

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**IRONÍA ONETTIANA: EL AUTOR Y LOS NARRADORES DE
JUNTACADÁVERES, CAMINOS CONVERGENTES, DIVERGENTES Y
PARALELOS**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

ALEJANDRO JAVIER GONZÁLEZ RAMÍREZ

(Beca Conacyt)

ASESORA DE TESIS: MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ . CIALC

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., NOVIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, con enormes cariño
y agradecimiento.

¿Conocés el chiste viejo del tipo que le preguntaron qué mensaje tenía su novela? Les contestó: Si necesita un mensaje use la Western Union. Es decir: yo no puedo concebir a un individuo que se sienta a escribir para transmitir un mensaje en una novela.

Juan Carlos Onetti
Entrevista con Emir Rodríguez Monegal

...porque el mayor defecto de este libro eres tú, lector.

Joaquim Maria Machado de Assis
Memorias póstumas de Blas Cubas

Índice

Introducción.....	5
I. La figuración irónica de <i>Juntacadáveres</i>	11
Origen, detección e interpretación de la ironía en una obra literaria	11
Sátira e ironía	17
Minimum irónico	20
II. Ironía y modernidad	24
Ironía y ambigüedad como formas artísticas de la modernidad.....	24
La ironía como forma de tematizar la ambigüedad en la obra literaria.....	32
III. Idealismo y realismo en Onetti	35
Idealismo impuro	35
Realismo ironizado.....	46
IV. La ambivalencia del narrador heterodiegético de <i>Juntacadáveres</i>	54
V. Narrador homodiegético	75
VI. La voz plural: el imposible narrador ubicuo y subjetivo de <i>Juntacadáveres</i>	87
Conclusiones	112
Bibliografía.....	116

Introducción

Uno de los lugares comunes con los que es muy fácil toparse al leer crítica sobre Juan Carlos Onetti es ese que reza que la obra del uruguayo sirvió como precursora, ya sea de la novela moderna hispanoamericana, ya sea, directamente, de las obras del llamado *boom*. Este argumento responde, sobre todo, al tipo de narrativa que dominaba el mundo editorial en Hispanoamérica en la década de los treinta –cuando Onetti publicó sus primeros cuentos y su primera novela, *El pozo*– que era la novela telúrica. Plantear así la situación, sin embargo, nos lleva a pensar en la producción literaria latinoamericana del siglo XX como una especie de línea del tiempo progresiva con fases, cada una superior o más evolucionada que su inmediata anterior, coherente con la forma en que se concibe la historia desde los postulados hegelianos y marxistas. Pensar *La vida breve* como una novela precursora de *Cien años de soledad* o *Rayuela* significa, además, darle sentido a la obra de Onetti a partir de otras obras que, además, son posteriores.

Dos ideas, pues, se presuponen al categorizar a Onetti como precursor. Uno, la tradición literaria es evolutiva y, dos, la función de la obra de Onetti fue la de posibilitar, o dejar entrever, una fase más avanzada en esa evolución. Con lo cual se sobreentiende que buena parte del valor de la obra del uruguayo se debe a factores externos a ella.

Algo más acertada me parece la declaración de Mario Vargas Llosa sobre que la primera novela moderna latinoamericana la escribió Onetti. El peruano no habla de *La vida breve*, de 1950, por supuesto, sino de *El pozo*, obra de 1939.¹ Antes de esta novela corta, publicada en Montevideo por Ediciones Signo, sin embargo, ya habían sido publicadas las tres novelas

¹ Mario Vargas Llosa, “Primitives and Creators”, *Times Literary Supplement*, 14 de noviembre 1968, pp. 1287 – 88, Apud Lloyd Hughes Davies: «Uses of Irony in Juan Carlos Onetti's *El astillero*», *Iberorromania*, 1983; 17, p. 121.

más importantes de Roberto Arlt –*El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931)–, las cuales también estaban plenamente instauradas en la modernidad literaria.

Tanto la obra de Arlt como la de Onetti surgen en un contexto social y literario en el que la producción cultural empezaba apenas a transitar de un núcleo primordialmente rural a lo urbano. *Don Segundo Sombra* (1926), por ejemplo –una de las obras más importantes para la institución literaria argentina en la época (cuyo autor, además, fue jefe de Roberto Arlt)–, ya sea idealizando al gaucho, ya sea validando el poder político y económico de los ricos estancieros, responde a una institución cultural cuyo origen y foco no se ubicaba todavía por completo en las ciudades. Incluso autores citadinos como Rómulo Gallegos –nacido en Caracas y abogado de profesión– dedicaban sus obras más importantes al mundo del campo en el que ubicaban parte importante de los valores y esencias de sus naciones. Este fenómeno fue también típico de Uruguay y el mismo Onetti lo percibió con claridad:

Lo malo es que cuando un escritor desea hacer una obra nacional, del tipo de lo que llamamos ‘literatura nuestra’, se impone la obligación de buscar o construir ranchos de totora, velorios de angelito y épicos rodeos.

Todo esto, aunque él tenga su domicilio en Montevideo. Pero habrá pasado alguna quincena de licencia en la chacra de un amigo, allá por el Miguelete. Esta experiencia le basta. Para el resto, leerá el Martín Fierro, Javier de Viana y alguna décima más o menos clásica.²

No significa esto una división entre campo/ciudad que corresponda tajantemente a premodernidad/modernidad. Hay que tener en cuenta que, como explicó Marshall Berman, la modernidad no es un concepto puro y coherente, más bien:

Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones... Es ser, a la vez, revolucionario y conservador... Podríamos incluso decir que ser totalmente modernos es ser antimodernos: desde los tiempos de Marx y Dostoievski hasta los nuestros, ha sido imposible captar y abarcar las

² Juan Carlos Onetti, *Réquiem por Faulkner*, Buenos Aires, Arca/Calicanto, 1975, p. 28.

potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra alguna de sus realidades más palpables.³

La temática telúrica o rural no implica forzosamente una premodernidad –aunque tal vez sí una antimodernidad. Por otro lado, la modernidad de las obras de Arlt y de Onetti no radica solamente en el tema urbano, aunque sí está en estrecha relación con la particular forma de disolución de las identidades tradicionales planteada por la vida en las ciudades:

El universo ficcional en el que se desarrollan las obras de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti es justamente el de la zona geográfica que delimitan Buenos Aires y Montevideo. La presencia del puerto, de los grandes ejes urbanos... sirven de brújula al lector que busca puntos de referencia cronológicos o históricos, aunque sus obras van más allá de una literatura de color local y alcanzan, de manera a veces premonitoria, cuestiones de carácter universal.⁴

La vida urbana, precisamente porque corroe las ideas esencialistas de lo que es el hombre perteneciente a un determinado lugar y a particulares rasgos tradicionales y locales, tiende a eliminar las particularidades contingentes y a jerarquizar los rasgos universales de lo humano. Sin embargo, este proceso no puede dejar de producir efectos negativos (o que se sienten negativos): la soledad, el individualismo y la sensación de “pérdida de valores” son típicos de esta modernidad urbana:

El individuo agobiado en el marco de una sociedad hostil y miserable, sin valores, se transforma en un ser solitario replegado en un mundo de imaginación... con la esperanza de encontrar, milagrosamente, una respuesta a su angustia existencial. La búsqueda de la salvación, paralela a la de la identidad, movilizan mecanismos compensatorios destinados a llenar las carencias de la vida cotidiana o a una actitud de ruptura y transgresión por medio de la cual el individuo se entregue a los excesos, el vértigo, la violencia y los impulsos más allá de todo límite.⁵

En este marco de fuerte contradicción, la ironía se volvió una herramienta fundamental para tematizar esa paradoja existencial planteada por la modernidad de la que habla Berman, ya

³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1988, pp. XI-XII.

⁴ Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 22.

⁵ *Idem.*

que con ella es posible afirmar y negar a la vez sin la necesidad de diluir o eliminar las contradicciones. En efecto, muchas veces la ambigüedad no es una resolución, sino un entendimiento: la aceptación típicamente moderna de que la complejidad de la realidad externa, objetiva, no se adapta ni se deja aprehender por la razón humana.

Uno de los temas principales de *Juntacadáveres* (1964), me parece, es esa crisis y reajuste de los valores colectivos que sufre un asentamiento humano en la transición de lo rural a lo urbano. De ahí que el penúltimo capítulo inicie, en voz de Jorge Malabia, de este modo: “En vísperas del carnaval, Santa María ya era una ciudad...”.⁶ Desde una lectura algo simplista de la obra, podría proponerse que en ella se critica la resistencia que algunas formas de entender el mundo antiguas tienen con respecto a la modernización.

Cierto es que, en el momento en que *Juntacadáveres* fue publicada, se vivía ya en Latinoamérica una importante tendencia de crecimiento de la población urbana con respecto a la rural. Es de hecho durante esta década cuando se invierte la proporción.⁷ En los años treinta, cuando Onetti empezó a publicar, la población rural era una importante mayoría, situación que empezó a revertirse en los sesenta, década en que se publican *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres*, novelas cumbres en la saga de Santa María y con las que se cierra la trilogía de esta ciudad ficticia, inaugurada por *La vida breve* (1950). Sin embargo, el dato duro sobre población rural contra población urbana no refleja la fuerte contradicción interna del hombre moderno explicada por Marshall Berman, crisis que sigue siendo pertinente para

⁶ Juan Carlos Onetti, *Juntacadáveres*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 251. A partir de aquí, las referencias a la obra aparecerán entre paréntesis después de las citas.

⁷ Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura, *Mirando hacia Beijing 95. Mujeres rurales en Latinoamérica y el Caribe. Situación, perspectivas y propuestas*, Chile, 1995. <http://www.fao.org/docrep/x0248s/x0248s02.htm>.

mediados del siglo y que está tematizada en las obras de Onetti de ese periodo, el cual tiene como momento cumbre esa trilogía de Santa María.

Es en *La vida breve* donde Onetti crea ese territorio llamado Santa María. En esta obra, se trata sólo de un lugar ficticio, apenas bosquejado, creado por Brausen, un publicista algo mediocre y atormentado por las difíciles circunstancias de su vida. Es también en esta novela donde aparece por primera vez el Larsen santamariano, acompañado de otros personajes principales de *Juntacadáveres*. Al final del penúltimo capítulo, Brausen, como testigo, narra un pasaje que ocurre también al terminar la novela del 64: la expulsión de Larsen y las mujeres del prostíbulo.

En *Juntacadáveres*, la escena –muy similar, pero con variaciones significativas– es narrada por Jorge Malabia, quien en el relato de Brausen en *La vida breve* juega un papel mucho menos importante que el que se da a sí mismo el propio Malabia. Por su parte, en *El astillero*, a pesar de haber sido publicada tres años antes, se narra el regreso de Larsen a Santa María luego de su exilio.

Si bien en *La vida breve* aparecen dos narradores distintos, así como niveles diferenciados de ficción, *Juntacadáveres* es, de la trilogía, la obra que presenta un planteamiento narrativo más complejo. Como se verá, se trata de tres voces en distintos número y persona, que además presentan construcciones internas complejas. Dichas complejidades habían sido ya ensayadas en *La vida breve*, pero en *Juntacadáveres* son llevadas al extremo.

Así pues, a grandes rasgos, la anécdota que se narra en *Juntacadáveres* atañe a lo que sucedió cien días antes de esa escena relatada en *La vida breve*: la fundación del prostíbulo de Larsen y la problemática moral que esto trae a una ciudad recién nacida en donde lo ajeno, lo extraño, lo moderno, es visto con desconfianza. Pero sería muy inexacto pensar que el “mensaje” de esta obra es crítico con esa “premodernidad” o “antimodernidad”. De hecho,

es la ironía que me propongo estudiar lo que hace que categorías así sean difusas a la hora de leer la novela. Puede que sí haya una crítica a la moralina del conservadurismo, pero entonces también habría que leer la crítica que se hace a cuestiones que se supondrían sus contrarios: “el progreso”, “la ilustración”, “la civilización”, “la cultura”, etcétera. Hay sátira en *Juntacadáveres*, sí, pero sobre todo, hay ironía, que si algo propone a la lectura y a la aprehensión de sentidos últimos de la obra es más una problematización y una intención reflexiva y creativa de la crítica, que un ataque directo, que un mensaje plano y simple. Ironía que, por el mismo contraste que requiere para darse, fue una de las herramientas más eficaces para tematizar en la literatura las contradicciones que generó la llamada modernidad durante las primeras décadas del siglo XX. El objeto de este trabajo es realizar el estudio de la ironía en una de las obras más importantes de Juan Carlos Onetti, buscando mostrar cómo las paradojas, ambigüedades y contradicciones de la modernidad tardía adquieren forma textual, así como reflexionar sobre las implicaciones epistemológicas y, por qué no, morales, ideológicas y éticas que la ironía puede tener en una obra literaria.

El segundo capítulo de esta tesis –luego de un primero en el que se definirá la ironía según será entendida aquí– tratará precisamente de la ironía como herramienta para aprehender la ambigüedad de la modernidad. En el tercer capítulo plantearé o reflexionaré cómo, en términos de corrientes o géneros literarios, se da esa contradicción en la obra de Onetti. Ahí estudiaré lo que hay de idealismo (movimiento literario premoderno que, como bien detectó Lukács, resurgió en la modernidad tardía) y de realismo (corriente que dominó el gran género burgués y moderno que fue la novela). Finalmente, haré el análisis de la forma en que aparece y está configurada la ironía en cada una de las voces narrativas que relatan la obra.

I. La figuración irónica de *Juntacadáveres*

Origen, detección e interpretación de la ironía en una obra literaria

Uno de los aportes más útiles y originales, me parece, de las reflexiones de Míjail Bajtín sobre el autor es la primordial distinción entre el autor real de una obra y el autor-creador como función dentro del texto.⁸ Embrionaria, esta distinción permitió más adelante el desarrollo del concepto del autor implícito de Wayne Booth, idea también desarrollada por los teóricos de la recepción. Dicha tradición teórica es, por supuesto, demasiado amplia como para abordarla aquí. Valga decir simplemente que para una lectura irónica pertinente de *Juntacadáveres*, habré de tener presente la noción de autor implícito (instancia textual que se deduce de la suma de los componentes del texto).

Asociada a este concepto, es necesario retomar una cuestión trabajada por Michael Foucault en “Qué es un autor” en el sentido de que todo “discurso provisto de la función-autor implica” una pluralidad de ego. En una obra cualquiera, explica Foucault utilizando el ejemplo de un tratado de matemáticas, el ego que habla en la introducción es distinto, por su posición y por su funcionamiento, al que habla en las conclusiones o en el curso de una demostración, en donde, explica el pensador francés, “aparece bajo la forma de un ‘Yo concluyo’ o ‘Yo supongo’”.⁹

Poco antes de argumentar esto, ya Foucault había tocado el problema del autor en una obra de ficción:

Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la

⁸ Míjail Bajtín, “La actitud del autor hacia el héroe”, en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, UNAM, FFL, DGAPA, 2009, pp. 15 y ss.

⁹ Michael Foucault, “¿Qué es un autor?”, en María Stoopan Galán (coord.), *op. cit.*, p. 125.

ubicación no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un alter ego cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia.¹⁰

Así pues, como elemento discursivo en el texto, el autor es un ego –Foucault lo define también como “posición-sujeto” –variable, que tiene distintas funciones y posiciones según el contexto discursivo–. El autor de una ironía es un ironista, pero en una obra literaria, el autor implícito no es el único ironista posible; puede ser un narrador o un personaje, por ejemplo. Como veremos más adelante, toda obra literaria que presente algún tipo de ironía contiene una específica “estructura comunicativa” en la que ésta se da.

El hincapié en la relación que existe entre el tipo de texto y la función-posición del autor es muy fértil para el estudio de la ironía en las obras literarias. La ironía es un fenómeno textual que implica un tipo de emisor particular cuyas verdaderas intenciones semánticas siempre están veladas en diversos grados. De ahí que dos de los problemas más notorios del fenómeno sea el de su detección, primero, y después, el de su interpretación. De hecho, podemos proponer que para que se dé la existencia real de la ironía en un texto es imprescindible que el receptor de dicho texto (el lector empírico) la note: el crítico catalán Pere Ballart señala incluso un cierto consenso teórico respecto a este tema: “Muchos son los autores a los que en páginas precedentes hemos visto reconocer que la ironía no tiene existencia real hasta que no es descifrada por un receptor suficientemente capacitado para advertir lo engañoso de sus figuraciones”.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994. p. 426.

Cuando queremos estudiar la ironía en una obra literaria, entonces, nos vemos retados a detectar en qué partes del texto se encuentra el fenómeno. Para esto, es necesario preguntarnos qué ego del autor está funcionando como irónico, hacia dónde se dirige la ironía y con qué fines. En una obra de ficción, dadas las diferentes instancias autorales y parlantes que pueden existir, la ironía puede aparecer de forma sumamente compleja e intrincada. Y su existencia puede ser tan cifrada o poco explícita, que el lector empírico puede obviarla del todo. Las obras de ficción cuyo autor sea un ironista consumado pueden llegar a exigir del lector un nivel de información muy amplio y de fuentes diversas: "...el caso de la ironía es particular en la medida en que la 'enciclopedia' que implícitamente presupone todo aquel texto que la ponga en práctica (el concepto fue acuñado por Eco, en *The Role of the Reader*) es inusualmente mucho más extensa que la de cualquier otro texto no irónico.¹²

El lector modelo de una parodia, por ejemplo, debe conocer los códigos del género parodiado, así como particularidades de las obras pertenecientes a dicho género que puedan estar siendo directamente aludidas en el texto parodiante. Pero la 'enciclopedia' no se queda a nivel textual. Un lector irónico no puede dejar de poner en juego cierta erudición durante la lectura de un texto irónico. La competencia del lector puede requerir de un conocimiento general del mundo, así como de las obras e ideas del autor.

Casos hay en los que la ironía de un texto puede pasar absolutamente desapercibida debido a la falta de marcas, en cuyo caso la lectura irónica dependerá solamente de la decisión unilateral del lector o de información extratextual proveniente del propio autor real del texto, ya sea mediante el conocimiento de otras de sus obras o directamente por una declaración

¹² *Ibid*, p. 427.

del tipo “eso lo escribí irónicamente”.¹³ La ausencia de marcas de ironía en un texto irónico, creo, es un buen argumento para matizar el concepto de que el autor implícito se deduce siempre del texto. El caso particular del fenómeno irónico puede producir el caso de que incluso el autor implícito sea un elemento ironizado, cuando su función irónica pueda estar absolutamente velada en el texto y la lectura sea totalmente ambigua. En ese caso, el autor implícito (si es irónico) podrá ser deducido hasta cierto punto por los elementos textuales y la ironía que pesa sobre él solamente conjeturada. Si bien este caso de ironía radical no es de lo más común, señalarlo es importante porque buena parte de la calidad irónica de una obra depende de la recepción de ésta:

La postura extrema de algunos teóricos de la recepción, según la cual leer un texto equivale a producirlo, halla en la ironía uno de los fenómenos de importe estético que mejor certifican sus presupuestos. Su acusada virtualidad, que sólo al lector compete actualizar en el proceso de lectura, hace que la modalidad se asemeje extraordinariamente en su dinámica a la constitución de todo significado poético.¹⁴

Resaltar este hecho, por otra parte, nos hace concluir que, en última instancia, en un texto estético complejo, parte de la actualización de la ironía –al igual que cualquier otro tipo de interpretación– no deja de ser un ejercicio conjetural que depende finalmente de la lectura. Cosa que, por supuesto, no debe llevarnos al planteamiento relativista de que la ironía existe

¹³ Como anécdota para ejemplificar esto me parece interesante rescatar el caso de un ensayo del escritor francés Pierre Bayard, llamado *Cómo hablar de los libros que no se han leído*. Si bien la ironía implícita en la obra se lee desde el título, hubo lecturas que la obviaron o no la incorporaron adecuadamente al momento de enfrentarse a la obra. Es el caso de la que hizo Rafael Lemus y que se deja ver en la crítica que publicó en la edición de noviembre del 2008 de *Letras libres*. Ahí, el crítico hace una dura reprehensión del autor por su antintelectualismo e incluso llega a llamarlo ‘bobo’, asumiendo que toda opinión en el ensayo era atribuible a la persona del autor real. Sin embargo, en una entrevista a la *Revista Ñ*, Bayard explicó que el ensayo está enunciado por un narrador (muy parecido al autor real, pero ficticio) que trabaja en una facultad de literatura pero que odia leer y que no lee nunca los libros sobre los que enseña. Luego dice : “Pero por supuesto no soy yo. O, más bien, soy yo a veces. Pero yo adoro los libros. En las ciencias humanas no se acostumbra a hacer eso. Siempre hay que ser muy serio”. Por más que el crítico diga haber notado ironía en la obra, no la leyó en este nivel poco usual, que plantea a un narrador ficticio como el enunciante principal de un ensayo.

¹⁴ Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 426-427.

sólo por una decisión arbitraria y unilateral del lector. Esto sobre todo porque en aras de la evaluación estética de una obra, la ironía es sólo pertinente cuando responde a una configuración intencional que pueda ser deducida por la forma en que está estructurada en el texto.

Muchos son, pues, los mecanismos que durante la lectura tienen que ponerse en juego cuando nos enfrentamos a una obra en la que la ironía es un elemento compositivo mayor. Tocando ya el caso de la obra que aquí nos compete, en *Juntacadáveres* la ironía juega un papel primordial, y la forma en que está configurada escapa a una atribución simplista.

Juntacadáveres es un buen ejemplo de ese tipo de obras cuya ironía (al menos en un nivel) es tan sutil y velada que puede ser imperceptible en primeras lecturas. Por eso, me propongo hacer un análisis que busque desentrañar las ironías que un lector modelo tendría que poder descodificar. Es importante señalar que por el carácter intrínsecamente ambiguo de cierto tipo de ironía existente en la obra, mi lectura a fin de cuentas es una hipótesis y una aproximación, sin embargo; intentaré articularla mediante algunas guías que me permitan sustentar una versión más cercana a lo que sería ese lector irónico modelo.

La primera de ellas, que se ocupa del *cómo* detectar la ironía en un texto literario, es la cuestión de las marcas y los factores. Como explica Salvatore Attardo,¹⁵ podemos definir marcas como los elementos gráficos en el texto que anuncian el sentido irónico de una palabra o una frase, por ejemplo: comillas, itálicas, etcétera. Es decir, elementos que indican pero de los que no depende la ironía. Los factores, por su parte, al tiempo que inducen a una lectura no literal, son en sí mismos irónicos. Es decir, no podemos suprimirlos sin eliminar también la ironía implícita en ellos porque de ellos depende. Un caso paradigmático de factor de ironía

¹⁵ Salvatore Attardo, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Moutoun de Gruyter, Berlin, 2001, pp. 118 y ss.

es la enunciación hiperbólica de un acontecimiento banal: cuando el narrador describe de forma grandilocuente una realidad prosaica. La ironía surge, entonces, del contraste entre lo que está siendo descrito y la forma en que se enuncia.

En *Juntacadáveres*, la ironía es detectable sobre todo por factores, no por marcadores. No hay signos gráficos que nos señalen la ironía. Ahora bien, el principal factor de ironía en el texto es, entonces, los narradores que nos relatan los sucesos. Se trata, según mi lectura,¹⁶ de tres. Uno en tercera persona del singular, otro en primera persona del singular y otro, algo más extravagante, que habla en la primera persona del plural.

Ahora bien, buena parte de la ironía que se da en la obra se debe a la construcción misma de las voces narrativas, es decir, a un fenómeno no puramente verbal, sino –podríamos decir– figurativo. Por supuesto, existen al menos otros dos niveles de ironía en la enunciación de cada una de las voces; la verbal y la situacional.

Debido a esta conformación compleja de la ironía de los narradores de la novela –que juegan el papel tanto de ironistas como de instancias ironizadas– es necesario plantear la ironía de *Juntacadáveres* como una “figuración”, según los términos de Pere Ballart. Esta definición del fenómeno de la ironía en una obra literaria, además de vincularla con sus orígenes teóricos en la retórica clásica (tropo, figura), nos permite entenderla como un fenómeno amplio, que puede cruzar transversalmente una obra entera al tiempo que ramifica sus implicaciones.

En tanto que derivado de *figura*, el término es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento –lo que la distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco–, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de

¹⁶ En su momento discutiré otras lecturas.

figura, indica la mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo.¹⁷

Una de las acepciones de la palabra figuración nos permite, asimismo, asociar la ironía a una de sus características primordiales: la simulación, el fingimiento y

Este último detalle es particularmente significativo pues nos permite alojar en un solo término las diversas vertientes del fenómeno: la intención que lleva a un ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada, su conformación material en el texto, y finalmente, su reconocimiento por parte de una audiencia, que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y figurándose otras, esta vez irónicas.¹⁸

Así pues, en el análisis de la figuración irónica de los narradores tendré en cuenta aspectos irónicos de distintos ironistas. Por un lado, por supuesto, la ironía imputable a cada uno de los narradores como ironistas; por otro, la que existe en la construcción de cada una de las voces narrativas, cuyo origen no puede sino adjudicársele al autor implícito.

Sátira e ironía

Ahora bien, como dije arriba, en *Juntacadáveres* se dan muchos tipos de ironía. Este estudio, sin embargo, se centrará en la ironía que se da al nivel de la narración, la cual implica, en última instancia, la desvalorización del discurso de los narradores y, por ende, la indeterminación del sentido de la obra. La manera tan generalizada con que Onetti ironiza toda la enunciación de la obra, hace absolutamente ambigua la posible configuración y aprehensión de sentidos estables tras la lectura de su obra, y dicha actitud está a nivel incluso del estilo onettiano: “El estilo de Onetti no es incorrecto, pero sí es inusitado, infrecuente, intrincado a veces hasta la tiniebla, a menudo es neblinoso y vago, pues nos sume en la

¹⁷ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 361.

¹⁸ Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 361-362.

incertidumbre sobre aquello que quiere contar hasta que entendemos que lo que quiere contar es esa misma incertidumbre”.¹⁹

Para empezar a abordar teóricamente este tipo de ironía, me parece pertinente hacer una distinción entre dos fundamentales usos de ésta: el satírico y el, digamos, puramente irónico.

Al hacer una distinción entre sátira y parodia, Linda Hutcheon explica que mientras la parodia “no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias”, la sátira “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”.²⁰ Así pues, una primera característica básica de la sátira es su carácter moral y correctivo.

Importante es señalar –respecto a la distinción que nos interesa aquí– que mientras la sátira es un género literario, la ironía es un recurso retórico que se presenta al menos en dos formas, como tropo y como figura. No existe un género literario propiamente llamado ironía o irónico. “‘Estoy leyendo –o escribiendo– una sátira’ es una declaración clara: uno no puede decir ‘estoy leyendo –o escribiendo– una ironía’ sin que suene raro o confuso. Sin embargo ‘disfruto la ironía’ es una oración tan válida como ‘disfruto la sátira’”²¹

Por lo general la sátira es una forma negativa. Su *ethos* “es más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas”.²² La ironía, por su parte, no tiene siempre una dirección negativa. Como tropo, puede servir a los fines de la sátira, que siempre es un ataque. Pero la ironía puede aparecer

¹⁹ Mario Vargas Llosa, *Viaje a la ficción El mundo de Juan Carlos Onetti*, Lima, Alfaguara, 2008, p. 115.

²⁰ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM IZTAPALAPA, 1992, p. 178.

²¹ Zoja Pavlovskis-Petit, “Irony and Satire”, en *A Companion to Satire. Ancient and Modern*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 510. “‘I am reading –or writing– satire’ is a straightforward statement; one cannot say ‘I am reading –or writing– irony’ without sounding awkward or unclear. Yet ‘I enjoy irony’ is a sentence as viable as ‘I enjoy satire’”. La traducción es mía.

²²Hutcheon, *op. cit.*, p. 181.

en otros géneros literarios sin que sea utilizada como un ataque. Si bien Hutcheon explica que el *ethos* de la ironía es siempre burlón, hay algunos casos en los que, a diferencia de su uso satírico, la burla está atenuada o ausente en algunas formas de la parodia ‘respetuosa’ o ‘lúdica’.²³

Así, la ironía, al desmarcarse de la sátira, puede presentar sus burlas de forma sutil. Puede adquirir otros matices además del despreciativo, como el lúdico o el festivo. Siempre, además –y ésta es la característica primordial que la distingue de la sátira o de su aparición en ella– se presenta de forma velada, no explícita: “La ironía trabaja a través de la ambigüedad, mientras que la sátira tiene que ser sencilla y clara (y, no obstante, graciosa) para cumplir su cometido”.²⁴

Esa ambigüedad de la ironía hace muy difícil su estudio en los textos literarios. Y es que todo puede ser configurado o captado como irónico. Además, como la disimulación de las intenciones del ironista es un rasgo fundamental de la ironía, plantea un problema pragmático de difícil solución: ¿Cuándo el autor está siendo irónico? ¿Qué palabra, qué frase es irónica? ¿De qué párrafo a qué párrafo?

El problema de la interpretación del discurso irónico es, como apunta Hutcheon, muy complicado debido a que “el acto de la interpretación sigue siendo un intento de reconstrucción a partir de las hipótesis, de las intenciones semánticas y pragmáticas de la codificación”.²⁵ Como fenómeno pragmático, existente únicamente en el acto comunicativo, la ironía se da sólo cuando es captada, como dije antes. Pero puede también aparecer, más allá de las intenciones del autor, cuando es *inventada* por el lector: “Pero aún al interior de

²³ *Ibid.*, p. 183.

²⁴ Pavlovskis-Petit, *idem*. “Irony works through ambiguity, while satire must be plain and clear (albeit amusing) to make its point”. La traducción es mía.

²⁵ Hutcheon, *op. cit.*, p. 187.

los límites de nuestra encuesta pragmática sobre la contextualización de un tropo, habría que tomar en cuenta las complicaciones introducidas por la posibilidad de una ironía *inconsciente*, no deseada por el codificador pero descodificada como irónica por el lector”.²⁶

Este problema, por un lado, hace clara la diferencia entre un texto satírico y uno irónico pero, por otro, dificulta el análisis de textos que parecen determinados por la ironía pero están poco marcados.

Así pues, si bien en muchos momentos los narradores de la novela son irónicos en el sentido satírico, no es éste el tipo de ironía que interesa principalmente para este estudio. Se trata más bien de la ironía que se desprende de la inestabilidad de las voces narrativas. Las contradicciones, los sesgos perceptuales y la tensión entre subjetividades contrastantes inmersas tanto entre las tres voces narrativas, como dentro de cada una de ellas, son los fenómenos que estudiaremos aquí. Fenómenos que, a fin de cuentas, nos llevan a plantear que, como dice Vargas Llosa, lo único que podemos sacar en claro de los discursos de los narradores es incierto, y que son las implicaciones estéticas de esa incertidumbre lo que está tematizado en la obra.

Minimum irónico

Como se ha podido entrever en este capítulo, la ironía resulta un concepto sumamente difícil de aprehender o definir categóricamente. Primero, por la diversa variedad de fenómenos a los que alude. La ironía verbal y la ironía situacional no son estrictamente lo mismo y parecen unidas por una muy pequeña parcela de sentido. Segundo, por su carácter tanto simulado como ambiguo. No es extraño, entonces, que cuando se trabaja la ironía en una obra literaria

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

se tenga la impresión de que se está en un terreno pantanoso y brumoso, máxime con autores como Onetti.

Pere Ballart, sin embargo, hizo un intento que me parece valioso para definir y esquematizar este fenómeno con el fin de utilizarla en el análisis de obras literarias. De más está aquí reseñar su obra, pero sí me parece necesario bosquejar al menos los puntos nodales de su empeño, solamente porque serán pertinentes para el análisis de la ironía.

Ballart logra darle ciertos límites conceptuales a un fenómeno tan complejo como el irónico. Lo hace teniendo en cuenta que cuando –en una obra literaria– éste rebasa los lindes del tropo o figura retórica, “la restricción de la ironía a un fenómeno únicamente semántico” –como apunta Hutcheon– hace muy complicado el análisis.²⁷ Para esto, Ballart propone un esquema de rasgos mínimos –un *minimum* irónico– que toda ironía debe presentar:²⁸

1) Dominio o campo de observación: lugar del texto en el que está presente la ironía. Puede ser una frase, cierto tipo de trama (ironía de situación), el discurso entero de un personaje o narrador, etcétera.

2) Contrastes de valores argumentativos: toda ironía presenta algún tipo de contrapunto lógico. Tanto los tropos, las figuras retóricas, las parodias, como las ironías de situación, fundan su funcionamiento en una contraposición.

3) Disimulación: determinante para la ironía es tener un elemento velado, no explícito. Está presente desde la etimología de la palabra. El *ieron* era el personaje de la comedia griega que ocultaba su verdadero ser para desenmascarar a su antagonista, el *alazon*.

²⁷ Hutcheon, *op. cit.*, pp. 174-175.

²⁸ Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 309 y ss.

4) Estructura comunicativa: la ironía se puede presentar en diversas formas. Siempre hay un ironista, un mensaje irónico y un receptor que puede o no entender la ironía. Pero este esquema puede bifurcarse y complejizarse de diversas maneras.

5) Coloración afectiva: congruente con lo planteado por Hutcheon, el uso de la ironía trae consigo un efecto emotivo en el receptor. Ya sea la animadversión satírica, ya sea la risa lúdica sobre lo ironizado. Ballart propone también, para ironías más profundas, efectos como la reflexión serena sobre las contradicciones del mundo o, por otra parte, una reflexión angustiante que “se propone abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino como seres temporales”.²⁹ Este punto es pertinente también para la distinción entre una obra satírica y otra irónica. Mientras que la satírica busca animadversión hacia sus víctimas, una obra irónica dirige sus ataques no a personajes o instituciones, sino a algo más abstracto, como puede ser el fenómeno de la lectura, la recepción de una novela, mediante la indeterminación resultante de la composición de sus signos. Este tipo de intención fue común en algún tipo de novela de vanguardia y Onetti también trabajó con ella, si bien no de forma tan radical como lo había hecho Joyce o Woolf, por ejemplo.

6) Significación estética: la intencionalidad irónica sigue forzosamente un fin artístico. Sin embargo, no basta con la mera utilización de ironías para que la obra literaria asegure esto. La forma en que se configura la ironía en una obra lleva a diversos niveles estéticos. Se puede ser irónico, por ejemplo, en una obra panfletaria que satirice a la burguesía o a la clase política de forma magistral, pero simplista, caricaturesca. En ese caso, estéticamente la obra y su

²⁹ *Ibid.*, p. 321.

ironía no funcionarían igual que una en la que la ironía sirva para condensar sentidos y dar polivalencia a sus signos. La ironía en este caso tiene un nivel estético sumamente elevado.

Uno de los principales aciertos de este *minimum*, me parece, es que da cierta luz sobre la siempre difícil relación y distinción entre la ironía y otros términos parecidos como son el sarcasmo, el humor y por supuesto la sátira y la parodia. En algunos casos, como en el sarcasmo, la relación con la ironía es muy estrecha, siendo aquél una forma de ésta que tiene acentuada la burla despiadada como matiz afectivo. En el caso del humor, por su parte, como explica Ballart, las alusiones cómicas “ponen de manifiesto algún tipo de contradicción lógica” pero “no requieren disimulación alguna”.³⁰

³⁰ Ballart, *op. cit.*, p. 311.

II. Ironía y modernidad

Ironía y ambigüedad como formas artísticas de la modernidad

La obra narrativa de Juan Carlos Onetti abreva principalmente de dos fuentes. Primero, de la tradición de la novela moderna inaugurada formalmente por Cervantes, pero cuyas raíces pueden encontrarse en obras de finales de la Edad Media como *El Decameron* o *La Celestina* y de principios del Renacimiento, como *Gargantúa y Pantagruel* o *El Lazarillo de Tormes*. Es decir, la larga tradición de lo que hoy entendemos como novela moderna. La otra (en realidad la misma, pero de forma mucho más marcada) es la de la narrativa de principios del siglo XX, muy en particular, de obras anglosajonas como *Manhattan Transfer* o la narrativa de William Faulkner. El término, por amplio, no es del todo exacto, pero podemos llamar a esta vertiente, novela vanguardista. Esto porque, si bien Faulkner debe de inscribirse en lo que se conoce como el *modernism*, muchos de los postulados poéticos y filosóficos de dicha corriente pueden inscribirse en ese “espíritu de la época” que revolucionó o buscó revolucionar el arte de principios del siglo XX.

Ambas tradiciones (o ambas etapas de una misma tradición) tienen a la ironía como una herramienta primordial, debido a la crítica que ella implica con respecto a una visión no problemática del mundo desde una postura moderna:

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y da la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que los ignoremos, nos acosan.³¹

³¹ Víctor Bravo *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT-Universidad de Los Andes, 1997, p 9.

Un repaso exhaustivo de la genealogía de la ironía en la literatura moderna supera, por supuesto, los límites de este trabajo. Sin embargo, tal vez una rápida revisión a algunos postulados de los movimientos de vanguardia pueda ayudar a rastrear la importancia que en mi opinión tiene la ambigüedad para esa fuerza literaria renovadora que se dio a principios de siglo en diversos centros culturales, entre ellos en Hispanoamérica.

Como explica Hugo Verani, el propósito común de las vanguardias históricas europeas fue “la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas”. Sin embargo, esta necesidad de replanteamiento de la forma, estaba fondeada por una motivación más profunda: “Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de los valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte”.³²

Las propuestas de un arte nuevo conllevaban también una forma nueva de entender el mundo. Y, por supuesto, esa búsqueda de transformación cultural no es sólo artística. Para principios del siglo XX los efectos de la Revolución Industrial habían ya socavado profundamente los fundamentos ontológicos del hombre occidental decimonónico. Las vanguardias literarias, si se me permite la abrupta comparación, parecen ser un correlato de replanteamientos sobre el ser humano y sobre el universo que la ciencia y la filosofía habían emprendido desde finales del siglo XIX. Los avances de la física daban cuenta de un universo microscópico que gustaba del caos y el desorden y que parecía tener reglas absolutamente diferentes a las nuestras y que eran y siguen siendo muy difíciles de entender.³³ Esta

³² Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 9.

³³ Siempre es delicado adentrarse en cosas que uno no entiende bien, pero baste la alusión a las ideas de Boltzman sobre la entropía y el desorden de los átomos y la energía para ilustrar lo que planteaban las ideas más avanzadas de la física a principios de siglo.

asociación entre las nuevas y “deshumanizadas” formas del arte y las investigaciones físicas se hizo en su momento. Jorge Cuesta, por ejemplo, la hizo en un ensayo llamado “Política de altura”, al discutir esa deshumanización del arte que planteó Ortega y Gasset: “...quien penetra en la física, para hablar de una ciencia de lo concreto, ¿qué familiaridad encuentra en las leyes de la constitución de la materia y de la energía, que sólo contradicen las reglas vulgares de los sentidos?”³⁴ Es interesante observar cómo en este punto de la historia de Occidente la misma ciencia, que supuestamente es fuente de leyes y patrones que dan certeza al mundo objetivo, más bien contribuyó para crear una idea de la realidad objetiva sujeta “al desorden y al caos”. Jorge Cuesta ilustra cómo la esfera de lo real objetivo, al hacer un “hallazgo de realidades materiales no sujetas a causalidades y leyes”³⁵, entró en consonancia, y pudo influir, con ideas (imágenes) de lo real perfectamente posibles en las esferas de lo subjetivo y lo intersubjetivo.

El inicio del XX es también un momento en la historia de Europa en el que, en definitiva, el mundo tal como era se estaba resquebrajando. La estratificación de la sociedad europea que era funcional desde la Edad Media, se desmantelaría casi absolutamente luego de la Primera Guerra Mundial. A partir de ese momento, del Antiguo Régimen no quedaría prácticamente nada. Es, entonces, una época en la que –de nueva cuenta– las viejas certezas empiezan a sacudirse y finalmente a derrumbarse. Así pues, desde la ciencia y el humanismo se empieza a buscar nuevas respuestas y nuevas construcciones de sentido.

³⁴ Jorge Cuesta, *Ensayos políticos*, México, UNAM, 1990, p. 35.

³⁵ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 20.

Las vanguardias artísticas fueron una parte fundamental de esos empeños.³⁶ Lo hicieron incorporando herramientas conceptuales que se amoldaran a esta nueva forma de entender un mundo que, en su ser más profundo, tendía a contradecir “las reglas vulgares de los sentidos”, es decir, el sentido común de creencias. Herramientas como, entre muchas otras, el perspectivismo, la ironía, la ambigüedad o –como planteó Neruda para su relato vanguardista *El habitante y su esperanza*– “la indeterminación sintáctica y semántica”.³⁷

Sobra decir que ninguno de estos conceptos es absolutamente nuevo en la literatura occidental. Las vanguardias los retomaron y les dieron su propio cariz, pero ya el Barroco, por ejemplo, empleó formas artísticas irónicas y ahondó el perspectivismo propio del Renacimiento.

Pensando específicamente en la narrativa que empezó a gestarse en los distintos movimientos vanguardistas, me parece que el subjetivismo, la ironía y la ambigüedad son aspectos centrales. En buena medida porque los tres sirven para establecer ruptura con las formas institucionalizadas del realismo y del naturalismo. Es importante hacer la distinción entre este realismo institucionalizado y obras realistas concretas, ya que el análisis obra por obra puede desengañarnos con respecto a lo anterior. Novelas prototípicamente realistas como *Fortunata y Jacinta* o cercanas al naturalismo como *La Regenta*, por ejemplo, no están exentas de la ironía y la ambigüedad. Ambas formas, además, muy presentes en la tradición narrativa hispánica. Esto por no hablar de *Madame Bovary*, en la cual la ironía y las formas en que la subjetividad modifica la realidad son elementos compositivos fundamentales.

³⁶ Como explica Andreas Huyssen en *modernidad y Postmodernidad*, a pesar de que tanto la vanguardia como el modernismo pueden entenderse como expresiones artísticas de la modernidad, las diferencias estéticas y políticas que se dan entre las distintas formas de vanguardia son tan significativas que no deben ignorarse. Me refiero aquí al tipo de vanguardia que buscó, siguiendo a Bürger, recuperar para el arte la “praxis vital”.

³⁷ Verani, *op. cit.*, p. 41.

Pero en la narrativa de las vanguardias estos principios se intensifican. Apuntan hacia esa “indeterminación sintáctica y semántica”. Socavan la idea de la representación mimética tan cara al realismo y al naturalismo. Nacen de la problematización del concepto mismo de realidad. ¿Cómo representar ese mundo contrario a los sentidos? Para los creadores vanguardistas la realidad ya no es un estado ontológico cognoscible. Tiene que ver más bien con una suma de propuestas –postulaciones–, conformadas desde distintas fuentes: por una colectividad, por una suma de subjetividades y percibida por la propia subjetividad individual que puede hacer de todo eso lo que quiere. Pero, ante todo, la realidad empieza a verse como una *construcción*. Como explica Víctor Bravo: “La realidad rompe así con “las premisas ontológicas de lo real” y nos enfrenta a una de las formas más complejas de la dualidad del mundo al revelar que lo real es, en cierto sentido, una construcción, un enrejado creado por la cultura misma que nos impone todas sus formas de reconocimiento”.³⁸

Si la realidad es una construcción cultural que “nos impone” formas en las que tenemos que reconocernos, entonces ¿qué sentido tiene para la literatura repetir esa construcción? El arte nuevo –la “ficción moderna”– debe más bien buscar romper esa búsqueda analógica, imitativa de algo que no es como nos han dicho tradicionalmente que es.

La vida no es una serie de faros dispuestos simétricamente; la vida es un halo luminoso, un envoltorio semitransparente que nos rodea desde el inicio de la conciencia hasta el final. ¿La tarea de un novelista no es, entonces, expresar esa diversidad, ese espíritu desconocido y no delimitado, a pesar de cualesquiera aberraciones o complejidades que pueda exponer, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible?³⁹

³⁸ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ Virginia Woolf, “The Modern Fiction”, en Andrew McNeille (ed), *The Essays of Virginia Woolf.*, volume 4: 1925 to 1928, Londres, The Hogarth Press, 1984, p. 161. “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown an uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?”. La traducción es mía.

Si bien, en este ensayo –“The Modern Fiction”– Woolf no rompe de tajo con la idea mimética de la ficción, sí plantea una postulación de la realidad mucho más compleja que la del realismo hegemónico del que nos habla en su ensayo. Habla de que en la vida real una mente ordinaria en un día ordinario está expuesta a una “myriad impressions –trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms...”⁴⁰

Es interesante notar cómo, en términos muy similares a los de Woolf, Onetti expresa la poética narrativa que tenía en mente unos cuantos años antes de la publicación de su primera novela. Así, en su artículo de 1937, “Comentarios respecto de *La Fuga en el Espejo*”, leemos:

Las imágenes fragmentadas, los pedazos de recuerdos, los átomos de ideas, recuerdos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño, no pueden expresarse con la misma manera común y gramatical que sirve de tráfico a sus pensamientos.⁴¹

Regresando a Woolf, es necesario resaltar su lectura sobre “Gusev”, un cuento de Chejov, que ilustra su idea de la complejidad de la mente, la vida y la realidad y cómo esa complejidad se materializa narrativamente, haciendo uso de la ambigüedad como una forma que afirma lo multiforme, lo contradictorio y lo caótico de la realidad. La forma en que Chejov trata la muerte de su personaje hace muy difícil, según Woolf, poder decir: “‘esto es cómico’ o ‘esto es trágico’, como tampoco estamos seguros, debido a que se nos ha dicho que los cuentos deben ser cortos y concluyentes, si esto, que es vago e inconcluyente, debe ser llamado

⁴⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁴¹ Juan Carlos Onetti, “Comentarios respecto de *La Fuga en el Espejo*”, Apud Roberto Ferro, *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*, Buenos Aires, Corregidor, 2011, p. 79.

cuento”.⁴² Pero esa vaguedad no obsta, según Woolf, para que los lectores (ideales) del relato reparen en cuán completa es la historia, y cuán profunda y verdadera es la forma heterogénea con que Chejov la compuso.⁴³

Debido a esto, Woolf habla de Chejov como un ‘moderno’. Sin embargo, es pertinente volver a señalar que la vaguedad, la incertidumbre y la ambigüedad, como elementos importantes de la narrativa, no pertenecen sólo a la modernidad –entendida como el contexto histórico en el que se dieron el modernismo anglosajón y las vanguardias–. Borges se encargó repetidamente de recordar que las nuevas formas promulgadas por las vanguardias se hallaban ya en la tradición literaria occidental, sólo que había que hacer una búsqueda fina en las orillas de esa tradición. De ahí que en su ensayo “El arte narrativo y la magia” –en el que problematiza las bases del realismo y propone una mejor forma de narrar basada en una causalidad mágica y no racional–, retome a escritores no vanguardistas como William Morris y Edgar Allan Poe, y sólo mencione muy marginalmente a James Joyce.

Retomando a otro escritor en absoluto concebido como vanguardista, Borges plantea de forma muy clara la función de la ambigüedad en la narrativa. En *El Martín Fierro* –escrito con Margarita Guerrero–: apunta: “La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad”.⁴⁴

Plantea, primero, entonces, la cuestión de lo inacabado, imperfecto y complejo de una forma artística, la novela, propiamente moderna –como ese cambio radical en la cosmovisión

⁴² *Ibid.*, p. 163. “‘this is comic’, or ‘this is tragic’, nor are we certain, since short stories, we have been taught, should be brief and conclusive, whether this, which is vague and inconclusive, should be called short story at all”. La traducción es mía.

⁴³ Otro interesante análisis sobre la ambigüedad irónica de Chejov puede encontrarse en el artículo citado de Zoja Pavlovskis-Petit.

⁴⁴ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1999, p. 100.

occidental iniciada en el Renacimiento—. Luego vincula esa forma artística –plena de incertidumbre y ambigüedad– a la forma (o no forma) que tiene la realidad:

Para unos, Martín Fierro es un hombre justo; para otros un malvado o, como dijo festivamente Macedonio Fernández, un siciliano vengativo; cada una de esas opiniones contrarias es del todo sincera y parece evidente a quien la formula. Esta incertidumbre final es uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad. Shakespeare será ambiguo, pero es menos ambiguo que Dios. No acabamos de saber quién es Hamlet o quién es Martín Fierro, pero tampoco nos ha sido otorgado saber quiénes realmente somos o quién es la persona que más queremos.⁴⁵

Dos maneras diferentes son, me parece, las propuestas por Woolf y Borges, pero que comparten rasgos fundamentales. Por un lado, ambas proponen esa ruptura con la causalidad supuestamente racional, así como con lo aparentemente objetivo y real asumido por el realismo. Pero las formas propuestas son obviamente distintas –los caminos de la narrativa moderna pueden ser diversos—. Por un lado, Woolf parece preferir una narrativa que sea en sí misma multiforme, en representación de esa realidad. Borges, por su lado, prefiere –y así lo demostró en su obra– una narrativa con un orden aparente, conscientemente artificioso: construido, como es construido el supuesto orden de lo real. El argentino propone vertientes como la literatura fantástica y la causalidad mágica para rehuir de la falsa imagen que la razón da de la vida; vertientes que plantean una ruptura más radical con la mimesis. La propuesta de Borges, me atrevería a decir, fue la que atemperó las posturas radicales de las vanguardias logrando así un suelo más fértil para la nueva narrativa hispanoamericana, pronto representada en novelistas como Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti.

⁴⁵ *Idem.*

La ironía como forma de tematizar la ambigüedad en la obra literaria

Pare hacer un estudio de la ironía en esta novela me parece necesario en principio plantear dos cuestiones fundamentales que, por lo demás, están íntimamente relacionadas. La primera, la de definir –aunque sea como un primer bosquejo– la función de la ironía que estudiaremos en la obra. Esto porque, como dije párrafos arriba, las formas en que la ironía puede aparecer en una obra narrativa pueden ser muchas. Una novela, por ejemplo, puede ser primordialmente seria, pero incluir algún tipo de ironía humorística; alguna otra puede ser estructuralmente irónica, y carecer por completo de un sentido del humor propiamente irónico. Así pues, el primer paso será definir la función de la ironía que me interesa estudiar en *Juntacadáveres*.

La segunda tiene que ver con la distinción de los niveles que la ironía presenta en la obra. A este respecto, me interesa sobre todo la distinción fundamental entre sátira e ironía. Si bien hay herramientas conceptuales para distinguir una de otra categóricamente, cuando una obra utiliza la ironía como un rasgo estructural mayor (que, como intentaré demostrar, es el caso de *Juntacadáveres*), ésta acaba “contaminando” el sentido y la función de otros recursos. Así, si se detecta una invectiva satírica en algún pasaje de una obra irónica, habrá que situarla en su contexto de enunciación particular para decodificar correctamente esa invectiva: desde dónde viene (¿del autor, del narrador, del personaje?) y hacia dónde se dirige (¿hacia otro personaje, hacia el lector, hacia el autor mismo?).

Para la primera definición necesaria me parece pertinente recurrir al célebre libro de Georg Lukács, *Teoría de la novela*. Ahí, el crítico húngaro piensa la ironía como el principio estructurador de la novela, como género literario de la modernidad, ya que es la que media

entre la subjetividad del autor y la manera en que se presenta en la obra, donde tiene que ser corregida con cierto grado de objetividad. Es decir, la ironía es el puente entre la creatividad subjetiva desde donde se compone la obra y la significación unificada de ésta:

...el último principio unificante no puede ser sino la ética de la subjetividad creadora, ética que se ha hecho evidente en los propios contenidos. Pero es necesario que esta última sea abolida a fin de que pueda realizar la objetividad normativa del creador épico y ella es, no obstante, incapaz de penetrar enteramente los objetos que debe formar; no puede despojarse enteramente de su aspecto subjetivo para aparecer como el sentido inmanente al mundo de los objetos. También es necesario que, para alcanzar el acto creador de equilibrio, se corrija ella misma por medio de una nueva ética determinada, a su vez, por los contenidos. Es esa interacción entre dos complejos éticos, esa dualidad en la creación y esa unidad en la forma la verdadera sustancia de la ironía, esa intención normativa propia de la novela, que la estructura de sus datos condena a una extrema complejidad.⁴⁶

Como explica Ballart, entonces, la ironía corrige, para Lukács, “las deficiencias de enfoque que puede sufrir la visión del escritor al proyectarse sobre la realidad”.⁴⁷ Si esta corrección irónica no se da el autor corre el riesgo de crear una caricatura abstracta de la realidad en su obra, de confundir la parte con el todo y proponer sólo un elemento, erróneamente, como lo esencial del ser humano retratado en la novela: “Tal ironía no posee esa superioridad fría y abstracta que reduce la forma objetiva a una subjetiva, y limita la totalidad a un mero segmento de sí misma; éste es el caso de la sátira”.⁴⁸

Para el Lukács de *Teoría de la novela* (en libros posteriores cambiaría de opinión con respecto a esto) la ironía es condición necesaria para la definición genérica de la novela, ya que esa tensión entre subjetividad creadora y objetividad normativa autoral son fundamentales para estructurar este complejo género. La autoconciencia creadora y la

⁴⁶ Georg Lukács, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010, p. 80.

⁴⁷ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 70.

concretización (esencial) de formas abstractas (aparentes) es el principio compositivo de la novela. Esto se da por la ironía. De otro modo, si la propuesta de una obra se queda en la mera apariencia, en la proposición del todo humano a partir de una sola de sus partes, la obra más bien tendrá que definirse como una caricatura satírica.⁴⁹

Con respecto a *Juntacadáveres*, me parece importante resaltar esta diferencia entre sátira e ironía, porque es tal vez en esta novela donde la vena satírica de Onetti más se deja sentir. Conuerdo con Vargas Llosa cuando dice que “*Juntacadáveres* es la más política de las novelas de Onetti, pues ella describe, a partir de la historia del pequeño prostíbulo, el mundo secreto de la política local, marcado, cómo no, por las lacras de los tráficos ilícitos y la corrupción”.⁵⁰ La política y la economía (así como otras instituciones de la sociedad: la religión, las ligas de la moral, etcétera) de esta ficticia ciudad latinoamericana están siendo satirizadas, sin duda. Pero habrá que resaltar la manera sutil con la que Onetti lo hace, ya que dicha crítica no es ni mucho menos la intención significativa primordial de la obra. Es decir, no se trata *sólo* de una obra crítica con las lacras de las sociedades latinoamericanas. Será con ironía como la obra va más allá de una crítica a un elemento muy específico de la realidad, para adquirir significación simbólica, es decir, universalidad.

⁴⁹ Esta idea queda más clara en obras posteriores de Lukács cuando critica a los autores de vanguardia –o de decadencia, como él los llama–. Así, por ejemplo, fundamenta los reparos que tiene sobre Kafka con la idea de que el autor checo propone al mundo como un simple sistema burocrático.

⁵⁰ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción...* p. 174.

III. Idealismo y realismo en Onetti

Idealismo impuro

En su ensayo sobre Juan Carlos Onetti titulado “Origen de una novelística y de una generación literaria”, Ángel Rama apunta que los personajes del autor de *Juntacadáveres* no actúan como los personajes realistas de Stendhal, ya que su comportamiento no responde a los vaivenes del entorno en el que están viviendo. Así, según Rama, para el realismo stendhaliano “la lección de los hechos, de las precisas circunstancias históricas en sus diversas inflexiones fácticas, determinan el comportamiento humano (del personaje) haciendo que éste, más que obedecer a una naturaleza, decretada a priori, responda a la acción de la circunstancia en que vive (o contra la cual vive)”.⁵¹

Rama afirma que, por el contrario, Onetti “predetermina sus personajes, de modo que los hechos en los que participan y en los que obligadamente se nos revelan, son ancilares a una peculiar naturaleza previa”.⁵² Lo que entiendo de las palabras de Rama es que cada personaje está diseñado de forma anterior a lo que hace y lo que vive, y esto no modifica dicho diseño, es decir, su naturaleza o esencia.

Me parece, sin estar del todo de acuerdo, que ese apunte nos da una clave importante de cómo leer a Onetti. Cómo entender el mundo ficticio que construyó y qué sentidos se desprenden o pueden sacarse de esa construcción. En esta afirmación de Rama sobre el carácter de los personajes de Onetti se trasluce el concepto de abstracción de Lukács. El

⁵¹ Ángel Rama, “Origen de una novelística y de una generación literaria”, en Reinaldo García Ramos (comp.), *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969, p. 43.

⁵² *Idem.*

teórico húngaro criticó a novelistas como Franz Kafka o James Joyce por crear mundos y personajes literarios abstractos, definidos por un rasgo esencial y no por un todo complejo del cual dicho rasgo sería sólo una parte. Aplicando a la literatura conceptos filosóficos creados por Hegel, Lukács argumentó que dichos escritores vanguardistas (o de la decadencia) falseaban la realidad concreta (es decir, multiforme, compleja, compuesta en una totalidad contradictoria pero jerarquizada) creando personajes de un idealismo reaccionario.

¿Por qué el idealismo? Porque a diferencia de la realidad constituida por esa totalidad multiforme, creaban personajes cuya esencia se definía por una sola particularidad. Así, el ser humano para Kafka era sólo un engranaje en un sistema burocrático irracional: el mundo.

¿Por qué lo reaccionario de ese idealismo? Porque al suplantar lo concreto del mundo por lo abstracto, se presupone la inmovilidad. Para Lukács, los novelistas de las vanguardias, al proponer en sus obras un mundo abstracto, esencialmente definidos por una sola particularidad y no por un rejuego continuo y dialéctico de diversas particularidades que conforman la totalidad de lo concreto, invalidan la posibilidad del cambio, y así, de la evolución y/o la progresión social y, por ende, de la revolución. Si Ángel Rama está en lo cierto y la propuesta literaria de Onetti participa de esta inmovilidad dada por la creación idealista de mundos y personajes, habrá que apuntarlo en la lista de los novelistas decadentes y reaccionarios condenados por Lukács por idealistas.

Más allá del trasfondo ideológico de los juicios de Lukács, el cual le da ahora un aire de anacrónico a su crítica, el teórico húngaro señala con mucho acierto uno de los puntos fundamentales de esa novela vanguardista que se empezó a escribir en la primera mitad del siglo XX. Ciertamente puede argüirse que esa narrativa le estaba dando la espalda a la realidad. Entiendo los problemas que una frase como la anterior acarrea. Matizaré, pues, diciendo que obras como las de Joyce, Kafka o Woolf, por principio, le estaban dando la

espalda al realismo del siglo XIX o, según los términos del húngaro, al realismo crítico. Lo cual me lleva a pensar que sí, en efecto, le estaban dando la espalda a una cierta concepción de la realidad, a una “presuposición de lo real”⁵³ cuyo correlato literario era el realismo crítico. Para algunos novelistas de la vanguardia, “lo real” tenía poco o nada que ver con lo que suponía unas generaciones anteriores.

En términos lukácsianos, la definición de Rama categorizaría a los personajes de Onetti como creaciones idealistas. En un ensayo titulado “Burdeles en pugna: *Juntacadáveres* y *La casa verde*”, Fernando Curiel abona a este argumento cuando dice que:

antes que personajes acabados, acotados, Onetti construye espectros de personajes. Del médico Díaz Grey únicamente puedo presumir el empaque y la cojera, adustos. De Juan María Brausen conozco menos sus facciones equinas que el rostro de su iniquidad. Malabia es, a lo sumo, un mechón rubio sobre la frente. Bob es el tránsito de su caída en Roberto.⁵⁴

Si Rama y Curiel están en lo cierto, habría que descartar que la obra de Onetti tenga pretensiones realistas. A mi modo de ver, sí, hay una asumida renuncia al realismo, pero a cierto tipo de realismo. Tanto en la configuración de los personajes, como la del mundo en el que éstos se mueven. No son en definitiva modelos del realismo crítico que había dominado la creación narrativa durante la segunda mitad del siglo XIX y que Lukács proponía como el tipo de arte literario que debía ser practicado por los escritores progresistas. Onetti, por lo demás, no tenía ninguna intención de crear ese tipo de literatura. Su principal modelo literario, cuando empieza a escribir sus primeros cuentos y novelas durante la década de los treinta, es la narrativa de autores como Faulkner cuya renovadora obra se alejaba de forma drástica del realismo clásico, por lo menos formalmente, y en este continente, Roberto

⁵³ El término es de Víctor Bravo en su libro citado anteriormente. Más adelante abundaré en cómo se construye esta “presuposición de la realidad”.

⁵⁴ Fernando Curiel Defossé, “Burdeles en pugna: *Juntacadáveres* y *La casa verde*, en Rose Corral (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2010, p. 238.

Arlt. Su primer cuento, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, de 1933, muestra una estructura fragmentaria e inconexa muy parecida a la de la narrativa del *modernism*.

Onetti parece socavar, más radicalmente que el propio Faulkner, el principio filosófico del realismo. Mario Vargas Llosa plantea el asunto de manera acertada, cuando, rastreando en Onetti la influencia del escritor de Mississippi, contrapone el Yoknapatawpha de éste, con la Santa María del uruguayo:

Faulkner nunca dejó de fingir la realidad objetiva en sus historias, éstas jamás se disparan hacia lo fantástico o sobrenatural perdiendo amarras en la realidad. En Onetti ésta es una constante, aunque su mundo imaginario, puramente ficticio, no luzca aquellos seres u objetos irreconocibles por la experiencia común de la gente como seres de pura ficción.⁵⁵

El condado ficticio de Faulkner tiene habitantes también ficticios pero que, explica Vargas Llosa, no saben que lo son. Los santamarianos, por su parte “saben, o por lo menos presienten, que son espejismos, embelecados de la fantasía y los deseos caprichosos del dios Brausen, un dios patético, de carne y hueso, perecedero como ellos mismos, y por eso actúan y sienten como seres hechizados, marcados por la irrealidad”.⁵⁶

Vargas Llosa abona al argumento idealista, apuntando la falta de historicidad de Santa María, donde “el pasado no existe, no parece ir más allá de la llegada, imprecisa pero obviamente reciente, de los suizos de la colonia vecina”.⁵⁷ Ni Santa María ni los sucesos que ahí ocurren, pues, encuentran su sentido gracias a la existencia de referentes externos. Dicha independencia de la realidad externa es de suma importancia para entender el fundamento filosófico de la ironía onettiana, ya que, como explica Aínsa, el idealismo de Onetti, la “falta de un *orden exterior*”, implica también la falta de “apoyatura ideológica”. Así:

⁵⁵ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción...*, p. 90.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 91.

Lo que se sospecha –intentando trascender la actitud estética en la búsqueda de la proposición idealista de Onetti– es que la verdad no existe para él y que la realidad es susceptible de muchas variantes de las que una novela apenas puede sugerir una parte (nunca inventariar taxativamente), porque los hechos ‘son siempre vacío, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene’ como ha confesado él mismo”.⁵⁸

Así pues, puede decirse que en las obras de Onetti (sobre todo las ubicadas en Santa María)⁵⁹ lo que rige la creación de los personajes y su entorno, dada su independencia de la realidad externa, es el idealismo. Sin embargo, habría también que matizar, porque sin duda no se trata de un idealismo análogo al de la novela de caballerías o la novela pastoril. De ningún modo la obra de Onetti puede catalogarse al lado de las actualizaciones de esa novela idealista que se dio en Hispanoamérica como la novela indigenista o la gauchesca. A diferencia de este tipo de obras en las que la intención de sentido es clara y los valores de los protagonistas concuerdan positivamente con los propuestos por el autor, en la obra de Onetti no hay héroes, los protagonistas no son absolutamente virtuosos y las opiniones o mensajes autorales están siempre diferidos, mediados, parcialmente inaccesibles para el lector.

Por otra parte, el mundo en el que los personajes se desenvuelven no es ni una arcadia, ni un infierno dantesco. No es, pues, ni la armónica pampa descrita por Fabio Cáceres ni el deshumanizado pueblo andino de *Aves sin nido*. La Santa María imaginada por Brausen en *La vida breve* es una ciudad ambigua e idealista,⁶⁰ una ficción dentro de la ficción cuyos rasgos no son absolutamente abstractos, pero que tampoco tienen una intención cien por ciento mimética con respecto a Montevideo o a Buenos Aires. Santa María –cuyo creador es

⁵⁸ Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970, pp. 35-36.

⁵⁹ Me parece necesario tener en cuenta siempre que esa irrealidad apuntada por Vargas Llosa explica el mundo doblemente ficticio de Santa María, el cual surge en el marco de una obra, *La vida breve*, donde puede notarse una compleja tensión entre ese idealismo y un cierto realismo que rige las partes de Buenos Aires. Así que podríamos proponer que el idealismo de Santa María está mediado, no es ingenuo. Puede tratarse de una parodia, por lo que en ningún caso me parece acertado atribuir ese idealismo directamente a Onetti, como hizo Rama en su momento.

⁶⁰ Respecto a esto es interesante la observación de Vargas Llosa sobre la población básicamente blanca de Santa María, *El viaje a la ficción*, p. 92.

a su vez un personaje ficticio– es esquivo a una total identificación sociopolítica con un referente concreto. Lo cual explica lo brumoso de sus límites y la indeterminación de sus rasgos y señas. Es coherente, pues, que esté habitada por seres que, como apunta Curiel, son espectros de personajes.

Pero, a diferencia de un idealismo tradicional, el de Santa María es un mundo complejo y contradictorio –parecido al mundo que asumimos como real–, que (vuelvo a los términos de Lukács) debido a la “intercambiabilidad” de sus rasgos constituyentes, es una alegoría trascendente (es decir, que su sentido no está anclado en la realidad concreta). Una abstracción y no una creación concreta con una multiplicidad ordenada.⁶¹ En el ensayo ya citado, el teórico húngaro se vale del concepto de alegoría, que Walter Benjamin definió para el drama barroco alemán, con el fin de describir la narrativa de vanguardia. Lukács ve una minusvaloración en la configuración alegórica del mundo en la literatura. Para él, gracias a este tipo de representación, “cualquier persona, cualquier cosa, cualquier relación” puede significar cualquier cosa, traiciona al mundo real representado, el cual está regido por las leyes inexorables de la historia. Así, las consecuencias estéticas de la creación de un mundo ficticio como alegoría traen en su seno una ideología contraria a la del progreso histórico hacia el fin de la historia. Benjamin, dice Lukács, “ve con claridad la unidad interna del tiempo objetivo del historicismo (evolución y progreso) y, por tanto, ve la subjetivación del

⁶¹ Quiero aclarar aquí que el argumento se fundamenta en los términos de Lukács, lo cual no significa que esté plenamente de acuerdo con él. Sin embargo, la valoración negativa que adquiere obra onettiana leída desde las propuestas del filósofo húngaro, creo, demuestra cómo la intención de las obras de Onetti, así como las de autores que Lukács califica como “decadentes” (Kafka, Joyce), eran a su vez críticas con una idea unívoca y absolutista de la realidad entendida desde la estética realista. La cual, además, se convirtió a mediados del siglo XX en la estética propuesta desde el poder soviético, así como desde la élite intelectual-revolucionaria en América Latina. Por otro lado, la propuesta lukacsiana no me parece enteramente desechable, excepto por lo ideológica. De hecho, crea un marco teórico muy claro para entender lo que es realismo y lo que no lo es. Más allá de las valoraciones éticas que correspondan a cada etiqueta según Lukács.

tiempo como el credo de la destrucción y la decadencia”.⁶² No podemos pensar de otro modo sobre el tiempo que rige la ficticia Santa María. Si bien al inicio de *Juntacadáveres* se nos dice que acaba de convertirse en ciudad, las señas que aparecen de ella en la obra no (o no siempre) nos hacen leerla como una ciudad. Sus rasgos son confusos, a veces propios de una modernidad urbana, a veces del más rancio provincialismo. Santa María no está caracterizada por un rasgo típico jerarquizado que rija sus contradicciones y la defina dentro de una historicidad concreta como una urbe. Por su configuración, en momentos *podría* ser una ciudad y también *podría* ser un pueblo, o una villa o un villorrio.

Según los criterios de Lukács, la propuesta ideológica de la creación de Santa María implicaría un idealismo reaccionario, propio de una burguesía que ha llegado al poder y, por ende, no le ve más sentido a la idea progresiva de la historia. De ahí su gusto por las alegorías abstractas, de valores trascendentales, que plantean al ser humano como algo dado *a priori* e inmutable, no modificable por las leyes que, según el marxismo, regían la historia evolutiva y progresiva.

Por supuesto, es difícil estar de acuerdo con las conclusiones de Lukács sobre la literatura que él llama de vanguardia o de decadencia (que por extensión pueden aplicarse a la obra de Onetti). Sí, la coherencia interna de sus planteamientos me parece impecable y ciertamente ayudan al análisis literario. Las implicaciones ideológicas que él aduce, incluso, me parecen plausibles. En lo que no concuerdo es en el vínculo tan directo que establece entre ellas y la forma literaria de la vanguardia. A mi entender el problema con la lectura de Lukács es que

⁶² Georg Lukács, “Los principios ideológicos del vanguardismo”, en *Significado actual del realismo crítico*, México, Era, 1958, p. 52.

es literal. Para el Lukács de “Los principios ideológicos del vanguardismo” (1958)⁶³, la creación de un mundo abstracto, alegórico, es una propuesta no sólo estética, sino ética. Parece que identifica en las obras de Kafka y de Musil, por ejemplo, una visión idéntica entre el autor real y los narradores de las obras. Como si los escritores estuvieran totalmente de acuerdo con el mundo ficcional que están componiendo. Como si no fueran capaces de plantear una postura crítica frente a la ideología de la burguesía a la que pertenecían. Lukács parece cancelar la mediación irónica entre la intención autoral y la estructura de las obras. Distancia que, como he dicho, es indispensable tener en cuenta al momento de darle sentido a la lectura de éstas, sobre todo en el contexto de la creación vanguardista que tan rigurosa fue con la relación entre la forma en que las obras representaban lo real y la concepción de esa realidad.

Lukács, claro, no es ingenuo en esto. Su problema con la ironía no es que la ignore, es que la rechaza. La ambigüedad, la ruptura semántica y la irracionalidad –la negación absoluta, como la llamó Hegel– que entraña la ironía, lo incomoda. El proyecto político en el que Lukács creía era afirmativo, y cualquier tipo de crítica o negación a sus principios tenía carácter de revisionista o de reaccionario. Por eso, las obras tenían que estar subordinadas al proyecto político, lo cual significaba una identificación absoluta entre la concepción de lo real de dicho proyecto y de la literatura que lo apuntalaba.

Pero a mi entender, las obras que él critica proponen algo bien distinto. La narrativa que no gustaba a Lukács plantea una independencia absoluta frente a cualquier otro tipo de proyecto que no sea su propia estética. Y ésta engloba en sí misma un proyecto cognoscitivo,

⁶³ Me refiero al Lukács de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuyo compromiso con los postulados del marxismo y con la visión política de la Unión Soviética lo hicieron abjurar de la ironía que ponderó en su primer gran obra, *Teoría de la novela*, publicada en 1920.

ético y, por ende, político. La fractura entre mundo y obra no se da sólo a nivel estético, se da a nivel de cosmovisión. La idea de lo real, para los escritores de principios del siglo XX, era una cosa mucho más compleja, escurridiza, que lo que era para los creadores de generaciones precedentes, y la forma de investigar esto tenía que ser coherente con ella. Lukács lo entiende así, pero su convencimiento marxista no permite ninguna otra vía que no sea la del realismo crítico fundamentado en la racionalidad moderna de vieja estirpe, que en sus días y hasta hoy tiene su forma más acabada en el marxismo y en su correlato narrativo, el realismo socialista. Para él, dar cabida a la irracionalidad en el arte traiciona las leyes científicas de la historia y toda obra que trabaje con ella abonará a la reacción.

Cierto es que dicha postura se entiende en su contexto histórico. Durante la primera mitad del siglo XX el escenario político y cultural estaba muy polarizado, y los matices y las imparcialidades no eran siempre bienvenidos. La ironía, por su simple tendencia a negar antes que a afirmar, fue siempre vista con sospecha desde el poder. Éste funciona desde la imposición de un orden sustentado en verdades incuestionables. Por el contrario:

La conciencia irónica se realiza en la percepción del mundo como dualidad, como incongruencia, donde lo real es estremecido por vertientes de la negatividad. La primera fuerza de la ironía es la negativa, pero puede abrirse a fases reconstructivas de lo negado, a través, por ejemplo, de la alegoría, y acceder a los terrenos de la utopía, ese lugar fundado por el imaginario de los hombres, donde coinciden los signos del orden, de la verdad, del sentido. En el orden perfecto del ámbito utópico no hay lugar para el distanciamiento de la ironía.⁶⁴

Me parece pertinente entonces indagar, desde un punto de vista distinto del de Lukács, si las novelas de Onetti son mistificaciones idealistas. Empezaré respondiendo con Milan Kundera y su punto de vista sobre *El Quijote*:

¿Qué quiere decirnos la gran novela de Cervantes?... Algunos pretenden ver en esta novela la crítica racionalista del idealismo confuso de Don Quijote.

⁶⁴ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 137.

Otros ven la exaltación de este mismo idealismo. Ambas interpretaciones son erróneas porque quieren encontrar en el fondo de la novela no un interrogante, sino una posición moral.⁶⁵

El guiño del checo al Lukács de “Los principios ideológicos del vanguardismo” es innegable.

También unas líneas arriba cuando dice:

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto, exige una fuerza igualmente notable.⁶⁶

Fuerza igualmente notable, dice Kundera, que la que requiere el ego pensante de Descartes para saberse el fundamento de toda comprensión y afrontar solo al universo. Actitud que Hegel consideró heroica.

A diferencia del idealismo de la literatura premoderna, los personajes y los mundos de Onetti no son meramente ideales. Son complejos, contradictorios, ambiguos, indeterminados. Esto, sin duda, los hace distintos a los egos imaginarios del realismo crítico que promulgaba Lukács. Son, aceptando sin conceder ese idealismo, abstractos, según lo plantea Rama. Pero, en todo caso, su idealismo sería disonante. Idealismo quijotesco, rasgado internamente. Idealismo impuro. Y si un oxímoron como este es posible, lo es gracias a la ironía, ya que por ella se abre el espacio donde pueden convivir elementos de signos contrarios. Porque, como explica Pere Ballart justamente en el capítulo en el que trata la ironía del Lukács de *Teoría de la novela*, “el manejo de la ironía, de la incongruencia, del conflicto entre sentidos

⁶⁵ Milan Kundera, *El arte de la novela*, México, Tusquets, 2009 (Colección Fábula), p. 17.

⁶⁶ *Idem.*

no hace sino ampliar el potencial artístico de la obra, que a la vez define honestamente su relación con la realidad”.⁶⁷

La generación de Onetti, así como la vanguardista inmediatamente precedente, parecía entender que la realidad y la ficción, el mundo y su abstracción, lo real y lo simbólico, no eran dos instancias puras y absolutamente delimitadas, que no se tocaban una a otra. Aceptaban que la ficción está penetrada por la realidad, pero también eran conscientes del tránsito inverso: la realidad estaba penetrada por lo imaginario. En otras palabras, como explica Víctor Bravo, la esfera de la realidad objetiva no es idéntica a lo que se entiende por lo real, sino que también está compuesta por las esferas de la realidad subjetiva y por la intersubjetiva.⁶⁸

La esfera objetiva “remite a la presuposición de causalidades y leyes” investigadas por la ciencia. La subjetiva es “el centro de la génesis de lo real”, corresponde a la imaginación individual, la cual transforma permanentemente el mundo. Pero lo hace, además, desde la libertad individual de la imaginación, desde patrones y normas en un proceso complejo: “la formación de la realidad desde lo subjetivo sólo es posible en el continuo desbordamiento e integración con las esferas de lo intersubjetivo y lo objetivo”.⁶⁹ Lo intersubjetivo, así pues, es la esfera común de las subjetividades realizadas en la sociedad y la cultura por medio, en principio, de una serie de reconocimientos: “es en el lenguaje... donde es posible la intersección de lo subjetivo y lo intersubjetivo”.⁷⁰ Lo real es entonces producto del re juego

⁶⁷ Pere Ballart, *Op. cit.*, p. 228. En ese capítulo, Ballart señala el cambio de perspectiva teórica que llevó al crítico húngaro a abjurar de la ironía que había ponderado en 1920, en *Teoría de la novela*.

⁶⁸ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 19 y ss.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 23.

de estas tres esferas en un tiempo y lugar determinados, asumiendo que cada una de estas esferas también está sujeta a un proceso continuo de transformación y actualización.

Realismo ironizado

Realidad, realismo, lo real, lo existente, lo objetivo, lo subjetivo, lo intersubjetivo: todos términos complejos que no deben usarse frívolamente. Todos, también, términos que están puestos en juego en la obra de Onetti. Desde la primera obra importante, *El pozo*, de 1939, Onetti marca una distancia con el realismo en general, y con el realismo-regionalista o nativismo, en términos de Hugo Verani: Gallegos, Rivera y Güiraldes, cuya obra debe mucho al “realismo-naturalismo decimonónico que ya había agotado sus posibilidades creadoras”.⁷¹ El rompimiento con el estilo implica un rompimiento con el fondo. La idea de la representación realista descansa en la confianza en el lenguaje literario para comprender la realidad y transportarla al texto (y del texto al lector) de forma transparente.⁷²

Para Onetti es intrascendente que el lenguaje tenga dicha capacidad o no ya que, como explica Verani, pertenece, en el contexto de la novela uruguaya:

al período superrealista [donde interviene] un acto de creación antes que de representación, que interesa más por el despliegue imaginativo y por la funcionalidad interna de los elementos narrativos que por su carácter representativo de una realidad preexistente [...] abandona la visión simplista y documental de lo real concreto e inicia un actividad imaginativa que privilegia las ilimitadas posibilidades de la ficción, más efectiva cuanto mayor es la correlación entre lo interior y lo exterior.⁷³

⁷¹ Hugo J. Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea. Periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, núms. 160-161, 1992, p. 783.

⁷² Teniendo como puntal ideológico al positivismo, que suponía tanto la idea de que *la realidad* es algo externo y objetivo, como la fe de que puede ser aprehendida.

⁷³ Hugo J. Verani, Apud Maximiliano Linares, “J. C. Onetti en la década del ‘30: estigmas urbanos de una escritura moderna”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 48, 2011, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/onettiur.html>.

Por otro lado, para él la realidad resulta un concepto más problemático, como vimos arriba y según lo explicó Aínsa. Ahora bien, más allá de la variedad terminológica (idealismo, superrealismo), queda claro la distancia –muchas veces irónica– de Onetti con respecto al realismo. Así, si sus primeras obras se distancian del, digamos, *nativismo-realismo*, sus obras posteriores, las de la década de los sesenta, sobre todo, crean una distancia con variantes distintas de la narrativa de tradición realista: el realismo crítico de Lukács (que existió básicamente como concepto teórico en los textos del húngaro) y el realismo socialista (al que podemos llamar “realismo crítico realmente existente”), ambos sustentados en la “tesis marxista de que la realidad material y social tiene una existencia objetiva, o sea independiente de la conciencia que de ella puedan tener los hombres”.⁷⁴ Como vimos antes, tal idea no tiene cabida en la concepción onettiana de la creación literaria.

Para llegar a entender lo que significaba el realismo para Onetti y otros autores de su generación, como Borges o Rulfo, habrá que empezar apuntando que la realidad o lo real no es un concepto que designa algo dado, sino contingente, sujeto a convenciones histórico-culturales, lo cual también afecta el concepto de realismo. Como explica Pascual Buxó, “lo que llamamos ‘realidad’ no suele ser otra cosa que la idea o imagen convencional que nos hacemos de ella”⁷⁵ –idea por lo general llega a convertirse en una ilusión abrumadora–. Y, por ende, el realismo literario es una corriente que se basa en el “seguimiento de ciertas convenciones retóricas a las que les ha sido acordada la capacidad de producir un exacto trasunto verbal de las cosas del mundo concreto y positivo”.⁷⁶

⁷⁴ Françoise Perus, “El concepto de realismo en Lukács”, *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 38, 1976, p. 111.

⁷⁵ José Pascual Buxó, “Prólogo”, en Françoise Perus, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México, RM/UNAM, 2012, p. 15.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

Así pues, para los autores que durante el siglo XIX forjaron el realismo clásico (o el realismo crítico, como lo llamaría después Georg Lukács) la realidad se entendía y se vivía de forma distinta a como lo hacían los escritores de las vanguardias de principios del XX o como lo hacían los escritores españoles de los siglos XVI y XVII. No obstante, tanto *El Lazarillo de Tormes* como *Eugenia Grandet* o *Madame Bovary* son catalogadas como obras realistas. Incluso las obras de Onetti han llegado a ser englobadas dentro de esa corriente. Si hay realismo en la obra del uruguayo, es meramente aparential, como resultado de que sus historias, como dice Vargas Llosa, “se aferran, más bien, ávidamente, a lo manido, cotidiano y previsible. Por eso, el mundo literario de Onetti nos parece realista”.⁷⁷

Esa apariencia de realismo ha llevado a la crítica a categorizar la obra de Onetti como un realismo con algún adjetivo. Los argumentos revisados arriba demuestran, creo, que englobar su obra en la tradición realista es, al menos, inexacto, por lo que parecería que dicha clasificación se debe a una mala lectura. Enrique Foffani, sin embargo, más que un *misreading*, ve en ello: “la sustancial incomodidad de los textos onettianos para aceptar rótulos y taxonomías tales como ‘realismo urbano’, ‘realismo ambiguo’, ‘realismo indirecto’, ‘realismo no-detallista’ o ‘realismo crítico’”.⁷⁸

Rodríguez Monegal, por su parte, habla de un “realismo exasperado” para las primeras obras de Onetti.

Tal divergencia terminológica se explica, sí, por el carácter alérgico a términos unívocos de la literatura de Onetti, pero también simplemente porque el mismo término realismo no es

⁷⁷ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción...*, p. 107.

⁷⁸ Enrique Foffani, “Los funerales del realismo. *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti”, en Rose Corral (ed.), *op. cit.*, p. 190.

un carente de polisemia. Balzac y Stendhal son los autores clásicos del realismo del siglo XIX, pero también Cervantes o el autor del Lazarillo, han sido estudiados y catalogados como autores realistas. A fin de cuentas, ni siquiera la idea de lo real era idéntica para cada uno de estos autores y por ende, la realidad (la idea de lo real) que supuestamente están representando, no es la misma. Y es que si, como explica Víctor Bravo, “Cada cultura se diferencia y caracteriza por su modo de entender lo real”,⁷⁹ también cada obra realista lo será a su modo según la forma en la que la cultura a la que pertenece su autor entienda o haya entendido lo real.

Lo que está detrás, entonces, de cada una de las manifestaciones estéticas realistas es una idea particular de lo real. Por supuesto, recrear históricamente la idea de lo real que una colectividad tenía en cierto momento es imposible. Cada época, cada sociedad, cada grupo social, cada individuo, puede tener ideas diversas sobre la realidad, por lo que reconstruir la idea de lo real de toda una época resulta al menos ingenuo. Sin embargo, sí es posible destacar rasgos fundamentales que ayudan a construir una idea de realidad más o menos general para cada época y colectividad. Como dice Bravo en la continuación de la cita referida líneas arriba:

cada cultura ‘construye’ los promontorios e inflexiones de su realidad, pero lo real se muestra como si estuviese desde siempre afirmado por los signos de la objetividad y la universalidad. Así, el hombre de la Edad Media y de las sociedades tradicionales míticas concibe lo real como engendrado de raíces ontológicas: lo real está allí, dispuesto por fuerzas superiores, el existir se realiza en procesos de identidad y reconocimiento con esas formas de lo real.⁸⁰

Uno de esos rasgos fundamentales para construir la idea de la realidad en la modernidad es la ironía. Por supuesto, no entendida en su sentido más lato como la expresión de una cosa

⁷⁹ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁰ *Idem.*

por su contrario. No la ironía del lenguaje, sino la ironía como visión de mundo, la cual compartieron tanto Onetti como Balzac y Cervantes: Si el renacimiento inicia una nueva forma de organización cultural en Occidente y, por tanto, una distinta forma de entender lo real, es posible observar hasta finales del siglo XVI... una realidad engendrada por ‘la marginación de la semejanza’, por el permanente reconocimiento de los signos”.⁸¹

El mundo medieval, explica Bravo siguiendo a Foucault, se fundamentaba en las correspondencias. La tierra y todos sus elementos estaban totalmente simbolizados. Cada elemento de la realidad tenía un sentido específico, inmutable y de origen ontológico. En investigaciones como la de Johan Huizinga en *El otoño de la Edad Media*, es posible observar cómo desde finales del siglo XV y principios del XVI se da un lento pero continuo proceso de resquebrajamiento de esas correspondencias. Así pues, si bien es imposible poner una fecha exacta para el inicio de la modernidad, se puede establecer el mil quinientos como el año bisagra en el que se aceleró “una nueva forma de cultura donde grandes acontecimientos –Reforma, Descubrimiento, teoría copernicana... –estremecen y cuestionan los firmes reconocimientos de lo real y la verdad”.⁸²

Cuando estudiamos la modernidad a profundidad, sin embargo, acabamos por entender que bajo ese concepto existe un fenómeno complejo, de dimensiones temporales indeterminadas, en el que conviven tendencias contrarias y diversas maneras de entender y proponer la construcción de lo real. El proceso de resquebrajamiento de las correspondencias no fue único ni unívoco ni generalizado. Esto porque la herramienta más importante de la mente humana para captar y comprender el mundo objetivo, eso que está allá afuera, el lenguaje, funciona mediante signos de identidad y semejanza: “Es importante indicar que

⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

⁸² Víctor Bravo, *op. cit.*, p.14.

los procesos instauradores de lo real por el reconocimiento y la identidad no fueron ni ha sido derrotados: éstos se encuentran, permanentemente, en los actos del existir, pues con consustanciales con la estructura del lenguaje.⁸³ Es claro cómo movimientos literarios como el realismo del siglo XIX están basados en la idea de que el lenguaje puede “representar” lo que está afuera, la realidad de las sociedades burguesas, con transparencia.

Dos son, entonces, las funciones o consecuencias de la ironía con respecto a lo mencionado: la negación de las identidades y la señalización de las diferencias. Esto en el contexto en el que la realidad, propuesta por la tendencia de identificación del lenguaje, se convierte en una imposición: “Lo real es así ‘lo establecido’, y todo proceso no consciente de identificación es una ceguera, una forma de dominio...”.⁸⁴ La ironía se convierte entonces en una herramienta de resistencia contra la imposición de una cierta realidad. No es reaccionaria ni revolucionaria *per se*. Es antitotalitaria. De ahí que sea tachada de reaccionaria cuando se aplica para criticar a la revolución cuando esta idea se convierte en la única idea deseable.

Recordemos el vuelco que Onetti le va dando a la “realidad” en *La vida breve*: El narrador, Brausen, es un personaje gris –asceta, le dice su amigo Stein– que escapa de su mundo cotidiano para convertirse en el amante de una prostituta. Y por supuesto, la ruptura de las convenciones que propone la primera parte de la novela cuando el personaje supuestamente real viaja al mundo imaginario que él mismo creó.

Resulta curioso que Brausen haya decidido “escapar” de una realidad tediosa y dolorosa hacia otra en la que hay más acción, sí, pero a fin de cuentas mucho más sórdida que la supuesta realidad real y poblada de personajes igual de infames. El término escapar lo han

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

usado otros críticos y lectores de Onetti, como por ejemplo Mario Vargas Llosa, que escribe que *La vida breve* es: “una novela en la que el tema que estuvo acechándolo desde sus primeros escritos, la fuga de los seres humanos a un mundo de ficción para escapar a una realidad detestable, alcanza una nueva valencia...”⁸⁵ En lo personal, debido a que tanto el mundo real de Brausen como su mundo ficticio son igual de detestables, la lectura de Vargas Llosa me parece pertinente, pero también parcial. Creo, entonces, que lo de Brausen es una toma de conciencia de esa “forma de dominio” de la que hablaba Bravo, a la cual combate o resiste con imaginación. La lectura de Rodríguez Monegal, entonces, me parece más completa, y lleva a pensarnos que toda realidad –incluso que resulta de un ejercicio de imaginación– para Onetti, implica imposición: “En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huida de la mediocre realidad. Pero es también realidad (como habrá de descubrir Brausen) y hasta impone sus reglas”.⁸⁶

Y así como se ironiza con lo real revolcándolo con la ficción que se entromete en la “vida real”, como vimos en el caso de *La vida breve*, también se hace uso irónico, a través de la parodia, de la corriente realista. Uno de los recursos fundamentales para esto es la construcción del narrador prototípico del realismo: el narrador en tercera persona que, en la estética realista, generalmente era un narrador omnisciente. En las obras de Onetti la omnisciencia está en cierto grado satirizada mediante la construcción de un narrador que parece objetivo y externo (y por momentos lo es), pero que la mayor parte del tiempo defrauda las expectativas del lector (en rigor, de un lector ideal del realismo) implicándose en la perspectiva de un personaje, desconociendo partes importantes de lo que sucede en el

⁸⁵ Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción...* p. 93.

⁸⁶ Emir Rodríguez Monegal, “Prologo”, en J. C. Onetti, *Obras completas*, Aguilar, México, 1970, p. 22.

mundo narrado o inventando abiertamente dicho mundo mientras lo va construyendo como relato.

Onetti, pues, no destierra al realismo de su obra. Enrique Foffani, en un análisis de *Para una tumba sin nombre*, habla de una “refutación del realismo”, señalando “el modo como deja sin efecto no todas sino algunas de las categorías propias de la estética realista”.⁸⁷ Añado que, además, Onetti también *utiliza* el realismo, función también sugerida por Foffani, quien observa cómo el uruguayo desmonta dicha estética, pero también se sirve de ella: “Onetti construye el realismo porque es una estética que le permite inscribir la ficción en el vasto mundo de lo social, en el cual afloran los aspectos negativos y, sobre todo, alienantes de la modernidad”.⁸⁸ Así pues, por una parte, dicha estética le sirve para que la recepción de su narrativa encuentre coordenadas en una tradición específica, en este caso el realismo y su capacidad crítica intrínseca; por otra, lo trabaja paródicamente: esto es, adopta formas realistas pero las descoloca y las problematiza, dotándolas de nuevos sentidos. Es decir, vuelve *útiles* formas que para escritores vanguardistas como Woolf eran ya obsoletas.

Ahora bien, la reactivación del realismo es sólo formal y paródica. De ahí que, como dice Vargas Llosa, sus obras *parecen* realistas. Pero, como vimos, los fundamentos filosóficos de dicha corriente (ya sea el positivismo o la objetividad marxista) están superados y desterrados de la obra de Onetti.

⁸⁷ Enrique Foffani, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁸ *Ibid.*, p 208.

IV. La ambivalencia del narrador heterodiegético de *Juntacadáveres*

No parece haber consenso crítico en lo que se refiere al carácter de las voces narrativas de *Juntacadáveres*, pero tampoco es difícil entender por qué. Como dije antes, esta obra es una de las más complejas con respecto a la composición y el tipo de las voces que construyen la historia. Si bien de forma muy esquemática podemos distinguir en ella tres voces distintas, una en primera persona y otra en tercera, ambas del singular, y una más en primera del plural, no todos los críticos de la novela coinciden en esta división esquemáticamente tripartita. Hugo Verani observa tres actitudes narrativas, pero solamente dos narradores, englobando en una misma instancia a la tercera persona del singular y a la primera del plural. Con respecto a este narrador explica:

El relato está organizado sobre la base de tres actitudes narrativas predominantes. Un narrador que entrega las dos terceras partes de la novela (22 capítulos), observador ubicuo e implicado, que tanto se erige en una especie de conciencia colectiva y relata con la voz del yo o del nosotros, como se convierte en un intermediario transparente que da paso a las voces de los personajes, con frecuencia el monólogo interior de Larsen, los *racconti* de Lanza o el diálogo. En los once restantes capítulos el narrador desaparece y deja que un personaje fuera de su control, Jorge Malabia, entregue directamente su conflicto sentimental.⁸⁹

Siguiendo a Verani podemos concluir que esos 22 capítulos son entregados por un mismo narrador con dos actitudes narrativas distintas. Si aceptamos esta propuesta, podemos llegar a una primera y obvia conclusión: en la novela se contraponen dos narradores. Uno, testigo de su propio relato, con una única perspectiva subjetiva. El otro, del lado opuesto del espectro, el narrador “omnisciente”, que para Verani es ubicuo e implicado a la vez.

Otros críticos prefieren distinguir claramente entre esas dos actitudes narrativas de las que habla Verani, la singular en tercera persona y la plural en primera persona. Cuestión que tendría que hacernos diferenciar entre el narrador implicado en la diégesis y el ubicuo. Dada

⁸⁹ Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Ediciones, 1981, pp. 238-239.

esta ubicuidad (engañosa, a mi modo de ver), el narrador en tercera persona del singular suele ser categorizado como un narrador omnisciente. Éste –a diferencia de Jorge Malabia que no trasciende su propia perspectiva y contingencia– relata diversos episodios de la novela; desde la llegada de Larsen a Santa María, hasta su expulsión, pasando por el cabildeo no del todo honorable que Barthé tuvo que hacer para que el Concejo le aceptara la apertura del burdel (lo que cronológicamente es anterior a la escena que abre la novela); por la redacción y envío de anónimos acusatorios sobre los clientes de la casa de la costa; por las horas muertas de las noches de domingo de Larsen y las mujeres; o los sermones incendiarios del Padre Bergner contra el pecado que había caído en Santa María.

Dicha diversidad de hechos relatados por la voz en tercera persona puede, sí, hacernos pensar en un narrador omnisciente. Bart L. Lewis lo plantea así al distinguir entre las voces narrativas de la novela: “En 1964, con *Juntacadáveres*, Onetti ensancha la base narrativa para establecer tres voces distintas: una introspectiva primera persona del singular, una tercera persona omnisciente y, alejándose de tonos narrativos previos, una primera persona del plural que es claramente moralista y censoradora”.⁹⁰

Personalmente, y sólo en aras de un primer bosquejo práctico de la esquematización de las voces narrativas de la novela, prefiero la lectura de Lewis a la de Verani que, por lo demás, me parece plausible. Cada una de estas voces, en su opinión, representan tres distintas posturas ante el relato: “La subjetividad de la narración en primera persona de Jorge Malabia,

⁹⁰ Bart L. Lewis, “Tales Told: Narrator, Character, and Theme in Juan Carlos Onetti’s *Juntacadáveres*”, *Chasqui*, núm. 20, 1991, p. 17. “With *Juntacadáveres* in 1964, Onetti broadens the narrative base to establish three distinct voices: a first-person singular introspective, a third-person omniscient, and, in a departure from previous narrative tones, a first person plural chorus that is plainly moralistic and censorious”. La tradición es mía.

la objetividad de un narrador omnisciente en tercera persona, y la solemne voz de observación histórica en primera persona del plural”.⁹¹

Alberto de la Fuente también distingue claramente entre la voz en tercera persona y la voz en primera del plural, a pesar de que nota la intromisión de otras perspectivas en la voz en tercera persona, al observar que “el narrador omnisciente, como es el caso en el capítulo III, se introduce en un personaje...”.⁹²

A mi modo de ver, sin embargo, una lectura cercana del comportamiento de ese narrador hace, si no incorrecto, sí inexacto el término omnisciente. En todo caso tiene momentos de omnisciencia, pero, como intentaré demostrar en este capítulo, las limitaciones de subjetividad que este narrador muestra no corresponden con la definición canónica de un narrador omnisciente. Ésta implica, como dice Luz Aurora Pimentel,⁹³ una máxima libertad de movimiento del narrador, el cual puede entrar y salir de las mentes de los personajes como le plazca, así como saber cuestiones que le están vedadas a las subjetividades que pueblan su relato.

La discusión sobre la sí o la no omnisciencia del narrador en tercera persona de *Juntacadáveres*, entiendo, puede parecer ociosa. Sobre todo si nos empeñáramos en demostrar de una vez y para siempre si lo es o no. Sin embargo, problematizar la definición sí es pertinente. Lo creo así porque a fin de cuentas la voz narrativa es la instancia del texto por la que tenemos el único acceso a los hechos de la diégesis, y la forma como está construida esa voz condiciona todos los sentidos que se desprendan de nuestra lectura. Desde

⁹¹ *Idem*. “the subjectivity of Jorge Malabia’s first-person narration, the objectivity of a third-person omniscient narrator, and the solemn first-person plural voice of historical observation”. La traducción es mía.

⁹² Alberto de la Fuente, “La estructura de la novela de J. C. O.: *Juntacadáveres*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 38, 1972, p. 266.

⁹³ Más adelante profundizaré en lo expuesto por Luz Aurora Pimentel con respecto a la focalización narrativa en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores, 1998, pp. 95-133.

lo que opinemos sobre un suceso cualquiera del relato, hasta la idea que nos podamos hacer sobre la categoría ética del autor, dependen de nuestra relación con la peculiar forma en que está construida –lo que dice y la selección de lo que dice, lo que calla, el modo en que enuncia, etcétera– la voz narrativa o, como en este caso, las voces.

Por otra parte, dado el lugar que ocupa esta novela en la trilogía de Santa María – recordemos que en *La vida breve* donde se inició este ciclo ubicado en una ciudad ficticia creada a su vez por un personaje ficticio– no podemos sino tener fundadas sospechas de que el narrador en tercera persona que aparece no será un narrador omnisciente clásico; es más, podemos suponer que muy probablemente habrá incluso un trabajo irónico con respecto a la omnisciencia canónica, la cual, representante del realismo del siglo XIX, parecía ya ingenua en los albores del siglo XX. La narración omnisciente es una ficción en la que se plantea un ser cuya función es narrar desde una perspectiva total, sin límites cognitivos, y de manera objetiva, como si fuera un científico observando desde arriba los fenómenos que se desarrollan en su laboratorio ficticio.

Las literaturas de vanguardia del siglo XX, así como ciertas corrientes filosóficas y –como hemos visto antes– científicas de la época, planteaban lo contrario: un mundo objetivo al cual la mente humana era poco capaz de acceder y, por ende, parecía cada vez más difícil de entender. Para escritores como Onetti, que habían abrevado de las vanguardias y estaban al tanto de esa discusión, la idea de una narrativa que reflejara de forma transparente el mundo ya no tenía validez. El narrador omnisciente estaba en el corazón de ese tipo de literatura. Por supuesto, ese modo de entender el arte narrativo no era, en aquel momento, hegemónico. Convivía, de manera no del todo pacífica, con la forma antigua del realismo que había cobrado cierta actualización con base, más que en valores literarios, en ideas políticas y éticas. Específicamente con la necesidad de una revolución socialista a la cual se subordinó

buena parte de la literatura de la época. Josefina Ludmer lo plantea como una guerra entre polos opuestos:

En la era de Onetti, más o menos entre los años 1930 y 1980, no sólo se discutía la relación de la literatura con la política o la economía. Había que optar entre formas nacionales o cosmopolitas, literatura rural o urbana, realismo o vanguardia, literatura pura o literatura social. Onetti entra en las guerras literarias y se define como urbano con el primer cuento... como separado de la política en *El pozo...* y como experimental y moderno, faulkneriano en *La vida breve...*⁹⁴

Desde su primera novela, Onetti opta por formas más originales y propositivas. Narradores desgarrados internamente, opacidad en la representación, ambigüedad y tendencia a lo indeterminado de la enunciación. Si fondo es forma, las ideas de fondo de la poética narrativa onettiana buscaban representar, no una realidad coherente o incoherente, ordenada o caótica, sino los procesos cognitivos que le deban forma o deformaban la concepción de la idea de lo real. Procesos siempre, en el caso de Onetti, incompletos, arbitrarios, ambiguos, en suma, subjetivos.

Es en el contraste entre ese subjetivismo digamos profundo, y la objetividad –meramente formal– del narrador en tercera persona, donde debemos detenernos en un principio. La forma en que la subjetividad invade al narrador en tercera persona, se da en *Juntacadáveres* con una focalización en un personaje único, llevada al extremo. Así, cuando el doctor está de visita en la farmacia de Barthé, leemos: “–No quiero molestarlo –gritó el doctor Díaz Grey, aquella tarde de principios de invierno, inclinado sobre la trampa abierta del sótano de la farmacia. Barthé estaba invisible, el médico hablaba con la luz amarilla que trepaba por la madera...” (p. 21). El narrador, en ninguno de los dos casos dice: “le daba el perfil al doctor” o “era invisible para el doctor”, narra directamente desde el punto de vista de Díaz Grey, pero de forma heterodiegética.

⁹⁴ Josefina Ludmer, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 10.

La novela inicia con este narrador heterodiegético relatando el momento en que Larsen y las mujeres se acercan a Santa María. Se encuentran, específicamente, en Enduro, que por *La vida breve* sabemos que es un suburbio de Santa María. La primera descripción de la obra es sobre Larsen: “Resoplando y lustroso, perniabierto sobre los saltos del vagón... Junta caminó por el pasillo para agregarse al grupo de tres mujeres, algunos kilómetros antes de que el tren llegara a Santa María” (p. 9). Desde el primer párrafo hay motivos para dudar de la omnisciencia de esta voz en tercera persona, cuya vaguedad en la enunciación podría parecer una nimiedad si no fuera porque es una constante. En el capítulo tercero, el narrador, siguiendo a Díaz Grey, dice: “En la costa, alrededor de la sabiduría, la confianza, la disimulada excitación de Junta, las prostitutas estarían tomando mate, internándose, aplastando bostezos, mirando arder y gastarse esta primera velada en la casita” (p.19). El narrador imagina lo que pasa en el burdel. En el capítulo siguiente, también a cargo del narrador heterodiegético, se lee, en la descripción del boticario Barthé: “Se acomodaba, correcto y pesado, en el asiento circular de la silla, los zapatos diminutos, brillantes y reunidos, la mano izquierda recorriendo curvas en el aire u ofreciéndose palma arriba sobre el muslo. Tal vez supiera de qué estaba hablando cuando imponía el relato de su vida, enumeraba y disminuía injusticias... (p. 28)”.

Es claro que estos dos casos están enunciados por una voz focalizada en Díaz Grey. Es él quien imagina lo que pasa en las primeras horas de la casa de la costa y quien observa a Barthé mientras la voz narrativa lo describe. Es manifiesta la voluntad del autor por construir un narrador heterodiegético casi siempre subjetivo, muy limitado cognitivamente.

Ahora bien, escribo “casi siempre” porque no es un absoluto, sino que hay un espacio de ambivalencia en este narrador que en algunos momentos tiene puntos de vista externos e incluso algunos rasgos de omnisciencia. La obra inicia con una descripción externa de Larsen

“Resoplando y lustroso, perniabierto...”. Pero en todo el capítulo no vuelve a hacerse una descripción de Larsen y, a partir de que en el segundo párrafo se introduce en discurso directo un monólogo interior de este personaje, todo lo enunciado corresponde con la subjetividad del *macró*, cuyo tono afectivo es una mezcla entre lo cínico, lo despreciativo, pero también entre lo comprensivo y lo empático: “Ya no tienen quince años”, piensa Larsen, y están vestidas como para enfriar a un chivo. Pero son gente, son buenas y saben trabajar” (p. 9).

El tono del narrador es prácticamente el mismo a partir de ahí: “–Ya falta poco –se resignó a decir con entusiasmo; golpeó la rodilla de María Bonita y sonrió a las otras dos, a la cara infantil, redonda de Irene y a las cejas amarillas de Nelly, muy altas, rectas, dibujadas cada mañana para coincidir con el desinterés, la imbecilidad, la nada que podían dar sus ojos (p. 9)”.

Dicha descripción, cercana, con calificativos propios de una percepción subjetiva y no de una descripción externa, no puede sino adjudicársele a Larsen, velado en un narrador heterodiegético tan carente de objetividad que parece imposible calificarlo como omnisciente. Así acaba el capítulo: “estas tres mujeres desanimadas, feas y envejecidas por el viaje, vestidas con las grotescas cosas que habían comprado ávidas con el dinero del adelanto” (p. 11).

El tono negativo del narrador, la desoladora escena que enuncia también debe serle atribuida al personaje fracasado y cínico que en capítulos más adelante aparecerá descrito por una voz también en tercera persona, pero tan identificado con otro personaje que no podemos sino pensarlo como un narrador no idéntico al del capítulo que inaugura la obra. El hecho de que cada capítulo esté dedicado a la perspectiva de un personaje en particular nos hace imposible pensar a ese narrador en tercera persona como una voz unitaria y coherente.

Como una primera conclusión, entonces, podemos decir que en *Juntacadáveres* el narrador heterodiegético corresponde a lo que Luz Aurora Pimentel llama “focalización interna variable”. Es decir, el foco desde el que narra la voz en tercera persona durante toda la obra está alojado en diversos personajes. En el primer capítulo el personaje focal es Larsen, en el tercero y cuarto es Díaz Grey y así podemos ir creando las correspondencias, hasta el veintiocho, focalizado en el padre Bergner y el veintinueve en Marcos.

Es importante señalar, sin embargo, que si bien esta forma de construir al narrador heterodiegético en cada capítulo es predominante, también en cada uno de los capítulos hay momentos en que la focalización cambia abrupta y brevemente. El tercer capítulo, por ejemplo, inicia claramente focalizado en Díaz Grey, quien entra al bar del hotel Plaza y observa y escucha la conversación que Marcos Bergner, ebrio, tiene con algunos amigos:

Desde su mesa, Díaz Grey los miraba mientras bebía. Vio las caderas anchas de los hombres desbordando los taburetes y las raquílicas nalgas de las dos mujeres. La lluvia regresaba tímida, emparejaba su rumor, quedó fija como un objeto agregado a la noche...

Echándose hacia atrás, las mujeres que acompañaban a Marcos y sus amigos, una con pantalones, la otra con pollera e impermeable, se miraron y cambiaron una sonrisa desganada... Sonrieron nuevamente y aproximaron los pechos al mostrador, al mundo de los varones. La lluvia continuaba sin violencia, estática, como una extensa superficie de sonido. Díaz Grey imaginó a *Junta*, un poco borracho en la celebración, conmovido por la revancha, por la victoria conseguida a los cincuenta años, audaz, cegado por el triunfo y el orgullo (p. 19).

Este pasaje es particularmente interesante porque, comparándolo con otros momentos de la narración heterodiegética, podemos observar varias formas de contraste dentro de esta misma voz.

La primera de estas formas es un contraste entre la subjetividad y la omnisciencia de este narrador, así como entre dos subjetividades. Al principio de este pasaje se ve claramente que el punto de vista desde donde se filtra la información narrativa es el de Díaz Grey. Tanto los límites cognitivos como la valoración de los personajes observados son propios de la

subjetividad del doctor. Sin embargo, párrafos adelante, el narrador parece abandonar esta perspectiva y adoptar una más general, más alejada del mundo vivido por los personajes y próxima a lo que podría ser un narrador omnisciente. Esto sucede cuando se relatan las tribulaciones de Barthé en las sesiones del Concejo:

Una vez por año, doce veces, había pedido la palabra apenas terminado el discurso patriótico del presidente, antes de que acabaran los aplausos; y los seis pares de ojos, siempre los mismos, aunque cambiaran sus dueños, estaban ya vueltos hacia él, expectantes, pacientes, lejanamente amigos. Barthé proponía que fuera tratado el proyecto que había depositado una semana antes en Secretaría. Impasible, más blancas las redondeces de la cara, la pequeña mirada atravesando con desdén por encima del óvalo de la mesa y sus cartapacios, por encima de la burla que dejó de ser manifestada después del segundo año y del escándalo que se hizo a sus espaldas a partir del primero, el boticario pronunciaba las frases necesarias..., comunicaba a la posteridad haber nacido con un cuarto de siglo de anticipación, firme y desapasionado, pronto a morir por sus convicciones (p. 20).

Si bien pueden encontrarse ahí rasgos de la valoración del doctor, porque no es una narración del todo externa, su perspectiva está diluida y deja lugar a una crónica histórica hecha por un narrador que tendría que haber sido testigo año tras año (doce en total) en dichas sesiones.

Más tarde, en el capítulo cuarto, como veremos, el narrador heterodiegético cuyo personaje focal es otra vez Díaz Grey asume brevemente la perspectiva de Barthé. Empezamos a notar entonces que la voz narrativa en tercera persona no es totalmente coherente y que cambia, abruptamente, del personaje focal dominante, a otro que podríamos llamar *personaje focal efímero*. El capítulo IV comienza refiriendo lo que Díaz Grey ve y piensa. Sin embargo, esta focalización está contaminada en pasajes breves por estados interiores del boticario, pero en este caso con un claro objetivo irónico:

Algunas ramas humeaban en la chimenea; casi no había diferencia con la temperatura de afuera. Barthé fingió sorprenderse mientras detenía las manos con el pan y la taza. Llevaba un saco de tela muy gruesa con alambres y un pañuelo alrededor del cuello.

–Lamento haberlo molestado... – llevó al médico hasta un sillón cuyas patas lamía el humo de la chimenea... (p. 26).

Hay que notar cómo en la voz narrativa hay una mezcla de descripciones externas de Barthé, al tiempo que empieza a adentrarse en su conciencia. Más adelante es más claro el acceso al estado interno del farmacéutico, sin que la visión externa sobre él se pierda:

Con su voz de matrona y ayudándola con los carnosos dedos sin vello, Barthé transmitió el hermoso ensueño del caso de conciencia, del aislamiento de la cima de la montaña, de los días de lucha y meditación en que estuvo luchando, minuto tras minuto, para apartar del juicio la escoria de las consideraciones egoístas (p. 27).

El siguiente párrafo abre con un pensamiento de origen indeterminado:

“Tal vez aspire, en el fondo, a que coloquen un cartel iluminado, Gran Prostíbulo Barthé, o a que la justicia anónima y popular termina por bautizarlo así”. Y ahora, de regreso de la montaña y de la angustia, limpio del horror de las anticipaciones, exhausto y serenado, alzaba la traslúcida taza de té con dos dedos, tomaba conciencia de la habitación enorme, cargada de adornos, potiches, retratos...; tomaba conciencia del significado del momento y de la generación que lo escuchaba por las orejas de Díaz Grey (p. 27).

Lo interesante de la focalización en este pasaje es que, a mi parecer, es abiertamente ambigua.

Por un lado, hay descripciones exteriores y algo burlonas del boticario “con su voz de matrona”, y por otra, un pensamiento que parece pertenecer a Barthé, en el que, con términos grandilocuentes se plantea la fundación del prostíbulo como fruto de un “hermoso ensueño del caso de conciencia”. Barthé parece estar orgulloso cuando “toma conciencia del significado del momento...”. Para él, lo leemos en ese mismo capítulo, el burdel tiene un objetivo civilizatorio y es “una necesidad social” (p. 29).

Sin embargo, si se acepta la lectura de que el narrador no tiene una focalización clara, y bien puede estar utilizando de foco a Díaz Grey, habría entonces que notar la burla del doctor con respecto a esa grandilocuencia de Barthé. Burla o si no, por lo menos, escepticismo. El último párrafo de la página 27 es otra vez una ambivalente descripción externa del farmacéutico:

Era un hombre de más de cincuenta años, con un pelo como plumón alrededor de la piel sonrosada del cráneo, con una cara fofa y desnuda, con esporádicas

luzes de astucia e interés bajo las precoces canas de las cejas. Se acomodaba, correcto y pesado, en el asiento circular de la silla, los zapatos diminutos, brillantes y reunidos, la mano izquierda recorriendo curvas en el aire u ofreciéndose palma arriba sobre el muslo. Tal vez supiera de qué estaba hablando cuando imponía el relato de su vida, enumeraba y disminuía injusticias, enumeraba lugares comunes: el capitalismo, la oligarquía, las cooperativas agrícolas y el laborismo inglés; cuando daba a entender que todo esto había sido, si no un deliberado prólogo, un fatal antecedente de la existencia de un prostíbulo en Santa María (p. 28).

Según mi lectura, en el pasaje donde Barthé le “impone el relato de su vida” a Díaz Grey, el narrador heterodiegético, con foco en Díaz Grey, alberga dos valoraciones en franca discordancia: por un lado, lo que Barthé transmite o cree que transmite y, por el otro, el contexto narrativo, proporcionado por el punto de vista de Díaz Grey, que lo ridiculiza. Así, el juego entre las perspectivas de dos personajes se da, de forma sutil, dentro de una misma voz, generando la posibilidad de dos lecturas diferentes. Una, la forma literal y solemne en que Barthé se ve a sí mismo –como un adelantado a su tiempo (un cuarto de siglo, exactamente)– y cómo ve a su empresa –una iniciativa progresista de izquierda–; otra, la ironía con que Díaz Grey observa, no la función del prostíbulo, sino la actitud de Barthé: esa grandilocuencia y grandeza de los ideales del, además de boticario, hombre de política, constantemente contrapuestas con una ridiculización de sus características físicas. La tensión entre las perspectivas genera ese juego y deja al lector la última interpretación, porque no es posible leer en un entramado tal de perspectivas disímbolas una postura categórica por parte del autor sobre los conceptos que se ponen en juego aquí. Algunos de los cuales pueden enunciarse con preguntas como: ¿es un prostíbulo una necesidad social? ¿La prostitución es una fuerza civilizatoria? Desde ya hay que decir que la novela rehúye cualquier respuesta terminante.

Desde mi punto de vista, la doble focalización de este pasaje es posible y es fuente de ironía. Sin embargo, la lectura irónica no se agota ahí. Teniendo en cuenta la perspectiva del

doctor Díaz Grey, despunta otra forma de ironía, una más humorística y clásica, conocida como ironía “dramática”. Ésta descansa en el contraste entre el comportamiento de Díaz Grey y el discurso del narrador. El primero es de una modestia y una corrección ejemplares. El doctor, cuando visita a Barthé, “no quiere molestar” pero, como vimos en los pasajes citados arriba, la descripción de Barthé que hace el narrador desde la perspectiva de Díaz Grey es despiadada. Así, el lector asiste a la ridiculización del farmacéutico, mientras éste lo único que está recibiendo de parte de las acciones y palabras de Díaz Grey es un tratamiento cortés. En una escena teatral, el *eiron*, en complicidad con el público, estaría llevando a cabo la ridiculización del *alazon*.

Esto es mucho más claro en el capítulo VI, cuando Díaz Grey visita a Larsen. Tras el saludo de éste, leemos: “-¿No lo molesto? -preguntó el médico, y dejó en seguida de preocuparse por saber si lo molestaba. Miró con calma el ridículo e intuyó el otro, adherido al visible; del confuso, voluntarioso inevitable persistir que *Junta* hubiera reconocido como su alma (p. 42)”. El juicio del doctor, a diferencia de su actitud, es demoledor no sólo con la apariencia de Larsen, sino con su existencia entera. Y esta doble cara de Díaz Grey rige todo el encuentro.

El filtro de la narración de este capítulo apunta siempre a esa ridiculización del personaje conocido como Juntacadáveres: “Larsen asintió y dejó de mirarlo; se frotaba las manos cortas, muy blancas. Contra el pantalón y el chaleco, el vientre avanzaba redondo, independiente del resto del cuerpo (p. 44)”. La voz narrativa insiste en esta fijación del doctor con la gordura de Larsen, representada grotescamente: “*Junta* se detuvo de golpe, perniabierto, sardónico, dejando avanzar el vientre, frente a la silla donde Díaz Grey hacía girar el bastón entre las rodillas (p. 45)”.

Una vez que se metió con sus defectos físicos, la voz narrativa arremete contra la actitud de Larsen, todo esto mientras las palabras del doctor son siempre educadas y medidas. Dice Larsen: “–Disculpe, pero ya no me interesa. Hace años que estoy aquí por eso, nada más que por eso. Y dos o tres veces por año Barthé me hace decir que el asunto está arreglado. Ahora me río –trató de hacerlo–... (pp. 45-45)”. La actitud desinteresada y llena de dignidad de Larsen quedan inmediatamente ridiculizada, desenmascarada, como pasa con el *alazon* clásico. El simple apunte de la falsedad de la risa de Larsen indica también la falsedad de su desinterés, como se verá al final del capítulo.

Queda así claro cómo la ironía se establece por el contraste entre las palabras y actitudes de Díaz Grey y la demoleadora ridiculización de Larsen por parte del narrador desde la perspectiva del doctor. Ahora bien, toda vez que se ha establecido esa dinámica de la ironía “dramática” de la que Larsen es la víctima ridiculizada a los ojos del lector, se puede pensar que éste tendrá la legítima creencia de que Díaz Grey está en una posición de superioridad respecto a su objeto ironizado. Sin embargo, una ironía más espera al final del capítulo, cuando estas expectativas del lector se ven frustradas toda vez que el doctor, reflexionando sobre sí mismo, piensa:

“No tengo salvación; y no puedo recordar qué esperé que me interesaría de todo esto, en este canalla envejecido. Volver a casa, ponerme una inyección, escuchar música y pensar en Molly, en la casa de la arena, en el hotel de madreá, río arriba; pensar que es posible que muera antes de que termine el año, suponer que son Dios y suponer que me importan el pasado y el destino del doctor Díaz Grey, lavativero desteñido y provincial. (p. 47).

Si la ironía había tenido un tinte humorístico al tener como su víctima a un mediocre contador con sueños de proxeneta, la desoladora reflexión de Díaz Grey sobre sí mismo no tiene nada de gracioso. No porque se dirija contra una figura respetable como la del doctor (que para nada lo es), sino porque da la idea de una visión desoladora de toda Santa María y, por

extensión alegórica (según los términos de Lukács arriba consignados), al mundo entero. Hasta este sexto capítulo, esta visión sobre lo humano se ha confirmado por esa degradación irónica que ejerce la voz narrativa sobre los sucesos y los personajes que van construyendo su historia.

Otra forma de contraste corresponde a la divergencia que hay entre lo dicho por el narrador heterodiegético en un capítulo en el que utiliza como foco a un personaje, y un capítulo donde utiliza como foco a otro. En este caso, entre la voz narrativa del primer capítulo, con focalización en Larsen, y la del tercer capítulo, focalizado en Díaz Grey. Reproduzco de nuevo, del fragmento citado anteriormente, la parte pertinente aquí: “Díaz Grey imaginó a *Junta*, un poco borracho en la celebración, conmovido por la revancha, por la victoria conseguida a los cincuenta años, audaz, cegado por el triunfo y el orgullo”. Claramente hay una identificación entre el narrador y Díaz Grey y, en este caso, aunque resulta obvio, no hay ningún rastro de omnisciencia. La voz narrativa en tercera persona no va más allá de las limitaciones cognitivas del personaje, al cual imagina. Pero sabemos que, por lo leído en el primer capítulo, las suposiciones de Díaz Grey no son certeras, o al menos no al cien por ciento. El triunfo y el orgullo que el narrador le adjudica a Larsen aquí no se corresponde totalmente con lo que ya sabemos. En el Larsen del primer capítulo sí hay un cierto sentimiento de revancha, como el imaginado por el doctor. El narrador lo corrobora cuando dice:

sospechó que la tentación de decir absurdos procedía de aquella amenaza de cansancio, de aquel miedo al acabamiento que lo había cercado en los últimos meses, desde el día en que creyó que había llegado la hora del desquite, la hora de palpar los hermosos sueños, y aceptó la duda de que tal vez hubiera llegado demasiado tarde (p. 10).

Revancha, entonces, tal vez, pero ¿orgullo? El escepticismo de Larsen, su cinismo, la burla que hace de *sus* mujeres, nada de eso nos lleva a pensarlo como un personaje orgulloso. De

hecho, parece más bien que en el fondo se ve a sí mismo como un ser ridículo, que es consciente de que el fruto de su revancha es más bien un objeto de burla. Leemos los pensamientos de Larsen: “Barthé tiene más de lo que merece él y todo el pueblo, aunque puede ser que se rían al verlas y continúen riéndose durante días o semanas” (p. 9).

Queda expuesto cómo no existe una continuidad entre el narrador heterodiegético del primer capítulo con el del tercero, por lo que, a pesar de que la voz es la misma, la perspectiva narrativa es continuamente modificada. Podría pensarse, leyendo *Juntacadáveres* dentro de la misma saga iniciada con *La vida breve*, que el narrador en ambos casos –y en todos los casos en que es una voz en tercera persona– es Brausen. La lectura me parece posible, pero no creo que nos haga entender totalmente el funcionamiento del narrador heterodiegético de la novela que nos compete ahora. Primero porque en *La vida breve* no existe una focalización interna variable tan compleja como lo que hemos revisado arriba. Segundo, porque el hecho de proponer a Brausen como el narrador único de *Juntacadáveres*, ni explica ni tiene relación con la suma de perspectivas (no muchas) que –de forma, a veces abrupta, a veces sutil, a veces esporádica y a veces muy intensa– se da en esta voz narrativa.

Ya sea Brausen o ya sea un narrador anónimo quien narre de forma heterodiegética, debe su particular forma de construcción a un autor, a una instancia en el texto diferente a él. Autor implícito que, si bien no está presente de forma explícita en el texto, es responsable de la peculiar configuración de dicha voz plural, cambiante y desgarrada internamente. Voz que, a fin de cuentas, dado lo divergente y contradictoria que es, acaba creando un discurso que no comunica directamente al lector ideas o mensajes unívocos. El autor crea un narrador, no tanto poco confiable, sino polivalente. El objeto, el punto, el meollo de su relato, está diferido. El lector, como vimos en el caso del pensamiento directo de Barthé-Díaz Grey, no puede asirse de una perspectiva que jerarquice todas las demás para interpretar de forma *correcta*

el texto. El autor, mediante un narrador complejo, que alberga una suma problemática de subjetividades, deja el texto abierto y a la lectura la concretización casi absoluta de lo planteado por la diégesis, la cual, además, da una postura particular de lo que es la realidad: “Los tres distintos puntos de vista distintos en *Juntacadáveres* demandan al lector para reintegrar la realidad, para capturar sus formas alternativas, unirlos y colocarlos como un todo junto a la vida”.⁹⁵

Mencionando que, dados los juegos de perspectivas dentro de una misma voz narrativa que hemos señalado aquí, hay más tres puntos de vista en la novela, me parece acertado el papel que Lewis otorga al lector en una obra como *Juntacadáveres*. Ese lector que recibe de un texto un mundo cerrado y coherente, un bloque perfectamente jerarquizado y con patrones simples para descodificarlo, no es el lector de *Juntacadáveres*. Éste, más bien, encuentra en la obra un complejo entramado de perspectivas y discursos. No del todo caótico, porque a fin de cuentas es una obra artística artificiosamente construida, pero sí en continua transformación. Este lector es muy similar a una persona de carne y hueso que percibe, en la realidad, también un montón de discursos y sentidos de diversos y muy distintos valores.

El sistemático cambio de perspectivas que se da en esta voz resulta particularmente interesante debido a que se trata de un narrador en tercera persona. Muy claramente, la objetividad propia de este tipo de narrador, queda absolutamente socavada en este narrador de *Juntacadáveres*. El narrador heterodiegético de esta novela a veces parece omnisciente, pero muy pronto notamos en él cómo las perspectivas de los personajes se apoderan del relato. El resultado, obviamente, empantana cualquier tipo de sentido claro que busquemos

⁹⁵ Bart L. Lewis, *op. cit.*, pp. 18-19. “The three distinct points of view in *Juntacadáveres* require the reader to reintegrate reality, to capture its alternative forms, unite them and place them whole alongside life”. La traducción es mía.

en el texto. La lectura de un narrador heterodiegético tan extraño hace sentir que hay alguien o algo no explícito dirigiendo ese comportamiento tan aparentemente desordenado. Tal vez sea Brausen o un Onetti ficticio. A cualquiera de los dos lo imagino con una mueca burlona.

De lo revisado anteriormente con respecto al significado que el prostíbulo tiene para Barthé podemos también señalar otro tipo de ironía, muy común en *Juntacadáveres*. Se trata de la hiperbólica idea que los personajes tienen sobre la existencia del burdel. Dicha hipérbole crea una ironía con respecto a la perspectiva de la trama de esta obra. Según los términos de Luz Aurora Pimentel, teniendo en cuenta que “los acontecimientos de la historia no proliferan arbitraria o indefinidamente sino que están configurados por un principio de selección *orientada*”, por eso, “se puede hablar de ese principio de selección en términos de una *perspectiva de la trama*”.⁹⁶

Este tipo de perspectiva puede entrar en disonancia con otras perspectivas en la novela, lo cual resulta en un tipo de ironía muy común en *Juntacadáveres*, que es una de “aquellas novelas en las que se multiplica la instancia de la enunciación, o en las que lo que el narrador afirma se va negando por el desarrollo de los acontecimientos”.⁹⁷ Este fenómeno, como veremos, también puede traducirse a términos teóricos con lo que Ballart llama “ironía por contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido”,⁹⁸ que en este caso resulta en una hipérbole, donde la manera grandilocuente de enunciar –“Gran Prostíbulo Barthé” (p. 27), “viejo ideal civilizador” (p. 20)– no corresponde con lo prosaico de lo que está siendo enunciado.

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ “el contenido de la obra es la historia que ésta cuenta, siendo su sustancia la realidad que el autor ha pasado por el tamiz de sus códigos culturales, y su forma, la presencia en el texto de unos determinados personajes y hechos”. Pere Ballart, *op. cit.*, p. 328.

Tenemos así que para Barthé la existencia de la casa de la costa tiene un significado civilizador. En la lectura, podemos finalmente coincidir con la postura socarrona de Lanza que ironiza con esta grandilocuencia de Barthé: “–No hay razón verdadera para dudarlo. Bueno, una etapa más de la viejísima lucha entre el oscurantismo y las luces. Las luces, claro, las representa aquí el amigo Larsen...” (p. 252).

El oscurantismo, siguiendo la lógica de Lanza, estaría entonces representado por el Padre Bergner. Con respecto a esto, se da una forma idéntica de ironía cuando el narrador relata uno de los últimos sermones del cura, quien se compara ni más ni menos que con Moisés, y la existencia del burdel se relaciona con el pasaje bíblico del becerro de oro. El sermón de Bergner –consignado en el capítulo XXV– está relatado por un narrador heterodiegético pero que enuncia en plural. La lectura de esta voz es doble, por una parte, demuestra cierta omnisciencia y por otra, hay una parcial focalización en el padre, como si estuviera reflexionando sobre sus feligreses. No se trata de una voz que asume la perspectiva de la colectividad, sino de un personaje que intenta mirar a través de ella. Colectividad que no se refiere a toda la ciudad, sino sobre todo a la Colonia suiza. Lo primero que podemos notar, y que sin duda está tratado satíricamente, es el racismo del cura: “Que ellos [sus parroquianos de la Colonia, descritos como “Eran casi todos rubios, tenían las manos grandes, rojizas y ásperas” (p. 207)] tuvieran que sufrir y pagar por las culpas de Santa María, por costumbres y negocios vergonzosos, de hombres de ciudad y de tez oscura” (p. 208).

El narrador, luego de decirnos que el pecado lo están pagando justos blancos por pecadores morenos, consigna que dicho pecado es de dimensiones bíblicas. Es una falta comparable a la que desató la ira de Dios en el Éxodo, luego de que Aaron fundiera los aretes de oro para erigir un ídolo espurio:

Y ahora estaban de rodillas, humillados, ofreciendo su silencio y su fe como armas que tal vez aceptara Dios para derrotar el mal. Un momento antes, habían visto subir a Moisés al monte, llamado por Jehová; confundieron al padre Bergner con Moisés y admiraron su ascensión hasta el Sinaí, donde desde seis días atrás reposaba la gloria de Dios. Habían visto a Dios alzar una mano para ordenar al padre Bergner: “Anda, desciende, porque tu pueblo se ha corrompido. Presto se han apartado del camino que yo les marqué. Ahora, pues, deja que se encienda mi furor en ellos y los consuma”. Escucharon la tristeza y la ira de Dios, la vergüenza y la ira del padre Bergner (p. 208).

La lectura de este pasaje pinta a Bergner, además de como un fanático, como un hombre extremadamente soberbio, que cree estar llevando a cabo una salvación épica, recibiendo órdenes directas de Dios. Luego, sin embargo, esta caracterización mesiánica del padre queda rebajada por dos “formas del contenido” de la obra.⁹⁹

La primera: lo relatado al final de ese capítulo, cuando los feligreses regresan a sus vidas donde las anodinas costumbres cotidianas parecen tener más peso que las dramáticas palabras que escucharon en misa:

Ellos marcharon hacia la luz del verano, se fueron apartando, entre gestos de saludos... Se movieron, taciturnos, desentumeciéndose... hacia el viaje de regreso, malhumorado y tácito, que sólo acortarían comentarios triviales y breves cabezadas; hacia el almuerzo interminable, el alivio de la siesta, el aburrimiento de la tarde ociosa, ardiente, con el insincero bullicio de las visitas, con el crepúsculo perplejo, el zumbido de los faroles a cuya luz blanca se mirarían envejecer, parsimoniosos, ecuánimes, sin sacar conclusiones (p. 210).

Si leemos este párrafo como enunciado por un narrador omnisciente, se cumple esa minusvaloración del padre Bergner y su empresa salvadora. El cura sería entonces un *alazon* ridiculizado en su soberbia. Si leemos, por otro lado, este párrafo desde la focalización del cura, tenemos que concluir que el propio padre sufre una crisis de fe causada por la percepción negativa que tiene de su feligresía.

⁹⁹ “Las ironías que ciñen su contraste al plano formal del contenido son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, son de imposible conciliación”. Pere Ballart, *op. cit.*, p. 343.

Esta conclusión está apuntalada por la segunda “forma del contenido” contrastante, que podemos leer en el capítulo XXVIII, donde se relata lo sucedido con el padre una vez que termina el sermón y entra, erguido, a la sacristía. Ahí lo espera el teniente Medina quien, además de poner en evidencia el contubernio entre la policía y el clero, le dice que su sobrino Marcos se ha mudado al prostíbulo. Al padre, la noticia que, sabe, acarreará un escándalo, lo lleva a una reflexión que, de forma magistral, le da una vuelta de tuerca a ese personaje fanático que habíamos entrevisto antes y lo dota de una complejidad en absoluto idealista, sino muy humana y de alguna manera muy realista:

se le ocurrió que tal vez no hubiera sido el diablo quien condujo a Marcos hasta el prostíbulo, la noche anterior.

Deseaba estar solo y de rodillas, agradecer aquella sensación confusa sobre el calor y los paisajes de Santa María en la hora de la siesta, aquella imagen premonitoria que podía incluir un automóvil rojo en una callejuela perdida, con disimulo, frente al resplandor celeste de una casita pobre, allá en la costa ignorada (p. 229).

¿Se le ocurrió que la motivación de Marcos no fue diabólica porque éste tenía intenciones de acabar por sí mismo con el prostíbulo, como parece era su primera intención? ¿Pensó el padre Bergner que el diablo no tenía que ver en la decisión de su sobrino porque en el fondo el cura no cree en esa hiperbólica condena al burdel? La enunciación me parece medidamente ambigua, por lo que la respuesta puede hallarse solamente en la mente de cada lector empírico.

Lo que sí resulta muy claro es que la figuración irónica de este pasaje –como de los pasajes revisados anteriormente– más que posibilitarnos sentidos claros, certezas sobre cuál es el mensaje del texto, sobre qué significan los personajes, sobre cuál es la verdad detrás de las voces narrativas, nos hace constantemente volver sobre nuestros pasos y cuestionar las intuiciones que hemos ido sustrayendo del texto. Así es como la ironía va difiriendo la

posibilidad de extraer verdades de la lectura de la obra, la posibilidad de descodificar sentidos de la novela coherentes y sin fisuras.

V. Narrador homodiegético

En una primera lectura, el narrador en primera persona del singular de *Juntacadáveres* que relata once capítulos de la obra parece el menos complejo de los tres. Se trata de un personaje, el adolescente Jorge Malabia, que relata, sobre todo, su propia historia. Es decir, es un narrador homodiegético que, en buena parte de su discurso, se comporta de manera autodiegética. Sin embargo, en el capítulo segundo –primero en el que aparece este narrador– su comportamiento es más bien de un narrador testigo, cuando da cuenta de la llegada de las mujeres y de Larsen a Santa María.

El ir y venir de la narración testimonial a la autodiegética, por lo demás, es algo común. Luz Aurora Pimentel da cuenta de varios casos de este tipo de narradores que se deslizan de lo autodiegético a lo testimonial o viceversa e, incluso, de la narración homodiegética a la heterodiegética.¹⁰⁰ Así pues, esta ambivalencia no es algo extraño para este tipo de narración.

Otro lugar común al hablar de la narración en primera persona y que se cumple con Jorge Malabia, es el de la falta de confianza en su discurso. A diferencia de un narrador en tercera, supuestamente objetivo, el narrador en primera suele resultar menos veraz al lector, ya que, cuando la voz narrativa “se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que narra no sea del todo confiable. Es debido a este grado de subjetividad en la voz que narra que desconfiamos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona”.¹⁰¹

Sin duda, apenas nos enfrentamos al relato de Jorge Malabia, empezamos a sentir desconfianza de lo que nos está diciendo. Algo no extraño en esta novela, donde, como ya

¹⁰⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 137 y siguientes.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 139.

hemos revisado con respecto al narrador heterodiegético, las voces narrativas se encuentran constantemente en cuestionamiento, debido, precisamente, a la subjetividad que se inmiscuye en ellas. Ahora bien, más allá del hecho dado de que Malabia resulta un narrador no fidedigno, lo que es necesario para este trabajo es ahondar en las características de su voz que lo configuran de tal modo, así como las consecuencias que tiene para la significación y lectura de la obra.

Habrá que empezar contextualizando esta voz narrativa dentro del plano general de la novela. Lo primero que se debe decir es que la historia¹⁰² de Jorge Malabia no tiene una estrecha relación con lo relatado por los otros narradores, no se trata, pues, de la misma historia contada desde perspectivas distintas. Mientras que éstos se encargan del establecimiento del prostíbulo y las consecuencias que esto trae en la comunidad cerrada y católica de Santa María, Malabia nos hace un relato de formación en el cual nos enteramos de sus inicios como poeta y de su iniciación sexual con la viuda de su hermano. Su historia, eso sí, se inserta en el contexto de la fundación del prostíbulo, y termina literalmente adentrándose en él.

El hilo, sin embargo, que une la microhistoria del joven aprendiz de poeta y la macrohistoria del prostíbulo, es muy delgado. De ahí que Hugo Verani crea que a la novela le hacen falta elementos estructurales que conecten adecuadamente las partes de la obra: “*Juntacadáveres* tiende a desdibujarse por falta de elementos que conecten las partes y generen la necesaria continuidad formal de la narración. El enlace entre las distintas historias

¹⁰² Al usar los términos “historia” y “relato” tengo en cuenta la distinción de Gerard Genette para quien la primera es la dimensión cronológica de los hechos narrados y la segunda, el orden impuesto por el narrador en el acto de narrar la historia.

queda apenas esbozado y el desarrollo de los acontecimientos no responde a exigencias del proceso creador”.¹⁰³

Según Verani, la trama principal de la obra, Larsen y el prostíbulo, se desvanece y pierde protagonismo con respecto a las tramas secundarias –la reacción de la comunidad y la relación de Jorge con Julita–. Así, en lugar de que exista una jerarquía adecuada que lleve a la síntesis final de las historias, la obra queda como una colección de estampas apenas hiladas una con otra.

Tenemos, entonces, que la voz narrativa de Jorge Malabia nos entrega una escena paralela, que comparte tiempo y espacio con las otras tramas de la obra, que incluso rivaliza con la trama principal, pero que, según Verani, no se integra de forma general sino hasta el final. Y esto tras una vuelta de timón que parece algo abrupta. Sin embargo, hay que señalar que la historia del prostíbulo está todo el tiempo como trasfondo del relato de Jorge Malabia y, sutilmente, sí está en estrecha relación con ésta. La presencia de Larsen y sus mujeres en Santa María están siempre en la mente del joven Jorge Malabia y su actitud y motivación están guiados por su necesidad de probarse como hombre; así, la casa en la costa resulta ser la prueba final de hombría y madurez. Más adelante ahondaré en la que podemos llamar “perspectiva ideológica de la voz narrativa”, la cual también tiene estrecha relación con la existencia del burdel, pero no corresponde a lo que el joven Jorge Malabia piensa, sino a la perspectiva del narrador sobre la empresa de Larsen desde su presente de enunciación. Pero es necesario ir por partes.

Primero, desde el enfoque puramente formal, hay que poner atención al tiempo en que narra esta voz. Al inicio de su discurso, en el capítulo II, el narrador dice: “Las mujeres

¹⁰³ Hugo Verani, *El ritual de la impostura...* p. 239.

llegaron en el tren de las cinco, el primer lunes de las vacaciones; sólo estábamos en el andén Tito y yo, dos changadores y el telegrafista” (p. 13). Es una narración en pasado, lo cual implica, obviamente, una retrospectiva desde un presente de la enunciación (posterior a los acontecimientos narrados). Todo ese capítulo, en donde el narrador funciona como testigo de la llegada de las mujeres y de Larsen, se relata en pasado.

El siguiente capítulo entregado por Malabia –el V–, en el que se relata por primera vez un encuentro entre Jorge y Julita, está narrado totalmente en presente. Hasta aquí, podría pensarse que el tiempo verbal corresponde a lo narrado o a su posición como testigo o como héroe. El pasado lo usa cuando habla, como testigo, de Larsen; el presente, cuando Jorge está con su amante y es el protagonista de su historia. Pero, después el capítulo V, cuando Jorge reaparece en el VII, vuelve a la enunciación al pasado y luego hace una transición más o menos sutil al presente.

El capítulo inicia como testigo (escondido) de la borrachera de Marcos: “Estuve escondido detrás de la cortina del altarcito” (p. 51). Después, sin embargo, se desliza de testigo a protagonista. Esta transición se hace de forma paulatina, al igual que el paso de la narración en pasado al presente: hacia la mitad del capítulo, Jorge transita de un “Volvió a besarme” a un “Aquí estaba yo” a, finalmente, un “Este que descubre los brillos lunares del cochecito de Marcos” (pp. 53-54). De pasado, a copretérito, al presente, y a partir de ahí su narración se hará mayormente en ese tiempo verbal.

Antes de este momento, dicha variabilidad en el tiempo verbal parece gradual y, hasta cierto punto, lógica o, incluso, podría pensarse que se trata de una distracción del escritor. Sin embargo, en el siguiente capítulo entregado por Jorge, el tiempo de la narración ya no responde a ninguna lógica y se da tan abruptamente –en una misma oración– que es imposible pensar en un error. Así, después de consignar un parlamento de Lanza, Jorge dice (o

¿escribe?): "Sonrió sin rencor; aunque me cuesta trabajo, asiento con la cabeza, pero le hago saber con los ojos..." (p. 99).

Es claro que hay una intención del narrador por crear esa disonancia temporal, por romper toda lógica sobre el uso de los tiempos. Un poco más adelante, la variabilidad se vuelve incomprensible:

El nazi, atrás del mostrador, se *rasca* una axila y *conversa* con el mozo; *miran* hacia mi mesa. *Entraron* las mujeres, tal vez quieren pedirme que me quite la boina. *Juntacadáveres está* sentado en el fondo... No me voy a quitar la boina... Llamo al mozo y pido más cerveza, un paquete de cigarrillos. Julita me *puso* cien pesos en la mano; *bajó* hasta la puerta del jardín, me *besó* en la boca mientras metía el billete en mi puño y me *empujó* hacia afuera. Dijo algo antes de cerrar.¹⁰⁴ (p. 100)

Si podemos encontrar cierta lógica y decir: el presente de la enunciación de Jorge es en el Berna y recuerda ahí cuando Julita le dio el dinero y lo besó, esta lógica queda traicionada inmediatamente cuando leemos, en la siguiente frase: "Lanza me vio mirar a *Junta*, se volvió hacia él y ahora me guiña un ojo." (p. 100), donde notamos otra vez la abrupta transición temporal.

En mi opinión, este misterioso y desordenado uso de los tiempos verbales apunta a pensar en una recreación *a posteriori*. Desde un presente de la enunciación que no es explícito y que no se corresponde con ese presente narrativo del Jorge de diecisiete años. Albert de la Fuente, por el contrario, ve la narración de Malabia como simultánea a los acontecimientos que vive:

La descripción de Lanza con su boca abierta, sonrisa y correspondientes dientes manchados, la observa Jorge junto con el introspectivo y yuxtapuesto 'me molesta...' que se aparte ya de Lanza y arroja a Jorge a un autoanálisis brevísimo que recupera la visión de la vejez de Lanza. Todo esto ocurre en la conciencia de Jorge durante la pausa momentánea que hace Lanza...¹⁰⁵ (p. 269)

¹⁰⁴ Los subrayados de los verbos son míos.

¹⁰⁵ Albert de la Fuente, *op. cit.*, p 269.

Para De la Fuente, ese presente enunciado indica lo que pasa en la conciencia del narrador simultáneamente a los acontecimientos, como si el discurso fuera la traducción inmediata, al lenguaje, de la percepción de Jorge sobre éstos. Esto sería posible si y sólo si todo el relato de Malabia ocurriera en presente. Pero, como hemos visto, eso no ocurre así. Me parece, más bien, que el discurso de este narrador, por al menos dos razones, es una recreación literaria posterior, un relato escrito que surge de la evocación (rememoración, intuición, invención) del pasado del narrador.

La primera tiene que ver con lo hasta aquí expuesto: el juego temporal es un artificio construido para crear un efecto específico. No se debe soslayar el inicio de la narración en pasado y, luego, su deslizamiento, a veces gradual, a veces abrupto, al presente. La segunda es el estilo del relato. La forma en que está compuesto se corresponde más con un texto literario estilizado que con un *fluir* de la conciencia. En muchos momentos, la narración de Jorge, que sabemos fue a sus diecisiete años un poeta en ciernes, es eso, poética:

Volvió a besarme y apoyó los nudillos contra un bostezo. Sin cuidarme del ruido y haciendo sonar por gusto los zapatos desde la mitad de la escalera, bajé los peldaños, abrí la puerta con los ojos cerrados para separarme del quejido de los goznes y salí al jardín, a la noche calurosa y ya sin lluvia. Había estrellas y grandes nubes livianas y cenicientas que se iban (p. 53).

Más allá del caótico uso de los tiempos y la vaguedad que muchas veces impera en el discurso de este narrador, no hay nada en él que nos haga pensar en el inconexo *fluir* de conciencia de Leopold Bloom, por ejemplo. El discurso de Jorge es perfectamente coherente, aunque ambiguo por momentos. Incluso la ambigüedad parece tener un sentido diseñado para escamotear partes importantes de la historia.

También en la narración en presente se puede notar esa estilización literaria y esa ambigüedad estudiada:

Como en tantas otras noches, con el mismo grado de velocidad en los movimientos, sabiendo que copio, sin quererlo, los gestos de noches anteriores sintiéndome revivir orgullos, melancolías y postergaciones, dejo de escribir.

Me abrocho la camisa, me pongo y ladeo la boina y, luego de apagar la luz, me asomo a la ventana para buscar la luna, verla aplastada en el jardín, oler las flores y mirar a la puerta de Julita con la cara endurecida, meditativa, resuelta, construida por mi sólo y que no sé qué expresa (p. 175).

Escritura y construcción, pues, son fundamentales para entender el ejercicio de enunciación de este narrador. Esa cara de Julita es, me parece claro, una evocación con mucho de invención de Jorge Malabia desde un presente de enunciación posterior y no identificado ni explícito, oculto en cierto grado por un presente discursivo artificioso y literario rayano a veces con lo fantástico:

Julita fuma y cuenta; sonrío tan feliz que sufro de envidia y ternura, su cuerpo musculoso ya está, casi, en la adolescencia...

Tira el cigarrillo, se derrumba en la cama, se arquea como un feto, cierra los puños. Ahora está sin senos, tiene el pubis calvo; murmura mientras la nariz se le hace diminuta, respingada. Por fin se duerme. Me agacho para besarle los pies, las rodillas (p. 213).

La narración simultánea producto de la percepción de Jorge Malabia, por otro lado, implicaría la transmisión de una realidad, sí, percibida subjetivamente, pero presente, comprobable. Contrariamente, la reconstrucción escritural *a posteriori*, implica más bien un relato cuyo sentido no está en la transmisión de esa realidad de lo verdaderamente sucedido, sino en el sentido que surge del trabajo introspectivo, reflexivo y evocador –lo cual resulta en una realidad otra– del narrador. Como bien lo apunta Bart L. Lewis, esta forma de concebir al narrador y su relato es característicamente onettiano: “La creación de realidades alternas de Onetti a lo largo de toda su producción literaria, su impulso metaficcional, es un punto de

interés crítico y subraya su creencia de que el texto novelístico nace del proceso, la invención y la autoexaminación”.¹⁰⁶

Lo que tenemos en el relato de Jorge Malabia es, pues, un texto novelístico construido en retrospectiva. Y esa reconstrucción no busca en absoluto una verdad histórica, sino una verdad íntima, que no tiene su sentido en la realidad objetiva, sino en esa realidad alterna cuya motivación es la construcción artística. La forma en que está articulado el relato de Jorge parece indicarnos que el punto de cualquier historia no está ni en la verdad factual ni en la superficie, en lo explícito, sino en el trasfondo sutilmente revelado que se desprende de la particular manera de contar, es decir, en el relato. Digamos: en el juego narrativo que le da sentido a los hechos, los cuales, como bien sabemos, son siempre vacíos.

Esto es claro en el capítulo XXIII, último en el que se narra un encuentro entre Jorge y Julita. Este capítulo (que podría ser un cuento perfectamente redondo) comienza con Jorge recibiendo un sermón de su padre. En algún momento, el adolescente Jorge hace alusión a la hora, las once pasadas. No lo dice, pero parece ansioso por ello. Finalmente, puede escaparse de sus padres y salir. Va directamente a ver a Julita, que lo recibe con un reproche por la tardanza. Le había mandado una nota para advertirle que llegara a las once en punto o antes, si era posible. Jorge le explica que lo retuvo el discurso de su padre. La puntualidad parecía importante, por lo que ella se molesta. Jorge tiene el tino de quejarse por la prohibición de ir al prostíbulo. Ella llora en una extraña escena, tal vez de celos. Él atempera su pregunta, la “impersonaliza”. Luego, hablan de Federico, que es una presencia-ausencia ineludible entre

¹⁰⁶ Bart L. Lewis, *op. cit.*, p. 17. “Onetti’s creation of alternate realities throughout his literary production, his metafictional drive, is a fundamental point of critical interest and underscores his belief that the novelistic text is born of process, invention and self-examination”. La traducción es mía.

ellos. Jorge sabe que, al hablar de Federico, lo que sigue es inevitable: el encuentro sexual. Pero ella parece, seriamente, intentar recordarlo, dolerse por su muerte. Al final, pasa lo que ambos, secretamente, por lo bajo, sabían que iba a pasar. Ella se desnuda ante él, que acostado la recibe. Acto amoroso que, por prosaico, se contrapone con la fuerte carga emocional que se había planteado en todo el relato. El último párrafo hace claro que todo ese dramático momento (narrado pausado, gravemente) era sólo eso: una puesta en escena, un preámbulo artificioso:

Me apoyo en los hombros y un brazo, la hago caer de espaldas y le pego en la cara, una sola vez, sin violencia. La sujeto y la beso, le hago doblar una rodilla y casi riéndome, agradecido, libre de ella, feliz ahora de haber atravesado paciente el larguísimo prólogo, el juego y la espera que ella supo imponer, entro en el temblor del cuerpo, amo la crueldad y la alegría (p. 200).

El relato de Jorge, me parece evidente en este capítulo, no es una narración simultánea, sino un texto, con una estructura novelesca, estilizado, pensado no sólo para la lectura, sino para la relectura en la que el lector puede encontrar las pistas dejadas por el narrador y, entonces, acceder a sentidos que van por debajo, velados por los sucesos explícitos que, como explica el narrador, son solamente un prólogo.

Finalmente, regresando a lo mencionado al principio de este capítulo, es importante notar la formación de la perspectiva ideológica de esta voz, la postura que el narrador tiene sobre el prostíbulo e intentar indagar sobre el origen de dicha postura. Dice, sobre la pregunta mencionada en el párrafo anterior, luego del llanto de Julita:

—Era una pregunta impersonal —murmuro con desapego— ¿Por qué no puedo ir al prostíbulo? ¿Por qué no puede, un tipo de diecisiete años? No es que quiera ir. Pero, si podés oírme con calma, si no estás obligada a ser tan imbécil como los demás... —ella sacude la cabeza, la separa de las rodillas y continúa sacudiéndola mientras mira el techo—. Todos son imbéciles. Yo soy más inteligente que ellos, yo soy otro. ¿Por qué tengo que decir que sí a todo lo que ellos creen que es bueno para ellos, a todo lo que me estuvieron preparando porque llegaron antes que yo? (p. 197).

Como puede verse, con respecto a la situación del prostíbulo en Santa María, Jorge tiene una actitud que podríamos llamar progresista. Para él, la reacción mayoritaria (y en muchos hipócrita) de condena a la casa de las puertas celestes, es de imbéciles. Jorge se siente superior.

Ahora bien, si aceptamos que la narración de Jorge se trata de una escritura posterior, hay que plantear a éste como, además del narrador, el autor de su propio relato, el cual crea un personaje-narrador, el Jorge joven, así como a todos los personajes. Entre ellos, el principal en términos de trama, por supuesto –además del propio Jorge Malabia– es Julita. Pero el personaje principal en relación con la postura del relato frente al problema moral del burdel es el viejo periodista gallego Lanza. Él es fundamental para la formación intelectual de Jorge.

Como podemos constatarlo en el capítulo XII, Lanza es el primer lector del poeta en ciernes. Sus opiniones sobre los versos primerizos son esperadas y aceptadas. Así, explícitamente, la formación literaria del joven poeta corre a cargo del periodista. Implícitamente, sin embargo, el periodista es también quien da fundamento a la formación ideológica de Jorge. Irónico, inteligente, distanciado de la reacción general de la comunidad santamariana, Lanza pondera en su justa medida tanto la empresa de Larsen, como el escándalo y el resquemor de la ciudad. Aún captando y teniendo siempre en cuenta esa absoluta ambigüedad del viejo gallego, no podemos dudar demasiado de que para él, el prostíbulo no significa la perdición de la ciudad, y si bien tampoco se trata de una lucha civilizatoria e ilustrada, sí queda claro que para Lanza el significado de la existencia de la casa de la costa es algo más complejo –un fenómeno social con claroscuros– que una maldición o una bendición categóricas.

Para el Jorge personaje, según citábamos arriba, el burdel de Junta se vincula con una pasión personal, con una bravata de juventud. Pero hay que tener en cuenta que este Jorge

personaje –adolescente, poeta, rebelde y obediente a un tiempo– es una creación distanciada, también irónica, del Jorge autor-narrador, al cual tendríamos que identificar o acercar más a la postura ideológica de Lanza que a la del Jorge personaje. Éste, de hecho, incluso resulta en cierto momento un objeto de burla debido a su poca edad y lo que eso implica: “Alzo la jarra para que él [Lanza] no vea mi vergüenza y sé que le resultaría ridículo por lo que he dicho si no me tomara en serio, si mi edad no fuera ya una forma definitiva del ridículo” (p. 100).

La vergüenza que Jorge Malabia siente surge de lo que dice el viejo periodista, cuando, en un ejercicio análogo al que hace el Jorge autor-narrador, recuerda su propia soberbia de juventud:

–Me acuerdo como si pudiera verme, un chiquillo como usted y tal vez con una boina semejante encajada hasta las orejas... Me veo así y ahora vamos a lo que interesa, seguro de que no tendría más remedio que escribir una obra genial... Nada más que un libro. Pero un libro que lo dejaría dicho todo. Muertas la literatura, la filosofía, la teología, psicología y tantas otras cosas... Y no era nada; yo creía que era el ansia de gloria, en el peor de los casos, admitiendo con humildad que no se trata de predestinación ni mesianismo. Pero tampoco; eran las ganas de afirmarme, de crecer, de tomarme en serio. Porque, a pesar de todo, ¡eh!, a esa edad es necesario que nos ayuden, que empiecen los demás por tomarnos en serio. 99

El Jorge personaje no está de acuerdo con esa idea distanciada que Lanza tiene sobre la juventud autoafirmativa, ansiosa por la llegada de la adultez, que, en el fondo, explica su propia obsesión por el prostíbulo de Larsen: “Sonríó con rencor; aunque me cuesta, asiento con la cabeza pero le hago saber con los ojos y un movimiento de la mano que hay algunas cosas que él no sueña y acerca de las cuales no podemos entendernos...” (p. 99).

La juventud, pues, desde la perspectiva del narrador *a posteriori*, está no satirizada, pero sí ironizada, problematizada. Casi al final de la obra, una de las mujeres, Nelly, hace un comentario sarcástico sobre Jorge y su bravuconería frente al teniente Medina. “–Es un

mocoso –afirmó Nelly, la gorda,¹⁰⁷ mientras cerraba la cartera con rabia– Es un capricho y nada más. El nenito consentido. Ganas de jorobar la paciencia y hacerse el hombre” (p. 254).

La juventud, pues, está puesta en cuestión y el personaje Jorge sirve al autor-narrador para llevar a cabo esa crítica (no del todo negativa, hay que señalarlo). Por otro lado, la perspectiva de ese autor-narrador, tanto respecto a esto como a la cuestión del prostíbulo, está más cercana a la de Lanza que a la del joven poeta.

La distancia entre el Jorge autor-narrador y el Jorge personaje está disimulada por el uso del tiempo verbal en presente que rige la mayor parte del relato. Pero, no es posible obviarla, debido a que, al principio, al final y en algunas partes de la mitad de la narración, aparece el pasado que indica un presente de la enunciación distinto, posterior al de los acontecimientos. Y, como espero haber demostrado, el contraste entre las perspectivas de ese presente de la enunciación y el presente del adolescente es claro. He ahí donde radica la ironía de esta voz que, desde su punto narrativo engloba distintas perspectivas (al menos la de Lanza y la del joven poeta), haciendo al mismo tiempo una crítica pero también un homenaje a los errores, al desaseo, a la locura de la juventud. El autor-narrador asimila y difiere la perspectiva de su personaje juvenil, y para esto utiliza la ironía de Lanza:

–Lo peor que puedo decir de sus poemas –y lo dice– es que son buenos. Preferiría verlos horrorosos, mirarlos como a bichos deformes y mal nacidos, como animalitos a los que les sobran o faltan patas, ojos, cuernos. Quiero decir... que están mal por estar bien. A su edad y en este año y en esta ciudad, yo hubiera preferido un grito, una mueca incomprensible, alguna forma de locura (p. 133).

¹⁰⁷ Es curioso que en las partes de la obra a cargo del narrador heterodiegético, la mujer gorda no es Nelly, sino Irene (caps. I y X), lo cual no es en absoluto un error, sino que, a mi entender, demuestra que Jorge está creando una historia alterna a la contada por los otros narradores, en la que los personajes son, también, otros.

VI. La voz plural: el imposible narrador ubicuo y subjetivo de *Juntacadáveres*

Es muy probable que, luego de leer las primeras líneas del capítulo XIII, aparezca en la mente del lector de *Juntacadáveres* una inquietud: ¿Quién es este narrador que habla en plural? Luego, notará que la pregunta no es en absoluto fácil de contestar. Y tal vez, al final, llegará a la conclusión de que no hay una respuesta unívoca y categórica. Que lo importante es la pregunta inicial, así como la subsecuente serie de preguntas que de ese enigmático narrador onettiano pueden plantearse.

Hasta antes de dicho capítulo, la obra sólo ha presentado a dos narradores, uno heterodiegético, aparentemente externo en tercera persona, y otro homodiegético, un personaje de la novela, que narra en primera del singular. Cada uno, por supuesto, contiene su propia complejidad, como hemos visto en el caso del narrador heterodiegético, pero ambas son formas comunes en la narrativa (si bien es muy infrecuente tenerla juntas en una misma obra).

El narrador en primera persona del plural, que aparece en los capítulos XIII, XX y XXXI, empieza a poner en jaque nuestros presupuestos narrativos de forma más brusca. Sobre todo por el modo en que, al principio del capítulo, está construida esa voz en plural, de forma sumamente contraintuitiva: “Pasaron algunos meses desde el arribo de las mujeres. Nosotros, los que bajábamos el camino y los que no lo bajábamos, encogimos los hombros y aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran para siempre” (p. 11). Resuena aquí la “ubicuidad” de la que habla Verani, pero esta voz la extiende radicalmente, al punto de que desafía las leyes de la lógica y de la naturaleza (como la entendemos en Occidente a partir de la Edad Moderna): una misma persona no puede afirmar una cosa y su contrario al mismo tiempo.

La conclusión lógica, entonces, es que este narrador, más que un personaje de la novela, es una abstracción, una voz artificial, ¹⁰⁸ la cual está, en este caso, exenta del principio de

¹⁰⁸ Lo es toda voz narrativa, claro, pero aquí Onetti lo hace explícito.

no contradicción. Una persona real o un personaje ficticio creado con pretensiones realistas no podrían hablar así.

Es claro que la intención del autor es crear así, de forma antirrealista, esta voz. De otro modo, hubiera redactado, con más lógica, algo como: “los que bajamos el camino y los que no lo hicieron”. Pero la redacción hace explícito que, en la lógica de la novela, esta abstracción plural incluye, en una primera persona, a la segunda y a la tercera. La voz engloba no sólo al nosotros (los que no bajamos), sino a ellos o a ustedes (los que sí bajaron) enunciando a todos dentro de ese ‘nosotros’.

A continuación, en ese mismo párrafo, esta peculiaridad se lleva aún más lejos. El narrador asume la primera parte de la dicotomía que acaba de enunciar, la de los que sí bajaron: “Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa... dábamos nuestro asentimiento, nuestra bienvenida, con los golpes, casi siempre desafiantes, de los nudillos en la madera” (p. 11).

Luego, asume la segunda:

Los que no descendimos el camino sinuoso y polvoriento, suscribimos la aceptación en cuanto dejamos de hablar del prostíbulo, en cuanto preferimos volver a los viejos, probablemente eternos temas de discusión en Santa María; las perspectivas de las cosechas y de sus precios, la política, los progresos de la Colonia (p. 11).

El párrafo siguiente inicia con una frase que acentúa esta pretensión de totalidad en la voz narrativa:

Parecía, pues, que todo el mundo, todos nosotros, habíamos dicho que sí y que el prostíbulo había pasado a confundirse con las tantas cosas que formaban la fisonomía de la ciudad: la rambla, los puestos de frutas y verduras que cubrían la plaza en las mañanas de los domingos, las líneas de ómnibus que unían la ciudad con la Colonia y con el barrio que se iba extendiendo alrededor de la fábrica de conservas (p. 11).

La pregunta inicial sobre quién es este narrador colectivo y múltiple, que es una cosa y su contrario al mismo tiempo, que incluye en la primera persona a los que sí fueron y los que

no, parece ya incontestable. Plantear así esta voz, en principio, parece querer aparentar que no se sujeta a los límites de la subjetividad. Que su discurso no depende de la percepción de un solo individuo. Que, por ende, es un narrador omnisciente. Entonces, otras preguntas son posibles: ¿Qué efecto tiene en el lector? ¿Qué puede concluirse de los hechos referidos por éste? Podría pensarse, por ejemplo, que esta voz, al no adoptar una perspectiva meramente subjetiva, se desliza hacia una versión objetiva de ese pasaje específico de la historia de Santa María. Objetiva en cuanto a que, según una posible (rápida e insuficiente) definición de objetividad, es una suma de subjetividades, suma imposible fuera de los terrenos de la ficción, por lo demás.

En el corpus narrativo de Onetti, el empleo del narrador en primera persona del plural no es privativo de *Juntacadáveres*. Maximiliano Linares lo resalta en obras como *Para una tumba sin nombre* y el cuento “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”. Para él, se trata, en esas obras, de un plural mayestático que asume tres voces distintas.¹⁰⁹ Para Fernando Aínsa, ese narrador es “un personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad”.¹¹⁰ Algo de eso hay, sin duda, pero ninguna de las dos caracterizaciones sirve para explicar esta voz en plural de *Juntacadáveres*. En principio porque el narrador en plural que hasta aquí he revisado, no es un típico plural mayestático, ya que no es simplemente un sujeto que habla retóricamente en plural, sino que sí engloba en su voz a otros individuos: durante los primeros tres párrafos del capítulo trece se refiere, específicamente, a los hombres de Santa María, es decir, a los que estaban en posibilidad de decidir ir o no ir a la casa de la costa. De esto se concluye, también, que no

¹⁰⁹ Maximiliano Linares, “La posta de narradores o el arte de narrar de Onetti”, *Caracol*, núm 02, 2011. p. 278.

¹¹⁰ Fernando Aínsa, “Del yo al nosotros: las fronteras esfuminadas del narrador en la obra de Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, núm. 14, 2009, p. 96.

es tampoco algo tan general como lo planteado por Aínsa, ya que no expresa “el sentimiento chato de la comunidad”, sino sólo de cierto grupo social. Más detalladamente, podemos hablar de que en el inicio del capítulo XIII, el narrador en plural es una representación literaria de la intersubjetividad.

Ahora bien, ¿logra ese narrador en plural transmitir en el lector la idea de que lo que está contando es algo único, objetivo y comprensible? A fin de cuentas, no es desproporcionado pensar que nuestra idea de lo real no dista mucho de una construcción que condensa de forma más o menos coherente versiones de distinto signo sobre lo que está afuera de nuestras mentes. Así, lo real es, en tanto construcción, “la presuposición de sujeto, tiempo y causalidad, espacio, número y lenguaje, realizada en la intersección de tres esferas fundamentales: lo subjetivo, lo intersubjetivo y lo objetivo”.¹¹¹

Me parece atendible, entonces, la hipótesis de que la forma en que está construido ese narrador plural apunta a crear una idea más verosímil de realidad a través del modo como la subjetividad e intersubjetividad se funden en esa voz cuya versión sobre lo objetivo, en este caso la historia del burdel en Santa María, debe parecernos plausible –más allá de que la ubicuidad del narrador nos sea, en un principio, imposible de aceptar.

Sin embargo, en Onetti las cosas nunca son tan claras. Su literatura es alérgica a las certezas, a las verificaciones y a las correspondencias. Y es que si este narrador es una construcción autoral que logra crear una ilusión de objetividad con respecto a lo que está contando, lo hace sólo en el primer párrafo, porque en el segundo, las grietas de la subjetividad empiezan a ser evidentes en el discurso, primero sutilmente, y luego de forma

¹¹¹ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 19.

cada vez más explícita. Desde el primer párrafo se pueden notar sesgos de subjetividad en el discurso, pero al inicio del segundo ya es más claro.

Regreso al párrafo citado anteriormente. Si bien el narrador habla de “todo el mundo, todos nosotros”, evidentemente esto no es así. No todo el mundo aceptó la normalización del prostíbulo ni todo el mundo olvidó su nocividad. Al final del párrafo, ya la pretendida (según mi lectura) objetividad de la voz queda absolutamente aniquilada al recordar las alusiones apocalípticas con que el padre Bergner componía sus sermones. Acaba diciendo: “pero nosotros pensábamos que estaba cumpliendo con su deber forzado en beneficio de nuestras mujeres y nuestros hijos” (p. 11). Así pues, ese ‘todo el mundo’ alude en realidad a los hombres de Santa María, y muy probablemente no a todos los hombres, sino a cierta clase, esa que se cree moralmente superior, ya que luego menciona: “Volvimos a saludar a Barthé y comprarle remedios y perfumes, consideramos fatigoso y absurdo cambiar de vereda para no cruzarnos con *Junta* o abandonar el Berna cuando él entraba” (p. 111). Gente que le niega el saludo a los indeseables. Ese ‘nosotros’, entonces, tiene algo que ver con aquel otro de *Para una tumba sin nombre*: “nosotros los notables” en el que se incluye el irónico Díaz Grey: “Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas y comidas en el Plaza”.¹¹²

Mientras se avanza la lectura del capítulo, se hace más evidente que esa voz en plural se va pareciendo menos a ese “nuevo Sujeto” intersubjetivo de Husserl, y va adquiriendo más bien rasgos de una voz que representa la memoria colectiva de un grupo específico dentro de la comunidad. Como dice Aínsa:

¹¹² Juan Carlos Onetti, “Para una tumba sin nombre”, en *Novelas breves*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, p. 115.

La utilización del plural, encarnando una especie de personaje-colectivo que recoge rumores y expresa el sentimiento chato de la comunidad, es también una forma de fragmentar el punto de vista en un cambiante caleidoscopio y de relativizar aún más toda posible verdad.¹¹³

Como ya dije, no me parece del todo exacta la afirmación de que esa voz en plural expresa “el sentimiento chato de la comunidad”, pero lo que me parece importante de esta afirmación es que, como personaje-colectivo, la voz en plural de *Juntacadáveres* representa una postura particular, propia de cierta gente de Santa María. Aceptemos por el momento que este narrador expresa el sentimiento de una cierta comunidad. En el capítulo XIII, lo que el narrador pone de manifiesto es, primero, la moralina de la comunidad con respecto al prostíbulo, cosa que llevó a retirarles el saludo y la palabra a los responsables de la existencia del burdel. Luego, la indolencia, cuando, como dice el narrador, “después del revuelo, del escándalo... nos convencimos de que el prostíbulo era nuestro y antiguo y aprendimos, poco a poco, a mencionarlo sin sonrisas” (p. 111).

Moralina, hipocresía, indolencia, son caracterizaciones de ese nosotros que no son explícitas, sino que se leen entre líneas, como una sátira velada a cargo no del narrador, sino, me parece, del autor implícito. Esta doble carga es más clara un poco después, cuando el narrador dice: “Estábamos acostumbrados e indiferentes, estábamos discutiendo los subsidios fijados por el gobierno al trigo y al maíz cuando empezaron a circular los anónimos” (p. 112). Ahí, la indolencia de ese nosotros con respecto al burdel deja ver que dicho grupo encontró, una vez que Larsen y sus mujeres dejaron de ser el tema principal, más interés en las pláticas sobre la política y la economía de la ciudad. Resuena, entonces, otra vez ese calificativo de “los notables”. El grupo social formado por hombres, suponemos que

¹¹³ Fernando Aínsa, “*Del yo al nosotros...*”, p. 96.

medianamente ilustrados, que tiene derecho a jugar al póquer y puede pagar comidas en el Plaza, es decir, la alta burguesía de Santa María.

No es, entonces, *la* comunidad (así, en abstracto), sino un cierto grupo social que, tanto en las primeras líneas de *Para una tumba sin nombre* como en *Juntacadáveres*, es satirizada por el autor. Es el autor y no el narrador quien hace la sátira porque la voz narrativa en plural se asume como parte de este grupo social, y no hay una autoburla en ello. Velado detrás de la voz del narrador, el autor castiga esa indolencia e hipocresía.

Como primera conclusión cabe señalar, pues, que esa construcción plural de la voz, que puede parecer un artilugio para dotar de objetividad y veracidad a las palabras del narrador, acaba funcionando en sentido contrario, expone (sutil, oblicuamente) que no es posible crear una voz que sintetice de forma coherente y unívoca las complejas, contradictorias y heterogéneas posturas de toda una comunidad.

En los primeros cuatro párrafos del capítulo XIII, el “nosotros” del narrador tiene esa función englobadora, pero con distintos matices. Es, primero, un nosotros abstracto e incluyente del que hablé al principio. Luego se va delineando, ya no es tan incluyente, hace referencia a cierta parte de la comunidad de Santa María, sobre todo a esa burguesía semiilustrada. Pero a partir del quinto párrafo, el nosotros del narrador es muy distinto. Es más bien un plural mayestático calcado de un estilo que podríamos llamar académico. Es un nosotros retórico detrás del cual hay una primera persona, explícita en el texto. Un narrador que, a partir de ahí, empieza a utilizar un discurso historiográfico para reconstruir una serie de hechos: sobre todo, la repartición de anónimos acusadores.

En un mecanismo muy similar al que Linares resalta en *Para una tumba sin nombre*,¹¹⁴ hay un deslizamiento abrupto del narrador plural al singular. Del “hoy podemos calificar” de la primera frase del quinto párrafo, al “Hablo de anónimos legítimos” de la frase siguiente. Así, el narrador de ese capítulo se transfigura¹¹⁵ en una especie de cronista que no sólo registra hechos del pasado –la reacción de la comunidad conservadora de Santa María a través de anónimos acusatorios y los sermones del padre–, sino que los interpreta, los juzga y los explica o los trata de explicar.

Primero, divide entre dos clases de anónimos, los “legítimos” y los “espurios”. Los primeros, la gran mayoría de los que circularon, estaban motivados por una verdadera causa moral: “la cruzada contra el prostíbulo”. Los segundos, eran motivados por antiguos odios y rencillas entre los santamarianos. Al narrador éstos no le interesan. En este ejercicio de reconstrucción del pasado, la subjetividad del narrador (que a partir de que asume la primera persona del singular con el “Hablo de anónimos legítimos” deja el plural) es mucho más clara, tiene rasgos más delineados:

Ninguno de los anónimos espurios participaba de las calidades de fanatismo, de absurdo, de asombrosa estolidez que caracterizaron a los verdaderos y que los han hecho tan valiosos para aquellos que prefirieron guardarlos después de leerlos (p. 112).

La forma de calificar la cruzada nos dice mucho del narrador. El desprecio burlón con el que se refiere a ellos nos hace pensar en un narrador ilustrado, o al menos semiilustrado, que además está inserto en la sociedad de la que habla, que fue testigo de los hechos y que,

¹¹⁴ Maximiliano Linares, *op. cit.*, p. 278.

¹¹⁵ Utilizo el término transfigurar, por un lado, porque me parece atinado cuando Maximiliano Linares (“La posta de narradores”, p. 279) lo hace para señalar cuando, en *La vida breve*, Brausen, sin cambiar su forma de enunciar en primera persona, adopta la perspectiva de su personaje Díaz Grey, entrando abruptamente al mundo ficticio. Pero también porque me permite hablar de cada una de las facetas del narrador en plural analizado aquí como *figuraciones*, según se ha explicado en el primer capítulo de este trabajo.

probablemente, fue objeto de alguno de esos anónimos, lo cual podríamos suponerlo por el tono en que los describe. Así pues, si bien es, digamos, “científico” a la hora de distinguir entre los dos tipos de anónimos que circularon, a la hora de calificarlos no puede desprenderse de lo que piensa y siente sobre ellos. Es decir, no se limita a registrarlos desapasionada y fríamente.

Como quiera que sea, un lector también ilustrado o semiilustrado, deberá coincidir con el narrador. Esto porque lo que califica de “fanatismo”, “absurdo” y “asombrosa estolidez” es que los autores de los anónimos legítimos atribuyeron las desgracias de la ciudad a la existencia del prostíbulo. Nos cuenta que en los dos primeros anónimos, “los ahogados de la Rinconada” fueron causados por la presencia de Larsen y las mujeres en Santa María. Luego, menciona que en los días que mediaron entre los dos primeros anónimos no ocurrió ningún accidente.

Entre uno y otro pasaron varios días y esta separación no fue llenada con otra desgracia popular; *tal vez* esto explique, además de la insistencia, la medida, la indecisión que traduce el segundo anónimo (p. 113).

Es pertinente señalar, uno, la minuciosidad con que el narrador-cronista registra y comenta la aparición de los anónimos; y dos, que la forma en que intenta explicar el tono del segundo anónimo es el de un narrador testigo que solo supone, que no tiene los elementos para afirmar. Más allá, pues, del plural que utiliza, y que no tiene nada que ver con el del principio del capítulo, este narrador es un miembro de la comunidad que fue testigo de los hechos que está reconstruyendo con (aparente) rigor científico. Ciertamente, no ve los hechos de forma desapasionada, no es objetivo, pero –al menos hasta este punto en el capítulo– busca encontrar un sentido a lo narrado sin atreverse a inventar o a atribuir cosas que están fuera de su conocimiento. Entonces, la omnisciencia que supuse arriba, queda cuestionada.

Después del párrafo recién citado, sin embargo, el narrador vuelve a presentar otra transfiguración, cuando, una vez zanjada la cuestión de los anónimos, nos relata el momento en que, según él, “quedó iniciada la batalla”, encabezada por el padre Bergner. Fue el domingo de Santa Eulalia, con un duro y dramático sermón.

A partir de ahí, es legítimo pensar que el narrador ya no es una primera persona del singular, testigo subjetivo, sino una tercera persona con, otra vez, cierta omnisciencia, algo parecido al narrador heterodiegético del resto de la novela. Sobre todo cuando refiere la reacción del público luego de la primera parte del sermón del padre:

Una sensación de alivio y desencanto recorrió las cabezas, se hinchó en las ojivas, fue extendiéndose en las llamas y las flores de los altares. El cura hablaba lento, doblados los grandes hombros, sostenido por las manos que se encorvaban, adelantados, imponiendo una magnitud asombrosa, una distancia increíble entre ellas y el sufrimiento pálido de la cara. Trabajosamente, enderezó el cuerpo, se acercó las manos con una sonrisa de melancolía y burla (p. 114).

Así como el narrador en tercera de otros capítulos de la obra adopta el punto de vista de un personaje en particular, quedando fuera de los demás, aquí el punto de vista –de forma coherente con la voz colectiva con la que se inició del capítulo, aunque a partir de que usó el singular abandonó el plural– es el de la comunidad que está escuchando al padre. El narrador interpreta el estado interior de los escuchas, “una sensación de alivio y desencanto recorrió las cabezas”, pero el padre Bergner es visto externamente:

–Hijos míos –dijo el cura, como si respondiera preguntas ávidas... Suavemente, hablando para sí mismo, recordó sin pasión *visible*, la vida de Santa Eulalia, sin alusiones al tema esperado, *como* si se limitara a repetir una vieja y pálida historia, aislada de la ciudad y su culpa (p. 114).¹¹⁶

¹¹⁶ Los subrayados son míos.

Así pues, la transfiguración final de este narrador pasa de una primera persona del plural mayestático, hacia una tercera persona, que, a diferencia del anterior, ya asume o supone los estados interiores de la comunidad y que, por ende, abandonó toda pretensión, primero, de objetividad, luego, científico-histórica (plural mayestático), para finalmente regresar a la evocación y la invención.

Esta condición no fidedigna del narrador es uno de los principales factores de ironía de esta parte de la obra. Y es que, como explica Pere Ballart,¹¹⁷ con un narrador de este tipo se crea un contraste entre el tipo de hechos que está enunciando y la forma en que lo hace. En este caso, un narrador desautotizado por inverosímil e inestable que, en contraste, refiere hechos supuestamente históricos y verdaderos. Por más científico e historiográfico que sea su estilo, lo referido por el narrador está puesto en duda por su inestabilidad.

La voz narrativa en plural vuelve a aparecer, como decíamos, en el capítulo XX. Ahora bien, a pesar de que el comportamiento de ambos narradores tiene similitudes, es importante observar las divergencias.

El narrador del capítulo vigésimo inicia refiriendo una de las juntas de la Acción Cooperadora: una reunión de mujeres en la casa de la viuda de Malabia para redactar los anónimos contra la casita de persianas celestes; dice el narrador, “nos impulsaron a reflexionar acerca de su naturaleza engañosa y del infinitamente desproporcionado precio que arriesgábamos pagar por ellos”. En el párrafo siguiente, el narrador explica estados internos de las muchachas: “se sintieron más incómodas, más desconcertadas frente a la nueva Julita rejuvenecida” (p. 167).

¹¹⁷Pere Ballart, *op. cit.*, p. 324 y ss.

Así pues, en un principio, parece que el narrador es convencido por los anónimos de la Acción Cooperadora, y que se identifica con sus miembros al referir sus estados emocionales (que son de desconcierto frente a la viuda de Malabia, rejuvenecida por el amor secreto con el hermano de su exesposo). Pero líneas más adelante, el autor nos hace sospechar del narrador. Esto porque está figurado con signos distintos a un posible narrador que asume la voz y los valores de la colectividad católica y moralista de Santa María. Haciendo uso otra vez del estilo tomado de la historiografía, el narrador corrige un error popular: la creencia de que la Liga de la Decencia debe su origen a la fundación prostíbulo de Larsen. En realidad, la Liga nació para impedir la proyección de una película sobre un parto y una cesárea, es decir, para impedir la proyección de una cinta de divulgación científica.

Más adelante, siguiendo cierta neutralidad del discurso historiográfico, habla de que la Liga de la Decencia “cambió su nombre por el de Liga Caballeros Católicos de Santa María y fue sustituyendo a los chacareros que la integraban con elementos de la *intelligentzia* que se iba formando en la ciudad” (p. 167).

El narrador utiliza la palabra *intelligentzia* para distinguir entre los antiguos miembros, gente de origen rural (chacra), y los hombres educados de ciudad. Sin embargo, el término está indudablemente cargado de ironía. La intención de sentido del narrador (y probablemente la del autor) es querer decir lo contrario de lo que se dice literalmente. Un poco más adelante, se explica que la Liga se dedicó, antes de la aparición del prostíbulo de Larsen, a “publicar en los diarios de Santa María..., especialmente admoniciones y juicios sobre libros, revistas, películas, modas y costumbres” (p. 167). El hecho de que la *intelligentzia* de la ciudad se dedique a amonestar productos culturales no puede ser sino una observación socarrona, aquí sí, del narrador, que no está utilizando un plural en que él se incluya. Es decir, no es un ente abstracto colectivo. Parece más bien un miembro de la

comunidad, con una perspectiva histórica de los acontecimientos que está narrando, pero que asume por momentos la voz de la comunidad. Esta figuración del narrador plural no es idéntica a la del narrador también plural que inició el capítulo.

Lo que lo demuestra es, en primer lugar, la relación que mantiene con los hechos que cuenta. Primero, conoce de forma cabal lo que está relatando, desde detalles minuciosos: “En dos tardes trabajando con escasas pausas, negándose a entrar en las conversaciones frívolas que proponía la viuda”; hasta estados interiores de los personajes: “En estas dos reuniones las muchachas se sintieron más incómodas”. Pero párrafos posteriores ese ‘nosotros’ desaparece por un momento y se alterna con un singular. Entonces el narrador ya no conoce todo, sino que conjetura, supone, imagina, evoca, como historiador, lo que pudo haber pasado según los datos con los que cuenta:

No conozco qué fue discutido y resuelto en la reunión, declarada secreta antes de iniciarse. Por las confidencias que se filtraron, mucho tiempo después, a través de los juramentos, puede suponerse que el padre Bergner hizo ver a la Liga de Caballeros la gravedad de la amenaza, del escándalo introducido en la ciudad. Es casi seguro que les confió el origen de los anónimos con tinta azul que nos mantenían aprensivos y despiertos (p. 167).

Así pues, una vez que este claro factor de ironía ha logrado poner en guardia al lector sobre la calidad de lo que el narrador está contando, habrá entonces que poner atención en dónde está la ironía. ¿Quién o quiénes son los enunciantes irónicos? ¿Hacia dónde y hacia quién se dirige? Aquí entraremos a la segunda guía de lectura irónica que atañe al *dónde* está la ironía.

Verdad de Perogrullo: como cualquier fenómeno comunicativo, la ironía se materializa en un círculo comunicativo que incluye a un emisor y a un receptor. Sin embargo, como explica Pere Ballart, en la ficción, por la característica dual propia del fenómeno y por la misma gradación de niveles de enunciación en la que hace hincapié Foucault, los caminos de la ironía en una obra pueden estar estructurados de manera muy compleja.

Por principio:

el curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascender en busca de una lectura en clave irónica.¹¹⁸

Además:

A esta diversificación del posible receptor se añade el hecho de que, de un modo inmanente al texto, se pueden multiplicar las figuras comunicativas interpuestas entre el emisor y el receptor reales (algo frecuente en la narrativa, donde el narrador puede ejercer de segundo ironista, y es factible la presencia de un narratario ingenuo)...¹¹⁹

Así pues, según lo revisado arriba, el narrador es un ironista (según un lector liberal, claro) cuando hace referencia a la Liga de Caballeros como *intelligentzia*. El contraste entre una agrupación antintelectual y el apelativo de *intelligentzia* es hilarante, y es de esperarse que el narratario capte la ironía. Ése es un primer nivel, el nivel de la ironía satírica.

Hay otro nivel de ironía más amplio y que no tiene mucho de satírico. Es el de la creación irónica del narrador. Dado el carácter ambivalente del narrador, al que el lector atento empezará a leer bajo cierta sospecha, podemos proponerlo como un ente enunciante no del todo autorizado. Es en esa inestabilidad del narrador donde entrevemos al autor. La forma en que el narrador está configurado: su variabilidad, su falta de una perspectiva clara y única, lo convierten en un narrador no digno de confianza, lo cual relativiza su discurso. Así, según mi lectura, la sospecha que se cierne sobre el narrador pone en entredicho también, en cierto grado, su sátira. La crítica del narrador hacia el conservadurismo, válida, por lo demás, está problematizada, logrando que la idea del autor que podamos suponer por el narrador y los hechos relatados, sea esquiva, esté diferida; no corresponde directamente con la postura ideológica del narrador. En suma, no podemos atribuirle al autor implícito una sátira idéntica

¹¹⁸ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 319.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 320.

a la que hace el narrador. Lo que no significa que no la haya. Lo que pasa es que la ironía autoral hace que la sátira que se hace al conservadurismo en la obra sea atribuible al autor sólo de forma conjetural. La postura ideológica de Onetti –o del autor implícito– es ambigua y a fin de cuentas inaccesible para el lector.

Sin embargo, la sátira hacia el conservadurismo, al estar enunciada por un narrador que, a pesar de ser inestable, comparte valores con lectores ilustrados (como yo mismo, como nosotros, por supuesto) su postura moral no queda del todo descalificada. Es decir, la obra, *Juntacadáveres*, hace una sátira a la moralina, al antintelectualismo y a la hipocresía de la derecha, etcétera. Pero al ser un narrador ironizado quien lleva a cabo esta crítica, a un tiempo, es válida y está en tela de juicio.

Se hace patente, entonces, cómo cierto tipo de ironía depende siempre de la interpretación del lector, porque en el texto no hay evidencias para una lectura cien por cien certera. Sólo se presentan las posibilidades de lectura. Ahora bien, así como hay una ironización del narrador como figura, como ser hablante, es de suponer que también la hay del estilo de su discurso. El narrador, sobre todo la figuración que conoce menos sobre la historia que cuenta, adopta un estilo historiográfico. Esto le sirve, a pesar de las carencias de información, para dotar de veracidad a lo que está contando. Hay, otra vez ahí, dos niveles. El narrador se sirve de las implicaciones de veracidad que acarrea el estilo que emplea, mientras que el autor, en un juego mucho más complejo y problemático, hace una parodia de éste.

El autor, que es el responsable de las dos figuraciones de los narradores hasta aquí revisadas, las pone en tensión. El narrador historiográfico parece ser más objetivo, científico, acercarse de forma más tenaz a la verdad histórica; mientras que la primera figuración del narrador, el que conoce los estados internos de los personajes, es más convincente, más verosímil, porque no se espera de él veracidad en su relato.

A la mitad del capítulo, sin embargo, la ilusión de verdad de ese narrador historiador se resquebraja. Se trata de una parte del capítulo que está separado de lo anterior, en la primera edición de la novela, por medio de tres estrellas y, en ediciones posteriores, por un blanco tipográfico. Ahí, el narrador, sin abandonar del todo el plural, pero utilizando sobre todo la primera persona del singular, hace una reflexión sobre la historia que está contando. Hace explícito, en principio, que se trata de un ejercicio de escritura en el que, sobre todo, está imaginando e inventando la historia:

Y, sin embargo, ahora, al contar la historia de la ciudad y la Colonia en los meses de la invasión, aunque la cuente para mí mismo, sin compromiso con la exactitud o la literatura, escribiéndola para distraerme, ahora, en este momento, imagino que hay un cerro junto a la ciudad y que desde allí puedo mirar casa y personas, reír y acongojarme (p. 171).

El lector, entonces, se ve inducido a identificar a este narrador con el autor. No es descabellado, en una primera lectura, pensar que es el propio Onetti quien reflexiona sobre su relato. Sin embargo, pronto –en la siguiente frase–, ve desmentida esa intuición: “pero es imposible que intervenga y altere” (p. 171). Es un autor extraño que puede crear un mundo, pero no puede alterarlo. Más adelante, el carácter de este autor se complica aún más: “Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia” (p. 172). ¿Qué clase de autor peculiar es éste cuya existencia depende de la existencia de la historia que está creando?

El juego ficcional propuesto aquí me parece interesantísimo y, otra vez, las respuestas a las interrogantes que pone en juego pueden ser sólo conjeturales. Concuerdo con la lectura de Roberto Ferro quien asocia esta voz, que engloba al metamórfico narrador en plural de este capítulo, con el narrador Brausen de *La vida breve*.

Esa voz narrativa se puede vincular con la del Brausen, ya sea porque en *La vida breve* traza un mapa de Santa María, ya sea por su actividad imaginaria como función creadora y la idea de salvación por la escritura; en *Juntacadáveres* es una voz anónima que expone la primacía de la mirada y el espacio como instancias constitutivas de la escritura.¹²⁰

Ese creador ficticio de una ciudad ficticia que, en otras obras de la saga de Santa María, es representado tanto como fundador o como deidad: “Allí [en Santa María], un monumento se levanta luego en su memoria (*La novia robada*), un bar lleva su nombre y se lo invoca para erradicar la sequía (*Cuando ya no importe*).”¹²¹ Creador, sin embargo, que luego de crear un mundo, se convierte en parte de él y pierde la capacidad tanto de modificarlo como de narrarlo objetivamente. Este tipo de ente contradictorio, que es una cosa y no la es, sólo es posible en el contexto de una ficción no realista.

De esta forma, se hace evidente el deslizamiento de lo “realmente sucedido” a la ficción. Se expone la forma como se construye un discurso sobre el pasado, en el que lo que podríamos llamar como real, como lo objetivamente verificable, está entreverado con lo ficticio, con la imaginación propia de una subjetividad que narra –da forma, selecciona, jerarquiza– los datos que constituyen un relato. Lo ‘realmente sucedido’ no precede a la narración, sino que lo real y el relato surgen de forma conjunta. Lo real surge de la materialización de la narración, la cual tiene como componente lo imaginario.

Ahora bien, la pregunta de qué función tiene la ironía habrá que contestarla aludiendo, por principio, a los dos niveles señalados. Uno que atañe a la sátira del narrador, tal vez Brausen. El otro atañe al autor implícito, que más que estar identificado con Brausen, puede ser ese Onetti de cara aburrida que le renta una oficina a Brausen en *La vida breve*, pero sobre todo

¹²⁰ Roberto Ferro, *op. cit.*, p. 389.

¹²¹ Fernando Aínsa, “En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009), en Rose Corral (ed.), *op. cit.*, pp. 45 y 46.

es el autor que creó a ese Brausen (y en *Juntacadáveres* a un autor ficticio que no tiene nombre), y que lo convirtió en personaje, en estatua y en deidad.

Hay así, al menos dos niveles de ironía en esta voz. Por una parte, la sátira que el narrador hace está, como vimos, llena de ironía. El otro nivel de ironía no tiene al narrador como ironista, sino como instancia ironizada y tiene que ver con la construcción de éste como una voz inestable. Esto, si bien no desautoriza su sátira, sí la desliga de lo que podríamos denominar el “paraje ideológico” del autor de la novela, el cual sólo lo podemos deducir de la suma de voces y perspectivas de ésta. Así, se amplía la posible interpretación de la sátira del narrador, haciendo evidente que toda relatoría de los hechos y los actores del pasado está llevada a cabo por una subjetividad que puede o no ser engañosa, inestable, tramposa, y nunca totalmente objetiva, y cuyo relato debemos leer de forma crítica. Abre otras posibilidades de lectura, con lo que se vuelve más creativa que pasiva o simplemente receptiva. La función de la ironía, en este caso, es la de minar las certezas del lector o, como dice Pere Ballart: “abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres, a lo ignoto de nuestro destino de seres temporales”.¹²²

La lectura que termina en el enfrentamiento con la incertidumbre siempre será válida en las obras de Onetti. Para sus personajes principales, desde el Eladio Linacero de *El pozo* hasta este autor ficticio (posiblemente Brausen) de *Juntacadáveres*, la incertidumbre y desazón que produce la percepción del mundo se combate mediante la escritura, como un ejercicio de salvación. Pero dicha escritura, paradójicamente, no le impone un orden al caos de la realidad, sino que, como explica Fernando Aínsa, está construida “sobre la duda, lejos de

¹²² Pere Ballart, *op. cit.*, p. 321.

toda verdad absoluta, apoyándose en las realidades múltiples de un mundo que no puede ser unívoco y que, por lo tanto, apuesta a las virtudes de la distorsión”.¹²³

Este ir y venir del narrador, aparentemente desordenado, de la pretendida omnisciencia a la limitación cognitiva es la constante que encontramos tanto en el narrador heterodiegético como en este en plural (que deriva en homodiegético y, por ello, en singular) de la novela; pero este segundo caso es mucho más cambiante. A mi entender, ésta es una de las formas con las que Onetti consumó su “afán de socavar al realismo clásico, minarlo u horadarlo a partir de ciertos procedimientos narratológicos, nudo de nuestra lectura crítica”.¹²⁴ Maximiliano Linares observa el momento de *La vida breve* –el final del capítulo llamado “La salvación” y el inicio del que le sigue, llamado “Elena Sala” –en el que Brausen “se transfigura –en el mismo párrafo– en Díaz Grey sin mediar explicaciones, lo realiza continuando el relato en primera persona del singular. Luego, de inmediato, en el capítulo cinco ‘Elena Sala’ la narración en primera persona singular se traslada sin esfuerzo hacia la tercera del singular”.¹²⁵ Brausen, que está narrando en primera persona, se convierte discursivamente él mismo en Díaz Grey, el personaje que está creando, para luego, de una frase a otra, retomar la tercera persona y relatar la primera visita de Elena al consultorio de Díaz Grey.

En los capítulos XIII y XX de *Juntacadáveres*, como podemos notar, ocurre algo similar. De forma sutil, “naturalizada con evidente maestría técnica”, como apunta Linares, la primera persona del plural pasó a la primera del singular y luego se deslizó casi a una tercera persona. Sin dejar de mencionar que el paso del plural al singular se hizo mediante un plural

¹²³ Fernando Aínsa, “El astillero de la memoria...”, p. 30.

¹²⁴ Maximiliano Linares, *op. cit.*, p. 268.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 279.

mayestático cuyo efecto es evitar que en la lectura este cambio en la persona choque o desconcierte al lector.

En el capítulo XXXI, tercero y último en el que aparece ese narrador en plural, el comportamiento de éste es parecido, pero sus transiciones de una figuración a otra son más abruptas. El capítulo inicia con la voz en plural como un narrador implicado, como si fuera un integrante cualquiera de la comunidad que habla en nombre de todos. Recoge de forma supuestamente objetiva las suposiciones y la variación de las ideas que se hacía la ciudad sobre el autor de los anónimos. Ese primer pasaje del capítulo trigésimo primero es magistral en cuanto a la exposición de ese proceso típicamente onettiano: la imaginación concretizada en una imagen detallada, casi real. Primero, el narrador habla de cómo se empezó a morir la creencia en una autora de edad avanzada y costumbres anacrónicas. Pero la minuciosidad y precisión con las que describe a la imaginada autora son para resaltar: “una engañosa, madura, empeñosa redactora de anónimos... vestimentas, idiosincrasia y forma y extensión de su sombra en las paredes...”. Luego: “No veíamos ninguna oscuridad de siesta atravesada por su ir y venir de la comida de los gatos al riego de las plantas y nos era imposible ubicar la zeta de calles que debía ella recorrer en la madrugada para asistir a la misa primera” (p. 243).

Dicha descripción de la supuesta redactora ya presenta, por supuesto, una primera marca de subjetividad del narrador plural. Movimiento de lo objetivo a lo subjetivo que ya apuntamos antes. Más adelante, sin embargo, este proceso muestra notas más claras y, sobre todo, una socarronería sutil pero significativa:

Y también habíamos perdido la fe –y esta privación era más grave– en la existencia del coro con sordina de muchachas que se reunían, según se probó, en casa de Julita Bergner, la viuda de Malabia (p. 243).

La gravedad de la pérdida de fe en esta imagen tiene que ver con la morbosidad con que eran imaginadas –es de suponer que no por toda la comunidad, sino por un cierto grupo– las mujeres del grupo:

Las muchachas que iban a tomar té, reírse con falsos motivos y sin convicción, espiar los rincones del dormitorio de Julita y su cara alucinada... Espiar con el mismo disimulado interés con que espiaban el porvenir, los ojos de los hombres, los cielos ambiguos de las vísperas, el contorno foliáceo y taciturno de sus sexos entreabiertos sin consecuencia frente a los espejos descolgados en el cuarto de baño (p. 243-244).

La enunciación de lo imaginado por la colectividad, según el narrador, nos da ya información sobre lo que puede estar incluyendo esa voz en el plural. No se trata, obviamente, de un imaginario que abarque a toda la comunidad, sino, en todo caso, a un grupo predominantemente masculino, que imagina las reuniones en la casa de Julita con morbo y burla.

Párrafos después, sin embargo, y como ocurre en los otros dos capítulos revisados antes, el narrador deja de implicarse en la narración para hablar en forma general sobre los habitantes de Santa María y sobre la rumorología que dominaba la opinión pública. Sigue siendo un narrador en primera persona, pero enunciando de forma heterodiegética y en plural. “Hombres y mujeres sintieron que la reconquistada cabeza amable...”; “Muchos creyeron que el mal había sido vencido y se inclinaron hacia el púlpito...” (p. 245). “Los menos dijeron, después, que habían encontrado promesas de males más temibles en la ancha, feliz, cara amistosa del cura...” (p. 246). El narrador está inmerso en la comunidad y sabe o puede dar una idea de lo que ésta siente y piensa en términos generales, de las tendencias de opinión que se dan en ella.

Queda claro, entonces, que se trata de un narrador implicado, testigo de lo que compone su relato y que tiene un comportamiento distinto al del principio del capítulo. Si en los

primeros párrafos era una voz de ubicuidad inverosímil, hacia la mitad del capítulo es un testigo parcial que supone o inventa:

Pero *tal vez* sólo el viejo Küttel, enorme, vestido de negro, rodeados por su barba redonda y blanca los pequeños, claros ojitos que apenas separaba la perfecta nariz de mujer, chupando y escondiendo por respeto una pipa vacía, estaba enterado de qué era prólogo el sermón indulgente (p. 246).¹²⁶

Empieza entonces la narración de la manifestación de las muchachas de la Acción Cooperadora en contra de la prostitución en Santa María y, curiosamente, la narración vuelve de la tercera persona del plural a la primera del plural. Las dos formas de enunciación se utilizan para describir distintos momentos de la manifestación. Primero: “Algunos vieron la columna de mujeres quieta al amparo del muro...” (p. 247). Luego, con una voz en plural relata como testigo los hechos: “todos los que estábamos en la plaza o asomado a ella, sabíamos que algo insólito iba a suceder, por fin, en Santa María” (p. 247).; finalmente, asume la voz ubicua en plural con la que dio inicio al capítulo: “la verdad es que los que estábamos en la plaza y los que espiábamos desde las puertas de los negocios y las mesas del hotel y del café, conocimos, pura y sorpresivamente, la cualidad extraordinaria y sorpresiva de lo que estaba ocurriendo” (p. 248).

Resulta, pues, muy interesante observar cómo a pesar de que la voz que narra los capítulos XIII, XX y XXXI inicia su enunciación en una primera persona del plural, en esa misma voz se albergan distintas posturas y actitudes narrativas. En ella, repito, se cumple la extraña descripción de Verani sobre la ubicuidad y la implicación de forma muy explícita.

Queda claro, también, que para Juan Carlos Onetti la forma en que está configurada la voz del narrador es de primordial importancia. No se trata simplemente del cómo se cuenta una historia. Los narradores de Onetti constituyen todo un postulado poético. Pero no sólo eso,

¹²⁶ El subrayado es mío.

sino que dicho postulado implica también una postura o un cuestionamiento que va más allá de la técnica narrativa y alcanza implicaciones éticas. Una compleja reflexión efectuada desde la literatura, utilizando las herramientas de la ficción, sobre la naturaleza de lo real, así como sobre la forma en que la mente humana se relaciona con ello: cómo lo percibe, lo interpreta, lo construye, lo deforma, lo reconstruye, lo inventa y lo crea.

Es también, por supuesto, una reflexión –concretizada textualmente– sobre los efectos del lenguaje en la percepción que tenemos de la realidad, o del mundo objetivo. El autor que da forma a ese narrador metamórfico (y plural en varios sentidos) de los capítulos aquí analizados parece ser muy consciente de que la idea de la realidad proviene, se concreta y se verifica no en otro lado sino en el lenguaje. De forma magistral, las técnicas autorales escenifican cómo es en el lenguaje donde lo real adquiere materialidad: “donde es posible la intersección de lo subjetivo y lo intersubjetivo”.¹²⁷

Y, al final de todos estos procesos, la sensación (una idea en forma de sensación o una sensación queriendo ser idea) que a mí como lector real me queda es que en el mundo ficticio –los hechos del pasado que nos están siendo referidos– al que nos enfrentamos con la voz en plural de *Juntacadáveres* nada está fijo y determinado categóricamente. No puede ser así cuando la historia de Santa María está siendo (re)construida por narradores tan problemáticos y tan poco dignos de confianza: “Esta dificultad para apropiarse el pasado es muchas veces acentuado por el uso de técnicas de la narración no fidedigna, así como por la disolución de una trama única en mundos posibles”.¹²⁸

¹²⁷ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁸ Birgit Neumann, “The literary representation of memory”, en Astrid Erll (ed.), *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008, p. 338. “This difficulty in appropriating the past is also often accentuated by use of techniques of unreliable narration as well as through the dissolution of the unique plot into possible worlds”. La traducción es mía.

Resuenan aquí las palabras del doctor Díaz Grey cuando dice que la historia de Rita en *Para una tumba sin nombre* puede ser contada de manera distinta otras mil veces. “Particularmente en las ficciones contemporáneas de la memoria, las instancias narrativas, en el acto de la narración, a menudo interpretan, reinterpretan y, continuamente, recrean de forma activa al pasado individual y la identidad construida en ese pasado”.¹²⁹

El narrador plural es un procedimiento discursivo que tematiza la idea de que el sentido de los hechos, la verdad profunda de las cosas, es producido por la particular forma de articular el relato sobre ellos. Y lo hace con las propiedades que, por imposibles en la realidad, sólo la ficción puede otorgar –como es el caso del “nosotros” ubicuo.

La ficción, en Onetti, está al servicio de la creación de una “ilusión de realidad del relato –lo que Blanchot llamara ‘ley de verosimilitud’– [la cual] no hace sino crear representaciones de lo real, y [pone en evidencia] que la verdad no está dada sino que nace de esas representaciones”.¹³⁰ Onetti, como Borges y muchos otros escritores latinoamericanos que abrevaron de las vanguardias, trabaja mediante la creación magistral de narradores complejos y problemáticos, la idea de que toda representación de lo real, inevitablemente, está invadida por la imaginación.

Como pudimos notar, cada una de las facetas de este narrador crea una historia única, propia. Si bien los hechos tienen relación y son los mismos para todos, su sentido es distinto. Siguiendo a Bravo, la verdad de esos hechos referidos en estos capítulos están en el relato que cada fase del narrador va re-construyendo. Lo objetivamente sucedido no tiene

¹²⁹ *Idem.* “Particularly in contemporary fictions of memory, narrative instances often actively interpret, re-interpret, and continually re-create the individual past and the identity built on this past in the act of narration”. La traducción es mía.

¹³⁰ Víctor Bravo, “La representación y el equívoco. La narrativa de Juan Carlos Onetti”, *Actual*, núm 43, 2000, p. 208.

pertinencia. Es el narrador en sus diversas facetas quien los convierte en historia(s) y los dota de sentido. Pero el narrador de este capítulo (el autor a través del narrador) nos muestra que, más que un trabajo de descubrimiento de una causalidad profunda entre los hechos, es un trabajo de interpretación e imaginación. A lo que nos enfrentamos con el autor de obras como *Juntacadáveres* es a un mundo que sólo puede inferirse a partir de relatos a cargo de narradores contradictorios, no del todo enterados y a veces muy poco interesados en lo que están contando, y, como apunta Víctor Bravo, casi siempre equívocos.

Conclusiones

Me parece que el análisis que se ha mostrado en este trabajo clarifica una cuestión importante de *Juntacadáveres*: ninguno de los tres narradores está contando la misma historia. No se trata, pues, de la relatoría de ciertos hechos dados e históricos desde tres distintas perspectivas que correspondan a las tres distintas voces que narran la obra. De hecho, ni siquiera puede decirse que cada voz responda a una sola perspectiva, cada una integra en sí misma distintas perspectivas, como se ha visto.

Las tres voces narrativas que entregan la novela están, primero, no solamente rememorando, sino evocando sus historias, creándolas. Hay convergencia entre ellos, cierto. Hechos en los que coinciden, lo cual da la idea de de que estamos leyendo la misma historia o partes de la misma historia. Pero es en las divergencias donde se encierra la clave más importante de lectura de la obra, porque atendiendo a ellas es como llegamos a la conclusión de que, en rigor, cada narrador crea una historia personal que, en el caso del narrador homodiegético, parece más bien ir por un camino totalmente distinto. El detalle, que puede parecer insignificante e incluso hasta cómico, sobre la totalmente distinta caracterización de las mujeres, es en realidad esclarecedor. En la historia del narrador en tercera persona, Nelly es la gorda e Irene es la flaca. En la historia de Jorge Malabia, es exactamente al revés. La pregunta sobre quién está en lo correcto y quién equivocado es intrascendente. La verdad histórica objetiva no interesa. Podría decirse incluso que el planteamiento es que la verdad a secas no existe, es siempre una abstracción que depende de la construcción de un relato. Antes de la narración, no hay nada. Son los relatos los que construyen las verdades.

La ironización de los narradores en esta novela, y en buena parte de la obra de Onetti, cuestiona, por ende, el relato mismo como portador de verdades. Todo relato implica un

relator, y todo relator presupone una perspectiva o una suma de perspectivas, pero nunca una objetividad absoluta, nunca una versión del mundo desapegada, fría, incontaminada por subjetividad. Al cuestionar, pues, al relato, la ironía de la novela está cuestionando la existencia de verdades independientes de la forma en que son relatadas. Ese narrador heterodiegético tan lleno de subjetividades distintas es la puesta en escena de esa idea.

Es importante, ahora, recordar que para la época en que Onetti publicó, esta negación irónica (tan común de nuestros tiempos posmodernos) era vista con gran recelo por buena parte de la intelectualidad latinoamericana.¹³¹ La ironía era un anatema dentro del esquema ideológico de la izquierda, la cual adoptaba al marxismo-leninismo (y en algunos casos al maoísmo) como dogmas de fe incuestionables. Fenómeno, este sí, típicamente moderno, esquemas de pensamiento como el marxismo o el psicoanálisis, por su carácter omniexplicativo e irrefutable, se convirtieron en grandes verdades que remplazaron el alguna vez hegemónico pensamiento religioso.¹³²

La ironía de Onetti (así como de muchos novelistas modernos, desde Cervantes a Joyce) se leía como un hecho estético nefasto, por, como dije, su negatividad intrínseca (la negatividad absoluta, como la llamó Hegel). Bien leída, sin embargo, no implica realmente ese nihilismo total. Como pudimos notar al momento de abordar el problema del realismo en Onetti, la ironía dirigida a esta corriente no buscaba borrarlo absolutamente y partir de cero, sino retrabajarlo, reacomodarlo y resignificarlo. Sí, es devastadora con el relato filosófico de fondo del realismo, pero no para simplemente negar. Se trata, en realidad, de una

¹³¹ Podría decirse, incluso, que la ironía era rechazada por la intelectualidad latinoamericana porque, como explica Claudia Gilman en su libro *Entre la pluma y el fusil*, en esos tiempos de polarización política, la definición de intelectual implicaba ser de izquierda y estar con la revolución. Quién no cumplía con esto, simplemente no podía llamarse intelectual.

¹³² Sobre este tema es interesante revisar el libro de George Steiner, *Nostalgia por el absoluto*, Madrid, Siruela, 2001.

construcción creativa. Es más un tipo de nihilismo que aparece en Nietzsche definido como “nihilismo en acción creadora”, en el cual el signo positivo lo ponen actividades cercanas a la manifestación irónica: “Risa, danza y juego se traducen finalmente en razón creadora, creadora de sentidos, que reconociendo que no hay fundamentos inamovibles juega y se pone máscaras, goza de la riqueza de lo múltiple y puede afirmarlo eternamente”.¹³³

La ironía de Onetti no niega todo. Ni siquiera niega siempre las convenciones dadas, existentes. Lo que niega, más que nada, es la categoría incuestionable de verdad de lo existente. Pero, sobre todo, construye, crea sentidos. Cuando la ironía se traduce en ambigüedad, en polisemia, no es negación, sino apertura de posibilidades imaginativas, de invención. Para esto es necesario destruir algo, por supuesto, y en el caso de esta novela de Onetti lo que busca remover son los esquemas ideológicos anquilosados, las verdades arbitrarias pero naturalizadas, tanto dentro de la tradición literaria como fuera de ella.

Ahora bien, lo que intenté mostrar en este trabajo es la manera en que esto se materializa en la obra literaria. El punto ironizado es la voz narrativa. Los narradores de *Juntacadáveres*, todos, están puestos en cuestión. Sus falencias, sus sesgos, sus contradicciones y “errores”, son patentes, aunque no explícitos. No obstante, los relatos que componen la obra están perfectamente contruidos, y la dosis de realismo con la que se comunican los hace perfectamente verosímiles. De ahí la posibilidad de que lecturas desatentas, sin duda, doten sin reparos de veracidad al discurso de cada una de estas voces y puedan obtener de ella un “mensaje” o una serie de sentidos adjudicables al autor.

¹³³ Greta Rivara Kamaji , “Nietzsche, el filósofo de la risa, la danza y el juego”, en Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (comps.), *Perspectivas Nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, México, UNAM, 2003, p. 241.

El ejercicio de análisis que hice aquí busca poner en evidencia cómo es imposible acceder a esos “sentidos adjudicables al autor”, cuya presencia en la obra siempre está diferida, en buena medida por la inestabilidad de las voces narrativas.

Como vimos también –muy marcadamente en el caso de la voz narrativa en plural– ni siquiera cada uno de los narradores es siempre consistente y coherente consigo mismo. Esta cuestión es la que hace mucho más radical la manera en que el sentido último de la novela va difiriéndose, así como el “paraje ideológico” de un autor que podamos inferir de las diversas instancias en el texto. De este modo, toda jerarquía temática, ética e ideológica – algo que el Lukács de finales de los cincuenta pedía como imperativo categórico de la creación literaria– queda imposibilitada. Ni siquiera la sátira a la doble moral de los santamarianos puede entenderse como una postura clara de la obra. Es así como la ironía relativiza todo mensaje momentos después de ser enunciado. Peliagudo es hablar de intenciones autorales, por supuesto, pero lo que sí podemos afirmar es que si toda certeza, todo enunciado inserto en esta obra tiene dentro de sí su propia autodestrucción, es entonces la ironía –y las posibilidades inventivas que no están imposibilitadas pese a su carácter negador– lo que existe como una propuesta hegemónica de la novela.

Bibliografía

Obras de Onetti

El astillero, 10ª. ed., Madrid, Cátedra, 2010.

Cuentos completos, México, Alfaguara, 2014

Juntacadáveres, Montevideo, Alfa, 1964.

Juntacádaveres, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Novelas breves, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Obras completas, Aguilar, México, 1970

Obras Completas. Novelas I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

Artículos y libros

AÍNSA, Fernando, *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa, 1970.

AÍNSA, Fernando, “Del yo al nosotros: las fronteras esfuminadas del narrador en la obra de Juan Carlos Onetti”, *Monteagudo*, núm. 14, 2009, pp. 93-108.

ATTARDO, Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Moutoun de Gruyter, Berlin, 2001

BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1988.

BOOTH, Wayne, *Retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch, 1978.

BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero, *El Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1999.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

BRAVO, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía: esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-CDCHT-Universidad de Los Andes, 1997

BRAVO, Víctor, “La representación y el equívoco. La narrativa de Juan Carlos Onetti”, *Actual*, núm. 43, 2000, pp. 201-212.

COLEBROOK, Claire, *Irony*, Londres, Routledge, 2004.

CORRAL, Rose (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti: homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, México, El Colegio de México, 2010.

CUESTA, Jorge, *Ensayos políticos*, México, UNAM, 1990.

DAVIES, Lloyd Hughes, «Uses of Irony in Juan Carlos Onetti's *El astillero*», *Iberorromania*, núm. 17, 1983, pp. 121-130.

FUENTE, Albert de la, “La estructura de la novela de J. C. O.: *Juntacadáveres*”, *Revista Iberoamericana*, núm. 38, 1972, pp. 263-277.

GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil, Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

GLISSANT, Édouard, *Faulkner, Mississippi*, México, Fondo de Cultura Económica/Turner, 2002.

HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994.

HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM IZTAPALAPA, 1992.

HUYSEN, Andreas, *modernidad y Postmodernidad*, México, Alianza, 1988.

KOMI, Christina, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, México, Tusquets, 2009 (Colección Fábula).

LEWIS, Bart L., "Tales Told: Narrator, Character, and Theme in Juan Carlos Onetti's *Juntacadáveres*", *Chasqui*, núm. 20, 1991, pp. 17-22.

LINARES, Maximiliano, "J. C. Onetti en la década del '30: estigmas urbanos de una escritura moderna", *Espectáculo. Revista de estudios literarios*, núm. 48, 2011, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero48/onettiur.html>.

LINARES, Maximiliano, "La posta de narradores o el arte de narrar de Onetti", *Caracol*, 2 (2011).

LÓPEZ SÁENZ, María del Carmen, "Intersubjetividad trascendental y mundo social", *Enrahonar*, núm. 22, 1994, pp. 33-61.

LUDMER, Josefina, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

LUKÁCS, Georg, “Los principios ideológicos del vanguardismo”, en *Significado actual del realismo crítico*, México, Era, 1958.

LUKÁCS, Georg, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.

MARTINEZ, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*, Madrid, Verbum, 1992.

NEUMANN, Birgit, “The literary representation of memory”, en Astrid Erll, ed., *Media and cultural memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2008.

Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación para la Alimentación y la Agricultura, *Mirando hacia Beijing 95. Mujeres rurales en Latinoamérica y el Caribe. Situación, perspectivas y propuestas*, Chile, 1995.
<http://www.fao.org/docrep/x0248s/x0248s02.htm>.

PAVLOVSKIS-PETIT, Zoja, “Irony and Satire”, en *A Companion to Satire. Ancient and Modern*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

PERUS, Françoise, “El concepto de realismo en Lukacs”, *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 38, enero-marzo, 1976, pp. 111-126.

PERUS, Françoise, *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México, RM/UNAM, 2012.

RAMA, Ángel , “Origen de una novelística y de una generación literaria”, en Reinaldo García Ramos (comp.), *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.

RIVARA KAMAJI, Greta, “Nietzsche, el filósofo de la risa, la danza y el juego”, en Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber, comps., *Perspectivas Nietzscheanas. Reflexiones en torno al pensamiento de Nietzsche*, México, UNAM, 2003.

STEINER, George, *Nostalgia por el absoluto*, Madrid, Siruela, 2001.

STOOPEN GALÁN, María (coord.), *Sujeto y relato: antología de textos teóricos*, México, UNAM, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Lima, Alfaguara, 2008.

VERANI, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Ávila Ediciones, 1981.

VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 2ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

VERANI, Hugo J., “Narrativa uruguaya contemporánea. Periodización y cambio literario”, *Revista Iberoamericana*, núms. 160-161, 1992, pp 777-785

WOOLF, Virginia, “The Modern Fiction”, en Andrew McNeille, Ed, *The Essays of Virginia Woolf.*, volume 4: 1925 to 1928, Londres, The Hogarth Press, 1984.