



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

***LA NARRATIVA BREVE DE JUAN CARLOS ONETTI: LA TRAMA,
ENTRE LA HISTORIA Y EL TIEMPO***

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: TEORÍA LITERARIA

PRESENTA:

LIC. MARÍA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS

ASESORA:

ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA

LECTORES:

ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

Ciudad de México, diciembre de 2016

A Luis, mi compañero de vida

A Julia, mi nuevo amor

*A mis padres y hermanos
por brindarme su apoyo y confianza*

*A los profesores que me formaron y
permitieron que este trabajo llegara a su fin*

*Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable;
es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse
no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales.
En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula.*

Juan Carlos Onetti, *La muerte y la niña*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4 I.
<i>ONETTI Y LA NOVELA BREVE</i>	13
1.1 LA NOVELA CORTA EN LA TEORÍA	
1.2 ONETTI Y LA NOVELA BREVE	
1.3 <i>PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE Y LA MUERTE Y LA NIÑA</i> EN LA NARRATIVA BREVE DE ONETTI	
II. <i>PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE</i> ENTRE LA HISTORIA Y LA TRAMA.....	39
1.1 HISTORIA Y TRAMA. NIVELES SEMÁNTICOS	
1.2 EL CHIVO: ESTRUCTURA DE NARRACIÓN	
1.3 SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN NARRADA	
III. <i>LA MUERTE Y LA NIÑA. DEL HACERSE DE LA FICCIÓN</i>.....	64
2.1 LA TRAMA DE UNA REALIDAD INACCESIBLE	
2.2 LA DIGRESIÓN: EL CAMBIO EN LA ENUNCIACIÓN	
2.3 PERSONAJE O SUJETO TEMPORAL	
CONCLUSIONES.....	95
BIBLIOGRAFÍA.....	101

INTRODUCCIÓN

Al introducir una investigación académica no es difícil distinguir la relevancia entre tema o autor. En este caso me parecen complementarios. En una clase de la maestría en Teoría Literaria, un profesor nos sentenciaba con la idea de qué era lo que realmente nos interesaba estudiar, la literatura en sí, el autor o el tema. Decidirlo y concientizar la responsabilidad intelectual que la elección conlleva fue tajante al momento de plantear esta investigación. En esta línea de pensamiento, me di cuenta que era muy complicado explicar el argumento de la trama, cohesionar un relato sin hablar de sus estrategias narrativas y de su actitud con respecto a sus personajes, *Qué se cuenta* es la pregunta obligada en las narraciones breves, por ello el género es fundamental para observar el fenómeno de la construcción.

Ricardo Piglia es un ejemplo del problema que representa exponer una historia contada por Juan Carlos Onetti. El guión cinematográfico que hizo para *El astillero* fue el único que Onetti aceptó para la adaptación de esta novela. En palabras de Piglia: “tardé en darme cuenta de que la historia verdadera que se narra no es la historia de Larsen sino la historia de Gálvez. Eso tenía que estar implícito pero no se podía contar porque pertenecía a otro argumento” (Dieleke 117). De manera que el lector es responsable de la comunicación que está ahí en el texto, tal como Onetti lo dice: “El que pretende dirigirse a la humanidad, o es un tramposo o está equivocado. La pretendida comunicación se cumple o no; el autor no es responsable, ella se da o no por añadidura. El que quiera enviar un mensaje —como se ha reiterado ya tantas veces—, que encargue esta tarea a una mensajería” (en Mauro 62).

Onetti representa coherentemente su carácter y estilo literario, de ahí surgen las bases para la construcción del mito. Fue merecedor de diversos premios importantes como el Nacional de Literatura en Uruguay, otorgado en 1962 con la publicación de *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960) y *El astillero* (1961); esta última también lo hizo ganador del Premio a la Mejor Novela de Autor Latinoamericana Traducida y Publicada, en 1974; el Premio Cervantes se le otorgó en la década de 1980 y, por último, el Gran Premio Rodó en 1991.

Para algunos historiadores de la literatura es un precursor del boom latinoamericano; pero, para la gran mayoría, es una figura emblemática que continuó la poética de Roberto Arlt e importante para la narrativa de Julio Cortázar. En la historia de la literatura latinoamericana ha sido adjetivado por su estilo gris, existencialista y anti-intelectual. En *Historia de la literatura hispanoamericana* (1980), Anderson Imbert dice que *La vida breve* (1950) “parece escrita con una prosa turbia y pastosa; pasta de lengua con grumos mentalmente traducidos de literaturas extranjeras y esa untuosidad y pesadez de las frases contribuye a crear en el lector una sensación como de estar dentro de una pesadilla” (en Irizarry 262). Pero, Ricardo Piglia tiene una idea muy distinta: “Cada vez que a un escritor lo ponés como precursor, ya lo estás desvalorizando. Me parece que Onetti es un escritor que no puede ponerse en una historia de la evolución de la novela, porque eso no tiene nada que ver con lo que hace ni con quienes dialoga” (Dieleke 119).

Su poética de “anti-intelectualidad” fue siempre expresada por él de todas las formas posibles, Ángel Rama denomina esta actitud como “aislacionismo”, dentro del contexto de la literatura comprometida, pues Onetti tenía una postura tajante: “al torrente de la regresión no lo van a retener con diques de papel impreso [...] si en la hora actual la

influencia de los intelectuales es muy débil en todas partes del mundo, entre nosotros es inexistente” (en Da Luz 61).

Ante dichas posibilidades de diálogo, la imagen del escritor se ve afectada por el discurso que de sí mismo emite, de manera que al plantearnos como hipótesis de investigación que la función narrativa anula a la trama para conceder espacio importante al discurso especulativo, el corpus de análisis está definido por una obra totalmente estructurada desde la ficción narrativa y sus recursos estilísticos como *Para una tumba sin nombre*, así como otra en la cual la trama habla sobre todo desde un discurso de tinte filosófico-literario como *La muerte y la niña* (1973).

Ángel Rama distingue tres etapas en la producción literaria onettiana. En la primera, Onetti explora la ficción a través de la novela breve con *El pozo* (1939), cifra de toda su obra posterior; observa la realidad profunda en dos novelas, *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943), y deja la mejor prueba de su maestría temprana en un par de cuentos, de los cuales sobresale “Un sueño realizado” (19).

En la segunda, destaca una novela más ambiciosa y compleja, *La vida breve* que no sólo marca la culminación de cierto realismo exasperado, sino que abre toda una nueva perspectiva narrativa. *Los adioses* (1954) así como *La cara de la desgracia* (1960), *Tan triste como ella* (1963) y, sobre todo, algunos cuentos como “Jacob y el otro”, representan la transición entre los relatos breves hacia la tercera etapa con *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), en palabras de Rama, las obras de su total madurez. Rama concluye que “en él se nos manifiesta un entendimiento de la realidad, a

partir de la suya propia y de la social de su tiempo, que se articulan en formas artísticas precisas que son consecuencia nítida” (“Origen de un novelista” 124).¹

Carlos Dámaso Martínez menciona atinadamente que la obra onettiana tiene que leerse como un mismo texto, de acuerdo con el concepto de saga, no en el contexto del siglo XIX, como los relatos que abarcan las vicisitudes de varias generaciones de una familia, sino como “confirmación de un universo de ficción donde el entrecruzamiento de tiempos e historias —propios de la modernidad, como señala Ángel Rama— y de la permanencia de un espacio son sus rasgos más importantes” (114); en este sentido, cabe rescatar que, en su mayoría, la narrativa onettiana gira en torno a una historia contada por uno o varios personajes; es decir, que la perspectiva narrativa dista mucho de la veracidad de la historia relatada, incluso se duda de la autenticidad de la historia, de los relatos y de los personajes mencionados. No debe olvidarse que la intención de Onetti nunca fue contar una historia verdadera —como lo anuncia en *El pozo*—, sino “la historia de un alma”, premisa con la que dirige su obra. De esta manera, sus preocupaciones literarias son básicamente interiorizar la narrativa, renovar sus formas y, sobre todo, dar vida al lenguaje.

La obra onettiana está caracterizada no sólo por el mundo ficcionalizado sino por una modelización narrativa muy particular. Si bien sus procedimientos corresponden al realismo ácido y al sentido de la existencia, la diégesis mínima también recorre su obra, dicha carencia ha marcado los procedimientos narrativos como en *Para una tumba sin nombre*, que, después de *El pozo*, es una poética de la ficción y, ahora también, de la recepción; texto que funciona con base en la eliminación del relato como medio que

¹ Alejandra Amatto sugiere una cuarta etapa con *Dejemos hablar al viento* (1979), *Cuando entonces* (1987) *Cuando ya no importe* (1993) pues la idea de memoria histórica de la novela total es trascendental para la narrativa en general del autor.

permite conocer a los personajes. Roberto Ferro destaca la negación del relato como la poética del médico Díaz Grey, la cual se trata de relatos dentro de otros relatos; repeticiones que silencia fisuras y vacíos de la historia. En Onetti, comenta el crítico, la distinción y semejanza es constitutiva y extrema (“*Para una tumba...*” 132). Debe observarse la distinción entre semejanza y repetición, una del orden cualitativo y otra de orden cuantitativo.

Las diversas poéticas planteadas por Onetti en su obra tocan puntos muy sensibles que a simple vista no se distinguen, su extensa obra imposibilita la idea de unidad ficticia, sin embargo, la hay y no sólo como unidad orgánica en la saga, sino como identidad en el discurso que cuestiona el hacer literario y la relación del creador y su creatura como sucede en *La muerte y la niña*, sin abandonar la ficcionalización.

El objetivo de esta investigación es analizar el concepto de *construcción de la trama*, emergida del problema del sujeto y su discurso a través de los factores esenciales *tiempo e historia*. Estos conceptos se entienden desde la perspectiva fenomenológica de Paul Ricoeur, en especial desde la lectura de *Tiempo y narración* (1995).

Estas nociones no sólo las pienso en términos narratológicos sino como entidades cognoscitivas que permiten la relación con el mundo. Si bien la investigación parte del concepto de *trama*, la necesidad de los textos *Para una tumba sin nombre* y *La muerte y la niña* requieren de un análisis de otro orden, que rebasa las estructuras narratológicas hacia el discurso filosófico, en el cual se presentan dos variantes no menos importantes para acercarnos a la trama como síntesis de lo heterogéneo: la *historia* y el *tiempo*. Ambos conceptos participan de la construcción de la trama y hacen evidente el carácter

fenomenológico de la construcción. Así, el discurso entendido de primera mano como un agente estructural se vuelca hacia el estadio del discurso especulativo.

Lo anterior se hace presente en el discurso del personaje Díaz Grey, quien exaspera tanto a la ficción como al género de novela corta en sí mismo, reduciendo las posibilidades de la función narrativa y por ende la trama. De tal manera que, al responder a la pregunta habitual e inocente *qué se cuenta* pongo en tela de juicio la relevancia de la trama como eje de la función narratológica. La hipótesis propuesta es que la función narrativa anula a la trama al dar mayor presencia al discurso especulativo, ya filosófico ya literario. Ideando de esta manera una nueva identidad tanto para el concepto en sí como para el género literario. El concepto *trama* es intervenido por sus agentes esenciales que son el *tiempo* y la *historia*, proceso que tiene gran repercusión también en la configuración de los personajes, y por ende en su discurso, así como en la noción de acontecimiento primordial para *narrar* una historia, de manera que si Onetti recurre al lenguaje especulativo para configurar una trama, en términos de Ricoeur, está buscando, como sujeto, el sentido que el lenguaje usufructúa al yo.

Para la investigación de esta hipótesis he elegido dos novelas cortas del paradigma de posibilidades: *Para una tumba sin nombre* (1959) y *La muerte y la niña* (1973). Quise poner en diálogo dos lógicas distintas en estructura; tramas constituidas desde un punto de valoración muy distinto uno del otro, pero ambas discutiendo el tema de la muerte, donde participan personajes comunes como Díaz Grey y Jorge Malabia, quienes, a través de sus historias, buscan el sentido de su sentido, teniendo siempre presente la muerte como la irrupción del proyecto del ser.

Me parece que éstas son obras representativas de etapas distintas en la creación del autor, de la segunda y la tercera, de acuerdo con el criterio de Rama. *Para una tumba sin nombre*, en palabras de Zunilda Gertel, “señala cronológicamente el momento de madurez creadora de su autor e, implícitamente, adquiere validez de signo funcional que condensa en su escritura un proceso-sistema como semiótica básica de la narrativa de Onetti” (178).

Mientras que *La muerte y la niña*

[...] representa uno de los momentos de la escritura de Onetti de más alta conciencia acerca de los propios mecanismos imaginativos. [...] Es un texto áspero, descarnado en su esencialidad narrativa, que representa, como su referente musical, una elevada concentración sentimental en las escasas escenas que lo componen [...] en él se da un movimiento conceptual-referencial abierto hacia temas absolutamente soslayados en la casi totalidad del corpus Onetti. (Crisafio 357)

Como puede observarse, la crítica resalta tanto la madurez como la conciencia creadoras. En los textos elegidos encuentro una similitud en la estructura, pero también un *cambio* de tono y propósito de los recursos imaginativos, y los agentes de lo heterogéneo, tiempo e historia, hacen posible el cambio de enunciación procurando así un nuevo concepto de trama en tanto elección y referencialidad del sujeto.

La crítica ha considerado a la obra onettiana como un todo orgánico que evoluciona, se transforma y sólo puede entenderse la evolución de sus personajes a partir del cambio leído en ellas, premisa que plantea un primer problema: la cronología, como se ha discutido en *La muerte y la niña* con la aparición de Bergner como obispo. Pero si se pone atención a la discontinuidad de la causalidad e identidad de los personajes, el cambio de Díaz Grey en esta *nouvelle* es evidente y dista mucho del presentado en *Para una tumba sin nombre*. Su discontinuidad, no de acción, sino de sentido, se caracteriza por el discurso especulativo

que le permite concebirse como ser en tanto que piensa en su ser. De manera que la cronología no es inconveniente para entender la reflexión que se hace en estas novelas, mientras que el cambio de enunciación sí lo es para fines de esta investigación.

Por lo tanto, el objeto de estudio es el *cambio* en el enunciado construido.² La metodología que utilizo para observar dicho planteamiento va de la investigación del concepto y técnicas del género novela corta dentro del marco teórico occidental y latinoamericano. Este punto es fundamental para establecer una idea del estilo onettiano en la narración de este género, las voces latinoamericanas nos acercan de manera particular a éste y al estilo de las obras. Del paradigma de posibilidades de comparación, la trama es el hilo argumentativo del análisis de las dos *nouvelles*. En *Para una tumba sin nombre* hago uso de conceptos de análisis estructural como estrategias de narración, la repetición y elección de la información, sobre esta explicación, el sentido que le encuentro está mezclado con conceptos también filosóficos, donde aparece la teoría de Ricoeur. Mientras que *La muerte y la niña* me obliga a invertir el orden del análisis anterior, puesto que la trama advierte necesidades especiales de acercamiento. En esta *nouvelle* se lee el cambio de significación de la trama dentro del mismo género narrativo. Consecuentemente, la tarea más importante es determinar qué es lo que cambia en la construcción de la trama y qué se conserva como continuidad de la saga.

El tiempo, aspecto de suma importancia para la percepción de la historia desde la perspectiva de Ricoeur, se basa en los postulados de Martin Heidegger *El ser y el tiempo*, para quien el tiempo está representado por el cuidado (Cura) o la preocupación como lo

² Siguiendo a Hayden White los cambios en un campo literario afectan la relación con sus elementos, lo cual plantea un seguimiento en el devenir histórico. Como en todo acto comunicativo y de comprensión, la situación de la literatura no escapa de la relación contexto-público-artista-obra, siendo esta última dato y hecho del cambio (White 295).

traduce Ricoeur. Este término complejo en sí mismo representa al tiempo como síntesis entre el espíritu y el cuerpo, de modo que, de acuerdo con el mito de Cura, el tiempo es el que decide el nombre propio del hombre que le da existencia.

CAPÍTULO I

TIEMPO, HISTORIA Y TRAMA EN LA NOVELA BREVE

1.1 LA NOVELA CORTA EN LA TEORÍA

Los problemas teóricos por definir los subgéneros de la prosa no son menores para la novela corta. Decidir qué término es más adecuado para llamar a este tipo de discurso es una decisión de no menor responsabilidad teórica. La complejidad de la nomenclatura surge por el uso que hacemos en español de la palabra novela. Sin embargo, este término connota inmediatamente al factor cualitativo de la gradación de la trama, mientras que el francés remite a cuestiones propiamente literarias, pues en éste se inscribe también la narratividad, adhiriéndose el de brevedad. De ahí el término inexacto o reduccionista de “novela corta”.

Carmen Pujante Segura discute sobre una convención terminológica que caracterice los principios estéticos del siglo XX en torno a la propiedad narrativa y de la extensión textual, “se ha erigido primordialmente la historia del género o géneros de la *nouvelle* y de la novela corta” (1). En este momento no está puesto en duda el impacto del ritmo de la trama sobre el público, así como que “la *nouvelle* et l’*histoire* font encore bon ménage”. Las imbricaciones del género breve como subgéneros que disponen de sus recursos de manera particular llevan a plantearse cuestiones como “¿ha dado la espalda este género literario a la función narrativa o la fábula?, ¿y entonces qué sucede con la brevedad?” (2).

Para el formalista ruso, Boris Eichenbaum, la *nouvelle* surge de un género primitivo, el cuento, de vital importancia pues rescata la necesidad de *contar* una historia —el mito de origen—. Desde Poe, el cuento se ha mantenido como un clásico, entendido como una forma que se asemeja al poema por la reducción y la narratividad donde el enigma y el difuminado de la anécdota son sus elementos principales.³

Eichenbaum revisa cómo es que las técnicas expuestas en la novela cobran superioridad respecto al cuento con virajes por mantener el suspenso, retardar la acción y, en oposición a él, el final de la novela se vuelve “un momento de debilitamiento y no de refuerzo” (151). De tal manera que dilatar la acción, yuxtaponer intrigas y los elementos heterogéneos son recursos sincréticos, detalles absolutos, invisibles que funcionan como efecto de realidad. La novela corta contemporánea, menciona, no ha perdido su relación con la novela de Boccaccio con las novelas ejemplares de Cervantes, están vinculadas al cuento popular y a la anécdota (163).

En este sentido, Norma Klahn afirma que este género parte de la noción de límite, caracterizado por su unidad dramática, de espacio y tiempo, número reducido de personajes y su casi falta de descripción, narración o discurso reflexivo (800). Busca hacernos conocer una historia a través de “la narración propiamente dicha, donde el narrador se dirige a los auditores y se percibe un sutil lazo con el relato oral” (Ludwing, en Klahn 800).

Shklovski advertía que algún manejo especial del motivo era lo que daba efecto en la *nouvelle*. En la misma brecha, Ricoeur reflexiona sobre la trama para comprender el no-acontecimiento de las narraciones contemporáneas. De manera que sobresale la técnica

³ Carmen Pujante Segura menciona que esto posiblemente trazaría la frontera entre el cuento ya tradicional u obsoleto y el ahora moderno (12).

utilizada para lograr el efecto de inmediatez que a su vez designa la estructura de la diégesis y el rol actancial, traducido en la omisión de factores que demoran la acción o, en su caso, al no haber acontecimiento, la autotextualidad del personaje, la cual conecta el rasgo subjetivo inscrito en el *no pasa nada* en la experiencia que valga para ser contado o explicado. Eichenbaum dice que la “construcción del argumento se convierte en un juego que trasforma la trama en adivinanza o en anécdota” (213), a lo que agregaría la reflexividad de los personajes.

La trama es el punto central de la transformación, para Mario Benedetti, el cuento se relaciona más con peripecia, mientras que la *nouvelle* con el del proceso de la transformación, a tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe la tensión de la trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial) (“Cuento, *nouvelle* y novela...” 225).

Julio Cortázar menciona que la *nouvelle* es un género que “anda a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha” (406). Como el mismo género lo determina, la trama con la que cada texto juega es mínima, está ahí como mera anécdota alrededor de la cual se enunciará un discurso. De manera que tanto el cuento y la *nouvelle* son efectos en sí mismos: “El cuento actúa sobre sus lectores por „estupor“; la *nouvelle*, mediante una conveniente „preparación“. El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitio de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado” (Benedetti, “Cuento, *nouvelle*, novela...” 223).

Puede decirse que el cuento y la novela corta se componen únicamente de una secuencia, el cuento, comenta Klahn, consiste en “unidades imprescindibles y suficientes en el armazón de la historia a diferencia de la novela corta, que aunque consista en una secuencia o episodio está rellena con unidades catálisis, indicios e informantes que amplían el relato y le dan otra forma” (802).

Saer señala una filiación barroca en la puesta de ficción en la ficción como regreso al infinito. Las pautas que dan pie a esta reflexión están ligadas a las paradojas de la representación explícitas sobre todo en *La muerte y la niña*, donde —en palabras Saer— “la autonomía del territorio imaginario cambia de signo; ya no es más el universo empírico maquillado de tal manera que el lector no puede no reconocer el modelo al que hace referencia, sino una peripecia inédita en el eterno conflicto que une y separa, anula y complementa, sustituye y prolonga, revela y traiciona, lo real y su representación” (XVIII-XIX). Josefina Ludmer lo había notado ya en *La vida breve*, pero el cambio de signo al que alude Saer atiende al cambio semántico del papel actancial de Díaz Grey al cuestionar su existencia en la ficción por voluntad de Brausen.

Considero que para este primer paradigma, un punto ineludible de comparación es la estructura estilística entre el género y el sentido que el autor quiere para su enunciado. El estilo de Onetti ha sido peculiarmente tratado por la crítica, al punto en que me atrevería a decir que, debido a la “mala fama” de su estilo, la afluencia de lectores se redujo en comparación con autores del boom latinoamericano y, consecuentemente, el auge de la gran novela de América destinada a conquistar el mercado.⁴

⁴ Estelle Irizarry apunta que su estilo “ha sido bastante despreciado, aun por sus admiradores” (669), y menciona nombres como Luis Harris, Wolfgang A. Luchting y Anderson Imbert, quien comenta que *La vida*

El estilo de un autor no existe separado del contenido. Irizarry adecua esta aseercción como una voluntad en sí misma. Para Bajtín, “está indisolublemente vinculado a determinadas unidades temáticas y, lo que es más importante, a determinadas unidades composicionales; el estilo tiene que ser como determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de una conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunicación” (252).

De tal manera que el aspecto del cual parte el *macrogénero* de la novela es el argumento, mismo que se verá determinado *a priori* por una intencionalidad formal larga o breve, característica determinada por el interés artístico de transmitir algo que no puede hacerse si no es con esa forma. La gradación, traducida cualitativamente, obedece a la longitud espacial y temporal en la cual se describirán y se presentarán a los personajes. De esta manera se nota que surge una transformación en medio del cuento y la novela. Ésta tiene que ver con la suspicacia del manejo de la narratividad y la brevedad del discurso. La transmisión de sentido por medio de una historia que estructura y ordena una vida se logra gracias al proceso de lo inferido con la cual la *nouvelle* se vuelve efecto en sí misma, como ya se mencionó con Benedetti, efecto de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad.

Atendiendo a la intencionalidad del arte de la brevedad o la brevedad del arte cabe señalar que el autor de *nouvelles* depende de la palabra, del detalle formal, pero la actitud que asume ante su materia narrable es fundamentalmente otra. El autor de *nouvelles*, dice

breve “parece estar escrita en prosa turbia y pastosa”, lo abrupto de este comentario es que aparece en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Si bien, al referirse al gusto por un autor lo primero que salta es la crítica impresionista, es preocupante tratándose de un discurso que legitima toda una tradición mediante la comparación valorativa.

Benedetti, “narra un proceso, una transformación completa en sí misma, aunque no siempre inserta en su mundo como lo haría un novelista” (224).

1.2 ONETTI Y LA NOVELA BREVE

Juan José Saer comenta que alrededor de 1960, los narradores jóvenes consideraban a la novela breve como la perfección narrativa no encarnada en la novela ni en el cuento. Juan Carlos Onetti es un referente obligado para el estudio de la novela corta en sí, la primera fue publicada en 1939, *El pozo*, con la cual marca un antes y un después en la literatura hispanoamericana hasta la década de 1970, cuando el género “„gran novela de América” — comenta Saer— patética superposición de estereotipos latinoamericanos destinada a conquistar el mercado anglosajón, plegándose en el contenido y en el formato a sus normas comerciales, desalojó de las librerías a los discretos y admirados volúmenes de alrededor de cien páginas que perpetuaban tantas obras maestras” (XV). Para Ricardo Piglia, Juan Carlos Onetti expresa “su punto más alto con las novelas cortas. Porque la forma está muy hecha para él y encuentra un modo muy particular de resolverla, y le pone un límite a esa expansión que por momentos repite demasiado el universo onettiano” (Dieleke 111).

Tanto Juan José Saer como Norma Klahn se han acercado al caso de Onetti para plantearse el género como una problemática de estilo llevado al estadio de la vida cultural de mitad del siglo XX. El trabajo de crítica genética coordinado por Daniel Balderston en 2011 sobre las novelas cortas de Juan Carlos Onetti es una muestra del auge que ha tenido

el género. Saer es quien hace la introducción al volumen⁵ con una reflexiva visión entre la novela y la novela corta y su impacto en el mercado y el público lector contra la predilección de la “exaltante inspiración” de la trama de una novela corta:

La forma que encarna la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve. Equidistante de la transcripción súbita del cuento, semejante a la del poema, y de la elaboración lenta de la novela que parecía valerse de una serie de mediaciones consideradas un poco indignas a causa del carácter técnico y vagamente innecesario que se les atribuía, la novela breve tenía la atrayente singularidad de permitir cierto desarrollo narrativo al mismo tiempo que parecía surgir de una concepción intuitiva y repentina, e incluso, en cuanto al tiempo material de ejecución, ofrece la posibilidad de cierta rapidez para preservar la frescura exaltante de la inspiración. (XV)

En el marco de esta recopilación, se puede leer el texto de Norma Klahn, antes publicado en *Texto Crítico*, en 1980. Ella comenta que:

La preferencia de Onetti por la novela corta afirma su preferencia [sic] por la creación de seres particulares en situaciones únicas.[...] Su visión particular de la existencia humana le permite mediante esta forma de novela corta (la tragedia patética o degenerativa) mostrar la vida como un peregrinaje eterno, un proceso no de mejoramiento como el relato clásico sino de degradación: visión del hombre contemporáneo que se encuentra solo y camina siempre hacia el fracaso, la vejez inevitable, la muerte, el suicidio, la nada. (806)

Ricardo Piglia teoriza sobre el género resaltando su organización desde el estilo de Onetti:

Por la manera en que circulan los narradores, porque la historia nunca se termina de contar de un modo nítido, y eso en las novelas cortas tiene un efecto fundamental. La *nouvelle* es un cuento contado muchas veces, el mismo cuento contado muchas veces, digamos mejor [...] Se organiza sobre un núcleo que nunca se explica, que habitualmente es un secreto que

⁵ Juan José Saer escribió el liminar del volumen *Novelas cortas* de Juan Carlos Onetti en el 2005 antes de que muriera, pero no se publicó hasta 2011 por motivos editoriales.

hay en el texto y que sirve para atar las historias, porque si se abriera, habría que escribir una novela. En un sentido permite contar historias con muchas derivaciones pero que están atadas alrededor de un nudo enigmático que es lo que permite unificar redes e historias múltiples. (Dieleke 111)

La incursión de Onetti en el género breve fue la respuesta a la necesidad de “una literatura nuestra”, pues argumenta: “no tenemos un libro donde podamos encontrarnos. Ausencia que puede achacarse al instrumento empleado para la tarea”. Si bien el lenguaje de la naciente cultura latinoamericana es un “remedo del que está de uso en España o un calco de la lengua francesa, blanda, brillante y sin espinazo”, lo que al escritor toca es construir “una voz que no ha sonado” (“Una voz que no ha sonado”, *Réquiem por Faulkner* 18-19).

Habrá que decir, en primera instancia que se presentan dos paradigmas para afrontar el problema del género. El primero tiene que ver con el estudio comparativo de los procedimientos narrativos y estructurales del cuento, la novela, y la *nouvelle*; el cual no es el propósito de esta investigación. El segundo surge sobre de la reflexión sobre el corpus de la investigación, *Para una tumba sin nombre* (1959), *La muerte y la niña* (1973), a partir de los límites que el género permite a la narración desde el concepto de *trama*. De manera que se pueda evidenciar una conexión entre el estilo propio del autor y las posibilidades estéticas y éticas del uso del género. Es decir, pensar la trama para pensar la textualidad, entendida no como mero conjunto de principios constitutivos del texto, sino como enunciado⁶ en el cual es posible observar una realidad y una concepción de mundo y, sobre todo, de literatura en Juan Carlos Onetti.

⁶ Mijail Bajtín advierte que el enunciado, como comunicación real, refleja la individualidad del hablante; en este sentido, el estilo es un vínculo orgánico e indisoluble del género discursivo, el cual dice mucho sobre la concepción de mundo de su autor (“El problema...” 251), por ello, el factor socio-histórico se vuelve decisivo

Juan José Saer dice que Onetti es “el precursor solitario de estos embates contra el sistema realista de representación” (XIX). Por ejemplo, la identificación del autor-narrador-protagonista ocurre en *La vida breve*, obra fundacional y de gran madurez de principios de la década de 1950, donde “se introduce el plano formal de la novela” (XIX). Por otro lado, le queda lejos a Onetti el auge editorial de las novelas cortas en la década de 1960, pues su primera novela fue corta (*El pozo*, 1939) y la primera publicación de carácter literario es el cuento “Avenida de Mayo/Diagonal Avenida de Mayo (1933).

El tópico “narrar el proceso de narrar” se plantea en casi todas las *nouvelles*, desde *El pozo*, hasta *La muerte y la niña*, uno de los ejemplos principales es *Para una tumba sin nombre*, en este repertorio narrativo se piensa el estatuto de la ficción. Es verdad que desde *La vida breve*, el autor encuentra el ritmo poético de sus obras. Las novelas están unidas por el enunciado como vivencia; situaciones, motivos, lugares. A grandes rasgos no se nota tanto un distanciamiento entre estructuras y estilo. Sin embargo, se produce un cambio semántico que vuelve sobre la reflexión del hacerse de la ficción, la autonomía de los personajes niegan el *tranche de vie* para dar paso a la deixis de seres ficticios; mas, en algún sentido, seres al fin.

La preocupación de Onetti por la renovación literaria es latente en la columna semanal que tenía en *Marcha*, “La piedra en el charco”. Ahí se puede leer su interés por ingresar al campo literario. Hugo Verani menciona que las crónicas publicadas en dicha columna son concebidas como provocación, “para romper hábitos mentales conformistas y promover un cambio en un entorno social insensible a toda forma de experimentación formal y expresiva” (*El ritual de la impostura* 9). Onetti pretende realizar la “búsqueda de

en la toma de posición del autor frente a su discurso. Este enfoque es de gran utilidad para ampliar la función narrativa de la trama y mirar desde otra perspectiva distinta a la estructural.

un tiempo aún no perdido” en la ostensible depresión literaria que caracterizaba los últimos años de la actividad nacional”. Del mismo modo, Jorge Ruffinelli señala muy atinadamente que “para la narrativa, y hasta para la poesía, seguía prevaleciendo, sin embargo, la vida azarosa (y ya anacrónica) del gaucho, que en algunos casos [Juan José Morosoli, Víctor Dotti] se acercaba a la realidad en la figura del campesino o el hombre de pueblo” (25). Por otro lado, Rocío Antúnez comenta respecto al concepto de literatura propuesto por Onetti en los artículos periodísticos: “„Literatura nuestra” constituye una versión de un relato todavía no fijado sobre los orígenes de la narrativa urbana en el Uruguay moderno; una versión beligerante, provocativa y sesgada como un manifiesto de vanguardia” (21-22).

Dichas propuestas las desarrolló a lo largo de su producción literaria, pasando por sus primeros relatos hasta la invención de Santa María, donde quedaron plasmadas al punto de cuestionarse ellas mismas. Con la mención de Díaz Grey en “La casa en la arena” la introducción de uno de los procedimientos más importantes de la literatura de Onetti, la perspectiva cambiante, se acentuaría progresivamente en otros libros con el fin de comprobar la relatividad de lo real. Este procedimiento se lleva a su punto más dramático en *Para una tumba sin nombre*, que para Josefina Ludmer es “el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti; susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, susceptible „de ser contada de manera distinta otras mil veces”” (157). Al igual que *El pozo* y *La vida breve*, esta *nouvelle* juega con las técnicas de la representación y con la función verbal; es decir, pone en entredicho la verosimilitud no tanto del relato como sí de la referencialidad del lenguaje y de la conciencia del arte de narrar. Debe tenerse en cuenta la vena interpretativa que la considera inscrita en el enigma de la novela policial —de las

que Onetti era asiduo lector—. Desde mi punto de vista, la intencionalidad del relato rebasa los límites o da una vuelta de tuerca a este subgénero.

En este relato se plantea una posibilidad de conocimiento, Ángel Rama comenta al respecto que Onetti ha suspendido su credulidad en la objetividad de nuestro conocer “su interrogación a los asuntos urgentes y contemporáneos se ha trasladado suavemente al instrumento del conocer, es decir, al hombre, y aun al propio instrumento que él maneja para conocer: la literatura” (“El narrador...” 85). Rama inscribe al uruguayo en un realismo crítico⁷ argumentando su actitud de lealtad a lo circundante traducida en el debate de los asuntos contemporáneos urgentes, sobre todo los políticos y los morales, que tanto ocupan las conversaciones de los hombres de la época como las planas de los periódicos; así, también atenderán las eventuales evoluciones que la modernización requiere, por ejemplo la integración de un receptor en condiciones de participar en el acto creador. Pero siempre desde el estilo agudo que caracteriza a su autor. Mario Benedetti dice que el “intento de complicarse, de introducirse de lleno y para siempre en la vida, y el dramatismo de sus ficciones deriva precisamente de una reiterada comprobación de la ajenidad, de la forzosa incomunicación que padece el protagonista y, por ende, el autor” (“Juan Carlos Onetti...” 53).

1.3 PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE Y LA MUERTE Y LA NIÑA EN LA NARRATIVA BREVE DE ONETTI

⁷ Es importante señalar la periodización que Rama hace de los escritores rioplatenses, puesto que permite contextualizar la posición de la propuesta de Onetti dentro del campo literario. Observa tres tipos de realismo en las primeras décadas del siglo xx: realistas sociales, realistas-fantásticos, realistas existencialistas y realistas críticos. En este último sitúa a Onetti (“El narrador...” 84).

Debo señalar la transición entre un proceso-sistema y un *movimiento* conceptual-referencial puesto que de ahí deviene el sustento del corpus. Entre su prolífera narración, la novela corta ha sido uno de los géneros en el cual ha encontrado la estructura para decir lo que en otro no podría hacerlo, o lo haría de otro modo; en ellas las estructuras narrativas son muy parecidas, incluso con algunas pueden hacerse análisis en paralelo; el enigma del objeto narrado es una característica esencial para la construcción de los relatos —piénsese en *Los adioses* y en *Para una tumba sin nombre*—; los personajes son pieza clave para que la estructuración de la selección y ordenamiento de la información proporcionada.

La estructura de *Para una tumba sin nombre* depende de la perspectiva con que se le mire. El texto se considera ambivalente ya que “puede ser contado de mil maneras diferentes”, y cada personaje o lector puede entenderla como decida. La trama es mínima, se trata de una mujer que va acompañada de un chivo —para hacer más verídica su historia— y pide dinero en la estación del tren.

La trama tiene una “escena núcleo”, como la llama Ludmer, de la cual surgen las versiones sobre el cuento de Rita con el chivo. La pluridimensionalidad del relato establece una estructura aún más compleja en la que los personajes principales, el doctor Díaz Grey y Jorge Malabia, crean y re-crean la historia como posibilidad de no hundirse en el fracaso. Godoy y Tito agregan una especie de prólogo y un epílogo respectivamente a la historia con los cuales las versiones se contradicen, de manera que el texto que leemos es creación de Díaz Grey, excitado por saber más sobre el animal y la mujer, comenta: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esa clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (146).

Mientras que en *La muerte y la niña* la historia se presenta como un *continuum* de sucesos ordenados causal y secuencialmente uno detrás del otro. La macro estructura que contiene esta *nouvelle*, la “novela total” —como refiere Dámaso Martínez a la novelística onettiana—, no puede obviar el dato del desfase de la cronología de los personajes, pues el padre Bergner aparece nuevamente en este relato. A esta concepción temporal de la historia, Raúl Crisafio la denomina “incausalidad” (823), debido a que no existe un hilo de causalidad entre las escenas que componen esta narración. Se presentan las digresiones como un eslabón que comunica las macro-secuencias.

En la primera secuencia se anuncia la inevitable muerte de la mujer al mismo tiempo que se cuenta la historia de Goerdel. En la segunda secuencia se termina esta narración para hacer una más sobre la relación del padre Bergner con el seminarista Goerdel. La tercera describe la visita de Malabia, quien cuenta la noticia de la muerte de Helga Hauser a causa del nacimiento de un varón. En ésta surge el desplazamiento textual de la historia supuestamente protagonizada por Goerdel por el motivo que da título a la *nouvelle*, la contigüidad textual de las fotografías y cartas de la hija de Díaz Grey que explicaban “el otro mundo perdido” (80), del que estos personajes no tienen conciencia. La cuarta es el regreso de Goerdel, quien trae consigo experiencias de la Alemania comunista, las cuales son relatadas a Díaz Grey por medio de cartas, con lo cual se establece una especie de investigación sobre su posible implicación en el embarazo de Helga. En torno a estas escenas puede leerse la preocupación del personaje por su pasado en un intento por desasirse de la ficción a la que están atados por Brausen —el Dios Brausen, como lo nombran aquí—. Paralelamente, esta estructura y las digresiones envuelven al texto, por lo que la *nouvelle* adquiere un carácter mítico entre el tiempo y la historia. Léase por ejemplo:

“Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma” y “En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula” (24, 31).

Puede decirse que las *nouvelles* del corpus responden a tres aspectos de la categorización de Mary Dolye Springer:⁸ 1) “la trama sería del personaje” en tanto que reflexividad o autotextualidad; 2) “la tragedia patética o degenerativa” es lenta y se da paso a paso en cada una de las narraciones, la profundidad de la miseria hace extenderse más allá de los límites del cuento, y 3) “la sátira” que se propone ridiculizar objetos o sujetos extratextuales (en Klahn 800). El manejo de la intriga mediante la gradualidad en que se va explicando la diégesis se retarda por las digresiones y reflexividad de los personajes; a su vez, la técnica del punto de vista del narrador vuelve mínima la historia, pues se cuenta cómo se cuenta y cómo se inician los personajes en el conocimiento de la historia contada, de manera que el sentido de la narratividad es la situación de la escritura y la reflexión del sujeto dentro de la ficción. Los elementos como *subject matter* son explícitos en *Para una tumba sin nombre* y en *La muerte y la niña*. Esta técnica puede ser el *continuum* del fracaso y desesperanza, razones por las cuales los personajes se ven incitados a salvarse por la escritura como puede observarse en las otras dos *nouvelles*.

La fundación de Santa María y, la referencia más remota, “La casa en la arena” —donde aparece Díaz Grey y, el personaje que incendiará la provincia en *Dejemos hablar*

⁸ Se comentan cinco aspectos estructurales que conforman la *nouvelle*, sin embargo utilizo sólo los aspectos que me parece se adecuan al corpus, puesto que la inmersión del apólogo emparenta la *nouvelle* con el subgénero didáctico, éste responde mejor al cuento tradicional o a la *novella* proveniente de Boccaccio, en la cual lo anecdótico es el hilo conductor de la trama (Shklovski 193). Me parece que esta concepción teórica queda lejos de alcanzar los propósitos de la *nouvelle* moderna, sobre todo por el apólogo que reduce categóricamente la intencionalidad formal respecto de lo contado.

al viento, el Colorado— registran a su vez cambios considerables en la trama. Por otro lado, *Para esta noche* es un relato que gusta de participar dando cuenta de acontecimientos reales, como comentó Onetti alguna vez: “por la necesidad de participar en dolores, angustias y heroísmos lejanos” (Aínsa, *Las trampas de Onetti*, 20). Así la dispersión de los elementos del campo literario, de manera casi excluyente, ha relegado a *La muerte y la niña*. Michelle Clayton menciona que esta novela “ha sido rechazada por más de un lector por ser precisamente ilegible [...]. Cuando no se la pasa simplemente por alto como un producto inferior se le suele tachar de experimento fallido; es leída (o no leída) como indicio del agotamiento autoreflexivo del autor en una etapa tardía de su producción” (592).

La relación que se establece con estas novelas obedece a otra forma de enunciación: leer el cambio en *La muerte y la niña* desde la propuesta de *Para una tumba sin nombre*, en ambas se plantea la muerte como el fin último del cual pueden crearse historias desde el proyecto de ser de cada personaje, el detalle es que la contemplación del tiempo en *La muerte y la niña* concibe una interpretación específica frente al recorrido de *Para una tumba sin nombre*. La heterogeneidad de los tipos sintácticos más allá de la gramática que fragmenta la “novela total”, planteada por Lamas en *Cuando entonces*,⁹ hace posible el diálogo entre un texto tan ambivalente que se declara susceptible de “ser contad[o] de manera distinta otras mil veces” (*Para una tumba...* 142) con otro que exaspera la ficcionalidad: “Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma” (*La muerte...* 24). Los periodos significativos del cambio quedan indicados, de acuerdo con

⁹ Fragmentos, como los llama Carlos Dámaso Martínez, las últimas novelas del uruguayo, son fragmentos de “la novela total, capaz de sustituir a todas las obras maestras que se habían escrito en el mundo” (*Cuando entonces* 60)

White, “en el código lingüístico; los cambios en el código se reflejan a su vez en cambios en el contenido cognitivo de las obras literarias (los mensajes) y los modos de contacto (géneros) en los cuales los mensajes son transmitidos y recibidos” (307).

Considero que en Onetti hay una deuda consigo mismo y sobre su propio conocimiento, expresada en su literatura al momento de representar y significar el mundo desde su posición en él. Una inquietud de corte filosófico, que no del todo existencial, ferviente en toda la novelística. Verani dice que Onetti “se resiste a evocar o reflejar la imagen de un mundo dado y definido, preexistente al relato que escribe” (*El ritual...* 30), a lo que Ludmer remite como desconcertante actitud interpretativa:

[...] la exégesis (¿qué quiere decir?, ¿qué significa?, ¿cómo puede ser interpretado?) se presenta como un modo, entre muchos otros, de operar la lectura. El texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna “verdad” o “falsedad” de lo contado; desecha los hechos, lo que ocurrió “realmente”; se maneja sólo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira. Niega el discurso narrativo como un todo cerrado y centrado; subvierte la economía del relato clásico, basada en el enigma y el develamiento; se sustrae a la antinomia “realidad”-“ficción”; está hecho de equívocos, de respuestas parciales; bloquea constantemente toda reconstrucción: un gesto arbitrario cierra la serie indefinida de versiones y réplicas. (157-158)

Pero, ¿qué es lo real en la obra de Onetti? *Para una tumba sin nombre* es, en palabras de Rama, “el primer ejemplo categórico de volatilización de lo real mediante un juego de espejos en que se desvanecían las perspectivas concretas y sólo quedaba indemne el imaginario que rige el afán de narrar” (“El narrador...” 85). Hugo Verani la entiende como “una vasta metáfora de la creación literaria: su tema central es el propio acto creativo. La comunicación de un saber, de una „verdad“, suele ser en Onetti una relación intersubjetiva, un entretejido de versiones conjeturales. (32)

Zunilda Gertel, refiriéndose a *Para una tumba sin nombre*, señala que el carácter fundacional del texto se manifiesta en una semiótica funcional de la ambigüedad, la cual se concreta en dos técnicas tradicionales: repetición y diferencia. Ella estudia esta semiótica de la disyunción y de la ambigüedad en distintos niveles narrativos. Estos procedimientos funcionales sirven para representar un universo ideológico de la duda y la incertidumbre, realidad pero incierta, tambaleante (185). En el artículo “Los funerales del realismo...”, Enrique Foffani, menciona que el inicio del texto es el final “(la muerte ocupa el lugar del principio)”, que históricamente significó la crisis del realismo, donde la trama está sujeta al discurso, puesto que éste se contradice, anulándose frecuentemente, lo cual, de alguna manera, hace dudar de la existencia del objeto narrado. Resulta interesante que el crítico señale la concepción de creacionismo más allá de la mera disolución del relato y su constante negación; ante esto, Díaz Grey, pasa por un proceso o acto de creación a partir de alegorías, “de esta manera la máquina narrativa onettiana funciona a partir de una materia dada constituida por un haz de relatos, de historias re-latadas” (189).

Como comenta Ludmer, la exégesis es el factor que se atiende en esta investigación, su relevancia respecto del contenido del relato así como de su estructura es primordial no sólo como una posibilidad de lectura si no como instrumento de conocimiento. La historia, por tanto entendida como el referente de lo real se transforma en su versión más artificial tocando la cosmovisión del personaje y del sujeto creador. En *Para una tumba sin nombre* el tiempo, comenta Estelle Irizarry, “se expresa mediante expresiones ambiguas que dependen solamente de los caprichos del narrador” (682), desde este punto de vista, queda expresada la posibilidad de contar como ejercicio fundacional de la cultura, pero que en este contexto mismo que “se abre en un abanico de versiones donde no sólo cualquier

clausura resulta incierta, sino que cualquier comienzo —hasta el del mismo libro— se diluye de la continuidad” (Bueno, “*Para una tumba...*” 34).

La noción de tiempo en *La muerte y la niña* es fundamental para entender la construcción de la trama en esta novela corta que alcanza su punto más álgido en el discurso especulativo. Esta *nouvelle* muchas veces ha sido considerada como un texto sin coherencia narrativa, lo cierto es que puede afirmarse que representa uno de los momentos de la escritura de Onetti de más alta conciencia acerca de los propios mecanismos imaginativos (Crisafio 357).

En su mayoría, los pocos textos críticos que se han acercado a *La muerte y la niña* han estructurado su lectura en diversos núcleos narrativos, ejes de interpretación y de creación. Raúl Crisafio observa en el texto “un movimiento conceptual-referencial abierto hacia temas absolutamente soslayados en la casi totalidad del corpus de Onetti” (370); es la irrupción de la historia extra-textual referida a la guerrilla continental, la experiencia chilena de comienzos de los setenta expresada en el discurso de Goerdel y el asesinato de uno de los Kennedy son temas político-sociales que intervienen en la trama. María Angélica Petit considera que “es la conciencia ética del escritor la que se pronuncia cuando, en la alimentación de la escritura, el tema de la narración es de carácter político. [...] el escritor ha sentido comprometidos valores para él esenciales. Al punto que en algunos casos han incidido en su vida, haciéndola asumir actitudes definitorias” (166). En el caso de *La muerte y la niña* el referente político no es el tema central, pero argumenta Petit, “reaparece vinculado a distintos aspectos del contexto histórico” y también dice que “nunca, hasta entonces, las alusiones políticas habían sido tan cristalinas” (168). Parfraseando a Michelle Clayton, Goerdel es el único que logra actualizar el tiempo,

alrededor de él se teje el relato, participa de la historia fuera de Santa María; aunque sus crónicas van a ser cuestionadas por Malabia, personaje importante en la consolidación del discurso narrativo (595).

Elena Martínez apunta que *La muerte y la niña* es una novela de estructura abierta, la cual, requiere una concentración mayor por parte del lector y una participación más activa en la recreación del texto. Para ella, lo más importante de la novela no es ni el asunto ni sus personajes sino el énfasis en la mecánica y en los procesos de combinación requeridos para llevar a cabo la lectura, las relaciones múltiples y la impresión que éstas ofrecen de ir en varias direcciones (13).

Raúl Crisafio hace un estudio muy detallado del relato *La muerte y la niña* en el cual advierte que el texto está erigido en cuatro secuencias no cronologizadas: 1) la llegada de la historia de Goerdel a Díaz Grey que se traduce en confesión; 2) la “farsa mutua”, culminación del pasado de Augusto Goerdel. Goerdel seminarista; 3) describe la otra llegada de un visitante al consultorio, Jorge Malabia, y 4) en el consultorio, el arribo de un portador de historia, el mensajero es el mismo Goerdel de la primera secuencia, éste es el segundo retorno (363). Para Crisafio estas secuencias están en función de construcciones formales del texto. El crítico ha apuntado el tema que me interesa en especial: el cuestionamiento por la historia a través del lenguaje, en tanto que implica al *tiempo*, identidad del sujeto y producción discursiva. Por su parte, Clayton ha señalado la importancia de la temporalidad del relato, al respecto comenta que “se manifiesta en el ostentoso descuido con que se manejan fechas y cronologías; aún antes de notar que, siguiendo la lógica de otras narrativas, esta ficción es poblada de destiempo completo (n. 3, 595).

Es interesante detenerse a pensar un momento en la categoría de secuencia para referirse no sólo a lo anecdótico de la historia, sino también al *hacer* del texto; reflexionarla al lado de las categorías *tiempo e historia* es aún más complejo, pues la historia de la mujer poco tiene de lineal y la historia de Díaz Grey y de Goerdel no mantienen la secuencia entendida como una continuidad o unidad de acción que homogeneice el texto.

Leer la ficción de Santa María como unidad orgánica enriquece el principio pragmático que se necesita para comprender mejor la evolución narrativa, incluso se puede prescindir del orden cronológico e interpretar el hecho de que Bergner aparezca como obispo, pasando por alto el tiempo como concepto ordinario. Esto aleja a Onetti totalmente del realismo y sobre todo del concepto naturalizado de secuencia —causa-efecto— al estilo decimonónico; de esta manera, puede establecerse un margen de diferenciación que permita comprender la escritura y justificar nuestra lectura.

Hay algo muy atinado que comenta Crisafio y tiene que ver con las digresiones, y es que las interpreta como un puente de conexión con la Historia con mayúsculas y la historia del texto. Sobra decir que la forma de las digresiones afecta sobremanera no sólo a la narración, sino al *tiempo* como entidad que irrumpe en las secuencias o causalidades que impiden de alguna manera la narración.

Clayton observa que, la *nouvelle* “cuando no se la tacha de experimento fallido, es leída (o no leída) como un indicio del agotamiento autoreflexivo del autor en una etapa tardía de su producción” (592). Si la novela opta por mezclarse en la ficción, esto quizá tiene menos que ver con un agotamiento metaficcional que con el empeño en cuestionar las mismas posibilidades del relato —lo que sugiere, entre otras cosas, una ética narrativa—

(593). El planteamiento del enigma entre los protagonistas de la trama “central” no deja fuera las interpretaciones dirigidas al género policial: La novela se adentra en los géneros, en los mitos, en cronologías narrativas, en pronósticos y prejuicios y también en las maneras en que se reciten, con estos materiales construye una ficción policial que también pretende anticipar alguna recuperación (593). De acuerdo con las leyes del género policial, estamos desde el inicio en presencia de la muerte, pues el final se da desde el principio. Lo más extraño es que este gesto efectivamente invalida el impulso narrativo: si el relato ocupa un arco entre el nacimiento y la muerte, el colapso mutuo —señalado en el título y practicado en la narrativa— parecería más bien destacar la importancia, por no decir la posibilidad, de vivir una historia (595).

Debo situar el eje desde el cual se pretende hacer el análisis de los textos. La filosofía de Ricoeur es un “injerto” de la hermenéutica en la fenomenología, en palabras de Manuel Maceiras, esta última se convierte en la reivindicación del “fundamento último”, el cual radica en la intuición del sujeto por sí mismo, convertido en polo intencional que se enfrenta, como correlato objetivo, a un campo de significados esenciales (10), mientras que la hermenéutica “parte del reconocimiento de una relación de inclusión y pertenencia mutua del sujeto pretendidamente autónomo, y del objeto que le opone. De este modo, el sujeto que interroga debe ser considerado como perteneciente a la cosa sobre la que interroga. Porque primero pertenecemos participativamente a un mundo, „podemos preguntarnos por su sentido“” (11). De esta manera, a través de la identidad narrativa o narrada el sujeto puede explorar y llegar a comprender su temporalidad en el mundo, reflejado posteriormente en el actuar de sí mismo. Para Ricoeur, la identidad narrativa pregunta por „el ser del yo“ y se contesta narrando una historia, contando una vida, por ello menciona

que “podemos saber-en-efecto lo que es el hombre atendiendo la secuencia narrativa de su vida” (12).

El análisis filosófico de la narración está íntimamente relacionado con el *tiempo*, para el filósofo francés, existen tres tiempos diferentes; de los acontecimientos fundantes, que es el tiempo oculto; el de la interpretación viviente por los escritores, que es el de la tradición, y la historicidad de la comprensión, el tiempo hermenéutico. En suma, estas tres historicidades dan la significación del ser cómo. Lo importante de esta división es la *temporalidad* que determina la experiencia humana en tanto se articula en un modo narrativo y que en la narración alcanza su plena significación al constituirse en una condición de la existencia temporal. El problema que encuentra en la temporalidad está mediado por la *Poética*, de Aristóteles y *Confesiones* de San Agustín. Este último ofrece una representación del tiempo en la que la discordancia desmiente continuamente el deseo de concordancia, en tanto que Aristóteles establece la superioridad de la concordancia sobre la discordancia en la configuración de la trama. A partir de esta reestructuración del tiempo, Ricoeur identifica una “experiencia viva” esclarecida mediante el rodeo de la trama.

De este último concepto surge la hipótesis de su obra: “tanto la historia (ciencia) como la narración ficticia obedecen a una única operación configurante que denota a ambas de inteligibilidad y establece entre ellas una antología esencial” (Maceiras 26). De manera que “la trama confiere unidad e inteligibilidad por medio de la „síntesis de lo heterogéneo“. Nada puede ser considerado como acontecimiento si no es susceptible de „ser integrado en una trama“, esto es, de ser integrado en una historia. Y de tal exigencia no puede alejarse la historia (ciencia) si quiere preservar su condición de ciencia humana” (Maceiras 26). Como puede observarse, la trama es el concepto mediador configurante entre el tiempo y la

historia. Al considerar la narración como punto adecuado para elucidar su experiencia pone en evidencia la imposibilidad de pensar el tiempo, por ello, la dialogización entre San Agustín y Aristóteles brinda el concepto de construcción de la trama en tanto que la discontinuidad de la experiencia del presente que se extiende a través de la rememoración al pasado y al futuro se transforma en concordancia en el sentido de restablecer a través de la actividad verbal dicha experiencia. De acuerdo con Ricoeur “seguimos pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado” (*Tiempo y narración I*, 115).

Sobre la trama el filósofo argumenta:

La trama es mediadora por tres razones al menos. En primer lugar, media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo. A este respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes [...] o que trasforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia [...] En segundo lugar, la construcción de la trama *integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados. [...] el tercer motivo: el de sus *caracteres temporales* propios. Por generalización, ellos nos autorizan a llamar a la trama *síntesis de lo heterogéneo*. (*Tiempo y narración I*, 131-132)

De lo anterior se pueden distinguir dos conceptos más que intervienen en el proceso de construcción de la trama; el acontecimiento y la intriga. El primero lo define “por su relación con la operación misma de configuración; participa de la estructura inestable de concordancia discordante¹⁰ característica de la propia trama; es fuente de discordancia en

¹⁰ El término que aquí se usa viene de la concepción de tiempo al plantearse el problema de la actividad verbal. Toma la noción de tiempo de San Agustín como lo discordante en tanto que la experiencia del presente que se extiende a través de la rememoración al pasado y al futuro. Mientras que el *mythos* aristotélico es la representación de la concordancia por la síntesis y disposición de los hechos en un sistema al momento de componer una historia. El término es utilizado por la complejidad con que se plantea el problema de la

cuanto que surge, y fuente de concordancia, en cuanto que hace avanzar la historia” (*Sí mismo como otro*, 140). De la intriga comentará que es la “combinación en proporción variable, de fines, causas y causalidades, es el hilo directo de la historiografía” (*Tiempo y narración I*, n. 16, 132). La intriga hace fecundas las aporías de la temporalidad, y pone de manifiesto sus propias limitaciones.

Comprender la noción de construcción de la trama pone de manifiesto el sentido de subjetividad del sujeto al momento de seleccionar y jerarquizar acontecimientos vistos desde su propia experiencia o posicionamiento en el mundo. Al respecto, Ricoeur observa una paradoja:

La paradoja de la construcción de la trama es que invierte el efecto de contingencia, en el sentido de que hubiera podido suceder de otro modo o no suceder en absoluto, incorporándolo de alguna forma, al efecto de necesidad o de probabilidad, ejercido por el acto configurante. La inversión del efecto de contingencia en efecto de necesidad se produce en el corazón mismo del acontecimiento: en cuanto simple ocurrencia, este último se limita a frustrar las expectativas creadas por el curso anterior de los acontecimientos [...] sólo se convierte en parte integrante de la historia cuando es comprendido después, una vez transfigurado por la necesidad, de alguna forma indirecta, que procede de la totalidad temporal llevada a su término. (*Sí mismo como otro* 141)

La paradoja que atiende Ricoeur corresponde a la contemplación de la historia en su totalidad, de manera que los acontecimientos de orden discontinuo adquieren sentido al momento de comprender la exégesis. Desde esta perspectiva, la historia es la materia de la cual provienen los acontecimientos en sentido estricto de la composición y no del objeto a representar. Si la muerte es el objeto a representar en *Para una tumba sin nombre* y en *La*

construcción de la trama desde la re-organización de los elementos heterogéneos que transmite la experiencia viva en la medida en que el alma tiene conciencia de ella y es restablecida por la estructura verbal.

muerte y la niña, la historia será analizada desde sus parámetros de composición, en términos de Ricoeur, la metamorfosis de la trama, la cual “consiste en usos siempre nuevos del principio formal de configuración temporal en género, tipos y obras singulares inéditas” (*Tiempo y narración II*, 385)

El concepto nodal del trabajo de Ricoeur tiene el mismo carácter para esta investigación, puesto que trasladado a la ficción narrativa de Juan Carlos Onetti ayuda a dilucidar el estilo poético del autor, pasando por la innovación semántica de sus estrategias narrativas y la referencialidad del lenguaje al momento de analizar la re-descripción de la realidad y, así, pensar la conciencia histórica, entendida como la interpretación de la relación que el relato histórico y el de ficción, en conjunto, mantienen con la pertenencia de cada individuo a la historia acontecida.

Siguiendo a Heidegger, Ricoeur plantea la temporalidad en tres éxtasis del tiempo: 1) el ser-para-la-muerte que impone la primacía del futuro sobre el presente y el cierre de ese futuro por un límite interno a cualquier espera y cualquier proyecto. Es el tiempo mortal. 2) la historicidad que es la *derivación* entre la extensión del tiempo del nacimiento a la muerte y el desplazamiento del acento del futuro sobre el pasado, *repetición*. Es el tiempo histórico. 3) la intratemporalidad que es la más apta para ser tomada en su forma más lineal, como simple sucesión de horas abstractas. Definida por una característica básica del cuidado: la condición de *ser arrojado*. Es el tiempo cósmico. De este último Ricoeur considera legítimo hacer un análisis como el de Sartre “que caracteriza a la muerte por la interrupción de nuestro poder-ser más que como su posibilidad más auténtica” (*Tiempo y narración III*, 727). De ahí que repare en el presente y la preocupación de ser-en-el-tiempo; es decir, el hombre, al tener temor —que no miedo— a lo ajeno, se considera un ser

arrojado a un estado en el que no está a gusto y corre el riesgo de diluirse en el ser-como-muchos, lo cual le devolvería su proyecto de ser como inauténtico. Para Ricoeur, el ser-arrojado es “estar cerca de las cosas del Cuidado es vivir el Cuidado como preocupación (*besorgen*); con la preocupación, predomina el éxtasis del presente, o mejor, del presentar, en el sentido de hacerse presente” (751).

Si bien la noción tiempo parte del *dasein*, éste siempre será determinado por la visión que el sujeto tenga respecto de la muerte, el temor descubre en el hombre la posibilidad de ser proyecto, y esta posibilidad es la muerte. Lo que diferencia a Heidegger de Ricoeur es que el primero considera el ser-para-la-muerte como posibilidad de libertad de ser auténticamente uno mismo mediante la consciencia de su finitud. Mientras que para Ricoeur el ser-para-el-fin es el ser-ahí orgánicamente desde la capacidad de integridad; es decir la fenomenología de la memoria y la epistemología de la historia descansan en una pseudoevidencia. Prescinde del futuro para dar sentido y fuerza a la afirmación del presente, por ello menciona: “el hacer-presente —que retiene y está a la expectativa— se interpreta a sí mismo... el hacer-presente que se interpreta a sí mismo, es decir, lo interpretado que se expresa en el „ahora“ es lo que llamamos tiempo” (*Tiempo y narración* III, n. 45, 753).

CAPÍTULO II

PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE. ENTRE LA HISTORIA Y LA TRAMA

Las obras corresponden a periodos distintos. La publicación de *Para un tumba sin nombre* tiene lugar en el semanario *Marcha* —espacio de expresión periodística para Onetti—, donde se publicaron un par de páginas de esta novela, que en un principio se titulaba *Una tumba sin nombre*, en las siguientes reediciones aparece con la conjunción “Para” sin que sea considerada como errata. La segunda corresponde a las dicotomías ideológicas, políticas y estéticas de las décadas de 1960 y 1970.

En este capítulo se analizarán los procedimientos narrativos y su significado a nivel semántico. Por un lado se encuentra la historia o contenido narrativo, constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado; por otro, la noción de trama comprendida desde la perspectiva de Paul Ricoeur como una capacidad de construir historias a partir de una representación. Dicha concepción está complejamente matizada por la referencialidad narrativa que une a los personajes con la realidad. Esta última tiende más hacia el pensamiento especulativo a nivel literario que a un análisis estrictamente estructural debido a que considero que la trama está en favor de una necesidad ontológica cubierta con el velo del artificio. El itinerario de análisis que propongo incluye la dicotomía historia/trama, las estructuras permanentes de narración, así como la selección de los acontecimientos a narrar, lo cual permite pensar la situación de la enunciación que cada uno de los personajes experimenta con sus propios relatos y de esta manera aproximarnos a su identidad.

2.1 NIVELES SEMÁNTICOS: HISTORIA Y TRAMA

Este apartado tiene dos paradigmas la *historia* y la *trama*. El primer concepto corresponde al nivel semántico de la diégesis del relato en tanto sucesión de acciones. El segundo está relacionado al concepto de *construcción de la trama* propuesto por Paul Ricoeur para comprender la acción configurante que denota la temporalidad y la narración en un hecho inteligible estable y que, comenta, establece una antología esencial (*Tiempo y narración* I, 26).¹¹ En el análisis de texto, saber de qué se trata la novela es fundamental para entender su significado. Pero, comprender la trama desde su sentido mítico propone múltiples interpretaciones y diversas lecturas. Deben señalarse los conceptos que se adhieren al de historia para hacer notar la diferencia semántica, aun si a primera vista parece obvia, es importante para enmarcar la línea del análisis propuesto.

La historia está relacionada con la fábula y con el argumento o asunto; en principio por contemplar el material de acción en la lógica causa-efecto. De igual manera, se refiere a la *síntesis* de la serie de acontecimientos, la cual envuelve el artificio de la narración. No obstante, el término historia también está íntimamente ligado a la concepción platónica de confrontación entre la diégesis, como narración, y la mimesis, como representación; esta dicotomía es retomada por Ricoeur en *Tiempo y narración* donde observa dos procedimientos generales de presentación de una historia; narrar, por una parte y mostrar (o imitar), en el diálogo, por otra.

Hacer un estudio que contemple de cerca la trama de un texto literario parece inocente frente a un análisis de reflexión estructural o de pensamiento sociocultural o antropológico, etcétera. En el caso de *Para una tumba sin nombre*, partir de la pregunta *qué*

¹¹ Para citar este libro de Ricoeur únicamente se indicarán el tomo y el número de páginas.

se cuenta puede desplegar diversas líneas interpretativas y por ende de lectura. Publicada en 1959, es considerada por Josefina Ludmer como “el texto más multivalente de Juan Carlos Onetti; susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, susceptible „de ser contada de manera distinta otras mil veces”” (157). La novela se torna ambigua, hermética, pero sobre todo carente de sentido. Hugo Verani la entiende como “una vasta metáfora de la creación literaria: su tema central es el propio acto creativo. La comunicación de un saber, de una „verdad”” que suele ser en Onetti una relación intersubjetiva, un entretejido de versiones conjeturales (32).

Ante este panorama interpretativo, considero importante comenzar el análisis preguntándome, en primera instancia, por la historia, entendida como suceder de acciones. En este sentido, vale decir que el relato trata de reconstruir al personaje de Rita, quien ha sido enterrada por Jorge Malabia y el doctor Díaz Grey. La “escena núcleo” —como la denomina Ludmer— es: “Una mujer de Santa María, en Buenos Aires, en la entrada de una estación, sobre una plaza, cuenta un cuento a los viajeros: viene de, va a alguna parte y necesita dinero para el pasaje. Para que le crean, lleva consigo un chivo” (“Contar el cuento” 160).

Es evidente el énfasis puesto en la carencia de acontecimientos por narrar. Los personajes regularmente no hacen nada, se cuentan pocas acciones en la temporalidad del relato, en su mayoría, todo tiene su referencia al pasado, y por qué no decirlo, al futuro, pues tienen muy presente la figura del receptor de la historia única. Ricardo Piglia dice respecto de su estilo:

La perspectiva estilística se basa en un narrador que cuenta acontecimientos que están muy distanciados, en general nunca narra los hechos mientras suceden. En general los hechos ya

han sucedido o están contados con muchos filtros y por tanto las posibilidades que tiene la prosa de construir los climas en los que sucede la situación es siempre fundamental para la historia misma. De modo que la historia está como sumergida y hay capas diversas de narradores que la van contando y también capas lingüistas. [...] Como si nunca pudiera capturarse del todo la imagen o el acontecimiento. (Dieleke 110)

La estructura breve siempre va afectar a la trama como a su temporalidad, los acontecimientos pueden ser o rápidos o lentos. De hecho, el tiempo en Juan Carlos Onetti es casi estático al momento de narrar, los acontecimientos siempre están referidos desde el ahora abstracto de la enunciación y no ocurren en el “tiempo real”, la acción es el referente de la metáfora del narrar de los personajes.

Por ejemplo, los hechos suceden en el discurso, durante los encuentros de Díaz Grey con el ayudante de la funeraria, con Jorge Malabia y con Tito Perotti. En este escenario de emisión y recepción de historias, la información se actualiza y se torna ambigua hasta el cierre de la novela. Todos están motivados por una necesidad de *conocer* la historia de Rita y el chivo. El dinamismo de la situación de enunciación radica en el lenguaje como una “descripción conductista” en términos de estímulo y respuesta; en palabras de Emile Benveniste, “donde concluye el carácter mediático e instrumental del lenguaje” (179).

En este punto debo señalar la composición de la construcción de la trama propuesta por Ricoeur a partir del binomio *mythos-mímesis* tanto por la “la disposición de hechos en el sistema”; es decir, “el arte de componer tramas”, como por “la imitación o la representación de la acción” (I, 82-83). Debe tenerse en cuenta el problema de la referencialidad que implica lo acontecido como el relato ficticio del modo en que estos acontecimientos se vuelven nuevos en la medida en que son integrados con material de la experiencia de cada personaje. Es decir, los relatos de Grimm, de Malabia, de Tito, de Díaz

Grey, responden a la manera en que se reconfigura la “experiencia temporal confusa, informe y, en límite, muda” (Ricoeur, I, 39). De esta manera, se habla de una *construcción de la trama* en sentido estricto del término, en donde se insertan elementos heterogéneos de la experiencia en la narración diegética.

En el devenir de la literatura se advierte una metamorfosis de la trama. Paul Ricoeur se pregunta “si la trama no se ha convertido en una categoría de alcance tan limitado” (II, 383). Si pensamos la trama desde una lógica causa-efecto de la acción notamos que la narrativa onettiana no corresponde a ésta. Por ello, diversos críticos literarios han discutido las obras. Frente a sus textos es totalmente válido preguntarse cuál es la trama. A partir de este planteamiento, es perceptible un problema de acción. Desde la primera novela publicada en 1939, *El pozo*, Eladio Linacero busca alguna historia que valga la pena ser contada; pero, en qué sentido Onetti está pensando la historia: “para escribir yo parto de una *obsesión vital*, no de una historia premeditada” (Mauro 62, cursivas mías). En este sentido, se puede decir que Onetti no sólo está buscando un lenguaje propio que defina a los sujetos despojados de su identidad, como lo entendería Ricoeur, busca la autenticidad para salvar el proyecto de ser como ser-arrojado al mundo, vulnerable a su propia finitud. Incluso, María Estherr Gilio le comenta en una entrevista:

—Creo que usted ha sido vencido por el miedo. Miedo a la muerte, a la declinación, al desamor. Toda su vida es una evasión y eso está en su literatura.

— Si usted lo afirma, debe ser verdad. (“Onetti o el vicio de escribir”, 44)

Entonces, podemos decir que tanto la estructura, la técnica narrativa y la trama están en íntima comunicación con la preocupación del ser. En este punto debe señalarse que los personajes narran recordando, cada uno desde su propia configuración de ser y desde su

propia refiguración, por ello, Ricoeur afirma que “la clave del problema de la *refiguración* reside en la manera como la historia y la ficción, tomadas conjuntamente, ofrecen a las aporías del tiempo, que la fenomenología ha hecho emerger, la réplica constituida por una poética de la narración” (III, 777).

Desde esta perspectiva debe cuestionarse cómo puede ser interpretada una declaración como la del cierre de *Para una tumba sin nombre*: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (146).¹²

Dicho cierre es muy sugerente, puede leerse en dos dimensiones, primero, el narrador *estira* la narración hasta ya no poder contenerla él sólo y la pasa al lector, o bien, como la ambigüedad de los puntos suspensivos tanto de sentido como de recepción. Es decir, el sentido de la acción no se cumple al término del texto, sino que el afán de narrar se torna casi infinito en la lectura del último receptor de esta historia; se abre el texto a las expectativas del lector.¹³ Y si concluye, cuál es el sentido del texto. Esta es una pregunta fundamental para atender la necesidad planteada en el texto.

Existe una innovación semántica en la trama, el lenguaje como acontecimiento se coloca en el primer plano de significación; es decir, la “narración” tanto de Rita como la de los personajes adquieren connotaciones que se transforman en acontecimientos que mueven a la acción: es la refiguración donde aparece la comprensión como modo de ser, en palabras

¹² La edición que utilizo es Juan Carlos Onetti. *El Pozo/Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1980. En adelante sólo se anotará el número de página.

¹³ Véase Wolfgang Iser, “El lector como protagonista”, 1976.

de Ricoeur “„este ser“ se „comprende“ como ser” tanto que acto de lenguaje. En este sentido, la propuesta de Enrique Foffani de leer el texto como un oxímoron enfatiza la estructura de anulación de las versiones de la historia hasta hacernos dudar de la existencia de Rita y el chivo. Mientras que Josefina Ludmer opina que “el texto no tiene un desenlace definitivo, no cierra los sentidos, no concluye; no establece ninguna „verdad“ o „falsedad“ de lo contrario; desecha los hechos, lo que ocurrió „realmente“; se maneja sólo con la parte, el deseo, la reversión, la mentira” (157).

Las diversas posturas de la crítica respecto de la novela en su mayoría se refieren a la contemplación de la historia, en este caso entendamos la de Rita y el chivo, como eje del texto; el relato de Malabia, la versión de Tito Perotti y la de los “notables” de Santa María, entre ellos Díaz Grey. Esta última es la versión que “empezamos a conocer”. Dicha superposición de relatos es la trama de *Para una tumba sin nombre*. Una superposición discursiva de relatos que sirven para conocer a los personajes y comprender su identidad reflejada en la interpretación de sus historias. De manera que se puede afirmar su existencia e importancia. Pero, cómo es que da sentido al texto. La acción vista desde el modelo actancial es poco viable para esta novela, en todo caso, los personajes se caracterizan por su propio discurso más que por su actuar. De manera que, como comenta Hugo Verani, “su tema central es el propio acto creativo. La comunicación de un saber, de una „verdad“, suele ser en Onetti una relación intersubjetiva, un entretejido de versiones conjeturales. (32). Ricoeur plantea la trama fingida como una síntesis de lo heterogéneo, es decir, una nueva congruencia en la disposición de los incidentes, lo que equivaldría a decir una tensión de sentidos mediados por una subjetividad. Estos sentidos corresponden a la permanencia en el mundo y la distancia que permite el yo al articular actos en los que se objetiva. Ahí se

establece un orden de concordancia en el sentido cronológico de la experiencia pero también atravesado por una discordancia puesto que la experiencia del presente se extiende a través de la rememoración al pasado y al futuro.

En *Para una tumba sin nombre* la historia está vedada para el otro, por la diversidad de refiguraciones lo único que podemos conocer es cómo los personajes enuncian *su trama* como su propia experiencia de un tiempo en el pasado, presente y futuro; en términos de Ricoeur, lo que leemos no es otra cosa que el cruce entre historia y ficción, resultado que habla del tiempo humano del obrar y el padecer. El obrar de los personajes es uno, el entierro, es la única certeza que tenemos de la historia, lo demás es ficción, es la “competencia de un sujeto para seguir una trama” y la “capacidad para interiorizar el sentido sintético de su despliegue a lo largo del discurso temporal de una vida” (III, 629)

2.2 ESTRUCTURAS PERMANENTES DE NARRACIÓN

En el texto pueden apreciarse tres momentos del proceso creativo de imitar y representar: el antes de la creación, el acto de componer y el después de la narración. Pero debe tenerse en cuenta que el objeto de la representación es sólo el sentido amplio de la narración. Lo que me interesa, en este caso, es la narración pero en sentido estricto; es decir, la composición diegética. Desde la perspectiva de Ricoeur, la pre-comprensión de los acontecimientos es una representación de la experiencia, pero en la construcción de la trama se presenta un modo específico y único de acomodar las acciones. Este proceso está íntimamente ligado con la experiencia de cada personaje.

El texto que leemos es el resultado de la historia de Díaz Grey, aunque es cierto que ésta puede tener gran variedad de versiones según los datos de Malabia. Hacia el final del capítulo II se lee: “ya se me había ocurrido mi venenosa, increíble contra-historia cuando pensé: Rita, no me acuerdo de su cara, y un chivo” (95); por ello, considero que a partir del tercer capítulo, la historia que tenemos es la versión escrita de Díaz Grey.

Como puede verse, el relato está motivado, primero por la escena de un entierro, y segundo por la existencia de un chivo; éste último interesa por cómo es utilizado para la construcción de una “verdad”; en otras palabras, es el motivo del acto creador que puede tener dos vertientes, por un lado la verosimilitud de “contar el cuento”, y por el otro, la de *construccionismo* a partir de “la inteligencia humana”. De esta manera, en el análisis me detendré a revisar, las escenas en las que aparece el chivo en una y otra historia, posteriormente confrontaremos la causa de verosimilitud en el relato de Malabia y la causa de inteligencia humana en el de Díaz Grey.

El chivo es en primera instancia una construcción discursiva, al mismo nivel que Jorge Malabia y el mismo Díaz Grey, sus cualidades semánticas se imantan a él al mismo tiempo que connotan a su dueña, Rita es producto de diversas formas de síntesis bajo una dominación durante el proceso de la lectura, la cual conduce a una “semántica de las expansiones”, pues los personajes ven en ella a la mujer miserable, dominada, a la representación de la miseria o bien al objeto por medio del cual pueden obtener algún beneficio. Del relato se extraen secuencias para darles nombre, Rita es el dominante en esta semántica de las expansiones, “proceso en el que el lector [—en este caso, personaje también—] se forma una „imagen“ sintética de la apariencia física de los personajes, así como su „retrato“ moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados (lo que Barthes

llama „semas“” (Pimentel 61). Pero no llega a ser un personaje como tal, puesto que no produce actos de habla y por lo tanto también carece de perspectiva y de horizonte de personaje. Es decir, al no construir sentido por sí sólo, se vuelve construcción discursiva, se le niega el acto de habla y por ende el general de *ser/hacer* así como el complejo acto del lenguaje, el cual implica *saber/hacer*, donde se consideran los aspectos cognitivos. Lo anterior podía parecer obvio, sin embargo resulta útil para demostrar que si bien el chivo no produce sentido por sí mismo, sí lo produce como significación del contexto al connotar a su dueña.

Primero, concede significado al contexto porque el chivo es el *hacer* cognitivo por asociación de Malabia y de Ambrosio, en el sentido en que lo refieren en la historia y cada uno le concede un papel importante para la verosimilitud de su relato. En ambos no cambia el posicionamiento del animal como significado y como hacedor de discurso o contexto, acaso envejece, lo cual acentúa la dramatización de su entorno.

Se sabe que el contexto es abstracto y no se ve, se sabe de él en relación con los agentes que intervienen dentro de tal o cual situación y por las relaciones que pueda causarles. Contexto, dice Teun A. van Dijk, es una palabra que se usa irresponsablemente, él trata de definirlo como una “selección de las propiedades discursivamente relevantes de la situación comunicativa”, estas propiedades son relevantes “para la producción de discurso, o para los receptores, y por lo tanto, para la comprensión del discurso” (19).

El chivo como representación o significación del contexto está en íntima relación con la construcción discursiva, de ahí que no sea casual que se ingrese a la historia de Rita por medio del animal y es también a raíz de este encuentro con la historia que se inicia la

construcción discursiva, Díaz Grey comenta: [Caseros] “mencionó al chivo —fue ésa la primera noticia que tuve y podría no haberla oído—” (69). Es el referente, en los términos de Roland Barthes, a partir del cual se quiere hacer un acercamiento a la “realidad”. Ahora bien, la situación enunciativa, “como interfaz intermediaria esencial entre la situación, por una parte, y la producción e interpretación del discurso por otra” (van Dijk 21) dependerá de la situación subjetiva de los personajes, vistas como sujetos cognitivos. Tenemos por un lado, en orden cronológico de los hechos, un chivo creado por Ambrosio para hacer parecer más verosímil el relato de Rita en Retiro; y por otro la creación del chivo como producto de una inteligencia humana.

La mención del chivo como mero dato inútil de referencia deja de serlo y se convierte en productor de discurso, o bien, en la semántica de las expansiones, no como personaje caracterizado sino como alegoría de odio y fatalidad. Ante esta posibilidad, el texto cierra este círculo también y lo relaciona con el papel de un hijo lastimado por la pobreza y el absurdo debido al abandono del padre (Onetti 110).

Ya mencioné qué posibilidades de significar tiene el chivo en el relato. Ahora analizaré detalladamente el encuentro de Díaz Grey y Malabia con el animal. El chivo es el medio por el cual se invita a participar del relato; los prólogos de la novela, el de Casero y el de Jorge Malabia, discuten la idea —por ende la existencia— del chivo, el cual, paradójicamente es el agente “real” de lo que fue la historia de Rita. Este agente está motivado, primero, por la curiosidad o desafío que siente Díaz Grey, así como por la piedad de Jorge Malabia expuesta en su prólogo.

Si el chivo deviniera del recurso de verosimilitud, a razón de qué es verosímil, para qué serviría este recurso. Primero, debo aclarar que esta conclusión sobre recurso retórico es concebida por Malabia como llamamiento hacia su receptor —Díaz Grey—: “me sugirió dos puntos para fijar mi atención [...] Primero, que era absurdo que Rita negociara con un chivo en Constitución; que la presencia del animal sólo podía añadir verosimilitud en Retiro” (93). Este juicio está sujeto a la percepción de Jorge sobre el cuento de Rita, lo cual nos coloca en un plano de análisis metadieético, comprender la historia de Rita y el chivo, se parece a la construcción y conocimiento de una realidad que no está inscrita a la experiencia de los personajes principales del primer plano dieético.

Enrique Foffani lo identifica con “una práctica social rioplatense llamada „el cuento del tío“, una experiencia discursiva en la que el poder de la ficción obtiene, por medio de su intercambio verbal y ocurrente, esto es, la construcción de una ficción en tanto que mentira, nada menos que otra ficción” (191), y Josefina Ludmer como “el relato que se abre con la muerte de Rita; la cuentista ya no cuenta indefinidamente cuentos; reitera cuentos (mentiras, versiones) que intentan conjurar el vacío inicial, como apertura del relato” (174).

Respondiendo a las preguntas iniciales deben señalarse dos cosas: primero que la enunciación de Malabia está inserta en la situación subjetiva de aprehender la historia en su totalidad, sin embargo, el proceso de adueñarse la historia, incluso de saberla, puede verse a la luz del constructivismo, el cual responde radicalmente al qué y cómo creemos lo que sabemos de nuestra realidad, entre otras cosas. Paul Watzlawick menciona que “la realidad supuestamente hallada es una realidad inventada y su inventor no tiene conciencia del acto de su invención, sino que cree que esa realidad es algo independiente de él y que puede ser descubierta; por lo tanto, a partir de esa invención, percibe el mundo y actúa en él” (15).

Pero, tanto el *construccionismo* como la verosimilitud obedecen a un propósito en común, de acuerdo con Ricoeur:

La verosimilitud es también un campo de lo verdadero, su imagen y su semejanza lo más verosímil es lo que se ciñe lo más posible a lo familiar, a lo ordinario, a lo cotidiano, por oposición a lo maravilloso de la tradición épica y a lo sublime del drama clásico. La suerte de la trama tiene lugar, pues, en este esfuerzo casi desesperado por acercar asintóticamente el artificio de la composición novelesca a una realidad que se oculta según la importancia de las exigencias formales de la composición que ella implica. (II, 393)

Asirse a la realidad de manera consciente o no, la función narrativa es el medio de acceso. De esta manera, puede decirse que todo el relato es una construcción de los personajes, sobre todo los diálogos de Rita con Ambrosio en el capítulo III. Dicha construcción versa sobre la invención y recepción de los hechos a partir de la propia experiencia de Díaz Grey y Malabia, como apunta Ernst von Glasersfeld: “todo constructivismo comienza con el supuesto (intuitivamente confirmado) de que la actividad cognitiva ocurre en el mundo de la experiencia de una conciencia que tiende a un fin” (31); es decir, el proceso cognitivo representa exclusivamente el ordenamiento y organización de un mundo constituido por nuestras experiencias. Respecto a lo anterior, podría darse lugar a la interpretación en vías de la hermenéutica en vez de la construcción, sin embargo estamos frente a un texto contradictorio en sí mismo y que aparentemente está narrado en un sin sentido, y “la hermenéutica no considera la posibilidad de que las obras literarias puedan ser difusas, incompletas e internamente contradictorias” (Eagleton 95); sin embargo desde esta línea de investigación es posible considerar el proceso de construcción de la trama

desde posibilidades reales manifestadas en la ficción pero que reflejan el trabajo y creación del escritor.

Barthes comenta que, en la cultura clásica, lo verosímil no es más que lo opinable: está enteramente sujeto a la opinión del público; verosimilitud o efecto de realidad se ajusta al cuento de Rita y su eficacia para representarlo: una mujer de Santa María, en Buenos Aires, en la entrada de una estación, sobre una plaza, cuenta un cuento a los viajeros. Para que le crean, lleva consigo un chivo. El significado en esta síntesis corresponde a lo que Barthes denomina “detalle concreto”, aquél no tiene mayor significado dentro de la diégesis, pues el entierro se lleva a cabo con o sin el animal. Por otro lado, el animal es visto como la categoría de lo real que permite mantener la evidencia del tránsito momentáneo de Rita en las estaciones del tren, durante invierno, primavera y verano. Hasta este momento correspondería con la denominación de Barthes como el nuevo verosímil: “Suprimido de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo „real“ reaparece a título de significado de connotación” (“Efecto de realidad” 100).

Sin embargo, es posible darnos cuenta que el chivo como figura de la realidad no coincide con la noción del nuevo verosímil expuesto por Roland Barthes, puesto que el animal, visto como detalle concreto y no rompe con la naturaleza tripartita del signo — “semióticamente, el „detalle concreto“ está constituido por la connivencia directa de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una forma del significado” (“Efecto de realidad” 100)—, sino que la va construyendo mediante la retórica de la mentira en un universo de super-significaciones, como se explica en otra novela de Onetti: “hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los

hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena” (*El pozo* 116-117). La descripción de esos sentimientos se convierte en un elemento esencial de la creación. El lenguaje en este punto está cargado de referencias cerradas que se integran de manera magistral en la contemplación de la totalidad orgánica de la obra.

Si bien Ambrosio le dice a Rita “¿Quién puede dejar de creer si ve el chivo? (111), la bestia no deja de ser una construcción cognoscitiva del discurso y quizá sea por otra vía que esté en representación de algo, como dijimos, de ese contexto abstracto difícil de reconocer a simple vista. Estructuralmente el relato cumple su advertencia interpretativa: “su historia [la de Rita] fue absorbida por la biografía del chivo” (112).

2.3 SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN NARRADA

El capítulo III no sólo se da noticas, como en los dos anteriores, sino que narra en sentido contiguo; éste cubre los ocho o nueve meses que separan el entierro de la escena en que se vio a la mujer jalando el chivo. Posteriormente nos enteraremos que son las hojas que Díaz Grey le dio a leer a Malabia en el capítulo IV. Al leer la versión de Díaz Grey, violentamos la interpretación por obvia que parezca al señalar que la verosimilitud que advertía Malabia se trataba de la verosimilitud que un hijo puede dar al acto de mendigar, lo grotesco es que el hijo-chivo creció y envejeció. De esta manera logra participar en la historia, aunque luego Jorge invertirá el sentido haciendo dudar de la existencia de Rita, juego en que también entramos nosotros.

A este intercambio de discursos, Zunilda Gertel lo denomina como “Ficción dentro de la ficción, y a la vez, intrínsecamente, una teoría crítica de la creación literaria”, puesto que el papel que representa Díaz Grey como constructor del relato dice mucho sobre cómo el texto produce su propia crítica y su reflexión sobre la creación. Roberto Ferro, por su parte, comenta que “Díaz Grey tiene el deseo de ayudar como si la historia fuera un trabajo que iban a hacer entre él y Malabia” (313).

La presencia del chivo es el pretexto perfecto para anclar en él la experiencia que cada personaje ha tenido con éste y su dueña, haciendo patente la intervención del tiempo y el contexto de la enunciación, el detalle del animal funciona como agente narrativo al unir a la historia discontinua de la memoria con la continua de la actividad verbal.

Gertel apunta que:

La escritura integrada en su lectura funciona como signo ejemplarizante de un sistema lingüístico-ideológico que se identifica con el mismo proceso de producción; vale decir, sistema y proceso son intermodificables, aunque no arbitraria, sino funcionalmente. Este carácter funcional del texto se manifiesta en una semántica de la ambigüedad mediante técnicas narrativas que si bien se basan en las formas más antiguas y tradicionales del lenguaje, la repetición y la diferencia, adquieren en el texto una característica particularmente onettiana que promueve las más singulares modificaciones de la sintaxis del relato. (179)

Técnicas tradicionales pero que puestas en el contexto de lo *innombrable* resignifican el relato, punto importante para entender el título de la *nouvelle* como la ambigüedad del personaje. Estelle Irizary dice que “el título de la novela en sí alude a la anonimidad de la mujer enterrada, que bien puede ser Rita o Higinia, pues en su manejo de los nombres, Onetti parece indicar que son éstos máscaras prescindibles que ocultan al ser humano” (682). Pero, de acuerdo con la concepción de tiempo de la fenomenología de

Ricoeur, el nombre es el ente que imanta significado en tanto tiempo, pues lo que recuerda es lo que define su historicidad; por ello, en el relato, el tiempo pertenece a cada individuo, ya que es medido por él dentro de las circunstancias personales de su existencia. De ahí que el chivo sea concebido en *nueve meses*. Hugo Emilio Pedemonte opina que el tiempo es una “estructura múltiple en toda la obra de Onetti, aparece por momentos como un contrapunto o un envés ineluctable” (657).

A raíz de la aparente partida de Ambrosio, la voz narrativa advierte que Rita: “no quería ver esto sino el corto pasado, simple y espantosamente pobre, que la obligaba a inventar cada cosa, a esconderla allí y descubrirla. Y cada cosa una vez descubierta, tenía que ser bautizada y alimentarse de ella, de Rita” (108). Esta última idea, sintetiza su relación con el cabrito y con el texto en general pues éste se alimenta de ella: “todos”, “nosotros”, “los notables” usurpan su historia para darle sentido a la suya, como se matiza en esta cita: “Leche [dice Ambrosio]; lo compré casi por nada. Se llama Juan. —Jerónimo —corrigió Rita—. Así que ahora tenemos un hijo chivo” (110). Esta explicación encajaría con el principio de verosimilitud que reclama Ambrosio para mover la caridad de las personas y conseguir más dinero. Sin embargo, también es cierto que su creación es ante todo un artificio perfecto para el envilecimiento del hombre y la humillación de la mujer. La creación del chivo tuvo que ser un acto de la inteligencia humana.

También esta aseveración la obtenemos de Malabia al enunciar su prólogo a la historia: “un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de la voluntad artística” (98). Este enunciado tiene sentido de acuerdo con el artificio, pues demuestra el acto maquiavélico de la idea del chivo. Sin embargo, matizando la frase, ésta llega a ser la

respuesta a un proceso tortuoso de acercamiento a la comprensión de lo vedado hasta ese momento:

Yo cavé, ayer, una fosa para un cabrón de mentira. Sentí durante la historia su perfecto, exacto olor a chivo; vi alguna vez las bolitas negras, secas, bruñidas, de sus excrementos. Pero no me engañé; supe desde el primer momento, desde la primera tímida mirada con que conocimos [...] que el chivo, aquella dócil apariencia de chivo, era el símbolo de algo que moriré sin comprender. (98)

Como mencioné, el sentido quedaría completo si no fuera porque en este momento nos encontramos en el plano de la experiencia, donde los hechos están sucediendo en la lógica de la recepción, además del comentario de Díaz Grey: “—Está bien —le dije—. He visto al chivo y seguiré viéndolo. Reconozco que es una bestia distinta a la que llegó rengueando hasta el cementerio, siguiendo al fúnebre, obedeciendo a su mano con la misma docilidad con que obedecía a Rita frente a la estación. Tenemos al chivo y deduzco que es lo más importante” (99).

Me gustaría confrontar dos pasajes del texto para notar que la intención es la misma, pues logra verse una voluntad artística por mejorar la creación, después los comentaré por separado.

I. De modo que el precursor maldijo varias veces, asqueado, sacudido de asombro la falta de fe de los hombres, el mezquino instinto que los impulsaba a buscar garantías, aun en la caridad. Y alguna noche de ayuno, de forzada lucidez, decidió, simplemente, que el truco podía seguir siendo útil si se le daba vuelta como a un guante, si la cabeza pasaba a ocupar el sitio de la cola. (104)

II. Un chivo de juguete, dije para orientarlo. Pero tampoco es, porque la idea de juego estaba excluida. Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística. [...] Una idea-chivo inmóvil, revestida por largos pelos sedosos, revestidos a su vez por esa blancura increíble de los peinados de las viejitas [...] Las patas de puro hueso, casi filosas, las

pezuñas retintas, charoladas. Como usted ve, describí con astucia. Porque todo esto es para decirlo una vez y olvidarlo; o basta con decirlo así para que perdure. (98)

El primer fragmento remite al momento en que, desde el relato de Díaz Grey, se presenta la concepción de la idea del chivo, pero ésta nace de un precursor en Buenos Aires, representado, así, por el oficio, diferenciado del creador que en este caso se identifica con Ambrosio: “Ambrosio ya había desaparecido, aventado por su propia obra, por el detalle de perfección que se aventuró a imponer. Nada más que ese detalle” (103). El precursor vive en el completo anonimato e incertidumbre, no hay rastros descriptivos que logren dar cuenta de él. Párrafos más adelante se sugiere la aparición de Ambrosio, ahora con el adjetivo de “perfeccionador”, integrándolo nuevamente a la historia.

De acuerdo con la lectura de Ludmer, el lugar de la génesis propuesta por Ambrosio se expande hacia la construcción que Jorge hace. Ludmer señala que Ambrosio gesta, por nueve meses, un hijo chivo, que crían con mamadera, “este proceso de invención en el corpus mima (re-produce) siempre una *couvade*, una figura de inversión: el hombre concibe, gesta su obra” (193), en este sentido me inclino más hacia la producción de su obra puesto que se le atribuyen verbos, además del de crear, el de perfeccionar, y añadiría, el uso de la técnica de verosimilitud en un relato por demás caduco y trillado. En este vuelco del desgaste narrativo entra el papel de Malabia como el precursor, quien renueva el discurso: “el truco invertido demostró ser eficaz en las tres estaciones de Retiro, trabajadas sucesivamente cada jornada, durante un invierno, una primavera y un verano” (104); recordemos la reflexión de Malabia sobre el animal en la estación: “era absurdo que Rita negociara con un chivo en constitución; que la presencia del animal sólo podía añadir verosimilitud en Retiro. Y que, extrañamente, él había pensado en eso sólo unos días antes,

cuando la enfermedad y la muerte de la mujer le hicieron recordar toda la historia. Eso era mentira” (93)

Aquí quisiera señalar que la primera cita confrontada encaja perfectamente con otras opiniones emitidas directamente por Malabia, nótese por ejemplo: “ese amor por las generalidades, esa necesidad de dignificarse como clase, por encima de las inevitables envidias y fricciones de la libre competencia” (92) y “el mezquino instinto que los impulsaba a buscar garantías, aun en la caridad” (104), ambas tienen el mismo tono reflexivo de hastío y desconfianza. La mención de Ambrosio se da en el único capítulo escrito en el interior del texto; Ludmer comenta que “dramatiza lo que puede denominarse, en el corpus de Onetti, la escena de la gestación: Ambrosio es, como Brausen, como Jorge, uno de los „representantes representativos“ del „creador“” (192). (Por el momento dejamos de lado la mención de Tito sobre la actitud de Malabia imitando a la de Ambrosio.) Sin embargo, el anonimato del precursor es desafiante, entra en la misma carga semántica de la tumba sin nombre: al contenido de la caja vacía, de madera sin barniz que parece transportar el fantasma liviano de un muerto antiguo (76-77), o bien se pierde entre la pluralidad del *todos*, anulando la identidad de los hablantes.

Del segundo fragmento hay que decir que la escritura cobra un lugar primordial para la aprehensión y comprensión de la historia. Su ejercicio hace posible la posibilidad de la experiencia, Glasersfeld menciona que, “la inteligencia organiza el mundo organizándose a sí misma como se experimenta en un mundo estable, dónde no se puede experimentar la naturaleza de las cosas” (25), la posibilidad que ofrece el texto es experimentar y organizar el mundo en la escritura y de esta manera salvarse del fracaso cotidiano, acto permitido a pocos personajes de Santa María.

El anonimato de los personajes une ficcionalmente los dos planos narrativos; la tumba sin nombre y la identidad del precursor, esta estructura paralela a la sintaxis del texto, “el pretérito indefinido de la novela tiene algo de útil y de intolerable [...] es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develará lo posible en el mismo momento en que lo designara como falso” (Barthes, *El grado cero de escritura* 39).

De entrada el tiempo de la narración de estos fragmentos no es el mismo, como tampoco son, dicho semánticamente, los mismos personajes; se trata de la entidad espaciotemporal de enunciación, la transmisión del relato usando el presente y el pretérito perfecto, lo cual dice mucho de la práctica humana y las formas de enunciado para relacionarse con los hechos. En esta práctica, la primera persona opera la selección narrativa, pero no sabremos si con un criterio esencial o necesario. En este sentido, se adoptan “formas menos ornamentales, más frescas, más densas y más próximas al habla (el presente o el pretérito perfecto), la Literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación. Los actos están más separados, no de las personas, sino de la Historia” (Barthes, *El grado cero...* 38). Hago énfasis en este último aspecto, la historia y su relación con la situación de enunciación. Sin embargo, hay que distinguir cuándo opera la voluntad creativa y toma de conciencia de lo narrado y cuándo se difumina con el pronombre *nosotros*, *todos* y el texto, marcando así la pluralidad del plano impersonal, detalle que cambia complementemente el sentido del anonimato.

Los nombres propios son lugares vacíos, no garantizan determinada conexión entre el lenguaje y el mundo. En la medida en que debería designar a un individuo concreto, sin ambigüedad, sin necesidad de pasar por las derivas de la significación, un nombre propio parece asegurar una única diferencia posible [...] la conexión entre la palabra y la referencia

verdadera está en perpetua movilidad, siempre puede renombrar. (Ferro, *Para una tumba...* 320)

En este sentido el factor destacado por Barthes sobre la nulidad de la literatura respecto de la expresión de la existencia parece estar en armonía y equilibrio en esta *nouvelle* puesto que la literaturidad es también personaje al momento de construir la historia dentro del relato; mientras que la vulnerabilidad del hombre respecto de su finitud en la historia lo convierte en un proyecto diluido en el ser-como-muchos. La única salida que los personajes tienen para salvarse de la totalización es la escritura, pero sólo Díaz Grey es consciente de ello. Entonces, la función narrativa queda condicionada a la identidad y al discurso de los personajes en aras de exaltar el acto creativo por encima de la experiencia y su relación con la historia.

Al estar más alejado de la historia se está más próximo a la construcción de su propia realidad a partir de su experiencia: “los productos de la actividad cognitiva consciente, es decir, las construcciones y estructuras cognitivas, tienen pues cada vez un fin y por lo menos originalmente, son juzgadas por cómo sirven al fin elegido” (Watzlawick 31). Puede precisarse que se trata de dar respuesta a la incompreensión que motivó la aparición del animal. El tono de la conversación en este momento se torna exasperante, a Jorge le interesa poder entender esta parte de la historia. El chivo se trata en este fragmento como un modelo mental, el cual —a la manera de van Dijk— corresponde a las definiciones subjetivas de un modelo de representación: “un modelo es una representación subjetiva de un episodio, y como tal se almacenan en la memoria, episodios (parte de la memoria de largo plazo) donde se acumulan las experiencias autobiográficas personales. Vivir una experiencia o ser consiente de una situación significa que estamos construyendo

o actualizando un modelo mental de ese episodio” (21); este modelo cognoscitivo es siempre subjetivo debido a la selección de lo relevante de los hechos para producir discurso, nunca será compartido ni formará parte de un inconsciente colectivo. De ahí que se explique que el chivo represente el remordimiento para Jorge Malabia y signifique el desafío para vencer una derrota cotidiana del aburrimiento para Díaz Grey.

Se puede relacionar al chivo “nacido de una inteligencia humana” con la totalidad fragmentada del relato mediante el tópico de la salvación por la escritura presente en textos anteriores como *La vida breve*. En Jorge se deduce la posibilidad del ser en el discurso:

Algo auténtico y puro, una jubilosa forma de la nobleza triunfaba de sus ropas ridículas, de frivolidad, la egolatría y la resolución de sentirse vivo a cualquier precio. Y ese algo y esa forma no procedían de la experiencia que pudiera recordar o continuara impregnándolo aunque no la recordara; se le acercaban como una lenta nube, desde los años futuros y próximos. (83).

Esta manera de ser en el relato concluye con un Malabia maduro, listo para alternar el privilegio de narrar en el mundo sanmariano:

Desde la última vez que nos vimos —pensé—, estuvo aprendiendo a juzgar, a no querer a nadie, y éste es un duro aprendizaje. Pero no había llegado a quererse a sí mismo, a aceptarse; era a la vez sujeto y objeto, incapaz de determinar qué actos eran suyos, cuáles prestados o cumplidos por capricho. Estaba en la edad del miedo, se protegía con dureza e intolerancia. (116)

El chivo significó la madurez para al estilo sanmariano de crueldad y cinismo representado Jorge; como ya se mencionó el recurso del cabrito deviene del romanticismo juvenil de Malabia, “un mal narrador, deteniéndose a querer lo que ama, seguro de que la verdad que importa no está en lo que llaman hechos” (99), actitud que desmiente en el capítulo IV, durante la lectura del capítulo III de esta novela. Comenta el narrador “[Jorge]

estaba decidido y resuelto a modificar, a cualquier precio, aquella otra noche de diciembre” y lo hizo “el hombre en turno, condenado al anonimato, que la esperaba en la pieza. Pero desapareció, no lo vi nunca, me tocó sustituirlo sin conocerlo” (120).

El caso de Díaz Grey es diferente, puesto que es quien logra articular la necesidad de narrar y no se entrega totalmente a la pérdida de la identidad en la escritura “Porque todo esto es para decirlo una vez y olvidarlo; o basta con decirlo así para que perdure”, sino que busca sentirse en paz: “Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esa clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas” (146). Lo que muere no es la voz narrativa sino los hechos mismos al enunciarse.

De acuerdo con el capítulo escrito por Díaz Grey —único manifiesto de creación— aparece la alegoría del chivo como el compromiso con la vida, es ahí donde la inteligencia humana cobra sentido y deja de ser algo que no se entiende y no se pretende explicar, en el prólogo del capítulo II, la creación del chivo en el pequeño relato es creación total de Díaz Grey, que sin embargo permiten la exclusión y reinención de Jorge, añadiendo ambigüedad, rechazo e impotencia por no poder hacer suya toda la historia.

El procedimiento de contar la historia a través de la versión de terceros, pasivos espectadores de las acciones de los protagonistas, permite entonces amortiguar la explicación de toda emoción, pero sobre todo elimina la certeza. La duda que provoca es metódica y forma parte de una verdadera filosofía existencial. La trama se construye alrededor del chivo como alegoría de la pobreza, lo absurdo y la ensañada vorágine. En su

mayoría se imponen estos significados a la mujer, Rita, o como decidan nombrarla los personajes. En ella la subjetividad de los hombres queda expuesta al situar su atención en una parte elegida y jerarquizada de la cadena de acontecimientos de la historia de Rita y el chivo. El sentido del relato de los personajes encuentra su esencia en el devenir de sus sentimientos. El caos de versiones y lucha de poder sobre la *verdad*, o el *deseo* de poseer para sí a Rita pasa de ser caridad, piedad y termina en su forma más grotesca, el remordimiento.

CAPÍTULO III

LA MUERTE Y LA NIÑA. DEL HACERSE DE LA FICCIÓN

Publicada en 1973 por la editorial Corregidor, *La muerte y la niña* representa un cambio en la trama respecto de su función narrativa. El cambio de paradigma en el discurso es latente en el estilo que mantenía Juan Carlos Onetti hacia la década de 1950. El contexto histórico-social en el cual sale a la luz esta obra corresponde a la dictadura de Juan María Bordaberry, periodo en el cual Onetti padece las represalias del gobierno, la censura y represión marcan drásticamente su carrera como escritor y sobre todo como persona. A finales de la década de 1970 comienza su exilio en Madrid hasta su muerte, situación que determinó sobremanera su personalidad, concretando así el mito que se construía en torno suyo.

En este capítulo se enfrentaran diversos problemas teóricos que de no ser resueltos pueden viciar el análisis del texto, puesto que el punto medular es el *cambio* en los paradigmas de construcción de la trama. Por un lado tenemos la idea palpitante de que la reflexión estructural del texto, puede o no corresponder a un problema de metaficción. Por otro, considero que se debe a una reflexión de carácter más filosófico que literario; es decir que los cambios en la voz narrativa parten sí de sus principios literarios pero se tornan hacia la hermenéutica de la narración. Para este planteamiento será de utilidad la teoría de la narración de Paul Ricoeur. De manera que el capítulo estará dividido en tres apartados que van del estudio de la construcción de la trama hasta cuestionar la categoría de personaje en esta novela.

3.1 EL ACTO DE TRAMAR UNA REALIDAD INACCESIBLE

Iniciar el análisis con la reconstrucción de la trama de una novela nos persuadirá de lo nula que es la disposición causal de la historia. En términos generales, nos encontramos frente al “asesinato” no resuelto —o si se quiere, ambigüamente resuelto— de una mujer mediante un segundo alumbramiento. Helga y Augusto Goerdel, personajes centrales de esta historia, son una pareja que vive bajo los principios católicos tradicionales y socialmente ascéticos. Hacia el final de la historia se sabe que la mujer tuvo un varón, pero, el relato contradice versiones al advertir que el padre del niño no es Goerdel sino un extranjero con quien Helga supuestamente mantenía una relación.

El hilo que atraviesa el texto es la complejidad de las voces narrativas de Jorge Malabia y Díaz Grey, incluso la mortal curiosidad de Malabia —me arriesgo a decir— es el motivo del enredo que pretende concluir la historia entre Helga y Goerdel. Como puede observarse, el minimalismo de la trama hace pensar que no hay variedad de escenas que muestren la acción e impera sobre ella el discurso, rasgo que complica la re-construcción de la historia. Raúl Crisafio lo ha llamado *incausalidad*: “la historia no se presenta como un *continuum* de sucesos ordenados causal y consecucionalmente uno de tras de otro, sino como una serie no cronologizada, o sólo de manera parcial” (365). En esta falta de continuidad hay un aspecto clave para la comprensión de la trama: la información filtrada constantemente por todo el texto. En general, las digresiones corresponden al médico, otras veces a la voz que narra en tercera persona, pero que forma parte del espacio ficticio.

De manera que estamos frente a la primacía del discurso sobre la acción, donde predomina la digresión como estructura cuestionando la función narrativa de la trama.

Complejizando de tal manera la comprensión del texto, vale empezar por decir qué se entiende por trama. De acuerdo con Ricoeur, “es recuperar la operación que unifica en una acción total y completa lo diverso constituido por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los reveses de fortuna y todas las consecuencias no destacadas de los actos humanos” (*Tiempo y narración* I, 32). Considero que la operación unificadora de todo elemento heterogéneo es el acontecimiento, puesto que éste se concibe desde la referencialidad mimética de la experiencia hasta su manifestación como lenguaje metafórico en un texto; mismo que, al entender del filósofo francés, es una secuencia de signos transformados en un único signo por medio de reglas especiales. Entendido como sistema modelizador secundario, habría que rastrear cuáles son las características primeras de dicho sistema antes de que se considere una heterogeneidad.

La dedicatoria a María Rosa Oliver¹⁴ puede ayudar a identificar su relación con la experiencia real, así como las referencias al contexto histórico extra-textual la muerte de uno de los Kennedy y la guerrilla chilena; pero, qué relación pueden tener con el título. Como puede notarse, el tiempo y el acontecimiento son los factores que están de por medio en esta trama. El tiempo condiciona la escritura y la lectura y el acontecimiento fija una situación excepcional que provoca una causalidad.

La diferencia esencial que distingue el modelo narrativo de cualquier otro modelo de conexión reside en el estatuto de acontecimiento. El acontecimiento narrativo es definido por su relación con la operación misma de configuración; participa de la estructura

¹⁴ (1900-1997), escritora argentina vinculada a la fundación de la revista *Sur* y conocida por tres tomos de su *Autobiografía*, ocupó un lugar muy importante tanto en la cultura argentina como en la europea como intelectual y activista.

inestable de concordancia discordante en cuanto que surge, y fuente de concordancia en cuanto que hace avanzar la historia (Ricoeur, *Sí como otro* 140).

Hay que distinguir en primera instancia, cuáles son los núcleos de la acción. Si partimos del acontecimiento discutido— el asesinato de Helga—, el texto estaría cifrado en una serie semántica que conduciría a la novela policiaca. De manera que es necesario integrarse como personaje al suceso y posteriormente seguir las pistas para descubrir quién fue el asesino. Sin embargo, la focalización de los personajes nos niega la inmersión en esa historia. La visita de Goerdel al consultorio de Díaz Grey es la invitación para entrar en la historia, pero, la digresión de Díaz Grey nos lo impide, no nos enteramos de lo que le dice porque la perspectiva del narrador se enfoca hacia la subjetividad del médico y omite la información que Goerdel trae. Es muy clara la intencionalidad de seleccionar la información para decir y ocultar detalles de la acción con la misma estructura, las cartas con las cuales Goerdel trata de limpiar su nombre se mantienen en el plano de la alusión, pues los personajes las conocen pero no se presentan al lector, entonces, el lector sabe menos que los personajes.

Las cartas están ausentes mientras el texto recurre a ellas. Es decir, el texto oculta de manera premeditada una verdad al momento de su propia enunciación. Estrategia que Crisafio ha llamado “elisión” (826). Nótese que el personaje conductor de esta lectura es Goerdel, por ello agrego una escena más en la que se complementa su pasado como personaje de Santa María y como agente de acción en el texto. En el capítulo III-IV, el narrador habla desde su punto de vista de personaje en la diégesis —muy al estilo de Onetti, imaginando, especulando escenas que justifiquen cierta actitud de tal o cual

personaje—, de la infancia de Augusto Goerdel desde un tiempo pretérito dirigido a justificar los encuentros del padre Bergner y Díaz Grey en la casa del infante Goerdel:

Nadie puede negar probables coincidencias en las visitas del entonces Padre Bergner y del inevitable doctor Días Grey a la Colonia Suiza.” (31)

Repito que pudieron coincidir muchas veces y, que en alguna de ellas, por qué no, estuvieron juntos en la casa de los Goerdel. (32)

Indiscutiblemente hay una voluntad de relacionar este par de personajes con la excusa de establecer una confrontación entre dos visiones de mundo:

Los veo saludándose con la corta efusión que corresponde a dos enemigos que hubieran preferido no serlo, con el respeto profundo y frío de los pares.

[...] No importa qué recetó el médico para el resfrío de Augusto Goerdel, que tenía once años de edad en el tiempo de la coincidencia supuesta. Esto puede rastrearse, si importara, en los libros de Barthé, boticario, concejal y nuevamente boticario. Lo que importa es ignorar para siempre —y aquí hay una especie de felicidad— qué conversó, qué supo, qué dedujo el Padre Bergner en la posible visita que, se nos antoja, fue crepuscular, lenta y tranquila. Porque, no debe olvidarse nunca, los padres de Bergner también llegaron en nuestra “Flor de mayo” a la costa de Santa María. Hermanado con los Goerdel por la semejanza de la historia, también por el lenguaje y, sobre todo, por el estilo en que lo hacía coloquial. (32-33)

El texto insiste en negar un conocimiento sobre el mundo, pues en verdad lo importante es tener siempre presente qué pensó Bergner en aquellos encuentros, pues de eso dependerá el futuro de Santa María. Aquello será llamado por el narrador “farsa mutua”, premeditada por Bergner. Se presenta desde la tercera persona, nótese sobre todo el efecto de contradicción en la focalización anterior:

Supo además y desde el principio que el instrumento y el fanático serían suyos mientras la Iglesia le permitiera medrar y creer.

Bergner persistió feliz hasta la separación, hasta su muerte. Pero mucho antes fue necesaria la gran farsa mutua. (35)

Con base en los fragmentos anteriores es evidente que la trama plantea equívocos que sólo serán resueltos definiendo el acontecimiento que, a decir de Paul Ricoeur, es necesario como imagen fija del mundo para transgredir sus barreras y prohibiciones internas y, semánticamente, el personaje es quien se desplaza (*Tiempo y narración* II, 418, n. 43). Considero que la imagen fija de la que se desprende el acontecimiento es la conversación del padre Bergner con Goerdel, en el capítulo cuatro.

En la anunciada gran farsa mutua —pero no última— ambos mostraron una resolución indudable y reconocieron sin palabras la fortaleza propia y la ajena. (41)

—Tú y yo jugamos a lo mismo durante años. Tú y yo nos respetamos, supimos fingir; cada uno aceptó en la relación, como verdadera, la actitud tramposa y siempre egoísta del otro. En resumen, tú y yo aceptamos mentir, aceptamos la mentira que amparaba el silencio. Pero ahora. (46)

La farsa mutua se justifica de la siguiente manera: en aquella conversación ambos expresaron la verdad de sus acciones tanto el sacerdote como de sacristán que después se volverá contador. Elegir el destino del joven Goerdel estuvo premeditado por el padre y por Brausen; ya que la revelación se hace en tono blasfemo, se confrontan a la deidad cristiana con la de la ficción, identificada con la del infierno:

Te conocí al verte y te elegí. Necesitaba cuatro años de tu vida y cuatro de la mía. Brausen me los dio, bendito sea su nombre. (47)

Te quiero rico y triunfador en la vida terrena; te quiero hipócrita y sutil. Quiero que nos sirvas y te ofrezco servirte. Tendrás que ir a la Capital, con una beca que te salvará apenas del hambre y con apoyos de los que hablaremos después. [...] Si fracasas, te dejaremos caer. (48-49)

De manera que la muerte o asesinato de Helga Hausser es sólo el motivo del texto, la pauta para referir la negación del enunciado mediante el texto. Aquí es fundamental preguntarse por el objeto de imitación. Nos encontramos desde la primera lectura con una discordancia generada por la disposición del orden de los acontecimientos, la cual invierte la preceptiva convencional de toda narración puesto que la concordancia, dada como la unidad de acción, deviene en la diversidad de la configuración mediante los cambios en la historia. Al respecto Ricoeur se pregunta “¿no está desapareciendo del horizonte de la trama, al tiempo que se borran los contornos mismos de la distinción más fundamental, la de la composición mimética entre todos los modos de composición?”. La función mimética ha sido un problema en la poética de Onetti, pues la búsqueda del referente, como en la metáfora es un “reenvío a la pre-comprensión familiar que tenemos del orden de la acción. [...] La función referencial de la trama reside precisamente en la capacidad que tiene la ficción de re-figurar esta experiencia temporal” (*Tiempo y narración I*, 33-34). Es decir que la función mimética es la experiencia temporal, confusa, informe de comprender una realidad, la cual glosa la trama. Señalarla puntualmente en el texto sería complicado por lo abstracto del concepto. La intervención de Enrique Foffani cuando explica qué entiende Onetti por realismo puede servir para anclar esta idea en el texto.

Lo entiende como una escritura fantasmática, nunca fantástica; lo entiende como el realismo que toma como modelo el mundo de lo imaginario, el cual convoca tanto el mundo de lo real como el de lo irreal, esa levedad fantasmática, la fuerza de la creatividad humana, la invención de mundo. Dicho de otro modo: la postura de Onetti se orienta a un concepto dialéctico de realismo en el sentido de que nunca es eliminado del todo sino retenido en algún aspecto del texto. (214)

No es posible identificar una acción como tal que refigure en mimesis la trama, al principio era el objetivo representativo el que motivaba la convención; ahora la conciencia

de ilusión perturba la convención y motiva el esfuerzo por liberarse de todo paradigma representativo (*Tiempo y narración* II, 394). Me adelantaré a decir que se trata de una evaluación de lo social mediante la digresión como género discursivo relativamente estable en el texto.

Como se ha mencionado, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores temporales, lo cual no está presente en el texto; ahora bien, cuáles son las consecuencias de esta decisión estética: al texto le interesa explicitar esta condición de su existencia, su temporalidad como agente determinante para su proyecto de ser, la posición que cada uno elija desde su discurso será la noción que cada uno asuma de su propio proyecto.

3.2 LA DIGRESIÓN: EL CAMBIO EN LA ENUNCIACIÓN

Como se mencionó, la digresión es el recurso literario que el autor decide utilizar para contar una historia. Tal aseveración resulta contradictoria puesto que la digresión es siempre la ruptura de la unidad; sin embargo, mediante “rupturas”, el texto adquiere sentido como unidad en su capacidad de refigurar la experiencia temporal en el texto. En términos retóricos, es considerada como una metábola en el sentido de *cambio*, puesto que la característica principal es la interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que se haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar en forma extensa antes de retomar la materia que se venía tratando. Cuando se prolonga demasiado, rompe la unidad y puede producir un efecto de incoherencia. Si bien en ella tiene lugar el cambio de la enunciación, no es precisamente

el cambio de tono lo que me preocupa, sino su análisis como enunciado en una esfera de comunicación.

El análisis gira en torno a las concepciones de enunciación y enunciado, específicamente como manifestación de una “expresividad”. En el texto pueden encontrarse reglas genéricas visibles y codificadas como en un género discursivo secundario, pero, la digresión como constante apartamiento tanto de la historia como del interlocutor hace énfasis en la “expresividad” del autor medio por el que se conoce el punto de vista específico sobre el aspecto de lo real con el cual toma contacto. Esto sugiere un posicionamiento que va de la obra, al autor y, posteriormente, a su contexto (Bajtín, “El problema...” 256).

Como puede observarse, hay una trasposición del ámbito retórico al simbólico, este es el cambio que sugiero al estudiar la digresión en *La muerte y la niña*. La novela, como se mencionó, consta de dos objetos a narrar, la muerte de Helga Hausser y el pasado de Díaz Grey. La forma en que éstos se narran trae mayor complejidad al momento de significar la obra como unidad. Incluso, por cuestiones de estilo, la negación que Díaz Grey interpone desde el inicio así como el cuestionamiento por su pasado podrían hacer pensar que esta historia es en realidad la que se quiere contar; sin embargo, ésta hace de hilo conductor con los demás elementos de la obra, puesto que la digresión atraviesa la trama en general.

Este enunciado no corresponde a una sola voz, ni a un solo personaje, sino que al no identificar la voz que narra en tercera persona, o sí identificarla con la de algún personaje, da la impresión de la multiplicidad de voces que opinan sobre el tema sin que llegue a ser

un caleidoscopio de perspectivas. En general, puede decirse que hay un punto central en el argumento de la trama y que éste se direcciona y bifurca mediante la digresión.

El cambio sugerido como lectura de las digresiones está considerado de acuerdo con el estilo entendido no como conjunto de elecciones a partir de un repertorio más o menos abierto de posibilidades no pensadas desde la libertad artística del autor, sino desde un modelo de construcción de enunciados según su contexto de producción y recepción en el cual las posibilidades artísticas están determinadas: el “género discursivo”. De modo que el cambio está considerado del plano de la enunciación al del enunciado. Benveniste entiende la enunciación como el acto individual de apropiación de la lengua y la situación de enunciación como un factor que permite localizar el discurso emitido en un plano espacio/temporal preciso; es decir, la huella de la voz que el emisor deja en su discurso, cómo y por qué introduce otras voces.

Para la teoría de la enunciación, el enunciado es el sentido último, producto de la actividad enunciativa, analizado desde las categorías que identifican su relación en la situación de enunciación, sin embargo, el análisis de la subjetividad, la modalización, la distancia o personalización sólo se relacionan con la *actitud* del sujeto discursivo hacia lo que dice, lo cual llevaría a la identificación de un tono y una pretensión, como había sucedido en *Para una tumba sin nombre*, pero en este caso es confuso, aun si se tienen en cuenta los registros personalizados de habla.

La identificación de enunciadores puede advertirse por el uso de comillas en ciertos apartados que permite resolver sólo una parte del complejo del enunciado. Roberto Ferro dice que éstas “son el anuncio gráfico de la posibilidad de traslado de fragmentos de

escritura de un lugar a otro. De este modo, no habrá texto uniforme salvo en la dimensión mítica” (316), como sucede con *Para una tumba sin nombre*. En ambos casos las comillas son una lógica de reapropiación/desapropiación como semiosis infinita de los dicho por el otro, aspecto que, a diferencia de *Para una tumba sin nombre*, importa como afirmación del yo que enuncia. En la novela anterior, el yo es un lugar vacío de identidades, ocupado por el escritor, el narrador o los personajes; mientras en *La muerte y la niña* el discurso del otro trata de ser omitido, pero al final tendrá sus propias consecuencias en la historia y en la identidad de los personajes. Piénsese por ejemplo en el rechazo por escuchar a Goerdel en su primera visita a Díaz Grey, o del testimonio de la Europa comunista, refractado nuevamente por el médico. Lo cual puede entenderse como la necesidad de representarse como sujeto a través de la afirmación del yo por el otro así como experimentar una “realidad” por medio de imágenes con las que hacemos identificaciones. En este texto las cartas son una metáfora del pasado de las que el personaje se aferra a su otra vida, otra “realidad” como testimonio de lo que ya ha sido; “la inmovilización del tiempo” (Ferro 413) a diferencia del movimiento con que se le alude en este texto.

El *cambio* está propuesto desde la digresión que si bien es una estructura formal del discurso lo renueva totalmente y además connota filosóficamente la construcción de la trama. En términos bajtinianos, el enunciado dado en el texto existe en una realidad y es recuperado como ética del estilo en tanto expresividad.

El enunciado registrado en la digresión adquiere matices de lo no dicho, lo cual sí ha sido un recurso muy utilizado por Onetti, pero esta vez se proyecta —desde mi lectura— hacia una interpretación de la realidad histórica del autor. Lo no dicho y lo dicho por el otro entran en conflicto interno, primero debe observarse con detenimiento que hay una

premeditada selección de la voz que se quiere escuchar manifestada en la estructura de la narración; en este sentido lo no dicho remite a la acción continua de la historia, pero que el otro impone con su enunciación. Efectivamente, el cambio en la técnica se emite cuando se ataca y se modifica el código lingüístico en el dominante cultural, “debe interpretarse en los términos de las posibilidades del lenguaje en general de vincular las palabras y las frases con diferentes estrategias de combinación” (White 307-308).

Ahora, quiero exponer cuáles son las digresiones que aparecen en el texto, hacia dónde se dirigen y cuándo se bifurcan.

Desde el inicio, la novela niega la realidad en el texto: “El médico se echó hacia atrás”, no hay espacio ni tiempo sino la interiorización del personaje: “pensaba, un instante, en sí mismo”, la acción se recupera cuando el narrador menciona al “visitante imprevisto, el enfermo sano”, en ese momento sabemos que la confesión ya fue enunciada. Es decir, que el texto inicia con una negación de la acción por un ensimismamiento del personaje. Inmediatamente el texto cita con comillas la voz interior de Díaz Grey, donde se advierte una intención en el discurso del otro: “nos va metiendo a todos, uno tras otro y con una prisa menor que un año bisiesto, nos va metiendo en su bolsa [...] nos va convirtiendo a todos en sus testigos de cargo y descargo” (9-10).

Esta advertencia es muy significativa porque se adelanta desde la temporalidad del texto hacia un fin último entendido en el actuar del Padre Bergner y Augusto Goerdel; es decir, que el enunciado advierte una reacción producida por la *conclusividad* del enunciado de Goerdel y Bergner.

Para entender esta distinción que acabo de señalar vale citar el punto central de configuración del relato, *la naturaleza del enunciado*. Al final del capítulo tercero se anuncia “la gran farsa mutua” (35) —oración que adquiere sentido de enunciado en la novela—, expuesta en el capítulo cuarto. Cronológicamente este hecho ocurre antes del objeto del relato —la muerte de Helga—, pero tiene toda la intención de advertir un mensaje. Por la continuidad de la oración: “en la anunciada gran farsa mutua” (41) puede decirse que la voz narrativa de ambos capítulos es la misma, por lo cual, la expresividad es del narrador personaje que tiene una concepción de mundo del lugar donde vive, Santa María.¹⁵ De manera que esta injerencia también está antecedida por esta visión: “ambos mostraron una resolución indudable y reconocieron sin palabras la fortaleza propia y la ajena”, “la conversación hizo fintas sobre el tiempo, teología primaria, preguntas y respuestas impresas en el catecismo”; posteriormente el discurso que mantenía Bergner se “separó de la opacidad gris” para exponer sus verdaderas intenciones:

—Tú no naciste para servir al Señor dentro de la Iglesia. Tampoco te crié para eso. Te veo, te ambicioné siempre metido en el mundo, Santa María y la Colonia, no representando a Nuestro Dios sino introduciendo, fortificando la fe en el Señor. Sin hábitos, claro, porque nunca quisiste, de verdad, llevarlos. Pero útil, con cualquier título, para servir a la Iglesia y con el apoyo de ella. Te quiero rico y triunfador en la vida terrena; te quiero hipócrita y sutil. Quiero que nos sirvas y te ofrezco servirte. Tendrás que irte a la Capital, con una beca que te salvará apenas del hambre y con apoyos de los que hablaremos después. Serán cinco o seis años de ausencia y vigilancia. Si fracasas, te dejaremos caer. También, en la inmensa sabiduría, los gorriones se mueren de frío. (48-49)

¹⁵ “Y después, para Santa María y para mí el desconcierto. No se sabe, ni importa, cuántos meses o años pasaron —ayudados, empujados sin piedad para ellos mismos ni para para nadie— hasta que las rubias, severas ratas desembarcadas con menos esperanzas que rabia suicida, fueran ricas y engordadas, dominaran la ciudad fundada por nuestro Señor Brausen sin necesidad de mostrarlo. Eran oblicuos, eran indirectos, eran pudorosos” (31).

Hacia el capítulo octavo, la farsa mutua se concreta con el casamiento de Hauser y Goerdel: “Manejo, pues, cifras, bellezas, reputaciones; pudo actuar seguro y lento, arrimó a Goerdel a los Hauser —casa en Santa María, casas y tierras en la Colonia—, conspiró, dijo palabras definitivas que podían sonar como observaciones justas, objetivas y sin peso” (88)

Con ello se anuncia y se concluye *la gran farsa* con la cual el padre, ahora convertido en obispo, construye una sociedad desde un discurso con doble intencionalidad, pero con una misma expresividad: el enriquecimiento.¹⁶ No obstante la conclusividad de la narración se advierte: “pero no la última” (41).

Esta advertencia coloca la perspectiva del presente de la narración hacia el futuro de la acción contada. A decir de Ricoeur, el tiempo ordinario, que corresponde al de la narración “es un simple disfraz del hacer presente que espera y recuerda (*Tiempo y narración* III, 759). La siguiente farsa es el pretendido casamiento de Goerdel con la *niña* de doce años, María Cristina Insauberry. La primera cita corresponde a la conversación a flor de piel que el médico y el padre tienen en el consultorio. Cabe señalar que el discurso que Bergner lleva al médico tiene el objetivo de legitimar su acción, siempre enunciada bajo los designios del Dios Brausen:

Durante años, poco después de morir Helga Hauser, Goerdel soñó cada noche que su esposa muerta, vestida de blanco hasta el suelo, le traía de la mano a la niña de los Insauberry y la empujaba apenas, para que se adelantara y fuese inconfundible. Diría que en el sueño, reiterado, crónico, la actitud de la difunta no era la de orden u oferta. Simplemente, mostraba a la niña, quería que el soñador no la olvidara. (99-100)

¹⁶ No hay que olvidar la importancia que su palabra tiene en *Juntacadáveres*, la imposición de su personalidad sobre Santa María siempre ha determinado el devenir de la provincia.

Enseguida —en un capítulo muy breve—, la voz narrativa enfatiza la mención anterior puesto que “para Díaz Grey, no fue un secreto que Nuestro Señor Brausen había accedido a dirigir su Luz sobre el Padre Bergner”; es decir que la vida y devenir de Santa María estaban trazadas por los intereses de Brausen-Bergner-Goerdel.¹⁷

[...] todos los jueves Bergner y Augusto Goerdel visitaban durante un par de horas la casona de los Insauberry. Era siempre a las cinco, la hora del té; y mientras los adultos conversaban en la sala principal de cosechas futuras [...] Es posible que los cuatro mayores, aburridos, sin palabras, esperaran y creyeran atraer, por magia y deseo, la primera menstruación de la niña feliz e ignorante, para hablar sin trabas de dinero, dote y de una luna de miel que, a fuerza de silencio, crecía en paisajes y aumentaba su quimera. (106-107)

Las citas anteriores hablan de un *plan* justificado desde la religiosidad, pero con fines económicos y de poder para unos cuantos, “los notables” —como se diferencia el narrador de *Para una tumba sin nombre* del resto de las voces del relato—. Esta perspectiva es el *cambio* advertido en la novela, puesto que se observa la renovación de códigos en el significado del texto, la cual, teóricamente, remite al enunciado; la constante en el género discursivo, en este caso es la digresión que no se aparta del estilo de Juan Carlos Onetti. Para él, el único compromiso de la escritura es consigo mismo: “De pronto uno necesita escribir. Uno se enamora y no sabe por qué. Nunca escribí para pocos o muchos; siempre escribí para mi dulce vicio” (“Literatura ida y vuelta”, en Mauro, 60). Lo que debe destacarse en *La muerte y la niña* es la relación contexto, obra y autor en el período datado en la década de 1970.

¹⁷ Entiéndase aquí, el discurso que cada uno representa en la ciudad. Por un lado tenemos la deidad que todo lo ve y que tiene la capacidad de colocar personajes en un mundo y condicionarlos a permanecer ahí, incluso a no morir, apenas envejecer. Mientras que Bergner es su representación física en la ciudad, la conduce por medio de su palabra, siempre pensada intelectualmente; por último, el discurso de Goerdel es la ficha que hace posible la mediación entre el juego del poder divino y el de los hombres.

White aclara tajantemente que este cambio únicamente es posible si se considera el estudio del componente compartido por los elementos anteriores, organizándolo en un *lenguaje general* que incumbe sólo a transformaciones lingüísticas nunca de especulación ontológica (304). No obstante, el estilo de Onetti logra establecer una dialéctica entre el lenguaje y su preocupación por el ser.

Respecto de la relación autor-contexto, Onetti opina que “el medio influye sobre el escritor sin que el escritor pueda siquiera darse cuenta de ello: cada cual lleva el medio dentro de sí”, y agrega: “el escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva” (Mauro 60 y 62). Y sobre todo rechazará la idea de una literatura comprometida: “la literatura jamás debe ser „comprometida“. Simplemente debe ser buena literatura. La mía sólo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que existe la pobreza es un problema aparte” (Mauro 61). De manera que puede decirse que en el fondo hay una idea de comunicación con su ser y de cómo se relaciona con su tiempo. María Esther Gilio comenta: “Un escritor tiene que interpretar su experiencia de su tiempo, su visión personal de lo que ocurre” (en Mauro 62)

El cambio propuesto se enmarca en ese contexto político, recuérdese el motivo que le llevó a escribir *Para esta noche* (1943),¹⁸ de ahí en más, no tuvo ningún acercamiento a la literatura “comprometida” con alguna causa política. María Angélica Petit menciona a *La muerte y la niña* como una *nouvelle*, que a diferencia de otras obras, “el referente político no es el tema central de esta compleja y polifacética *nouvelle*, pero reaparece vinculada a

¹⁸ “Más tarde escribí una novela, *Para esta noche*, basada en un relato que me hicieron en un café dos anarquistas que habían logrado huir de España. [...] Las diversas entrevistas me hicieron cambiar totalmente mi intención inicial. Llegué a ver realmente personajes y situaciones” (Mauro 66).

distintos aspectos del contexto histórico [...] en plena vigencia de la dictadura cívico-militar, instaurada sin ambages por el golpe de Estado del 27 de junio de 1973” (169).

En una entrevista hecha por Martha Ester Gillio, el escritor reitera su postura frente al contexto histórico:

-¿Por qué escribe?, ¿Para quién?

-Por lo que le acabo de decir. Es un vicio. No pretendo, no me preocupa modificar el mundo en que vivo mediante novelas y cuentos. Esas armas no sirven. ¿Para quién? Para Onetti. (“Onetti o el vacío de escribir” 44)

Sin embargo, las noticias de aquel momento referían un trastorno depresivo después de su encarcelamiento y posteriormente su traslado a un manicomio. Fue detenido tras haber sido parte del jurado que otorgó el premio al cuento “El guardaespaldas”, de Nelson Marra, considerado como pornográfico, pero en realidad fue censurado y encarcelados el director de *Marcha*, Carlos Quijano, el autor y dos de los tres miembros del jurado, Onetti y Mercedes Rein, pues Jorge Ruffinelli se encontraba en México y pidió asilo político (“Onetti en el manicomio” 9).

Alrededor de *la gran farsa*, pero sobre todo de su significado, gira la digresión, vista no sólo desde el plano diegético, sino desde el ontológico. El primero se refiere a la narración de la naturaleza del enunciado, la farsa mutua que no es más que la realización del *plan* de Brausen sobre Santa María pero que semánticamente se une al segundo plano por medio de los conceptos Tiempo e Historia. Es ahí donde las digresiones se bifurcan para dar sentido al texto y consolidar una expresividad.

La digresión de carácter ontológico está muy presente en el texto, puede decirse que funciona como un velo puesto conscientemente por el personaje o los personajes para no querer ser testigos de lo que ellos saben que sucederá, pero que al hacerse cuestionamientos de carácter filosófico de alguna manera están estableciendo un canal de comunicación que los hace refractar la voz del padre y Goerdel en dichas digresiones; de manera que al cuestionar su existencia o su condición habla de sus necesidades como sujeto y sobre todo de su posición en un campo cultural determinado tanto por el Tiempo como por la Historia.

La selección de las digresiones para sostener esta hipótesis pertenece a dos personajes centrales en el devenir sanmariano: Jorge Malabia y Díaz Grey. Cabe señalar que el enredo de pronombres y marcas de enunciación contextualizan la situación y se escucha la voz de Díaz Grey en la de Malabia pero sus visiones de mundo son muy distintas.

Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales. En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula.

En el fragmento anterior hace eso la reflexión sobre un tema que poco tiene que ver la situación de enunciación del narrador metadieético, a la que le atribuyo la voz de Jorge Malabia, puesto que narra en su calidad de personaje, pero hace afirmaciones en primera persona, “y después, para Santa María y para mí el desconcierto” (30), y narra acontecimientos que incluyen a Díaz Grey, además de recordar la “fundación” de la ciudad y la colonia, la llegada de “las rubias, severas ratas desembarcadas”, acontecimiento negado al médico por decisión casi *autoral* (de Brausen). Ésta es la antesala para la digresión sobre el tiempo en literatura.

Para acercarnos al contenido semántico de la digresión cabe señalar el papel tan importante que Malabia tiene en esta narración. Estamos frente a un personaje que ha evolucionado bajo la palabra de Díaz Grey; ya no es el chico adolescente poeta y enamorado de *Juntacadáveres*, que tenía pensamientos ontológicos; en la obra se presenta como el escritor, encargado del periódico de su padre. Desde la perspectiva del médico,

Jorge estaba aprendiendo a ser imbécil. Ahora tenía dos automóviles pero insistía en el uso del caballo semi árabe, en la evidencia del revólver, para transmitir las noticias que juzgaba importantes. Tal vez se sentía, así, más gaucho y nacional [...] había cambiado. Ya no sufría por cuñadas suicidas ni por poemas imposibles. Vigilaba tierras y casas, compraba tierras y casas, vendía tierras y casas. Ahora era un hombre abandonado por los problemas metafísicos, por la necesidad de atrapar la belleza con un poema o un libro. (54-55)

Frente a estas dos perspectivas, la de Malabia con respecto al tiempo y al espacio por la mención de la “fundación” de Santa María, y la de Díaz Grey respecto a su persona, no podríamos poner en duda la veracidad de lo que el médico percibe.

En este momento del relato, Malabia toma posesión de la palabra desde una visión en particular que la acción hará evolucionar y nos quedaremos con la visión imperante de Díaz Grey, pero que en este momento se sugiere para encausar el otro lado de la digresión, la especulación filosófica. El contenido de ésta tiene que ver con el movimiento en el sentido de *duración*; es decir, lo efímero que da la idea de movimiento, señalando un *aquí* y un *ahora*, que, de acuerdo con Fernando Aínsa, “explican la dimensión de historicidad que puede reconocerse en todo espacio y en la dimensión espacial de todo devenir” (*Del topos*

al logos 31). De ahí que no sean casuales las menciones a la duración en Santa María por parte de ambos personajes.¹⁹

Debe señalarse que la noción de tiempo aludida por Malabia no se refiere al tiempo narrado y tiempo de la narración como se maneja en Literatura, sino al tiempo como un todo imperante en la durabilidad del sujeto en un mundo creado, si se quiere, de un sujeto en constante evolución creativa, que es guiado por impulsos vitales de ahí que le atribuya el adjetivo “mayúscula” al enunciado de la literatura. Es evidente la preocupación autoral del discurso filosófico como una posibilidad para el literario, de igual manera, es utilizado para comprender y expresar un contexto histórico-social específico.

Paul Ricoeur se pregunta si la poética nos introduce por sus propios medios al ámbito de la ontología, su respuesta es explícita:

[...] el discurso poético no es el discurso especulativo y la filosofía no procede directamente de la poética; el discurso que pretende reasumir la verdad de la ontología implícita a la metáfora es de otro orden. Ello no supone la subordinación del discurso poético al discurso de la especulación filosófica, sino el reconocimiento de la pluralidad de discursos. Ambos se vivifican y animan mutuamente, pero cada uno se establece sobre lógicas diferentes. De hecho, el discurso especulativo presupone como condición de posibilidad del discurso poético. (Maceiras 24)

En esta línea, Raúl Crisafio decía que la metáfora del tiempo con mayúsculas sobrepasa los conflictos de temporalidad de la obra en sí, y “como en un juego de encastres pueden observarse otros aspectos del tiempo, otros planos de representación y de problematicidad que incluyen a los más evidentes” (357).

¹⁹ “No nos estaba permitido envejecer, deformarnos apenas, pero nadie impedía que los años pasaran, señalados con festejos, con el escándalo alegre y repugnante de la inmensa mayoría ruidosa de los que ignoraban —a veces podía creerse en un olvido— que los burócratas de Brausen los habían hecho nacer con una condena a muerte unida a cada partida de nacimiento” (91).

Siguiendo la lógica de *construcción* de la trama propuesta por Ricoeur, es necesario dar el paso al concepto siguiendo la trayectoria del campo referencial desconocido de la enunciación metafórica, en cuyo origen debemos reconocer una „vehemencia ontológica“ que disimula la significación de su primer sentido y la informa de un sentido figurado, en este caso, el concepto Historia —también con mayúscula—, con el cual se puede hilar la historia del texto con la historia extra-textual, y aquí es donde observo un cambio en los códigos semánticos de la novela.

Como algunos críticos ya lo habían advertido, la novela apunta hacia una interpretación que sale del estilo temático así como del estructural. Para Omar Prego, *La muerte y la niña* supone en lo formal un cambio sensible de estilo: “El Onetti de esta *nouvelle* suele utilizar frases cortas, breves párrafos, donde la escritura aparece descarnada y seca, pura ostura y nervios, fanáticamente concisa, lacónica” (“Mujer sin cara” 252). No, obstante, el cambio está pensado desde el tema de la “culpa”; mientras que Crisafio lo relaciona con la historia: “referirse a la Historia y preguntarse por el sentido y las causas de la historia, revela no sólo una estrategia textual, sino también una concepción del mundo, una ideología. Aunque a veces ésta adquiera los rasgos de una tentativa de evitar asumir las categorías, y los errores, ideológicos. Una ideología, en suma, que se presenta como una no-ideología” (359). Sin embargo creo que Crisafio soslaya que el simple hecho de la existencia de la novela es dar una *respuesta* al contexto histórico, por tanto debe considerarse como un enunciado más que entra en el dialogismo de lo político de este periodo.

A partir de la Revolución cubana, las guerrillas significaron para América Latina un nuevo campo de experiencia; la represión fue siempre un contexto común para los

escritores de las décadas de 1960 a 1980. Onetti, a pesar de los años que tenía para entonces era un mito controversial que nunca estuvo en el campo del intelectual común y no tomó partido por ninguna causa.

Lo que para algunos críticos puede pasar como un dato que permite colocar la historia extra-textual en un contexto determinado para mí significa observar la historia de la saga como una historia subjetiva, la cual no permite ser cronologizada para no ser espacializada e identificada con la realidad extra-textual. De ahí que la crítica hable sobre la supuesta resurrección del padre Bergner como dato que impide colocar la historia en el fluir causal de la obra onettiana. El capricho de cronologizar el tiempo “la medida fraccionaria de su transcurrir („el tiempo que pasa“) representado en una línea recta, eje pautado por fechas y fracciones homogéneas, el calendario, sobre el que se proyecta no sólo el paso, sino el futuro en forma de agenda, cronogramas y planes „espaciados“ en el tiempo” (Aínsa, *Del topos al logos* 31) es la inquietud del médico, Díaz Grey. El concepto de tiempo que Malabia plantea está pensado a partir de la experiencia del doctor, por ello pongo énfasis en el carácter de durabilidad y movimiento en un espacio. Para argumentar esta idea voy a citar dos fragmentos donde se piensa la duración como personaje y la historia como metáfora del paso evolutivo. La primera cita textual refiere el cuestionamiento ontológico que Díaz Grey se hace con respecto a su existencia en Santa María:

Dudaba, desinteresado, de sus años. Brausen puede haberme hecho nacer en Santa María con treinta o cuarenta años de pasado inexplicable, ignorado para siempre. Está obligado, por respeto a las grandes tradiciones que desea imitar, a irme matando, célula a célula, síntoma a síntoma.

Pero también tiene que seguir el monótono ejemplo de los innumerables demiurgos anteriores y ordenar vida y reproducción [...] (23)

La situación enunciativa está precedida por la narración del encuentro del médico con Helga, al respecto el narrador innominado aprovecha el motivo para desprenderse de su voz y cederla a un *yo*, como puede notarse el cambio enunciativo en las dos primeras líneas de la cita, de manera que, al concluir el capítulo, la narración pasará a Díaz Grey, mientras que el narrador, coloca entre paréntesis una digresión más sobre los amantes. Temáticamente, la imposibilidad del amor en Santa María hace posible tanto la digresión de Malabia como el último párrafo de Díaz Grey:

Ellas siempre lejanas e intocables, apartadas de mí por la disparidad de los treinta o cuarenta años que me impuso Juan María Brausen, maldita sea su alma que ojalá se abraza durante uno o dos pares de eternidades en el infierno adecuado que ya tiene pronto para él un Brausen más alto, un poco más verdadero. (25)

Semánticamente, la edad con la que aparece el médico representa la nada en los personajes onettianos, es la edad de la imposibilidad total, de la imbecilidad y la vida monótona que ya no tiene esperanza. Marilyn Frankenthaler afirma que “Onetti prefiere los protagonistas de cuarenta años, cuando el hombre empieza su vida bajo la nueva orientación”, es decir la concientización que el hombre hace de su propia experiencia con relación a la historia como lo afirma desde *El pozo*: “Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si te sucedieron cosas interesante” (96-97).

En las mujeres es muy marcada la diferencia de edades, pues de eso depende su disponibilidad para el amor. Sin embargo, la mención de “ellas” está motivada por la aparición de Helga Hausser y lo que su matrimonio representaba para la ciudad. Pero lo que la reflexión quiere preguntarse no es porqué a esa edad, cuando se tienen pocas posibilidades de formar raíces en un lugar, lo que vale la pena recordar es que su

nacimiento, su presencia era necesaria para la formación de Santa María, por ello, no es casual que dos personajes importantes para la ciudad en tanto palabra y visión, respectivamente, como el padre Bergner y Díaz Grey, tengan una conversación que va en el mismo tono de reproche y conformismo:

—Discúlpeme, doctor. Pero sus bromas no me hacen gracia. Brausen tuvo razón cuando lo colocó en este mundo.

—Concedido, padre. Tampoco se equivocó con usted. Santa María lo necesita casi diría que esta ciudad no es concebible sin usted, ni usted sin la ciudad. (100)

Queda en evidencia la desautomatización de la categoría de personaje como agente estructural. Cuando el personaje toma conciencia de su ser quiere decir que deja esa categoría para incorporarse a otro nivel de semantización. Si bien la narrativa de metaficción se encuentra muy ligada a la posmodernidad como época, y al posmodernismo como categoría estético-artística, ya que se establece como un vínculo ideal para representar los valores y concepciones característicos de ésta, como la relativización de la realidad, el escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la realidad, la crisis del sujeto como un todo completo y definible, o la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal, entonces estaríamos frente al cambio de códigos lingüísticos que sugiere White para hablar de un cambio en el lenguaje general. Sin embargo la reflexión no se queda ahí nada más, puesto que considera los factores tiempo e historia en la construcción de la trama tanto del espacio ficticio como del extra-textual. Por ello considero que la intención comunicativa está fragmentada por las digresiones informes como imagen de la historicidad y temporalidad del hombre. En este sentido, la identidad del hombre es cuestionada por Díaz Grey desde su propia experiencia con el mundo donde su yo es soslayado por el lenguaje.

3.3 PERSONAJE O SUJETO TEMPORAL

Qué significado tiene plantearse un problema de identidad en un contexto indiferente, este cuestionamiento cobra mayor sentido cuando, en el relato, Malabia interpela al médico:

—Una curiosidad —dijo Malabia—. Una curiosidad muy vieja. Ahora siento que se fue alargando, un proceso de acumulación como dicen los prospectos de los remedios. ¿Quién es usted? Perdón; no me importa, no lo necesito porque puedo verlo y juzgar. Pero, y sí me interesa, conocer sus pasado, saber quién, qué era usted, doctor, antes de mezclarse con los habitantes de Santa María. Los fantasmas que inventó e impuso Juan María Brausen. (71)

Desde el orden de causa-efecto, este es el momento en que Díaz Grey es interpelado por Malabia para motivarlo a hablar de su vida “verdadera” en un plano de la realidad totalmente adverso al que ahora pertenece por mandato casi divino. En este contexto de enunciación nos enteraremos que Díaz Grey tiene un pasado que impera sobre el presente de la enunciación. No es casual que en esta novela, con la elección ética de sus estructuras fragmentarias, Onetti haga hablar a su personaje de su pasado. Así la digresión se presenta con amplificación que se abunda en el mismo pensamiento ampliándolo y enriqueciéndolo con sucesivas ideas complementarias como el juego de naipes, que funciona como alegoría del azar del destino.

Lo que desde mi punto de vista se plantea es una diferenciación entre las categorías de personaje y la identidad como sujeto temporal, en el sentido de durabilidad, es decir, que como sujeto su deixis queda grabada en el paso del tiempo. Esa evolución no biológica sino

de consciencia respecto del mundo. Teóricamente, hacia 1970, Barthes afirmaba que lo caduco en la novela no es lo novelesco, es el personaje.²⁰

Díaz Grey actúa bajo la tiranía de su creador, Brausen, pues su existencia autónoma se resistía a los designios de éste; sin embargo tampoco le restringe su humanidad, pues el médico tiene consciencia de su condición de “traslado” a un mundo ajeno a su realidad. La diferencia entre estas dos posturas tomadas por él radica en que su valoración procede de una norma impuesta desde fuera. Para Onetti es una paradoja que le va muy bien a su poética puesto que combina principios propiamente discursivos y narrativos y lenguaje de raigambre filosófico. En ese límite se encuentra la etiqueta de Díaz Grey.

La identidad del médico se muestra incompleta pues sólo conocemos sus apellidos, Díaz Grey, y se le atribuye una función social, “médico”, y en esta novela se le asemeja al “confesor”, pero la falta de nombre no impide colmar su figura de historia y atributos, Onetti no es ambiguo con la identidad de Díaz Grey. Como si lo hace con Juan María Brausen, nombrado así en *La vida breve*, pero en *La muerte y la niña* también le atribuye otro campo semántico que corresponde a Junta,²¹ en este sentido propone una visión del “yo” como un fenómeno múltiple y discontinuo, anula y renueva su identidad, misma que hace de deidad religiosa en esta última novela.

En la misma tónica se vincula la noción de historia, que, comparado con la palabra tiempo, que no está escrita con mayúscula como sugiere el texto, historia aparece al lado de

²⁰ S/Z, París: Seuil, edición en español: Siglo XXI, 1980.

²¹ “Fue casualidad, claro, porque Larsen no podía saberlo [...] O no fue la casualidad, sino el destino. El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María para cumplir el ingenuo desquite de imponer nuevamente su presencia a las calles y a las salas de los negocios públicos de la ciudad odiada. Y lo guiaron después hasta la casa con mármoles, goteras y parto crecido, hasta los enredos de cables eléctricos del astillero” (*El astillero* 13). Nótese el tono con que se narra su reaparición, hay una similitud muy marcada con el prospecto de hombre-deidad y, sobre todo, resalta el poder de acción en Santa María.

la visión de Díaz Grey entendida como ciencia, pero que paradójicamente remite directamente al pasado del personaje:

Mis notas en historia, cuando era estudiante y ambicioso, siempre fueron pobres. No por falta de inteligencia o atención; lo supe mucho después y sin necesidad de análisis. La falla estaba en que no era capaz de relacionar las fechas de batallas militares o políticas con mi visión de la historia que me enseñaban o intentaba comprender. Por ejemplo: desde Julio César a Bolívar todo era para mí una novela evidente pero irrealizable. Innumerables datos, a veces contradictorios, se me ofrecían en los libros y en las clases. Pero yo era tan libre y tan torpe como para construir con todo eso una fábula, nunca creída del todo, en la que héroes y sucesos se unían y separaban caprichosamente. Napoleón en los andes, San Martín en Arcola.

Siempre sentía la reiteración: los héroes y los pueblos subían y bajaban. Y el resultado que me era posible afirmar, lo sé ahora, era un ciento o miles de Santas Marías, enormes en gente y territorio, o pequeñas y provinciales como ésta que me había tocado en suerte. Los dominadores dominaban, los dominados obedecían. Siempre a la espera de la próxima revolución, que siempre sería la última. (117-118)

Referirse a la historia y preguntarse por su sentido y sus causas, revela no sólo una estrategia textual, sino también una concepción de realidad, una ideología que se confronta con la concepción de tiempo, puesto que lo que prevalece es la discontinuidad de la apropiación de lo acontecido y guardado por la temporalidad por encima de la continuidad de la actividad verbal del mito, de ahí el cambio de sujetos discursivos por la concepción relevante en una situación determinada. El autor está poniendo sobre la balanza dos aspectos que en sí mismos guardan una relación íntima, pero la inclinación por uno o por otro puede causar conflictos, mientras que su elección expone cómo es que funciona la síntesis de lo heterogéneo para construir una trama.

Cabe señalar que ambas digresiones funcionan como tal en medio de una narración en particular; el contexto de la primera deviene del relato de la fundación de Santa María y la llegada de los extranjeros; xenofobia que después de la II Guerra Mundial,²² Carlos Quijano y Onetti expresaron en *Marcha*, misma que no se arraigó y sólo fue una ola de impulso antiimperialista. La segunda está unida a la lectura de una carta de Goerdel en la que se dirige a otro —Director de la Biblioteca del Estado Alemán, República Democrática de Alemania— contando la experiencia de estar en Santa María.²³

Onetti ha querido actualizar un enunciado escuchado y reproducido en su entorno social. La xenofobia y la falta de tradición fueron, en principio, un género primario escuchado y retenido que reprodujo en algunas de sus obras y en ésta lo ha puesto en contacto con lo otro que representa el extranjero y sus valores. Considero que ambas son una respuesta a la impresión que los europeos tienen de los latinoamericanos tras el auge del boom: “Los editores franceses e ingleses son claros cuando tratan de fundar su tibio interés en el escritor: „Le falta, ¿Cómo le explicaría? Sí, le falta lo que un lector europeo quiere encontrar en América Latina que él imagina: exuberancia febril, sensual desbordante, intuición desenfrenada, espíritu imaginario”” (Gilio 52).

Ante la globalización de la literatura, en Onetti se desencadenó una preocupación personal, la literatura sin tradición materializada en la ciudad, espacio donde el fluir de voces es tan confuso que se convierte en silencio. Sin embargo, la voz que dialogiza en este enunciado es la voz del criollo que se quedó en la nada, sin tradición, como el caso del Río

²² “hasta que las ratas rubias, severas ratas desembarcadas con menos esperanza que rabia suicida”. La entonación expresiva es un rasgo constitutivo del enunciado. No existe dentro del sistema de la lengua, es decir, fuera del enunciado. Es un recurso expresivo de la actitud emotiva y valorada del hablante.

²³ “la gente aquí es huraña. Y no creo que todo se deba a la situación interna política del país. Creo que esto es „personalidad nacional” ya cristalizada históricamente. Porque no es solamente de una clase. Es de todas” (115).

de la Plata, después de superar el romanticismo de la literatura campestre. La búsqueda por encontrar un lenguaje propio fue siempre una tarea que tuvo muy presente, en esa búsqueda incesante devino su estilo individual.

De esta manera, su actitud evaluadora con respecto al objeto de su discurso también determina la selección de los recursos léxicos y composicionales del enunciado; en este sentido el tono religioso es la voz de la doble tonalidad: “Tendrás que ir a la Capital, con una beca que te salvará apenas del hambre y con apoyos de los que hablaremos después. Serán cinco o seis años de ausencia y vigilancia. Si fracasas, te dejaremos caer. También, en la inmensa sabiduría, los gorriones se mueren de frío”. (48-49)

Lo anterior es el discurso del padre Bergner dirigido a Goedel, después de cuestionar su credo religioso. Es la voz del otro que está detrás de un plan maquiavélico para dominar espacios de poder bajo la doble moral. La visión del otro está incluida en el relato y pertenece a los extranjeros y la digresión es la respuesta a dicho planteamiento.

Nótese la sentencia de la última oración de la cita, tajante y amenazante, esa misma se lee en la relación padre-súbdito; mientras que, de acuerdo con la digresión se entiende como dominante-dominado, el contexto sigue siendo el mismo: demanda-producción; ambos sentidos cuestionan la necesidad del hombre de expresarse y, sobre todo, restringen su creatividad.

El auge del boom y la toma de posición de Onetti con respecto a ellos permite que la fragmentación y la falta de identificación de la voz se relacionen con la realidad de manera fehaciente; la opinión de Luis Harss, en *Los nuestros*, dice mucho al respecto: “Un gran

incentivo creciente han sido los mercados que se les están abriendo en el exterior con las traducciones de sus obras” (43).

De manera que los límites entre el enunciado y la oración son, sobre todo, su contacto e inmediatez con la realidad, en este sentido, al no tener la clara distinción entre un hablante y otro, el enunciado sólo se puede entender desde su totalidad verbal. Sin embargo, en ese contexto verbal que lo domina puede leerse una expresión de la postura individual en una situación concreta de la comunicación que representa la muerte, ante ello, el segundo sustantivo del título, *la niña*, refiere estrictamente a las digresiones que representan la actitud del enunciado hacia aquél que viene a contar su historia, de ahí que la construcción narrativa tenga presente la totalidad del enunciado tanto en forma de un esquema genérico determinado como en forma de una intención discursiva individual. Entiéndase el comienzo pensado desde la totalidad verbal de la obra:

El médico se echó hacia atrás y estuvo un rato golpeando el recetario ya inútil (9)

Más tarde vendrían las pastillas, a veces la jeringa, el sueño hasta el mediodía. Pero, antes, era forzoso que cediera, que me echara hacia atrás en la silla (78).

Si bien la digresión no cumple con las características que Bajtín propone para el enunciado, me parece que puede manejarse así en su campo intelectual.

La trama y la historia se encuentran en el camino y entonces se enuncia: “Quería hablar de sí mismo. Quería explicarse, quería cubrir con desinteresado cinismo un tiempo de su pasado, la anécdota de una mujer muerta, años atrás, no por él mismo sino por una *niña*, voluntad insondable de Brausen” (122, cursivas mías). Nótese aquí la ambigüedad del relato y el cuestionamiento que el lector puede hacer sobre éste, puesto que al principio

Jorge Malabia avisa, “la mató a medianoche con un varón” (59) y Bergner comenta que sus hijos viven y estudian en Alemania (96). Pero esta advertencia la recibimos de Díaz Grey, por lo cual podemos pensar que la niña que la mató fue el símbolo económico que representaba María Cristina Insauberry en los planes de Brausen-Berger-Goerdel; mientras que textual mente, la niña que sobresale por lo oscuro de la anécdota es la hija del médico, representada sólo por malas fotografías.

CONCLUSIONES

La relación en las historias de las novelas dice mucho de un cambio entre el protagonismo de la anécdota y el del discurso como agente de acción. Por ello no sobra preguntarse qué se cuenta, pues en esa tónica, el texto pondrá sus propias características a flote. Como se demostró en el análisis de las novelas, enfrentamos retos puestos en primera por la selección del género corto y sus características para narrar, sin embargo, el hilo conductor propuesto como vehículo de sentido y paso del tiempo es la acción. En la obra de Onetti gradualmente ésta disminuye al punto de desaparecer con la digresión, prevaleciendo la actividad verbal por encima de lo anecdótico o sucesión de acontecimientos.

En este sentido, considero que *La muerte y la niña* es una redescipción de la ficción y “pertenece a la lógica del descubrimiento, de la invención, no a la lógica de la prueba. La ficción libera una verdad metafórica que reside, más que en los nombres o en las frases, en la tensión entre el „es“ y un „no es“ o „es como“ que el „es“ implica, tomando el verbo *es* no como determinación, sino como equivalencia” (Ricoeur, *Tiempo y narración* I 23-24). Si nos detenemos a reflexionar sobre la premeditada consciencia de seleccionar información para contar una historia, entonces habrá una equivalencia entre la voluntad ética de narrar bajo la preceptiva estructuralista de lo novelesco, pero, sobre todo de la voluntad de metaforizar la historia de un personaje totalmente humanizable. Al redescibir lo que es y afirmar o dudar sobre lo que es, pasamos del plano retórico a otro netamente especulativo; sin embargo, el cambio semántico no se da como resultado de las estrategias verbales sino que el lenguaje filosófico se presupone como condición de la posibilidad del discurso poético para solicitar un concepto que le permita re-describir su ficción.

De manera que, siguiendo el paso de la trama y la trayectoria referencial del enunciado, se reconoce una vehemencia ontológica que desvincula la significación, como en la metáfora, de su primer sentido: dar cuenta de la historia ya sea la de Rita o la de Helga, y se construye de forma híbrida entre el lenguaje poético y el filosófico como un nuevo sentido figurado.

El cambio se da mediante una lucha interna entre lo episódico y lo alegórico — piénsese por ejemplo en el objeto del enunciado de los títulos: tumba-nombre/muerte-niña— en tensión de sentidos, el conflicto dice mucho de la preocupación personal del escritor, pues su búsqueda por encontrar un “literatura nuestra”, huérfana de tradición, lo llevó a la percepción de la vida y la historia como una tensión de sentidos, de la cual sólo podría haber una metáfora viva expuesta en la narración; es decir, la invención de la trama como expresión del ahora, del tiempo en la medida en que se es como sujeto puesto en la historia; sin embargo, como apunta Ricoeur, “en ambos casos, lo nuevo —lo no dicho todavía, lo inédito— surge en el lenguaje: aquí la metáfora viva, es decir, una pertinencia en la predicación; allí una nueva trama fingida, ósea, una nueva congruencia en la disposición de los incidentes” (*Tiempo y narración I*, 32).

Por otro lado, la búsqueda del concepto gira en torno a las nociones de *tiempo* e *historia*. Recuérdese, por ejemplo la definición que tiempo en *La muerte y la niña*:

Que el tiempo no existe por sí mismo es demostrable; es hijo del movimiento y si éste dejara de moverse no tendríamos tiempo ni desgaste ni principios ni finales. En literatura tiempo se escribe siempre con mayúscula.

Mientras que en *Para una tumba sin nombre* se caracteriza por connotar al tiempo a través de la narración, “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en

un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal” (Ricoeur, *Tiempo y narración I*, 113). Mientras que comprender la *historia* es entender a la vez el lenguaje del hacer y la tradición cultural de la que procede la trama. Entonces considero que estos dos conceptos integran puntos heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias inesperadas que se vuelven compatibles en una poética de liberación no sólo del personaje como ser, sino de la trama como metáfora viva al momento de plantear un problema epistemológico entre explicación y comprensión, ahí, rompe con la tradición de concebirla como unidad sintáctico/temática o la serie de acontecimientos considerados en el orden cronológico ideal para el análisis.

En *La muerte y la niña* con la sencilla digresión a “las notas de historia”, Díaz Grey muestra la durabilidad del tiempo en su interior, por lo que se vuelve una visión de mundo totalmente psicológica que se amplía con las fotografías de la mujer sin cara. Por lo que se puede decir que la historia íntima está en total comunicación con el devenir de la realidad extra-textual, por ejemplo los naipes y las fotografías. La historia que inquieta a Onetti es la relación entre el suceso y su causa: “relacionar las fechas de batallas militares o políticas con mi visión de la historia que me enseñaban o intentaba comprender”, ahí puede leerse el cambio en los códigos y significados de lo novelesco. Revisemos algunas líneas interpretativas que ejemplifican el cambio simbólico del estilo narrativo.

La paternidad se encuentra representada en las dos novelas. En *Para una tumba sin nombre* es considerada como el detalle perfeccionador que una mente brillante crea para hacer verosímil el cuento de la mujer. Observamos entonces que el chivo es la alegoría de la relación sujeto-discurso, para Roberto Ferro es una inversión paródica, “un hombre

concibe su obra, en nueve meses, en la horizontalidad, es decir como una mujer, lo que supone una metáfora del padre creador” (“*Para una tumba...*” 316).

Mientras que en *La muerte y la niña* la paternidad corresponde a la escritura; por una parte, instala una doble temporalidad escindida del enunciado y de la enunciación, y por otra, de la escritura y el suceso. Ferro apunta que es una muestra más de ambigüedad “no exenta de funcionalidad narrativa, porque Díaz Grey va aparecer como un padre que ha detenido el tiempo de su hija en el pasado, y luego, porque para cometer el crimen, Goerdel deberá ser padre” (470). Puede notarse que la paternidad está íntimamente ligada con la escritura, sin embargo va más allá de *crear* relatos puesto que ninguna de las tramas muestra su esencia en sí, sólo se transmite la verdad como un proceso del que no puede contemplarse más que la perspectiva ensimismada o refractada de los personajes. La paternidad, por tanto es la escritura como síntesis de lo heterogéneo, muestra de la temporalidad de los personajes, de cómo se modifican su proyecto de ser por la finitud de su ser.

El problema de la referencialidad al momento de construir la trama vacila entre la referencialidad o la descripción, guiados por el impulso de la averiguación y especulación, la verdad es la meta en ambas novelas, ésta oscila entre lo episódico, donde la acción es lo concreto, lo que sí pasó y, lo narrado como modos de ser nuevos aunque no haya sucedido. El estilo caleidoscópico de la narración se manifiesta en estas obras como lo “excéntrico” de la experiencia temporal, pero no por eso ajenos a ella. El problema radica en que el conocimiento que produce la narración de los personajes es siempre referido por algo o alguien más. En este sentido, el lenguaje metafórico sugiere una re-descripción de la experiencia, en la cual se revelan categorías ontológicas no reducibles a la experiencia

empírica (Maceiras 25). Sin embargo, en la narrativa onettiana este problema se vuelve una estructura constante y la función narrativa equivale a la función referencial de la trama por la capacidad que tiene la ficción de re-figurar esta experiencia temporal víctima de las aporías de la especulación filosófica (Ricoeur, *Tiempo y narración*, I, 37).

Lo dicho, lo no dicho y lo dicho por el otro son estrategias constantes en la narrativa breve que muestran el proceso para alcanzar una verdad vedada a los personajes. La privación de ésta convierte en arte a la selección de lo narrado. Ellos, al no tener contacto con la “realidad”: lo acontecido, vuelven episódico lo imaginable incorporándolo en una trama, pero ésta refiere a cómo no se puede acceder al objeto deseado de conocimiento, en ambos casos la mujer, la única salvación que encuentran y por la cual se justifican las diversas perspectivas sobre la historia es la escritura que “se apoya en realidades múltiples de un mundo que no puede ser único y que, por lo tanto, apuesta a las virtudes de la distorsión. Deformación de la realidad que es sinónimo de creación y supone siempre la „responsabilidad de una elección”” (Aínsa, “En el Astillero de la memoria” 30). Pero la selección y la deformación de los hechos es una pantalla que si bien importa por la conciencia del proceso creativo queda sólo como una forma de dignificar la posición marginal de los personajes a la historia; mientras que la elección de intentar narrar lo que no se sabe o lo que no se ve, como sucede con Malabia y Díaz Grey en *La muerte y la niña* demuestran el horror y pánico de estar parados en un plano de total desconocimiento aun si por medio de la suposición tratan de llenar ese vacío y calmar su sensación de despojo. El propósito de la deformación de lo real es deliberado y explícito. Su poética queda afirmada desde esa tónica, como una evasión inserta en el lenguaje como el horror de nombrar lo desconocido, lo que no se ve, pero se siente como “Esbjerg er naerved kystten”, como las

memorias de Eladio Linacero que miente para no decir verdad, la manera más repugnante de mentir, y que prefiere contar la historia de un alma, sola. Para Fernando Aínsa, este es el verdadero significado de la evasión en la obra de Onetti: “haber podido llegar al nudo central de la íntima soledad del individuo, a la triste metafísica de la condición humana, a través de la progresiva concientización de la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos crea falsos arraigos con la realidad circundante. Y al llegar a ese nudo, arraigarse en lo esencial de la condición humana, para condensar en forma original y solidaria una verdadera alegoría existencial del hombre contemporáneo, no sólo rioplatense o hispanoamericano, sino universal (“Los posibles de la imaginación” 140).

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DEL AUTOR

Onetti, Juan Carlos. "La casa en la arena." *Cuentos completos*. Buenos Aires: corregidor, 1976. 141-154.

Onetti, Juan Carlos. *Juntadáveres/El astillero*. Colombia: Oveja negra, 1984.

Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *Los adioses. El pozo*. México: Alfaguara/La Jornada, 2009.

Onetti, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner*. Buenos Aires/Montevideo: Arca/Calicanto, 1975.

Ontetti, Juan Carlos. *La muerte y la niña*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

"Onetti, en el manicomio (La represión en Uruguay)." *Triunfo* 601.XXVIII (06 de abril de 1974): 9.

Aínsa, Fernando. "En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009)." *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. Ed. Rose Corral. México: El Colegio de México, 2012.

Aínsa, Fernando. "Los posibles de la imaginación." *Juan Carlos Onetti*. Coord. Hugo J. Verani, 1987. págs. 115-140.

Aínsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970.

- Antúnez, Rocío. *Juan Carlos Onetti: Caprichos con ciudades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa. Col. Esquinas, 2013.
- Armas, Marcelo J.J. “El final de Santa María.” *Triunfo* 879. XXXIII 01 de diciembre de 1979): 55-58.
- Benedetti, Mario. “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre.” *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani. Ed. Madrid: Anaya. Las Américas, 1974. 53-76.
- Benedetti, Mario “Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos.” Teoría del cuento I. Teorías de los cuentistas. Zavala, Lauro. Comp. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 217-232.
- Bueno, Mónica L. “*Para una tumba sin nombre*: Las versiones de la historia y los gestos de la lectura,” en *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 7.10 (1998): 75-84.
- Clayton, Michelle. “Paciencia y barajar.” Juan Carlos Onetti. *Novelas cortas*. Ed. Daniel Balderston. Colección Archivos 59. Córdoba, Argentina: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos/Alción Editora, 2009. 593-609.
- Codac, Silvestre. “Adiós a las letras: Tangos para Onetti.” *Triunfo* 878. XXXIII (24 de noviembre de 1979): 55.
- Cosse, Rómulo. “Algunos aspectos del lenguaje narrativo de Onetti y su visión del mundo.” *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad de la República, 1994.
- Crisafio, Raúl. “La muerte y la niña”: entre el mito y la historia.” *Juan Carlos Onetti*. Ed. Hugo J. Verani. Serie “El escritor y la crítica”. Madrid: Taurus, 1987. 357-370.
- Da Luz, María Alejandrina. “Hacia una poética de la „anti-intelectualidad“.” *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Dir. Silvia Lago. Montevideo: Universidad de la República, 1997. 60-62

- Dieleke, Edgardo. “„En Santa María nada pasaba“. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti.” *Letral* 2 (2009): 110-124.
- Diez, Luis Alfonso. “La muerte y la niña: Brausen y el otro.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 292-294 (1974): 610-626.
- Dijk, Teun A. van. *Sociedad y discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- Ferro, Roberto. “La muerte y la niña. La escritura de la ausencia.” *Onetti. La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires: Corregidor, 2011. 326-337.
- Ferro, Roberto. “Para una tumba sin nombre. El espejo borroneado del narrador.” *Onetti. La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Buenos Aires: Corregir, 2011. 308-325.
- Foffani, Enrique. “Los funerales del realismo. Para una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti.” *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. Ed. Rose Corral. México: El Colegio de México, 2012. 187-215.
- Frankenthaler, Marilyn. “Onetti y Sartre.” *Texto Crítico*. Dir. Jorge Ruffinelli. Año VI, núm. 18-19 (julio-diciembre) 1980: 137-144.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gerdel, Zunilda. “Para una tumba sin nombre: ficción y teoría de la ficción.” *Texto Crítico* Año VI.18-19 (julio-diciembre de 1980): 178-191.
- Gilio, María Esther. “Onetti: el compromiso con uno mismo.” *Triunfo* 556. XXVII (26 de mayo de 1973): 52
- Gilio, María Esther. “Onetti: o el vicio de escribir.” *Triunfo* 620. XXIX (17 de agosto de 1974): 43-44.
- Harss, Luis. “Juan Carlos Onetti, o las sombras en la pared.” *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 214-251.

- Irizarry, Estelle. "Procedimientos estilísticos de J.C. Onetti." *Cuadernos hispanoamericanos* 292-294 (1974): 669-695.
- Klahn, Norma. "La problemática del género „novela corta“ en Onetti." Juan Carlos Onetti. *Novelas cortas*. Ed. Daniel Balderston. Colección Archivos 59. Córdoba, Argentina: Centre de Recherches Latino-Américaines Archivos/Alción Editora, 2009.798-806.
- Llano, Aymará del. "Procesos de escritura. La última novela de Juan Carlos Onetti (1993)." *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del xx*. Mar del plata: UEDEM, 2009.
- Ludmer, Josefina. "Contar el cuento." *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. 155-199.
- Ludmer, Josefina. *Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.
- Man, Paul de. "La autobiografía como desconfiguración." *Anthropos* 29 (1991):113-119.
- Martínez, Carlos Dámaso. "Onetti: escritura y fragmentos de "La novela total" (sobre la lectura de sus tres últimas novelas)." *Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Universidad de la República, 1997. 114-120.
- Martínez, Elena. *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid: Verbum, 1992.
- Mauro, Teresita. "Conversaciones de Onetti." *Onetti: Premio Cervantes*. Paco Tovar. Colab. Madrid: 1994. 41-80.
- Muhr, Dorotea. "Se llamaba Onetti." *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. Rose Corral. Ed. México: El Colegio de México. 2012. 12-24.
- Pedemonte, Hugo Emilio. "Contexto y estructuras en la obra de Onetti." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 292-294 (1974): 651-664.

- Petit, María Angélica. “Ética y Estética, compromiso y ficción en la escritura de Juan Carlos Onetti.” *Actas de las Jornadas de Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Dir. Silvia Lago. Montevideo: Universidad de la República, 1997. 166-172.
- Prego, Omar y María Angélica Petit. “Mujer sin cara.” *Texto Crítico* 18-19 (julio-diciembre de 1980): 252-264.
- Rama, Ángel. “El origen de un novelista.” Juan Carlos Onetti. *Los adioses /Para una tumba sin nombre*. Montevideo: Arca, 1968. 121-178.
- Rama, Ángel. “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad.” *El escritor y la crítica*. Ed. Hugo J. Verani. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1987.75-91.
- Ruffinelli, Jorge. “Onetti antes de Onetti.” Ed. Hugo J. Verani. *El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1987. 15-51.
- Saer, Juan José. “Onetti y la novela breve.” Juan Carlos Onetti. *Novelas cortas*. Ed. Daniel Balderston. Colección Archivos 59. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2009. XV-XX.
- Verani, Hugo J. *Onetti: el ritual de la impostura*. Montevideo: Trilce, 2009.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico. 2002.
- Bajtín, Mijail. “Autor y personaje en la actividad estética.” *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982. 28-181.
- Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos.” *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982. 248-293.
- Bajtín, Mijail. “La actividad del autor hacia el héroe.” *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982. 13-27.

- Barthes, Roland. "El efecto de realidad." *Comunicaciones. Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. 95-101.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Intro. Nicolás Rosas. Gandhi colecciones. México: Siglo XXI, 2009.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Ed. Pablo Oyarzun Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2010.
- Benveniste, Emile. "El aparato formal de la enunciación." *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1978.
- Beristaín, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2006.
- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Textos de teorías y crítica literarias*. Selec. Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Anthropos, 2010. 157-184.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios* 25.28 (enero de 1989-diciembre de 1990): 20-42.
- Eagleton, Terry. "Fenomenología, hermenéutica, teoría." *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. 73-113.
- Eagleton, Terry. "Psicoanálisis." *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 182-230.
- Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa." *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1978. 147-157.
- Foucault, Michel. "Contestación al Círculo de Epistemología." *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios, 1983. 88-124.
- Glaserfeld, Ernst von. "Introducción." *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 2010. 17-37.

- Lukács, György. “¿Narrar o describir?” *Literatura y sociedad*. Comps. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Trad. Cristina Iglesia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977. 33-63.
- Maceiras, Manuel. “Presentación de la edición española.” Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XIX, 2004. 9-30.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XIX, 2008.
- Ricoeur, Paul. “Palabra y símbolo.” *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Universidad Católica de Argentina/Prometeo libros, 2008. 21-38.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XIX, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. México: Siglo XIX, 2008.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XIX, 2009.
- Ruiz Carrillo, Edgardo y Luis Benjamín Estrevel Rivera. “Construcción del sujeto e ideología social.” *Tiempo de educar* 9-18 (julio diciembre de 2008): 183-198.
- Sartre, Jean-Paul. “¿Qué es la literatura?” en *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Alianza/Lozada, 1985.
- Shklovski, Viktor. “La construcción de la *nouvelle* y de la novela.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 2007. 173-200.
- Watzlawick, Paul. “Prefacio.” *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona: Gedisa, 2010. 15-16.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00324

Matrícula: 2143801407

LA NARRATIVA BREVE DE JUAN CARLOS ONETTI: LA TRAMA ENTRE LA HISTORIA Y EL TIEMPO

En la Ciudad de México, se presentaron a las 9:30 horas del día 9 del mes de diciembre del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA
DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA
DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARIA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.




MARIA GUADALUPE MONTAÑO VARGAS
ALUMNA

REVISÓ



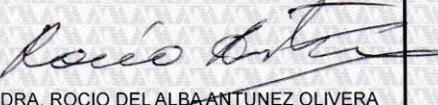
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH



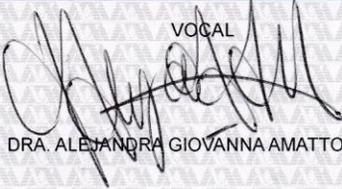
DRA. GEORGINA LÓPEZ GONZALEZ

PRESIDENTA



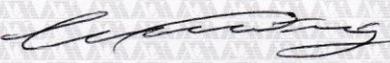
DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA

VOCAL



DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

SECRETARIO



DR. CESAR ANDRES NUÑEZ