización el narratorio conoce los deseos de escapar del negro: **"Sintió de improviso que era feliz (...) como si su felicidad estuviera pasándole al lado, y él pudiera verla, ágil y fina, cruzando la plaza**

²³ *Ibid*, p. 413.

con veloces pasos."²⁴ La felicidad es, desde la visión del negro y con la alegoría que utiliza el narrador, un personaje que sólo él puede ver, una extensión de su futuro. En el constante ir y regresar de los tiempos el narrador presenta varios mundos posibles, varios negros posibles: que se vaya con los otros dos o que se quede como capataz después de delatarlos, pero decide irse solo, no sin antes matar a un mecánico que impide su carrera.

El narrador cuenta un pasado en tres tiempos: el recuerdo, la huida y el futuro deseado. En la huida se comporta como un narrador heterodiegético; en los otros dos momentos está en la mente del personaje principal, quien crea un espacio idealizado:

Después apresuró el paso y se fue por el camino, en busca de la noche próxima, que le guardaba una espera de diez años en la calle enojada de luces, con el reguero de detonaciones del salón del tiro al blanco, las grandes risas de sus mujeres, el marinero rubio y tambaleante.²⁵

Al final del cuento los tres momentos se mezclan, se funden en el deseo cumplido del escape. El narrador se afianza en la perspectiva del negro, se presenta el espacio subjetivo de quien ha esperado diez años para irse y, ya sin el obstáculo del amante (el moribundo), lo logra.

Para contar la historia de una mujer que quiere representar un sueño en una obra de teatro y muere al hacerlo, el narrador onettiano mantiene su posición de personaje dentro del mundo

²⁴ *Ibid*, p. 47.

²⁵ *Ibid*, p. 46.

narrado (narrador autodiegético). En *Un sueño realizado* el narrador es el mismo director de teatro al que la mujer pide montar una escena soñada, en la que un hombre cruza la calle para tomar un vaso de cerveza, mientras ella lo espera, la mujer cae al suelo y el hombre le acaricia el cabello. A lo largo del cuento el narrador hace evidente la intervención de su subjetividad y su percepción de la **mujer: "Acaso fuera simplemente porque estaba loca; pero podía ser también que ella comprendiera, como lo comprendía yo, que no me era posible robarle los cien pesos..."**²⁶ A pesar de que una y otra vez el narrador otorga a la mujer un lugar lejano, extraño para el mundo en que es narrada, hay ciertos dejos de empatía entre ellos. La misma percepción respecto al físico de la mujer cambia en el **transcurso de la narración: "me pareció que era enormemente alta, muchos más alta y flaca de lo que yo había creído hasta entonces."**²⁷ La certidumbre sobre el físico de la mujer, expresada en la descripción minuciosa del primer encuentro, se desmorona justo antes de representar el sueño que termina en muerte.

El narrador sólo cuenta lo que conoce, lo hace desde su punto de vista, desde su papel de director de teatro, pero agrega, en un golpe al sentido del cuento, la broma que el actor siempre le decía

²⁶ *Ibid*, p, 109.

²⁷ *Ibid*, p. 115.

sobre *Hamlet* de William Shakespeare^{****}. Esta mención desemboca en la comprensión del narrador sobre la extraña forma de morir de la mujer, pero no quiere o no puede revelar directamente al narratario: **“lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas** cosas que se aprenden para siempre de niño y no sirven después las palabras **para explicar.”**²⁸ La comprensión se queda en su dicho porque ahí termina el cuento, y al ser las palabras la única forma de comunicación del narrador, éste no tiene más que poner el punto final para dejar al narratario a oscuras sobre el suceso. Sin embargo, la reiteración de la broma sobre *Hamlet* y el cambio en la percepción de la mujer dan espacio a dos posibles interpretaciones: la mujer ya sabe que se va a morir o solamente necesita representar su muerte para darse cuenta. El narrador está imposibilitado para explicar la muerte de la mujer, a pesar de su comprensión, por lo que el mundo narrado queda en un *suspense* angustiante, abierto a los intentos de explicaciones posteriores. Otra vez está presente la imposibilidad de alcanzar el fondo de la historia, al menos de alcanzarlo con las palabras.

El efecto que produce un narrador heterodiegético focalizado en un personaje se potencia en *La casa en la arena*. En este cuento la visión del narrador se funde con el recuerdo de Díaz Grey para contar

**** Cabe recordar la escena XI del tercer acto, en la que Hamlet recrea el asesinato de su padre a la vista del homicida Claudio. William Shakespeare, *Hamlet*, Salvat, 1969.

²⁸ Juan Carlos Onetti, *Op. cit.*, p. 117.

un tiempo pasado deformado por el doctor. Historia: el médico se ve obligado a vivir una temporada fuera de Santa María, un colega le presta una casa de playa. Después de unos días llega un piromaniaco, con quien convive lejanamente. Un tiempo después la novia del colega llega para quedarse en la casa. El médico busca acercarse a la mujer, pero el piromaniaco los vigila y, cuando se da cuenta de la relación entre el doctor y la extranjera, quema la casa. Hay dos momentos en el cuento, en el primero el narrador **ve** a Díaz Grey asomarse por la ventana de su consultorio; después se absorbe **en la perspectiva del doctor: "Su vida, el mismo, no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido."**²⁹ A partir de este instante el lector duda de la veracidad de la historia, porque no se cuenta una historia, se cuenta un recuerdo, y el narrador lo hace evidente en cada oportunidad.

La temporalidad del acontecimiento también se exhibe desde **esta subjetividad: "Las días de sol que se repitieron en la playa antes de que llegara el Colorado (el piromaniaco) se transformaron en el recuerdo de uno solo, de longitud normal, pero en el que cabían todos los sucesos."**³⁰ La narración de un recuerdo crea un ambiente subjetivo, íntimo entre el lector y el personaje que recuerda; el narrador, en su introspección en Díaz Grey, es el intermediario y

²⁹ *Ibid*, p. 163.

³⁰ *Ibid*, p. 164.

creador de esta atmósfera lejana, nebulosa, intermitente: **"Aquí se inician los momentos que alimentan el resto del recuerdo y le otorgan un sentido variable"**.³¹ La memoria del médico es el espacio en conflicto con la interpretación de la historia, esa cuyo fondo no podremos alcanzar. El doctor tiene entonces el poder de modificar el desenlace: **"En el final *preferido* para su recuerdo, Díaz Grey se deja caer a un costado de la casa..."**³² e incita al incendiario a quemarla. Se intuye que ésta es una versión de muchas que puede escoger la memoria. Las posibilidades se disparan, el principio de incertidumbre domina la historia contada, sin embargo el narrador convence al narratario de que el médico recuerda, que a veces toma caminos diferentes, variantes en un tiempo indeterminado.

El narrador de *Presencia* es otro de los personajes recurrentes en la literatura onettiana. Exiliado en Madrid por una dictadura militar en Santa María, Jorge Malabia busca a una mujer, contrata a un detective privado, quien le cobra mucho dinero para encontrarla y contarle que salió de la cárcel y se ve con otro hombre, ahí mismo, en Madrid. Por medio de una publicación sanmariana llamada *Presencia*, Malabia se da cuenta que el detective lo estafó. La historia es contada desde la perspectiva del personaje principal, cuya subjetividad se **establece desde el principio: "En mi planisferio, veinte**

³¹ *Ibid*, p. 167.

³² *Ibid*, p. 173. Las cursivas son mías.

centímetros separaban Santa María de Madrid”³³. Sin embargo en un momento el narrador cambia a tercera persona y se centra en la **actividad del detective: “Sentado a una mesa comenzó a beber, un primer trago para la angustia, el resto para el placer, iniciando así tres días de borrachera.”**³⁴ Es imposible que el narrador homodiegético haya visto al detective hacer esto, un instante antes Jorge Malabia le había dado el dinero y se había ido. Este cambio de narrador incide directamente en el efecto del cuento, la estrategia es que el narratario conozca la visión de Malabia en la historia, y el cambio de identidad narrativa enfatiza la idea de que el detective lo está timando.

El investigador se convierte en narrador al interior del cuento, el autor de la mentira sobre la mujer buscada, a partir de esta historia inventada Jorge Malabia imagina escenas de su antigua amante pero con el otro hombre, inexistente. El narrador se vuelve **receptor de la mentira: “Yo esperaba su historia como un nuevo regalo, iba acomodando un hueco para recibirla y estrujarla.”**³⁵ La historia creada por el detective provoca la tensión entre dos espacios: la imaginación de Malabia, donde la mujer está con otro hombre, y el espacio diegético, donde la mujer fue apresada a su

³³ *Ibid*, p. 415.

³⁴ *Ibid*, p. 417.

³⁵ *Ibid*, p. 418.

salida de la cárcel, esto se conoce a través de otro modo informativo en el cuento: el pasquín sanmariano que recibía en Madrid.

El cambio momentáneo de un narrador homodiegético a un heterodiegético crea la tensión de las perspectivas, y sólo cuando narra en primera persona crece el efecto de intimidad con el personaje timado, gracias a la decepción y descubrimiento de la mentira. Pero también se debe tener en cuenta que se narra un pasado, una sucesión que el narrador acomoda de esta manera para hacer de la historia un acontecimiento, sólo desde su perspectiva.

La única identidad femenina que narra en estos cuentos es una mujer que sale de la ciudad para recuperarse de su enfermedad y no quiere volver. Esta es la historia de *Convalecencia*, contada desde la primera persona (narradora autodiegética) y completamente desde su perspectiva. La mujer se asolea en la playa y disfruta de su soledad, ve, analiza e inventa historias que dice comprender de los visitantes asiduos en la playa. Al final regresa a la ciudad, pero sin **desearlo: "Recuerdo haber tenido la sensación de que mi rostro envejecía rápidamente, mientras, sordo y cauteloso, el dolor de la enfermedad volvía a morderme el cuerpo."**³⁶ El efecto de esta frase se hace más fuerte por la narradora autodiegética, la tranquilidad y felicidad que sentía, que vivía antes de emprender el viaje de regreso. La sola idea de la ciudad provoca la recaída de la mujer; la

³⁶ *Ibid*, p. 101.

frase final desborda los estímulos subjetivos de los espacios en conflicto.

En *Mascarada* un narrador heterodiegético observa a María Esperanza, quien es obligada a prostituirse pero está indecisa. Si bien el narrador es en tercera persona, se focaliza en el personaje femenino para explotar las posibilidades de la subjetividad: **"Pero vino el recuerdo de aquella espantosa cosa negra que había sucedido unas horas antes (...) de la orden de buscar hombres y traer dinero."**³⁷ El narrador se aleja de su perspectiva objetiva y se introduce en el recuerdo, en el conflicto interno del personaje. Sólo así, en el constante oscilar entre la descripción y la focalización, el narrador logra convertir esta historia simple en un acontecimiento, y el párrafo final adquiere la fuerza necesaria para crear el efecto de **fascinación: "Pero comprendió más feliz, tanto para ella como para la multitud que no puede entender, que podría cumplir con el negro, espantoso recuerdo."**³⁸

A lo largo del cuento, en la estrategia de los cambios de perspectiva, está presente la mirada de la multitud, que una y otra vez acosan a la mujer, la hacen vacilar y luego se olvida, porque sólo ella comprende, sólo ella y el narrador saben que esas miradas inventan historias sobre ella, que ella misma se ha inventado con el maquillaje, que es otra mujer y que al regresar con el dinero puede

³⁷ *Ibid*, p. 119.

³⁸ *Ibid*, p. 123.

lavarse la cara. La descripción de la algarabía del ambiente y la pesadumbre de la mujer crean el conflicto del espacio, desde la perspectiva del narrador heterodiegético hay un espacio festivo (exterior); en la focalización hay pesadumbre: **"El cielo era negro y al mirarlo sintió que un aire frío llegaba de la playa, un aire que podía acabar con su energía y entregarla de forma definitiva al desconsuelo."**³⁹ Estas dos perspectivas sucumben ante la **comprensión** de la mujer, la aceptación de la orden, su soledad provocada por el narrador focalizado.

La relación del narrador con el mundo narrado de *El infierno tan temido* es también cambiante. En un primer momento el narrador en tercera persona se introduce en el pensamiento de Risso, quien recibe una fotografía que quiere olvidar. Para contar la historia anterior, la que explica la relación del personaje principal con la mujer en la fotografía, aparece el rostro del narrador homodiegético en plural: **"Cuando Risso se casó con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimidos los vaticinios pesimistas."**⁴⁰ Este nosotros indica la perspectiva desde donde se narra la historia: los habitantes de Santa María, desde ahí el narrador cuenta el abandono paulatino de la mujer-actriz, su huida y su venganza contra el periodista de deportes. Sin embargo, el narrador regresa a la tercera persona y se focaliza, en ciertos momentos, en los personajes en conflicto,

³⁹ *Ibid*, p. 121.

⁴⁰ *Ibid*, p. 214.

presenta las dos perspectivas y la suya, que es la del pueblo. Cuando al final del cuento Riso se suicida porque su hija ve una de las fotografías pornográficas, el narratario tiene el conocimiento de las dos perspectivas: la intención de la mujer-actriz y la interpretación de Riso de las fotografías: **"Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad."**⁴¹ Los dos tiempos de la historia, la recepción de las fotos y el matrimonio fallido, son contados de forma simultánea, separados por un espacio al final de los párrafos que anuncia el cambio temporal. Al aceptar que las fotos eran un mensaje de amor, Riso podría haber vivido, pero que su hija las viera fue la verdadera venganza de Gracia César.

Al final del cuento vuelve a haber un cambio en el narrador, a quien Riso anuncia el suicidio, ahora es autodiegético, quiere hacer desistir al periodista de su muerte. Entonces ya no se focaliza y **supone las razones de la actriz: "acaso deseando que el sobre llegara intacto hasta las manos de la hija de Riso, segura esta vez de acertar en lo que Riso tenía de veras vulnerable."**⁴² El narrador autodiegético se descubre como intérprete y partícipe de la historia, por lo cual las focalizaciones en los dos personajes se convierten en

⁴¹ *Ibid*, p. 223.

⁴² *Ibid*, p. 226.

intentos por comprender las razones de éstos, el fondo definitivo que nunca alcanzará.

El narrador de *La cara de la desgracia* da un paso más y se **presenta como escritor: "magia es una palabra que no puedo explicar, pero que escribo ahora sin remedio, sin posibilidad de sustituirla."**⁴³ Esta presencia de narrador que escribe es la única ventana del narratario para asomarse a la historia y establece su relación de creador del mundo y cómo lo configura. En este cuento sólo hay una perspectiva, la más cercana, la que une al hermano muerto (suicida) y a la adolescente que se pasea por la playa en bicicleta, quien es asesinada. La similitud que encuentra el narrador entre la mirada de su hermano antes del suicidio y la de la muchacha es lo único que relaciona a estos dos personajes.

El conflicto del cuento no descansa en las posibilidades de desenlace, sino en la visión personal del narrador sobre ellos, quien los une en su propia perspectiva falible, humana, creíble. El personaje consigue tener una relación amorosa con la adolescente y, como narrador autodiegético, no sabe más de ella que lo que percibe (sólo al final se entera de que es sorda); igual sucede con su hermano (cuya historia está en un pasado más lejano). El suicidio del hermano se debe a que la policía está a punto de atraparlo por una serie de fraudes, derivados de un consejo mal entendido dado por el narrador. Sin embargo, después se entera, por medio de una mujer,

⁴³ *Ibid*, p. 239.

que ha robado desde antes: **"pero yo estaba creyendo en su historia, me sentía seguro de la incesante suciedad de la vida."**⁴⁴

Que el narrador descubra poco a poco aspectos de los dos personajes es una estrategia para que el narratario tenga el efecto de simultaneidad, para que siga el camino que él mismo recorrió y así se entienda la indiferencia del narrador cuando es acusado del asesinato de la muchacha sorda, aun cuando se sabe que es inocente, que tiene la coartada de la mujer del hermano. Al final el narrador acepta pagar, como un castigo divino retrasado, por la muerte de su hermano.

La estrategia narrativa de este cuento contribuye a que la distancia entre el narrador y el narratario se estreche; las vacilaciones, errores e ignorancia (perspectiva del mundo narrado) de la identidad detrás del discurso la hacen más humana, más reconocible para quien lee.

Esta misma historia, con algunas variantes, es contada por el narrador en *La larga historia*, pero desde la perspectiva de la tercera persona. La forma de narrar, con más descripciones del paisaje y sólo algunas focalizaciones en el recuerdo del personaje principal, hace que el efecto, incluso el punto medular del cuento, sea diferente. En este cuento el personaje no tiene contacto físico con la adolescente, no hay castigo divino de por medio. Además hay una relación distante entre el narrador y el mundo narrado.

⁴⁴ *Ibid*, p. 250.

Para contar la nostalgia de una mujer por su tierra natal, en *Esbjerg, en la costa*, y el infortunio de su marido al intentar comprarle un boleto para que vaya, el narrador recurre al cambio de voz, se reconoce a sí mismo como el simple mediador, el que repite la versión del marido, que le quiso robar para conseguir el boleto en barco hasta Dinamarca. El narrador se encarga de contar, pero otra vez deja un resquicio por el cual se escabulle cualquier intención de **comprender: "Conocí la historia, sin entenderla bien, la misma mañana en que Montes vino a contarme que había tratado de robarme."**⁴⁵ De este personaje (Montes) es la versión de la historia, contada por otro, por el narrador que agrega especulaciones, que no la entiende pero llena algunos espacios en blanco con su propia mirada, con su conocimiento e ignorancia. Montes trabaja para el narrador en una ventanilla de apuestas, intenta robarse algunos boletos, pero pierde y confiesa todo a su jefe. Esta parte puede ser contada como narrador autodiegético porque participa en ella, pero en la parte que corresponde a la nostalgia de la danesa, el narrador cambia a la tercera persona, quien ve a los dos personajes desde una perspectiva diferente, lejana.

Es en la parte del robo en la que el narrador deja de creer en el discurso de Montes, en la otra, la de la mujer, tendría que hacerlo: **"Pero yo apostarí mucha plata a que en eso miente; jugaría a que lo**

⁴⁵ *Ibid*, p. 156.

hizo en un momento cualquiera, que se decidió de golpe.”⁴⁶ Este punto discordante entre la perspectiva del narrador y el personaje termina por reforzar la presencia del primero; así como sus constantes intervenciones imaginadas por derecho y la interpretación de los dos esposos sentados en la costa, observando los barcos que **se van: “cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas,** pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombrosa cuando **nos ponemos a pensar.”**⁴⁷

La incompreensión del narrador se combina con la de Montes, ninguno puede entender las palabras de la mujer dichas en su lengua madre (*Esbjerg er naerved kystte*) mientras la nostalgia la invade, pero sabe que desea regresar. En el título del cuento está una clave, Esbjerg puede ser su tierra natal o un hombre, pero verlo desde la costa es la acción principal que representa el blindaje de la mujer ante los intentos de comprensión de su esposo, del narrador y del narratario.

La narración misma es un acontecimiento en *El gato*, donde el narrador describe el momento en que un amigo le cuenta la historia de su fallido intento de matrimonio: la pareja llega a la casa donde vivirán y un gato está en la cama, la mujer le grita horrorizada que lo saque. En un evidente diálogo textual con *El gato negro* de Edgar

⁴⁶ *Ibid*, p. 160.

⁴⁷ *Ibid*, p. 162.

Allan Poe, el hombre decide cancelar la boda. Desde un principio el narrador establece su posición y relación con el narrador oral de la historia: "Muchas cosas desagradables se puede decir o imaginar de John. Pero nunca le *sospeché una mentira*."⁴⁸ La utilización de este verbo tiene un doble filo, ya que el lector puede confiar en la habilidad del narrador, pero también se puede dudar, en todo caso se siembra la semilla de la incertidumbre. Mientras John cuenta la historia, el narrador original (el del cuento) interviene para describir el espacio desde donde cuenta, así como la actitud del otro: el acontecimiento de la narración.

Tanto *El mercado* como *El cerdito* son contados desde la perspectiva de un narrador heterodiegético. En el primero dos niñas se despiertan desconsoladas porque tenían un sueño feliz. Al día siguiente su madre las lleva al mercado. En este pequeñísimo cuento el espacio diegético entra en conflicto con la descripción del mercado. El sueño feliz es recuperado en el ambiente fantástico creado por la narración, que incluso está focalizada en el sueño compartido de las niñas, inducido por los pétalos de amapola. En el segundo cuento el narrador enfoca la figura de una anciana nostálgica, que convida a tres niños pobres algo que comer, quienes la asesinan y roban su dinero. El narrador se acerca y se aleja de la anciana; la focalización sirve para conocer su confianza absurda: le recuerdan a su nieto perdido. Al morir la anciana, el narrador se aleja por completo y

⁴⁸ *Ibid*, p. 423. Las cursivas son mías.

sigue a los muchachos, los ve sin internarse, pero el narrador prefiere a uno de ellos, quien pone su parte del dinero en una alcancía cochinito. De la última imagen del cuento emerge la incertidumbre, la historia no contada, no leída, dispuesta al discurrir narrativo del lector. El error de la anciana es la confianza, cuyas razones son la información de las focalizaciones en ella; el niño quiere llenar su cerdito y, aunque el narrador se mantiene a distancia, es una evidencia de esperanza, de otra historia pasada y futura, contada por el mecanismo narrativo del lector.

La duda como una sensación placentera es la idea que deja plantada el narrador heterodiegético de *Jabón*. En este cuento Saad lleva en su carro a una persona de sexo indeterminado, a quien invita a una casa de campo. La historia se resume en esta simple frase, sin embargo el narrador se focaliza en las cavilaciones de Saad para crear la tensión, el misterio sobre el género de Ello (nombre que se le da a este personaje), que al final no es esclarecido ni por el **personaje ni por el narrador: "Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda."**⁴⁹ La focalización es indispensable para mantener el misterio, para hacer de la incertidumbre el acontecimiento del cuento.

Los narradores onettianos de cuentos siembran la duda sobre los elementos del mundo narrado. Uno de ellos es la identidad del personaje que florece en *La araucaria*. Larsen (personaje principal de

⁴⁹ *Ibid*, pp. 440-441.

las novelas *El astillero* y *Juntacadáveres*) llega a una casa a oír la confesión de una supuesta moribunda. El padre Larsen escucha divertido el repetido incesto entre hermanos. La mujer no muere. El cura sale a la calle.

Si se lee este cuento desde el conocimiento anterior del personaje, resulta bastante extraño que Larsen sea cura, pero después de dos empresas fallidas podría serlo, sin embargo la duda **empieza a crecer con la actitud del personaje: "Equivocándose, ordenó padrenuestros y avemarías y, como en el pasado, vaciló con el viejo asco mientras se inclinaba para bendecir la cabeza."**⁵⁰ El narrador va más allá del cuento, conoce y se orienta por la historia ya contada de Larsen, que ya no tiene nada que perder, que finge ser un padre para escuchar confesiones, que por fin tiene un negocio rentable. Cuando sale de la casa, Larsen busca la araucaria donde supuestamente se consumaba el incesto, pero no la encuentra. Este narrador en tercera persona busca en Larsen los indicios de la mentira, de la imposibilidad de su identidad mediante algunas focalizaciones, sin embargo la veracidad de la confesión queda suspendida en la incertidumbre.

La mentira como un acontecimiento es la columna vertebral de estos cuentos. La mentira como escape y su adaptación a la pertinencia del mundo cobra mayor fuerza en *El árbol* y *Ella*. Estos dos cuentos tienen en común el personaje principal femenino y el

⁵⁰ *Ibid*, p. 464.

factor terapéutico de la mentira. En el primero una mujer espera en un patio su turno para ser torturada, arriba de un árbol está un niño con quien juega a la pelota. El narrador describe, desde la tercera persona, la llegada de la mujer a la casa y en la parte del juego (el escape) se focaliza en este personaje para crear el acontecimiento de **la mentira: "Porque, si prolongaba sin pausa el monótono juego, ambos quedarían apartados del tiempo, nunca rozados por la suciedad del mundo."**⁵¹ A partir de la mentira gradual en el juego la realidad desaparece, aunque sólo sea en ese instante perdido en la eternidad.

La historia detrás de esta historia es la dictadura a la caza de disidentes, una realidad histórica y social poco común en el narrador onettiano, sin embargo no es el tema central del cuento. En *Ella* el narrador también roza el hecho histórico, pero, como se ha repetido desde *Matías...*, el punto medular es la búsqueda detrás de los hechos desnudos. Sin mencionar su nombre, el narrador heterodiegético cuenta la historia de un cadáver, el de la esposa del presidente, alabada como una santa. Más que la historia de su muerte es la de su embalsamamiento desde la versión popular. **Quienes vieron el cadáver decían que tenía la frente verde: "Y fue el rumor más aceptado porque, aunque mentiroso, encajaba a la perfección para los miles y miles de necrófilos murmurantes y**

⁵¹ *Ibid*, p. 444.

enlutados."⁵² A pesar de que el narrador en tercera persona cambia en un momento al nosotros, confronta la versión popular, la hace una mentira adaptable y asequible. En este caso es evidente la referencia a un momento histórico del pueblo argentino, pero, nuevamente, el hecho se subordina al acontecimiento de la mentira y su aceptación.

En *Montaigne* el narrador en primera persona va a una reunión, a la que el anfitrión invita a sus amigos para presenciar su suicidio. Cuando está muerto y todos los invitados salen del apartamento, el narrador regresa y le roba dinero guardado entre las páginas de *Essais* de Montaigne. El ladrón sabe la ubicación del dinero porque tiene una relación con la esposa del suicida. Al final el narrador ya no **es sólo homodiegético, sino que se convierte en el "héroe" de su propio relato**; el suicidio deja de ser el acontecimiento; el narrador concentra su atención en el robo y el engaño de la mujer.

EL DETONANTE FEMENINO

Los personajes femeninos del narrador onettiano son el origen de la fantasía, del imaginar y de deformar la realidad. La María Eugenia de Víctor Suaid, la extranjera de Baldi, la loca del director de teatro, Tantriste en J.C.O., la francesa de Petrus, María José en Jorge Malabia, todas ellas provocan la huida: la desgracia de Matías, de Capurro, de Risso, la nostalgia de Díaz Grey, la afición de Junta, el robo, la mentira. En *El álbum*, el narrador, Jorge Malabia, cuenta su

⁵² *Ibid*, p. 462.

relación con una mujer que llega a Santa María, todas las tardes se encuentra con ella para escuchar historias de sus viajes. Malabia está fascinado porque cree que las historias son inventadas. La decepción del narrador aparece cuando descubre que todo era verdad. Este cuento repite el gesto del narrador onettiano con sus personajes femeninos, lo concentra y lo mantiene. La desilusión es un final común en estos cuentos, la derrota de la certeza es la travesía de estos héroes, que encuentran otra cosa a que aferrarse para mantenerse en el mundo o se suicidan. Cuando Jorge Malabia ve las fotografías que convertían los relatos en algo que sí había pasado, reclama: **"infamaba cada una de las historias que me había contado, cada tarde en que la estuve queriendo y la escuché."**⁵³ Para este narrador la invención, la mente creadora, es más fascinante que los hechos concretos, porque: **"en el centro de cada mentira estaba la mujer, cada cuento era ella misma, próxima a mí, indudable."**⁵⁴ Y en el centro de cada mentira del narrador onettiano también está la figura femenina, su lejanía o su presencia; dudar es la hazaña de estos héroes, es el acontecimiento que provoca inventar historias.

Una y otra vez el narrador onettiano insiste en el escape como la acción (anti)heroica de los personajes, en la huida, tanto **"geográfica"** como mental (creación de espacios alternativos), los **"héroes"** encuentran el obstáculo de la incompreensión, pero el

⁵³ *Ibid*, p. 188.

⁵⁴ *Ibid*, p. 182.

narrador también y la acepta al punto de convertirse en una mueca común en su rostro.

EL NARRADOR IMPROBABLE

Cuando alguien se dispone a contar una historia su identidad cambia, no es la misma persona antes que al momento de contarla. El narrador es un buen actor, que no cree en el personaje, sino que se transforma en él; el narrador vive el mundo que narra, es la identidad creadora de historias. El narrador onettiano es constante en su impostura, en la desconfianza del mundo que propone, es un buscador de realidades alternativas. La imprecisión es el material del que se construye ese mundo cambiante, deformado por la subjetividad de los personajes y del mismo narrador.

La identidad que se otorga al narrador deviene del objeto mismo, creado por alguien, y del lector y sus circunstancias, quien construye su visión personal de ese mundo propuesto y de quien lo enuncia.

En su falibilidad el narrador onettiano forja el proceso de afectividad en el lector, quien se inmiscuye en la perspectiva cambiante. En el proceso de contar la historia este emisor ficticio simula la narración oral, incluso cuando toma conciencia de su papel de narrador escrito (*Matías el telegrafista*) recuerda el origen oral. Las variaciones y constantes de la voz se adhieren al narrador, no ya desde la descripción o los diálogos, sino desde el vestigio sonoro en

las palabras escritas. Esta aproximación le confiere un estatus mayor que los personajes; es la voz autorizada para contar algo, para **confesar** un acontecimiento. El lector revive en su lectura una parte de la identidad del autor, le da un cuerpo y una voz en el recipiente del narrador; la intención se queda en este último, que es parte del discurso y emisor ficticio del mismo.

Si bien el narrador emana del discurso para su análisis, también le otorga una cualidad espacio-temporal diferente a la del mundo creado. Por eso se arguye la divinidad de la poesía, pero no de la narrativa; el poeta se disipa en sus palabras; el narrador emerge como conciencia, como **voluntad** de contar. Esa **voluntad** del discurso se manifiesta incluso antes de la lectura, sólo si el lector sabe de antemano que está frente a un texto con estructura narrativa.

La ideología de los cuentos es igualmente atribuible al narrador, así como la voluntad para narrar. El narrador mismo es una construcción ideológica que cuenta un aspecto de la historia y no otra. En el caso de estos cuentos la subjetividad es la mirada desde donde se observa y se penetra el mundo narrado. En **Jacob y el otro** se tienen tres narradores, tres perspectivas que complementan la historia, pero no en su totalidad; la mujer es la provocadora, la incitadora del acontecimiento, pero no se conoce su versión. En este cuento el narrador que nombra las seis partes es el mediador entre las visiones, el que aparenta mayor objetividad ante la subjetividad de los otros.

Se puede ver al narrador onettiano sentado en su silla, escribiendo y buscando la mejor manera de mentir, de hacer un mundo improbable, edificado con la duda que proviene de la perspectiva cambiante, recordando historias para ir más allá de los hechos. El narrador onettiano es un sigiloso inventor de lo que se esconde en las rendijas de esos hechos desnudos. El proceso de la narración es el acontecimiento de sus historias, sacrificadas en pos de la inconformidad y la subsecuente deformación del mundo narrado.

Juan Carlos Onetti queda atrás, con la imagen de sus manos en una máquina o en la pluma, queda atrás disfrutando sus bromas ambiguas y su contundencia para ser olvidado. Quedan las astillas de sus narraciones para el siguiente curioso que pase por sus letras, aquél que dé cuerpo y cabeza a la voz escondida en la escritura. Queda Onetti enterrado en estos cuentos, surge un ser extraño con imagen, pero sin vida, con una voz inaudible que crea mundos destinados al fracaso.

UNA TEORÍA DEL FRACASO

“Miente siempre”, recomienda Onetti en el décimo punto de su decálogo, pero esta “distorsión” o juego con la realidad tiene sus peligros, como lo demuestra Baldi. Una y otra vez la confesión toma una forma: el fracaso como fin, la decepción como constante e inspiración para contar. En los pocos finales felices siempre hay un personaje burlado, castigado y olvidado para que otro pueda huir. Del

fracaso y la incompreensión deviene el acto de inventar, la mentira preferible a la realidad de los personajes, como se pone en evidencia en *La cara de la desgracia*: "Desde muchos años atrás no había sacado tanto placer de la mentira, de la farsa y la maldad."⁵⁵

LA DEFORMACIÓN COMO PERSPECTIVA

El narrador onettiano construye un mundo destinado a desmoronarse, un mundo tambaleante, improbable. Una de sus armas predilectas para este propósito es la contraposición de los espacios creados por Suaid en *Avenida de Mayo...* y *El posible Baldi*. Los adverbios como tal vez o acaso, son constantes en el narrador onettiano de cuentos, lo cual provoca la duda y la posibilidad latente de que no haya sucedido de ese modo. Entonces, busca más allá de los hechos desnudos de una historia para narrar la tensión entre dos realidades desde la economía del lenguaje, cuya voz crea un mundo errático, donde la subjetividad es el acontecimiento que provoca un efecto de fascinación en el lector.

⁵⁵ *Ibid*, p. 248.

IV. EL LECTOR NARRATIVO EN LA CUENTÍSTICA DE JUAN CARLOS ONETTI

Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

—Umberto Eco—

*Pudiera decirse que se define a todo
gran hombre por sus incomprensiones.*

—André Gide—

UNA VOZ Y SU JAULA

Una voz me llama, me dice que estoy aquí, que soy, que existo, me veo en ella sumergido. Intento dibujar un rostro para el sonido, darle una forma, acomodarlo en un lugar dentro del espacio de la comprensión, pero, aunque la figura del dibujo es precisa y delineada, la voz se me ha escapado. Puedo seguir su rastro, que es lo único que queda, buscar en la memoria de las emociones una jaula para preservar eso que me ha querido decir y eso otro que no ha querido, sin embargo volverá a escapar. Buscaré otras jaulas, de lógica y de razón, donde el mecanismo de las diferencias me permitirá observarla —su tono, ritmo, cadencias, su similitud con otras voces—, podré entender lo que me dijo, incluso estaré a punto de tocarla y en ese momento me daré cuenta que ya no está ahí, que nunca estuvo. Escribiré que escribo (como Elizondo) sobre esa voz que me llamó, diré (con escritura, que no sólo es otra forma de decir)

que es esto o aquello, que se dirige hacia uno de los extremos y no para el otro, diré que es mía, que el que oye cualquier voz tiene el derecho de apropiarse de ella, y así olvidaré que alguna vez, alguien, en algún lugar tuvo esas palabras en su boca o en la punta de su pluma, y a pesar de mi olvido, su rastro (y el de otras tantas voces que se desea atrapar) habitará mi habla y mi escritura.

Cada lectura origina un lector diferente, incluso cuando una persona es el mismo lector, el texto toma un camino diferente, la circunstancia de quien lee ha cambiado y su experiencia desencadena una lectura nueva. Sin embargo, el texto leído es el mismo: su estructura es inmutable. La variedad de lectores se presenta en el momento de la interpretación, en la multiplicidad de sentidos que guarda el mecanismo textual, siempre y cuando el lector esté dispuesto a explotarlos. En los textos literarios está latente, como el interior de un volcán, la erupción de los sentidos, la diversidad de significados es su alimento y la fuente de la fascinación que provoca.

El lector es la identidad menos estudiada en la historia de la teoría literaria, tal vez porque es la más huidiza, la que menos rastro deja. No se puede olvidar que el lector completa el proceso iniciado por el autor, recibe la voz plasmada, el aliento entintado, los gestos sintácticos y les da un rostro, delineado por la imaginación contenida en el discurso y la experiencia lectora.

EL LECTOR EN EL TEXTO

El lector es la identidad más escurridiza de un texto porque también es la más subjetiva y proliferante. Si hay tantos lectores como lecturas, resulta imposible saber los sentidos que cada uno da al texto leído, sin embargo, y debido a que no hay lector sin texto, se pueden delinear los rasgos que el mecanismo textual requiere para ponerlo a funcionar.

En la hermenéutica que Paul Ricoeur expone en *Del texto a la acción* el lector adquiere un rol primordial en la interpretación de un texto, lo hace suyo, en un tiempo y un espacio que, en el caso de los textos escritos, se alejan del acontecimiento original de su emisión. El francés enfatiza en que antes de comprender un texto se debe explicar su funcionamiento, para lo cual es indispensable un distanciamiento respecto al texto. El distanciamiento, antes que un rasgo negativo, es inherente a los textos, y se presenta en la medida en que la estructura y las funciones de los elementos estructurales son explicados. El distanciamiento permite la objetivación y la posterior comprensión del texto, pero el peligro de utilizar el texto antes de interpretarlo no queda vedado. Ricoeur subraya la importancia de la explicación por medio del análisis estructural para no caer en las redes de la interpretación sin un centro del cual partir.¹

¹ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, FCE, México, 2002, pp. 100-104.

La lectura de un texto es la aplicación de un poder a un sistema, al sistema del texto, engendrador de posibilidades y de direcciones, las cuales cambian de sentido en el mismo encuentro; ni el texto ni el lector son los mismos después de la lectura, el estado final no es reversible. Al tener en cuenta que la lectura es la fuerza que pone en movimiento al texto, cabe hacer la pregunta ¿qué va a mover? En el caso de los textos narrativos va a mover un mundo, una de sus posibilidades de mundo. El mecanismo de movimiento interno del texto narrativo es el tiempo, por medio de éste se cuenta una historia, la cual el lector sigue a través de la lectura. Esta fuerza aplicada abre una serie de posibilidades, como observa Ricoeur:

Seguir una historia, en efecto, es comprender una sucesión de acciones, pensamientos, sentimientos que presentan a la vez cierta dirección pero también sorpresas (coincidencias, reconocimientos, revelaciones, etcétera). Así, la conclusión de la historia nunca es deducible ni predecible.²

El estado final del sistema al que se le ha aplicado una fuerza es impredecible, en el movimiento de la lectura se abren y cierran posibilidades generadas por la misma historia que se cuenta.

Paul Ricoeur, por medio de los tres niveles del acto del habla enunciados por Austin y Searle, e influido por la lingüística del discurso de Benveniste*, señala que el texto es una forma de discurso

² *Ibid.*, p. 166.

* Quien indica la diferencia entre la lingüística del discurso y la de la lengua y propone como unidad del discurso a la oración. *Ibid.*, p. 97.

y, por lo tanto, un acontecimiento con tres niveles: locucionario, ilocucionario y perlocucionario. En el primer nivel es posible identificar **la estructura predicativa** (verbo, sujeto, predicado, etc.), el segundo contiene la intención o **la fuerza** con que se dice y el tercero es **el discurso como estímulo**, donde el receptor acepta o rechaza la **fuerza** que ha aplicado el emisor a esa **estructura predicativa**.³

Estos tres niveles, casi simultáneos en el discurso oral, cambian de perspectiva al transferirlos al texto como discurso. El nivel locucionario se identifica, al ser el texto un discurso **fijado**, con mayor facilidad; las estructuras están ahí, no se disuelven. Es en este nivel donde los estructuralistas basaron toda su tarea analítica, donde la explicación del texto es posible porque:

La obra discursiva presenta características de organización y de estructura que permiten extender al discurso mismo los métodos estructurales que han sido aplicados en primer lugar con éxito a las entidades del lenguaje menores que la oración.⁴

Si en su misma composición el texto, visto como obra discursiva, contiene un método, éste puede ser descubierto por medio de la explicación estructuralista. El nivel ilocucionario es identificable en menor medida, ya que el acontecimiento de su enunciación queda lejos del alcance temporal y psíquico del intérprete: la intención del emisor se diluye. La comprensión que deviene en este nivel ya no se puede tomar como la enunciada por Dilthey, que pretendía

³ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

comprender la experiencia psíquica del autor, sino la comprensión del texto, del mundo que despliega el texto, ya que:

La intención o el objetivo del texto no es, a título primordial la intención del autor, las vivencias del escritor a las cuales sería posible llegar, sino lo que quiere el texto, lo que quiere decir, para quien obedece a su exhortación. Lo que quiere el texto es introducirnos en su sentido, es decir —según otra **acepción del término "sentido"**—, ponernos en la misma dirección.⁵

Buscar la dirección del texto, su referencia que, en el caso de los textos literarios, es siempre ficticia.

En el nivel perlocucionario la subjetividad del receptor tiene que llenar **la fuerza** que se ha diluido, siempre ateniéndose al texto y los gestos que le haga. En este nivel del discurso aparece el concepto de apropiación, no entendida como el lector hipotético que busca el sentido de la existencia, sino como una dialéctica entre la subjetividad del lector y el distanciamiento de la escritura. A través de la apropiación, advierte Ricoeur, se llega a una nueva forma de comprensión: la autocomprensión.⁶

El que lee un texto aplica una fuerza a un sistema, le da **movimiento, le da vida, una vida nueva en cada lectura**: "El texto debe poder descontextualizarse para que se lo pueda recontextualizar en una nueva situación: es precisamente lo que hace el acto de

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

leer.”⁷ Así, el texto como acontecimiento no es tal sino hasta que es leído.

Por medio de la dialéctica entre explicación-comprensión se puede llegar a una interpretación de acercamiento y alejamiento al texto, a una interpretación que no deje de lado ni los sentidos que despliega el texto, ni la fuerza que imprime el intérprete. La objetividad de la lengua y la subjetividad del sujeto que la pone en movimiento llegan a un punto de aparente comunión, en donde la interpretación es el medio por el cual se filtran las calamidades de la incoherencia.

La comprensión de un texto, reitera el francés, lleva a la **autocomprensión del sujeto que interpreta: “(...) la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse...”**⁸ Un texto literario, por más alejado que se encuentre del horizonte del intérprete, ubica al lector **en el mundo: “No hay discurso tan ficticio que no se conecte con la realidad.”**⁹ O con las variaciones imaginativas inherentes a la literatura.

Como aclaración, Ricoeur menciona que “lo que se ha de comprender en un relato no es en primer lugar al que habla detrás

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁹ *Ibid.*, p. 107.

del texto, sino aquello de lo que se habla, la *cosa del texto*, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del **texto.**"¹⁰ Al comprender la cosa del texto el lector puede situarse en el mundo por medio de la apropiación de ese mundo, de esa posibilidad de mundo que le permite situarse dentro de los códigos culturales como identidad. Al ser la voz del narrador la que presenta y entrega el mundo, el lector la tiene como guía para adentrarse en el mundo que expone.

El texto es la propuesta de un mundo, el lector decide si acepta el juego o lo rechaza, lo que depende de la pertinencia de la propuesta para la identidad lectora. Pero la lectura de un texto no es **una actividad más, es una acción en la que el cuerpo participa:** "Se lee con los ojos, pero también con el olfato y con el gusto, con el oído y con el tacto, con el vientre, incluso con la ayuda de martillos y bisturíes."¹¹ Los textos narrativos, al ser inherentes a la acción humana, permiten que la identidad del lector se refleje y se construya, siempre y cuando no se tome al texto fuera de sus **posibilidades:** "no imponer al texto la propia capacidad finita de comprender, sino exponerse al texto, y recibir de él un yo más **vasto.**"¹² La identidad del lector se descubre y se expande ante el

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹ Jorge Larrosa, *La experiencia de la lectura, Estudios sobre literatura y formación* (edición corregida y aumentada), FCE, México, 2003, p, 378.

¹² Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 109.

texto, así como el mundo del texto se beneficia con una lectura renovada que mueve su engranaje sintáctico.

Aunque se pretende una lectura hermenéutica de los cuentos onettianos, se deben distinguir dos clases de lectores propuestos por la semiología. Humberto Eco pone el acento en la diferencia entre un lector modelo, creado como identidad competente dentro del mismo texto por el autor real; y el lector empírico, persona real que activa los mecanismos textuales:

El autor empírico, como sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla, al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo **en cuanto sujeto del enunciado (...) también el lector** empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe *fabricarse* una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual.¹³

En un primer momento la relación entre el autor real (en este caso Onetti) y su lector modelo tiene su origen en el mismo texto, al igual que los lectores empíricos con el autor modelo. Esta relación es simbiótica, la identidad de uno y otro es inventada a través del discurso, pero estas identidades no son ni la del autor ni la del lector empíricos, sino que surgen de la estructura del texto.

La apropiación de un texto por parte del lector empírico no es arbitraria en el sentido de comprenderlo como se le dé la gana, sino que el mismo mundo desplegado por el texto expone las variaciones

¹³ Humberto Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1987, pp. 89-90. Las cursivas son mías.

y posibilidades. Si bien es imposible conocer la vastedad de sentidos que los lectores empíricos han recorrido en un texto (en este caso la obra cuentística de Onetti), Stanley Fish propone una forma de conocer las posibilidades del lector que emerge del discurso. Bajo el concepto de afectividad estilística. Sin olvidar que el texto es el manantial del que se alimenta el lector, Fish busca las diferentes respuestas que desencadena una oración y se pregunta sobre el efecto que puede causar al momento de ser leída. Este análisis tiene **su fundamento en "la consideración del flujo *temporal* de la experiencia lectora, y se supone que el lector reacciona en términos de ese flujo, y no del enunciado entero."**¹⁴ A pesar de que Fish enfatiza en la importancia del análisis afectivo de una palabra de la frase que despierte la atención del lector, para analizar los cuentos de Onetti la experiencia lectora se sitúa en su relación con las otras identidades envueltas en el juego literario. Además la expectativa del lector respecto a una palabra u oración se da también en el nivel de la trama.

En este sentido se construyó primero una imagen de Juan Carlos Onetti respecto a su obra, una intención pre-textual que desemboca, sin caer en la adecuación exacta, en la intención textual

¹⁴ Stanley Fish, "La literatura en el lector: estilística <<afectiva>>", en En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras), *Textos de teorías y críticas literarias*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 410.

y se cristaliza, con los peligros ya mencionados, en la intención del lector para con el texto.

LECTOR BREVE

Al leer una narración breve se encuentra una serie de marcas históricas que el lector reconoce antes de leer^{**}. Estas marcas tienen su principal exponente en la clasificación, la cual indica de qué forma se debe aproximarse al mundo que propone el texto. Un lector de cuentos debe estar preparado para la sorpresa próxima e inmediata o, en caso de las narraciones no compatibles con el lector, de la decepción igual de cercana. Ante un poema, el lector competente sabe que se enfrenta al mundo de las palabras y su significado, un mundo emergente se abre ante su cuerpo (ya se dijo que la lectura involucra algo más que la vista); algo similar sucede frente a un **texto narrativo: "En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama (...) en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa."**¹⁵ Sin embargo, a diferencia de la metáfora, el mundo de la narración se expande al terreno de las conexiones temporales que el lector requiere completar para seguir el hilo narrativo.

^{**} En *Umbrales...* de Genette algunas de estas marcas son llamadas paratextos, y van desde el diseño de la portada, tipo de letra, reseñas, etc.

¹⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI, México, 2000, p. 31.

En una novela el lector debe saber esperar. En este género la paciencia del lector es fundamental para el pleno desarrollo de la trama y de los personajes envueltos. En este sentido se diferencia el lector de cuentos con el de novelas: el primero es voraz porque sabe de antemano que el desenlace puede llegar en cualquier vuelta de página; el segundo es paciente, se conforma con las precisiones y morosidades del narrador para terminar de resolver el entramado novelesco. Un lector de cuentos, entonces, tiene la expectativa de la pronta resolución de la trama y se frota las manos en espera de la sorpresa próxima.

LECTOR ONETTIANO DE CUENTOS

El narrador onettiano de cuentos presenta un mundo que nunca llega a concretarse, en el que la subjetividad de los personajes o del mismo narrador, por medio de mentiras y variaciones imaginativas, **se impone para deformarlo. Si "la subjetividad del lector sólo aparece cuando se la pone en suspenso, cuando es irrealizada, potencializada"**¹⁶, en los cuentos de Onetti esta subjetividad de los personajes y del narrador onettiano permite la entrada del lector al mundo que despliega el texto.

En los cuentos de Onetti al lector se le exige el esfuerzo para hacer las conexiones entre el mundo del texto y la subjetividad del narrador o narradores o los personajes. El lector onettiano está ante

¹⁶ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*, FCE, México, 2002, p. 109.

un doble juego de subjetividad, ya que el mundo que se expone como realidad queda truncado por la aparición de las diferentes realidades al interior de los cuentos. En *Avenida de Mayo...* la tensión del cuento, ya se dijo, se da entre el espacio diegético y las realidades inventadas, y el lector debe saber reconocer los momentos de la narración en los cuales ocurre la transición. En este cuento el lector deja de lado su apetito troglodita para situarse en una trama que se resuelve con la integración de los mundos en conflicto. La expectativa del lector onettiano da otra vuelta de tuerca en *El posible Baldi*, en el que el personaje deformador de su "realidad" se ve expuesto a los peligros de la autocomprensión. Baldi, al igual que el lector de Ricoeur, se comprende por medio del relato ficticio que le cuenta a la mujer, se sitúa en el mundo y lo aborrece. La expectativa del lector es llevada a otras **posibilidades por la aparición "física" del personaje femenino**, que es un motivo para esperar una relación amorosa entre ella y Baldi, sin embargo, otra vez el narrador lleva el conflicto hacia la imaginación creadora y sus espinosas consecuencias, porque el autor de un relato ficticio también es un lector que se comprende por medio de la narratividad.

Suaid y Baldi son soñadores en busca de un escape, como el negro de *El obstáculo*, pero este último prefiere la huida geográfica, que es el punto central de la expectativa lectora: ¿logrará escapar, traicionará a sus compañeros? Sin embargo, el escape físico no sería posible sin la intervención de un mundo futuro, edificado con los

relatos que el personaje ha escuchado sobre Buenos Aires y la esperanza de que sea tal como se lo ha imaginado.

El narrador onettiano propone mundos fugaces, contruidos y destruidos desde la subjetividad. Al proponer esta clase de mundos, donde la duda es el pilar que los sostiene, el narrador evoca la suspensión y potencialización de la subjetividad del lector. Pero esta incertidumbre no se basa en el desarrollo de la historia, sino sobre el mismo mundo expuesto, el cual oscila entre las diferentes versiones que el lector obtiene del narrador o de los personajes. Por medio de esta carga subjetiva en los cuentos, el lector puede acceder a las incógnitas del universo textual. La vacilación del lector no se queda en la pregunta ¿qué pasa luego?, sino que se da en la construcción y destrucción de ese universo.

En *Matías el telegrafista* el narrador-escritor *intenta* transcribir la historia, con esta aclaración a modo de prólogo al lector se le presenta la imagen de alguien que escribe el relato al mismo tiempo que se lee. Esta simultaneidad provoca el enfrentamiento de mundos, el conflicto entre las versiones, pero el lector también toma la advertencia sobre la imposibilidad de conocer la verdad, el fondo definitivo. El lector de este cuento está inmerso en un juego de tres perspectivas: la de quien escribe, la del narrador oral y la de Matías. Conforme la lectura avanza el primer espacio se empieza a olvidar, incluso no vuelve a ser mencionado; el espacio intermedio, donde el narrador original se desenvuelve y se tiene la imagen de algunos

escuchas atentos, también se desvanece poco a poco para dar entrada al espacio de la historia. El lector reconoce que el cuento no es sólo contar una historia, sino que el mismo acto de contar y cómo hacerlo es el acontecimiento.

Si la relación entre narrador y lector se expresa a través del mundo que el primero presenta al segundo, en el caso de los cuentos de Onetti, al exponer un mundo cargado con la subjetividad y falibilidad de la versión de quien lo abre, el lector tiene la posibilidad de dudar y, en consecuencia, de recorrer alguno de los caminos o sentidos que el narrador no quiso o no pudo abordar. Tal vez sea ***La casa en la arena*** el cuento que se narra desde una subjetividad más evidente y variable, porque el narrador se focaliza en Díaz Grey, pero va más allá del personaje y se centra en el recuerdo del médico, en un recuerdo variable. Al terminar de leer este cuento, el lector se puede imaginar al protagonista recordando el mismo suceso pero con un final diferente.

El juego de las versiones da diferentes perspectivas sobre un mismo acontecimiento, pero éste no queda resuelto en su totalidad, excepto en ***Avenida de Mayo...***, en el cual el personaje logra estabilizar la confrontación de mundos. Ya sea la huida de la francesa en ***El perro tendrá su día*** o la muerte de la mujer en ***Un sueño realizado***, el lector no queda satisfecho con un desenlace definitivo y regresa a la lectura en busca de los indicios, las pistas que el autor intelectual, transformado en narrador, deja para solucionar el crimen

textual. Es cuando el lector se convirtió en detective que se desencadena la furiosa subjetividad y crea su propia versión, porque se ve impulsado a imaginar y tal vez a contar la historia de María Pupo y su aversión por el telegrafista, los deseos de la mujer para que su novio peleara con el campeón, las aventuras eróticas de Gracia César y su intención al mandar las fotografías, la vida de la sordomuda asesinada que paseaba en bicicleta por la playa, el nuevo camino de Tantriste hacia la luna, el sufrimiento de María José en la cárcel de Santa María (*Presencia*). En cada cuento de Onetti hay una historia que quiere ser contada, que el lector detecta y absorbe, porque a pesar de que el fondo definitivo es inalcanzable, la mentira está ahí para suplantar la verdad.

"Miente siempre", recomienda Juan Carlos Onetti a los escritores, y pareciera que se lo dice también al narrador y a los personajes de sus cuentos, quienes una y otra vez se resguardan en la mentira para doblegar su realidad. Para mentir hacen falta dos, a excepción de Suaid y el personaje femenino de *Convalecencia*, uno que mienta y el otro que crea, pero el narrador onettiano siembra indicios para subrayar el valor de la mentira. El narrador onettiano busca la complicidad del lector no para que crea ciegamente en lo narrado, sino para que aprecie y comprenda el placer de explotar las posibilidades detrás de los hechos desnudos, para que dude incluso de lo que tiene delante de sus ojos: el discurso.

Cuando Jorge Malabia descubre que las historias de la mujer de *El álbum* son ciertas, se desconsuela. La insatisfacción del personaje nace de comprobar la poca imaginación de la mujer, de saber que sus aventuras no fueron inventadas. En *Ella* la mentira se admite **colectivamente: "Y fue el rumor más aceptado porque, aunque mentiroso, encajaba a la perfección para los miles y miles de necrófilos murmurantes y enlutados."**¹⁷ Y el acontecimiento del cuento vuelve a ser la creación de una mentira aceptada, antes que la muerte de ese personaje histórico.

Si la realidad es apacible, aburrida y cotidiana como la de Baldi o el padre Larsen en *La araucaria*, la mentira es el elemento extraño que rompe lo cotidiano, lo hace apetecible al alma y demuestra constantemente su superioridad sobre lo real. Sin embargo, la mentira tiene sus peligros, como se ve con Baldi y en la impunidad de Petrus en *El perro tendrá su día*, en este último la versión del cacique se impone a base del poder y del miedo, no obstante queda latente la posibilidad de la caída de Petrus ante la huida de la francesa, quien representa la amenaza de la verdad y, por lo tanto, el derrumbe de la ilusión.

Tanto el recuerdo de Díaz Grey como el sueño de la mujer en *Un sueño realizado* son mentiras impuestas al mundo interno de los cuentos, que se desprenden del sitio donde nacieron para adaptarse y tomar su lugar en el presente (tiempo interno del texto). Pero, se

¹⁷ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Alfaguara, España, 2000, p. 462.

pregunta el lector, ¿cómo concebir el tiempo cuando aparecen estas frases: **"Años atrás, que podían ser muchos o mezclarse con el ayer en los escasos momentos de felicidad"**¹⁸? Al entrar de lleno al mundo del narrador onettiano, el lector se desenvuelve en un espacio escindido y a un tiempo manipulado por la subjetividad. Son estos aspectos en los que la cuentística onettiana se hace más verosímil y compleja, más cercana a la evocación del lector que a la pretensión de mostrar un mundo tal cual es.

El lector onettiano acepta la mentira como tal y la disfruta; el placer está en cómo se construye. En estos cuentos, leídos como un texto único, hay un proceso en movimiento que el lector reconoce hasta comprenderse. Comienza con el escrutinio del momento de la creación, de cómo se funda un universo a partir de cierta realidad, después se pone el acento en las consecuencias de compartir con otros ese universo inventado, mentiroso, y ya en los últimos cuentos se manifiesta la clausura aparente del proceso, donde el receptor de las mentiras busca ser engañado. Este punto es especialmente tratado en los últimos cuentos, ya desde *Presencia* las explicaciones y las precisiones son innecesarias tanto para el narrador como para el lector onettianos. Por eso la brevedad, la carencia de descripciones, las señales reconocibles, así como los personajes recurrentes y fuera de lugar (véase a Larsen de padrecito, que después de varias

¹⁸ *Ibid*, p. 293.

empresas fallidas se reconforta con oír los delirios de una moribunda que no muere).

El lector onettiano de cuentos pone en movimiento un mundo escindido por las diferentes versiones que el narrador o los personajes crean a partir de los elementos objetivos que tienen de ese mundo. Esto deviene en un espacio subjetivo propenso a la deformación constante, cuyo punto de partida es la mentira o, mejor dicho, la mentira que mejor se adapte a cada situación o acontecimiento.

Al presentar un mundo irrealizado, el narrador permite la entrada de la subjetividad del lector, que participa en la creación de otros mundos, de realidades truncadas por el punto final del texto, pero que continúan y se desarrollan más allá del soporte textual. Lo que comprende el lector onettiano, en el último paso de la interpretación ricoeuriana, es el proceso por medio del cual una realidad es deformada para crear otra, más emocionante y más cercana a los deseos de sus creadores (véase a Suaid, a Baldi, a las niñas de *El mercado*, a Jorge Malabia en *El álbum*, a la mujer de *Convalecencia*, la de *Un sueño realizado*, a Díaz Grey en *La casa en la arena*). Los héroes de los cuentos se mienten a sí mismos para después mentir a los demás, la decepción llega cuando se derrumba la mentira, cuando regresan al mundo del que querían huir. El lector reconoce y se reconoce en ese movimiento, en esos brincos

metafísicos que le impiden comprender en su totalidad el mundo que lee.

LECTORES DE ONETTI

En el juego de la literatura el lector construye una identidad para lo que lee, la comprende y se apropia de ella, la hace suya o la rechaza, de cualquier forma el lector se sitúa en la posibilidad de mundo que el texto abre a través de la narración. Sin embargo, el proceso no termina ahí para todos los lectores, hay algunos en que la autocomprensión es el paso anterior para el comienzo de un nuevo ciclo en la transmisión de la identidad. Los lectores de Onetti, al entrar a ese mundo improbable, dudoso, donde su subjetividad está potenciada, se ven tentados a imaginar, a crear desde los espacios vacíos su propio universo de palabras y, por ende, de identidades ficticias.

Hasta la recuperación de su obra a partir del *boom* latinoamericano, Onetti fue relegado por la tiranía del realismo social; sus lectores se contaban con abanico. Ahora es considerado un pionero en los temas y el estilo, y llegó Mario Benedetti a señalar la injusticia contra su compatriota, y a él se unieron Fernando Aínsa, Julio Cortázar, Saúl Yurkievich, Beatriz Bayce, Roberto Ferro, Fernando Curiel, Hugo Verani (quien recopiló los primeros cuentos), María Ester Gilio, Josefina Ludmer, entre muchos otros y otras. Ya en el exilio español se convirtió en un escritor consagrado que influenció

y provocó el surgimiento de una voz literaria latinoamericana y no sólo uruguaya, como advertía Periquito.

EL LECTOR ONETTI

Nadie escribe solo, nadie crea de la nada una obra literaria, detrás está la memoria deforme y deformadora, las historias oídas o leídas. Detrás de Onetti hay muchos otros (quién sabe cuántos), escondidos en las contorsiones de las frases, de los cuentos y de la forma de contarlos. Onetti confesó su admiración por algunos que lo poblaron, como William Faulkner, Celine, Joyce, pero hay cientos más que pasaron por su mirada lectora (muchas novelas policíacas) y lograron escabullirse hasta sus letras.

Onetti, como lector crítico, aborrecía la literatura que intenta **mostrar una sola realidad: "una forma literaria que se revuelca gozosa en la inmundicia y nos dice que la vida es así."**¹⁹ La réplica de Onetti es la falta de preocupación sobre la manera de contar, la carencia de técnica y, en especial, de talento, porque se puede tener una excelente historia entre manos y no saber qué hacer con ella.

Las lecturas de Onetti se hacen relevantes no en el análisis de su obra, sino en la importancia del proceso creativo inmanente en su

¹⁹ Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*, p. 35. Esta crítica está dirigida a la literatura norteamericana de finales de la década de los setenta, en específico a los imitadores de Henry Miller (a quien sí le concede un dejo de talento), sin embargo es un buen indicio de sus preferencias estéticas. Las cuales se traducen en su propia obra.

narrativa, en el movimiento constante de un agente cultural a otro. En la cuentística onettiana subyace la preocupación sobre este proceso. En este sentido se puede decir que los cuentos onettianos están dirigidos a reflexionar sobre la veracidad de los relatos que construyen la realidad, pero aun va más allá, porque también, gracias a la incertidumbre sembrada y cosechada, el lector es invitado a participar, ya como autor, en la edificación de esa realidad.

UN LECTOR EMPÍRICO DE ONETTI

Conocí la voz de Juan Carlos Onetti literato en quinto semestre de la licenciatura en Letras, oí la voz de su narrador a través de *El posible Baldi* en un salón de cinco metros cuadrados. Al terminar el cuento me escabullí en un rincón de incompreensión, no sabía qué acababa de leer, qué había pasado. Acostumbrado a una narrativa más directa, sin los peligros de la duda, releí el paseo de Baldi por una calle de Buenos Aires, y comprendí que el meollo no estaba en sus acciones concretas ni en seguir el hilo narrativo, sino en el interior del personaje, no en el mundo narrado, sino en la percepción de Baldi. Tiempo después, en la biblioteca casera encontré la novela *Los adioses*, también releída, y el desconcierto se mantuvo, pero siempre con esas dosis que provocan la indagación. Luego vino *El astillero*, encomendada para engancharme al mundo onettiano, del cual ya no pude salir. En esta novela conocía a Larsen también llamado Junta, quien intenta rescatar el astillero de Santa María y se enamora de la

hija del dueño (Petrus), al final, como descubriría después a modo de recurrencia, Larsen fracasa y se va del pueblo. La lectura de Onetti se convirtió entonces en obsesión y (auto)reconocimiento, sus personajes en conocidos íntimos y sus historias en la visión cinética del mundo.

No es fácil comprender un cuento o una novela de Onetti, su narrativa no lleva un curso fijo, ya que el mundo del texto no termina por emerger del todo, los personajes no son héroes comunes, sus hazañas son, la mayoría de las veces, viles, se relacionan más con aventuras personales y subjetivas. Tampoco es fácil interpretarlo, porque con una frase, inscrita en el momento preciso de la lectura, aniquila la esperanza del final pleno, de la conclusión placentera y la conciliación de las percepciones.

El lector se conoce a través del texto por las posibilidades del lenguaje. La invitación a un mundo, a una alternativa, puede ser candorosa o helada, pero no se reduce a una experiencia visual. El cuerpo entero participa en el juego, incluso la voz prestada, enjaulada entre las letras. En la lectura, el suceso del lenguaje se completa, acontece, para mantener el ritmo de la cultura, donde las identidades confluyen, se reconocen o se rechazan, se conocen, se comprenden o no, a pesar del riesgo constante del error y la mentira.

El narrador onettiano de cuentos busca más allá de los hechos desnudos para poner en tensión dos historias desde la economía del lenguaje, cuya voz crea un mundo errático, donde la subjetividad es

el acontecimiento que provoca un efecto de fascinación en un lector que se comprende como parte fundamental de ese mundo irrealizado.

(In)conclusión

La construcción de la identidad por medio de los discursos, ya sean históricos o ficticios, es un proceso dinámico, en el cual intervienen tanto la subjetividad del emisor como la del receptor. El primero recurre a la creación de un mensaje para manifestar un rasgo de su identidad; el segundo lo recibe e interpreta. El proceso es dinámico porque el emisor a su vez fue y será receptor, y viceversa, pero además porque en su transcurso el mensaje sufre deformaciones y alteraciones que también afectan la construcción de la identidad narrativa.

En el discurso literario (en general en el discurso escrito), como característica intrínseca, el mensaje queda suspendido en la página y los actores están alejados: el tiempo de la emisión y el de la recepción no es simultáneo, como sí lo es en la comunicación cara a cara. La palabra escrita permite al discurso sobrevivir a su creador, cuya identidad se diluye en los mensajes perdurables y susceptibles de futuras interpretaciones. La identidad creadora es irrecuperable; los demás discursos (orales, gestuales, visuales; políticos, íntimos) se pierden en el instante de la *performance* social. No obstante, la perspectiva del autor sobre su obra puede ser un elemento para comprender ciertos aspectos o para opacar otros, y forma parte de la identidad narrativa circundante a la obra.

Al estar frente a una obra literaria, la identidad del receptor corre el peligro de desbordarse y olvidar las demás identidades al interior de ésta o ahogarse en el océano de palabras. Para evitar los riesgos de una interpretación absolutamente personal o totalmente estructural, Paul Ricoeur se remite a la dialéctica comprensión-explicación, donde el lector crítico puede encontrar el equilibrio que le permita comprenderse a sí mismo como parte de una identidad cultural con base en la estructura narrativa de la tradición.

En la narrativa hay una voz que atraviesa el texto, que lo hace *receptible*. El encadenamiento temporal de los sucesos admite la expectativa y el desarrollo de la identidad detrás de las palabras. La voz permite el discurso, el cual devela ante el otro (receptor) la identidad, que a su vez es susceptible de diversas interpretaciones. Al momento de reconocer la voz como una identidad cambiante, que además se desplaza en el tiempo histórico con otras voces e identidades, se pueden explorar las posibilidades desplegadas por los discursos onettianos, tanto los que son convencionalmente ficticios (cuentos y novelas) como los que no lo parecen (entrevistas y artículos de opinión).

La obra cuentística de Juan Carlos Onetti toca y trastoca las posibilidades de la construcción de la identidad a través de los discursos, los cuales son puestos en duda en una batalla interna por su consolidación, la cual, sin embargo, no ocurre. En primer plano se tiene a un narrador onettiano que no llega a consolidar el mundo

narrado, sino que lo pone en duda, en suspenso. En este mundo irrealizado se mueven otras identidades ficticias (narrador, personajes y narratario), que a su vez recorren el camino de la construcción y la deformación de ese universo diegético con el arma de su subjetividad.

El proceso creativo es un tema recurrente en la narrativa de Juan Carlos Onetti, donde se exponen crudamente las etapas por las cuales el sujeto desestabiliza una realidad dada y se desestabiliza su concepción de ésta, así como la comprensión de sí mismo. Desde *Avenida de Mayo Diagonal Avenida de Mayo* hasta los últimos cuentos, el narrador onettiano expone los peligros de la incompreensión del discurso, ya sea que el personaje se comprenda a sí mismo sin querer hacerlo (Baldi) o que se mienta para escapar y crear su propia realidad (Víctor Suaid y Díaz Grey). Pero también está presente la mentira como afrodisíaco en *El álbum*, como protección en *El perro tendrá su día*, artimaña perversa en *Montaigne*, redención en *La cara de la desgracia*, venganza en *Bienvenido Bob* o como integración social en *Ella*.

Ante un mundo irrealizado, del cual los personajes intentan escapar con sus propias deformaciones, el lector sufre de la inestabilidad concebida por la duda. Afuera del texto literario, el lector se da cuenta que la construcción de la identidad es un proceso dinámico, nunca estático, en el que aparecen y desaparecen rasgos, en el que se miente o se malinterpreta, que depende tanto de la

emisión del mensaje como de la recepción, en el que no hay conclusiones como tales.

BIBLIOGRAFÍA

- Abascal, M^a Dolores, *La teoría de la oralidad*, Analecta-Malacitana, España, 2004.
- Aínsa, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Editorial Alfa, Montevideo, 1970.
- Arrom, José Juan, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México 1982.
- "La muerte del autor". En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras), *Textos de teorías y críticas literarias*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- *S/Z*, Siglo XXI, México, 2001.
- Bejarano, Francisco, *Manual del lector y del escritor modernos*, Renacimiento, Sevilla, 1999.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 1991.
- Chejov, Antón, "Cartas sobre el cuento". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Coquet, Jean Cluade, "El sujeto enunciante", en *Sentido y significación. Análisis semiótico de los conjuntos significantes*. Coordinador: Gabriel Hernández Aguilar, Premia Editora (col. La Red de Jonás), México, 1987.
- Cooper Lawrence, James, "Una teoría del cuento". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Final del juego, Alfaguara, México, 1994.
- Curiel, Fernando, *Onetti: calculado infortunio*. Premia, México, 1984.
- *Santa María de Onetti. Guía de lectores forasteros*, UNAM, México, 2004.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Derrida, Jaques, *De la gramatología*. Siglo XXI, México, 1986.
- "La différance". En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras) *Textos de teorías y críticas literarias*, UAM, México, 2003.
-

- Dorra, Raúl, "Poética de la voz", En *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdés/BUAP, México, 1997.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1987.
- Ferro, Roberto, *Juan Carlos Onetti: <<La vida breve>>*, Hachette, Buenos Aires, 1986.
- *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Alción, Argentina, 2003.
- Fish, Stanley, "La literatura en el lector: estilística <<afectiva>>", en En Nara Araújo y Teresa Delgado (copiladoras), *Textos de teorías y críticas literarias*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- Gadamer, Hnas-Georg, *Verdad y Método I y II*, Sígueme, España, 2001-2004.
- Gide, André, *Los límites del arte*, Cultura, México, 1920.
- Gilio, María Esther y Domínguez, Carlos María, *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, Planeta, Buenos Aires, 1993.
- Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos". En Dietrich Rall, *En busca del texto*, UNAM, México, 1987.
- Juárez, Rosa Esther, *Las chapuzas del lector. Análisis semiótico de la recepción*. ITESO, México, 1992.
- Kernan, Alvin, *La muerte de la literatura*, Monte Avila, Venezuela, 1996.
- Larrosa, Jorge, *La experiencia de la lectura, Estudios sobre literatura y formación* (edición corregida y aumentada), FCE, México, 2003.
- Martínez, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Editorial Verbum, Madrid, 1992.
- Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2001.
- Menton, Seymour, "Prólogo" de *El cuento hispanoamericano*. En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Mounin, Georges, *La literatura y sus tecnocracias*. FCE, México, 1983.
- Murguía Zatarain, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, México, 2002.
- Onetti, Juan Carlos, *Confesiones de un lector*, Alfaguara, Madrid, 1985.
- *Cuentos completos*, Alfaguara, España, 2000.
- *Dejemos hablar al viento*, Origen-Planeta, México, 1985.

- *El astillero*, Salvat, España, 1970.
- *Juntacadáveres*, RBA, España, 1995.
- *La vida breve*, Argos-Vergara, España, 1995.
- *Premio "Miguel de Cervantes" 1980*, Anthropos- Ministerio de Cultura, Madrid, 1990.
- *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Arca/Calicanto, Montevideo, 1976.
- "Roberto Arlt". En Roberto Arlt, *El juguete Rabioso*, Bruguera, España, 1991, pp. 7-16.
- *Tan triste como ella y otros cuentos*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.
- Ortega y Gasset, José *Ideas sobre la novela*, Porrúa, México, 1919.
- Pimentel, Luz Aurora *En relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 2002.
- *El espacio de la ficción*, Siglo XXI, México, 2001.
- Poe, Edgar Allan, "Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Prego, Omar, *Juan Carlos Onetti: perfil de un solitario*, Trilce, Montevideo, 1986.
- Quiroga, Horacio, "El manual del perfecto cuentista". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción*, trad. Pablo Corona, FCE, México, 2002.
- *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, México, 1995.
- *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria). Siglo XXI, México, 1995.
- *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato ficticio* (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria). Siglo XXI, México, 1995.
- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (traducción: Agustín Neira, colección: Lingüística y teoría literaria). Siglo XXI, México, 1995.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Alfadil, Montevideo, 1976.
- Mary Rohrberger, "El cuento: propuesta para una definición". En Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.

- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Argentina, 1988.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, Salvat, España, 1969.
- Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, postboom, postmodernismo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Tarasti, Eero, "Voice and identity", en *Signs of music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin/NY, 2002.
- Verani, Hugo J., *Onetti: El ritual de la impostura*, Monte Avila, Venezuela, 1981.
- *Vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 1990.
- Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.

PAGINAS WEB

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores>

<http://www.onetti.net>

VIDEOGRAFIA

Juan Carlos Onetti-A Fondo, Editrama, RTVE, España, 1976, dur. 44 min.