Teoría de la prosa

Ricardo Piglia

Lectulandia

Cuando, en 2016, el archivo de Ricardo Piglia fue enviado a la Universidad de Princeton, se encontraron allí las cintas que contenían la grabación del seminario sobre las novelas cortas de Juan Carlos Onetti que dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1995. Piglia solicitó su transcripción y dedicó los últimos meses de su vida a la revisión de este material inédito, que se reúne por primera vez en *Teoría de la prosa*.

El programa de trabajo de estas nueve clases aborda problemáticas diversas, y la invitación a recorrerlo se torna irresistible; así la enuncia el propio autor: «Por un lado, analizaremos las relaciones del secreto y la narración; por otro lado, vamos a rastrear esta cuestión en una selección de textos de Onetti y, finalmente, discutiremos estos problemas en función de la forma *nouvelle*».

La mirada aguda y la argumentación certera de Ricardo Piglia, uno de los mayores referentes de la literatura latinoamericana, sumadas a su claridad expositiva y al tono fluido propio de la oralidad, hacen de este libro una obra imperdible.

Ricardo Piglia

Teoría de la prosa

ePub r1.0
Un_Tal_Lucas 15.01.2026

Título original: *Teoría de la prosa*
Ricardo Piglia, 2019
Edición: Luisa Fernández

Editor digital: Un_Tal_Lucas
ePub base r3.0 (ePub 3)

Nota a esta edición

En el año 2016, a propósito del envío del archivo de Ricardo Piglia a la Universidad de Princeton, fueron encontradas las cintas que contenían el seminario sobre las novelas cortas de Juan Carlos Onetti, impartido en la Universidad de Buenos Aires en 1995. Piglia solicitó su transcripción y dedicó los últimos meses de su vida a la preparación de este volumen. Las clases fueron concebidas y revisadas por él, con el mismo entusiasmo y agudeza que siempre lo caracterizaron como lector y profesor, animado en todo momento por la pasión de transmitirles a sus alumnos la *lectura del escritor*.

Durante este seminario, el profesor Piglia les indicaba una tarea a sus alumnos: reescribir, en una sola página, uno de los relatos de Onetti que integraban el corpus de discusión. No buscaba resúmenes ni síntesis. Piglia contaba que, al principio, sus alumnos presentaban citas textuales, interpretaciones ingeniosas o críticas eruditas, pero él demandaba otra cosa. Veía en ese ejercicio la posibilidad de la construcción de un nuevo texto, casi a manera de traducción, donde el narrador elige una vía, reordena los hechos y apuesta a una escritura inédita. *Entender es volver a narrar*, se le escucha decir más de una vez. Para Ricardo Piglia, la historia perdida que da lugar a un relato potencial es la definición más pura de la forma *nouvelle*. La búsqueda de esa proliferación narrativa y sus efectos es un generoso acto que destella a lo largo de todo el seminario.

Encaramos juntos seis de las nueve clases que conforman el curso. Concluí la edición de las sesiones pendientes, siguiendo un procedimiento similar al que establecimos desde el comienzo. En todas las lecciones fueron omitidas las repeticiones y digresiones propias de la oralidad y el contenido ha sido reordenado lo mínimo indispensable, procurando una versión autónoma que mantuviera el tono y el ritmo de la exposición original. Cuando lo consideré pertinente, no omití la reconstrucción y el

esclarecimiento de los fragmentos citados por el autor. Cualquier error en el ordenamiento o en la transcripción de las grabaciones es solo mío.

LUISA FERNÁNDEZ
Tlalpan (México), julio de 2018

PRIMERA CLASE

28 de agosto de 1995

*Programa de trabajo. Las novelas cortas de Juan Carlos Onetti. El problema de la distinción novela/cuento/*nouvelle. *Función narrativa del secreto y del enigma. Sobre la construcción de la ficción*.

En este seminario vamos a discutir básicamente tres cuestiones: por un lado, las relaciones del secreto y la narración; por otro lado, vamos a rastrear esta cuestión en los textos de Onetti que hemos destinado para leer y, finalmente, discutiremos estos problemas en función de la forma indecisa llamada con el nombre francés *nouvelle*, que no tiene una traducción directa al español, por lo tanto vamos a usar el término «novela corta», aunque quizá no sea el más apropiado, pero los utilizaremos de forma indistinta para explorar las diversas hipótesis que se han generado alrededor de esta forma.

Trataremos de discutir estas cuestiones en relación con dos problemas. Primero, vamos a leer una tradición formal de la narración, la definición de una forma específica de narración, a la que en principio debemos diferenciar del cuento, por un lado, y de la novela, por el otro. Habitualmente la *nouvelle* es definida en términos de extensión o cantidad de páginas; es una definición muy primaria. Se supone que una novela corta es un texto que tiene entre cincuenta y ochenta páginas, hasta ciento veinte. Nos vamos a centrar en la definición de un objeto muy incierto en sus características, pero vamos a ver si podemos definir este género como una tradición formal específica que está ligada a la estructura del secreto y que encuentra en Onetti a uno de sus representantes más notables. También vamos a discutir, a partir de los trabajos de Onetti, una tradición ideológica de la narración, cierta mirada que yo llamaría «política» sobre

la sociedad y que está presente en la forma del secreto. El secreto es para nosotros un elemento formal y temático en un texto; presenta la particularidad de ser un dato del análisis que no puede ser asimilado directamente ni a un problema de la forma de la narración, ni a una cuestión temática del contenido, sino que está en un lugar que nosotros vamos a analizar, que permite unificar esta doble problemática. Este es, entonces, el plan de trabajo de este seminario. Vamos a empezar por investigar la relación de Onetti con la *nouvelle*.

Decíamos que el primer problema que surge cuando hablamos de la novela corta es el de la duración: hasta dónde la extensión de un relato afecta la disposición de los hechos que se narran. Esto es, de qué manera la duración de una historia supone un tipo particular de anécdota. O sea, qué relación tenemos que establecer entre la duración de un relato y el argumento que cuenta. De este modo existirían historias específicas para los cuentos, anécdotas para la *nouvelle* y argumentos para las novelas, pues no cualquier tema puede ser sometido al mismo tratamiento. Esta sería la primera incógnita que nosotros nos vamos a plantear.

Onetti es un escritor excepcional en relación a este problema, porque ha escrito textos extraordinarios en el género *nouvelle*, como *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*. Pero también porque permite discutir este tema de la duración de la historia en términos de lo que es el conjunto de su obra. Como ustedes saben, en una tradición iniciada por William Faulkner, Onetti retoma ciertos personajes y ciertas historias localizadas en un territorio imaginario; vuelve a contar algunos fragmentos en una suerte de saga que construye alrededor de la ciudad irreal de Santa María, y por lo tanto trabaja todas las distancias narrativas.

En la saga de Santa María encontramos muchos relatos, historias fugaces y rapidísimas, que se cuentan en el interior de un texto y que se retoman y amplían en otro relato. Fragmentos de historias que nunca se desarrollan, personajes que se van construyendo paralelamente a su función en relatos particulares y van adquiriendo determinados tipos de características y biografías. Por ejemplo, uno de los personajes con el que nos vamos a encontrar a menudo es Jorge Malabia, figura central de *Para una tumba sin nombre*, ese adolescente que tiene un aire a Stephen Dedalus, el personaje de James Joyce, que tiene cierto parentesco con

Quentin Compson, de Faulkner. El joven aspirante a poeta que cultiva una mirada sarcástica en relación con la sociedad y con ciertos valores materiales aparece en un relato de 1953 que se llama *El álbum*, donde las historias imaginarias y fantásticas que cuenta una mujer resultan ser reales, o mejor, verdaderas. Un baúl donde está el álbum es la clave del relato. Jorge Malabia empeña el reloj de su hermano muerto para rescatar el baúl que la mujer ha dejado como seña al irse sin pagar la cuenta del hotel. Malabia rescata el baúl, paga la cuenta y descubre el álbum que certifica la verdad de la historia que narra la mujer. Como vamos a ver en este curso, la ambivalencia entre ficción y realidad, entre lo imaginario y lo real, es un tema básico en Onetti.

En *Para una tumba sin nombre* se cuenta una historia que ya está insinuada en la novela *Juntacadáveres*, del año 1964. Como ustedes recordarán, está por un lado la historia de Larsen y, por otro, la historia de Jorge Malabia, y una serie de enredos que hay con la mujer de su hermano muerto. También aparece Jorge Malabia en *La muerte y la niña*, otro de los relatos que vamos a trabajar. Es un procedimiento por el cual un personaje a lo largo de los años va apareciendo en textos distintos con una cronología que, a menudo, altera la temporalidad de la ficción; por ejemplo, en *Para una tumba sin nombre* se cuentan historias que se explican solo si uno lee *Juntacadáveres*, que es una novela que se publica cinco años después. Con esto les quiero decir que este sistema de fragmentación de una historia, de contarla con una cronología propia, forma parte también de la problemática de la distancia narrativa, del modo en que se concluye o se retoma una misma historia; son todas cuestiones que tienen que ver con cómo establecer un límite para definir la duración de una historia y la pertinencia de su extensión. En este sentido la saga de Santa María está formada por cuentos, por fragmentos de novelas, por relatos vueltos a contar.

Este conjunto de textos, y fundamentalmente *El astillero* y *Juntacadáveres*, van a armar un contexto interno para la discusión de los relatos que nosotros nos hemos propuesto considerar aquí, los libros seleccionados en función de su pertenencia al género *nouvelle*. Esos textos que hemos propuesto tampoco están definidos en un sentido estricto respecto del género *nouvelle* o novela corta. Por ejemplo, existen

volúmenes de cuentos completos donde se incluye *La muerte y la niña* como si fuera un cuento, de modo que esta imprecisión respecto de cuándo estamos hablando de cuento y cuándo de *nouvelle* o novela corta también tiene que ver con el modo en el que se han organizado los textos de Onetti y con el modo en el que se han editado en distintos lugares, a veces colocados bajo el marco de cuento[1].

Por lo tanto, el criterio que yo he usado para constituir nuestro corpus de trabajo no ha sido solamente el de la duración de los relatos, sino también el hecho de que en todos los casos fueron publicados por Onetti como libros autónomos: *El pozo*, *La cara de la desgracia*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *Tan triste como ella*, *La muerte y la niña* y *Cuando entonces* (que son los relatos que nosotros vamos a trabajar porque fueron publicados de manera independiente, que es una de las características más relevantes de la *nouvelle* como forma). La *nouvelle* se opone al sentido común de lo que llamaríamos el mercado literario, rompe el equilibrio respecto de lo que podríamos llamar «la buena forma de un libro». Parecen demasiado breves, por lo tanto no se sabe si esos textos se sostienen solos, pero Onetti ha sido en esto muy consecuente. Yo les voy a mostrar en las próximas clases algunas de las publicaciones que Onetti hizo de algunos de estos textos que a menudo son, por supuesto, ediciones del autor.

Entonces, hemos partido del principio de independencia como un principio común y externo. El hecho de que los haya publicado así define la característica del género *nouvelle*. Por supuesto, vamos a discutir esta cuestión y vamos a ver si realmente todos estos relatos pertenecen a este género, y para esto tendremos que definir las características propias de la narración. Con ello entraríamos en el segundo plano de nuestra investigación que tiene que ver con la forma de la *nouvelle*, esto es, definir o tratar de definir las características de este género.

También he seleccionado cuatro ensayos que incumben al problema de la *nouvelle*. Del conjunto de hipótesis que circulan y que yo quiero que ustedes lean y discutan también, vamos a comenzar con las hipótesis enunciadas, por un lado, por Víktor Shklovski (el crítico ruso) que tiene dos trabajos, uno se llama «Acerca de la novela corta» y el segundo «La construcción de la *nouvelle* y de la novela». Por el otro lado tenemos

presente un trabajo de Gilles Deleuze publicado en *Mil mesetas*, que también vamos a discutir, y un trabajo de Erich Auerbach que se llama «La técnica de composición de la *nouvelle*».

Vamos a partir de la definición de Deleuze, porque él plantea el concepto del secreto como una cuestión del género. La *nouvelle* está en relación con un secreto, con una forma que permanece impenetrable y no tiene en cuenta su materia ni su contenido. Es decir, la *nouvelle* sería un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí y el hecho de que exista un espacio vacío, digamos, algo que no se conoce en el interior de la narración.

¿Qué tipo de relación mantienen el secreto y la forma *nouvelle*? En principio decimos que en la *nouvelle* un secreto actúa; decimos que no es necesario que en el relato se sepa cuál es el contenido de ese secreto, lo que importa es la forma del secreto, el tipo de sustracción de información que supone la existencia de un espacio vacío en un relato, lo que nosotros llamaríamos «lo no narrado».

En *El álbum*, la metáfora de lo que falta alude al baúl cerrado con un candado que hay que romper para acceder al secreto que se revela, a la vez, para los personajes y también para el lector. Pero en Onetti, en sus *nouvelles*, el baúl nunca se abre. El secreto es, por definición, lo que se elide y que alguien sustrae de la trama, es algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia. Lo que ha sucedido define la diferencia entre cuento y *nouvelle*. La novela corta se pregunta qué ha pasado y el cuento pregunta qué va a pasar. Una forma se pregunta por el pasado y la otra por el futuro de una historia. El giro en *El álbum* supone un cierre que en las novelas cortas queda en suspenso.

En esta historia se puede discutir la doble función del secreto. Por un lado, puede ser algo que sucede entre los personajes de la historia: uno de los personajes tiene un secreto que cuando se enuncia, se produce una transformación. Si el baúl no se abre, tenemos un ejemplo muy concentrado de lo que podríamos llamar la función del secreto en el interior de una *nouvelle*. Cuando se dice que un relato tiene un secreto a menudo uno imagina que nos está destinado; ese es el caso de *Los adioses*, un texto que trabaja con un vacío que el autor conoce pero que no revela (el autor, dice Onetti, es el que pone el título) y que algunos lectores

habrán descubierto, porque siempre está la posibilidad de cifrar en una historia otra historia para algún lector que en algún momento conseguirá develar lo que no está enunciado. En este caso, narración y secreto suponen una relación que se establece entre el que lo escribe y el que lo lee, por lo tanto, no se trata en la lectura de interpretar sino de narrar lo que falta. Ese relato conjetural o hipotético es el límite de la crítica literaria. Onetti cifró en *Los adioses* un secreto que nunca reveló.

De este modo, hay una relación entre la posición de lectura y el secreto de un relato. El secreto no es un problema de interpretación de un sentido, sino de la reconstrucción de lo que no está. Entender es volver a narrar. No hay nada en *El álbum* que altere el sentido de esa lectura, si quisiéramos interpretarlo podríamos decir que es una historia sobre la seducción, una mujer imagina sus vidas posibles y quizá hace todo eso para seducir a un adolescente. En este caso no hay nada que apunte a un sentido único del texto, salvo el hecho de que uno ignora lo que está en el baúl y especula versiones distintas que no se cierran.

Este es un primer elemento, el otro es el hecho de que el secreto actúa como algo que los personajes a menudo intercambian entre ellos, interesa a los personajes pero no hace falta decir qué es, es lo que Alfred Hitchcock llama el *Macguffin*, un elemento que no necesita ser aclarado para que funcione como motor de la trama. La idea de la doble función del secreto está muy presente en Henry James, el maestro moderno del género. En su relato *La figura en el tapiz* convierte este asunto en el tema de la *nouvelle*. Un escritor dice que en su obra hay un secreto y todo gira en torno a esa presunción. Un crítico dice haber descubierto el tesoro escondido, pero en un juego de postergaciones típico de James, el crítico muere y el secreto nunca alcanza al narrador (ni al lector). El punto de vista justifica su trabajo sobre lo que no se narra y se convierte en contenido de la historia, porque al ser fiel al foco narrativo, lo que queda fuera de su mirada se carga de significado.

En un sentido, Henry James cumple para nosotros la misma función que cumplía Edgar Allan Poe en la discusión sobre el cuento. No es que Poe haya inventado el cuento, que existía desde siempre y había cuentistas paralelos a él, sino que fue el primero que pensó en la forma; que no solo escribió cuentos admirables sino que fue capaz de decir algo sobre esas

cosas. Henry James tiene, en relación con la poética de la novela corta, la misma función que podríamos atribuir a Poe con respecto al cuento. Poe básicamente trabaja la estructura del enigma y en el centro de esta estructura está lo que podríamos llamar el género policial. Henry James no trabaja la relación enigma-sorpresa, sino que aborda la relación secreto-ambigüedad; y esto tiene mucho que ver con el modo en el que se cierra la historia.

Poe en su teoría del cuento establece la serie: enigma-sorpresa-género policial, mientras que la hipótesis de Henry James es: secreto-ambigüedad-relato de fantasmas, es decir, el fantasma como la representación temática del secreto. En los cuentos de Poe está la estructura que el género policial pone en una escena más clara, la relación enigma-sorpresa. El relato es pensado como un enigma cuya resolución está en la última frase.

El género policial, como bien decía Shklovski, encuentra en la forma breve su manera más pura. En el caso de Henry James parece que hay una tensión entre secreto e incertidumbre, en contra de su tematización más límpida y en esa ambigüedad, tan recurrente en cierta tradición, aparece la figura del fantasma, el que viene del otro lado, como pasa en *Otra vuelta de tuerca*. Nunca se sabe si la aparición es real o si es una alucinación, pero alguien a menudo establece una relación, un pacto de secreto con ella. Hablamos de fantasma como espectro o aparición, pero también como figura de lo imaginario a la que Borges llama «literatura fantástica». En la literatura del Río de la Plata hay una gran tradición de relatos de fantasmas, por ejemplo los relatos de José Bianco, Julio Cortázar, Silvina Ocampo y el mismo Onetti.

Entonces, podríamos empezar a plantear la particularidad del género trabajando la relación entre la tesis de Poe y las novelas cortas de Henry James, poniendo atención en la diferencia entre secreto y enigma. El enigma, como ustedes saben, etimológicamente quiere decir dar a entender, supone alguien que investiga y descifra. Por lo tanto, el relato a menudo está contado desde el que investiga y trata de descifrar; mientras que el secreto sería el relato contado por aquel que cifra y construye el enigma, sería un relato policial contado por el criminal y no por el investigador, para decirlo en términos del ejemplo del género policial. Porque el género policial lo que cuenta habitualmente es cómo alguien

descifra el enigma que el otro construyó. Pero si lo miramos desde el que construye el enigma, en realidad se trata de un secreto, alguien hizo algo y no dice que lo hizo. El secreto es algo que alguien sustrae, no pertenece al orden del desciframiento, pertenece al orden de la coacción, más bien. Es necesario arrancar el secreto de donde está. Aquello que se sustrae es casi un objeto real, aunque tenga la forma de la vergüenza, de la culpa. Uno mantiene el secreto porque no quiere que los implicados sepan; otra forma posible es la del tesoro, es decir, de algo valioso que el sujeto ha tenido que ocultar.

La relación con el secreto establece el tipo de acceso y captura a lo que este esconde, que no se puede asimilar exclusivamente a la fórmula de investigación y desciframiento. Yo diría que el secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra, porque está en un lugar al que hay que acceder, no se trata de tener el baúl, sino de tener la llave que permite acceder a lo que está espacialmente escondido. El criminal es el ejemplo mismo del que guarda un secreto, pero no necesariamente tiene que ser un secreto criminal. En este sentido uno podría decir que la *nouvelle* tiende a ser un relato policial en suspenso, no porque haya un crimen, sino por la transgresión a la que está ligado el secreto ya sea fuera de la ley o del orden social. La perversión es su forma básica, como se ve en Onetti, es la violencia que reside en el ocultamiento y por eso contradice el orden social que está basado en la transparencia, en la comunicación y en el diálogo. Los relatos de Kafka también son un ejemplo de esto.

En sí el relato policial tiene solución. En él están todas las pistas que permitirán llegar a ese cuarto cerrado de *Los crímenes de la rue Morgue*, como metáfora del origen del género. Metáfora del secreto en el sentido de que secreto y *secretaire*, en ciertas lenguas, refiere a un lugar específico, a un mueble donde hay un cajón cerrado que por un sistema de sinécdoque define al conjunto del mueble. El secreto tiende entonces a asimilarse a una colocación espacial, a un sujeto que lo tiene. Ahora bien: ¿Dónde analizarlo? ¿Dónde analizar la función del secreto en el interior de una historia? Si logramos plantear el lugar que el secreto tiene en la estructura de la *nouvelle*, encontraremos la forma, definiremos lo específico de esta, si conseguimos definir el modo en que un relato conserva un secreto. Lo

que queremos decir es que en cualquier narración puede haber un secreto; en una novela puede haber un secreto, en muchas novelas de Onetti los hay, el problema es que la *nouvelle* lleva un tratamiento particular, ya que el secreto no es exclusivo de la forma, pero sí es su centro neurálgico. Esa es su especificidad narrativa.

Vamos a partir de dos hipótesis. Primero de la hipótesis de Shklovski que tiende a decir que el secreto sirve para unir una trama dispersa. Es decir, que la *nouvelle* se construye a partir de un lugar vacío. ¿A qué remite ese vacío? A algo no narrado, es decir, a una causa o una motivación no explícita y que si se narrara convertiría esa *nouvelle* en una novela. La *nouvelle* deja sin explicación la causalidad. Es decir, la idea de Shklovski es que el secreto funciona como un lugar que permite unir personajes, series, fragmentos, en el interior de una historia. Es el carácter del lugar vacío lo que permite que en un relato breve, un relato de cincuenta páginas, puedan acumularse los registros y las capas de una historia como esa, como las que habitualmente se cuentan en las novelas cortas, que giran alrededor de ese secreto que unifica toda la trama sin explicar el motivo último por el cual esa historia se mantiene unida. Porque, como he dicho, si en esa historia todas las causas se explicaran, no sería una novela corta sino una novela.

Vamos a ver si podemos explicar esto que en principio es un punto de partida, y quiere decir que lo que vincula una historia puede ser algo que no se termina de explicitar pero que funciona como un lugar donde distintas series o tramas de ese relato se unifican. Esta es casi una definición espacial de la función de este elemento. Es como si yo les dijera que en *El álbum* el objeto que une el relato es el baúl. Como si yo les dijera que las historias de la mujer que están sueltas significan en ese lugar específico y que es en el baúl donde es posible que historias tan inverosímiles estén reunidas. Otro ejemplo podría ser una estación de ferrocarril, un muy buen lugar para empezar una historia porque ahí es posible que la gente se encuentre por azar; que uno en el banco de al lado tenga a alguien. En ese lugar no tengo que motivar el modo en que el personaje se encontró con él, si tuviera que hacerlo, tendría quizás una historia larguísima para ver cómo es que se conocieron, mientras que si está al lado en una estación de ferrocarril se supone que es un lugar de

cruce de gente, cruce de destinos, por eso muchos relatos del siglo XIX empezaban en los trenes, empezaban con ese encuentro casual que hacía posible que tramas narrativas diversas convergieran en un lugar sin que se tuviera que desarrollar la razón del encuentro. Tal es el caso de *La sonata a Kreutzer*, de León Tolstói o *El príncipe idiota*, de Fiódor Dostoyevski.

Según Shklovski, el secreto cumple de una manera invisible la misma función, es un lugar de encuentro. Quiero usar algunos ejemplos claros, breves y les voy a leer un texto que está en este libro de Ítalo Calvino que recomiendo siempre, llamado *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ahí hay un relato que Calvino cuenta, dice:

> El emperador Carlomagno se enamoró, siendo ya viejo, de una muchacha alemana. Los nobles de la corte estaban muy preocupados porque el soberano, poseído de ardor amoroso y olvidado de la dignidad real, descuidaba los asuntos del Imperio. Cuando la muchacha murió repentinamente, los dignatarios respiraron aliviados, pero por poco tiempo, porque el amor de Carlomagno no había muerto con ella. El Emperador, que había hecho llevar a su aposento el cadáver embalsamado, no quería separarse de él. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, sospechó un encantamiento y quiso examinar el cadáver. Escondido debajo de la lengua muerta encontró un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en manos de Turpín, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver y volcó su amor en la persona del arzobispo. Para escapar de la embarazosa situación, Turpín arrojó el anillo al lago de Constanza. Carlomagno se enamoró del lago Constanza y no quiso alejarse nunca más de sus orillas.

Murió melancólico frente al lago. Una historia extraordinaria. Calvino encontró un buen ejemplo de lo que son varias tramas juntas, una trama de amor, de necrofilia, de homosexualidad, todas las series que circulan en esta historia están unidas por un objeto mágico. Es el anillo lo que hace verosímil y posible que estas historias funcionen reunidas. Hay que imaginar un lugar donde el anillo existe como secreto; ese sería, digamos, el ejemplo de lo que quiero decir cuando me refiero a que hay algo, casi

como ese círculo hueco del anillo, que incluso puede no ser un objeto, que unifica personajes, tramas y relaciones en un texto. Y aparte de la imagen extraordinaria del arzobispo que hace ese gesto fantástico de meter el dedo debajo de la lengua. Es así como se llega al descubrimiento del secreto. Les ponía, entonces, este ejemplo para que vean cómo un objeto unifica una serie. Si no estuviera el anillo sería muy difícil contarlo. Habría que escribir una novela para contar cómo el rey pasó de una historia de amor con la muchacha a la muchacha muerta (la historia de la muchacha muerta), a enamorarse del arzobispo y después terminar melancólicamente frente al lago.

Entonces aquí, para Shklovski, el secreto funciona como un elemento de la intriga. Es un elemento que está asociado con los problemas básicos de la intriga y de la trama, del *plot*, es decir, de la motivación y de la causalidad, que son las principales cuestiones para un narrador. En principio habría una primera función a la que tenemos que estar siempre atentos, que tendría que ver con el secreto como algo que cristaliza la trama.

Auerbach tiene una serie de hipótesis sobre la *nouvelle* fundadas, básicamente, en una postulación sobre la novela corta como un relato con marco. Un relato donde hay una escena de narración previa, que prepara el desarrollo de la historia que viene. Para Auerbach el secreto se constituye como una relación interna al marco, o sea, al que narra. El secreto, para Auerbach, tiene que ser buscado no exclusivamente en la intriga, sino en su narrador. Lo que sostiene Auerbach es que la relación del sujeto o de los sujetos que narran con la historia que están narrando está en penumbras. Dice Auerbach, textual, «si fueran claras [las relaciones] no se trataría de un marco sino de un relato autónomo»; por lo tanto, para Auerbach, el secreto está localizado, es una cuestión del narrador y de sus aliados. Es algo con lo cual se enfrenta el que narra la historia en el interior de un relato.

El secreto estaría ligado a aquello que sabe el que narra. Les voy a poner un ejemplo también, en la misma línea de estos pequeños relatos, que me parece que en la trama condensa la cuestión, es un germen de una historia que cuenta Ingmar Bergman en *Imágenes*. El cineasta sueco dice: «Veo tres mujeres vestidas de blanco bajo la luz clara del alba en una

habitación roja, se mueven y se hablan al oído, y son extremadamente misteriosas, y yo no puedo entender lo que dicen. La escena me persigue durante un año entero. Por fin comprendo que las tres mujeres esperan que se muera la cuarta, que está en el otro cuarto, y se turnan para velarla». Me parece que ahí se mantiene esa relación: el narrador ve una escena, ve una historia de la que está distanciado, una historia ajena a él y de ahí define su estilo. Tres mujeres que están juntas, murmuran, hablan y no se sabe qué es lo que las mantiene unidas. Esto está en sintonía con lo que decíamos de Shklovski, hay que suponer que las une un punto ciego.

La anécdota de Bergman prueba que el desconocimiento de las causas, en principio, es algo que atañe al narrador. ¿Por qué están esas mujeres ahí? Esa es la cuestión. Es el narrador quien quiere saber. El narrador está en el interior de la historia, mira pero está lejos como si mirara por una ventana. Y no termina de saber lo que pasa hasta que puede acceder al cuarto donde está el secreto; hasta que puede ir al lugar donde se encuentra la motivación desplazada, que en este caso es la mujer moribunda, y las otras que están allí y están hablando porque la están velando. A veces esta explicación no es explícita, a veces el narrador da vueltas alrededor de las tres mujeres y habla con otros (y en Onetti eso es clásico). Hay tres mujeres en un cuarto que esconden algo, y el narrador, se llame Díaz Grey o Jorge Malabia, está tratando de entender qué es lo que está pasando en ese cuarto al que no tiene acceso. Entonces es importante establecer esta distancia entre el que narra y la historia. El narrador de Onetti nunca accede al cuarto de al lado y esto es básico.

Es un procedimiento típico en Onetti: el narrador está lejos de la historia e imagina y conjetura cómo sería la intriga. Onetti es esa clase de escritor que busca un tono y, cuando lo encuentra, lo mantiene durante toda su obra y le define los argumentos. No lo encuentra enseguida, aunque uno podría decir que en *El pozo* están ya concentrados todos los temas que luego va a expandir. Después hay un par de libros que están muy bien, como *Tierra de nadie* o *Para esta noche*, pero es con los libros posteriores que empieza a encontrar su propia forma. En el cuento «Esbjerg, en la costa» de 1946, ya están instalados el tono y el clima. Y desde luego en principio es una lectura de Faulkner. La perspectiva estilística se basa en un narrador que cuenta acontecimientos que están

muy distanciados. En general, nunca narra los hechos mientras suceden. Los hechos ya han sucedido o están contados con muchos filtros y, por lo tanto, las posibilidades que tiene la prosa de construir los climas en los que sucede la situación son fundamentales para la intriga misma. De modo que la historia está como sumergida y hay diversas capas lingüísticas y de narradores que la van entreverando. Ahí uno podría hacer un trabajo sobre los pronombres, el uso de los adverbios, los gerundios, los adjetivos que se repiten. Como si nunca pudiera capturarse del todo la imagen o el acontecimiento. Los adjetivos no avanzan en la dirección de aclarar lo que estamos leyendo, sino de sumarle capas de significación. Por lo tanto es un estilo único, que uno inmediatamente identifica y que está muy conectado con un universo que narrativa y temáticamente tiende a cerrarse en sí mismo.

De modo que hemos visto el secreto ligado a tres cuestiones: la primera es la de la distinción entre el secreto en el interior de las relaciones de los personajes (el narrador, los personajes, los que están en la historia); la segunda cuestión es la relación entre ese secreto y el lector. La tercera cuestión es el lugar del secreto en la construcción, en la estructura misma de la historia. El secreto está planteado en relación con dos problemas de construcción: la unión de la trama y el saber del narrador. Acá nos hemos apoyado en Shklovski, que nos indica que un secreto es un elemento importantísimo para conseguir unidad. La *nouvelle* problematiza el saber del narrador y lo enfrenta con una historia cuyo funcionamiento no termina de entender. Este tipo de planteamiento, que tiende a diferenciar estos planos, es el que nos va a permitir entrar en algunos de los relatos de Onetti como un mapa de las cuestiones que estamos buscando, en adelante estaremos atentos a la forma en que están narradas esas historias.

Entonces, en *El pozo*, el texto que abre toda la escritura de Onetti, y también en la serie de las novelas cortas, ustedes van a encontrar un sistema de micro historias y de sueños que se van entrelazando en ese relato fragmentado, que por momentos parece un relato de historias que se cuentan y se vuelven a contar. En el interior de *El pozo* se puede discutir el modo en que Onetti reelabora una anécdota. Otro ejemplo es «La larga historia», un cuento que Onetti escribe en 1942 y que reescribe como *nouvelle* en 1960 con el título de *La cara de la desgracia*. Onetti reescribe

«La larga historia» y vamos a ver cómo un secreto que funciona en la primera historia reaparece en la segunda en otro lugar y con otra función.

Ustedes verán cómo hay un trabajo con una tradición que él mismo ha construido. Pero también hay una relación de Onetti con la tradición del género *nouvelle*, con Henry James; con el género policial; con cierta posición narrativa en Faulkner y, por fin, yo diría, una relación de Onetti con lo que podríamos llamar la tradición del Río de la Plata, si podemos nosotros construir ese contexto. Es decir que existe una tradición literaria que entre los años cuarenta y los años sesenta circula en el Río de la Plata, donde por supuesto está Borges, están Bianco, Silvina Ocampo, Cortázar, Felisberto Hernández. Y me parece que Onetti permite leer de manera distinta estas dos tradiciones: la tradición de Roberto Arlt y esta otra tradición que tiene que ver con la presencia plena de lo imaginario y de la literatura fantástica. Onetti se fascina con la figura del profesor de matemáticas que se convierte en rufián y por supuesto el melancólico que alegoriza lo real, es una figura que persiste en su obra y define en gran medida su estilo. La melancolía es una mirada oblicua y negativa que decide el tono de su prosa.

Entonces vamos a dedicar un espacio a la discusión de este asunto, y yo quisiera anticipar algo de esta línea para que ustedes estén más abiertos a la problemática. En principio, por supuesto, aparece la marginalidad como mundo paralelo en Arlt. Por ejemplo, me parece que Onetti trabaja sobre el Rufián Melancólico de *Los siete locos*, gran personaje, muy conectado con Larsen y con el universo del prostíbulo y las prostitutas. El viraje de Onetti es que él ve ahí un modelo del artista que aspira al prostíbulo perfecto como obra de arte y modelo de organización social. ¿Se acuerdan que en *Los siete locos* el Astrólogo designa al Rufián como el economista de la revolución? En esa sociedad secreta el que se ocupa de las finanzas es el Rufián Melancólico, que va a establecer una cadena de prostíbulos con la que va a financiar las actividades clandestinas. Es la idea de que existe un espacio antagónico al mundo social: la noción de rufián y de mundo alternativo, de los prostíbulos y de las prostitutas, y la idea de que ahí hay una alianza con la contrasociedad, una alianza entre los que están, como dice el Astrólogo, «del otro lado de la vida». Pregunta el Astrólogo, «¿Quiénes van a hacer la revolución?», las putas y los

cafishos, la revolución la van a hacer los delincuentes y los estafadores porque la revolución, dice, no la van a hacer los cagatintas y los tenderos. Es muy interesante porque veremos que Onetti vuelve más privado este mundo, lo mete entre cuatro paredes. Arlt lo hace circular por la ciudad, en Arlt nunca se para, se mueve todo el tiempo, los personajes siempre están armando redes y moviéndose por calles y por lugares donde no se sabe bien qué van a encontrar, van a Temperley, vuelven, van de un lado a otro; mientras que en Onetti todo es sedentario, la gente está sentada en un bar o tirada en la cama; esas serían las escenas de lo social que han quedado internalizadas en Onetti.

Hay entonces un antagonismo a lo que podríamos llamar el funcionamiento normal de la sociedad. Quiero decir, este giro de Arlt que insiste en que es necesario oponerse al funcionamiento normal de la sociedad haciendo alianzas, esta especie de contraeconomía y de contrasociedad de las putas y los rufianes tiene todavía un elemento social. En Arlt hay proyectos, empresas, industrias, mientras que en Onetti lo contrasocial es total. Digamos, el antagonismo, la negatividad a lo social es total, no solamente el hecho de que están aliados con aquellos que son contrarios a la sociedad, sino que además no se hace nada de lo que la sociedad cree que es preciso hacer. Entonces ahí hay un punto extremo de esta tradición nada progresista, en el sentido más estricto. Por eso me parece que la gente de la revista *Contorno* no pudo leer a Onetti, un escritor «negativo», digamos, porque en Arlt ya aparecía este experimento, pero también aparecía el intento de construir algo. Onetti cristaliza de manera muy clara la concepción de que negarse a la sociedad, rechazar a la sociedad, es rechazarla en un sentido extremo, entonces ahí hace aparecer el otro movimiento, una especie de utopía privada, un espacio no real, que es, en última instancia, el espacio de los sueños y de la fantasía, como se ve en *El pozo*.

Se trata de vivir en el mundo de la ficción privada. Onetti mantiene un diálogo con Borges respecto al poder de lo imaginario. La construcción de mundos alternativos y el imperio de la ficción en Onetti, lo fantástico como construcción de otro espacio, está muy tramado en torno a la idea de que es el sujeto asocial quien consigue instalarse en el espacio de los sueños. Ese es el modo en que se constituye Santa María, ese lugar

imaginario, ese espacio que se construye porque hay un personaje llamado Arce, en *La vida breve*, que es un asocial que vive tratando de tramar la realidad en términos de los sueños y de la imaginación; que se instala en una especie de sueños diurnos, en un lugar que él inventa mientras escribe un guion, que de pronto toma realidad y él mismo se convierte en Brausen y que va a ese lugar como si fuera a su sueño. Como cualquiera de nosotros, imagina vidas posibles y se reserva esa zona no social del sueño privado en el que uno imagina el «como si», lo que podría haber pasado o lo que uno podría haber sido.

Es decir que el mundo de la ficción que en Borges está hecho de una manera extraordinaria y caligráfica, en Onetti funciona, a su manera, del mismo modo. Es lo imaginario que de golpe toma realidad. Un sujeto tirado en la cama construye la fantasía de estar en un lugar llamado Santa María, que de pronto se transforma en el escenario de todas las novelas. Y toda la historia desde *La vida breve* está construida sobre la realidad de ese espacio.

Y después Onetti, en el final, en *Dejemos hablar al viento*, y en *Cuando ya no importe*, habla de Brausen, el que inventó todo, y este mundo posible, este mundo paralelo que ha tomado realidad, se incendia y se destruye. Una tradición sería la constitución de un universo fantástico a partir de un universo real pero no en el sentido de Faulkner, que lo da por hecho. Onetti cuenta cómo se hace, cómo se constituye ese lugar de la ficción y cómo ese lugar de la ficción se impone.

Bueno, vamos a detenernos aquí. Pero digamos, en principio, que vamos a seguir discutiendo en la próxima clase alrededor de *El pozo*. Por un lado, vamos a discutir esta relación de secreto y subjetividad, ¿qué pasa con este sujeto que tiene un secreto? Es un sueño en el que existe un lugar al que puede fugarse, por ejemplo. ¿Qué relación se puede establecer entre secreto y subjetividad?

La otra cuestión es la idea de que en *El pozo* hay una serie de fragmentos, historias y sueños que se entrelazan y que plantean el problema del secreto como lo planteaba Shklovski, como algo que ata esas historias. Y entonces en relación a cómo el secreto anuda una serie, vamos a plantear el asunto más específico de la construcción de una trama, que es

el problema de la causalidad, sobre la cual siempre hemos insistido y que vamos a retomar desde esta óptica de discusión.

SEGUNDA CLASE

4 de septiembre de 1995

El pozo. *Secreto e identidad: la doble vida. La microhistoria en la* nouvelle. *Un suceso y un sueño. El lugar de la fantasía. La escena de escritura. Espacio público, espacio privado. El pasaje a la ficción. Construcción e interpretación. Figuras femeninas en Onetti. Vidas posibles.*

Hoy vamos a trabajar *El pozo*, la primera *nouvelle* de Onetti, que concentra muchos de los temas que más tarde va a desarrollar en su obra. Encontramos al hombre antisocial que cavila, que escribe encerrado en su pieza una confesión; ahí se condensa la escena básica de su escritura. El texto está ligado a la problemática general del secreto. «Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto», dice el protagonista. Ya hemos visto esa trama del secreto en el interior de las relaciones sociales, de las relaciones personales. Ahora quisiera centrar el problema en lo que podríamos llamar «la construcción de la subjetividad», es decir, la conexión privada de un sujeto con un punto innombrable, qué función cumple y cómo podemos organizar esta relación.

Edward Morgan Forster, en *Aspectos de la novela*, ha señalado que de las personas que tenemos más cerca no conocemos más que lo que nos revelan, mientras que en las novelas podemos acceder a los deseos y las intenciones ocultas de los personajes. Por eso leemos novelas, dice Forster. Yo digo en broma, pero no solo en broma, que conozco mejor a Ana Karenina que a la mujer que vive conmigo; Joyce avanzó mucho en este sentido, conocemos muy bien a Molly Bloom y también a su marido; pero

la *nouvelle* esconde esas revelaciones, o mejor, las desplaza y las convierte en el centro de la trama.

Es un problema que toca el psicoanálisis y en este sentido me parece que Freud aprende mucho de la literatura y no solo de la experiencia analítica; comprende que el sujeto imagina y sueña en secreto los deseos más profundos y las fantasías más impronunciables. Es decir, Freud aprende algo sobre el funcionamiento de cierta relación entre la construcción de una narración y lo que podríamos llamar la identidad que un sujeto se da a sí mismo.

Este vínculo que existe entre secreto e identidad, donde el sujeto se piensa a sí mismo a partir de una serie de tejidos que se articulan en un lugar vacío, sugiere también la existencia de una *doble vida*, tomada en su sentido más literal: un sujeto tiene una vida pública, cierto funcionamiento social, y también tiene una vida secreta. Es lo que en el relato de Onetti aparece como el vaivén entre un suceso y un sueño: «Bueno, mi vida no es otra cosa que un suceso y un sueño», es decir, las fantasías construidas en el soñar despierto, que en principio podemos asimilar con las ilusiones que el sujeto conserva, una especie de relato privado.

En el caso de *El pozo* se trata de microhistorias. El texto está armado con una serie de pequeños relatos fragmentarios, sueños, anécdotas breves, brevísimas por momentos. Es una cadena en la que se entrecruzan varias series: las series de las prostitutas, la serie del militante político, la serie del poeta, algunas series de mujeres, la serie de la vida cotidiana. Podríamos ver en el texto un mosaico, una especie de tapiz, de mapa, donde hay una ruta por la que el personaje circula, y que en principio nosotros asimilaremos a la superposición de historias que se unen de maneras variadas en el género *nouvelle*.

Esta cuestión de los relatos vueltos a contar es un problema que nos va a ocupar en las próximas reuniones. Es decir, primero vamos a analizar lo que podríamos llamar *el relato terminado*, y después cuál ha sido su germen. Lo que estoy, entonces, tratando de plantear aquí es que esta idea de relato privado aparece en *El pozo*, en principio, ligada a lo que yo llamaría *una trama en miniatura*. El personaje construye una serie de intrigas mínimas que son como pequeños relatos autónomos que circulan en el texto.

Tenemos que tener en cuenta algo que ustedes seguramente habrán percibido y es que *El pozo* (relato de 1939) es el relato inaugural de Onetti, por lo tanto, como suele suceder en varios textos inaugurales, uno encuentra condensado lo que sigue, se ven ahí las líneas que anticipan lo que viene.

Primero que nada, habría una figura onettiana que vamos a encontrar en una serie de textos, como dijimos, este sujeto aislado, asocial, separado, que rumia un secreto, da vueltas alrededor de una obsesión personal, esta historia en la que el sujeto insiste y a la que vuelve y que, como vemos, es una fantasía secreta.

Esta historia que constituye al sujeto aparece aquí directamente enfrentada con él. Quiero decir, lo que vemos nosotros es un sujeto aislado, un sujeto retirado que está enfrentado con un núcleo privado e intransferible que él llama *los sueños*.

A menudo en Onetti lo que vamos a ver es una situación en la que un personaje que tiene un secreto es visto por otros. Por ejemplo, en *Los adioses*, aparece alguien en el pueblo que comienza a despertar en los demás cierta intriga, y nos enteramos de que ese sujeto tiene una historia que el narrador desconoce y que trata de descifrar. Pero en *El pozo* el sujeto tiene una red de historias que ve funcionar, un sistema de repeticiones que insisten.

Por otro lado este sujeto que tiene un secreto vive en un mundo escindido, es decir, vive en un universo diferenciado del universo real. Cada uno de estos mundos, por un lado el mundo de los hechos reales (como dice el narrador) y por otro el mundo de los sueños (de lo que él llama los sueños), tienen lógicas de funcionamiento diferentes. Los sueños abren paso a otra realidad. Esto, en Onetti, está bastante cifrado, funciona como un mundo alternativo. Es una utopía privada la que va a actuar acá; un sujeto está en lo real y al mismo tiempo pasa a otra realidad, que en principio vamos a llamar imaginaria, que tiene una lógica propia.

Lo que es muy interesante es que acá vemos construir este mundo ficcional. A partir de *El pozo*, vemos cómo ciertos rastros de la realidad, ciertos pequeños indicios, ciertos datos, por ejemplo el encuentro con Ana María esa noche del 31 de diciembre en una cabaña en los fondos de la casa, se transforman en una escena, en un universo imaginario y secreto.

Luego pasamos a estar en Alaska y la muchacha entra en la cabaña de troncos y se tiende desnuda en la cama de hojas. Tampoco sabemos si la escena que sucede en fin de año es una fantasía o no. Es muy importante ver que este pasaje toma un elemento de lo real y lo transforma para construir lo que podríamos llamar la ficción del otro universo. Este procedimiento lo vamos a ver en muchos otros textos de Onetti: cómo a partir de un dato real se constituye un universo imaginario.

El comienzo del texto nos está planteando la construcción de un marco que define el futuro de la obra de Onetti: «Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios». El narrador se describe a sí mismo lo que ya sabe, ese extrañamiento persiste en su obra y define su estilo. La situación donde lo cotidiano pierde el carácter de costumbre, de estereotipo, y de repente es percibido de nuevo, me parece que es una forma importantísima en el conjunto de textos de Onetti, que toma distancia de lo real y adquiere una mirada renovadora.

Esa forma de desacomodar lo cotidiano es el primer movimiento de construcción de la ficción. Esto que estoy diciendo yo de Onetti en realidad podría ser usado para definir el funcionamiento de la construcción de la ficción en general. El mundo ficcional tiene siempre un detalle concreto que lo hace posible, la ficción rescata un punto real, cierto realismo es inevitable incluso en la ficción más delirante y fantástica. Lo particular de Onetti es que el sujeto debe estar solo y a menudo tirado en la cama para que la ficción sea posible, o mejor, para que el pasaje a la ficción sea posible. Hay que tener un dato en la realidad que se cifra y se transforma en un mundo alternativo donde lo vivido, a menudo, se ha disuelto. Estos procedimientos son desde luego pulsionales, nada conscientes. El sujeto de la ficción está más allá de la lógica y sus conclusiones son ajenas al sujeto real que escribe los textos. En la ficción el que habla no existe. Recordemos la luminosa frase de Deleuze: «El que narra no es el que escribe y el que escribe no es el que es». La ficción consiste en dejar de ser y ese movimiento hacia la impersonalidad de la enunciación, el modo en que se produce ese pasaje, es clave en una teoría de la prosa.

Por un lado este movimiento, por el cual un elemento de lo cotidiano es visto de nuevo, es puesto en un registro que permite verlo de otra manera, como por primera vez. Y, por otro lado, el comienzo de esa evocación, el primer movimiento en el cual el sujeto constituye un universo propio, es la evocación de la prostituta. La figura de la prostituta que va a recorrer toda la obra de Onetti, la prostituta como personaje ideal con la que el héroe puede intimar, va a estar en el centro, también, de la última *nouvelle* que Onetti escribe, que es *Cuando entonces*.

Primero, la realidad que pareciera que está desacomodada y se infiltra allí en el universo ficcional, y al mismo tiempo el primer personaje a partir del cual se desencadena el mundo narrativo, es la prostituta que se queja porque los hombres mal afeitados le dejan una marca en el hombro. Esa es la primera aparición del mundo de las prostitutas que van circulando en la obra de Onetti, como si allí estuviera cifrado un signo, podría decirse, como si se pudiera leer ahí, en esa marca, esas historias que esos hombres han dejado en ese cuerpo, como si la prostituta funcionara, por un lado, como un personaje, como interlocutor del héroe y, a la vez, fuera quien concentra las historias de los hombres que han cruzado por su cuerpo. Me parece que en Onetti no solamente la prostituta aparece ligada a un tipo de contrasociedad, sino que es la inversa de la vida familiar.

En *El pozo*, el protagonista conversa de literatura con una mujer de la vida, que critica a Aldous Huxley. La posición antiintelectual y democrática de Onetti es llevada al límite. La literatura no es cuestión de especialistas. Una mujer de la calle está autorizada a hablar de cultura como cualquier especialista:

> Claro que terminamos hablando de literatura. Hanka dijo cosas con sentido sobre la novela y la musicalización de la novela. Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y, sobre todo, que no divaga. A veces dicen «buenos días», pero de qué manera tan inteligente. También hablamos de la vida. Hanka tiene trescientos pesos por mes o algo parecido. Le tengo muchísima lástima. Yo estaba tranquilo y le dije que todo me importaba un corno, que tenía una indiferencia apacible por todo. Ella dijo que

> Huxley era un cerebro que vivía separado del cuerpo, como el corazón de pollo que cuidan Lindbergh y el doctor Alex Carrel.

Entonces, primero el extrañamiento de lo cotidiano, después la aparición de la prostituta como primer personaje y, por fin, la situación narrativa del sujeto que está escribiendo sus confesiones. *El pozo* define una escena de escritura y sus condiciones de posibilidad: hay que estar solo y tener a mano en el recuerdo a una prostituta. Las extrañas memorias del protagonista y de un escritor que aspira a escribir su obra maestra hacen aparecer la oposición secreto-confesión, que nosotros tendríamos que distinguir de la oposición enigma-investigación. El secreto supone, para ser conocido, la estructura de una confesión, alguien que cuenta ese secreto. Entonces esta otra dualidad, la confesión de algo privado, es un elemento que vamos a encontrar en una serie de textos de Onetti. Y por fin lo que también podríamos llamar las figuras que rodean al héroe, a este asocial que constituye su universo con los sueños privados y realidades imaginarias y que aparece rodeado por una serie de figuras: el poeta, el militante comunista, las prostitutas y después una cadena de mujeres, Ana María, la chica que muere joven, y Cecilia, que ha sido joven pero ya es una mujer adulta. Me parece que ahí tenemos un núcleo concentrado de lo que Onetti va a desarrollar en su obra.

Planteado este primer acercamiento al conjunto de las marcas onettianas en el relato, quisiera ahora concentrarme en el modo en que el secreto constituye la subjetividad. Habría una lectura social, el sujeto constituye su identidad y su propia pertenencia en el interior de una sociedad definida como sociedad de masas, una sociedad donde las personas aparecen identificadas en la serie del anonimato, de la moda, de la idealidad generalizada. Pareciera que la constitución del sujeto singular en el interior de una sociedad con esas características está conectada con lo íntimo, el secreto, la vida privada: todo lo que permite resguardar un lugar, un carácter propio, una identidad definida.

Sobre este punto giran algunas de las hipótesis de Walter Benjamin sobre la tensión entre la sociedad de la multitud, del anonimato, del «todo igual», y la idea del marginal, del diferente, del transgresor, del revolucionario, del poeta, de la prostituta. Todas estas figuras que

consiguen, por una especie de movimiento de oposición, definir una personalidad nítida que a menudo está ligada a un exceso de individualidad cuyo ejemplo máximo sería el caso policial o psiquiátrico que se concentra en la figura del monstruo, es decir, del marginado esencial. El monstruo (tenemos varios aquí, en la Argentina, quiero decir) de pronto aparece como el asesino serial, como aquel que se identifica con esa vida secreta en la cual han sucedido una serie de crímenes que terminan por destacarlo como un sujeto excepcional. En el interior de esa sociedad anónima habita alguien cuya individualidad es extrema.

La novela policial tiene mucho que ver con la construcción de este sujeto, cuenta esta historia de tensión entre lo que parece homogéneo y el diferente cuya presencia invisible es necesario descubrir, se trata del sujeto que tiene una vida secreta y que de noche deambula como un lobo solitario. En *El pozo* este personaje que se retira a su zona privada se instala en una contrasociedad con sus aliados: el revolucionario, la prostituta, el poeta, que constituyen una contrarealidad opuesta al modelo establecido.

Entonces el que se margina puede ser visto desde dos perspectivas: una óptica negativa, ese modelo del otro como monstruo, es decir, los *hombres infames* como los llama Michel Foucault; y la idea y la tradición del otro diferente en el sentido positivo: el que se aísla, el que niega los valores del conjunto, el que se separa de la masa estereotipada. El concepto de la mala vida es esencial porque es una alternativa a la serialización anónima, la condena a la vida buena, es decir, a la trivialidad y la costumbre. Carlo Ginzburg criticó la exaltación del marginal y lo llamó populismo negro. Onetti no llega a ese límite, pero anda cerca.

A menudo este sujeto extremo aparece como interlocutor del sujeto normalizado. En los relatos es bastante común, por ejemplo, en Sherlock Holmes. La figura de Watson como un representante de estructura media y la figura del extravagante y extraordinario Sherlock Holmes establecen un pacto. Alguien habla en nombre de la normalidad sobre cómo es el personaje excepcional que se ocupa, por otro lado, de identificar a otros personajes excepcionales. Esa estructura se puede ver con bastante claridad, por ejemplo, en dos novelas: *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, donde Nick, el personaje que narra, está puesto en el interior de

una situación de normalidad, y Gatsby aparece como un sujeto extraordinario, no solo porque es un gánster, sino porque dedica su vida a la pasión imposible por Daisy, entonces el narrador mira al otro como personaje excepcional; el segundo ejemplo es *El corazón en las tinieblas*, de Joseph Conrad, donde el narrador Charles Marlow va hacia Kurtz, el sujeto demoniaco.

Entonces este sistema de relaciones entre el sujeto normal y el otro, en el caso de Onetti, aparece concentrado en el mismo personaje, podría decirse. Por un lado, el sujeto vive en una realidad compartida y, por otro, tiene esa vida secreta de sueños y fantasías, que lo asimilan a la figura de excepción que él quiere ser. Ese vaivén entre el sujeto normalizado y el excéntrico, el que está fuera de lugar, persiste en Onetti; narra el pasaje de un lugar a otro, pero lo interesante es que las dos figuras conviven en sus personajes, se llamen Larsen, Eladio Linacero o Jorge Malabia.

En Onetti esta figura está cargada con una cualidad asocial, que es algo que nosotros deberíamos tener presente para ver hasta dónde el sujeto se opone en bloque a la sociedad y a lo que podríamos llamar el pensamiento positivo o el pensamiento progresista, que está encarnado aquí en la figura del militante comunista. Hay un matiz antisemita en el narrador: «Pensá un poquito en todos los judíos que forma la burocracia stalineana», le dice a Lázaro. Y hay una visión más o menos fascinada por la figura de Hitler (recordemos que es un texto de 1939): «Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea». En este sentido no es casual que el comunista Lázaro sea judío y le reclame los catorce pesos que el narrador le debe. Es la gravitación de Louis-Ferdinand Céline cuya prosa decide los tonos de *El pozo*. En la obra de Onetti hay que tomar estos elementos como indicios de la postulación de un lugar antagónico con la sociedad o con ciertos valores establecidos, y ver hasta dónde estos personajes avanzan en esa zona de negatividad pura.

Encontramos aquí una serie de puntos ciegos que han obstaculizado la lectura de Onetti, y me parece que no podría existir un texto como el de Onetti si no estuviese colocado en esa posición de ruptura y de corte; es todo este universo, el otro, el marginado, el que se retira, el que organiza su posición negativa.

Entonces, esto que en el personaje de *El pozo* se ve como un asunto relativamente extravagante, digamos, empieza a aparecer como un procedimiento de construcción de la imagen personal, podría pensarse. Y como digo, en el libro de Oliver Sacks *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, hay un caso que se llama «Una cuestión de identidad», donde Sacks analiza la historia de un hombre que no hace más que confabular e inventar historias, porque en cierta medida ha perdido su propia historia. El caso trata de analizar el modo en que se pasa de una historia a otra sin que haya un eje que las ordene. Algo de eso hay en *El pozo*: Eladio se construye una identidad a partir de las fantasías y sueños diurnos que se suceden sin otro eje que un punto ciego.

También en el caso del psicoanálisis, en el ensayo «Construcciones en análisis», Freud establece que la construcción no es igual que la interpretación en la relación con un sujeto, sino que la narración es una reconstrucción de un capítulo anterior o perdido de una historia personal que el sujeto no recuerda. En este caso se trataría de un tipo particular de historia perdida. A mí no me interesa tanto si el psicoanálisis tiene o no razón en este sentido; lo que me interesa es la idea de que es necesario tener en cuenta no solo un nivel de interpretación en la relación con el texto, sino también la existencia de una historia que se ha perdido y que es preciso reconstruir. Esa es la función del secreto en la *nouvelle*, por eso hay que volver a contar, no hay interpretación, como dijimos, entender es volver a contar.

La idea de que existe una historia privada es algo de lo que la literatura se ha ocupado desde el principio. Esta noción de que el sujeto construye su identidad a partir de una narración imaginaria que establece una cronología que le da sentido a su vida es un tema básico de la novela desde su origen. Este es un eje importante en la dinámica de los relatos de Onetti. ¿Qué características tendría esta narración? El hecho de que se hace notar cuando falta, cuando el sujeto ha perdido su historia por una forma de alteración o crisis. Esta escena está a menudo en el origen de sus relatos, la historia del individuo que se despierta en otra realidad, es una historia contada muchas veces en la literatura. Un ejemplo clásico es *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Aparece un doble que realiza todos los deseos y trasgrede todas las leyes, que de

pronto encuentra un espacio real. El doble se materializa más allá de la voluntad del protagonista. Hay un momento en el relato de Stevenson donde se ve cómo este movimiento funciona para el sujeto como una verdadera metamorfosis:

> Volvía a caer en una grata modorra matinal. En un instante de mayor claridad mental me fijé en mis manos. Las de Henry Jekyll, como usted pudo observar con frecuencia, eran por su tamaño y por su conformación propias de un hombre de su profesión: amplias, firmes, blancas y distinguidas. Pero las que veía yo ahora con bastante claridad a la luz amarillenta de una media mañana londinense, entreabiertas y descansando en las ropas de la cama, eran delgadas, sarmentosas, nudosas, de una fea palidez y espesamente sombreadas por un tupido vello negro. Eran las manos de Edward Hyde. Debí quedarme mirándolas fijamente medio minuto, porque estaba hundido en la estupefacción de mi asombro; pero, de pronto, estalló dentro de mí el terror con sobresalto estrepitoso de platillos de orquesta; salté de la cama y corrí al espejo. Ante la imagen que vieron mis ojos, se me heló la sangre en las venas. Sí, me había dormido Henry Jekyll y me despertaba como Edward Hyde.

Como vemos, esa doble vida se materializa en el mismo sujeto, que en un momento descubre esa transformación; un elemento extraño que cambia la realidad. En el caso de Onetti esta metamorfosis es paulatina y es incierta. La construcción de esa historia que el sujeto no sabe, o que se le ha perdido, me parece que nos llevaría a sacar dos conclusiones. La primera es la idea de que es posible percibir el motivo de la transformación allí donde falta porque el motivo del cambio es el secreto, o mejor, *es secreto*. A menudo esta narración funciona en un registro que casi podríamos considerar de un lenguaje privado, es decir, un tipo de narración que el sujeto se cuenta a sí mismo y cuya forma podría estar definida por el jeroglífico; el sujeto da por sentada una serie de elementos y no le cuenta a nadie esa historia, por lo tanto esa historia tiene un tipo de organización sintáctica y un tipo de referencia que la encierra en una especie de ideolecto propio. La segunda conclusión abre un debate que está presente

en *El pozo*, sobre si es posible o no transmitir esa narración que cada uno construye sobre quién es; este relato sobre la propia vida es a menudo ficcional e intransferible. El sujeto se pone en una posición en la que todas las fantasías y los deseos se realizan imaginariamente, de ese modo se abre la posibilidad de una vida más intensa. Para que esto suceda hace falta que lo real sea modificado.

Este juego está muy presente en *El pozo*, donde por un lado hay una cuestión de quién entiende ese relato que él cuenta y, por otro lado, el relato está fijo en la distorsión deliberada de lo vivido. Se trata de un relato compensatorio en el que es la función de lo imaginario mismo la que se realiza, es una especie de Don Quijote microscópico; al protagonista no le interesa cómo está la realidad, y no tolera que la historia con esa muchacha Ana María se haya cortado, y entonces se imagina que ella vuelve y se tiende desnuda sobre la cama de hojas en esa cabaña, y empieza a idear, fatigado, ficciones que él mismo se cuenta: «Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos».

Se postula por lo tanto una solución ficcional y leemos: «En el mundo de los hechos reales yo no podía ver a Ana María hasta seis meses después. Ahora no tengo que tenderle trampas, ella viene de noche sin que yo la llame, sin que se sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve, ella entra desnuda, abre la puerta de la cabaña y corre a tirarse en la cama de hojas».

Lo que podemos ver funcionar es un resto de lo real, o mejor, el acontecimiento que sucede en lo real y su transformación cuando esos mismos datos que están en la experiencia real se ficcionalizan y pasan al universo imaginario.

Hay entonces una narración privada, fragmentaria, apenas escrita, hecha de sueños y fantasías. Un relato potencial, imaginario, que es la materia de la literatura y que define para sí mismo la identidad del sujeto. La característica de ese relato es que esas historias que el sujeto se cuenta son intransferibles.

Ana María funciona como una figura importantísima en los textos futuros, la figura de la mujer viva-muerta, o más precisamente, muerta-viva. La muchacha que ha muerto regresa y se tiende en la cama de hojas.

Esta idea de la mujer perdida, la mujer muerta que vuelve es un tema importantísimo en *Los adioses*. No es ya la oposición mujer muerta-viva, perdida-recuperada, ausente-recordada, todo ese sistema que puede tener que ver con alguien que está y no está, como gran objeto erótico, como gran objeto de deseo. Más bien es la poética del fantasma, de la posibilidad de que quien está ausente vuelva. El caso extremo, que es un gran tema de la tradición del género *nouvelle* y de la literatura fantástica, es el fantasma de la mujer muerta que vuelve. Por ejemplo, «Las puertas del cielo», de Cortázar, y *Sombras suele vestir*, de Bianco.

Otro elemento que tiene mucho que ver con cierta estructura de la tragedia onettiana es el hecho de envejecer; no hay otra tragedia en Onetti. Todo lo demás es melancólico, podría uno decir, para poner una metáfora que ayude a entender mejor un universo definido por la pérdida. La tragedia es la mujer que envejece o el joven poeta que envejece y se corrompe. Por eso la figura de la mujer joven que muere y regresa es mucho más pura y mucho más utópica, porque cómo conservar a una muchacha si no es cuando la joven niña ha muerto. Del otro lado está el drama de madurar, corromperse, donde hay algunas figuras paradigmáticas. Una aparece con Cecilia, y la otra es la de Jorge Malabia, que va a aparecer en distintos textos de Onetti y en *La muerte y la niña* ya se ha olvidado de las ilusiones de su juventud y se ha vuelto cínico y pragmático. Pierde la posibilidad de acceso a la ficción; en eso consiste envejecer, en perder la posibilidad de sostenerse en la fantasía y quedar atado a la pura lógica de lo real, a la pura lógica económica, de lo posible. Me parece que la cuestión central aquí es la pérdida de la capacidad de vivir en el espacio de los sueños.

Por eso el relato de la relación con Ana María podría servirnos de modelo de otras aventuras que se cuentan en la obra. Se parte de una escena ambigua, de una situación que no está muy definida, y después hay una reparación ficcional. Se pasa a una lógica que no es la de los hechos, sino de la realidad de la fantasía, la lógica del deseo; en última instancia, la lógica de la literatura. La narración no es el lugar donde está la realidad sino donde está lo que no es real. Ahí Onetti está muy próximo a Arlt, a Borges, a Cortázar; enfrentado, sin decirlo, a la lógica del realismo. La ficción es entonces el lugar adonde uno va a buscar lo imaginario, o sea, lo

contrario al universo establecido y dado. Digamos que Onetti está cerca de lo fantástico, según se entiende en el Río de la Plata.

En Onetti este punto de fuga está ligado a la serie de las prostitutas y a la mujer-niña. Ana María vale porque muere joven y su contraparte es Cecilia, porque el drama con ella es que ha envejecido, entonces cuando él construye la escena de la rambla lo que busca es recuperar la imagen de la mujer que era joven. Esta idea, en Onetti, de la joven, la mujer madura que es la esposa, la muchacha que se entrega, la prostituta, todo este tipo de figuras constituyen, paradójicamente, un universo fantástico, y por fantástico me refiero a la contrarealidad, al universo de lo no real.

Tendríamos entonces la construcción de la ficción primero y luego el intento de llevarla a la realidad, el paso a lo real. En esa línea está la escena con Cecilia, la mujer con quien se ha casado y de la que después de la prueba se ha divorciado. La realización práctica de la fantasía obliga a la mujer en medio de la noche a repetir en lo real una imagen del pasado. «Se cuenta que una noche desperté a Cecilia, la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo. Allí, me dediqué a actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando hasta donde estaba yo, varias veces, y a repetir frases sin sentido». Quiere recuperar una emoción que ha tenido. Y en todos los casos pareciera que hay algo que no se puede transmitir, es como una fantasía privada.

Hay un notable cuento de Onetti, «Un sueño realizado» de 1941, donde se narra la misma situación. Una mujer quiere llevar un sueño a la realidad y contrata a una compañía teatral para actuarlo porque quiere vivir en lo real eso maravilloso y enigmático que ha soñado. Esa representación le cuesta la vida.

La segunda cuestión que debemos tener en cuenta es si es posible contar el relato secreto. En principio, el héroe busca como interlocutores a aquellos que ve como sus aliados, que son el poeta y la prostituta, que están afuera del mundo establecido. Con ellos realiza un trueque imaginario pero muy presente en la historia. Eladio ha renunciado a su trabajo de periodista, está atado a una economía precaria y personal, e insiste para que su amiga Ester, otra prostituta, lo lleve a la cama sin cobrar y entonces en una especie de canje antieconómico le paga,

contándole sus fantasías: «Cuando se estaba vistiendo le dije —nunca supe por qué— desde la cama: "¿Nunca te da por pensar cosas, antes de dormirte o en cualquier sitio, cosas raras que te gustaría que te pasaran…?". Tengo, vagamente, la sensación de que, al decirle aquello, le pagaba en cierta manera». La mujer reacciona ofendida ante esa revelación: «Siempre pensé que eras un caso… ¿Y no pensás a veces que vienen mujeres desnudas, eh? ¡Con razón no querías pagarme! ¿Así que vos…? ¡Qué punta de asquerosos!».

Lo mismo hace con el poeta Cordes, quien luego de leer su bello poema «El pescadito rojo», recibe a cambio otro sueño diurno: «Me mortificaba la idea de que era forzoso retribuir a Cordes sus versos. ¿Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas?». La reacción del poeta es también equívoca, buscar un sentido normalizado a esa historia: «Es muy hermoso… Sí. Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así». Eladio comprende que no es posible la intimidad: «Fue como si, corriendo en la noche, me diera de narices contra un muro. Quedé humillado, entontecido. No era la incomprensión lo que había en su cara, sino una expresión de lástima y distancia».

Pareciera que esa serie de figuras van a funcionar en una serie de textos de Onetti; esta idea de cómo construir una ficción con lo real, a quién contársela, quién la entiende y quién la puede vivir. Alrededor de ese núcleo que está en el origen de *El pozo* se establece, digamos así, un mapa en Onetti donde los personajes empiezan a repetir este tipo de relaciones. ¿Quién merece convertirse en la excusa para pasar a la ficción? Tiene que ser una mujer con esa marca en el hombro, tiene que ser una muchacha que está por morir. Hay siempre, como dijimos, un dato en lo real que hace posible el paso, que permite seleccionar, en la trama múltiple de lo vivido, un elemento que se reconstruye después como más perfecto.

¿Qué quiere decir que nadie puede comprender esa narración, ese sueño que se cuenta? Es como una obra de arte, dice: «No se ha inventado la forma de expresarlo. Solo uno mismo, en la zona del sueño de su alma, algunas veces puede acceder». Esa noción casi epifánica de que es posible transmitir la experiencia. Digamos una vez más que la narración siempre se constituye con algo que viene de lo real, tiene que haber algo que fije la historia en algún punto a partir del cual sea posible construir esa otra

dimensión. Es siempre una transacción entre elementos que vienen de la realidad y elementos que obedecen a la lógica pura de la ficción. Existe una fórmula primaria en la que el sujeto tiene un secreto que le da una cualidad particular en relación con el mundo, y cuando intenta ponerlo en circulación estableciendo ese intercambio los demás actúan como si él estuviera ejerciendo cierta violencia sobre ellos.

La idea de las vidas posibles; de que uno vive también en el interior de una red de posibilidades que se desechan, de vidas alternativas, lleva a ver en esta narración interna no solamente el carácter secreto, a menudo intransferible, hermético, de un relato que no parece estar dirigido a nadie; sino también la idea de un relato que se separa, a menudo, de los hechos y ficcionaliza esos acontecimientos.

Y por fin, el último paso, es el hecho de que a menudo trata de llevar estas ficciones a la realidad. No solamente el sujeto se cuenta una historia, no solamente esa historia se desvía de la experiencia (la mejora o empeora, según cómo venga el horizonte), sino que a menudo, también, esa historia pasa a la realidad.

En resumen y para terminar, tenemos planteadas tres cuestiones: en primer lugar la construcción de la ficción; en segundo, la posibilidad de transmitirla; y por último, la tentativa del paso de la ficción a la realidad. Sobre estos temas seguiremos conversando en las próximas reuniones.

TERCERA CLASE

11 de septiembre de 1995

La cara de la desgracia *y* La larga historia. *La doble historia. La transformación como procedimiento de construcción en Onetti. La confiabilidad del narrador. El foco narrativo de la* nouvelle. *La* nouvelle *como hipercuento. Causalidad realista y causalidad ficcional. El núcleo extraño de la forma* nouvelle. *La elipsis. Temporalidad y escritura*.

¿Cómo está hecha *La cara de la desgracia*, la *nouvelle* que Onetti publica en 1960? Para responder a esa pregunta contamos con una primera versión que se publica en 1944 que es *La larga historia*. En el pasaje de un relato a otro, se revelan algunos procedimientos de construcción que son típicos de su obra.

Los dos textos cuentan la misma anécdota. El protagonista se encierra en un hotel de la costa uruguaya en el comienzo del otoño para distanciarse de la muerte de su hermano, que ha sucedido veintiocho días antes: «Se suicida cajero prófugo», dice el titular de un diario. Al mismo tiempo el personaje observa a una joven que se pasea en su bicicleta por la playa. En ambos relatos la joven es asesinada esa noche y el protagonista es detenido por la policía, frente a lo cual no se defiende.

Lo primero que cambia de una versión a otra es la edad de la muchacha, que se define como una joven niña de quince años que es virgen y sorda. El segundo cambio en la nueva versión es la presencia de Betty, la prostituta con la que el hermano muerto mantenía una relación regular. Tenemos en la reescritura la presencia de dos personajes básicos en Onetti. La mujer niña que muere, objeto erótico por excelencia en la ficción, y también su contracara, la prostituta que desplaza la estructura familiar. El otro cambio importante es el paso de la tercera a la primera

persona, el hecho de que el protagonista está escribiendo en la historia. El cambio pone una visión situada y es una confesión, pero el crimen no está contado. ¿Miente el narrador? El problema de la confiabilidad del narrador está siempre presente en la *nouvelle*. No quiero decir que la forma *nouvelle* suponga siempre un narrador en primera, pero incluso en tercera, el narrador no es confiable y el relato plantea la incertidumbre de lo narrado, es lo que Henry James llamó el punto de vista; el narrador está siempre situado y su visión es restringida.

Los dos relatos tienen en el centro un lugar vacío, lo que se elide es el relato del crimen, pero la dinámica de la narración es distinta en cada versión. El que escribe la confesión narra lo que ha pasado desde una posición similar a la de *Otra vuelta de tuerca*, puede tratarse de un hecho real o de una alucinación del que narra. En este caso no es una alucinación, pero quizá el personaje ya no recuerda lo que ha pasado. Lo que no se narra es, en todo caso, el secreto del relato.

Por un lado, me interesa que vean el pase de la tercera a la primera persona, porque me parece que ahí podríamos nosotros empezar a ver un primer punto ligado a la forma, es decir a la distancia con la que está narrada la historia. Pareciera que la *nouvelle* es una historia que se cuenta en primera persona, es decir, es una historia que se cuenta a partir de un foco narrativo, de un lugar preciso en la historia, de alguien que ve parcialmente. Como decía, no quiero sugerir con esto que no existan novelas cortas o *nouvelles* escritas en tercera, pero en realidad pareciera que el género se ordena sobre la base de una mirada parcial, no una mirada desde lo alto, de un narrador que, desde arriba, organiza toda la historia. Se trata de alguien que la conoce parcialmente porque está situado en ella. Un poco la relación que tiene el narrador en *El pozo*, donde él está ahí adentro y, al mismo tiempo, mira desde afuera. Es muy importante, entonces, tener en cuenta este paso de primera a tercera persona. En *La cara de la desgracia* el lugar del que narra es incierto y móvil. Por un lado él está escribiendo la historia y eso se dice varias veces: «Sin embargo debo escribir sin embargo», y a la vez, el lugar del narrador en la historia circula y no parece confiable, por ejemplo cuando la chica ya ha sido asesinada y él la imagina viva en su habitación: «En alguna habitación del hotel, encima de mí, estaría durmiendo en paz la muchacha».

Entonces el hecho de tener dos versiones permite ver en el sistema de transformaciones cuáles son los datos que se filtran de una historia a la otra. En este sentido yo quería proponerles la hipótesis de que la *nouvelle* estaría más ligada al cuento que a la novela. Sería un cuento reescrito varias veces por distintos narradores, un híper cuento, o sea, un cuento del que hay diversas versiones. Quizá por ese lado podemos acercarnos a la definición de este género tan incierto; es un cuento vuelto a contar como en este caso, pero la forma se puede complejizar y es lo que Onetti hace en *Los adioses*. En la relación entre «La larga historia» y *La cara de la desgracia* podemos ver un ejemplo de ese tratamiento, un cuento que es vuelto a contar. El narrador dice explícitamente en el tránsito de un tema a otro: «Hablé, claro, de mi hermano muerto; pero, ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido —retrocediendo para clavarse como una larga aguja en los días pasados— en el tema principal de mi cuento».

No se trata de la posición de lectura de quien descifra un enigma según el modelo de la investigación, sino de ubicarse en la perspectiva de quien construye la historia. El que interfiere los datos, los modifica y los desplaza, teje una intriga para esconder las razones y no narra sino lo que puede despistar al que sigue sus rastros. El proceso de lectura está invertido: hay que leer desde quien encubre la trama y no desde el que la descifra y reconstruye un sentido extraviado.

Por eso «La larga historia» y *La cara de la desgracia* nos van a permitir avanzar un poco más en la definición de la forma de la *nouvelle*. Ahora tratemos de definir los signos que nos permitirán caracterizar esta forma tan elusiva, tan difícil, de la novela corta.

Quisiera empezar por una cuestión que me parece importante en la consideración general de la forma de la narración. Un ensayo de Borges, «El arte narrativo y la magia», se mueve en esa dirección. «La causalidad es el problema central de la narrativa», señala Borges. Plantea el problema desde la perspectiva de quien narra la historia. Esta reflexión sobre la causalidad en el armado de una trama se remonta a la *Poética* de Aristóteles.

En el artículo, Borges tiende a diferenciar dos tipos de literatura. Un relato que obedece a modelos que reproducen aquellos signos que todos

imaginamos que son los de la realidad, que pertenecería a la tradición del relato realista. Mientras que los relatos que experimentan un tipo de causalidad metafórica, con asociaciones que no responden a una lógica inmediata, estarían ligados a la literatura fantástica.

En resumen, según Borges, en la narración pueden actuar dos tipos de causalidad que son antagónicas e irreconciliables. La motivación de los acontecimientos responde por lo menos a dos lógicas que Borges define como mágica y real, y que nosotros llamaremos ficcional y verosímil. Cada una de ellas postula una poética: por un lado, el realismo y por otro lado la literatura fantástica. Es decir, una causalidad que responde al sentido común de lo que nosotros imaginamos que es el funcionamiento de la realidad, y a esto Borges lo llama «causalidad realista», y un tipo de relación de causa-efecto que obedece a un registro diferente, a una lógica imaginaria que nosotros llamaríamos «causalidad ficcional».

Borges mantiene separadas esas dos lógicas, pero yo pienso que se articulan y yuxtaponen. Eso está presente en *El pozo*, en esta relación entre el suceso y el sueño, entre los hechos reales y la fantasía. Me parece que la perspectiva de Borges, de mantener separados estos dos sistemas de causalidad, e incluso, por supuesto, la distinción entre la literatura realista y la literatura fantástica, es algo que debe ser puesto en cuestión. Sería difícil encontrar un texto que sea fantástico en sentido puro, o un texto que sea realista en sentido puro.

Sin entrar en esa discusión, habría que cuestionar la idea de que las dos causalidades funcionan aisladas. Más bien habría que partir de la hipótesis de que un relato es siempre una transacción entre una lógica de causalidad que reproduce el sentido común y un sistema que obedece a la lógica ficcional que el narrador está usando para justificar su relato. Me parece que esta idea de que hay un canje, un pacto, una tensión entre lo que Borges llama «la causalidad real» y «la causalidad mágica» es una buena entrada en la discusión de la narración en general y de la *nouvelle* en particular.

En el caso de *El pozo* vemos que es el héroe el que establece la conexión entre una serie de acontecimientos que obedecen a la lógica de los hechos reales, y una serie de sucesos que él llama «los sueños» o «las aventuras», que obedecen a la lógica del deseo y de lo imaginario. Esa

conexión permite que se produzcan transacciones, transiciones, pasajes bruscos y construcciones de mundos posibles y de realidades alternativas que tienen una lógica propia, pero que pueden ser cuestionadas por la causalidad de los hechos normalizados de la realidad. Justamente, me parece que uno de los temas centrales de *El pozo* es el intento de mantener yuxtapuestas estas dos regiones y al mismo tiempo ver de qué manera se pueden establecer los cruces, las alianzas y los intercambios.

En el caso de *La cara de la desgracia* esa doble lógica está presente en los dos temas básicos del relato. Por un lado, está lo que llamamos «lo verosímil» en la historia del hermano, que comete un desfalco y se suicida. Esa es una historia cerrada, incluso la aparición de Betty, la prostituta, refuerza esas condiciones del relato realista porque solo se discute de dinero y de deudas impagas, lo que es clásico en un relato pegado a lo real. Por otro lado, el relato de la seducción de la muchacha sorda se rige por la lógica del deseo y la fantasía. El héroe hace el amor esa noche con la joven niña y descubre que es virgen: «La certeza desconcertante de que no habían entrado antes en ella…», escribe Onetti.

Esto es un buen ejemplo de la existencia de las dos relaciones de causalidad en un mismo relato. Todo escritor debe disimular bajo una forma de causalidad verosímil las operaciones y las estrategias con las cuales se construye una historia. Se trata de disimular el carácter arbitrario y artificial de esa construcción, encadenando los acontecimientos para hacer más visibles las relaciones de causalidad que encubren los hechos irreales y fantásticos. Los acontecimientos se encadenan según una lógica que se parece a la realidad en la que todos vivimos, es decir, la lógica de causalidad real. Se trata entonces del modo en que se encadenan los acontecimientos y la forma en que se oculta la motivación. Por eso, en *La cara de la desgracia* lo que no se narra es el centro de la trama. No es posible narrar el crimen sin alterar las convenciones que rigen la verdad del que cuenta la historia.

Así se define un marco para discutir la novela corta. La presencia de estas dos relaciones de causalidad, de dos relaciones de motivación, define ciertos campos temáticos. Esta clase de combinaciones permite establecer algunos tipos de fórmulas narrativas. Y quizá sería posible discutir los

géneros a partir de este movimiento de enlace y de pacto entre dos causalidades diferentes.

Uno podría también ver funcionar el movimiento en términos más estrictamente formales; y es lo que vamos a intentar hacer ahora en relación con la novela corta.

La hipótesis sobre la forma breve, en términos del funcionamiento de la relación de causalidad, supone que el cuento contaría dos anécdotas, y que cada una de las historias obedecería a uno de estos dos sistemas de causalidad. Es decir, la primera hipótesis sería que el cuento implica dos historias: una historia superficial, que es la más visible, que obedece a la lógica de causalidad verosímil; y por debajo una segunda historia enigmática, otra anécdota que se va entreverando, podría decirse, en la superficie de la historia que se va leyendo y obedece a una lógica más profunda, a una lógica más claramente ficcional.

En el caso de la *nouvelle* una sola historia trabaja estas dos series de causalidad en la superficie misma del relato. La combinación entre los hechos reales y ciertos elementos que obedecen a una lógica más onírica, más ficcional, le da a la *nouvelle* un carácter que todos los teóricos del género llaman «extraño».

Shklovski, en el ensayo «Construcción de la *nouvelle* y la novela», dice: «Algunos historiadores de la novela corta afirman que esta exige un acontecimiento singular específicamente cerrado, intenso. En este sentido la *nouvelle* es el relato de un solo acontecimiento». A su vez analiza etimológicamente el concepto de *nouvelle* y lo plantea como novedad, como tratamiento de lo nuevo, y señala que en Goethe lo que hay es un tratamiento de lo que no es cotidiano, de lo que nosotros podríamos llamar el acontecimiento extraño.

Entonces, ¿qué tipo de historia es necesaria para escribir una *nouvelle*? Pareciera que es preciso tener una historia muy particular, muy especial, que se cierre sobre sí misma en un acontecimiento de características extrañas. Cuando decimos «características extrañas» estamos siguiendo también a Shklovski, y no tenemos que pensar necesariamente en un elemento fantástico; podemos pensar en una alteración de lo previsible; en lo nuevo como una alteración de algo que lo cotidiano no nos permitía prever. Este acontecimiento extraño sería el núcleo de la *nouvelle*.

Fernand Braudel, el famoso historiador francés, señala que se llama «acontecimiento» a aquello que no se comprende. En principio, estamos hablando de una historia que obedece a esta lógica de lo inesperado e incomprensible y por eso provoca un extrañamiento. En *La cara de la desgracia* el asesinato de la joven está en ese registro. El acontecimiento, de hecho, interrumpe la continuidad de lo siempre igual, de lo previsible, de la lógica cotidiana, de la lógica verosímil. Este acontecimiento funciona como corte en una cadena, y al mismo tiempo genera el efecto de lo nuevo; es decir, de lo que no se esperaba. Pareciera que el título *nouvelle* tiene ese rastro, una *nouvelle*, una noticia, un efecto de novedad, algo que alteró una lógica conocida y llamó la atención.

En principio lo que quería decirles es que estamos pensando en una definición que parte de la idea de que la *nouvelle* cuenta una sola historia de características particulares. Esto la diferenciaría del cuento y de la novela.

En *La cara de la desgracia* en principio ese acontecimiento es el asesinato de la muchacha. Pero podríamos decir que ese asesinato tan enigmático tiene las características de un acontecimiento inexplicable, porque de una manera totalmente onettiana se establece una conexión entre el hermano suicida y la muchacha sorda. Por lo tanto, el relato trata de una historia bifurcada, cuyo centro no es el hermano sino el crimen de la joven. Entre las dos partes de la trama se realiza un pasaje y hay una especie de pacto, la chica enlaza con el suicida: «Me sorprendí vinculando a mi hermano muerto con la muchacha de la bicicleta». La chica y el hermano se superponen porque los dos, el suicida y ella, aspiraban a la muerte.

El relato propone dos versiones distintas de la misma historia. No se trataría tanto de dos historias mezcladas sino de una historia que se vuelve a contar. Es como si con los mismos elementos el narrador escribiera una historia que tiene dos recorridos. Por eso una de las características clásicas de la *nouvelle* en Henry James y en Onetti es la ambigüedad, porque es incierta la posibilidad de definir cuál, de por lo menos dos caminos que la historia propone, es el indicado. En *La cara de la desgracia* la primera cuestión es si la mató o no la mató. Me interesa mucho marcar que no se trata aquí de interpretación, porque a una historia uno puede interpretarla

de muchas maneras. Por ejemplo, Freud ha señalado que el criminal mata porque siente culpa. En Dostoievski la culpa, dice Freud, está antes que el crimen, una observación notable que acá es muy clara. El narrador siente culpa por el suicidio de su hermano, entonces los lectores pueden inferir que él la ha matado. No es que Onetti haya pensado en esto, sino que la dinámica culpa/crimen funciona como causalidad y motivación inexplicable. Es obvio que Onetti ha leído *Crimen y castigo* y ha leído también a Jim Thompson y a James H. Chase. La novela policial ha narrado muchas veces esta situación y tenemos además *Santuario* de Faulkner, que Onetti ha leído con mucha atención. ¿En qué consistiría la cercanía de estos textos? Básicamente, en reforzar las motivaciones extrañas, porque esa historia ha sido muchas veces narrada. La motivación increíble se vuelve verosímil, para no hablar de la tragedia clásica, donde se mata porque el héroe se siente culpable, aunque ahí la causalidad depende del oráculo, pero en la novela todo depende del destino, que es otro modo de la motivación.

El otro motivo insinuado es que el narrador obedece a una pulsión sexual. Eso marca con nitidez que la muchacha es una niña, una virgen de quince años y su mirada desafiante es señalada varias veces en el relato. Entonces, quizá se trata en el narrador de una sexualidad perversa. Pero estas son interpretaciones y nosotros no queremos interpretar, sino contar lo que falta en el relato, y en ese sentido debemos enfrentar el vacío del acontecimiento inexplicable que, como hemos dicho, es la clave formal de la *nouvelle*, lo que llamamos «el secreto» que no se revela. Acá lo no narrado ata y enlaza la historia del hermano suicida y el asesinato de la muchacha sorda. «Pero ambos coincidían en una deseada aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia», dice Onetti.

Ahora veamos a qué otro tipo de transformaciones somete Onetti esa primera versión. Como ustedes saben, hay casi veinte años de diferencia entre un relato y el otro. ¿Cuáles son los indicios que nos permitirían después, al final, deducir la historia que realmente ha sido contada? Nosotros no buscamos interpretar, intentamos plantear cómo está hecha la historia; cómo actúan determinados elementos que se le superponen a una historia. Acá se trata de que, en el interior mismo del relato, hay dos caminos posibles. Hablamos de una composición que supone dos

desarrollos. En principio podríamos decir que todo el relato es un intento de esconder el crimen, o bien, que el narrador desconoce lo que ha pasado, pero igual se hace cargo de esa muerte y en el final termina preso.

Puede verse al cierre de «La larga historia», ya desde el título, la idea de que hay una historia larga que contar. Se dice: «Como si acabara de contarles la larguísima historia y todos marcharan sin propósito, un poco inclinados por el cansancio de escuchar, escuchando ahora el susurro intermitente que la historia sin medida iba haciendo dentro de la cabeza de cada uno».

Por otro lado, hay un personaje enigmático. Podríamos ver al mozo con cara de mono como a un típico ayudante del narrador, él es quien le trae la información que está fuera de su alcance. Y es significativo que el personaje pase de una historia a la otra casi sin cambios. Su función en el relato es de observador y testigo. En la escena en el comedor con su amigo Arturo, el mozo es quien actualiza y define a la chica, trae los datos esenciales: «Qué le voy a decir. No sé nada más, aunque se diga. Nunca estuve mirando. Que vuelve despeinada y sin pintura. Que una noche me tocaba guardia y la encontré y me puso diez pesos en la mano». Lo que cambia es que es él quien atestigua, en *La cara de la desgracia*, la edad de la chica e informa sobre sus salidas nocturnas. ¿Por qué le dan plata al mozo la chica y el protagonista? Lo sobornan para que no hable, pero él los traiciona y delata. «Vi que el mozo miraba hacia el suelo y los otros cuatro hombres alzaban la cabeza y me dirigían caras de observación distraída». El mozo es a la vez el rival y el antagonista del narrador.

Entonces está el suicidio, el asesinato, luego hay una zona intermedia donde está el mozo que los dos sobornan para garantizar su silencio, y después está la muchacha con la bicicleta, que va a ser asesinada. Y en esa misma serie uno podría decir que el héroe se entrega o es detenido. Lo que quiero marcarles es que habría tres pasos, no solo dos. Está el suicidio, luego la zona donde el relato se elabora, estoy hablando en *La cara de la desgracia*, donde Onetti pone una escena intermedia del héroe, que hace el amor con la muchacha, y luego la muchacha muerta.

El paso de una historia a la otra nos recuerda el traslado de un suceso a un sueño en *El pozo*. Pareciera que «La larga historia» pertenece al orden de los sucesos y los hechos reales, está contada en esa lógica; y *La cara de*

la desgracia pertenece a una lógica más onírica y ficcional, que en *El pozo* aparece asociada con los sueños y las aventuras. El suceso es el suicidio del hermano y el sueño, la relación con la muchacha. El crimen está fuera de la causalidad, aparece agregado como un acontecimiento que no tiene explicación, un apéndice que subordina toda la historia a un secreto que no se revela.

En *La cara de la desgracia*, Onetti agrega un detallado informe médico-legal de las heridas de la chica para descartar la idea del suicidio, pero ¿descarta de hecho la idea del suicidio? En todo caso, lo que sí se traslada a la segunda versión es la idea de que la policía comete un error. En el final de la primera versión, el texto dice así: «Sólo tenía para contarles a los policías una historia larga, entrecortada, llena de momentos brillantes y misteriosos que nada tenía que ver con aquello que interesaba a los hombres de pie en el galpón»; como si acabara de contarles una acción, siguen caminando juntos (se lo están llevando), y entonces el relato continúa. Es decir que en la primera versión parecía que había un largo relato que no se cuenta y se dice que es «una larguísima historia», que el narrador cuenta después de la muerte de la muchacha.

En la reescritura esta escena aparece así: «No se preocupen, firmaré lo que quieran, sin leerlo. Lo divertido es que están equivocados. Pero no tiene importancia. Nada, ni siquiera esto, tiene importancia».

En la segunda versión formula la pregunta al policía: «¿Usted cree en Dios?». El cierre es todavía más enigmático y la última frase es sencilla y ambigua: «Volvió a mirarme sin desprecio, con triste asombro, y se persignó».

Como si Onetti postulara una nueva versión de los hechos, pero no llegara a contarlos, porque, ¿cuál sería esa larga historia, posible pero indemostrable? Digamos que en *La cara de la desgracia* esa larga historia se convierte en la fantasía, en el sueño de hacer el amor con la púber. Hay caminos narrativos posibles que Onetti no desdeña y sigue hasta armar una maraña de ficciones que se desarrollan, cada una, a su manera. Es una yuxtaposición de tramas que se superponen y bifurcan. Ya en *El pozo*, hemos visto una microscopia de intrigas y en las dos versiones de *La cara de la desgracia*, vemos que ese relato diferente y contradictorio sigue su curso con diversas tramas que conviven, sin discordia ni resolución, todas

a medio hacer. Esta potencialidad de la ficción define la prosa de Onetti. Si analizáramos los modos de adjetivación, veríamos que sus adjetivos duplicados no clarifican lo que se describe, sino que lo confunden y expanden, por ejemplo: «Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio». En la frase se condensa una tipología de su estilo. El uso reiterado de las formas adverbiales y los pronombres inciertos deciden una descripción que no ilumina el sentido, sino que lo ensombrece y siempre lo desplaza, creando una ambigüedad que está en el centro del fraseo y de sus ritmos narrativos.

Retomemos un tema que hemos insinuado ya. No son solo los relatos los que se bifurcan, sino que tenemos también la distinción entre mundos posibles, universos paralelos que los personajes transitan.

Me parece que lo que la primera historia postula es la existencia de dos realidades. En *La cara de la desgracia*, la versión ampliada, se hace más clara la distinción entre un mundo cotidiano, plano, con las características clásicas (sería una marca de la literatura en el Río de la Plata, aparece esto en Onetti, en Arlt, en Felisberto Hernández, en Cortázar, en el mismo Borges); una realidad cotidiana donde los personajes quedan atados. Y después hay otro espacio: el de la aventura y el deseo.

Esta división aparece ligada, en las dos versiones, a Julián, el hermano suicida. Un sujeto escindido entre el mundo cotidiano y burocrático de la oficina y el punto de fuga que le ofrece el protagonista, cuando lo tienta para que haga ese desfalco. Le ofrece una vida más intensa a partir del dinero robado: «Tengo la culpa de haberle hecho sentir, no digo “creer”, que si aceptara los riesgos, eso que llamé mundo sería para él».

Por lo tanto, el hermano, en esta segunda versión, aparece postulando dos mundos: uno cotidiano y otro al que se puede acceder con la transgresión, con el delito. Lo mismo le sucede al narrador en las dos historias. Está encerrado en un mundo en el rito de mirar a la chica, que en un momento llama «un mundo de locura». En ambos relatos está claro que este personaje está encerrado, pero en la versión ampliada se insiste en que la muchacha le propone otro universo y hace aparecer una realidad alternativa. «Este, el mío, era un mundo particular, estrecho, insustituible, no cabía allí otra amistad, presencia o diálogo que los que podían segregarse en aquel fantasma». La muchacha convoca la existencia de un

ámbito que le permite salir del encierro. Se desdobla un universo entre ese mundo cerrado, donde él circula alrededor de la culpa de la muerte de su hermano, y otra realidad. Esa otra realidad, aquí, más que encarnada en la figura de la aventura (como pasa en *El pozo*), está encarnada en una figura muy onettiana que es la de la niña inocente, que aparece en una serie de textos y supone el acceso a un mundo turbio y onírico, ajeno a la lógica cotidiana.

Esa chica que está tan aislada, sorda y virgen aparece como un secreto que él mira fascinado: «Traté de adivinar de dónde provenía su secreto, su sensación de cosa extraordinaria». Entonces, la belleza de esta joven virgen lo atrae como otra realidad posible.

En el pasaje de un texto a otro, lo que yo en principio marcaría es este mundo escindido que no estaba antes, no estaba en la primera versión, un mundo normal, natural, y un mundo más intenso; las dos lógicas de las que hablé, si ustedes quieren. Una causalidad previsible y la otra causalidad más peligrosa que tiene que ver con el crimen, con el erotismo, con la muerte.

También hay que decir que aquí hay otra de las lecciones de Onetti: qué se hace con un texto ya escrito. Básicamente agrega dos escenas: una es, por supuesto, la escena en la que hace el amor con la chica. Y la otra es la escena con Betty, y una información sobre el hermano, inesperada para él. El protagonista se entera de que el hermano venía robando desde hacía cinco años.

En ambos casos se incorpora una inversión, porque el hermano, que parecía inocente, se descubre que era culpable desde antes. En la primera versión el hermano parece un inocente que es influido por el protagonista; mientras que en la segunda versión se ve claro que esta inocencia en realidad era falsa. En el caso de la muchacha se produce otra inversión, porque el mozo dice que ella se cita con hombres todas las noches y después descubrimos que es virgen. Esta tensión entre inocente y culpable es la que define al narrador, por supuesto.

Me interesa mucho marcarles que la inclusión de dos escenas importantes altera el conocimiento narrativo que teníamos de los hechos en la primera versión. Onetti restituye algo que falta, muy importante, el hecho de que la muchacha sea virgen y que decida perder con él la

virginidad, con ese desconocido: «Nos separamos sin decirnos nuestros nombres».

Aparte de eso, Onetti mantiene elidido el crimen, no lo narra, y eso es el secreto del relato. Pero se produce otro desplazamiento: la «larga historia» aludida en la primera versión es lo que parece que el protagonista le cuenta a la joven. ¿Qué historia es esta? Onetti no la revela, solo deja ver la forma de ese relato, pero elide su contenido. Se desplaza a la conversación con la chica después de haber hecho el amor. Los dos están sentados frente al hotel, dice en *La cara de la desgracia*:

> Nos sentamos al salir del hotel. Mi historia era grave y definitiva. Yo la contaba con una seria voz masculina, resuelto con furia a decir la verdad, despreocupado porque ella creyera o no. Hablé, por supuesto, de mi hermano muerto. Pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido, retrocediendo para que avance como una larga aguja en las vidas pasadas, en el tema principal de mi cuento. Era indudable que la muchacha me había liberado de Julián y de muchas otras ruinas y escorias que la muerte de Julián representaba y había traído a la superficie.

Pareciera que ahí está el secreto, podemos imaginar cómo era esa historia, entender lo que pasó. Me parece interesante ver qué función tiene esta historia en el relato. ¿Qué quiere decir que él la desplace? Si en la primera versión el protagonista le cuenta ese relato a la policía, ahora es notable que le cuente la larga historia a una joven que es sorda.

Pensando en la lógica ficcional, decimos que la muchacha es sorda porque Onetti quería poner la escena en la que alguien le cuenta la historia a quien no puede entender. Esto, por supuesto, no está probado, pero a menudo ciertos elementos de las anécdotas aparecen, porque hay algo que se quiere decir de un modo determinado. Uno podría imaginar que la muchacha se volvió sorda cuando Onetti empezó a trabajar este desplazamiento. Digo esto porque la idea de que él estaba por contar la historia, ya existía. Por supuesto que eso no tiene ninguna importancia. Lo único que nos importa a nosotros es que esa larga historia parece ahora ligada a la chica que no puede oírla.

En la primera versión parece ser una confesión. Acá trabajaría con el modelo del secreto, no importa lo que hay adentro, sino su forma. Lo que importa no es tanto saber qué le dijo, sino saber que este personaje le dice algo que tiene que ver con su vida, y esa situación está planteada en términos paradójicos, porque la muchacha es sorda.

La incomprensión está presente también en las escenas de *El pozo* cuando Eladio le cuenta su historia y sus fantasías a Esther, la prostituta, y a Cordes, el poeta. No importa tanto el contenido sino la forma de una incomunicación. El secreto puede ser revelado porque nadie lo escucha.

Una cosa es el secreto hacia nosotros, que no sabemos lo que pasó ahí, y por lo tanto el texto nos propone un vacío, pero otra es que, también entre los personajes, parece tratarse de esa forma, porque no se sabe si esa muchacha consigue o no entender todo lo que le cuenta.

Entonces, este desplazamiento es algo que tenemos que considerar y me parece que ahí está puesto lo indecible de la historia. Onetti muestra siempre el secreto del relato, lo hace ver como un señuelo que le da tensión a la narración.

Y siempre propone inmediatamente el tejido de interpretación, como si esta manera de narrar, que también está en Henry James, que tiene mucho que ver con este género, estuviera a menudo creando situaciones de sentido muy fuerte en las que escamotea la información. ¿Por qué digo esto? Porque me parece que otra cosa que se agrega en este relato, en la misma serie de lo que el personaje tiene para decir en la primera versión a la policía y en la segunda versión, a la chica, sería el sentido de lo que ha pasado.

Hemos visto qué cosas cambia en la historia y qué cosas desplaza. Algo que estaba en el final y cerrado, lo traslada a la escena con la chica. Ahora quisiera entrar en un segundo tema, el de la figura de este narrador.

En principio podemos decir que el relato trabaja con una doble conciencia que crea, me parece a mí, diversas historias, y esto tiene mucho que ver con la figura del narrador en el género *nouvelle*. Por ejemplo, ¿sabe o no sabe que ella es sorda? Cuando cuenta los acontecimientos hace notar que la muchacha tiene una voz extraña, que la muchacha le pide que él hable mirando la luz, es decir, que hay distintos datos en la historia que permiten inferir que hay una intriga ahí; al final se sabe que ella es sorda.

Esto ya está contado en el relato. Esta incomprensión, esto de que la muchacha se hace repetir, esto de que no entiende bien… No parece que el narrador, mientras está contando la historia, no sepa que ella es sorda, sin embargo, cuando en el final el policía le dice: «¿Sorda?», él responde: «¿Sorda? No», niega saber que ella es sorda.

Acá vemos la doble temporalidad de la historia. El narrador escribe en un ahora que es incierto, inferimos que es decible cuando la historia ha terminado, pero hace como si no supiera que la muchacha no puede entender. Ahí vemos una típica técnica en Onetti. Nadie se entiende porque nadie escucha. Nos movemos en la tensión entre lo que se sabe y lo que se dice. No podemos confiar en el narrador. Yo creo que este es un elemento que viene de Henry James, que tiene mucho que ver con la presencia del acontecimiento inexplicable en el centro de la trama, y con el pacto raro que se establece entre el que narra y el que recibe la historia. La clave es que quien recibe el relato no lo comprende. Esta es una forma básica en la ficción de Onetti. Siempre se narra para otro, pero el otro no entiende.

Ustedes saben que, si el narrador no es fiable en un relato, todo relato vacila. El ejemplo que yo pongo, porque es bastante claro, es el *Quijote*. El narrador nos dice que son molinos de viento y que no son gigantes. Lo sabemos porque nos lo dice. Confiamos en lo que nos dice el narrador en cualquier relato de este tipo. Pero hay un proceso de transformación en la figura del narrador que tiene a Henry James como su «teórico», vamos a llamarlo así, su sistematizador. Básicamente lo que hace James es poner a un narrador en el que no se puede confiar, por el motivo que sea. Motivado o no, lo que cuenta este narrador es algo frente a lo que nosotros debemos desconfiar. Lo cierto es que el hecho de cuestionar la autoridad del narrador y de hacer posible la eventualidad de que mienta o haya olvidado y no sepa lo que ha hecho genera una vacilación del mundo narrativo. En Onetti, encontramos muy clara una instancia del narrador que tiende a definirlo como una figura que no es confiable. ¿Por qué no lo es? Porque se implica en la historia de un modo pasional, esto viene de Faulkner, el narrador se liga con la historia y no es objetivo. El tono alto y desmedido de la prosa define la relación que el narrador mantiene con la historia. El relato muestra una cosa y el narrador dice otra. El secreto que se devela, para decirlo con Henry James, «se muestra y no se dice», o sea, el secreto

«hace ver», pero lo que muestra es diferente a lo que declara explícitamente el narrador. Es básico en Onetti que el narrador está escribiendo el relato, ojo, que no debemos confundir narrar con escribir. ¿En qué sentido señalamos esto? Escribir fija el lenguaje, mientras que la narración permanece inestable y se dispersa. La escritura está ligada al presente: «Sin embargo debo escribir sin embargo», mientras que el relato tiende al pasado y a narrar lo que ya ha sucedido.

El problema siguiente es: ¿el narrador conoce toda la historia antes de narrarla?, ¿está colocado en un lugar en el que los hechos ya han sucedido? No digo este narrador, digo cualquier narrador de una historia. Puede estar en el medio de los acontecimientos, conocer una parte, pero no conocer la que viene; o conocer el final; o conocer todo. Estas posiciones por supuesto que no son conscientes, a menudo uno decide narrar una historia y después se va dando cuenta de qué tipo de narrador tiene ahí, y tiene que hacerse cargo de lo que ese narrador ya sabe. La historia avanza en base a lo que el narrador quiere y sabe, salvo que uno le ponga otro narrador, que es algo que Onetti suele hacer.

Les digo esto porque por un lado está la pregunta de, ¿sabe o no sabe que ella es sorda? O ¿es culpable o inocente? Y por otro lado hay un problema sobre en qué momento la historia está siendo contada. Dice el narrador: «Como estaba oscuro […] tuve que contarlo varias veces después», es decir, estamos viendo con él que todo estaba oscuro, pero se coloca en un momento posterior y dice que eso que estaba oscuro tuvo que contarse varias veces después.

Por un lado, es un signo que tiene que ver con la intriga, muy fuerte, él insiste en que no había nadie, que no veía a nadie, pero aparte hay un salto en la colocación del lugar de la historia. Él dice: «Pero ahora, desde aquella noche, la muchacha se había convertido […] en el tema principal de mi cuento», muy bien, ¿cuál es este *ahora*? ¿En qué momento está colocada la escritura de ese entonces? ¿En qué momento está él? Pareciera que está puesto en un lugar en el que todos los hechos ya sucedieron. El hecho de que él esté colocado en esta situación es similar a la escena que se repite en *El pozo*, donde Eladio cuenta y escribe lo que sucede. Esto nos permite entender que no solamente este personaje dice y no dice lo que sabe, sino que anticipa y no anticipa lo que está sucediendo, porque

mientras nosotros avanzamos con él da la sensación de que los hechos suceden mientras él los narra. Por ejemplo, está con Arturo en el restaurante, antes de la noche, la ve y dice: «En el caso de la muchacha —que tal vez no volviera nunca a ver—». Sin embargo, la va a encontrar después y va a estar con ella. Entonces, si bien él está situado en un *ahora*, que sería este tiempo de la escritura, lo que importa es que ese *ahora* retoma la conciencia que él tenía en el momento en que los hechos sucedieron. Es decir, está puesto en un lugar en que el narrador todavía no sabe (o dice que no sabe) que va a estar con ella. Como vemos, la temporalidad es incierta, el pasado y el futuro se superponen y después aparece ese tiempo cristalizado de la escritura.

Me parece que la posición del narrador frente a los hechos es una herencia de Faulkner. Esa figura tan esquiva del narrador de Faulkner que genera tiempos diferentes aquí en el relato está tan frágil, tan sutil, que ese juego de tiempos casi no se percibe. Pero el texto tiene capas, y el narrador trata de colocarse, con la conciencia que tiene, en cada lugar de ese relato. Esto quiere decir que, frente a cada situación, trata de mantener el suspenso y la tensión, aunque él ya sepa lo que va a pasar. Porque nos dice, lo he mencionado como ejemplo: «La muchacha que tal vez no volviera nunca a ver». El narrador conoce los hechos, pero deja abierta la duda sobre el encuentro.

Este juego de un solo narrador que tiene una conciencia como si fuese de un vidrio biselado, donde la luz refracta e ilumina fragmentos, astilla al mismo tiempo la historia. Y es como si Onetti, con esta primera persona, estuviera anticipando lo que va a pasar con *Los adioses* y con *Para una tumba sin nombre*, donde esta figura múltiple que adquiere el narrador, que se coloca en distintos momentos con distintas conciencias, después se va a transformar en un narrador colectivo, una serie de narradores que se van intercambiando la información.

En este punto vamos a seguir un relato potencial, vamos a encarar la pregunta básica: ¿la mató o no la mató? El relato cambia según la respuesta.

En principio, el protagonista dice que no. Él asume el crimen, pero dice «lo divertido es que están equivocados». Deberíamos pensar que la equivocación está referida a quién fue el autor del crimen. Pero eso no me

parece que nos sirva en el relato. Cuando ustedes tienen que analizar la construcción, es decir, cómo ciertos elementos de la historia están elididos, desplazados, no tienen que fijarse en lo que el relato dice sino en cómo muestra y dramatiza los hechos.

A menudo un elemento que suele funcionar de esta manera son las descripciones. La descripción a veces sirve para ralentizar la acción. Yo creo que las descripciones están aquí para modificar la temporalidad y, a la vez, expresan un encantamiento de la mirada, que podríamos llamar «fetichista». Se describe de tal modo a la chica, que se sugiere que algo está por pasar con ella.

Hay un momento que siempre es significativo en una historia, para quien escribe o para quien lee: lo que podríamos llamar los elementos que no tienen función, es decir, los elementos que están sueltos, ya que no obedecen a ninguna razón y parecen poder ser quitados de la historia sin que la historia sufra grandes modificaciones. Son falsas pistas, detalles sin función. Por ejemplo, la alusión a los ingleses del colegio: «Los muchachos ingleses que están en el Atlantic hablan mucho». La prosa de Onetti es muy incierta, insegura. Lo interesante es que ese signo ya está en la primera versión y Onetti lo traslada sin cambios. Un indicio que no lleva a ningún lado, una distracción, podríamos decir que son muy frecuentes en el género policial; en general, los sospechosos nunca son culpables.

Estos elementos, que no parecen tener función, son los que tienen mucho valor en la construcción de la historia. Tienen tanta función que no pueden dejar de estar ahí, pero es muy difícil motivarlos y disimularlos. Cuando digo que no tienen función es porque parecería que obedecen a una lógica ficcional. Para mí, un dato en este relato que tiene esas características son las manos heridas del personaje que aparecen en estas dos versiones. En la versión de *La cara de la desgracia*, decía «Sentía las manos heridas y me detuve para chuparlas»; y en la primera versión dice: «Sentía las manos heridas y se detuvo para lamérselas». No da ninguna explicación ni nada que nos diga por qué motivo las tiene heridas. Tampoco se entiende por qué está ese detalle, por lo tanto, esto está tan suelto que parece muy significativo. Este elemento, en esta serie, podría llamarse un «signo en suspenso» y podría ser un rastro del relato posible del crimen.

Ahora bien, en la misma escena, después de haber hecho el amor con la muchacha —y quizá después de haberla matado—: ¿de dónde viene la alegría del personaje? En principio, en la primera versión, la alegría es mucho más enigmática, porque ni siquiera nos hemos enterado de que ha hecho el amor con ella. En la segunda versión la alegría parece estar ligada al hecho de que, por supuesto, acaba de tener un encuentro y está eufórico.

En *La cara de la desgracia*, dice: «Corriendo casi, rabioso, con una alegría que me había perseguido durante años y ahora me daba alcance. Excitado, como si no pudiera detenerme nunca, riendo en el interior de la noche ventosa». Mientras que en «La larga historia» se lee: «Corriendo casi, feliz y rabioso, excitado como si no pudiera detenerme nunca, riendo dentro de la noche ventosa». Esta alegría que recorre al personaje es la antítesis directa del clima de encierro y angustia que ha caracterizado su relación con el hermano muerto.

Esto es mucho más enigmático en la primera versión, como digo, porque no han hecho el amor, no se hace explícito. Esta alegría del protagonista no tiene función, no hay nada antes, digamos así, que motive ese acontecimiento específico.

Y el tercer punto que quería marcar es cuando llega el auto azul de la policía, que es un elemento que ahora vamos a ver. Me parece importante la aparición repentina de ese auto. En ese momento, estamos casi ya en el final de la historia, él sale de la habitación en las dos versiones.

En la primera versión, en «La larga historia», dice así: «La morosidad con que deseaba vivir y ejecutar cada gesto, como si buscara acariciar con las manos los gestos que estas habían hecho, sintió que era feliz en la mañana, que podía haber otros días esperándolo en cualquier parte». En un caso dice «como si buscara acariciar con las manos los gestos que estas habían hecho», y en *La cara de la desgracia*, dice: «como si buscara acariciar con las manos lo que estas habían hecho». Muy bien, ¿qué hago? No me parece que los gestos a los cuales se refiere, y esas manos ensangrentadas y esa alegría, se refieran exclusivamente a haber hecho el amor con la mujer.

Nosotros lo podemos entender como un «falso indicio», es decir, como un elemento que no tiene motivación, y de todas maneras podemos imaginar que ese estado de ánimo se liga a algo que no está narrado. Es un

falso indicio, algo que quiere ser narrado y que aparece de esta manera, casi como si fuera, no digo la punta del iceberg, sino un movimiento en el agua, porque no es ni siquiera la punta del iceberg, es como si dijéramos que hay un rastro en el agua. Estos datos que quedan ahí como sueltos, que no están motivados en el conjunto del relato, pueden ser considerados siempre como signos de su construcción.

Partimos del hecho de que nosotros estamos más interesados en la composición que en la interpretación, entonces: ¿qué problema de la construcción nos interesa? Porque nos interesa cómo construye Onetti, pero todavía más, nos interesa cómo se construye la *nouvelle*, ese es el objeto que nosotros tenemos delante. Ese es, digamos, el aparato que intentamos desarmar, aunque todavía estamos en el principio del asunto, tomando piezas de algunos relatos de Onetti para ver si podemos armar el rompecabezas. Lo que intentamos en este seminario es definir esa forma llamada *nouvelle*.

Esto supone, entonces, leer cómo construye Onetti y leer cómo construye el género. Como ustedes saben bien, uno narra, pero también narra el género. Por ejemplo, a menudo los cuentos tienen finales que dependen de la estructura misma del cuento porque hay una presión de la estructura que tiende a producir cierto tipo de efecto final.

Quiero decir entonces que elegir una forma no es algo inocente, ni los materiales, ni los registros narrativos, que son menos visibles, por supuesto. En la literatura es todo menos visible que en la música o en la pintura.

Estamos enfrentados con un secreto, con una zona de relatos que no ha sido narrada, con un vacío construido de un modo que yo diría que es un efecto del género, no lo inventa Onetti. Él inventa una historia específica para algo que funciona como una característica bastante común en la construcción de la *nouvelle*. Aquí tendríamos que decir lo que dijimos cuando empezamos: si esa historia se contara, habría que escribir una novela. Si ese núcleo que está ahí, y que sostiene toda la trama, se amplía y se hace explícito, entonces hay que escribir una novela. Hay que escribir la historia de este individuo con el hermano, hay que explicar si la mata, si no la mata, qué relación mantienen los personajes.

Todo eso que está sobreentendido en la historia lo vamos a ver funcionar de un modo más claro todavía en otras historias de Onetti y en otras historias del género.

En principio la relación de economía, duración de la historia y no narrar es cambiante. En toda narración hay una zona que no se puede narrar; no se puede narrar todo. Narrar es también definir y elegir, mientras uno escribe, lo que se deja afuera.

El primer elemento que encontramos aquí es un secreto fuerte. Un secreto quiere decir algo que no está narrado. Puede ser que alguien lo sepa y no lo quiera decir, o puede ser algo que suceda entre personajes que se transmiten cosas que nosotros no sabemos qué son. Ahora, ¿en qué consiste lo no narrado? Me parece que consiste, formalmente, en colocar un dato en un lugar oculto del relato. Es decir, si nosotros continuamos con una metáfora espacial, es como si un elemento fuera desplazado de su posición original, en este caso saber quién la mató. Ese es el dato que está cambiado de lugar, que está al costado de la trama.

Entonces, primero hay que preguntarse qué dato es este, porque en el caso de esta *nouvelle*, el relato a menudo pareciera que nos dice que el punto de conflicto es la relación con el hermano. Me parece que Onetti aquí vuelve a hacer una reescritura en beneficio de la claridad de la historia; entre la primera y la segunda versión, aclara la historia del hermano; es decir, hace aparecer a Betty. Por otro lado, ilumina la relación de él con la muchacha. Explica bien cómo son las cosas, pero ha decidido no aclarar quién la mata.

En la primera versión tiende a poner la relación de culpa con el hermano como algo que no se puede resolver en la historia. Es decir, la relación de él con el hermano es una relación donde él parece hacerse cargo de esa culpa, encerrado con un fantasma, que es lo que le dice el amigo: «Hay que embromarse —volvió Arturo—. Como si vos lo hubieras matado […], no vuelvas a preguntarme si en algún lugar de diecisiete dimensiones vos resultás el culpable de que tu hermano se haya pegado un tiro». En la segunda versión se aclara la presencia de la prostituta, de Betty, en un sentido de alivio. Ella le dice que Javier venía robando desde hacía cinco años y lo libera así de la culpa de haberlo inducido a cometer la estafa. Me parece que eso está escrito ahí para que no nos queden dudas

de que la relación que se puede establecer con una culpa desplazada no es la cuestión. O por lo menos no es la cuestión central, porque en la primera versión en verdad parecía que había un desplazamiento.

Este héroe necesitaba un cadáver. Con el hermano parecía ser el responsable de una muerte que él no había provocado, y sin embargo era culpable. Por eso se quedó en una especie de lugar que ocupó la muerte de la chica. Me parece que en la segunda versión Onetti descarta esta alternativa.

Entonces, para terminar, diría que en una *nouvelle* un narrador usa la misma serie de datos para contar dos historias. Es decir, una misma historia que tiene dos recorridos. En este caso el narrador no decide.

Si se trata de una sola historia, el primer problema que surge es el del cierre, porque solo ahí donde el relato se cierra podemos hacer una conjetura. Vamos a hacer un juego de palabras: la conclusión quiere decir que se cerró y quiere decir, también, que sacamos una conclusión.

Si ustedes prestan atención, hasta el momento previo en el cual él se asoma a la galería, la historia podría seguir. Él nos ha narrado una noche con una muchacha. Y de pronto aparece lo que yo llamaría «una figura de conclusión», es decir, un objeto que trae el final, que es el auto de la policía. Quiero decir: el final parece que viene desde afuera, hay algo que llega y que nos da el elemento con el que la historia se cierra.

Es, por un lado, un cierre y, por el otro, un movimiento que fortalece la elipsis, porque la llegada del auto es un salto en la historia. Un salto luego del cual lo que va a aparecer es la descripción del cadáver de la muchacha muerta.

En este sentido yo diría que la *nouvelle* es un segmento narrativo único, es una historia que funciona como un círculo. A esto es a lo que nos referimos cuando decimos que es una sola historia. Aquí, más allá de la dispersión y la fragmentación, el problema es la relación de él con la chica y la muerte; esa es la historia. Está lo del hermano, están las historias que circulan ahí, pero está muy claro que el acontecimiento es la muerte de la muchacha.

La segunda cuestión es que se trata de un acontecimiento que llamábamos extraño. Es decir, que altera la causalidad normal y hace entrar una serie de elementos, aparecen relaciones de causalidad en cierto

sentido aberrantes. Digo en el sentido en el que Roland Barthes habla en *La estructura del suceso*, donde define un cambio de escala, una trama en miniatura, analizando el caso que aparece en las noticias policiales; está analizando el tipo de historia que la *nouvelle* toma como centro. Y define ese tipo de historia, primero, por la existencia de dos series, como un acontecimiento cerrado. Por lo tanto, distingue la información del suceso, porque la información está puesta en un contexto amplio y continúa, y el suceso se cierra sobre sí mismo.

Barthes habla de lo incomprensible del acontecimiento, que está ligado a una perturbación de la causalidad. Esta es una causalidad extraña. Barthes por un lado define ese acontecimiento como algo que tiene un sentido en sí mismo, que está cerrado, y por otro lado se maneja con una causalidad que tiene ciertos conflictos. Eso es lo que nosotros podríamos considerar el núcleo central de la historia única, extraña, de la *nouvelle*. El otro registro, en otra escala, aparece como el caso policial.

Esa idea de que la historia tiene un sentido que no se termina de captar, pero que está cerrado, y que al mismo tiempo trabaja con una causalidad extraña, donde aparece el azar, la coincidencia, lo inesperado, podría servirnos para empezar a acercarnos a una definición del tema del género *nouvelle*.

El tercer elemento que quería señalar y dejar planteado, junto con esta idea de una historia única, de una causalidad extraña, es la posición que tiene el que conoce la historia. A diferencia del periodismo, donde parece ser que uno recoge un caso como quien encuentra una piedra al lado del río y dice «acá está», en la literatura eso permanece como no narrado. Esta diferencia, que puede parecer tan imperceptible, es la diferencia abismal entre la literatura y el periodismo. Dónde se coloca el que narra la historia y qué relación guarda esa historia con el narrador; qué pacto, qué interés, qué tipo de intriga une a la historia con el narrador.

Esto que lo hemos visto todavía de una manera un poco difusa en *El pozo* y en *La cara de la desgracia*, se va a hacer todavía más claro en *Los adioses*, uno de los textos más extraordinarios de la literatura en cualquier lengua, diría yo. Ahí está la colocación del narrador a un costado, hace más clara la distinción entre el que narra y la historia que está ahí. Entonces son estos tres elementos —el carácter cerrado de la historia, el

carácter extraño de la causalidad y la posición del narrador— las primeras y todavía muy frágiles conclusiones que vamos a extraer en relación a una definición del género.

Cuarta clase

18 de septiembre de 1995

Los adioses. *El espacio incierto de la ficción. Una historia en dos planos. La narración como producción de efectos. Henry James: sobre el punto de vista. Un hecho y una hipótesis. La independencia del narrador. El problema del cierre del relato. Detalles sin función. El relato virtual*.

Hoy vamos a discutir *Los adioses*. Como ustedes saben, es una *nouvelle* que Onetti publica en 1954, y desde un punto de vista de cronología estricta, es la *nouvelle* que sigue a *El pozo*. Este relato presenta una serie de cuestiones que son interesantísimas de discutir. Vamos a seguir con el criterio que hemos usado hasta ahora, que es centrarnos en el texto mismo y destacar los problemas significativos para la discusión general sobre la forma *nouvelle*.

El relato tiene un secreto localizado en un lugar específico, está, digamos así, espacializado en lo que aparece como «la casa de las portuguesas», un lugar cerrado que tiene un pasado al que solo se alude brevemente: «una casa donde se murieron tres hermanas y con la prima cuatro… Todas a los veinticinco años. Es curioso». Y luego se dice que el protagonista se había enamorado de una de ellas: «¿Quién le dice que no estuvo enamorado de alguna de las portuguesas?». Lo que no se narra es una incógnita para el narrador y también para los personajes. El mismo Onetti se ha encargado de señalar que hay un elemento que falta, y es el que permitiría, por fin, definir el sentido último de la historia, la casa y su pasado: «Al escuchar en silencio numerosas opiniones sobre *Los adioses*, comprendí que había omitido una vuelta de tuerca, tal vez indispensable».

Podríamos decir que la declaración de Onetti forma parte del texto; parece otra de las hipótesis que circula en el relato sobre cuál es la verdad

de los hechos. Si nosotros tomamos este elemento exclusivamente como un eje en la discusión de las versiones, podemos decir que este relato, en todos los registros en que ustedes quieran leerlo, tiene un punto ciego.

El secreto está situado en la casa y en su pasado inmóvil, recordarán ustedes la descripción de aquel lugar: «la casita de las portuguesas, con sus muebles envueltos en cretonas claras, sus toques de gracia marchita, concebidos por muchachas para hacerse compañía», es ahí donde el personaje se recluye y al final se suicida.

Vamos a hacer una primera entrada a la historia. Como ustedes saben, se trata de un exbasquetbolista que se supone que ha jugado con los norteamericanos. En 1950 hubo en Buenos Aires un campeonato mundial de básquet y es probable que Onetti haya tomado ese universo; este personaje queda como colgado en esa historia real. El enfermo de tuberculosis va a curarse a las sierras, a un lugar que podemos identificar con Cosquín, porque esa ciudad de siete letras que se nombra en el texto es Córdoba. El sujeto tiene una relación extraña con dos mujeres que lo visitan. Él llega a mediados de la primavera, es decir, podemos pensar que llega en octubre, y muere a comienzos del invierno siguiente. Hay dos ejercicios que me gustaría que hicieran: un mapa de los lugares y una cronología de los hechos, verán que los hechos están pautados de una manera muy cuidadosa por Onetti. También el tiempo en el que el relato sucede está muy estructurado. El fin del año, el carnaval. En realidad, el relato, la historia sucede entre octubre y agosto, es decir, dura casi un año. Durante ese año, el hombre mantiene una relación extraña con estas dos mujeres y recibe cartas. Como después sabemos, los sobres escritos a máquina, en papel madera, son de la joven; y los sobres escritos a mano son de la mujer madura. Alquila un chalet en las sierras, y parece raro que prefiera ese chalet de cuatro piezas si está solo, como decía el enfermero.

Esta mujer y la joven, que parece ser su amante, de pronto se reúnen y toman la decisión de que la muchacha se quede con el hombre y lo acompañe en el chalet. Después de pasar un tiempo con la chica, él va por fin al sanatorio, se interna, pero se escapa y va a suicidarse al chalet. En principio ese es el eje de la historia, los acontecimientos serían esos.

Todo esto está contado por un testigo que es el dueño del almacén, que también está enfermo, o que ha estado enfermo. La clave es que el

narrador se engancha con esa historia que no es la de él, cuenta lo que ve, y se apasiona con el tema y se implica sin que sepamos muy bien por qué.

Ahora bien, esta historia está contada, en principio, en dos planos. Hay una historia visible en la que nosotros vemos esa circulación y esos movimientos de cartas, de mujeres; movimientos de este hombre que va y viene. Ahí se lee lo que podríamos llamar «el relato del prejuicio del pueblo». Algo que me parece importante marcar es que se trata de un relato colectivo, fundado en un estereotipo social por el cual se infiere que este hombre tiene una amante joven con la cual traiciona a su mujer.

De todas maneras, el relato parece no decir nada sobre las razones por las cuales la muchacha está ahí. Quiero decir, mientras que el relato del prejuicio social funciona, la explicación de que ella está allí porque es la amante joven, tiene un sentido. Pero cuando el relato se invierte, se instala ese interrogante con el cual el texto se cierra y se abre todo el tiempo.

La identidad de la muchacha —este personaje onettiano clásico— nos remite inmediatamente a la muchacha joven de *La cara de la desgracia* y a Ana María de *El pozo*; del mismo modo que la señora nos remite a Cecilia y se liga con la figura de la esposa. Es decir que no nos estamos enfrentando a unos personajes que no pertenezcan a un contexto onettiano.

Si la chica es la amante, la historia es más clara; no obstante, la ambigüedad persiste. Cuando es la amante joven, el relato parece explicar los hechos extraños y enigmáticos. El reconocimiento final de que la joven es la hija produce primero un efecto de sorpresa y luego un efecto de incertidumbre, ¿qué hace con él encerrada en el chalet? La identidad de esta muchacha no resuelve el secreto, pero remite a él. Nos enfrenta con eso que falta y que permitiría develar la intriga, si esto fuera posible en el sentido más amplio. Si tuviéramos que imaginar un relato en el que todo quedara claro, estaríamos fuera de la literatura.

Lo primero que tenemos que decir para avanzar en esta dirección, donde la literatura es, justamente, el campo de un lenguaje que funciona produciendo efectos de ambigüedad —por lo tanto, produciendo redes y relaciones— es que no es necesario descifrar ese secreto para que el relato funcione, es decir, no es necesario conocer ese núcleo no narrado. La intriga es ambigua, por momentos, y es hermética. El relato se carga de argumentos potenciales que están disponibles. Pareciera que siempre

estamos esperando que toda esa proliferación se cierre. Y en principio, si nosotros nos preguntamos de qué trata ese secreto, tenemos que decir que avanza sobre las motivaciones, sobre la causalidad, sobre por qué pasan las cosas. Me parece que podríamos inferir una primera hipótesis más general, según la cual lo que importa en un relato no son tanto los hechos que se narran, sino las razones, las motivaciones, las correspondencias, los parentescos, y, sobre todo, el efecto de los hechos. Uno podría decir que en un relato importan más los efectos de los hechos que los hechos mismos. Y ese me parece que es un tema importantísimo, la discusión sobre qué es una narración.

Nosotros podemos pensar que el énfasis puesto en los acontecimientos, o en el efecto de los acontecimientos, permitiría quizás acercarse a una distinción entre el cuento y la *nouvelle*. La hipótesis de Deleuze —que es una hipótesis esquemática y, por lo tanto, interesante— dice, en síntesis: en un cuento importa qué es lo que va a pasar, y en una *nouvelle* importa saber qué es lo que ha pasado.

En otro registro, podríamos decir que en un cuento importa la sucesión de los acontecimientos, qué es lo que viene ahora, y en una *nouvelle* pareciera que lo que importa es el efecto de algunos hechos cuyo conocimiento, a menudo, no es tan nítido. La cuestión de la narración como una producción de efectos es como un golpe de billar donde es el efecto el que produce una modificación; las bolas golpean y producen, a su vez, movimientos. La idea de que hay un hecho que produce acontecimientos es una cuestión importante para pensar lo que debe entenderse por narración. Eso está en los textos más contemporáneos y en los textos clásicos. En Tólstoi, ciertos acontecimientos producen efectos que se expanden en un espacio narrativo amplísimo; en *La guerra y la paz*, por ejemplo, la invasión de Napoleón empieza a producir una serie de efectos, y es una cadena que ocupa un espacio amplísimo, digamos así, la geografía de Rusia, y un tiempo dilatado. Ese procedimiento a veces se expande, pero otras veces se puede ver concentrado, como en miniatura. Es lo que pasa en este relato de Onetti donde lo que estamos viendo son efectos; estamos viendo efectos de algo que ha pasado, pero no terminamos de saber verdaderamente qué es lo que pasó. Se dice: «… los efectos son infinitamente más importantes que las causas, estas pueden ser

sustituidas, perfeccionadas, olvidadas». Hay entonces momentos en los que la motivación se dice de un modo desplazado pero nítido.

Este desplazamiento es un vacío sobre ciertas motivaciones de los acontecimientos que leemos. Y acá volvemos a la hipótesis con la que empezamos el seminario: el secreto no es, en última instancia, más que algo que une personajes diversos y tramas, microtramas y microrrelatos, que están articulados en ese punto ciego, que funciona al mismo tiempo como un vacío. Bueno, ¿qué une acá? Une a ese hombre con esas dos mujeres, para empezar. Parece que los movimientos que circulan aquí en cualquier momento se van a perder; que van a dejar de estar presentes, pero se unen en algo que no sabemos qué es.

Les decía entonces que podríamos hablar de las dos causalidades o de los dos espacios en que la historia sucede: por un lado, estaría la trama visible y su interpretación, y por otro lado tenemos esa trama que actúa en sombras, por debajo de los hechos, como el crimen en *La cara de la desgracia*; se trata de algo sustraído de la historia.

Esa trama invisible de la historia se liga con la opinión de Onetti cuando dice que el hecho de que sea o no la hija no resuelve sino la mitad del problema, porque solo cambia la historia visible, pero no la trama secreta, ese núcleo que no termina de descifrarse. Por supuesto que el hecho de que la amante se convierta en la hija nos hace pensar en ese momento de inversión que Onetti también usó en *La cara de la desgracia*, donde el que parece culpable se convierte en inocente. Aquí, esta relación, que parecía una relación perversa, en un cierto plano, se convierte en una relación filial, salvo que uno imagine la posibilidad del incesto, que es una hipótesis que no habría que descartar. Tampoco hay que descartar que el hombre le mienta a su mujer y le diga que su amante es su hija, fantasía habitual en Onetti. Lo que nos importa es la posibilidad de las historias múltiples que el relato deja abiertas. No clausura la alternativa de historias virtuales. Por lo tanto, el hecho de que sea la amante o la hija no resuelve el secreto, pero remite a él.

Esto ya ha sido teorizado por Henry James con su hipótesis del punto de vista, qué sabe el que narra y cómo esconder la información. Entonces, vamos a tratar, por un lado, de seguir al narrador y, por otro lado, de tener en cuenta la tradición del género; un género, como decíamos al principio,

que suele construir el foco narrativo sobre la base de un vacío, de un secreto, que ata una red de acontecimientos en ese nudo que no se abre.

La relación con James está aludida en la referencia a *Otra vuelta de tuerca*, que es el título que Bianco le pone a su traducción de *The Turn of the Screw*. Volveremos sobre esto, pero ahora me interesa insistir en la cuestión de ubicar como tema de un relato lo que es, en definitiva, un problema que está en toda narración: qué es lo que no se narra y queda fuera de la trama. Intentaremos usar cierta tradición del género para ver cómo se han resuelto estos problemas, porque me parece que Onetti lo resuelve en esa línea. Quiero decir, Onetti construye un secreto a la manera de la *nouvelle*. O si ustedes quieren que seamos todavía más ajustados, digamos que es un relato escrito a la manera de Henry James. ¿En qué sentido?

Henry James convierte en tema un problema central de la narración: que un relato se construye también con lo que no se narra. Esto, que es un problema de cualquier narración, Henry James lo convierte en argumento de ciertas historias, en las que alguien enfrenta un vacío que trata de descifrar, o un núcleo secreto que trata de conocer y, como hacen otros escritores, tiene la capacidad para convertir en anécdota algo que cualquier narrador enfrenta: ¿dónde pongo lo que no narro?, ¿cómo hago para no decirlo todo?, ¿hasta dónde puedo, en una historia, esconder? Cuanto más esconde un narrador de una historia, más suspenso, más efecto puede producir. Pero es un riesgo, porque el borde de esa técnica para construir esa tensión puede ser demasiado efectista, como pasa en algunos films de Hitchcock. Es el punto donde la historia parece funcionar en el vacío. Henry James ha escrito una serie de textos que hacen de esta cuestión un tema, y en esa línea está la tradición de los grandes narradores, como Poe, Borges o Vladimir Nabokov, que convierten en intriga los modos de narrar. Estos textos no son solamente eso, pero tienen un punto en el que la cuestión gira sobre el problema de los límites de lo que se puede saber de una historia y hasta dónde hay que conocerla para saber cómo funciona.

En relación al narrador tenemos que empezar por decir que si este relato postula un secreto para quienes lo leen, también es un relato sobre un secreto que sucede entre los personajes.

Pienso que para ver cuál es el contenido de ese punto no narrado y para ver el modo de acceder a eso que parece estar escondido podemos partir del narrador y su lugar en la historia. El que cuenta está fuera de la historia, pero se implica en ella, la ve de lejos y trabaja con todas las hipótesis, no descarta ninguna opción, es decir, no decide. La intriga básica, lo que se pregunta el que narra es qué une a los personajes, por qué esas mujeres van y vienen, esas cartas circulan, todo gira alrededor de ese hombre y ese parece ser el punto ciego. Lo dice en la manera en que narra, pero si nosotros pasamos esto a otro registro, vemos que el relato gira alrededor de cuál es el motivo por el que estos personajes se mantienen unidos.

El narrador trabaja en dos planos: por un lado dice lo que ve y por otro lado conjetura o adivina lo que cree que está pasando. Maneja un sistema que consiste en mirar lo que está pasando y hacer una suerte de relato paralelo que avanza a partir de ciertas hipótesis sobre aquello que ve. Tiene un doble movimiento.

Lo que nosotros vemos hacer a este narrador es construir una ficción sobre los hechos, apoyado en sus ayudantes, el enfermero y la mucama, que constituyen el marco implícito. La estructura dual que vimos al pasar en *El pozo*, un suceso-un sueño, aquí es un hecho visto (y ahora vamos a ver cómo él se acerca a los acontecimientos) y una hipótesis imaginaria sobre cómo funciona esa historia.

El narrador está empecinado en ver si puede conocer la verdad de esta historia y podríamos decir que con ciertos materiales construye una hipótesis. ¿Qué características tiene este narrador? Tiene una característica muy nítida que me parece importante marcar: es un narrador que cuenta una historia que no es la suya, está separado de la intriga, la ve de a ratos. Yo he insistido mucho sobre esta forma, y seguiré insistiendo, porque alrededor de este modo de narrar (de un narrador que se mantiene a distancia de la historia) se abre por un lado una tradición, una serie de textos y, por otro lado, algunas relaciones con géneros como el policial, en principio. Uno de los problemas de esa tradición es cómo hace ese narrador para llegar a esa historia. En Onetti hay una tematización continua de esta tensión entre el narrador y el héroe, como un conflicto entre ese narrador y esa historia.

Como ustedes saben, la independencia del narrador culmina en los monólogos alucinatorios de Thomas Bernhard. Y recordemos también a Claude Simon y a Juan Benet, todos herederos de Faulkner, como Onetti, en esta técnica de alejar al narrador de la historia que cuenta. Esta tradición incluye una red de textos que tienen mucho que ver con la renovación de la novela contemporánea, la transformación a partir de los ajustes de la tradición clásica. Sobre esto ya había trabajado Gustave Flaubert, que usa con destreza el discurso indirecto libre y otras formas de socavar la autoridad del narrador. Y me parece que se abre un camino que no es el de Joyce, ni el de Virginia Woolf, que es el más notorio en el proceso de renovación de la narración clásica. Para nosotros, es el camino de Henry James y de Conrad. En ambos funciona un narrador que no es omnisciente; que no es el narrador en primera persona en el sentido trivial, sino que es alguien que está ahí para narrar una historia que no le pertenece, con la que mantiene una relación que siempre debe ser motivada. Lo importante es que este narrador está puesto en un lugar que permite una transformación de la tradición clásica del narrador omnisciente. A menudo en Onetti y en Faulkner hay una escisión entre el acto de narrar y la historia narrada. Es decir, el que narra empieza a trabajar con un tono que no tiene que ver con el relato que está desarrollando; que no siempre funciona en relación a la necesidad que tiene esa historia de ser narrada de una manera precisa.

Hay una autonomía del narrador con respecto a la historia, empieza a existir una distancia por la cual la voz propia del que narra tiene su propia fuerza emocional no siempre ligada al argumento. Muchas veces el que cuenta delira. Se define una voz que a veces parece la de un borracho afiebrado y maníaco, que cuenta una historia que no recuerda bien —eso en Faulkner es muy común—, y hace asociaciones y digresiones en un tono propio que empieza a funcionar con tanta importancia como la historia misma que está contando. Este desarrollo que en Onetti es muy fuerte, en Faulkner, por supuesto, lo es aún más. Cuando uno lee *¡Absalom, Absalom!* no sabe qué está pasando ahí, lo que sabe es que hay alguien hablando de una manera absolutamente singular, lanzado a una historia que está tratando de entender, y el modo en que la cuenta es tan importante como la historia misma. En esa novela, Shreve McCannon, el

compañero de Quentin Compson, lleva al límite la autonomía del narrador y directamente inventa la historia que no conoce. El rastro de esta técnica faulkneriana está en el narrador de *Los adioses*.

Hay una autonomía en el modo en que esa historia está siendo contada. Porque la *nouvelle* está narrada al revés, a partir de lo que no se sabe, y el relato empieza con un «no», «Quisiera no haber visto…». Si ustedes siguen la línea del «no» y la línea de «todo lo que no», verán que el relato está contado casi en la zona de la ausencia, está contado casi con el movimiento sintáctico de la negación hacia lo que no se conoce. Hay un juego entre el saber y la creencia que define un núcleo básico del relato: «¿A que no sabe? […] Es de no creer». La creencia se asimila a dos cosas: a la incredulidad del héroe respecto a su curación y a la creencia en fantasmas. La creencia está ligada a la fantasía y restituye lo que no se sabe.

El narrador está enfrentado con la historia sobre la base de un vacío y ese es el mecanismo a partir del cual se desencadena la narración. Esta idea, entonces, de que el que cuenta está separado de la historia y trata de llegar a ella, supone dos o tres consecuencias: una de ellas es que entre el narrador y la historia se interponen una serie de ayudantes; es decir que para acercarse a esa historia, aunque esté siempre quieto, como sucede acá —porque el narrador está en el almacén—, existen delegados suyos que vienen a contar los fragmentos de esa historia que van conociendo.

Encontramos esta forma en el género policial. El detective es alguien que sale de aquí y va hacia la historia, y trae la explicación. Es el modelo de la narración policial clásica, el modelo de Sherlock Holmes, donde hay un narrador y el detective, donde están Watson, un narrador que no sabe, y Sherlock Holmes que va y viene. O el modelo de Poe: el narrador que se asombra ante las cualidades de Dupin, que parece adivinar el pensamiento. Este narrador doble surge como respuesta al narrador clásico. Antes estaba el narrador omnisciente pero ahora se necesitan dos narradores, por eso Auerbach dice que el secreto es del orden del marco, acá el narrador y el enfermero disputan por el saber, es una de las formas de esta estructura, que es una gran estructura de renovación de la narración clásica. Aquí lo que vemos es una serie de ayudantes, cuya relación con la historia está justificada profesionalmente, digamos. Son los enfermeros y las mucamas,

básicamente. Es decir, hay testigos que vienen a traer fragmentos de la historia que se está construyendo. Esta sería una primera cuestión, la relación que el narrador mantiene con la historia estaría influida por este movimiento de algunos acontecimientos definidos y ciertas hipótesis.

Lo que quiero marcar es que en el texto aparecerían en realidad tres planos: lo que ha sucedido en el pasado y sobre eso el narrador no sabe nada; lo que está sucediendo, de lo que cuenta solo fragmentos; y el tercer plano consiste en las hipótesis que el narrador postula. Me parece que el narrador trabaja con fragmentos y con desplazamientos. Fragmentos porque hay una metonimia continua en todo el relato; desde el modo en que es identificado el personaje, de entrada, a partir de las manos. Siempre es «la parte por el todo», son pequeños fragmentos los que permiten recomponer situaciones. Eso pasa también con el material narrativo que circula fragmentado y obedece a la lógica pura del desplazamiento y de lo imaginario. Todo el mundo se está moviendo. Las informaciones narrativas por momentos se mueven de lugar, y según en el lugar que se pongan, el foco se desplaza.

El hecho de que, con los mismos elementos cambiados de lugar, la historia se modifique es un aspecto muy importante en la tradición del género *nouvelle*, donde un mismo suceso juega en varios lugares. Esto es lo que yo llamo las «potencialidades de un relato», esas que están en permanente mutación. Es el lector quien debe fijar un sentido que será siempre incierto, hay muchos relatos posibles en un solo texto y el que lee debe elegir siempre un camino y desechar otros. La hija cumple dos funciones: por un lado, es hija, pero por otro lado es amante. Este es un ejemplo de que hay algunos elementos del relato que cumplen una función múltiple.

En principio pareciera que los hechos obedecen a una doble causalidad; una causalidad que yo llamaría «del prejuicio», y en este registro del texto parece una historia melodramática a la Puig, una historia de infidelidad bajo la mirada pueblerina. Estos forasteros establecen un tipo de relaciones que alteran las normas de lo que está permitido en este pueblo. El relato avanza en esta línea con mucha fuerza. Al mismo tiempo funciona lo que yo llamaría causalidad ficcional, que sostiene la virtualidad de la intriga. Como vimos, el secreto gira en torno a esta

muchacha, a la relación de parentesco que la une con el héroe. Ella no resuelve el punto ciego, pero remite a él.

Hay entonces una cuestión central a considerar: cuál es la función del secreto y cuál es su contenido. Vamos a hacer una síntesis: hay un relato visible y una trama escondida, esa trama secreta, o ese secreto que arma una trama, funciona primero como el motor de la narración. Dice Shklovski, «el método de escribir en un solo relato varias acciones simultáneas, cuya conexión el autor no descubre, representa el desarrollo de la técnica narrativa». Este sería el punto a partir del cual podemos definir la función del secreto, más allá del contenido que tenga.

Por eso me parece que en *Los adioses* la pregunta central es qué es lo que une a estos personajes entre sí; el secreto tiene una función y plantea un problema, ¿qué une a esas mujeres con el hombre? Quiero decir, parece más importante saber cómo están unidos que saber quiénes son. Lo que nosotros decimos, en principio, es que lo que los une no está narrado sino tangencialmente. Vamos a tratar de descifrar ese secreto, ver si podemos entrar en ese lugar vacío, para ver qué hay ahí.

Entonces, ¿en qué lugar de la trama podemos ver ese secreto? ¿En qué lugar de la construcción vamos a buscar los rastros que nos permitan llegar al contenido de ese secreto? Vamos a buscarlo, me parece, en dos lugares que son importantísimos. Uno es el concepto de la «espacialización de la trama»; esto quiere decir que la acción sucede en ciertos lugares, que toda narración circula y se coloca en determinado espacio, y que por lo tanto, podemos buscar en ese mapa dónde están situadas las informaciones. En el espacio del relato hay lugares que son más claros y lugares que quedan en la penumbra. El otro espacio es el cierre del relato.

El secreto está localizado, hay movimientos y desplazamientos, y hay un registro espacial en el que está el hotel donde sucede el relato visible. Y después el relato invisible tiene su lugar en el chalet de las portuguesas. Si nosotros pudiéramos entrar en ese chalet por supuesto podríamos saber qué está pasando. En el medio, entre el hotel y el chalet, está el almacén, que también es la caseta de correo y el bar. Ese almacén que está dividido por el mostrador es el lugar de la narración.

Entonces, en el hotel transcurre parte de la historia que se sabe. Los personajes circulan, se juntan ahí. En el chalet de las portuguesas hay algo

que es inaccesible. Lo único que tenemos son restos muy enigmáticos, diarios que se recibieron durante nueve días, unas botellas de vino y una imagen de una mujer que ve desnudo al protagonista. Si pudiésemos saber qué pasa en el chalet, podríamos inferir lo que pasa en la historia.

Es decir que hay un espacio que está más allá de este lugar básico, hay un afuera del que llegan ciertos datos; hay todo un movimiento ahí. Entonces, el relato tiene tres lugares básicos, y Onetti es muy fiel a la existencia de esos lugares: el hotel, el chalet y el almacén. No tenemos que ir a buscar el secreto a cualquier lugar, tenemos que ir a buscarlo allí donde se instala el espacio del relato. Este movimiento de la espacialización es algo que circula en cualquier historia, que también es un dato de la organización de una trama que debe ser tenido en cuenta.

El segundo punto es el cierre, que es un punto básico, y que en un cierto sentido se conecta con los lugares. El cierre es lo que concluye el mapa. Cuando están todos los elementos y la historia ha terminado, se puede decir que tenemos un límite. Sabemos cuál es el espacio de esa historia, qué es lo que se ha dicho en ese relato, pero no sabemos lo que hay adentro del chalet, y por tanto el cierre es del orden de lo espacial, es lo que traza el círculo en el interior del cual está toda la historia.

En el cierre, el narrador da a conocer una información fuera de lugar. Otra vez la conclusión viene de afuera, como el auto azul en *La cara de la desgracia*. Es decir, sustrae un dato, las cartas, se queda con dos en el verano, y las da a conocer en el momento en que lo necesita. Es la necesidad de la construcción la que hace que el narrador esconda esa información hasta el final del relato. La primera pregunta que se hace uno es, ¿por qué este narrador tan interesado en descifrar esa historia, que está enganchado en un juego muy explícito con este individuo para captar esa historia, no las lee de inmediato?

Me parece que hay por lo menos dos motivos para ello. El narrador mantuvo las cartas sin leerlas, y esto desde el punto de vista de la causalidad de los acontecimientos tiene ciertos problemas, pero podríamos admitirlo. Sin embargo, es evidente que, desde el punto de vista de la composición, aparecen donde tienen que aparecer, en el momento en que es preciso cerrar la historia. Un dato no previsto irrumpe para cerrar la trama, es una sorpresa, pero ¿qué concluye? Nada, digamos, porque el

secreto persiste y la historia está siempre abierta. Un elemento todavía no tan claro, quizá, pero muy parecido a este, es el de las manos ensangrentadas en *La cara de la desgracia,* que actúa también con una motivación muy suelta, y tiene una doble función: en una lógica de causalidad realista, parece que ese hombre se ha lastimado las manos, en una lógica ficcional parece insinuar que ha sido en la lucha con ella que se ha ensangrentado las manos.

Lo que quiero decir es que el narrador no solo usa las cartas como final del relato, sino que hace que las cartas cumplan la función de cierre. A menudo es una figura de cierre un objeto que viene de afuera y encarna el epílogo del relato, algo se agrega y permite cerrar una historia que en realidad sigue abierta, pero da la impresión de un cierre. Vamos a volver a esta cuestión de cómo está estructurado un final.

Está claro que hay una historia visible y una trama invisible para el narrador, que solo puede acceder a ella parcialmente por el acto de sustraer las cartas, la trama secreta son las cartas que circulan: si tuviéramos acceso a ellas, podríamos reconstruir esa historia que no se ha contado. Por lo tanto, el hecho de que la historia no se haya contado no es algo que esté sin ninguna referencia, es como si las cartas representaran lo que no se cuenta. Todo el tiempo el narrador está viendo pasar esas cartas, y sabiendo que en ellas se están cruzando informaciones a las que no puede acceder, pero sustrae dos y las hace aparecer en el final del relato.

Primero vamos a ver la situación en la que él sustrae las cartas, cuándo se queda con ellas, qué pasa en la historia en ese momento. El narrador se queda con dos cartas en el verano, cuando llega la muchacha, justo el 31 de diciembre de un año impar (ustedes pueden elegir, el 51, el 53…, pero es un año impar, ese detalle inútil queda ahí como un dato sin ninguna significación). Esa noche la muchacha llega en medio de los festejos de fin de año y se queda menos de una semana. ¿Por qué dice una semana? Porque después, en la víspera de Reyes, los ve llegar juntos, cuando la muchacha se vuelve, se supone que a Buenos Aires. La llegada de la joven distrae al protagonista y en la confusión el narrador sustrae las cartas sin que nadie lo note, digamos que aquí actúa una causalidad ficcional. El autor necesita esas cartas para cerrar el relato y por eso el narrador no las

lee, sino hasta el final. Esa sustracción es un signo de la trampa que hace ver lo equívoco de la composición, que es siempre difícil de esconder.

Nadie los vio en esa semana. Ella llega el 31 y se va el 5, y nadie los vio. «Y existieron, también para mí», dice el narrador, «en las dos cartas que llegaron, los sobres con las letras azules y vigorosas que guardé en el fondo del cajón de la correspondencia, separados de los demás». Por supuesto que las cartas escritas con tinta azul son de la mujer; esto lo sabemos porque él sabe, en un momento, que los sobres marrones escritos a máquina eran de la joven.

En el final, él dice: «[…] en el fondo del cajón de la correspondencia, […] los dos sobres con letra ancha y azul, que no había querido entregar al hombre cuando llegaron, en el verano»; esto quiere decir, entonces, que esa relación está en el momento decisivo, o sea que Onetti, o el narrador, es muy consciente del momento en el que las sustrae y de la remisión directa que hace en el final, a esa misma escena, de ese cajón aparte, es casi el mismo párrafo.

Cuando los ve llegar dice: «Fue entonces cuando los vi llegar del brazo por el camino, […]. Me incliné para abrir el cajón de la correspondencia y volví a cerrarlo sin meter la mano. Los miré como si no los hubiera visto nunca, pensando qué podría descubrirles si los enfrentara por primera vez». Es decir que la escena donde sustrae y no da las cartas está narrada, no es cualquier situación. Nosotros no podemos saber si verdaderamente estas mujeres y este hombre se escriben de una manera autónoma, pero hay una referencia que podría hacernos imaginar que esas cartas son sucesivas, parecen las respuestas a la carta con la que el hombre pasa antes de fin de año. «Poco antes de fin de año dejó de usar el ómnibus para llevar las cartas a la ciudad; iba a pie desde el hotel, […] tan lejos de nosotros, como si nunca hubiera llegado al pueblo. […] La mano hundida en el bolsillo del saco, donde yo sabía que estaba la carta recién escrita». Por supuesto que es un dato muy invisible, pero tenemos que llamar la atención sobre el hecho de que en este relato vamos a encontrar este tipo de detalle cuando el narrador quiera que tenga una función, «como si fuera un arma», para decirlo con Onetti.

En principio, lo que podemos reconstruir es que el hombre, antes de fin de año, envía una carta que no quiere que sea enviada desde el almacén, va

a Córdoba a mandarla. A fin de año llega la muchacha, se quedan esa semana y, en el medio, llegan dos cartas de la misma persona, que el narrador sustrae. Y el narrador explícitamente en distintos lugares del texto dice cuándo las sustrae, cómo las sustrae y está a punto de dárselas pero no lo hace. Es posible inferir que el hombre le ha dicho a su mujer que llegaba su hija, porque en una de las cartas ella habla de la hija en respuesta a la posible carta de él.

Muy bien, ahora, ¿qué descubre el narrador en las cartas? En principio lo que descubre es la función de las cartas. Dice: «Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia para que todo se hiciera sencillo y previsible». El orden de las cartas alteraría el comienzo de la historia y su sentido. Es decir, si el narrador hubiera contado esa historia de otra manera y hubiera empezado el relato después de haber conocido lo que decían las cartas, según parece, esa historia sería más clara.

Entonces, la pregunta es: ¿cuál es la información que puede estar en el comienzo de la historia que la hace clara? Como ustedes se acuerdan bien, hay dos cartas, o dos fragmentos de cartas. Dice el narrador: «Una, la primera, no tenía importancia; hablaba del amor, de la separación, del sentido adivinado o impuesto a frases o actos pasados. Hablaba de intuiciones y descubrimientos, de sorpresas, de esperas largamente mantenidas». Esa carta parece una descripción de la historia visible. En cambio, la segunda toca la historia secreta: «La segunda era distinta; el párrafo que cuenta decía: “¿Y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y quiere gastarse, generosa, su dinero para volverte la salud? No me animaría a decir que es una intrusa porque bien mirado soy yo la que se interpone entre ustedes. Y no puedo creer que vos digas de corazón que tu hija es la intrusa siendo que yo poco te he dado y he sido más bien un estorbo”».

Entonces lo primero que aparece en la información que no se conocía, o que el narrador no conocía, es que la muchacha es la hija. Y la otra cuestión es un debate sobre quién es la intrusa; la incertidumbre pronominal, típica en Onetti, abre la posibilidad de la existencia de una tercera mujer. Esto de nuevo despliega una historia virtual, cuyos rastros podemos seguir.

Veamos entonces qué pasa si tomamos esta hipótesis y vamos al lugar de ese secreto que es el chalet, tenemos que referir esa historia posible a lo que sucede en el espacio. Podríamos empezar el relato potencial con el traslado. La intriga se desplaza del hotel a lo que no sabemos, se encierra en el chalet de las portuguesas. Hay que ver qué relación hay entre el chalet y las muertas y el pasado de este hombre. «¿Quién le dice que no estuvo enamorado de alguna de las portuguesas?».

Hay una descripción de la casita de las portuguesas en el final del relato, cuando por fin el narrador entra en la casa donde está el suicida. Tiene todas las características de la descripción de un lugar que ha quedado fijo en el tiempo. Nunca sabemos lo que pasa ahí adentro. Es la descripción de un lugar que no se sabe bien en qué tiempo está y hace pensar en una casona gótica. El escenario está ligado al pasado y a los espectros. Por lo tanto podríamos situar *Los adioses* en el género de los relatos de fantasmas, no sería raro, recordemos *La cara de la desgracia*: «Yo, admito, alguna vez me encerré con un fantasma. La experiencia siempre acabó mal».

Resumiendo, el relato posible sería: el personaje ha tenido una historia de amor y ha vuelto ahí a morir, y se encierra en ese lugar, donde está el recuerdo de esa mujer. Vamos a ser realistas, vamos a decir que está solamente el recuerdo de la mujer, no demos otro paso más de ahí. Una relación de hace años que quedó cristalizada en el pasado del personaje: «[…] que las orejas más torpes tienen que escuchar el rumor de la arenilla que los pasados escarban para descender, alejarse, cambiar, seguir vivos». En distintos momentos del texto hay una referencia muy fuerte a la idea de que este hombre tiene un pacto con el pasado, que no guarda relación con lo que está sucediendo en la historia visible. Esta tensión con el pasado no remite a ningún conflicto explícito con las mujeres, ya sean hijas, amantes, esposas. El hombre compartía la idea de que ni siquiera los pasados pueden conservarse inmutables: «La existencia del pasado depende de la cantidad de presente que le demos, y que es posible darle poca, darle ninguna».

¿Pero qué hace la joven con él en la casa? La hipótesis es que es hija de una de las portuguesas, recordemos, eran tres vírgenes, pero la cuarta

no lo es. De todos modos, eso no explica qué hace la joven ahí. Otro relato potencial que no está narrado.

Esa casita de las portuguesas es el lugar donde él va a morir. Nosotros podemos imaginar que ahí hay un indicio, él va a morir ahí porque el recuerdo de lo que pasó en la casa es todo lo que tiene. Eso no se narra, como no se narra el crimen en *La cara de la desgracia*. La historia no se aclara, pero abre un camino paralelo a ese punto sin salida que plantea la hipótesis del incesto. Con todo, es difícil sostener el encierro de los dos en la casita, nada más que por el hecho del descubrimiento del narrador de que ella sería la hija. En cambio, la hipótesis del relato como un relato de fantasmas nos permite preguntarnos por la función de la muchacha en la trama. La pregunta que queda pendiente es, si el hombre está ahí con ese fantasma, qué hace la muchacha en el lugar. Son relatos posibles de los que quedan rastros que no se desarrollan. En síntesis la chica puede ser la hija de una de las portuguesas. No se revela el misterio de su presencia con el hombre en la casa y ese es el punto ciego de la historia.

Lo que sí es posible es que el personaje se haya unido a la mujer muerta, ahí hay una historia que nosotros podemos asociar con el fantasma según el modo de verosimilitud que le demos a esa tradición narrativa. De todas maneras, la que mueve esta historia es la hija. Yo creo que es ella, con su plata él alquila la casa. Con esa plata que es de la madre de la chica. Está dicho en el texto: «Heredó un dinero de la madre y tuvo el capricho de gastarlo en esto». Hay una referencia a que eran miembros de una familia tradicional, lo que justificaría la herencia que recibe la chica. Ferreyra se escribe con «y» o con «i», y dice: «Había una discusión sobre cómo era la grafía de los apellidos patricios» y ahí se ve un dato de la discusión sobre la herencia y la sangre. Podemos inferir que la joven pertenece a esa familia patricia, es el único sentido que tiene la referencia a su apellido. Otra vez un detalle sin función que abre otro relato potencial.

Yo diría dos cosas más. Una más bien en la zona de interpretación del relato. En el texto hay una frase que se repite mucho, que es «Sabe, es de no creer». Entonces me parece que hay un relato del orden del saber, que es el relato visible, y un relato de la creencia, que es el relato del secreto. Hay un registro del saber en el texto, sobre lo que se sabe y lo que no.

Después hay otro registro muy presente que tiene que ver con la creencia y, por lo tanto, está ligado a lo que sucede en una trama cuya explicación no pertenece a un registro realista.

Lo que yo quería que ustedes rastrearan es esta combinación entre el saber y el creer. Y van a ver que la relación con el saber es la relación que el narrador coloca con el enfermero, y que la relación con el héroe es del orden de creer/no creer, quién es incrédulo, quién no lo es.

La segunda cuestión es que el relato cuenta la historia de un hombre que está entre dos mujeres, y de ese modo se narra su relación entre la vida y la muerte. Lo paradójico es que la vida parece encarnada en la mujer mayor, cuando está con ella revive y rompe su mutismo y parece feliz, mientras que con la joven vuelve al mutismo y se encierra en la casa de las portuguesas. En el contexto de los relatos que ya vimos, no es tan paradójico. Ana María en *El pozo* y la chica de la bicicleta de *La cara de la desgracia* están ligadas a un erotismo lúgubre en Onetti, que asocia a la mujer o la niña con la muerte.

¿Cómo es posible inferir un relato virtual? Hemos trabajado siempre aquello que no tiene motivación en la causalidad realista porque está muy motivado en la zona de la causalidad ficcional. Hay una historia que, por supuesto, es muy enigmática, es como un sueño. Hay una serie de pistas que yo no desarrollé porque no me parece que podamos ir más allá de señalarlas. Hay algunos elementos del relato que tienen una presencia brevísima, sin motivación aparente. Quiero decir que no tienen, en el desarrollo de la historia que yo llamo visible, o en el sistema de una causalidad realista, una explicación que justifique su fuerte presencia. Por ejemplo, no se entiende cuál es la función del chalet, ni de la historia de las portuguesas. Pero se insiste tanto en ese espacio y en ese lugar y en esa historia porque ese ámbito tiene una función básica en la historia que no se conoce. Tiene un lugar débil en esta historia visible y, sin embargo, tiene una motivación muy fuerte en el relato secreto que fluye por debajo de la historia superficial y es el nudo de la historia principal.

En definitiva, Onetti está muy enganchado con una poética propia que es no revelar. Sin embargo él dice que se equivocó. Yo no creo que sea un error y tampoco le tenemos que dar importancia, pero él afirma, recordemos: «Sentí que había omitido una vuelta de tuerca tal vez

indispensable». ¿Cuál es esta vuelta de tuerca? Para mí, la vuelta de tuerca es que ese hombre está ahí por otra mujer. La ambigüedad que se mantiene y no se puede resolver es si él se acuesta con la muchacha, porque es la hija de su amante fantasmal y eso tiene que ver con la muerte, o si sencillamente la muchacha lo acompaña. Sin embargo, ella no está presente en el momento del suicidio.

La diferencia que no se resuelve es importante porque aparece esta chica que le revive el pasado, y es posible que sea la hija de la mujer que él ha amado. Es parecida a su madre y después de estar con ella él decide usar el dinero para quedarse y morir ahí.

El otro punto que quería marcar es el basurero, ¿por qué va él, después de todo? Va por una cosa que dice el texto: solo se puede ver el basurero desde el chalet, es como si paseara para ser visto. Lo que llama la atención es lo que dice acerca de que se veía «[…] obligado a contemplar casi el mismo paisaje que recorría por las tardes». Por supuesto que no podemos ir más lejos, no podemos decir otra cosa más que este hombre paseaba por un lugar que no podía no ser visto desde el chalet. Tiene que ver con un tipo de relación que excede la causalidad realista, el personaje parece atrapado por una causalidad onírica. Si *El arte narrativo y la magia* separaba una causalidad ficcional fantástica de una causalidad realista, yo veo transacciones entre las dos. No van una por un lado y otra por el otro, por el contrario, hay un juego de combinación en el que las cosas funcionan muy bien en una causalidad, pero en la otra son un poco difíciles de aceptar; y al mismo tiempo hay cosas que funcionan en esta causalidad muy bien, y en la otra parecen no tener mucha función, pero hay personajes que se mueven en las dos motivaciones; la hija, básicamente. La hija está en los dos lugares, por eso es un personaje tan ambiguo.

Hasta aquí, hemos hecho una lectura que tiende a poner en primer lugar los elementos de construcción de la historia y por lo tanto las historias posibles que no están narradas. En los próximos relatos de Onetti me gustaría encontrar otras respuestas a este tipo de cuestiones. Como ya analizamos, hay momentos en que el narrador habla de escenas que no ha visto; por ejemplo, se refiere a cosas que suceden en el cuarto de hotel, al que él no ha tenido acceso. Pero me parece que Onetti, en ese punto, está

marcando el grado de autonomía que tiene la ficción: por momentos, el narrador deja de confiar exclusivamente en lo que ve y empieza a elaborar con independencia un mundo ficcional. Es el tema que me parece que está en primer plano en ese texto extraordinario que es *Para una tumba sin nombre* y que vamos a revisar en la siguiente reunión.

QUINTA CLASE

25 de septiembre de 1995

Para una tumba sin nombre. *¿Qué significa entender una ficción? Objetos de la ficción. Función y efecto del marco. La historia ausente: el relato potencial. La experiencia de la lectura. Interpretación y traducción. Los límites de la crítica literaria. Vida y literatura. El falso final. El estatuto del narrador*.

Para la discusión de hoy de *Para una tumba sin nombre*, yo quisiera que tuviéramos en cuenta dos problemas. El primero es un problema más general, que circula a lo largo del seminario en la discusión que surge a partir de los textos. Tiene que ver con una pregunta que me parece importante plantear y es: ¿qué quiere decir leer una ficción?, o mejor: ¿qué significa entender una ficción?, ¿qué caracteriza la lectura de una ficción? Me parece que la revisión de los textos de Onetti en general, y de *Para una tumba sin nombre* en particular, permite plantear una primera aproximación a este problema. Esto tiene que ver con la diferencia entre construcción e interpretación en la que he venido insistiendo. Vamos a ver si podemos decir algo sobre eso.

Otro problema que quisiera considerar, a partir de la lectura de este relato, es la cuestión de los finales en una historia y, ligado a ella, el problema del marco. Hay que establecer una relación entre el final y la situación de enunciación, es decir, el marco que abre un relato. Estos son los problemas que vamos a intentar discutir hoy.

Entender una ficción supone poner en funcionamiento un tipo particular de lectura que yo habitualmente llamo «la lectura del escritor», porque pareciera que el escritor lo primero que busca cuando lee una ficción es ver cómo está hecha para ver si puede hacer una igual. De modo

que desarma ese aparato y alguna tuerca que encuentre ahí le sirve para armar otro artefacto narrativo. Se trata de una lectura utilitaria que toma a los textos como *work in progress*, como si siempre se pudieran mejorar; se trata de localizar lo todavía no narrado a manera de literatura potencial. Comprender es volver a narrar. Por supuesto que con esto solo no se consigue demasiado. No es que esa sea la única forma de la que dispone un narrador para encontrar los modos de contar sus historias, pero es una forma importante en la tradición crítica. Hay una gran línea de polémicas, decisiones, intervenciones y ensayos de los escritores sobre cómo están construidas las historias. Una serie de autores han trabajado en torno a este problema, por ejemplo Nabokov, Calvino, Forster, Ezra Pound y Macedonio Fernández.

Si tomamos la discusión que hemos establecido a partir de *Los adioses*, veremos que no estamos interesados solamente en los contenidos de ese relato, sino en las zonas enigmáticas en las que no había ningún contenido. A diferencia de una crítica que tiende a buscar primero que nada el sentido de un texto y, por lo tanto, a interpretarlo, lo primero que hay que determinar, según mi punto de vista, son los lugares que no están narrados y parecen fuera de la historia. Por ese lado, un narrador encuentra una serie de problemas, entre ellos qué es lo que no debe narrar, este es un asunto sobre el que hemos insistido mucho.

Onetti tiene muy presente este procedimiento. Qué es lo que no se narra porque no hace al centro de la trama, o bien porque no se pudo llegar hasta ahí. Los motivos por los cuales esas «no narraciones» implícitas circulan de modos diversos es una cuestión abierta. El problema radica en la posibilidad de seguir una ficción en dos series: en el sentido de no perder el hilo y en la posibilidad de narrar lo que falta. Es posible tomar una ficción que parece cerrada y continuarla ahí donde está interrumpida. En un punto, lo que nosotros hicimos con *Los adioses* en la reunión anterior fue construir una historia ausente. Una historia que estaba desplazada, que trata de componer, no un sentido, sino otra historia. En principio leer una ficción no es solamente preguntarse qué quiere decir esta historia, sino cómo sigue, qué clase de relato es y qué tipo de texto va construyendo aquel que está usando una ficción. El sentido en el caso de la ficción es el uso, como decía Ludwig Wittgenstein. Me parece que este es

el tema de *Para una tumba sin nombre*: ahí hay un debate que se refiere no solo al sentido, sino a los relatos posibles que se están colocando.

Cuando nos planteamos el problema de la particularidad de la lectura, asumimos que leer una ficción es una experiencia diferente a leer cualquier otra clase de texto que se supone verdadero, aunque el proceso de lectura sea muy similar (porque siempre leemos una palabra después de otra, seguimos una línea horizontal, luego un párrafo y por fin una página). Habría que subrayar que la experiencia de lectura de una ficción responde a una lógica que no es la misma a la que responde la lectura de un texto, digamos, verdadero o verificable. En la ficción están en juego sobre todo la creencia y la emoción.

Entonces, la lectura de la ficción es una experiencia única que debe ser considerada en sí misma, y que debe ser categorizada de una manera particular, esto se liga con el problema de la verificación de una historia. ¿Cuál es la relación entre los hechos y la ficción? ¿Dónde se verifica la verdad? ¿Qué tipo de ajuste se puede establecer entre la verdad de lo que se está leyendo y los signos que acreditan el verosímil interno que hay en ese texto? Esas son las cuestiones que yo quisiera, a esta altura del debate, dejar planteadas como un objetivo en la discusión del conjunto del seminario.

Nabokov decía que Don Quijote y Sancho planteaban dos representaciones del lector: el que se pega a los hechos, el modelo Sancho digamos, y el que construye, a partir de la ficción, sus propias versiones. Macedonio Fernández, gran lector del Quijote, ha desarrollado la idea de que leer ficción es una práctica diferenciada. Podríamos decir que todos los prólogos de *Museo de la novela de la Eterna* y toda su estrategia de escritura está fundada en la diferencia entre la lectura de la ficción y otro tipo de uso de los textos. Por su parte Borges, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», plantea el problema que nosotros veíamos a partir de la discusión de *Los adioses*, de este modo: «Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal». Habría una suerte de pragmática de la lectura de una ficción que consiste en acompañarla con otros relatos

virtuales que el lector construye a partir de lo que lee. Es una operación que reside en completar lo que falta con otras versiones.

Entonces, la idea de que es posible imaginar que en un relato se cifra una historia potencial que es posible construir, y que cuando uno lee una ficción se hace la propia ficción, es algo que yo no quisiera que quedara fuera de la discusión de una Facultad como esta, por la exigencia de un tipo de lectura que tiende a obligarnos, exclusivamente por momentos, a pensar cuál es su sentido social, o su sentido político, o el sentido «x» que esa historia tiene. La crítica literaria evoluciona porque cambia sus modelos conceptuales. Funciona por aplicación de los esquemas teóricos. He leído, por ejemplo, la utilización de los actantes de Algirdas J. Greimas en un análisis ridículo de *Adan Buenosayres* de Leopoldo Marechal, o el uso de la noción de matriz productiva de Julia Kristeva y no digamos nada de la proliferación de las relaciones de poder a la Foucault y de los devenires deleuzianos. Lo vemos actuar en este ámbito.

Por eso les pido que escriban en una página su versión de la *nouvelle* de Onetti, *Tan triste como ella*. Quiero que la lean muy cuidadosamente y hagan un resumen del argumento; que me cuenten esa historia del modo que quieran. Cada uno de ustedes debe tomar decisiones en el entrevero de la historia y tendrá que definir uno de los relatos implícitos y aludir a los otros posibles. A partir de este ejercicio, la discusión podrá enriquecerse porque todos serán expertos en el relato, ya que lo habrán leído como si tuvieran que reescribirlo. Lo que me interesa es que puedan narrar la anécdota que, según ustedes, es el centro de esa historia, en una página para evitar que alguno copie el relato completo. ¿Es esta lectura una interpretación? El debate está abierto. Manuel Puig usa esa técnica con destreza en sus novelas, donde sintetiza en pocas líneas el argumento de un film; ya en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, Puig había usado ese procedimiento. Toto, el protagonista, escribe una composición basada en la condensación de la película *El gran vals*. Borges ha hecho del arte del resumen el tema de muchos de sus cuentos y llevó al límite esa forma en *El tema del traidor y del héroe*, donde una vasta y multitudinaria saga irlandesa es condensada en un texto de cinco páginas. La traducción es otro ejemplo de escrituras que son próximas a estas experiencias; el traductor lee mejor que nadie pero no interpreta. Interpreta

como un paso, pero escribe otro texto; lo cambia de lengua y escribe un texto que es el mismo y es otro. Cuando el traductor elige escribir una versión, deja de lado otras alternativas. La disputa sobre la traducción es que siempre el traductor está obligado a elegir.

Un caso similar es la adaptación cinematográfica de un texto. El guionista tiene que elegir entre las posibles lecturas y tomar una decisión. Ustedes ven las distintas versiones al cine de *Macbeth*, están la de Orson Welles, la de Akira Kurosawa, la de Roman Polanski y en todas el énfasis, la intención y las decisiones son distintas. La adaptación supone un tipo de lectura que no debe ser asimilada a la lectura de la crítica, es una interpretación en el sentido musical, mejor dicho. Me parece que el modelo del intérprete musical que toma una partitura y toca una música que está y no está sería más parecido a lo que quiero decirles cuando afirmo que la ficción debe ser también discutida en los términos de cómo se constituye otro relato.

La idea de que la ficción debe ser leída de un modo específico también hace posible leer como ficción lo que no es ficción. Esto supone que la ficción es un modo de leer que puede desplazarse a otros registros, lo que hace Borges con la filosofía es un ejemplo de este movimiento. También podemos poner el ejemplo contrario, los que leen como no ficción lo que es ficción, es decir, los que leen la ficción exclusivamente como documento real; esta es la posición de los estudios culturales, por ejemplo. Tienden a una lectura documental de los textos de ficción buscando ahí marcas y rastros, luchas y enfrentamientos, como si los registros sociales que circulan no fueran ficción, sino un documento que debe ser usado en un debate y tiene que ver con registros y cuestiones sociales. No está mal leer así, en general la crítica literaria se maneja en tres niveles: se recurre a la lingüística para dictaminar que la literatura responde solo a su materia verbal; la otra posición recurre al psicoanálisis y plantea que la literatura solo responde al deseo y a las formaciones del inconsciente; la tercera tradición de la crítica trabaja con criterios sociológicos y trata a la ficción como simple documento social. El problema con estas postulaciones es que son demasiado abstractas. Todo texto está determinado por el lenguaje, el deseo y los contenidos sociales. Esto es una tautología, toda crítica encuentra lo que busca. Pero ¿cuál sería la diferencia entre Kafka y

Paulo Coelho? Los dos autores están determinados por el lenguaje, el deseo, los elementos sociales, pero tendríamos que ser capaces de distinguir a Kafka de Paulo Coelho.

Vamos, por supuesto, a volver sobre esto, y vamos a tomar este problema como uno de los ejes en la discusión de *Para una tumba sin nombre*, y también como resultado del debate sobre *Los adioses*. Nosotros no interpretamos ese relato, lo que hicimos fue restituir el relato que no estaba narrado. Cómo se verifica esto y qué grado de verdad tiene, es algo que no obedece solamente a la corrección de la lectura, tiene que ver con el registro en el que estos problemas están planteados, que no es el mismo que se afronta al leer un texto de no ficción. ¿Qué significa, después de todo, leer mal? Anastasio el Pollo lee mal el *Fausto* y eso produce un texto nuevo. ¿Y de qué modo lee Arlt *Los endemoniados* de Dostoievski? Esa lectura al sesgo produce *Los siete locos*.

Nosotros podríamos entrar en esta discusión a propósito de *Para una tumba sin nombre*, que es un relato sobre las posibles versiones de una historia; donde se discute qué quiere decir narrar. Ese es el punto que a mí me parece fundamental. Insisto en el hecho de que entender esa ficción pertenece a un orden que no es el mismo en el que uno dice: «Por fin entendí este texto de Kant». Cuando uno dice «por fin entendí este relato de Faulkner» se está refiriendo a otro tipo de cuestión. Y es esa cuestión la que está muy presente en la posición de los narradores en los relatos de Onetti. Eso está muy claro en *Los adioses* pero lo está todavía más en *Para una tumba sin nombre*.

Entonces vamos a hacer algo que recomendaba Nabokov en el *Curso de literatura europea*. Dice que el lector ideal no es aquel que se proyecta o se identifica con algún personaje de la historia, sino aquel que se identifica con la mente que construyó esa historia. Es decir, el lector ideal sería aquel que estaría pendiente del tipo de construcción o, si ustedes quieren, es aquel que sigue al narrador y está atento a sus decisiones.

Así que, como hicimos la vez anterior, esta vez vamos a tratar de seguir a Díaz Grey, que es el narrador en *Para una tumba sin nombre*, para avanzar sobre el problema de la construcción de esa historia.

Lo primero que consideramos al analizar *Los adioses* es que este narrador trabajaba con lo visible y, a partir de lo que veía, adivinaba y

profetizaba una trama que ignoraba. Había un movimiento de la historia explícita a un lugar hipotético, conjetural, ficcional, donde a partir de los fragmentos o de los datos, o de los elementos de lo que se había visto, surgía un relato posible. Por lo tanto, se construye una intriga a partir de ciertos detalles de la realidad y el resto se inventa. En este sentido hay que estar atentos a los detalles en una historia, qué objetivo tienen los signos sin función aparente en un argumento. Por eso en Onetti hay tantas descripciones e imágenes. Ese es un punto central sobre el cual habría que fijar la discusión. Es lo que hace Díaz Grey con Jorge Malabia, cuando están discutiendo la historia, porque el médico le hace preguntas muy concretas, le dice: «¿Tenían ventana hacia la calle? Si ella se instalaba al pie de la escalera que da a la plaza, ¿podían verla desde la ventana? ¿Y estaba ella cerca de un puesto de diarios y revistas?». Lo que Díaz Grey busca que Jorge Malabia le cuente tiene que ver con los detalles y los hechos y los espacios en el interior de los cuales esa narración sucede. «Cuando le digo que se fije en algo, no lo ayudo en nada a comprender la historia», dice Díaz Grey. «Pero acaso esas sugerencias le sean útiles para aproximarse a mi comprensión de la historia, a mi historia».

Los detalles aislados que permiten construir una trama secreta están en el origen de lo que significa empezar una historia para Onetti, y es lo que los relatos que hemos visto tienen en común. Como decía Nabokov citando a Virginia Woolf: «Dios está en los detalles». Los detalles, en este caso, son las imágenes, ciertos puntos materiales de la historia.

Todos los relatos que hemos visto empiezan con una imagen. Lo primero que hay en *El pozo* es la imagen de una prostituta lastimada por la barba de los hombres. En *La cara de la desgracia*, es la imagen de la muchacha que llega con su bicicleta y se detiene en la sombra que da el alero de un hotel, donde hay un hombre parado que la mira. En *Los adioses* lo primero que vemos son las manos del hombre. En *Para una tumba sin nombre* es la imagen de un entierro, donde hay un coche fúnebre y atrás un joven con un chivo que tiene una pata entablillada; esa es la imagen que abre esta historia. Como si hubiera una cristalización ahí, una fijación en una imagen enigmática. En el texto hay una discusión sobre si esa es la imagen que desencadena la historia o si es la de la muchacha que está con el chivo en la estación de Constitución. Pero de todas maneras,

siempre en el origen hay una imagen que tiene todas las características de algo que se fija, en el sentido de que parece estar ahí como fuera del tiempo.

Hay algo para ver y sobre esa imagen inicial se construyen las transformaciones y las versiones de la intriga. Me parece que lo que podemos llamar «lo real» en una ficción es aquello que está en el interior de la ficción misma y debe ser buscado en esas visiones, que son como un resto de la experiencia verdadera. A ver si puedo ser claro en esto: aquello que en una ficción funciona como «lo real», como lo que es indudable, tiene que ver con esta visión de algo que está ahí, con el registro de un detalle, una imagen, a partir de lo cual se construyen las ficciones, las versiones falsas o verdaderas, porque ahí está lo que desencadena la ficción. Hay un registro de lo dado, de lo verdadero, que pertenece al orden de la imagen, de lo visible, de los signos, etc.

Vemos los detalles de lo que vamos a llamar «lo real» y están las transformaciones o las hipótesis que aquello real suscita. Entonces, ¿qué hace aquel que recibe la historia y cómo actúa cuando recibe una ficción incierta y potencial, que está armada sobre esta relación con algunos datos reales? Lo verdadero es el chivo y ya tiene en sí mismo la ficción. «Meter un chivo» es, en la jerga periodística, hacer pasar una publicidad encubierta. Se asimila al cuento del tío, es decir, una trampa verosímil para cazar incautos y venderles un buzón. Es muy común la experiencia de transformar una metáfora en un relato, decir «soy un bicho» o «me siento un bicho» y escribir *La metamorfosis* de Kafka. Leer literalmente la expresión «se la comía con los ojos» y escribir un relato de terror. En este caso «meter un chivo» es hacer entrar un chivo real en un relato. La idea es que hay una metáfora que funciona como el acontecimiento verdadero a partir del cual se construyen las historias. Quería con esto marcarles que la trama registra la existencia de un plano que debe ser asociado con lo material, con lo real, con lo que se ve. A partir del chivo funcionan las hipótesis y las versiones.

Hay una serie de versiones en *Para una tumba sin nombre* que no son ni verdaderas ni falsas, pero se juegan en lo verosímil. Se trata de «hacer creer», allí es donde reside la potencialidad de la ficción. Recuerden el motivo de *Los adioses*: *sabe, es de no creerse*. Acá la tensión entre saber y

creer se lleva al límite, nadie sabe nada a ciencia cierta y eso genera la proliferación de los relatos. Quiere decir que no está contando la historia para ver sus explicaciones, dice Malabia: «No necesito que me ayude de ninguna manera activa. Basta con que escuche. […] Puedo estar equivocado cuando creo que mi historia es infinitamente más importante que la historia. La historia puedo contársela en dos o tres minutos y entonces usted, sobre ella, construye su historia y tal vez…».

De acuerdo, hay un lugar que funciona como lo real y a partir del cual se siguen otras historias. ¿En este caso cuál es? Lo real es que hay una mujer en la estación de Constitución con un chivo. Es muy importante la discusión sobre si lo que comienza el relato es el entierro o es la historia de ella con Ambrosio y la construcción del truco. Cómo engañar a los hombres con el verosímil del chivo.

Y ahora el paso que tenemos que dar es reconstruir la historia que se cuenta ahí, tenemos que volver a narrar. Se trata de ver cómo se arma la historia sobre la cual están tejidas las versiones que siguen. Y quiero insistir sobre el hecho de que volver a contarlo es ya una manera de analizar y de entender el texto. Entonces, ¿qué pasa en *Para una tumba sin nombre*? Vamos a ver si podemos reconstruir, no el modo en que está contada la historia, sino la forma en que se supone que esa historia sucedió.

Este relato guarda relación con *Juntacadáveres*, la novela que Onetti va a publicar en 1964, es decir, después de *Para una tumba sin nombre*. Acá vemos la relación que se establece con todos los textos de la saga de Onetti. En principio, el relato empieza en Santa María cuatro o cinco años antes del final. Una mujer, Julita Bergner, viuda de Federico, el hermano de Jorge Malabia, tiene una sirvienta que se llama Rita García o Rita González, que vive con ella en los fondos de la casa de los Malabia. Julita la trata, según el texto, a veces como un perro, a veces como una amiga íntima, a veces como una esclava, a veces como una hermana; no termina de ponerla en ningún lugar preciso. Rita recibe a la noche a Marcos Bergner, el hermano de Julita. Jorge Malabia los espía cuando hacen el amor.

Malabia, que en ese momento tiene dieciséis años y aspira a ser un poeta, la desea y tiene, según Díaz Grey (el narrador de la historia), una

idea típica de un adolescente: si ella ya se acuesta con uno, por qué no se va a acostar con él. Entonces va y le dice que se quiere acostar con ella, y ella le dice que no. Se supone que Rita es un año mayor que Jorge. Julita se suicida y Rita se va a vivir a la casa de Marcos; cuando él la deja, ella lentamente empieza a prostituirse: «[…] hizo la loca con cualquiera que gastara unos pesos con ella. No en pagarle, eso tenía de raro; solo en pagar copas, algún bife y en llevarla a cualquier lugar donde pudiera emborracharse y sobre todo bailar». Por fin ella pasa a Buenos Aires, cruza a la otra orilla y no se sabe más hasta que dos años después en el club, Godoy, un viajante, cuenta que la vio en Buenos Aires.

Durante un año en Buenos Aires fue sirvienta, obrera. En su segundo año en la ciudad aparece un hombre llamado Ambrosio, que inventa el truco del chivo. Ambrosio, que es el gran inventor —en la lógica de Onetti es un artista, es el rufián como inventor de ficciones—, está siempre tirado en la cama —posición básica de los creadores de Onetti, que están mirando el techo pensando, como pasaba con el de *El pozo*; como pasa con el escritor en *Cuando ya no importe*—. Tirado, en esa posición totalmente contraria a lo que la sociedad considera productiva, de pronto tiene una iluminación. El personaje de Ambrosio es un poco el motor de toda la historia; un doble de Larsen, el gran protagonista de Onetti que en *Juntacadáveres* aspira al prostíbulo perfecto. Larsen es como una ampliación de la figura de Ambrosio, pero aquí trabaja en una zona más microscópica, digamos. Ambrosio piensa en la trampa ideal, y le inventa un relato verosímil a esta mujer. Después de que ella sale por primera vez con el chivo a pedir limosna, una vez realizada su idea perfecta, Ambrosio desaparece y no vuelve más. Ni siquiera se queda a obtener los beneficios de su invento, construye esta escena y se va de la vida de Rita.

De aquí en más, la historia sigue y el narrador dice algo muy interesante sobre cómo se construye la intriga a partir de un hecho: esta mujer con el chivo. Dice: «A partir de aquí la historia puede ser infinita o avanzar sin descanso, en vano, hacia el epílogo en el cementerio». En adelante, la historia puede ser múltiple.

Digamos que a partir de ahí la trama es virtual y todas las variantes posibles quedan sin desarrollar. Lo que importa es que la mujer sigue en Constitución con el chivo; mientras tanto Jorge Malabia y su amigo Tito (a

los dos los hemos visto en *El álbum*) viven como falsos estudiantes en una pensión a media cuadra de la estación. Durante el primer año no ven a Rita, aunque pasan por ahí cientos de veces. Godoy está en la estación, la ve, le parece conocida, supone que ella es de Santa María, vuelve y la ubica. Estamos en el verano, en las vacaciones, por lo tanto Jorge Malabia está en Santa María (porque han terminado las clases), y un sábado, en la pileta del club, uno de los muchachos repite el relato de Godoy. Cuando empiezan las clases, a fin de marzo, Malabia y Tito vuelven a Constitución, salen del subte de la estación, pero no la encuentran. Tito es el primero que entra en relación con ella. Vuelve y le cuenta a Jorge lo que ha visto, Jorge al día siguiente va y la ve pero no le habla. Tito le cuenta que habló con Rita y que se citó con ella para el otro día. El relato dice que va con Rita al otro día a la pieza de la pensión y se supone que se acuesta con ella. Aquí hay un salto y hay una elipsis importantísima. Si ustedes reconstruyen la historia de este modo, verán que hay un salto ahí porque, en el paso siguiente, Jorge ya es el rufián.

En principio quería marcarles algo que a simple vista no se percibe bien y que está en todas las *nouvelles* que hemos visto: la idea de que en una *nouvelle* se cruzan dos series. En *La cara de la desgracia* se cruza la historia del suicidio del hermano y la historia del crimen de la chica. Y aquí lo que se cruza es la historia de Rita y Jorge Malabia cuando él la desea y ella es la sirvienta, y la historia en la que Jorge se convierte en el rufián y la muchacha trabaja para él. La fantasía de ser un cafishio, estamos otra vez en la lógica de un suceso y un sueño. Por eso es importante reconstruir toda la historia, porque aquí encontramos ese sistema donde hay dos series que funcionan como causalidad. Hay una relación paradojal de causa-efecto entre el suicidio del hermano y el asesinato de la chica en *La cara de la desgracia*. También hay una relación de causalidad conjetural entre el modo en que Jorge Malabia se relaciona por primera vez con Rita y la espía y esta historia cuyo desarrollo no está contado: cuando Jorge se convierte en el rufián y la espera en la pieza. Lo fundamental acá es, para decirlo rápido, que Jorge Malabia hace de Ambrosio, digamos. Hace lo mismo que hacía el otro; se tira en la cama, mira el techo y la espera. Empieza ahí un momento extraordinario de la historia, porque este joven, hijo de una familia tradicional de Santa María,

se hunde en una realidad *dostoievskiana*, viviendo con la muchacha y con el chivo, rechaza el dinero que le llega de la casa, porque el padre le sigue mandando los cheques, y él regala esa plata. Solo quiere vivir del dinero que gana la mujer. Permanece en esa realidad, digamos entre comillas, «abyecta», vista desde la óptica del que la está narrando. Se convirtió en otro; pasó de los sucesos a los sueños, para seguir con la estructura que hemos fijado en *El pozo*. Consiguió entrar a un lugar más cercano a la ficción que a la realidad.

El relato gira sobre dos acontecimientos centrales: la historia del chivo que inventa Ambrosio, el artista, y Jorge Malabia que se fija ahí y repite la escena. El personaje de *El pozo* escribe y por momentos abandona la posibilidad de estar restringido a lo que ve, y empieza a contar. Lo mismo hace Díaz Grey que escribe la historia y divaga entre las alternativas posibles. Lo mismo sucede con el narrador de *Los adioses*, que empieza a inventar y narrar acontecimientos que no ha visto. Ese es un triunfo de la ficción, la construcción de una realidad alternativa donde viven y se desarrollan los personajes.

Después vamos a estudiar qué es lo que hace Ambrosio, qué tipo de ficción construye, pero el otro paso, que es importantísimo en este texto, es que Jorge Malabia empieza a vivir en el interior de ese espacio ficcional. Empieza a vivir una novela de Arlt, se convierte en el Rufián Melancólico, digamos. Después la trama tiene otra vez un viraje, en un momento determinado decide no solo vivir ahí, sino casarse con Rita. Busca al profesor de la Facultad y le pregunta cómo tiene que hacer porque él es menor de edad, el abogado le da consejos y le dice que no le conviene.

Esta historia es un melodrama, por supuesto Rita está tuberculosa y moribunda. Lo extraordinario no es solamente que estén todos estos elementos, sino que se agrega un chivo. Eso es lo fantástico de la historia porque por un lado funciona en la línea de las historias de prostitutas, del mundo del bajo fondo, y por otro lado tenemos a la joven niña típica en Onetti, es decir, dos figuras clásicas que ya están en *El pozo* y que se reiteran con variantes en toda su obra. Pero lo distinto aquí es que esas dos figuras se unen y se condensan, como si Onetti dispusiera de esos dos personajes y a partir de ellos tejiera la trama. Lo nuevo es que las dos

figuras se interpenetran y se confunden: la mujer niña y la prostituta son ahora un mismo personaje.

Como Rita ya se reconoce muy enferma y delira, aparece Higinia, una prima que, según se dice, hace de puta fina, y se queda dos semanas cuidándola. Viene a cuidar a Rita enferma, desahuciada, y a Jorge, que tiene una enfermedad misteriosa, que quizá sea sífilis. O sea que tenemos la tradición del naturalismo, pero Onetti, con su modo de narrar alterado y disperso, logra disimular ese origen y lo usa para remarcar temas que se bifurcan. Esto da paso a una discusión en el final sobre si la que murió fue Rita, si el féretro está o no vacío, y si no será Higinia la que está enterrada en lugar de Rita. Esa situación en la que están los dos enfermos y sobre todo Rita, que parece estar a punto de morir, produce un salto, otra elipsis.

En resumen, el relato tiene dos puntos ciegos: uno es el reencuentro entre Rita y Jorge Malabia, cómo se estableció la relación y cómo él se quedó a vivir con ella y se convirtió en rufián, eso no está contado. Otro es que, hacia el final, Rita se va para Santa María con el chivo en el verano a vivir a un rancho prestado de una parienta, cuñada o tía, y luego muere. ¿Cómo termina la historia con Jorge? ¿Qué es lo que pasó ahí? Eso tampoco se narra. Lo que podríamos llamar la «metamorfosis» en la que Jorge Malabia se convierte en un cafishio termina porque en el verano vuelve a Santa María. Lo único que dice Tito es que Jorge se portó como un hijo de perra; es decir que algo pasó ahí, entre Rita y Jorge. Lo cierto es que Rita se va para Santa María, y Jorge va de vacaciones, pero no va por ella. Y entonces ahí tiene la oportunidad, dice el texto, de «verla vivir un par de días», quiere verla unos días y después quiere pagarle el entierro, porque ella muere en un rancho de la costa. Jorge va a lo de Miramonte, a la casa fúnebre, y contrata el entierro.

Como sabemos, el relato empieza ahí. Y termina un viernes de comienzo del verano, cuando Jorge Malabia vela solo a la mujer, bajo la luz de las velas ahí dónde está el cajón con el chivo. El sábado, en una mesa de El Universal, Díaz Grey se entera por uno de los de la funeraria que van a enterrar a una mujer con un chivo. El coche fúnebre no cruza la ciudad, sino que va por los caminos laterales, entre las quintas y los baldíos, desde el rancho donde murió Rita hacia el cementerio. O sea que el relato marca con toda nitidez esta separación social. Se va por afuera, no

se cruza por el pueblo con este entierro, al contrario de lo que se hace con alguien respetable del lugar. Díaz Grey llega al cementerio a la hora de la siesta. A las cuatro y cuarto de la tarde está en los portones del cementerio y ve venir el coche fúnebre y, detrás, al muchacho y al chivo con una pata entablillada atada con una soga. Entierran ese cajón, Jorge Malabia va vestido con un traje a la última moda de Buenos Aires, es decir, ha sufrido esa transformación que no se contó. Se acerca y habla con Díaz Grey, pregunta si no van a hacerle la autopsia. Ponen al chivo en la parte de atrás del auto y van a la casa de Jorge Malabia, él baja con el chivo, que muere al día siguiente, y lo entierra en el fondo de la casa, ahí donde estaba la casita de Rita. Una semana después, Jorge Malabia va a visitar a Díaz Grey, van a comer, cruzan la plaza, vuelven a la casa y empieza entonces Jorge Malabia a contarle la historia. Detengámonos en este vínculo entre la apertura del texto y su cierre, porque el final tiene que ver con lo que veníamos planteando acerca del marco.

Marco quiere decir aislar, quiere decir «este universo delimitado tiene su lógica propia». El marco es la separación entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción. Hay distintas maneras de establecer un encuadre, pero el marco tiene siempre esa función. Hay un momento en el que el marco empieza a ser agujereado y se empieza a establecer una relación entre ficción y realidad que rompe con el concepto clásico de algo que aísla un universo posible, ajeno al universo real. Definamos el marco en Onetti. Díaz Grey se apoya en el relato de Jorge Malabia y de Tito, ese es el marco. Tenemos al que escribe y a su socio en la composición de la historia. Esto siempre se decide en el final, por tanto el marco y el final van juntos porque en esos dos planos se decide el sentido del texto.

A partir del cierre, Díaz Grey elabora el texto, dice: «No volví a hablar con Jorge aquel verano». Es decir, pasa casi un año y, en ese lapso, Díaz Grey elimina cosas y escribe una versión de la historia:

> Y cuando pasaron bastantes días de reflexión como para que yo dudara también de la existencia del chivo, escribí, en pocas noches, esta historia. La hice con algunas deliberadas mentiras; no trataría de defenderme si Jorge o Tito negaran exactitud a las entrevistas y no me extrañaría demasiado que resultara inútil toda excavación en el

terreno de la casa de los Malabia, toda pesquisa en los libros del cementerio.

Pasó casi un año y en el principio del otro verano, en el hospital, una mañana se encuentra a Jorge Malabia que ahora tiene veinticinco años. Esa noche Jorge Malabia lo va a visitar a caballo a su casa. Hablan de la historia de la mujer y del chivo y Díaz Grey le da a leer lo que escribió. Malabia lee durante media hora, y después sigue contando su versión de la historia. Unos días después, en el mercado viejo, Díaz Grey encuentra a Tito, otro testigo de la trama, que le cuenta una versión levemente distinta a la que le contó Jorge Malabia. A partir de esa conversación con Tito, Díaz Grey busca a Jorge Malabia durante dos días. Al tercer día es Jorge Malabia el que va al hospital y se le acerca porque sabe que habló con Tito, se citan para esa noche en la casa de Malabia pero Jorge se arrepiente, decide que no le va a contar lo que falta de la historia y se despide de él en la plaza, interrumpiendo el circuito de las versiones. Después Díaz Grey recibe una carta que le envía Tito desde Buenos Aires contándole su visión de Ambrosio. Una escena donde aparece Ambrosio sentado en un bar al lado de Rita. El médico rompe la carta y luego escribe en pocas noches el texto. Este sería el desarrollo de la historia entendiendo por historia aquí también el modo en que se encuentran para contarla.

El argumento está contado fragmentariamente, con un sistema que parece avanzar a saltos, dejando ciertas zonas oscuras que abren otros interrogantes. De esta reconstrucción podríamos nosotros sacar dos conclusiones: una es que en un plano Díaz Grey cuenta cómo se construye una ficción, es decir, cómo hace Ambrosio para inventar una ficción, no solo cómo hacen Malabia y Tito con sus versiones de la historia, a menudo ficticias. Ambrosio imagina una ficción a partir de la cual se construye una historia que está más ligada a la producción de un efecto de irrealidad que a un efecto de verdad. Porque lo que hacen Jorge Malabia y Tito es actuar una serie de fantasías a partir de la historia de Ambrosio y el chivo. Sobre esta cuestión de cómo se construyen historias en el texto, hay un elemento que quiero marcar y es que Díaz Grey considera que el día en que Malabia pueda contar esa historia, habrá abandonado la adolescencia, que es, en Onetti, la edad de lo imaginario. Hay una conexión importante entre

experiencia, iniciación y principio de realidad. El primer movimiento sería el arte de narrar y el segundo sería el arte de vivir.

Ya con la invención de Santa María, Onetti había narrado este paso. En *La vida breve* el sujeto que escribe un guion e imagina una contrarrealidad hacia el final de la novela pasa al otro lado y se fuga hacia el espacio de la ficción. ¿Cómo se puede hacer para entrar en la irrealidad, para entrar en ese universo ficcional, que es lo que hace ya no Ambrosio, sino Jorge Malabia? Este pasaje en el que Jorge Malabia se convierte en rufián y se mete en el interior de esa historia y la vive está ligado a lo no narrado. Esa es la otra función del secreto: hacer posible el tránsito a la fantasía. Por ejemplo, en *La cara de la desgracia* no se cuenta ese momento oscuro en que el personaje se convierte en criminal, por lo tanto el crimen no está narrado. El protagonista se hace cargo de una muerte y se convierte en criminal, aunque no se aclare si la mató o no. En *Los adioses* lo que no se narra es, otra vez, el pasaje a la irrealidad de la casa de las portuguesas. Lo que se elide es el tránsito de un mundo a otro. Esto sería lo que no está contado ahí: el momento en que un personaje abandona una vida determinada y se convierte en otro. No se puede narrar porque ese acto de vivir la fantasía está fuera del lenguaje. Como si ahí funcionara una cierta ética, que puede ser la ética del crimen, incluso. Por eso digo que este universo es muy ficcional y paradójico en este pasaje.

Jorge Malabia se convierte en el cafishio, sale de ahí y no se recupera más. Es decir que ha perdido sus ilusiones y se ha convertido en un cínico. Es como si solamente ese momento de la adolescencia, en el que es posible vivir en el interior de una fantasía, fuera la época donde funciona la épica del sujeto para Onetti.

Hay una épica en el hecho de que Jorge Malabia se convierta en este rufián que rechaza el estilo del padre y rompe totalmente con él al intentar casarse con Rita. Cuando vuelve a Santa María vestido a la última moda de Buenos Aires, a partir de ahí, empieza una decadencia que Onetti va a narrar en todas las historias en las que Jorge Malabia aparece.

Entonces habría tres instancias simultáneas que avanzan hacia lo irreal. La primera es Ambrosio, la ficción del chivo, digamos; la segunda es Jorge, la ficción de que él es un cafishio; y, por fin, la ficción total, que es la que nosotros leemos, construida por Díaz Grey. Esto supone un nivel de

ficción uno, un nivel de ficción dos sobre el uno y un nivel de ficción tres sobre el dos. Sobre la base de una mujer que está perdida en Buenos Aires, aparece un tipo que le construye una ficción con un chivo y es ahí donde Jorge Malabia se incorpora y se convierte. En ese universo donde vive Jorge Malabia y sobre la base de esas dos situaciones, Díaz Grey escribe la tercera y la fija.

Es decir, todavía hay dos cuestiones para discutir en la próxima reunión que vamos a tener: una es la idea de salir de lo cotidiano y meterse en la ficción, que viene de Arlt; de todo ese movimiento de fuga que Erdosain encara y que está en otros relatos. Ustedes pueden leer *Las fieras*, que es ese mundo de malevos y delincuentes, como un mundo muy atractivo de corte con lo real. Está presente la idea de que en la marginalidad hay un espacio de fuga.

La segunda cuestión que circula continuamente por el texto es cómo hacer una ficción. Entonces hacemos en esta primera parte un esfuerzo para recortar la historia y cuáles serían los ejes comunes a los relatos de Onetti. Vamos a ver si podemos hacer una síntesis de los problemas centrales de la *nouvelle* que están concentrados en la historia que cuenta Díaz Grey.

Este problema de «qué quiere decir leer una ficción» se apoya en una sola realidad, que sería previa a la interpretación. Porque la única verdad de la que estamos hablando es la verdad de la prosa y todo depende del tono, es decir, de la voz que narra y en este caso lo notable es que ese modo de narrar es incierto. No afirma ni niega, se maneja en la duda. El que narra no está seguro, el relato es incierto. Esto es así porque Díaz Grey es un escéptico y está separado de la trama, narra lo que le cuentan y, el resto, se sabe que lo imagina. Acá la cuestión de la creencia está ligada al que narra. Es visible que el propio Díaz Grey desconfía de las versiones que recibe. ¿Por qué debemos creerle? Onetti lleva al límite la autonomía del narrador y se basa en un pacto con el lector, fundado en la incertidumbre y el escepticismo, el narrador es el primero que desconfía de la verdad de la historia.

Esto supone un tipo de interpretación destinada a definir la verdad del que narra, en el sentido de que el estatuto de verdad en los textos de ficción depende de su enunciación. Esa perspectiva de uso de la verdad

pertenece a la forma. En relación al contenido, el criterio de verdad cambia y otro modo de encarar este problema sería a través de las diferencias sociales presentes en el relato. Podríamos considerarlo un texto sobre la diferencia entre «el niño bien» y la sirvienta, pero este análisis sería posterior a un análisis de la construcción en el sentido técnico de la composición, del registro de la trama en la poética clásica, dónde está, cómo se ordena, qué se elide en este relato.

¿Qué consideramos nosotros que es verdad? Aquello que ha sido visto, es decir, las imágenes, por ejemplo, el chivo con la pata entablillada. ¿Cómo puede ser que Díaz Grey escriba sobre Ambrosio? ¿Cómo puede ser que diga lo que está pasando en esa pieza donde él nunca entró, si se trata de un registro posterior a los hechos? Hemos sacado hasta ahora dos conclusiones. Una es cómo se cuenta la ficción y cómo circula en todo el relato. La segunda es cómo se hace para poder vivir una ficción. Este tema se encuentra en todo Onetti, y también en Roberto Arlt. En este relato sobre todo se encuentra en la figura de Jorge Malabia y ahí reside la hipótesis onettiana de la iniciación, de la adolescencia. Envejecer es perder la capacidad de la fantasía. Ustedes no se olviden de que Jorge Malabia tiene la misma edad que el protagonista de *El juguete rabioso* y está emparentado con otros personajes que, como él, miran al mundo con desprecio, como Quentin Compson, el personaje de Faulkner en *El sonido y la furia*, o como Holden Caulfield, el personaje de Salinger. Son adolescentes enfurecidos que no han entrado todavía en lo real y miran desde un lugar lateral. Para Onetti envejecer es perder la capacidad de la ilusión. Lo cierto es que el relato cuenta cómo alguien vive en el interior de una ficción y se convierte en otro, es la metamorfosis de Jorge Malabia. Ahí reside en la historia de la novela el quijotismo del héroe.

Ahora, quisiera señalar algunas cuestiones de construcción que están muy presentes en este relato y que tienen que ver con el tema general que estamos discutiendo, es decir cómo se construye o cómo definimos una *nouvelle*. Hemos abordado ya una primera cuestión que tiene que ver con las dos causalidades y la doble serie; con el modo en que se encadenan estos acontecimientos que pertenecen a series distintas pero que se estructuran en una historia única. En este caso la relación Jorge Malabia y Rita como sirvienta y la relación Jorge Malabia y Rita como pseudo

prostituta. En el caso de *La cara de la desgracia* se trata de la relación del narrador y el crimen; en *Los adioses*, se trata de la relación que guardan las dos mujeres en la historia visible y la eventual conexión con otras dos mujeres en su trama secreta. En todos los casos se trata de una serie de hechos que suceden en el pasado y que actúan secretamente.

La estructura más sencilla de este mundo de doble faz, digamos, funciona con una doble lógica de causalidad, porque en un lugar las cosas tienen un registro de causalidad real y en el otro lado, una lógica de causalidad ficcional, o mágica, para hablar como Borges. El texto en el que está más concentrada esta doble lógica es en *Para una tumba sin nombre*, que tiene una estructura más binaria y sencilla de un suceso y un sueño. Un suceso es la vida de Jorge Malabia, su relación anterior con Rita, el hecho de que se va solo a Buenos Aires. El sueño es que se convierte en un cafishio, pasa a otro registro. Vamos a ver que esta estructura dual se mantiene en las otras *nouvelles* y veremos qué conclusiones podemos sacar sobre esto.

La cuestión central que me interesa plantear es que la *nouvelle* es un hipercuento, es decir, un cuento contado muchas veces; como hemos dicho, la *nouvelle* estaría más relacionada con el cuento que con la novela y de la oralidad conserva la estructura del marco. La *nouvelle* sería la reescritura de un cuento, de una anécdota, la sucesión de variantes y de versiones de una historia que, como dice Jorge Malabia, fuese contada en dos o tres minutos.

Hay un núcleo alrededor del cual la historia gira y podemos ligarlo al caso psiquiátrico o policial. Por ejemplo, el crimen de la muchacha, el caso de la prostituta que muere tuberculosa, el caso del suicidio del protagonista de *Los adioses* son hechos casi de noticia sensacionalista. Está el núcleo a partir del cual se tejen las distintas versiones. Esto produce un efecto de fragmentación, de microrrelatos que circulan y se intercambian. Para decirlo de una manera sencilla, el relato reemplaza la causalidad lineal por una recomposición arbitraria de las partes y de las motivaciones. Con un orden que no es el de los hechos y que retrasa la recomposición, conserva un elemento fijo, en este caso el chivo, que aparece en algún momento determinado y permite volver a narrar la historia.

Para que esa recomposición sea posible es necesario estar seguro de que todos los elementos están disponibles. Este problema es importante porque remite a la cuestión del final. Estamos seguros de que esa historia ha terminado porque si la trama está cerrada no cualquier intriga es posible. Entonces la cuestión de cuál es el final es un problema fundamental para tener la sensación de que uno ha comprendido esa historia. También es un elemento clave, digamos, la aparición de ese final, porque, según dónde se coloque, la historia funciona de una manera o de otra. El final es el entierro o es la ruptura de Jorge Malabia con Rita y la muerte de la joven es solo un efecto de eso, un epílogo, porque la trama no concluye ahí: «Se portó como un hijo de perra», dice Tito. Entonces no solo el final es un problema para nosotros que leemos el relato, sino también para los que están en el interior de esa historia. Ellos, es decir, el marco que constituyen Díaz Grey, Jorge Malabia y Tito, que son los que narran la historia, también se preguntan cómo sigue y también, como los lectores, se interrogan y buscan completar lo que no está narrado, es decir, el secreto. Fíjense ustedes que en el relato que trabajamos hoy la discusión sobre cuándo termina la historia es un elemento continuo: «Nunca vi verdaderamente la historia completa», dice Malabia, «ni siquiera cuando hablábamos con Tito de la historia pude sentirla como una cosa completa, con su orden engañoso pero implacable, como algo con principio y fin, como algo verdadero, en suma», concluye más adelante. Digamos, como Jean-Luc Godard, que la trama tiene comienzo, medio y fin, pero no en ese orden. Lo que se detiene y se fija en el final es lo verdadero en el interior de la ficción.

Por eso Díaz Grey habla de «un relato sin final posible, de sentidos dudosos». Leer una ficción es conocer el final. De lo contrario, uno nunca sabe qué historia es esa. El final no necesariamente está cuando la historia deja de ser contada, como ustedes saben bien, hay distintas maneras de manejar el final en estos textos de Onetti que nosotros hemos leído. En principio, esta es una idea que voy a señalar con fuerza, el final es un microrrelato. Pongamos el ejemplo de *La cara de la desgracia*, donde el final tiene una función muy visible ligada al género policial. En la tradición clásica, digamos en una historia de Sherlock Holmes, el narrador está contando equivocadamente y, de pronto, viene el detective y compone

un microrrelato como cierre. Es decir, viene el detective y le dice lo que realmente ha sucedido. Ese pequeño relato que trae el detective es lo que permite establecer el verdadero sentido de la historia que el narrador estaba contando mal. Eso es lo que sucede en la novela policial clásica, el narrador avanza con una hipótesis hasta que viene el detective y trae el relato con el que concluye esa historia. ¿Qué pasa si no viene el detective que trae ese microrrelato que concluya el modo en que sucedieron los hechos? Estamos en una narración que funciona como un relato policial en suspenso en el que hay testigos, testimonios, versiones, pero no encontramos nunca el momento donde ese contenido se aclara y se diga «la historia fue así». En todo caso, hay un microrrelato que llega al final, por ejemplo en *Para una tumba sin nombre* llega la carta de Tito, que es como una coda a la historia, tiene la función de clausura. Lo mismo pasa en *Los adioses*, el narrador da a conocer la información retenida y la trae en el relato que se presenta en el final. En *La cara de la desgracia*, es el auto azul que trae a la policía y la noticia del crimen que involucra al protagonista. En los tres casos el final revela una parte de la trama, pero no dice nada sobre el relato que no se cuenta. Es siempre un final que crea una alternativa en la historia visible; produce una inversión en el núcleo de la intriga, pero no la aclara. No pone el centro allí donde los acontecimientos son indecisos y están elididos; produce una inversión en lo que ya se sabe y funciona en relación al secreto como un falso final.

¿A qué nos referimos con un falso final? En principio, a que la historia sigue abierta. En este caso, podemos entender por final la coda de la imagen de Ambrosio, que no hace sino reforzar lo que ya sabemos, trae un elemento más sobre la realidad de este personaje que se supone que inventó los acontecimientos. Pero en un sentido más secreto, si hay otro final que se juega, del que se habla mucho, tiene que ver con la muerte de Rita. ¿La que fue enterrada era Rita o era la prima? Persiste la ambigüedad.

Con esto lo que quiero decir es que habría un cierre que no se produce en relación al motivo que sostiene toda la trama que está implícita en la historia, que sin embargo nunca se termina de revelar. Por lo tanto, esa historia no termina, no tiene final. Todo el texto gira alrededor de Rita con el chivo: «[…] el chivo, aquella dócil apariencia de chivo, era el símbolo

de algo que moriré sin comprender; y no espero que me lo expliquen. Quiero decir que no estoy contando la historia para oír sus explicaciones», dice Díaz Grey. La trama no tiene fin y su núcleo no narrado es la transformación de Jorge Malabia. Esa historia enigmática es la trama sin final y en ese sentido hay una relación entre el final en suspenso y lo no narrado. Acá se ve que el secreto no es más que un final que no se revela y que permanece elidido. Mi hipótesis es que ese final que no está, eso que no se termina nunca de saber, es el verdadero secreto de la historia.

Esa sería la diferencia entre enigma, misterio y secreto. Un enigma es algo que puede tener un final, que puede tener un desciframiento. Un misterio también puede tener una explicación, sobrenatural, científica, como quieran. Pero un secreto es una historia que no tiene fin, no se puede nunca saber realmente cómo se desencadenó porque falta un elemento. Por eso es tan enigmático y ambiguo este universo narrativo. Aunque uno consiga construir el revés de esa historia invisible, por ejemplo, que uno pueda reconstruir lo que pasaba con Rita, el chivo y Jorge Malabia, algo permanece de todos modos afuera y es ahí donde se condensa una parte de la intriga que no está contada. Lo que sí está narrado es lo que les pasa a los demás con ella, se narran los efectos y no las causas. Hay un solo momento que funciona en el circuito de lo que podríamos llamar ficcional puro, un monólogo interior de Rita que no tiene motivación realista.

El sentido de la historia, o si quieren que hablemos en términos más técnicos, la historia que verdaderamente se está contando, es una historia que no tiene final. Entonces tenemos que retomar esa idea con la que empezamos, esa idea de Auerbach que dice que el secreto en la *nouvelle* es algo que está ligado al marco. Es decir que lo que no se narra está conectado con los que narran la historia, para ellos es un secreto. Auerbach señala que, a los propios participantes, es decir, a aquellos que están contando la historia, la trama les resulta misteriosa, es una situación en la que están por un lado la narración y, por otro, los hechos.

En ese pequeño relato que presenta el argumento central, en el interior del marco, entre los que están contando la historia, «hay algo que no saben», dice Auerbach. Es ahí donde el final está en cuestión, es entre los dos que están contando esa historia que el final no está definido. Y me parece que son ellos, en este caso Jorge Malabia y Díaz Grey, que son el

marco en esta historia, los que no saben qué sucede en el interior de esa situación narrativa y no conocen el final.

Yo quería marcarles ese problema, que habría un final que no se cuenta, que está indeciso y que es un final que tiene que ver con la situación de narración que se da en el marco de la historia. Que la historia por delante nuestro termina con la muerte, termina con todos esos sistemas de cierre: llega una información de afuera, hay un personaje que muere y hay una inversión, lo que parecía ser una historia resulta ser otra. Sin embargo, en el interior mismo, incluso para los que están contando la historia, hay un vacío que no se termina de resolver. En este sentido, Jorge Malabia prueba que, en su relación con Rita, él funcionaba básicamente como un narrador, como alguien que estaba con ella representando ese lugar y que la vivía a medias, digamos así, que seguía siendo para él también un enigma.

Dado que el marco establece un recorte, está asociado formalmente con el final porque cierra la historia. Si ustedes piensan esto espacialmente, el final es el que establece el recorte y el territorio dentro del cual la historia sucede, y el marco funciona del mismo modo, también establece una frontera. El final establece un límite, después viene otra cosa, como el comienzo, son situaciones que definen el espacio de la narración. Por su parte, el marco abre la historia. Es otra frontera. Funciona en el mismo registro que el final porque establece separaciones. El marco aísla la ficción de la realidad, dice que eso es una ficción, es decir, construye el lugar de la ficción. Yo diría que el marco está allí para manejar la diferencia entre la causalidad de la ficción y la causalidad de la realidad. En este sentido, el final de un texto, la construcción de un texto en su conjunto con un final, es un caso particular del efecto del marco.

Ustedes saben que los cuentos populares, es decir los cuentos orales, establecen un marco. Alguien le cuenta a otro la historia y le dice: «Te voy a contar un relato de terror», y ya con ello establece el encuadre y los límites de lo que viene. Por lo tanto, se está siempre en una situación de enunciación real. Después la literatura escrita empezó a trabajar esa situación; a construir esa escena que en lo real está dada porque uno sabe quién es el que enuncia, quién es el narrador cuando escucha un relato. Me parece importante marcar esta conexión, que Auerbach señala cuando

afirma que en verdad ese problema de la zona no narrada de un texto es un problema que pertenece al marco, es decir, que tiene que ver con aquellos que la están narrando. De modo que lo que no se sabe está dentro del marco. El secreto está ligado a la escena de narración, no para los personajes que la viven, ellos saben bien lo que está pasando. Es en el marco donde se produce una discusión sobre qué sentido tienen esos hechos.

La segunda cuestión que quiero marcarles se refiere al estatuto del narrado, quién escribe, qué es verdad, qué no es verdad, cuándo se está diciendo una cosa que se debe considerar en el registro de lo real del texto verdadero y cuándo no. Les recomiendo que lean el texto de Calvino *Los niveles de realidad en la literatura*, donde lo que hace, de una manera muy sintética, es trabajar un vasto problema que tiene que ver con quién enuncia. Entonces toma la frase «Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las sirenas». Yo Calvino, escribo que Homero en *La Odisea*, dice que Ulises cuenta una historia, y a partir de ahí, empieza a pensar qué quiere decir este sistema de delegación de la ficción. Ahí van a encontrar de un modo muy claro, muy sintético, el problema de los sistemas de realidad de la literatura. En nuestro caso, Díaz Grey escribe lo que le cuentan Jorge Malabia y Tito y ese sería el primer nivel de realidad de la historia y su marco.

También hay un trabajo muy bueno del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger, *Estructuras topológicas de la literatura moderna*, muy claro sobre este tema de las estructuras espaciales de la ficción, cómo distintos registros, límites, fronteras van creando relaciones entre realidad y no realidad. El texto de Calvino y el de Enzensberger se complementan, ambos tienen que ver con esta discusión sobre lo real en un texto. Si ustedes releen la historia que trabajamos hoy, van a encontrar que eso que se discute toca los problemas de la forma *nouvelle* y sobre eso vamos a tratar de hacer una síntesis en la próxima reunión. Vamos a ver si establecemos la conexión entre Onetti, el género y los contextos literarios a los que ya me referí, es decir a Arlt y a Faulkner, para no establecer la ilusión de que todo lo que estamos diciendo aquí lo inventó Onetti. Vamos a discutir sobre qué tradiciones están puestos estos relatos.

SEXTA CLASE

9 de octubre de 1995

Onetti, el género nouvelle *y los contextos literarios. Convertirse en escritor. Pase, iniciación y pasaje. Juan Carlos Onetti y Roberto Arlt: economía, mundo escindido e ilusión. La información y la crisis de la experiencia. Transfiguración del universo de Roberto Arlt.*

Onetti siempre ha estado al margen de los reconocimientos. Un ejemplo que podríamos poner es el de *El astillero,* novela cuya importancia todos conocemos y que Onetti mandó a un concurso en 1961, que por supuesto no ganó. El ganador fue un escritor argentino llamado Jorge Masciangioli, al que yo creo que lo peor que le pasó en la vida fue haberle ganado a Onetti con una novela que se llama *El profesor de inglés,* que es una catástrofe. La novela de Onetti tuvo una mención y fue publicada. A pesar de los desconocimientos, la construcción de la obra de Onetti supuso una firmeza que acompañó toda su escritura.

Yo quiero dedicar la reunión de hoy a hacer un balance ligado al contexto en Onetti. Desde dónde lo leemos, en sus redes y contactos para no decir «influencias», que son a menudo arbitrarias; o si ustedes quieren, la trama dentro de la cual la obra de Onetti funciona y sobre qué otras series actúa. ¿Cuál es el objetivo de esta recomposición? Lo que buscamos es restaurar lo que falta, a qué escritores se refiere Onetti y qué uso hace de ellos, dado que el tipo de problema que nosotros nos estamos planteando es básicamente de técnica y de forma. Nos vamos a centrar en los problemas del contexto literario. Por supuesto que se puede leer a Onetti en otros registros, desde los que tienen que ver con el estado de la lengua, por ejemplo, qué pasaba con esa escritura en relación con otras. Otra cosa que se podría hacer con Onetti es trabajar ciertas relaciones con

el periodismo en el Río de la Plata, la experiencia de Onetti, la experiencia de Arlt.

Nosotros nos vamos a centrar básicamente en la relación entre Onetti y otros escritores. Vamos a usar un criterio que consiste en referirnos a aquellos textos con los cuales Onetti tiene una relación explícita. No vamos a establecer las relaciones que quizá se pueden establecer, por ejemplo, entre Onetti y Louis-Ferdinand Céline, porque la relación que un escritor establece con otros textos pasa por los textos que el escritor mismo relaciona con lo que escribe. Luego están los textos a los que un escritor les concede mucha importancia, aunque no los considere ligados directamente con lo que él escribe, esa es otra categoría; y, por fin, están aquellos textos que el escritor nunca nombra y que, sin embargo, uno podría relacionar, aunque esto obedecería al orden de la interpretación. Obedecería al orden de aquello que el crítico construye como relación. *La náusea* de Jean Paul Sartre sería un ejemplo de esto.

Nosotros vamos a manejarnos con el criterio con el que hemos definido el trabajo de este seminario, más en los términos de la construcción de la narrativa de Onetti; de lo que podríamos llamar «el contexto de enunciación», qué es lo que declara Onetti que lo rodea cuando escribe. ¿Cuáles son los textos que él considera familiares? Por este lado, yo diría que vamos a dedicar un tiempo en las próximas tres sesiones a ver las relaciones o a indicar las posibilidades para analizar las relaciones de Onetti con Roberto Arlt, con Borges, con Faulkner, con Henry James y con el género policial que son todas relaciones con las que Onetti mantuvo contacto continuo, podría decirse, desde el comienzo de su obra.

La relación con Arlt, para empezar por ahí, es una relación fundante para Onetti. Él construye alrededor de la figura de Arlt un mito de origen. Este mito suele estar presente en todos los escritores y tiene una o dos características básicas. Una es que, en general, está siempre para indicar cómo se empezó a escribir. Es muy probable encontrar siempre en algún lugar de la obra o en alguna relación entre la obra y el escritor un momento donde aparece un comienzo construido, que es una ficción del origen, porque no necesariamente las cosas suceden como se cuentan. Esto supone un relato que obedece a la verdad autobiográfica.

Después hay otro relato que tiene que ver con lo que podríamos llamar la «iniciación» que es la relación con otro escritor. También ustedes podrían buscar en textos diversos, en escritores diversos, por ejemplo la relación de Borges con Macedonio Fernández es siempre una relación de pase. Hay un escritor que legitima el pase de alguien y que le permite, a él también, convertirse en un escritor y eso mismo se transforma en un relato. Se trata de eso que socialmente es tan complicado, el «convertirse en un escritor», no el serlo, que es una cosa distinta, sino encontrar en la sociedad un lugar de validación. Uno de los mitos que construyen este hecho es una historia entre escritores. Faulkner tiene un mito extraordinario, que yo a menudo lo cuento porque ustedes van a ver la consecuencia que tiene.

Faulkner dice que él empezó a escribir porque lo veía a Sherwood Anderson que era amigo, ahí en Nueva Orleans, y veía que Anderson estaba siempre tranquilo, que nunca hacía nada, que se desaparecía por las mañanas o por las tardes y a la noche estaba con los amigos bebiendo en los bares y en los prostíbulos de Nueva Orleans. «Yo quiero vivir así —pensó Faulkner—, escribir a la mañana y estar libre el día entero». Dice Faulkner: «Bueno, entonces decidí que yo también iba a ser escritor» y fue derecho a escribir la primera novela y, cuando la terminó de escribir, se la llevó a Anderson y le dijo: «Mire, yo escribí porque lo veía a usted vivir y me di cuenta que era lo que yo quería hacer, así que hice esta novela». Entonces Anderson le dijo: «Mire, yo me voy a ocupar de publicar esta novela con la condición de no tener que leerla». Esta historia condensa todo el problema del pase; el problema de quién es un escritor para el que todavía no es un escritor, qué tipo de imagen de escritor es la que permite sostener ese momento de la escritura, que es siempre un momento de incertidumbre. Cómo el mito del otro escritor ayuda a sostener ese momento y, al mismo tiempo, cómo responde el otro, en este caso Sherwood Anderson, que legitima y niega, digamos, establece una relación donde se niega a leerlo y a decirle «yo te voy a decir si sos un escritor». Se corre de ese lugar, sencillamente le dice: «Yo voy a permitir que vos socialmente te conviertas en un escritor y publiques un libro».

Onetti cuenta en un prólogo que escribió a la edición italiana de *Los siete locos* una historia que está estructurada del mismo modo, un

encuentro con Roberto Arlt. En un momento Onetti dice que un amigo común, Kostia Constantini, un personaje también mítico para la vida de Onetti, se lo presenta. Lo van a ver a *El Mundo* y está Arlt, bastante árido y sin ganas de conversar con nadie, llega Constantini y dice: «Mirá, acá hay un escritor joven» y Onetti le da su libro. Onetti cuenta que Arlt no lee el libro, solo lo mira y lo hojea y le pregunta a Constantini: «Decime, Consti —así era como le decían—, ¿yo publiqué alguna novela este año?». Y el otro dice: «No, no publicaste ninguna novela». Arlt remata: «Entonces yo creo que esta es la mejor novela que se ha publicado este año».

También aquí me parece que hay condensada una ficción del pasaje. Pier Paolo Pasolini tiene un texto sobre qué quiere decir la escritura de una novela. Él dice, bueno, si el problema de la novela es una cuestión de argumento, sería lo mismo una novela de Eugenio Sue que una novela de Stendhal. La diferencia entre Sue y Stendhal es el estilo de Stendhal. Y, dice Pasolini, basta mirar un poquito, el estilo se distingue en seguida y para darse cuenta de si eso es literatura no hace falta mucho. Es en el estilo, primero que nada, donde se juega la calidad de una novela y la manera de percibir la calidad para alguien experto, como es un escritor, pasa por la mirada rápida. Es eso lo que está cristalizado en la anécdota de Arlt con Onetti. Arlt mira y ve el estilo de Onetti y percibe que ahí hay un escritor. Y Onetti cuenta esta historia, que no se sabe si es verdadera o no, como un rito de pasaje. Va a ver al único escritor cuya opinión le interesa y recibe de él lo que va a buscar: no una lectura sino una suerte de reconocimiento instantáneo. Entonces me parece que en esta historia de canje que cuenta Onetti está presente el pase, la iniciación y el pasaje. Otro escritor legaliza la entrada en la literatura, es simétrica a la escena de Faulkner con Anderson y lo más divertido es que el reconocimiento se liga con la no lectura. En los dos casos el escritor mayor, digamos, autoriza pero no lee.

Esto es una lectura personal que ejemplifica el modo en que los escritores se usan unos a otros. Pienso que Onetti usa el respaldo de Arlt para seguir adelante con lo que está escribiendo. A su vez, lee en Arlt cosas esenciales, en función de los problemas que está tratando de resolver. Lo primero que percibe —y persiste después en la obra de Onetti pero se aleja

del modo en que Arlt resuelve esta cuestión— es la idea de que todos vivimos en un mundo escindido, donde por un lado está la vida cotidiana y, por el otro, hay una aventura posible que está en otro lugar. Ese mundo escindido es el espacio a partir del cual se construye la literatura.

En Arlt y en Onetti es necesario un corte con lo cotidiano, es necesario despegar de ahí, y ¿qué es lo cotidiano? Lo cotidiano es la esposa, es decir, la familia, «la señora esposa», iba a decir; el trabajo, la oficina, la costumbre, la repetición. Hay que salir de ahí para escribir. Ese es el movimiento de Erdosain, cuando empieza *Los siete locos*. Erdosain es acusado de una estafa y sale, se encuentra con Elsa, su mujer, se despide de ella y va hacia el Astrólogo y su banda, se va a Temperley como quien va a otro mundo. Va a ese lugar donde por fin puede pasar algo, aunque sea terrible, aunque sea la angustia, que es el modo en que Erdosain habla de su vida. «Es la jodida angustia», dice todo el tiempo, pero es eso lo que busca, todo ese universo que está fuera de lo cotidiano. Por lo tanto, él pasa al mundo de los marginales en el sentido más amplio que ustedes se puedan imaginar. No solamente el de los malandras y las prostitutas, sino también el de los inventores de barrio, de los filósofos delirantes, y de todo lo que pueda considerarse que está en el borde de lo social.

Pero lo que quiero marcar, porque lo mismo podríamos decir de *El pozo* como texto inaugural, donde por un lado está la opresión cotidiana y por otro lado está ese lugar al que quiere llegar, es que el héroe no es un marginal y eso es lo que Onetti percibe en Arlt. Digamos, el núcleo es que el que va hacia ese mundo marginal no pertenece originalmente ahí, como es el caso de Jorge Malabia en *Para una tumba sin nombre*. Malabia no es Ambrosio, entonces la cuestión es llegar ahí, es lo mismo que el Rufián Melancólico, que era un profesor de matemáticas y eso es lo extraordinario, porque lo que dice Onetti es que lo notable es ese intelectual que abandona su vida y empieza a vivir en el mundo alucinante de las prostitutas y la mala vida.

Onetti decía que lo mejor que escribió Arlt es la figura del Rufián Melancólico y que el mejor capítulo para él es «Haffner cae», cuando camina por la ciudad fantasmagórica, va por la Diagonal Sur hacia la Plaza de Mayo y lo hieren sus enemigos. Luego llega la policía, se lo llevan y lo acosan para que diga quién fue, pero Haffner no los delata. Podría decirse

que es una situación onettiana, en un primer paso, un intelectual se convierte en rufián; segundo paso, tiene una relación antisocial con el dinero; tercer paso, muere en su ley. Es un modelo de la metamorfosis que Onetti trabaja en muchos de sus textos.

Esa lógica del mundo escindido es lo que Onetti tiene en común con Arlt. «Todos nosotros estamos al otro lado de la vida», dice el Astrólogo en un momento; los rufianes, las mujeres, las prostitutas estamos del otro lado de la vida. Estamos en otro espacio. Esa idea de que hay otro lugar al que el protagonista trata de llegar, o de que el protagonista se mueve en medio de ese universo, es un elemento muy fuerte que inmediatamente Onetti persigue en Arlt y recorre toda su obra. Yo veo ahí lo *arltiano* en Onetti. Si ustedes leyeron «Ester Primavera», habrán visto que es una versión concentrada de *Los adioses*. La historia del hombre que va a morir de tuberculosis en Córdoba y no puede olvidar a una mujer se expande en el relato de Onetti. Uno podría pensar que *Los adioses* es una reescritura lírica y bellísima de ese mismo imaginario. El centro anecdótico es simétrico a la situación en el relato de Arlt, habría una obsesión ahí, un modo de hacer avanzar la historia que funciona también en Arlt.

El segundo punto en el que podríamos considerar que hay relaciones firmes entre Onetti y Arlt es en la idea del poder de la ilusión, la posibilidad de construir una ficción, una fantasía y llevarla a la realidad. Digamos así, la potencia de lo imposible, de lo que parece que no puede ser. Un mundo libre, el reverso de ciertas determinaciones, la del dinero; de las obligaciones familiares; del trabajo, el horario, la rutina. En Onetti y en Arlt está la idea de lo posible, de todo lo que el individuo sueña que puede hacer: ganarse la lotería, inventar la rosa de cobre, estafar, dar el gran golpe, todo lo que podemos imaginar como la construcción del momento en que el individuo consigue pasar al otro lado. Sin embargo, todo eso en Onetti está interiorizado, mientras que en Arlt, esto tiene un sentido social muy fuerte.

Onetti, a diferencia de Arlt, trabaja con un mundo muy cerrado, no tiene esa presencia fuerte de una banda de agitadores que buscan la revolución social. En el autor de *Los siete locos*, aparece el dinero como un signo que circula, empieza a ficcionalizar las relaciones y saca al individuo del mundo cerrado y comienza a fluir de una manera muy

intensa en lo social. En Onetti solo hay atisbos de una utopía privada. Ambrosio, que se arma una ficción, o Larsen, que imagina el prostíbulo perfecto. El individuo se inventa un mundo privado, un universo alternativo, al que se puede aspirar como sociedad perfecta, pero es totalmente individual, entonces ahí el problema es dónde estaría la salida. En el caso de Onetti el hecho mismo de que todo gire alrededor del espacio de un sujeto hace que la solución sea mucho más inestable. La posibilidad de la construcción de una utopía privada está muy próxima al deseo y a la fantasía y, por lo tanto, tiene un corte perverso, es totalmente antisocial, funciona a contracorriente de la normalización social.

Y volvemos a *El pozo* que es, en este sentido, un texto fundador donde estos temas están tratados explícitamente. A medida que la obra se desarrolla, esto se va haciendo cada vez más elusivo y elíptico. El sujeto, el soñador que no soporta la realidad, no propone otra alternativa más que retirarse. Esto tiene cierta conexión con otras circulaciones parecidas en la literatura, por ejemplo en *La náusea* de Sartre, en la lógica del hombre solo. No en el sentido del individuo que es marginado por la sociedad, sino del individuo que se excluye a sí mismo del circuito social y que, quizá por esa misma razón, después es marginado y puesto en el borde, junto con sus aliados. Entonces aparece esta noción del personaje asocial.

Lo que en Arlt funciona como una sinécdoque —porque hay muchísimos flujos que circulan alrededor de esta historia entre el Astrólogo y Erdosain: anarquismo, marxismo, Lenin, Mussolini— en el caso de Onetti llega a un punto de concentración extraordinario y queda todo absolutamente encerrado, a menudo, en una pieza o en un cabaret, en un ámbito que parece totalmente aislado. El personaje vive de sus fantasías, no hay salida y esto le ha sido cuestionado a Onetti por las *almas bellas* del progresismo: «No hay salida», dicen, es un mundo cerrado. Bueno, ¿cuál sería la salida? Una solución verbal compensatoria a la que se niega Onetti. No hay salida, es cierto, no hay un punto de fuga, la metáfora son los suicidas que abundan en su obra. Me parece que Onetti sigue la hipótesis de Hemingway, que considera que toda historia termina con una muerte, es decir, que si uno sigue narrando cualquier historia, lo que sucede es que el personaje muere y ahí la historia termina.

Entonces precisamente en este movimiento de separación de lo social es donde hay que leer lo social en Onetti. Ahí hay que leer la sociedad en función del repudio que produce. De todas maneras, la ilusión popular es muy fuerte en Arlt, en el sentido de la ilusión de clase baja. Arlt se hace cargo del imaginario del inventor que compra el manual de difusión científica para salvarse; del que trata de ver si puede inventar el fin de semana una máquina en su casa, o compra un billete de lotería para ver si es posible salir de la miseria. Esto en Onetti tiene un sentido mucho más perverso, el sujeto está ligado a dos o tres objetos de deseo, en el sentido fuerte. En Arlt las fantasías son más sociales, por eso el dinero me parece que es la diferencia, en Arlt el objeto de deseo es el dinero porque rige todos los intercambios. Hasta las mujeres están mediadas por el dinero en Arlt, no porque él piense pagarles, sino porque cree que si tiene dinero las mujeres lo van a desear y empieza ahí la circulación delirante, que es el tema de *Los siete locos*. Entonces para Arlt, el dinero sintetiza todo, el que lo tiene puede hablar, tiene poder, es decir, el dinero afecta al lenguaje y es lo social mismo, es el elemento alrededor del cual se tejen todo tipo de fantasías del tono que sus lectores conocen bien. Onetti no tiene nada de escritor de Boedo, no tiene nada de mirada benefactora sobre los pobres, todo lo contrario. En Onetti hay que leer lo social al revés, está presente pero es elíptico y es una falta, está fragmentado y ha quedado desplazado. En Onetti el dinero tiene un lugar poco significativo, funciona como carencia pero no en el sentido de Arlt, donde no lo tienen y lo buscan, sino que detiene la acción e instala una espera y otra temporalidad. Por ejemplo, en *El pozo*, el sujeto está esperando un trabajo, se supone que alguna inserción va a conseguir, pero no aparece como una cuestión determinante.

En este texto el trueque es una forma paralela al sistema económico dominante, porque él cuenta sus sueños y fantasías cuando Cordes, el poeta, le lee su poema. Del mismo modo cuenta sus historias imaginarias a la prostituta, que acepta no cobrarle y, de esa forma desviada, cree que le paga. Está puesto en una economía completamente diferente, es un trueque de cuerpos por relatos, poemas por fantasías. Es un sistema ajeno a la lógica de lo real, tan determinante en Arlt.

En Arlt hay momentos en los que la fantasía se realiza, aunque sea imaginariamente, el sujeto dice: las cosas van a ser de esta manera. Después no sucede nunca así, pero hay una instancia en la que lo imposible parece cercano. En Onetti el acceso a la fantasía es posible pero en la esfera del sujeto, la utopía no es nunca social, en el fondo se aspira a la inocencia, a algo que se ha perdido. La adolescencia sería el estado ideal, es lo que representa Jorge Malabia, por eso es un gran personaje que encarna ese instante fugaz y luego se corrompe. Me parece que, en el caso Onetti, las muchachas serían el lugar utópico. Fíjense el efecto que esto produce, esa fantasía cuyo efecto es ir a la cárcel, aunque uno no haya matado a la muchacha, como se narra en *La cara de la desgracia*. Me parece que ahí estaría este lugar tan raro, donde Onetti imagina la situación deseable del sujeto que todavía no entró a lo social. La figura de la púber en esta óptica es igual a la fantasía del adolescente que todavía no está contaminado porque no ha entrado en la trama de lo real.

Es muy interesante que, en Onetti, esta joven niña que circula por sus textos esté acompañada por una serie de dobles opuestos, que son centralmente la prostituta o la mujer que ha envejecido. Esa circulación de mujeres putas y mujeres vírgenes en su obra tiene sentidos éticos y en el fondo son alegorías políticas, porque se corrompen al dejar la adolescencia y es la sociedad la responsable de esa degradación. Esto no está dicho pero está implícito, en cambio en Arlt no se trata de la política, sino de lo político como máquina que arrasa con las ilusiones y la esperanza. Es lo político como puras relaciones de poder. En Onetti, en *La muerte y la niña* y en *Cuando entonces*, empiezan a aparecer marcas de signos políticos más directos que ya están, por supuesto, implícitos en *El pozo*.

Habría otro punto de parentesco entre Arlt y Onetti: la noción de experiencia. Para este punto conviene recordar el texto de Benjamin, que está en la bibliografía, llamado «El narrador». Es un texto que seguramente ustedes conocen, donde me parece que está bien definida la experiencia en sí misma y en relación con la narración. Porque «experiencia» no sería otra cosa que el modo en que un sujeto le da sentido a lo que sucede. Benjamin establece una relación fundadora en el análisis de estos problemas entre experiencia y sentido. Una cosa es la

vida, digamos, y otra cosa es la experiencia. La experiencia se produce cuando el sujeto construye una significación con aquello que ha vivido.

Para Benjamin hay una relación crucial, también presente en Onetti, entre experiencia y narración. La narración sería la manera de hacer ver el modo en que se ha conseguido organizar un sentido, es decir, en el que se ha vivido una experiencia, un sentido en la sucesión de los días y de la vida. Esto es muy fuerte en Arlt. En Arlt es muy importante la búsqueda de la experiencia, pero esta no debe ser entendida únicamente como la persecución del acontecimiento, aunque también sea eso. La experiencia en Arlt es continua, el sujeto puesto en la búsqueda de que algo le suceda; que por fin tenga la sensación de que le ha pasado algo; que está libre del tedio y la repetición. Entonces, en última instancia, es el crimen —cuando Erdosain mata a la Bizca— lo que sucede como experiencia, porque está en el marco del sentido con el que Erdosain ha luchado a lo largo de toda la novela. Con esto lo que quiero decir es que la experiencia extrema, o el acontecimiento extremo, no garantiza la versión de la experiencia. Un individuo puede ir a la guerra y volver sin haber tenido una experiencia. Porque solamente la habrá tenido, en la guerra o jugando al ludo con el primo, si es capaz de extraer de esa cadena de acontecimientos un sentido.

Un sentido, es decir una forma, es decir una significación, una lección. Sobre eso gira todo Onetti, me parece que es notable en *Para una tumba sin nombre*. Por eso el texto dice: «Si lograba contarme la historia iría gastando al decirla lo que le quedaba aún de adolescente», que es el modo más puro de decir que, en verdad, el rito de iniciación por el que un sujeto cruza ese momento presente en todas las culturas está ligado al lenguaje o a la narración.

En relación a esto, me parece hay otro punto de contacto entre Onetti y Arlt: en los dos se trabaja con el par de opuestos experiencia/inexperiencia, información/desinformación. Son cuestiones muy fuertes en la obra de ambos. En la discusión de la literatura y de la sociedad actual, son los problemas alrededor de los cuales se discuten hoy muchas cosas. Por un lado la experiencia se referiría al modo en que un sujeto incorpora los hechos en su propia tradición y les da un sentido, siente que los ha vivido y los pone en un continuo. Es un poco sobre lo que yo les hablaba cuando empezamos, de la manera en que Oliver Sacks

se refería al hecho de que todos nos contamos una historia y que, cuando lo hacemos, nos construimos una identidad. Es ahí donde entraría la experiencia como aquello que nos contamos; de la maraña de acontecimientos elegimos aquellos que nos parecen significativos.

La información, en cambio, es una sucesión, un proceso de ordenamiento de los acontecimientos que parece no tener fin y que parece privilegiar nunca el concepto de sentido y de significación, sino más bien el sentido de la especulación. Pareciera que uno de los conflictos actuales es esta tensión entre información y experiencia, porque lo que aparece como información está construido de una manera que aleja al sujeto completamente y lo coloca en una situación pasiva de receptor. El sujeto nunca alcanza a incorporarlo como experiencia en el sentido en el que apunta la literatura, la narración, la experiencia privada.

Uno podría pensar en el caso de Jorge Malabia y en el caso de otros relatos de Onetti en los que existe una especie de temor no explícito a la propia inexperiencia que se desplaza y se convierte en un miedo a estar mal informado. Como si hubiera ahí un desplazamiento entre ser inexperto y necesitar información para saldar la carencia de experiencia. Esto se produce por el modo en que está construido el universo narrativo, donde la información funciona como una información sobre los hechos y sobre lo que ha ocurrido. Los que han tenido verdaderamente una experiencia como el protagonista de *Los adioses* son tipos misteriosos, que nunca se sabe bien dónde están y todos los demás, que tienen la sensación de que nunca van a tener esa experiencia, lo único que hacen es intercambiar información aceleradamente, a ver si con esa circulación se puede compensar la diferencia con ese sujeto enigmático que ha sido marcado por la experiencia.

Algo pasa, si podemos hacer un traslado rápido a ciertos debates que circulan hoy y a ciertos lugares de la literatura, vivimos en un mundo de información donde la experiencia es cada vez peor, donde los sujetos ya no tienen experiencia. Por eso la narración está complicada en estos tiempos, porque la experiencia es necesaria para descifrar una narración, es lo que dice Norman Mailer: «Yo quiero que mis lectores tengan experiencias, porque solamente si mis lectores tienen experiencias van a poder leer mis novelas y sentir la emoción que se narra». Si la narración funciona en

relación al ámbito periodístico de la información es muy difícil que funcione.

Pienso que sería bueno agregar algo breve sobre el concepto de experiencia en Borges. Lo que es bueno ver ahí es qué fue, cuál es el punto donde se marca la experiencia de Funes, no lo que él recuerda. Yo estoy totalmente de acuerdo con ustedes en que, para Borges, el olvido es la utopía de la que estábamos hablando, porque permite dar una forma, desechar, mientras que la memoria masiva, como la entiende Borges, como esa especie de acumulación, anula totalmente la posibilidad de discriminar, de darle una forma y un final y de darle entonces un sentido. Por eso se podría decir, de una manera que tendríamos que ajustar después, que Funes está puesto en el mundo de la información, estaría rodeado por un sistema de cadenas que no tienen sentido. Por eso «Funes el memorioso» y «La biblioteca de Babel» son textos hermanos. Es lo mismo una biblioteca infinita que una memoria infinita.

¿Para qué sirve tanta información?, es mejor tener una experiencia, aunque sea una. Pero la gente, para decirlo como lo decía Arlt, «vive toda la vida y nunca le pasa nada». Ese es el drama, me parece a mí, de la sociedad actual, podríamos decir que esta es una sociedad donde la experiencia está en crisis, ya lo dijo Benjamin, no es nada demasiado novedoso. Y también en este punto sería interesante poner entre paréntesis aquí al psicoanálisis como algo que tiene que ver con el sentido mismo de la experiencia. El psicoanálisis viene y establece una cosa extraordinaria. Freud decía, con toda razón, que el psicoanálisis generaba resistencia porque no a todo el mundo le gusta pensar que en algún lugar de su vida, de su secreto, ha querido matar a la madre, ha deseado acostarse con todo el mundo que anda cerca y que es una especie de trágico terrible. Freud percibe muy bien la retirada de la experiencia en la sociedad vienesa.

Esto sería entonces la cuestión que podríamos abrir alrededor de la figura de Roberto Arlt. Onetti es un narrador *arltiano* y, como tal, ha sido capaz de transfigurar el universo de Arlt. Ha logrado mantenerse ligado a él y, al mismo tiempo, construir una obra absolutamente propia.

SÉPTIMA CLASE

23 de octubre de 1995

Tan triste como ella. *El lugar del lector en la* nouvelle. *El problema de la comprensión. Los dos núcleos narrativos. Ciencia, discurso político y literatura: incertidumbre y realidad. El comienzo de una historia. La focalización*.

Antes de comenzar, quisiera hacer algunas precisiones sobre el trabajo que he asignado. Insistí en que se trataba de un texto que tenían que elegir en el marco de la bibliografia de Onetti que habíamos propuesto. El intento de narrar un relato reproduce los problemas que estamos trabajando desde que empezó el seminario, es decir, qué es una historia. El problema es siempre tomar decisiones que el relato deja abiertas. Esa era un poco la experiencia que yo quería que todos experimentáramos porque uno es forzado a fijar una dirección a un relato que en realidad propone caminos simultáneos. Hoy avanzaremos sobre este problema.

Lo que quería evidenciar con el ejercicio son las zonas oscuras de los relatos, porque esta indecisión y multiplicidad de relatos es la poética misma de Onetti. Parece que Onetti apuesta a que el lector estabilice el relato. La cuestión que cabe preguntarnos es qué es lo que hay que estabilizar, cuáles son aquellas zonas en las que nosotros podemos dejar un relato en el borde de su indecisión y en qué lugares es posible construir, o reconstruir, mejor sería decir, un núcleo.

Si nosotros nos decidiéramos a publicar el conjunto de las versiones que surgieron aquí de *Tan triste como ella*, de hecho estaríamos escribiendo una suerte de *nouvelle*, escribiríamos todas las maneras en que se puede entrar en una historia independientemente de la eficacia de las lecturas y de la elegancia de las prosas. Más allá de esa cuestión, digamos

de todas maneras, se trataría de un conjunto de versiones de una historia ausente. Todos nosotros tenemos en común la lectura de ese relato, pero si trabajáramos exclusivamente con estas versiones e imagináramos a alguien que no conoce el relato de Onetti, podríamos imaginar que, a través de la lectura del conjunto de las versiones y de las distintas entradas que se dan alrededor de esta historia, se generaría una nueva historia.

Como seguramente habrán percibido, este es el problema que plantean los textos de Onetti al ser reescritos, parece una de sus formas básicas. Es como si el problema que enfrentamos nosotros al narrar la historia fuera el mismo problema que enfrenta el narrador, que nunca sabe exactamente de lo que trata y siempre tiene el temor de cerrarla en una sola dirección. Esa es siempre la cuestión que enfrenta un narrador: cómo hacer que una historia sea más que una, cómo conseguir que un relato convoque alternativas que abran esa trama.

Decíamos, en encuentros pasados, que trabajamos bajo un tipo de postulación que sostiene que una ficción establece un tipo de lectura diferente y que una de las características de esa lectura es que uno genera una nueva historia. No solo genera un sentido, cosa que de hecho sucede. Uno puede sacar de la historia lecciones morales, lecciones económicas, lecciones sobre cómo se viste la gente, uno puede leer un relato desde muchísimos lugares; uno puede leer cualquier cosa y tomar de ahí sentidos diversos más o menos pertinentes al funcionamiento hipotéticamente real de esa historia. El sentido no depende solamente de algo que se pone afuera del texto o de la intención deliberada del escritor, sino que depende de la lectura que uno haga y esa experiencia es intransferible.

Entonces me parece que Onetti plantea el problema de la comprensión en el interior de sus textos y eso es lo que es extraordinario. Borges lo hace también, en un sentido un poco más temático. En Borges siempre aparece un libro como un laberinto, como en «El libro de arena», «La biblioteca de Babel», o la idea —en «Tlön…»—, de que una página es muchas. Esa idea de que la lectura es un recorrido especial con distintas alternativas y encrucijadas es uno de los grandes temas de los relatos de Borges. Pero en el caso de Onetti esto es un drama de los personajes, en el sentido de que esta es una situación que aparece enfrentada como una pregunta sobre el

sentido último. La idea a la que se resisten los textos de Onetti es la idea de que la experiencia puede generar una única historia.

En el caso de *Tan triste como ella*, todos podemos coincidir en que hay dos historias básicas, dos núcleos narrativos firmes en el texto. Uno es la historia del jardín, que se conecta con el pasado de ella y a partir de la cual se empieza a construir una trama más compleja. Podemos atribuir casi cualquier significación alrededor de esta historia: que es el jardín de la infancia, desordenado; que nunca fue limpiado como se debía; que tenía el aire de lugar caótico, en fin. Por un lado tendríamos ese sentido, pero en la historia la decisión del hombre de poner el cemento y las peceras —que es una imagen alucinante— supone un corte en el texto y al mismo tiempo hace surgir otra historia. Entonces aparecen los albañiles, las historias sexuales de la mujer, etc. Podría decirse que los trabajos sobre el jardín conllevan un envión de historias.

Me parece que las cinacinas, por supuesto, deben ser asimiladas a esa serie. El intento de ella de cruzar ese cerco de espinas y lacerarse las manos y la cara, así como el final de esa posibilidad con el verano, cuando las espinas ya no existen, es un elemento fuerte en el relato. Otra historia importante es por supuesto la historia con Mendle, es una historia paralela. Si la historia del jardín establece una relación entre la mujer y su pasado, la historia con Mendle relaciona al hombre con el pasado de la mujer. Por supuesto que ahí, el objeto alrededor del cual gira la historia es el hijo; el hijo, como el jardín, están para hacer funcionar el relato. Ambos están ahí como la materialización de su pasado.

Por otro lado está por supuesto la tensión entre el hombre y Mendle digamos. La obsesión y el cheque, como un elemento que gira por la historia, siempre de estilo fragmentario, como si fueran un proyecto de otra historia. Todo esto es como si la historia del jardín y el pasado de la mujer y más tarde el cerco y el cemento fueran la historia que está contada de una manera elíptica y a medias. Y lo mismo se puede decir de la relación de ella con Mendle, el hijo, la obsesión, la curiosidad de este hombre por esta muchacha embarazada. «Es posible que mi matrimonio contigo haya sido mi última curiosidad verdadera», le dice a ella cuando explica por qué la historia ha empezado a declinar. Entonces la obsesión del hombre y la prisión. Me parece que estos dos núcleos de la historia,

que es una sola, son los lugares en donde nosotros podríamos pensar la construcción de la historia.

Hay toda una historia detrás de esta extraña herencia que ha dejado Mendle en la vida de ambos. No está narrado, pero se sugiere que él hubiera preferido que el hijo fuera una niña: «Una niña podría llegar a ser tuya, exclusivamente tuya. Ese animalito, en cambio…», hay todo un sistema alrededor de esta distinción entre un hijo y una hija que tiene que ver también con el hecho de que el chico es vestido de mujer, digamos, de rosa, y ella misma es asimilada a una niña en la escena del suicidio. Es una extraña relación con la maternidad la que funciona. No solo por el interés de que el chico sea otro, sino por la situación de juego entre los dos que se genera a partir del chico, como de memoria. El jardín es la memoria de ella y el chico es la memoria de su relación con Mendle.

Si la historia tiene dos núcleos, hay que preguntarse cuáles son los puntos de enlace, qué los une. Los dos núcleos están ligados sintagmáticamente, es decir, por contigüidad, metonímicamente y es lo que está antes del suicidio. Sabemos que, en un relato, lo que está antes se considera «causa de». Estos dos elementos son simétricos con los dos que desembocan en la situación final: la relación sado con el albañil, como si hubiera explotado la posibilidad de la sexualidad como modo de zafar, y la prisión de Mendle que cierra ese núcleo.

Los dos núcleos se mantienen unidos por un sueño que, como habrán visto, también se repite en el comienzo y en el final, se trata de una escena simétrica, digamos así, porque la imagen bellísima del revólver entibiado en el agua del niño remite a la escena erótica inicial de la mujer con el hombre. Ella reproduce la situación inicial al ponerse el caño del revólver entibiado, dice así: «envolvió en ella el Smith and Wesson, aguardando con paciencia que el caño adquiriera temperatura humana para la boca ansiosa». Reencuentra la situación del sueño que está en el origen, que sirve como movimiento de encuadre y relación. El revólver, por su parte, cumple la función dramática que Chejov trabaja en el arte de la forma breve. Chejov dice: «Bueno, si uno pone un revólver en la primera página de un relato, tiene que hacer algo, porque el espectador, el lector va a estar siempre esperando que alguien haga algo con esa arma». Es decir, hay cosas que son puestas en un lugar al principio porque son necesarias al

final. Por supuesto que la historia que se cuenta del modo en que aparece el revólver en el comienzo tiene que ver con el hecho de que es necesario para la escena final.

Entonces, quise comenzar con estas dos cuestiones: los dos núcleos narrativos y la presencia de ciertos objetos que son los que en verdad sostienen la historia y abren las redes. Esos objetos narrativos que hemos tratado de describir son los elementos a los que siempre hay que estar muy atentos porque es ahí donde se ve la construcción del relato.

El otro punto que quiero discutir es sobre cierta interpretación que se ha producido alrededor de las lecturas de los relatos. Onetti trabaja textos complejísimos, con una prosa que tiende a la abstracción. Cuando narra una situación, no se narra la situación en sí, sino los estados de los personajes. Acierta al título, porque «la tristeza» marca como adjetivo al clima más que al personaje. Pese a que él trabaja estos relatos fragmentarios con una prosa que tiende a caracterizar las atmósferas de la situación que está narrando, es un escritor notable por la capacidad que tiene para materializar imágenes que sostienen el relato. El revólver y el cemento que aplasta el jardín son imágenes fortísimas que verdaderamente le dan cemento y fin al relato. Leemos una imagen exacta de la locura del hombre con esa construcción alucinante que él decide con las peceras: «Quiero hacer peceras. Ejemplares raros, difíciles de crías», le dice a la mujer y los tipos… y los tipos que empiezan a trabajar en la casa, en medio de la decrepitud de la relación. Onetti logra una imagen externalizada de lo que el hombre tiene en la cabeza. Por eso es extraordinaria, y funciona como un imán, en una literalidad real.

Por lo tanto, Onetti insinúa con elementos diversos lo no narrado. No hace declarar a la mujer: «Me abandona por una chica más joven», sino que establece una situación que tiene que ver con sus descubrimientos, con procesos de comprensión de la repetición en la que él está ahora. Ella encuentra una carta de una joven, con una firma que «ostentaba un significado incomprensible: Másam» y lo ve a él vestirse como lo hacía para encontrarse con ella, cuando era joven. La carta y el traje materializan toda esa red de significaciones.

Después está el tema del envejecimiento como tragedia en Onetti, la tragedia del paso del tiempo. Pareciera que en su poética madurar es

corromperse. Por lo tanto sus textos no son otra cosa que textos trágicos, porque no hay modo de zafar de esa situación. En esa serie aparece también el tema de la muchacha como objeto de deseo, un tema *a la Nabokov*, digamos. Hay un texto de Onetti sobre *Lolita*, donde parece hablar con una especie de socio, con alguien que se dedica al mismo negocio, cuando se refiere a las muchachas que todavía no son mujeres. Lo que nos interesa marcar es que esta noción de la juventud perdida, del pasado, es algo que en Onetti se repite, en el sentido más pleno que tiene esto en un narrador, es decir, como una imagen que trata de seguirse hasta el final, como si hubiera un secreto ahí, algo que no termina nunca de descifrarse. Todo esto lo hemos visto condensado en *El pozo*, con Cecilia, que primero era una jovencita y después se convierte en una mujer madura, que trata de repetir sin éxito esa escena de la rambla. En *Los adioses* aparece la muchacha joven, con esa relación también ambigua con el protagonista y en *La cara de la desgracia* es otra vez la joven virgen. Me parece que el vaivén en Onetti fluctúa entre la puta y la púber, esa es la condición para «despertar la curiosidad», para decirlo como él. En el caso de este relato, la aparición de la amante joven sepulta la historia. Podría decirse que en esa época indecisa, digamos, ella todavía tuvo la ilusión de ser deseada. Hay un diálogo extraordinario que les voy a leer:

> —¿Todo? Tal vez no lo comprendas. Ya hablé, creo, de la muchacha.
>
> —De mí.
>
> —De la muchacha —porfió él.
>
> La voz, las confusiones, la cuidada lentitud de los movimientos. Estaba borracho y próximo a la grosería. Ella sonrió, invisible y feliz.
>
> —Eso dije —continuó el hombre, despacio, vigilante—. La que todo tipo normal busca, inventa, encuentra, o le hacen creer que encontró. No la que comprende, protege, mima, ayuda, endereza, corrige, mejora, apoya, aconseja, dirige y administra. Nada de eso, gracias.
>
> —¿Yo?

O sea, no una esposa, en el sentido en que la sociedad organiza y construye alrededor de ese recorrido de adjetivos que hay ahí, de esa serie

de atributos de lo que podría considerarse el modelo ideal de la compañera, de la mujer que está con el hombre en un vínculo perfecto. A partir de esto se revela la rutina, otro registro constante en Onetti. Uno podría decir que ese es el tema del texto pero sin una absoluta certeza. Una de las cosas que surgen de la lectura que hice de los trabajos que ustedes me entregaron es la dificultad para fijar el punto principal del relato, porque el texto propone distintas maneras de entrada y cierre. Y aquí, me parece que podríamos volver al comienzo de todo, cuando hicimos una distinción entre el secreto, entendido como algo que circula entre los personajes, y el secreto propio de un texto hermético. Esa diferencia yo la agregaría a la discusión sobre lo que es leer una ficción. ¿Qué es entender una ficción? Cuando leo lo que ustedes han escrito sobre los textos de Shklovski o de Deleuze, yo veo inmediatamente qué quiere decir «entender un texto» o un ensayo. En ese caso, se entiende o no en función de la competencia para seguir un hilo de argumentación, pero entender una ficción pertenece a otro orden.

Nosotros tendríamos que modificar la noción de «entender un texto», porque ya no se trata de reconstruir todos los sentidos. Ese no es el punto en el que tendríamos que poner la función del «entender» en una historia. La pregunta por lo que quiere decir un relato está y es inevitable. ¿Qué es lo que pasa, por qué se mata esta mujer? Me parece que no hay una pregunta que no remita más que al relato mismo. En la música eso está bastante claro. Una vez le preguntaron a Robert Schumann qué quería decir una sinfonía y él, en respuesta, la tocó otra vez. Esto quiere decir que no hay otra manera de saber lo que un relato quiere decir más que haciéndolo de nuevo.

En el caso del texto de Onetti, la sensación que se desprende es que hay algo en la historia que es oscuro respecto a la intención del narrador. Esta idea de que hay un secreto nos remite a algo que también dijimos, siguiendo a Auerbach: que el secreto está en el marco, es algo ligado al narrador. Hay algo que el narrador no sabe o no quiere decir, y ese elemento ausente es lo que en realidad permitiría alumbrar las zonas de penumbra del relato.

Entonces, en un punto el sentido del relato es lo que ese relato cuenta. Nosotros podemos hacer una lectura sobre los criterios arquitectónicos en

Onetti, la Villa Petrus; sobre cómo está pensado ese jardín con el cemento; podemos hacer toda una descripción de la presencia de lo arquitectónico en Onetti y extraer ese sentido, pero no me parece que sea útil. Es un tipo de lectura que se puede dar en los ámbitos de la crítica académica, periodística, pero la pertinencia del sentido en la lectura de la ficción es algo que tendríamos que dejar planteado como problema de la lectura del escritor. No basta saber por qué algo sucede, sino comprender la perplejidad frente a cierto tipo de acontecimientos. En la reunión anterior hacíamos la distinción entre información y experiencia, decíamos que una cosa es ser inexperto y otra cosa es estar desinformado, entonces lo que sabemos y lo que no sabemos es un punto crucial.

Por otro lado, es difícil imaginar que esa mujer a quien se dirige la carta del comienzo, llamada «Tan triste», sea la misma del relato. De todas maneras, lo que sucede con ese comienzo es que nos pone frente al problema que en Onetti se plantea de una manera siempre magistral, que es el límite entre la ficción y lo real. Este es un problema sobre el lugar de la recepción en la ficción, ha sido poco estudiado y es un fenómeno mucho más complejo de lo que a menudo se supone. La ficción no depende solo de quien enuncia, no depende de alguien que dice: «Voy a escribir una ficción» o «voy a escribir un texto verdadero», «voy a contar una experiencia real», sino que depende también de la recepción y de la experiencia del lector.

Quien recibe el relato puede leerlo como ficción o puede leerlo como verdadero, tiene esa posibilidad, ya sea por error o por exceso de sofisticación. El primer caso sería la construcción que hace Madame Bovary de las novelas; mientras que el exceso de sofisticación es el de Borges que tiende a leer como ficción textos que no han sido enunciados como tales. Esta tensión es propia de la literatura.

La ciencia, por ejemplo, que sería el lugar donde la verdad está puesta todo el tiempo en funcionamiento, no tematiza la verdad, no pone la verdad en el interior de su discurso, tiene un criterio de verdad fijo para decidir de qué manera funciona el discurso. La ciencia delimita con criterios estables el valor de verdad de los textos. «Estos textos no tienen validación, comprobación, verificación y por lo tanto son excluidos del circuito de recepción». Lo importante de este elemento es que, de lo

contrario, sería imposible la circulación científica, cada vez más vertiginosa. Las teorías se multiplican en meses, pero la comunidad científica tiene un pacto, no hay un Borges ahí metido; no hay un tipo que dice «vi una cosa» sin haberla visto, porque se supone que hay un pacto. Nosotros podríamos imaginar un relato donde esto no fuera así y todos viviéramos bajo una ciencia falsa y actuáramos de acuerdo a ella; una ciencia que, en realidad, es controlada por una banda de malandros que publican hechos que no verifican. Por suerte la comunidad científica estabiliza un pacto de creencia mediante el cual, se supone que los investigadores responden y publican sus resultados, formar parte de la organización de aquello que el relato científico no tematiza.

Mientras que la literatura sí tematiza esa relación con lo real. El periodismo aborda todo el tiempo esta cuestión: qué es un hecho, qué es verdad. La política es el mismo caso: no hace otra cosa que eso; está todo el tiempo definiendo qué cosa debe ser entendida como verdadera y qué cosa debe ser excluida de la verdad; qué cosa debe ser considerada arcaica o heredada. También tiene que resolver el modo en que ese discurso se va a difundir. Todas las formas de construcción política giran alrededor de esta cuestión, quién expresa la verdad de qué o, mejor, quién expresa la verdad, pero debe ser acallado. El resultado es todo lo que ustedes leen en los diarios o que está suprimido. El discurso político está obligado a tematizar y a poner la verdad como un elemento interno a su funcionamiento.

La literatura es el lugar donde esa tematización sucede de la manera más elaborada, más formalizada y más perfecta, por eso ha servido como laboratorio de los discursos sociales y en ciertas discusiones de la filosofía y de las ciencias humanas. Derrida, Deleuze, Lyotard, Jameson, digamos los filósofos actuales, los que están discutiendo situaciones alrededor del estatuto de lo escrito, discuten básicamente con las técnicas, las teorías y los métodos de la investigación literaria y usan a la literatura como un elemento muy importante. Así lo hizo Freud, lo hizo Lacan y lo hizo Marx, que formalizó, basado en Shakespeare, cierto tipo de metáfora alrededor del dinero. La literatura es un ámbito donde estas cuestiones sobre la incertidumbre y lo real están planteadas. Uno no acepta un discurso porque sabe que es verdadero; uno piensa que algo es verdadero porque cree en

eso, a eso me refería con el tema de la recepción. Pareciera que está planteada al revés la cuestión. Si uno cree que un discurso es verdadero, lo aceptará como verdadero. No porque sea verdadero uno cree. ¿Por qué? Porque la decisión del que recibe es muy fuerte, no hay ningún elemento interno al texto que permita otra cosa que la indecisión.

La ficción entonces no es algo que dependa exclusivamente de un tipo de organización interna, depende de un juego que podríamos llamar «social», un juego que el marco de la *nouvelle* representa de una manera extraordinaria y que Onetti practica admirablemente, porque solo con hacer comenzar el relato con una carta sin aparente registro genérico, más que las iniciales *J. C. O.*, desdibuja el límite entre lo real y la ficción. La inicial hace pensar que se trata de una historia real, es leída por nosotros como *Juan Carlos Onetti*. Nosotros leemos esas iniciales como se supone que Onetti las puso, deliberadamente, para que no pudiéramos salir de esa ambigüedad. Cerrado por la firma y por el nombre, el texto se enmarca con una remisión a alguien y se le hace formar parte de la historia.

Entonces una perspectiva es asociar esto con la figura del narrador en el texto. Por un lado porque se remite a una situación de escritura, porque también hay dos apariciones del narrador que están puestas allí para marcar su función básica: situar el punto donde empieza y termina una historia. Se lee: «En cuanto al narrador, solo está autorizado a intentar cálculos en el tiempo. Puede reiterar en las madrugadas, en vano, un nombre prohibido de mujer. Puede rogar explicaciones, le está permitido fracasar y limpiarse al despertar lágrimas, mocos y blasfemias». La cuestión que plantea un enigma es la frase «puede reiterar en las madrugadas un nombre prohibido de mujer». Inmediatamente uno se pregunta si ese nombre remite al autor. Pienso que refiere a la situación, quizá no directamente del que narra la historia, sino a la cuestión de si ha habido un anclaje en lo real; si esto que estamos leyendo ha tenido una historia condensada en esa suerte de dedicatoria que podemos considerar cierta pero sin certidumbre.

Entonces si uno cuestiona la noción de comienzo en el sentido en que lo hace Onetti —y hay otros textos de la literatura contemporánea que lo hacen—, está poniendo en cuestión la noción de marco, no en su sentido primero que refiere a *dos que narran una historia*, en el *Decamerón* por

ejemplo; sino «marco» en el sentido de que toda ficción supone un pase en el que se tira una raya y se supone que se ha dejado lo real y se ha pasado al campo de la ficción. El *Había una vez*… es el modelo de comienzo de una historia en la tradición popular que supone este corte a partir del cual entramos en otro ámbito. Por supuesto Onetti problematiza ese comienzo porque pone en tensión la frontera entre lo que es real y lo que es ficcional y entonces lo que establece es un pase a un universo ficcional incierto donde no se puede estar seguro ni del comienzo, ni de la relación que el narrador mantiene con la historia, incluso al mismo tiempo, en el interior de la historia se dice que hay otro comienzo. De modo que la noción de comienzo forma parte de la problemática del marco, de encuadre que forman parte también de la discusión sobre el concepto mismo de ficción.

Ahora la cuestión de todas maneras es qué sería lo real acá, es la misma pregunta en *Para una tumba sin nombre*. El problema en el que el relato se enmarca es que hay un afuera de esa historia que tiene más cosas que las que nosotros conocemos y es ahí donde se produce el efecto de incertidumbre, porque si estuviera enmarcado con suficiente fuerza, estaríamos en una zona en la que todos los elementos que necesitamos para la historia son legibles y no dan lugar a dudas. En última instancia, un marco no es otra cosa que un límite de algo, un corte en un tejido que, de lo contrario, no tendría fin. Uno mantiene dentro los elementos que considera pertinentes en el espacio que establece. Escribir es, entonces, elegir qué entra y qué no en el espacio narrativo.

La *nouvelle* es una forma donde se elige lo que queda fuera y lo que entra. Entonces me parece que habría que pensar esta idea de marco que es muy importante en el género, yo creo que el trabajo en el seminario en ese sentido es una buena entrada a ese problema que por supuesto tiene muchísimas otras ramificaciones. El otro punto sobre el cual quisiera yo llamarles la atención es el problema de que el relato tiende a estar narrado desde una especie de focalización ligada a la forma *nouvelle*; se trata del punto de vista, para decirlo como Henry James.

Hay una anécdota muy divertida que cuenta Emir Rodríguez Monegal en el prólogo a las obras completas de Onetti que editó Aguilar. Ahí cuenta el encuentro de Borges con Onetti, donde Rodríguez Monegal, amigo de ambos, actuó como anfitrión. Fueron entonces a comer a una cervecería de

la calle Corrientes y, según cuenta, Borges y Rodríguez Monegal estuvieron toda la noche hablando de Henry James. Cuando se estaban despidiendo, Onetti dijo: «¿Qué le ven al coso ese Henry James?». ¡Qué le ven al coso ese Henry James! Borges le dijo a Rodríguez Monegal que Onetti quería hablar como un compadrito uruguayo. Me parece que la anécdota es interesante. La tribulación que yo hago es que Onetti se fue de ahí para el sur, él vivía cruzando la calle Rivadavia, y se puso a escribir *Los adioses*. Seguro dijo: «Tanto hablar de Henry James, vamos a ver ahora si podemos…». Esa historia ejemplifica muy bien la relación de Onetti con James: no muestra un interés excesivo pero se puede plantear un vínculo profundo entre su poética y ciertas marcas de las *nouvelles* de Henry James. No importa si Onetti estableció de hecho esa relación, si fue influido por él, pero sí sería muy productivo establecerlas nosotros.

Básicamente porque, como ustedes saben, Henry James considera el problema del marco como una cuestión de construcción del espacio de la ficción, y es él quien define, en última instancia, el lugar que debe tener el narrador. No es que él invente ese lugar, sino que lo define. La idea de la «focalización» en James abre todo un camino de la narrativa contemporánea y señala:

> Me interesa cierta visión indirecta y oblicua de los hechos que presento, ya he expuesto como una costumbre aceptada, incluso comentada antes, mi preferencia por tratar mis temas, por ver mi historia a través de la sensibilidad de alguna persona más o menos ajena, alguien que no esté involucrado, pero sí interesado en los hechos y que incluya en su relato ciertas voces de interpretación y de crítica. Una y otra vez, sobre todo en mis novelas breves, he comprobado que en el centro no estaba mi narración impersonal, sino mi narración de la impresión de alguna otra persona, contribuyendo así el relato del acceso de esta persona a los acontecimientos, y su opinión, por alguna ley sutil, a intensificar el interés. Este alguien es, con frecuencia en mis novelas cortas, lo confieso, el delegado concreto del narrador impersonal, un sustituto conveniente del poder creador, de otro modo tan de lado e incorpóreo.

Esto dice Henry James y parecen descripciones de los textos de Onetti, donde siempre hay un testigo implicado, pero no directamente en la acción, y la historia es narrada por la sensibilidad y por la percepción que este personaje les da a los acontecimientos. Es lo que decíamos en relación al narrador que delega en la muchacha la visión de la historia que estamos leyendo.

La otra cuestión que quiero marcarles sobre esta relación con Henry James es que en sus *nouvelles* lo que no se narra aparece a menudo como tema; creo que algo de esto ya hemos dicho la vez pasada cuando hablamos de *Los adioses*. A menudo en James el tema del aparecido, del fantasma, funciona como la condensación de una causa ignorada; como la síntesis de todos los misterios y los elementos no dichos que la narración necesita para seguir adelante. En Henry James, y me parece que también en Onetti, las cuestiones sobre qué es lo que no se narra, qué es el secreto, cómo se interrumpe la cadena de la causalidad y cómo se reconstruye están convertidos en el tema de la narración y aparecen como una anécdota. Henry James ha definido tanto el carácter ambiguo de la historia, sus distintas posibilidades de lectura, que a menudo la ambigüedad conlleva a la posibilidad de que haya más de una historia. Es el caso de *Otra vuelta de tuerca*, para contar un relato muy conocido. Ese relato puede ser leído como la historia de la aparición real de un fantasma o como la historia de las alucinaciones de una institutriz psicótica que cree ver fantasmas y aparecidos.

Como ustedes recordarán, cuando Borges escribe «El sur» y dice que su historia tiene más de una lectura, en alguna entrevista habla sobre este tema y dice: «Voy a tratar de hacer, dentro de mis posibilidades —que son modestísimas—, un cuento a la manera de Henry James». Lo que le interesaba a Borges era la posibilidad de contar una historia que al mismo tiempo fuera más de una. Esto es lo que Onetti hace todo el tiempo.

Otra conexión que me parece también productiva es la relación entre Onetti y Faulkner y puede ser establecida desde diversos puntos. Por un lado el mito del escritor. Onetti ha construido un gran mito de escritor, esta idea de que un escritor tiene un lugar ideal también aparece en Faulkner. Él sostiene que el mejor lugar para un escritor es un prostíbulo, porque tiene la virtud de que a la mañana está todo tranquilo y a la noche hay

mucha vida social y las chicas siempre tienen historias para contar. La idea de Faulkner de que no es en el mundo literario donde se debe buscar la literatura es un modelo fuerte para Onetti. Parece que para ambos la literatura está en un lugar tradicionalmente considerado fuera de lo social, en el lugar de la mala vida.

En cuanto al tono, en Faulkner el narrador se olvida, a menudo está borracho y su voz y su tono funcionan autónomamente de la historia que esta contando. Es una representación muy lograda de un narrador oral, en donde lo que más importa es la simpatía, la tensión o la profundidad de sus observaciones y los recuerdos que conllevan; el tono de sus usos del lenguaje, su ironía. El hecho de que el sujeto esté contando importa más que la historia misma. El narrador parece olvidar por momentos la historia que está contando y se queda en el simple hecho de narrar. Si ustedes leen *¡Absalom, Absalom!* verán funcionar esta cuestión y es algo que en Onetti también es muy fuerte.

Por supuesto también la historia que se cuenta está fragmentada y los hechos, totalmente alterados. Se trata de un relato que busca, en el presente, reconstruir una cadena de acontecimientos de los cuales el narrador solo conoce fragmentos. A menudo Faulkner se apoya en otros narradores para estructurar esas historias tan abiertas. El modo que tiene Faulkner de organizar esos fragmentos es utilizar la trama familiar y la genealogía como estructura. Esto es lo que ha tomado la literatura latinoamericana de Faulkner; es lo que han tomado Gabriel García Marquez, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, por ejemplo. Una familia y sus ramas son una novela, son una historia, y hay un orden al que es posible apelar aunque el narrador llegue a independizarse tanto por momentos. En todos los casos, lo que importa es el tono del que narra, en Saer esta cuestión también está presente. Esto quiere decir que el que narra ha ganado un espacio propio e importa más, vuelvo a decir, que la anécdota misma, lo cual no quiere decir que no esté contando una historia, pero se trata de una historia ramificada que se narra autónomamente.

Vemos en los relatos de Faulkner que a veces habla Quentin Compson, pero es el hijo o el sobrino, y que aunque no hay mucha claridad, sí funciona una organización narrativa. Aunque en Onetti no haya historias de familia que se transmiten, sí existe un espacio inventado donde esas

historias ocurren y se organizan. De ese territorio inventado por Faulkner salen Macondo, Comala y Santa María. Cada novela se continúa fragmentariamente en otra y entonces hay un territorio que funciona como un encuadre para una serie de historias que se van contando fragmentariamente y se retoman o abandonan intermitentemente y encuentran su cierre solo con el fin de la obra. Me parece que este es un elemento que en Onetti es muy fuerte y ese es el elemento que quisiera dejar para el próximo encuentro, para no recargarnos demasiado.

En la próxima voy entonces a plantear el problema de la saga en Onetti y voy a tomar *La muerte y la niña* como un relato enclavado en esa saga para pensar la relación de la *nouvelle* con el conjunto de la obra de un autor.

OCTAVA CLASE

30 de octubre de 1995

La muerte y la niña: *un relato bisagra en la obra de Onetti. Aspectos formales de la* nouvelle. *La saga en Onetti y la continuidad narrativa. Borges, Onetti y Macedonio Fernández: la autonomía de la ficción. Figuras onettianas. Contexto interno y contexto externo. Espacialización de la ficción: el mapa de Santa María*.

Como ustedes saben, *La muerte y la niña* es un relato tardío de Onetti, de 1973, que puede considerarse un texto bisagra de lo que va a ser la segunda parte de su obra. A esta altura en la que ya hemos recorrido una serie de textos, podremos plantear alrededor de este relato dos o tres cuestiones para continuar con el abordaje de algunos problemas sobre la forma *nouvelle*.

¿Qué es lo notable en términos de forma? Es un texto que formalmente tiene algunas diferencias con algunos de los relatos más característicos, si ustedes quieren, de forma más pura, como son *Los adioses* o *Para una tumba sin nombre*. *La muerte y la niña* tiene una escritura más tradicional, menos ligada al vértigo y la fragmentación. Sin embargo, Onetti mantiene esa forma de narración al revés, digamos. Lo que se narra en primer plano no es nunca lo más importante y la historia que mueve la trama es la que está más alejada del foco narrativo. Hay una superficie donde los acontecimientos suceden y, al mismo tiempo, una profundidad que no se narra. En este caso la historia subterránea es la supuesta infidelidad de la mujer de Goerdel. Y también, en cierto sentido, la historia de la hija de Díaz Grey. Ambas son historias que actúan sobre los acontecimientos, sin ser el centro mismo de la trama.

Veremos entonces un par de cuestiones más en relación al problema de la forma, y discutiremos los problemas del contexto de Onetti, que aquí aparecen en primer plano. Por un lado, el contexto interno de la propia obra, es decir, cómo actúa el conjunto de la saga en este relato y qué problemas se derivan de ella. Por otro lado, veremos la aparición de ciertos materiales políticos externos, que surgen ya de una manera mucho más nítida, y que también es importante indicar.

La historia se abre con una escena casi del género policial. Llegamos a la historia cuando la confesión ya ha terminado y, por lo tanto, como siempre en Onetti, el texto empieza cuando la historia ha quedado atrás. En el comienzo, lo que viene es lo que no se ha contado y funciona como impulso para que la historia empiece. Después el cierre está construido alrededor de la forma del desciframiento. Habrán visto que en realidad el cierre es una lectura muy técnica de las cartas, que es muy interesante como estrategia. Este procedimiento funciona como un modo de construir la figura y la identidad del que ha escrito esas páginas. Encontramos todo un análisis del estilo de las cartas, de cómo están construidas, que permite inferir una serie de verdades.

Aquí el final funciona como una estructura que permite hacer un viraje a la historia y hace aparecer la posibilidad de un doble final, como si la historia terminara y después apareciera algo más, que a menudo es un objeto real. En este caso, las cartas vienen después de que Goerdel le ha contado la verdad a Díaz Grey: el hecho de que su mujer tenía un amante y que ese hijo no era suyo. Sin embargo, después las cartas llegan y le permiten a Onetti ese remate. Del mismo modo, para volver a citar esos indicadores de final que maneja Onetti y que ya hemos mencionado: el auto policial, en *La cara de la desgracia*; las dos cartas que aparecen en el final de *Los adioses*; la carta de Tito en el final de *Para una tumba sin nombre*; y el revólver que funciona como disparador, en el sentido literal, del final en *Tan triste como ella*. En el caso de *El pozo*, que es un texto donde todos estos materiales están puestos en otra colocación, se podría pensar que el objeto exterior es el legajo del juicio de divorcio de la mujer del narrador, donde se cuenta la escena de la rambla.

Me estoy refiriendo a los elementos formales, a la aparición de un final que viene arrastrado por un objeto, vamos a llamarlo así, por un elemento

concreto, donde la historia encuentra la manera de cerrarse como un epílogo. Aquí es esa escena de desciframiento de esas cartas la que le da una suerte de segundo cierre a la historia.

Por otro lado, también habrán visto que básicamente el texto está estructurado en cuatro escenas. El centro del relato es el consultorio de Díaz Grey, la primera escena sucede en el consultorio, cuando Goerdel le cuenta la historia de su relación con Helga Hauser y toda esta cuestión de la paternidad, la muerte, la religión. La segunda escena es la escena en el seminario, donde el padre Bergner ha elegido al joven Goerdel para convertirlo en sacerdote y suscita toda esa historia sobre cómo él en realidad es un falso creyente y termina siendo un *escribano del poder eclesiástico*, se convierte no en un sacerdote, sino en alguien que trabaja en función de los intereses materiales y de poder en la institución. Eso está como en segundo plano. La tercera secuencia es la llegada de Jorge Malabia al consultorio de Díaz Grey con la historia de la muerte de Helga y con la historia de la posible venganza y todos los índices de la derecha clásica latinoamericana.

Justamente con esta historia hay una interrogación, como ustedes recordarán, de Malabia hacia Díaz Grey. Pregunta: «¿Quién es usted?» y continúa: «Y sí me interesa, conocer su 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». Y entonces Díaz Grey cuenta, en cierto sentido, su historia y aparece la historia de las fotos de la hija, que son como otra historia adentro de la historia, que se conecta con el conjunto de relatos por el tema de la paternidad, esa sería la serie en la que entra ese recorte en el que Díaz Grey habla de su hija ausente, en un texto donde la paternidad, el nacimiento de una hija trae la muerte de la madre. Después está la hija que él quiere adoptar.

Esta estructura con escenas tan nítidas no es clásica en Onetti, es clásica en la estructura de la narración, pero no aparece con tanta nitidez en las otras *nouvelles* de Onetti que hemos leído. Aquí nos encontramos con un tipo de desarrollo de la historia, de dramatización de la escena narrativa, digamos, en el que la información circula casi sin interrupciones.

La otra diferencia es que el relato parece no tener marco, de hecho no tiene un marco en el sentido externo, sin embargo, el marco funciona como un elemento interno a la historia. «Marco» querría decir, en este caso, el consultorio de Díaz Grey y su distancia de la historia. Esto es central, estamos usando marco en un sentido más estructural, mucho más ligado a la construcción de la historia. La historia está por acá y los que la cuentan están afuera de ella. Los que llevan adelante la historia utilizan ciertos testigos e informantes que les permiten reconstruirla. Si bien está desplazado, por supuesto que el marco es Díaz Grey y Jorge Malabia en su consultorio recibiendo la historia.

Después hay un juego entre la primera y la tercera persona que no tiene motivación. Uno podría decir que el relato quiere ser escrito en primera. Es como si la óptica de la mirada parcial presionara hacia la aparición de una primera persona pero la tercera, más externa, es necesaria para mantener la estructura tan clásica y poder hacer avanzar el relato. Lo cierto es que hay cruces en distintos momentos entre primera y tercera, sobre todo alrededor de Díaz Grey. En el centro está por supuesto Díaz Grey, que es el que evalúa los acontecimientos, por lo tanto, podría considerarse el punto de vista central del texto.

La historia que se cuenta no es tanto la de la muerte de la mujer, como se insinúa en el comienzo, sino el hecho de que la mujer tenía un amante y que entonces esta hija que le causa la muerte no es hija de Goerdel. Esa sería la historia secreta porque de esa relación no se sabe nada. Este es entonces el punto ciego de la historia. Hay una suerte de caso policial que es el núcleo fuerte de la historia, es como el nudo sobre el cual se teje el conjunto de la trama. Aquí hay ciertas versiones y posibles venganzas que circulan alrededor de quienes quieren vengar a esta mujer y por lo tanto ese mundo del pueblo está insinuado pero básicamente la historia está puesta muy abajo y no hay distintas versiones sino que hay una sola versión que llega y cierra la historia.

Aparecen entonces diversas historias paralelas sobre los habitantes de Santa María, como la de Jorge Malabia o la de la hija de Díaz Grey que forman parte de la larga historia del pueblo. Por eso digo que este relato debemos verlo como bisagra en el marco del contexto de la saga de Onetti. Vamos entonces a ver en qué sentido los textos de Onetti deben ser leídos

en el marco de una serie de relatos que se van complementando. Una serie de historias que no se terminan de contar y que siempre reaparecen y se narran elípticamente. El conjunto de relatos de Onetti funciona entonces como contexto interno de cada historia, es un elemento muy interesante. Quiero decirles con esto que nosotros leemos el relato en términos de un género y lo leemos en función de lo que trabaja ahí adentro, pero si lo colocamos en el contexto global, en el interior de la red de las historias de Onetti, esto se enriquece.

¿Qué tipo de trabajo es posible realizar con esta clase de relatos? En principio parecería que la aspiración es que todos los textos formen uno solo, como si en verdad el escritor lo que estuviera haciendo fuera escribir una única historia, que tiene un espacio definido y un catálogo de personajes y lugares, y solamente cuando se cierra esa historia sería posible conocerla en su totalidad. Lo interesante es que permite aislar ciertos procedimientos y técnicas y seguirlas a lo largo de los textos. Es posible por ejemplo trabajar la cuestión de los testigos y ver cómo aparecen a lo largo de la obra. Si son siempre los mismos personajes los que funcionan en distintos relatos cumpliendo ciertas funciones o si también son intercambiables entre los relatos, por lo tanto, cabría la posibilidad de entender el conjunto como un solo texto con variantes y series que se anudan en función de diversos procedimientos y técnicas.

Lo mismo se puede decir de ciertas estructuras temáticas que también se desarrollan a lo largo de la saga. Lo que hay que pensar es que Onetti tiene presentes sus textos anteriores cada vez que empieza a escribir uno nuevo. Como creo que les decía alguna vez un poco en broma, es un muy buen modo de asegurarse la continuidad de la narración tener un lugar y una serie de personajes disponibles y tener una serie de historias que no se han desarrollado en un relato y que se pueden retomar y desarrollar en el relato siguiente. Pareciera que después de que se ha fundado ese universo narrativo —en el caso de Onetti con *La vida breve*, en el caso de Faulkner con *Sartoris*—, tiene lugar un movimiento de variantes sobre historias que a menudo están dispersas en cada libro. Uno podría imaginar un sistema donde el escritor relee y encuentra un fragmento no desarrollado o un personaje que aparece levemente expuesto en otra de las historias y es llevado a un primer plano.

Otro punto que me parece más próximo a la experiencia de Onetti es que cuando está escribiendo *Juntacadáveres* en los años sesenta la impresión que uno tiene es que él produjo un texto, una especie de hipernovela, que luego se va a desgajar. Tengo la sensación de que hay una escritura que tardará cuatro o cinco años en emerger porque lo que desarrolla ahí es un gran borrador, vamos a llamarlo así. Se trata de una novela que empieza a proliferar, que tiene como centro la escritura de *Juntacadáveres*. Tenemos algunos datos de eso, el mismo Onetti ha dicho que cuando estaba escribiendo *Juntacadáveres* surgió *El astillero* y que en realidad los dos formaban parte del magma, digamos así, de *Juntacadáveres*. Lo mismo se puede decir de *Para una tumba sin nombre*, que es un texto escrito en el primer envión de ese gran corpus sobre el cual Onetti vuelve a lo largo de toda su vida. Por ejemplo, en *Para una tumba sin nombre* hay un momento en el que uno puede imaginar que ahí hay un fragmento que corresponde a una historia que él estaba escribiendo y que quedó afuera, que es en el capítulo v, cuando Díaz Grey va al Mercado Viejo a encontrarse con Tito y antes sucede esa escena de las nenas y los caramelos, va a ver a un paciente, a alguien que está muriendo, una mujer, ahí hay de pronto dos personajes que no tienen ninguna relación con esa historia y, por lo tanto, no tienen función. Pero si ustedes leen el comienzo de ese capítulo, con esa llegada de Díaz Grey a esa zona del Mercado Viejo y la conectan con *Dejemos hablar al viento*, texto casi final y al que después le escribe un comienzo que sucede en el Mercado Viejo, podrán ver la proximidad. Uno puede imaginar que todos esos textos formaban parte de un primer borrador muy proliferante, sobre el cual Onetti pasaría veinticinco o treinta años trabajando.

Esa podría ser una primera aproximación a este tipo de experiencias o tradiciones, incluso estilísticas, que es un trabajo que todavía no se ha hecho, un trabajo de investigación en Onetti que habría que comenzar a hacer. La localización de ciertas continuidades estilísticas que no dependen de la fecha de publicación, sino de los contextos y de los borradores en el momento en que se escriben, porque el estilo de Onetti pasa de ser un estilo muy barroco a ser el estilo que ven ustedes en *La muerte y la niña*, que aparece en textos posteriores como *Dejemos hablar al viento*, un estilo de una rara concisión, porque es muy digresivo y nunca está contando las

cosas directamente y por lo tanto no se puede considerar conciso, pero por otro lado el tipo de proximidad narrativa está siempre trabajada sobre una fórmula de definición abstracta de los hechos. Ese estilo, digamos, de época, que a veces está acompañado por ese estilo barroco que parece responder a un momento anterior de su escritura.

Con esto les quiero decir que habría mucho que hacer sobre esta cuestión de reconstrucción de las cronologías internas en ese corpus que, como hemos dicho varias veces ya, tampoco obedecen a la fecha de publicación. Primero se publica *Para una tumba sin nombre*, después se publica *El astillero*, después *Juntacadáveres* pero la cronología está invertida, hay que leer *Juntacadáveres* para entender los otros aspectos.

Esta construcción de un universo narrativo tiene mucho que ver con lo que podríamos llamar las «referencias ficcionales internas» del propio Onetti, fundamentalmente la presencia de Brausen que ocupa el lugar de Dios. Brausen que es el que en realidad inventó la saga, y que *En la vida breve* inventa al personaje de Díaz Grey, es un soñador como el de *El pozo* que está escribiendo un guión de cine y construye un lugar que se llama Santa María y lo primero que ve es el consultorio de Díaz Grey y la ventana de su consultorio que da a la plaza y es el lugar de la ficción por excelencia. Este personaje Brausen ha inventado este universo con un sistema de autonomía plena de la ficción y se convierte en un dios de ese territorio. Hablan de *Dios Brausen*. Entonces esas referencias ficcionales, es decir, referencias que no salen del universo narrativo y no tienden a establecer una relación referencial, sino que han establecido ya una cronología y un sistema de fundaciones y de orígenes internos al mundo narrativo, es muy fuerte y me parece que Díaz Grey es por supuesto el eje de todo este universo. Entonces podríamos decir que la serie o la saga es un referente obligado de cada texto autónomo.

En lugar de tomar la realidad como referente, Onetti toma el conjunto del corpus de su obra y por eso digo que, por momentos, llega más lejos que Borges, aunque esto no parezca así a primera vista. Onetti, en esta operación, se parece a Macedonio Fernández, en el sentido en el que logra la autonomía de la ficción, es decir, se desliga cada vez más de las referencias y de las dependencias del mundo real. Onetti nunca las puede perder, pero establece la mayor cantidad posible de mediaciones, y lo va

estructurando hasta terminar por construir un universo cuyas referencias son todas internas. Esto entonces ligado a esta primera idea del contexto sugiere que Onetti aspira a que sus textos sean leídos solamente en relación a sus propios textos, lo que es extraordinario.

Ahora vamos a ver la segunda parte de la cuestión. Es imposible construir un universo ficcional que no tenga contacto con lo real. El problema no es ese contacto porque, de hecho, eso es la literatura. Definir una «literatura que tenga contacto con la realidad» es un pleonasmo, es una suerte de tautología, porque de hecho es así, en la medida en que el lenguaje es social, y porque no hay manera de construir un universo en el que no haya referencias sociales. Sería imposible creerles a los que dicen que hay literatura escapista, digamos, algunos que dicen «la literatura tiene que ocuparse —no se sabe muy bien por qué el imperativo— de cuestiones urgentes». Como si fuera posible concebir una literatura cuyas relaciones con la realidad se hubieran cortado. Pueden estar desplazadas, disfrazadas, encubiertas, transformadas. O puede ser una noción de la realidad que a uno no le guste, que sería otra cuestión, porque entonces uno tendría que decir «yo solamente quiero novelas en las que los personajes hagan tales cosas». Ese es un tema. El otro tema es decir que hay textos que están ligados a la realidad y textos que no. Es imposible pensar que hay textos que no están ligados a la realidad.

Lo que hay son textos que tienen una estrategia narrativa que tratan de hacer ver de qué modo se han alejado lo más posible, pero por supuesto que es una ilusión. Vamos a ver esto ahora en lo que podemos llamar la presencia de los contextos externos en la obra de Onetti, que son infinitos. Quiero decir, como en cualquier texto, uno encuentra signos y marcas que inmediatamente se abren a lecturas sociales, a referencias reales, a presencias y marcas de las discusiones sociales, políticas que existen «fuera de la literatura», con las cuales la literatura tiene una relación de tensión y de diálogo.

Entonces ponemos el ejemplo de *La muerte y la niña*, que tiene una relación con un contexto interno que es la saga de Onetti. Díaz Grey, que viene de otros libros. Incluso es posible ver la historia y la construcción de una sociología interna de ese universo. Porque ahora aquí vemos cierta historia de lo que han sido los inmigrantes alemanes y suizos en la colonia,

por lo tanto podemos también hacer la descripción, digamos, del universo social que forma parte del mundo de Santa María, quiénes son los poderosos, quiénes son los débiles, los marginados, qué alianzas existen, en fin.

Hemos hablado de Díaz Grey que surge entonces de esta invención de Brausen y que recorre el conjunto de la obra, de la saga, y después hay dos o tres personajes centrales en esa saga. Uno es Jorge Malabia y lo que lo rodea. Otro es Larsen, que también aparece en la última novela, ha aparecido en distintos textos e incluso ha aparecido en *Tierra de nadie*, una de las primeras novelas de Onetti y después es recuperado y reformulado como personaje, de modo que lo acompaña a lo largo de todo el trayecto.

Esta idea del médico intelectual que juega al ajedrez y lee y el pseudo macró funcionan como lugares donde se percibe la conciencia de la historia. Esta figura del escéptico, del médico intelectual en el sentido de alguien que secretamente está ligado al mundo de la cultura, el joven poeta con aspiraciones, esa figura tan clásica que es antisocial, porque niega la realidad tal cual es y aspira a algo, empiezan a definir los espacios morales dentro de los cuales la historia se va a desarrollar. Después hay algunas figuras que son sociales en el sentido más fuerte, Lanza que dirige el periódico que aparece a lo largo de los textos, lo mismo se puede decir de los dueños de la funeraria, ciertos personajes que actúan según su oficio y que están ahí casi cumpliendo de una manera un poco frágil lo que ha sido una tradición de la novela del siglo XIX con Balzac y demás, donde las funciones y las profesiones eran elementos básicos de construcción de los personajes.

Por otro lado, las mujeres en la saga son principalmente la niña, que aparece en la figura de Angélica Inés, una cristalización crispada de esa figura, pero la hemos visto aparecer en varios de los textos que hemos revisado y después en *La vida breve* está la mujer, Gertrudis, con la que el personaje no tiene ya relación y la puta que está en el cuarto de al lado, que funciona como la que abre paso a todo ese mundo ficcional. De modo que podría decirse que la mujer, la niña, la jovencita, la muchacha, la púber son figuras importantes en el desarrollo de toda la obra. Ustedes vieron que en *La muerte y la niña* hay toda una observación nabokoviana

de esta muchacha de apellido vasco que tiene doce años y está esperando la primera menstruación, hay una especie de reacción condensada de lo que es la espera de la transición de la niña a objeto sexual. Entonces ahí tenemos un núcleo fortísimo de la noción de la realidad porque, vuelvo a decir, los adolescentes actúan como aquellos que no han sido tocados por la corrupción, por la realidad. Yo diría que básicamente esas son las figuras femeninas que se repiten y se reproducen de múltiples modos en los textos.

Por supuesto estas no son sino líneas muy generales que deben ser vistas en función de cada relato, serían como núcleos que en cada historia tienen funciones y actúan de manera distinta. Es esa gran maestría de la repetición del tema con variantes que se van modificando lo que vemos en Onetti y por eso ha titulado varios de sus libros con el nombre de piezas musicales, *La vida breve*, *La muerte y la niña*, *Los adioses*. Lo que leemos es que hay ciertos motivos y ciertos temas que se trabajan con variantes y tiene mucho que ver con la composición musical y con el tipo de composición del conjunto de la trama que tiene Onetti, como si fuera cada personaje una música que reaparece en determinados momentos, en tonalidades distintas.

El segundo plano es el de los contextos externos, decía. Uno es el de la serie literaria, sobre la cual empezamos a hablar en la reunión anterior. Veíamos básicamente la relación con Arlt con Borges y con Faulkner. Ahora me gustaría decir algo sobre la relación con el género policial. Este es un texto que podríamos leer muy claramente encuadrado en el contexto de ese género.

Ustedes saben, porque Onetti lo ha dicho siempre, que era un lector insaciable, leía todo el tiempo relatos policiales y la marca de esta lectura me parece que podríamos encontrarla no remitiéndonos a la construcción clásica del policial, sino más bien en cierto tipo de procedimiento del relato policial, en ciertas atmósferas del género. Cuando digo procedimiento me refiero también a la investigación y a la construcción de una serie de testigos y testimonios que permiten acercarse a un núcleo enigmático, aunque este no quede resuelto del todo. Si bien en Onetti no se trata de un delito y el que encara la búsqueda para descifrar ese núcleo no es un detective como en el género clásico, la observación es válida.

El otro aspecto que me parece importante plantear es la cuestión de la veracidad o falsedad de una historia. El policial se pregunta siempre qué cosa es un hecho, cuál es la distinción entre realidad y ficción, que sería la tensión entre *fact* y *fiction*. Qué es lo que verdaderamente ha sucedido es una pregunta por la que el género se interroga constantemente. La relación entre verdad y falsedad es uno de los grandes temas del género, junto con la tensión inocencia/culpabilidad. Podría decirse que el género policial trabaja por la ley y con la verdad, es decir, qué es un delito y qué es lo que verdaderamente ha sucedido. Parece que son estos elementos los que en Onetti operan sin función digamos, no están ligados al género policial en el sentido más puro, sino como modos de narrar que a menudo tienen una función distinta a la atribuida tradicionalmente.

Como ustedes recordarán, *La muerte y la niña* comienza con el anuncio de un crimen. Díaz Grey funge como el investigador, digamos. Es una suerte de investigador-médico forense. Esa figura del médico también está muy conectada con la investigación de lo que se puede entender como normal-anormal, y todo el juego que circula alrededor de esta división: verdadero-falso, legal-ilegal. La figura ha sido tradicionalmente vinculada con la ley y se le ha atribuido la decisión sobre la construcción de las pruebas y las causas de una muerte. No solo podemos pensar en las autopsias y todas las fórmulas que ustedes puedan encontrar, sino también es considerada como una figura de autoridad sobre la cual la sociedad delega un saber específico. Esta es una figura sintética que encarna un saber, no solo en el policial. Uno escribe «el médico tal» y no hace falta explicar mucho más, ya se sabe que funciona de determinada manera. El género nos ha enseñado a todos que cuando se define la profesión de un personaje, esa profesión tiene que servir para la historia.

Entonces Díaz Grey funciona como la figura de conciencia clásica, digamos, como el eje central de la narración en Onetti, y también con esta figura de médico, que en cierto sentido recibe las pruebas y podría asimilarse al comienzo de una novela policial. Si en lugar del consultorio se tratara de una oficina, tendríamos una situación clásica del género.

El problema aquí es cómo se impide el crimen futuro y cómo se prueba que es un crimen, este es un poco el movimiento sobre el cual el relato se abre. El desciframiento de las cartas funciona casi como una escena clásica

del género, donde están los dos —que van siempre en tandem en el género policial— que realizan las hipótesis y las prueban. Jorge Malabia y Díaz Grey, que trabajan sobre la base de esas cartas, infieren la silueta del posible criminal. En un sentido, este texto es uno de los textos donde más claramente aparecen ciertos estereotipos del policial. Esto de dar vuelta alrededor de la inocencia y la culpabilidad aquí tiene incluso formalmente la tensión de ciertos relatos propios del género.

Quiero pasar ahora a la serie política, la serie social, que parece irrumpir en Onetti con una fuerza que debemos considerar ligada al contexto dentro del cual esta historia es publicada. Porque hay referencias a la guerrilla y al nacionalismo católico, ese universo de lo que tradicionalmente ha sido el polo de derecha en el horizonte ideológico del debate en América Latina, y en el Río de la Plata especialmente. El universo de la presencia del nacionalismo católico que parece nuevo, tiene sin embargo narrativamente una función básica: no habría historia si no existiera esa ideología en Goerdel, la trama no funcionaría si no se dijera que la anticoncepción no puede ser aceptada debido a las convicciones católicas que la impiden, entonces se trata de la construcción de un universo ideológico cuya función narrativa es evidente.

Aquí lo notable es que sea Jorge Malabia el que aparece enunciando esa posición. Por supuesto, Malabia está conectado con los poderosos del pueblo. Díaz Grey no está ni con unos ni con otros, ocupa el lugar en el que estaba el sujeto de *El pozo*: es alguien que mira la política con escepticismo y tiene una postura de rechazo hacia las posiciones de control, dominación, pero tampoco se entusiasma con las alternativas políticas. Del mismo modo que el protagonista de *El pozo* mantenía una relación distante con el militante comunista, con el revolucionario.

Han pasado treinta y cuatro años —desde 1939 a 1973— y la posición es la misma: «Los dominadores dominaban, los dominados obedecían. Siempre a la espera de la próxima revolución, que siempre sería la última». Hay una especie de condensación de esa mirada, entre compasiva y escéptica, que se encarna en la figura de Díaz Grey como foco narrativo que evalúa los acontecimientos. Esa es la figura ideológica importante en un relato, no tanto las opiniones políticas que circulan en un texto, sino

cómo ciertas posiciones permiten ponderar de un modo o de otro los hechos.

Y es que lo que tiene de importante la noción de foco narrativo, como Henry James lo dice en esa cita que les traje la vez pasada, no es solamente que el punto de vista o la focalización ayuda a hacer más ambigua una historia, sino que esa figura que está adentro es una figura moral, es una figura que está evaluando constantemente las acciones. Si ustedes piensan en narradores donde esta posición se hace todavía más nítida que en Onetti —que es siempre muy ambiguo—, encontrarán ejemplos clásicos como Nick, el narrador de Fitzgerald en *El gran Gatsby*, verán que es un moralista crítico de las costumbres. Y lo mismo se ve con el Marlow de Conrad. En *El corazón de las tinieblas* hay toda una posición sobre la tensión civilización/barbarie, sobre la experiencia de la entrada del capitalismo en las zonas donde el comercio del marfil arrastra a los comerciantes y todo el universo narrativo está visto desde la óptica de Marlow como artista.

En los relatos de Onetti, todo está visto desde la óptica de Díaz Grey, desde esa mirada escéptica y distanciada que solo se entusiasma por la pasión privada y que mira las pasiones públicas con ironía, con condescendencia y piedad. Esta posición por fuera del acontecimiento es narrativamente un punto de vista muy productivo, porque se opone totalmente a ciertas tradiciones de la literatura latinoamericana donde tenemos siempre la figura ideológica del «biempensante»; del que está de acuerdo con lo que todo el mundo está de acuerdo y habla desde un lugar levemente demagógico con el que todo el mundo simpatiza. Onetti se mantiene siempre aparte de esa posición y establece una conexión y una distancia que me parece que le da a su obra esa particularidad. Ahora, ustedes habrán visto que a menudo todos los problemas sociales están concentrados en el matrimonio, en la alcoba. Es ahí donde Onetti ve la sociedad entera, es en las relaciones íntimas donde politiza y hace entrar relaciones de dominación, diferencias de clase y otras tensiones ideológicas y formas de la pasión. Es ahí donde él establece un laboratorio y hace funcionar una gran diversidad de formas de lo social: concepciones morales, vínculos entre hombres y mujeres, filiaciones, etcétera.

Dejando un poco de lado el tema de la ideología, quisiera avanzar sobre el espacio de la saga en Onetti. Vamos entonces a hacer un pequeño ejercicio de mapeo. Creo que siempre es útil trabajar los textos de Onetti con una definición más puntual del espacio, no solo del espacio de circulación en los textos que leemos, sino el marco del espacio en el cual esos textos se mueven. Si nosotros podemos imaginar un mapa de Santa María, podremos crear una especie de cartografía y vislumbrar la coherencia que tienen estos lugares en la construcción de la ficción en Onetti.

La historia de la primera aparición de Santa María sucede en un capítulo de *La vida breve*, que Onetti publica de manera autónoma en 1949, llamado *La casa en la arena* en donde Díaz Grey está escapando y un personaje que se llama Quinteros lo protege de algo que no se dice qué es. Me interesa mucho ver si podemos definir el consultorio de Díaz Grey, que es el lugar fundante de la saga y lo primero que aparece como el espacio autónomo imaginario construido en *La vida breve*. Vamos a tratar de ver qué es lo que se ve de Santa María desde el consultorio de Díaz Grey.

La muerte y la niña es un texto que sucede en el consultorio, toda la historia sucede ahí, pero vimos otros relatos donde hay una circulación importante de los personajes por el pueblo. Estos movimientos tenían un sentido de ocultar o velar la trama y de mantener en la penumbra ciertos rasgos de la historia. Todo muy ligado a los límites de la perspectiva, digamos, hasta dónde se puede ver, qué es lo que después se pierde y clausura la mirada. El sistema de trabajo de Onetti es una tensión entre los lugares cerrados que son los grandes lugares de verdad, en el sentido en que la verdad se devela ahí, y a la vez son también los lugares donde el secreto se amuralla, los lugares a los cuales no se tiene acceso y donde el misterio y la fantasía proliferan.

El consultorio es la primera imagen que se tiene de lo que es ese mundo inventado. En realidad, digamos que en este punto localizamos el consultorio, entonces, ¿qué es lo que vemos desde ahí? Lo que se ve es un médico, Díaz Grey que se asoma por la ventana del segundo piso. Entonces lo que ven aparecer enfrente y alrededor del consultorio son los lugares que vamos a ver nosotros en distintas novelas. La plaza remite por

supuesto a *Para una tumba sin nombre*. A partir de la plaza, que es como el centro donde se ven los dos lugares principales, aquí está Díaz Grey, acá esta el Hotel Plaza, acá está el cafetín Nueva Italia y acá está la casa del boticario. Estos son los escenarios que van a desarrollarse en diversos textos. En *Para una tumba sin nombre*, hay una aparición de la zona del mercado, que después tiene un papel muy importante en *Dejemos hablar al viento*, con aquel incendio.

Aparte del centro de la ciudad, que es lo que ha circulado en lo que leímos, la plaza funge como eje. Después Onetti empieza a avanzar sobre las zonas aledañas, y entonces hace aparecer la colonia suiza que remite a cierta historia verdadera del Uruguay, después localizamos el Puerto Astillero, que por supuesto tiene que ver con un trayecto que se hace por el río hasta una primera parada, digamos. Ahí vemos que está la villa de Petrus y es ahí donde sucede la historia de *Tan triste como ella*.

Se puede llegar a Santa María en tren, en micro, y uno imagina que se puede llegar por agua. En la medida que avanzan los textos esto cambia. Lo mismo que toda la zona de las quintas y las casas, que también están pensadas como una manera de localizar las historias, como es el caso de la casa donde muere Rita en *Para una tumba sin nombre*, y que a la vez también supone una suerte de diferenciación de los sectores sociales de Santa María.

Hay una espacialización que es clásica sobre todo en ciertas estructuras provinciales, también en la ciudad, pero a veces es más nítida en el pueblo: la diferencia entre los que están del otro lado de la vía y los que están de este lado, los que pertenecen a la zona de los terrenos que se inundan y los que habitan las casonas del centro. Entonces Onetti en eso ha trabajado con una concepción muy precisa de lo que es la localización y de lo que es la jerarquía de la sociedad. Como les decía cuando empezamos a discutir este texto, él ha ido avanzando en una historia social también, porque están los Malabia que son dueños, sus alianzas con la Iglesia, la llegada de los inmigrantes, la presencia de las zonas marginales, Belgrano se llamaba en *El astillero*, y después hay un pequeño prostíbulo en el pueblo.

De modo que si nosotros consideramos el conjunto de textos como una unidad, podemos ver también el modo en que una situación localizada en un espacio y tiempo determinados permite, a su vez, hacer circular

historias en un espacio que se amplía y extiende de un texto a otro, hasta terminar por construir un universo ficcional autónomo. Por eso no hace falta repetirlo, pero el proyecto narrativo de Onetti es uno de los proyectos más complejos y más elaborados de la literatura no solo latinoamericana, sino de cualquier lengua. Va a ser difícil que encuentren a alguien que haya construido un universo narrativo tan amplio, con tantos registros y tan consistente. Si uno lee a Onetti de corrida, digamos, parece que fuera un escritor que se cierra en las relaciones pasionales, que las historias suceden en una cama, piensa uno, que están ahí siempre, que ese es el drama y, sin embargo, en función de esa suerte de exposición localizada uno entiende que hay todo un universo social que tiene una gran construcción narrativa de largo aliento.

Bueno, vamos entonces a terminar el lunes próximo con estas lecturas que estamos haciendo. Vamos a ver *Cuando entonces*, que es un texto también muy significativo porque ahí la política ocupa un lugar importantísimo, como ustedes lo han visto.

Novena clase

13 de noviembre de 1995

Cuando entonces. *El sistema de repetición como recurso formal. Una historia que no termina nunca de narrarse. Las marcas onettianas. Periodismo y cotidianeidad. Vida y literatura: la mala vida. La función de la ideología en la construcción narrativa. El problema del espacio y el tiempo en el relato*.

Hoy vamos a ver *Cuando entonces*, el último texto de Onetti que teníamos previsto.

En principio, podríamos plantear *Cuando entonces* como un relato que cierra lo que nosotros habíamos visto que empezaba a constituirse en *El pozo*, de modo que uno podría comenzar por plantear el problema de la repetición como algo clave para captar el tipo de trabajo con la forma que Onetti establece a partir de este sistema. A lo largo de nuestros encuentros hemos tratado de percibir, centralmente en el plano de los procedimientos de construcción, cierto tipo de repeticiones y variantes. Hemos privilegiado la discusión de los problemas de construcción sobre la interpretación.

Entonces, ¿cuáles serían los elementos que identifican este texto? Lo primero que podríamos hacer es un arreglo temporal. Nosotros podríamos ordenar cronológica y espacialmente, poniendo *El pozo* y *Cuando entonces* en la apertura y en el cierre de la obra. Después aparece un eje central que divide, porque condensa y transforma, conformado por *Los adioses* y *Para una tumba sin nombre* y luego un espacio intermedio donde estarían *La cara de la desgracia*, *Tan triste como ella*, más cercanos a *El pozo* y *La muerte y la niña* más próxima a este último relato que veremos hoy. De hecho, también podríamos ver el conjunto de *nouvelles*

como un texto único; como si Onetti no hubiera trabajado en otra cosa que no fuera en una historia que no se termina nunca de narrar y que se narra en versiones distintas, en el marco de este corpus que nosotros seleccionamos, y también en diálogo con el conjunto de la obra completa de Onetti, como hemos visto en la reunión anterior cuando hablamos de los contextos en los cuales estos relatos funcionan.

Entonces yo empezaría por marcar dos o tres puntos digamos, que no hace falta remarcar mucho, porque son sobre los cuales hemos insistido, vamos a marcar estos elementos que estarían muy visiblemente presentes en este relato y que también están en el comienzo. La primera cuestión es la existencia de una doble realidad, esta idea de que hay un movimiento de escisión continua que es una aspiración. Uno podría decir que, del mismo modo que en Onetti, la tragedia funciona en continuidad pero luego se agrega un movimiento de escisión. El efecto de esta escisión es una trama que se bifurca, como en el caso de estas dos mujeres, Magda y María Magdalena, que son la misma en distintos lugares; una cosa es ella en Eldorado y otra cosa es ella en el No Name, en el bar, cuando ya está vestida diferente y funciona al mismo tiempo de otra manera.

Vemos a estas dos mujeres que aparecen en el final revelado por este juego del doble nombre, uno podría seguir esta serie, porque por supuesto ella es María Magdalena, y alrededor de esta figura hay un juego. Esta escisión entre la santa y la puta es una línea que ya venía desde Roberto Arlt, donde hay una muchacha sobre la cual se construye la figura de la mujer fatal. Me parece que es el primer punto de este juego que se realiza sobre una realidad que esconde otro plano y tiene siempre una bifurcación en la que se encuentran elementos que en el otro lugar no existían. Este punto es el que nos permite pensar que el relato trabaja con dos historias y que la mujer está en cada una de estas historias de manera diferente. Lo cierto es que este relato trama una construcción narrativa a partir de una historia que es dos; una misma historia que tiene dos recorridos y funciona como una historia doble.

Este mundo del bajo fondo está trabajado aquí con distintos registros y es a su vez alternativa y escisión del mundo de la vida cotidiana, que en este caso está totalmente ausente. Pareciera que aquí Onetti ha conseguido cristalizar esa aspiración de zafar ese mundo de la repetición de lo

cotidiano y de la costumbre. Estamos inmersos exclusivamente en este otro universo un poco mítico del cabaret, del tango y de la noche. La historia que se cuenta es entonces qué le pasa a Lamas cuando avanza hacia ese universo y qué es lo que encuentra ahí. Otra vez vemos que el relato trabaja con este elemento arltiano de los marginales que están del otro lado de la vida, que se oponen al mundo de la vida cotidiana, de la costumbre, del matrimonio.

Lo que es interesante, en relación a estos temas, es que son como marcas onettianas. Así como hay marcas de Borges, hay marcas de Onetti. Me parece que las marcas de Onetti son un cabaret, una puta sentimental y alguien que tiene una relación de «extraño pacto» con ella. «Extraños pactos» que recorren todos los textos que hemos visto y que aparecen ya desde *El pozo*. La característica primera del pacto es que el sujeto, en este caso Lamas, no quiere pagar, el sujeto encuentra en esa relación con esta mujer una particularidad que se construye sobre la base del intercambio de palabras más que de dinero. Los cuerpos se juntan, pero lo que marca la relación de intercambio, lo que los une, está ligado más a las historias y a las confesiones que a la circulación del dinero, que queda excluida para que esa relación mantenga la característica que tiene. Lo cierto es que se trata de una relación que sucede en un espacio diferente al espacio social cotidiano o habitual. Se trata de una prostituta que escucha historias y que, por momentos, deja de serlo en la medida en que el hombre consigue estar con ella sin tener que pagar. Este mismo elemento ya lo habíamos visto en *El pozo*.

Pero lo que quería marcar como otro aspecto, casi invisible en Onetti, es el mundo del periodismo, que funciona casi como un lugar de referencia. La figura del periodista, junto con la del médico, es una de las profesiones que aparece más definida, porque Jorge Malabia es periodista y Lanza, el otro personaje que aparece a menudo en los relatos de Onetti, también lo es. En este relato Lamas funciona como periodista. Entonces me parece que el periodismo aparece en los textos de Onetti como lo que no es cotidiano. Lo que sucede en el espacio de la redacción, día a día, es el mundo de la catástrofe, de la noticia, de la circulación acelerada de acontecimientos, más allá del valor que cada uno pueda darle a la realidad. Ahí también lo cotidiano aparece quebrado por un tipo de hecho, digamos

así, que se puede considerar ajeno a esta especie de infierno que sería la monotonía del discurrir cotidiano, la costumbre de la cual el sujeto escapa. Entonces, el periodista, en este caso Lamas, funciona como una especie de aliado de ese otro universo. En *El pozo*, el personaje está esperando un trabajo como periodista, está en esa especie de espera; en ese pozo del que no sale, pero está como a punto de entrar en este universo que tiene, me parece, esta característica de estar lleno de acontecimientos cotidianos, pero puestos en la lógica de la sorpresa, del caso, del hecho extraordinario, de la catástrofe, del crimen.

Después está la figura del militar que es, en cierto sentido, el secreto de este texto y el lugar donde la historia se anuda como enigma en el sentido de Onetti, es decir, de lo que no se narra en el texto. Esta figura del militar también presenta ese juego doble, vamos a llamarle, donde se insinúan solamente las turbias actividades que parece desarrollar —es un comandante con algunas extrañas funciones que no se terminan de definir —. Lo interesante es el hecho de que en Onetti se marca muy fuerte el color del personaje: «Ni negro ni mestizo. Morocho». Y más adelante dice: «Luego vine a saber que estaba curtido por el sol permanente de su país y que su cuerpo era blanco, anémico, como el de una muchacha inglesa». Tiene la piel quemada en la zona visible, pero el cuerpo que le ve Magda es el cuerpo blanco de un hombre que pertenece a la clase con la cual está ligado, porque ahí también hay una ambivalencia. Pareciera que el hecho de ser mulato lo asimila a ese mundo del bajo fondo, de la mala vida, de los marginales y lo saca de ese lugar tan fuerte que tiene como figura militar del que no se sabe bien si está en el tráfico de drogas o en operaciones clandestinas de represión, o en contrabando. Onetti lo incluye en este sistema de que todo vale por dos, y no lo aísla en el estereotipo del militar en la novelística latinoamericana. Tiene también ese doble valor en el sentido de la construcción. Este militar que es dos funciona en dos lugares distintos del texto, cumpliendo, digamos, recorridos distintos, por un lado, en lo que respecta a sus actividades como militar y, por el otro, su historia de amor con Magda, donde se descubre que es blanco. El hecho de que sea mulato, digamos, lo asocia con los personajes que están siempre ligados a «posiciones positivas», desde el punto de vista del universo narrativo de Onetti o de Arlt.

Entonces, el que tiene alguna marca que lo excluye y lo saca de la normalidad encierra la posibilidad de narración, encierra «la posibilidad de la curiosidad», como decía el marido de *Tan triste como ella*. Ahí es donde se encierra el interés narrativo para Onetti, donde encuentra algo que contar, en ese movimiento con el cual este militar ligado con las clases altas, sin embargo, parece un mulato. Al mismo tiempo, es esta figura la que arrastra la política en el relato, trae la política a la temática de Onetti, porque habíamos visto la política circular en todos los textos, incluso en aquellos textos más íntimos, se trataba de una política que funcionaba en el marco de esos lugares privados donde estaba atravesado por cierto tipo de contexto político; aquí en este texto y en el anterior que leíamos, en *La muerte y la niña*, la política aparece como un elemento que construye cierta mitología de los personajes. En el caso de *La muerte y la niña* era esa posición de catolicismo a ultranza que tenía el protagonista; aquí es la asociación tan perturbadora que establece Onetti entre la figura del militar y lo ambiguo. La figura ambivalente empieza a difundir un tipo de ambigüedad típicamente onettiana: para Onetti toda la política pasa por la sexualidad, por la relación de pareja, pasa en el interior de una situación estrictamente privada y es en el interior de esa situación estrictamente privada donde transcurre lo político. Entonces aquí la politización viene por la relación de la mujer fijada con este militar. Desde el punto de vista de la circulación social, encarna toda la figura negativa y vamos a ver de qué manera, en efecto, en el trato privado que él ya mantiene con esta mujer encarna esta *figura de la virilidad plena*, ante la cual Lamas, como observador, sufre una exclusión.

De modo que la motivación de Lamas en la construcción de la historia no es solamente cierta conciencia política que él puede tener sobre el carácter clásico del militar latinoamericano, asociado a la tortura o al genocidio. También pasa por el hecho de que Magda lo prefiere. En la escena del departamento, ella le dice que han estado toda la noche juntos, pero que no hace otra cosa que pensar en el militar.

Me parece que Onetti consigue establecer una conexión entre alguien que cuenta una historia que no es la de él —que nosotros decíamos que era la clave de la construcción— y que sin embargo está implicado en esta historia. La implicación de Lamas está mediada por los celos y la pasión,

por lo tanto, ese secreto que trata de revelar es el secreto de por qué esta mujer está fijada con ese tipo. Fijación que la lleva al suicidio. La solución onettiana para terminar un relato es el suicidio. Hemos visto una serie de relatos donde el suicidio es la solución del relato, es como el gesto onettiano de algo que no tiene salida.

La figura del comandante arrastra un contexto muy fuerte de realidades políticas en ciertos textos novelísticos latinoamericanos. La red de los militares represores y corruptos que se estipulan como ejecutores de una política de clase, cuestión que en el texto está bien explícito. Varias veces se hace hablar al pensamiento de derecha, digamos, haciendo que se enuncie; aparece la noción de que las clases bajas son *serviles*. Este militar es la condensación de lo político que está presente de una manera al mismo tiempo fuerte y elíptica. ¿Por qué? Porque la función que tiene depende del lugar desde donde Onetti construye siempre una historia, no es la política la que construye la historia, es la relación de pasión entre este hombre y esa mujer la que hace que la política se subordine, digo «subordine» en el buen sentido, en el que se la hace intervenir como un elemento que desata una tragedia de un modo específico. La referencia política actúa como un elemento atado a una función interna en la historia, nada que ver con el agregado progresista de alguien que enuncia en un texto posiciones políticas para dejar contentas a ciertas redes de lectores o a ciertas buenas conciencias que necesitan que esos elementos circulen en un relato. Funciona como un imán para marcar la distancia entre el mundo de esta muchacha enamorada, que al mismo tiempo es una copera y una prostituta, y el universo ideológico que supone lo militar. Es esta distancia la que motiva al hombre a abandonarla para mantener el *status quo* que supone un militar casado con una mujer de clase alta y, en última instancia, la empuja a Magda al suicidio. Entonces la ideología actúa como lo que desencadena la tragedia, del mismo modo que en *La muerte y la niña* la ideología católica fundamentalista de Goerdel, y en apariencia su mujer que impedía las prácticas anticonceptivas, llevaba a la mujer a la muerte porque estaba obligada a mantener ese embarazo aunque eso supusiera su muerte y entonces vemos ahí muy claramente la función de la ideología para la construcción narrativa.

También es muy importante destacar en estos dos últimos textos de Onetti el modo de abordaje de la relación entre la literatura y la vida. En el sentido que la literatura ocurriría en este mundo del bajo fondo, en este mundo marginal del burdel y las prostitutas. Recordarán que cuando entra al despacho de Madame Safó, el periodista ve con nostalgia el maravilloso escritorio con los cajoncitos, y ve ahí *el escritorio de un escritor*. Madame Safó, que por cierto es un personaje histórico, real, que estuvo en Rosario y quedó inmortalizada como la figura misma de lo que debe entenderse como una madame sofisticada. Onetti la trae, ya envejecida, a esta historia y funciona como una especie de intelectual o ideóloga, casi como un filósofo, porque condensa toda la sabiduría del bajo fondo y lo recibe a Lamas porque está siendo investigada y resulta que ahí él identifica instantáneamente el escritorio que él había soñado. Dice Lamas: «Y me imaginé, muy vagamente, sentado frente al mueble y escribiendo en un atardecer o en una mañana lluviosa, con el chorro luminoso de la lámpara que me aislaba en el cuarto y caía rígido sobre mis páginas». Tipo Vargas Llosa, porque habla inmediatamente de los horarios de este tipo de escritores que, como Vargas Llosa, escriben seguramente en un escritorio de escritor, con su horario de escritor y los adjetivos y los adverbios y los sustantivos de escritor, guardados todos en los cajoncitos del escritorio. Eso es lo que no es la literatura para Onetti, claro, no hace falta ningún escritorio especial, digamos, porque la literatura no es ningún lugar, en el sentido de un escritorio, donde se puede entonces sí por fin escribir la gran novela. Para Onetti la literatura no está puesta en un lugar, sino que es algo que se hace, no hay ninguna marca externa que permita identificar, como en otros escritores, el lugar donde eso podría quedar fijado. Un escritorio no es aquello donde uno se sienta y la literatura pasa por ahí como circulando. Pero Lamas, que no es otra cosa que un periodista, aspira a escribir esa gran novela. Me parece que ahí está esa alusión secreta, podemos restituir acá cierto contexto y recordar aquella historia que les contaba de Faulkner, que decía que el mejor lugar para un escritor era por supuesto un prostíbulo. Por supuesto que también la literatura se produce en la relación con el lenguaje, no es algo que está ahí adelante, como en el caso de estos sustantivos, adjetivos, adverbios *de escritor*. En Onetti la literatura es un fraseo, es algo que está afuera del que escribe. Todo esto

para decirles que la presencia de la literatura, aquí de esta manera tan elíptica, se conecta con la presencia de la literatura en *El pozo*, me parece que restituye esa tensión entre la literatura y la vida que actúa como un elemento muy fuerte en esta idea de la necesidad de pensar en una realidad intermedia donde sea posible establecer la conexión.

Ese lugar intermedio donde se puede establecer la conexión entre la literatura y la vida es la «mala vida» y, esto por supuesto que no es algo que haya inventado Onetti, es, digamos, la gran tradición. Lo que quería decirles es que en este juego clásico, muy fuerte, alrededor del problema de la tensión entre la literatura y la vida, pareciera que estos textos al final cortan la vida con la política, ya no es tan pura la tensión entre la literatura y la vida como en los primeros textos de los años cuarenta y cincuenta de Onetti, donde la tensión estaba puesta en un sentido puro; era una tensión que tenía figuras, lugares, traducciones absolutamente puras. Me parece que aquí sí podríamos pensar en ciertos contextos que influyeron marcadamente, sobre todo la experiencia del exilio.

En particular este texto es escrito cuando Onetti está ya exiliado en España, ha estado preso de los militares, porque intervino en un concurso literario donde premiaron un cuento de Nelson Marra titulado «El guardaespaldas», que narra la historia de un grupo parapolicial y entonces los militares no solamente prohíben el relato y lo llevan a juicio al autor, sino que encarcelan al jurado, Onetti incluido, que sufre de una manera atroz esta humillación de estar en la cárcel. Esto es una marca muy fuerte, que se resuelve con el exilio y con la decisión de no volver nunca más a Montevideo, ni siquiera cuando los militares dejan de gobernar el lugar. Me parece que así logra colocar en sus textos, de una manera muy propia y elíptica, algo que es bastante clásico en la experiencia de la política latinoamericana.

Porque la política no es algo ajeno a la experiencia privada, actúa como aquello que interviene en la vida personal y provoca efectos en la zona más íntima de la experiencia del sujeto. Me refiero a la experiencia de las dictaduras militares básicamente, que cortan totalmente con la estructuración de lo privado. Entonces uno podría pensar que en Onetti esta presencia de la política constituye una perturbación, como si cierta figura del militar que ocupa ese espacio en el cabaret fuera una manera,

casi onírica, de llevar al mundo propio de Onetti la presencia terrible y persecutoria de estos individuos que han destruido totalmente cierta forma de sociabilidad y han destruido ciertas tradiciones. Que esa mujer prefiera a ese militar por los signos más claros de la virilidad, para hablar en los términos que Onetti plantea en este relato, es por supuesto la metáfora onettiana de lo que es el horror de lo que supone la presencia de esos nuevos sujetos en un lugar que, hasta ese momento, había estado reservado para sujetos frágiles, sujetos de la confesión privada, sujetos de los pactos propios. Llegan a ese lugar en el que era posible refugiarse para escapar del estereotipo y de la repetición de la estupidez general. Ese lugar está ahora ocupado por esta figura casi totémica del militar, este *mulato blanco*, cuya procedencia es incierta, que condensa la imagen de lo que sería un militar latinoamericano.

Esto sería lo que se desprende de la lectura de *Cuando entonces* y de su vinculación con *El pozo*. Ahora quisiera marcar dos cuestiones más que me parece que también aquí encuentran una resolución particular que tendrían que ver, por un lado, con el problema del espacio, de la localización de la historia, que es algo a lo que nos hemos referido varias veces, pero me parece que aquí podemos abordar de otro modo el espacio onettiano y los problemas de la temporalidad del relato.

En relación al espacio quisiera retomar el mapa de Santa María que construimos la sesión anterior. Esa idea de que, en Onetti, el lugar es una manera de espacializar la historia y de colocar la intriga como si ese espacio fuera un molde. Como si Onetti trabajara un molde que le permite avanzar en una historia cuyo núcleo va descubriendo mientras escribe, como si fuera una clase de escritor que precisa definir un territorio. Este sistema funciona como apropiación de un territorio, si ustedes me permiten una metáfora un poco fuerte, un escritor es como los perros que mean una zona. Esa me parece que es la mejor definición de un escritor, dice: «Este territorio que está aquí es mío». Entonces Onetti establece esa relación con un territorio y define en él un imaginario en el cual las historias se desarrollan. En el caso de *Cuando entonces* entra una localización relativamente nueva, llamada «la Banda». Por supuesto que se refiere a la «Banda Oriental», y la hace aparecer cuando Onetti ya no está escribiendo en Montevideo. Cuando él todavía está en Montevideo, el

espacio es Santa María y Buenos Aires. Como vimos, la relación entre Santa María y Buenos Aires se establece por el río, por el ferrocarril y por una ruta, o sea que en realidad la historia va y viene siempre a Buenos Aires. Pero cuando Onetti está exiliado y deja de colocarse ahí en Montevideo como lugar desde el cual mira esos espacios, aparece este tercer lugar que completa este universo geográfico. Me refiero al lugar en el que se sitúa la acción, no a los lugares que él nombra. Los lugares donde la historia se sitúa y desde los cuales es posible hacer recorridos, a eso me refiero. Entonces aquí hay como una apertura hacia esta nueva realidad que aparece asociada con el Montevideo del recuerdo para Onetti.

En esta suerte de mapa hay en primer plano, podríamos decir, un lugar que estaba cerca, pero que siempre se maneja con la misma topología que hemos venido viendo. La cervecería, que es el lugar donde el relato empieza, es donde Lamas le cuenta la historia al que escribe. Eldorado es el lugar que funciona como funcionaba el hotel en *Los adioses*, es el lugar donde se ve actuar aquello que puede ser visible en una historia cuyo núcleo central es invisible porque sucede ahí. Entonces hay una continuidad entre la cervecería, que tiene a su vez un reservado donde los clientes llevan a las mujeres para hacer el amor sobre la mesa. Entonces hay un lugar donde la historia se ve funcionar y después está el departamento secreto, digamos, el bulín como bien dicen, que el militar le pone a Magda, ese es el lugar secreto de ellos, el lugar de las citas secretas, que es el lugar al cual Lamas accede junto con Magda. Un poco como en la cabaña de *Los adioses*, él entra y se adentra un poco más en la historia. Pero como el relato está, como les decía al comienzo, trabajando siempre dos historias, tiene que haber dos recorridos, me parece que podríamos ya acercarnos a esa idea de que tiene que haber recorridos en una sola historia, dos lugares distintos para una misma intriga o trama, aquí el número 1 es el lugar sofisticado que él ocupa en Eldorado y el lugar 2 es el No Name, digamos, el bar donde van a final de la noche, y ella va a tomar una copa. Lo que quiero decir es que para percibir hay que cambiar de lugar. Por cierto, me parece que por este lado Onetti concluye de una manera muy nítida las historias, pese a que estas funcionan en bloques que no siempre se narran ni se hacen explícitos.

Lo que se deriva de esta espacialización es que para Onetti construir una historia es construir el lugar donde sucede, porque los recorridos en los cuales la historia se ve o se esconde están ahí, por eso yo les decía que leer a Onetti es hacer un mapa, establecer los recorridos propios de la historia. Un ejemplo nítido de esto es el paso por el No Name que es donde tiene lugar la última escena. Lamas dice que ella se despide la noche que se va a matar y va al lugar del secreto. Ahí lo que no se cuenta es lo que la motiva a suicidarse, entonces la única manera que tiene Onetti de marcar que el suicidio está ligado con su relación con el militar es llevarla a suicidarse en el lugar donde la historia está fijada aun cuando no haya sido narrada.

Esto sería entonces una primera aproximación a la espacialidad. En relación a la temporalidad, es muy clara la presencia de tres manejos diferentes de la temporalidad y tres duraciones distintas. Hay series temporales que funcionan de manera diferencial en el relato; una es una historia que está fuera del tiempo que es la historia de Magda, Madame Safó, Cachafaz, los tangueros, la noche de Buenos Aires, y funciona como un espacio aislado totalmente y cristalizado en un lugar, cuya temporalidad está ausente. Ese tiempo es como una noche continua donde confluyen personajes que en el contexto real pertenecen a épocas diferentes. Después está lo que podríamos llamar un «tiempo historizado», que está asociado al militar y presenta marcas nítidas, es antes de la dictadura y el genocidio, esto sucede antes, no se trata de un militar genocida en el sentido argentino. Algo de eso habíamos visto también en *La muerte y la niña*, en donde aparecía una referencia a Frei, una referencia al Chile de los años setenta. Estas son entradas de una temporalidad histórica verdadera. Y por fin un tercer registro en el que ya hemos insistido, pero que hay que marcar ahora que estamos cerrando un poco, que es la idea de naturaleza como estructuradora de tiempo narrativo en Onetti. La primavera, el verano, el otoño, el invierno, ese juego siempre tan preciso del movimiento natural del tiempo para construir el tempo de desarrollo de una historia y marcar el modo en que los tiempos del relato se representan.

Pareciera que Onetti no solamente define un lugar cuando empieza a narrar, sino que define esta temporalidad de las estaciones que se suceden para darle al relato cierta escansión que lo hace funcionar. Después hay

dos o tres momentos de la enunciación de la historia en que se fija o se define de una manera muy esquiva, el tiempo en que la historia sucede, en verdad el tiempo del relato, como ustedes habrán visto, está invertido.

Entonces, y con esto empiezo a cerrar, el género *nouvelle* tiene en su núcleo narrativo una historia cotidiana, casi un caso en el sentido de caso periodístico o policial. Esa historia es recorrida y contada varias veces pero tiene en su interior un núcleo que nunca se descubre, y es ese secreto lo que hace necesario volver a contarla, por eso yo les decía que en realidad la *nouvelle* tiene más que ver con el cuento que con la novela. La *nouvelle* es como un cuento contado varias veces y tiene más en común con un hipercuento que con una novela en el sentido en que parece un cuento que se atraviesa con historias tratando de descifrar el núcleo central. ¿Qué es lo que hay en ese departamento o qué es lo que hay en la cabaña de las portuguesas en *Los adioses*? En *Cuando entonces*, la historia está ahí, pero no se narra, sabemos que gira en torno a la historia de Magda con el militar pero está contada a medias y Lamas habla de ella como una historia que le era difícil entender.

Se trata de una historia que se cuenta fragmentariamente y con un marco externo. En la terminología que venimos usando aquí, la historia dos es la historia de María Magdalena con el militar mulato, esa es la historia que está abajo, es la historia que solo vemos parcialmente en el cabaret y que la vemos funcionar como una ausencia. La historia uno, es decir la historia que podríamos decir nosotros nos lleva hacia la otra, la historia que nos permite acercarnos a ese corazón de las tinieblas, a ese paso oscuro, no narrado, es la historia de la pasión, del juego, de la complicidad de Lamas por Magda. Entonces la historia de la relación del militar con Magda y la historia de la relación de Lamas con Magda es otra historia, en el interior de la misma trama no está contada en el orden en el que la construcción lo dispone. Es la historia de Magda con Lamas la que conduce al lugar donde está su historia con el militar. En verdad esta historia es la historia que él condensa.

Por fin, y podríamos decir que también acá encontramos algo que hemos visto en todas las historias, en esto Onetti es absolutamente fiel a una forma: el relato tiene un doble final, todos los relatos de Onetti que hemos leído tienen después del final —en este caso el final es el suicidio

de Magda— como una coda, que es algo en lo que quiero que piensen, porque me parece que a partir de este final podemos inferir alguna cuestión sobre la construcción de la *nouvelle* como género.

Decíamos en el encuentro anterior que en el final de la historia lo que encontramos es un objeto que irrumpe desde afuera y cierra el relato, haciendo un agregado a la historia. Este elemento que viene y trae una microhistoria que actúa como final remite a una forma clásica del género policial, donde al final es una historia que viene de afuera, el detective entra y trae una microhistoria y dice «las cosas fueron así», hay una especie de pequeño relato que funciona como segundo cierre cuando uno lo reconstruye, había un crimen y después hay un epílogo, alguien que explica cómo fue. Aquí, sin embargo, nunca es una explicación que agote el sentido, lo que aparece es algo que se agrega. En este relato la microhistoria es la del teletipo, que de pronto llega a la redacción y nos entera de que la mujer del militar, y se supone que también el militar, han muerto en un accidente de avión. Lo que quiero que piensen es qué hubiera sucedido si la historia hubiera terminado solo con el suicidio. Al cerrar con el suicidio y agregar la muerte de ellos, el suicidio pierde su significación, cambia el sentido y se convierte en un hecho gratuito, entre comillas. Si nos preguntamos por la pura construcción yo diría entonces que lo que encontramos siempre en Onetti es esta estructura de doble final donde hay algo que viene de afuera en un cierre que se agrega al final inicial.

Bueno, esto era lo que quería hoy plantear que son como redes de lecturas alrededor del texto en función de lo que hemos venido viendo hasta aquí, por eso no profundizo más esta especie de entrada en el relato que después ustedes continuarán trabajando. Vamos a tratar de hacer un cierre breve sobre algunas conclusiones respecto de la forma *nouvelle* que hemos venido trabajando en nuestros encuentros y que pueden ser vistas como puntos de partida para sus investigaciones.

EPÍLOGO

La incertidumbre de la forma nouvelle. *La* nouvelle *como transición entre cuento y novela. La cuestión de la oralidad. La anécdota y su distancia narrativa. La estructura del suceso como núcleo temático. Un relato sobre las causas. Leer mal. La naturaleza de la verdad en la ficción. Entender es volver a narrar*.

En el transcurso del seminario han encontrado ya algunas hipótesis que hemos ido desarrollando, voy a tratar de no repetirlas, doy por sentado que tienen en cuenta los problemas que fuimos planteando en la discusión específica en los relatos de Onetti. Por otro lado, la bibliografía específica sobre la forma *nouvelle* también me parece que puede haber ayudado a que ustedes construyeran ciertas hipótesis propias a partir de los textos de Deleuze, de Shklovski y de Auerbach. Decíamos de la forma *nouvelle* que es incierta en un doble sentido. Por un lado, no tiene la gran tradición que tiene el cuento, con el que mantiene relaciones de parentesco muy estrechas. La tradición de escritos de poética, como sucede con el cuento, es muy extensa y los escritores han escrito muchos cuentos para definir esa forma. En el caso de la *nouvelle*, si bien existen algunas hipótesis, los críticos todavía no han estabilizado el debate sobre cuáles serían los rasgos formales que permitirían definir esta forma que propone una serie de enigmas e incógnitas. En el caso de la discusión en habla hispana, pese a que la forma tiene una tradición riquísima, no hay todavía un término que permita definirla a cabalidad. Como saben, los términos que se inventan no sirven para estas cosas, es cuestión de inventar un neologismo como algunos intentaron, por ejemplo Unamuno, que les puso «Nivolas» para evitar usar el término *nouvelle*. También está la forma un poco híbrida de «novela corta». Me parece que la problemática de la definición repite la misma incertidumbre que está en el interior de la forma. En este sentido

creo que tendríamos que marcar un elemento que es al mismo tiempo histórico y formal, es decir, que se trata de una forma de transición. Y tiene que ver con cierto recorrido en la constitución de la *nouvelle* en el que se ha definido bien la idea de que uno de los orígenes de la novela sería el encadenamiento de los cuentos, y que el encadenamiento de los cuentos y los relatos que construyen ese marco daría lugar a la existencia de la *nouvelle*.

Por otro lado está la idea de la forma *nouvelle* como transición, en el sentido de que es una forma que discute formalmente con el cuento y la novela el problema de la extensión de la historia. ¿Cuánto dura una historia?, es decir, hasta dónde se puede volver a contar una historia, de qué manera esa llamada «recapitulación» se constituye como parte de la historia sobre la cual el relato deriva o insiste sobre su núcleo. Como si hubiera un relato que es la anécdota básica y alrededor de esta una suerte de movimiento que tiende a volver a contar esa historia y ver hasta dónde se puede llevar ese procedimiento. Otro aspecto que encontramos cuando nos aproximamos a una definición es la problemática de la transición oral. La *nouvelle* parece una forma de transición de este relato oral, cuyo modelo es el cuento y la novela que está, como todos los teóricos del género señalan, ya ligada directamente con la imprenta. Ustedes saben que históricamente la novela es un género narrativo estrechamente vinculado a la imprenta y, por lo tanto, redefine la relación entre narración y memoria, es decir, el paso entre la oralidad y la escritura. La novela pone en cuestión el límite de una historia, hasta dónde se puede retener una historia extensa. El ejemplo contrario es la poesía, donde la brevedad es una necesidad. En la novela también hay rasgos de la oralidad, no tanto o no solamente rasgos estilísticos, eso depende más bien de la poética, sino rasgos de la forma oral de narrar que no necesariamente supone la existencia de un estilo oral en la narración. Nosotros poníamos el ejemplo de la estructura narrativa de Faulkner, que se construye a partir de la oralidad mientras que su escritura, su estilo, están totalmente alejados de lo que podría considerarse un estilo oral. Por lo tanto, estamos pensando más bien en la noción de relato oral como situación de narración, alguien le cuenta a otro un relato que tiene una duración determinada, ese rastro de la novela está presente en la *nouvelle*.

Sobre estos problemas, sobre esta primera definición quisiera detenerme en dos aspectos: uno es qué tipo de anécdota supone la construcción de la *nouvelle*, problema en el que insistimos a lo largo del seminario. Existen anécdotas que están ligadas a determinadas distancias narrativas. Ese es un tema que se discute mucho; si hay anécdotas exclusivas para la forma breve, para la novela y para la *nouvelle*, o si se trata de una decisión *a posteriori* que resulta de la escritura del texto.

Onetti nos ha dado algunos signos desde donde es posible derivar algunas hipótesis. En principio yo diría que la *nouvelle* trabaja en Onetti muy claramente en el borde de una historia que aparece más que como fantástica en el sentido clásico, como una historia incomprensible. Me parece que este carácter acerca la definición a un registro que tiene que ver con un hecho que algunos teóricos y críticos llaman un «hecho extraordinario» en el centro de la historia y lo enmarca como caso en el sentido amplio. El caso psiquiátrico, el caso policial suponen siempre la necesidad de un esclarecimiento, de una discusión sobre sus cualidades porque presentan algo inaceptable para cierto tipo de lógica.

Si pensamos en los relatos que hemos leído, podríamos decir que se asoman a una realidad que tiene características incomprensibles y no solo fantásticas. De hecho, en el caso de Onetti, me parece que el único relato en el que percibimos la existencia de una historia que se cierra en un hecho que podemos llamar fantástico, como la existencia de un fantasma, la existencia de un aparecido o la existencia de una suerte de conexión con el mundo que está en contacto con la muerte, es el caso de *Los adioses*.

Pero si nosotros comparamos esa historia donde late una historia que puede llamarse fantástica y la comparamos con el corpus que hemos delimitado, vamos a ver que es muy próxima y guarda mucha relación con relatos donde los elementos fantásticos no están presentes.

Los adioses trata el caso del suicidio misterioso de un enfermo terminal y el efecto y las razones por las cuales esto sucede es un poco el centro de la historia. La muerte de una prostituta que vive con un chivo sería la noticia, es el caso que queda como resultado del relato. El crimen de una muchacha en la playa, una muchacha sorda que se supone virgen y que es asesinada por alguien que no se termina de identificar. El suicidio de una madre que abandona a su bebé liga esa situación de suicidio con

ese bebé que queda abandonado en el momento de la muerte. El suicidio de una prostituta que se supone amante de un militar, en un departamento clandestino. Todos estos acontecimientos podríamos nosotros trasladarlos a la serie de lo que, en parte, se analiza en *La estructura del suceso* como núcleo temático. A todos los podríamos poner en esa serie de los hechos que Roland Barthes estudia y estructura en la serie de las causalidades aberrantes, digamos que esta enfermedad de la causalidad es lo que despierta cierta atención y cierto interés. Este acontecimiento está contado habitualmente como efecto de algo, me parece que el cuento gira alrededor de la investigación de las razones o las causas por las cuales esto ha sucedido y aquí me parece que habría que decir que, a diferencia de la *nouvelle*, encierra un secreto que está localizado exclusivamente en un punto. Es decir, hay un hecho que en el final se descifra, pero en la *nouvelle* el secreto está diseminado por todo el texto y se vuelve otra vez a ese núcleo mudo de la historia, a esa zona no narrada. Esto es importante: no está colocada la historia en función de una dirección, como si todo el texto avanzara hacia un núcleo oscuro que se trata de definir, lo que es algo que se supone que ha sucedido y digo que se supone que ha sucedido porque nunca se termina de saber bien la conexión, por ejemplo en el caso de *Los adioses* nunca se termina de saber cuál es la conexión entre el suicidio y los sitios que hemos leído ahí, lo mismo puede decirse de *Tan triste como ella* o de *Cuando entonces*: los motivos por los cuales suceden los hechos son en verdad un secreto que no se termina nunca de definir.

Lo que quiero decir con esto es que el secreto está disperso en el relato, me parece que esto sería como una redefinición de la hipótesis de Deleuze que, como ustedes recuerdan, diferencia del cuento un relato que está por pasar allá, nosotros vemos qué tipo de resolución tiene el relato, pero hay como una pulsión hacia adelante, hacia el intento de encontrar ese lugar en el que es posible definir la historia y su conclusión, que en el caso de la *nouvelle* es algo que ha sucedido, cuya conexión con los hechos es secreta y problemática. Por lo tanto, el hecho de que haya sucedido no quiere decir que encuentre explicación y la conexión entre lo que ha sucedido y el acontecimiento es secreta, incomprensible, extraña, de modo que es un relato sobre las causas. Pero las causas están puestas todas en un

mismo plano, sin que exista nadie en la historia que reconstruya los lazos que podrían explicar ese tipo de suceso.

Esta sería una manera de entrar en la problemática del secreto como contenido de la historia, hemos leído también bastantes textos sobre la cuestión del secreto y sabemos su diferencia con el enigma. La noción de enigma implica dar a entender, es decir, propone un texto cifrado, hermético, a partir del cual es posible reconstruir ciertas redes de causalidad. Así que en el caso del «secreto», la metáfora es un cajón cerrado, es algo que hay que forzar para descubrir y, por lo tanto, no pertenece al orden del desciframiento, sino al orden del dato ausente; al orden de la conexión que no está, entonces no podemos imaginarlo en términos de una construcción que en el interior del relato pueda llenarse para descifrar un dato, sino más bien tiene que ver con ese tipo de sistemas que hemos visto funcionar muy claramente en Onetti: alguien trata de arrancarle a otro ese secreto. El modo en que se trata de arrancar ese secreto tiene distintos registros, interrogatorios, encuentros, cierta violencia, ciertas relaciones entre los cuerpos, ciertos viajes para ir a buscar a aquellos que pueden tener ese elemento y encuentra como contraparte cierta lógica muy rara de la sinceridad y la confesión. Pareciera que en la medida en que alguien concede un secreto, habla mucho de otra cosa, la confesión tiene una estructura dispersa. Por lo tanto, no es que los personajes en Onetti no hablen, están todo el tiempo hablando, pero eso no quiere decir que en verdad remitan a aquello que permitiría alumbrar la historia. En el caso de *La cara de la desgracia*, que es bastante dramático este sistema, alguien confiesa todo menos aquellos que tendrían que hacerlo y el sujeto habla de todo lo que puede, pero no dice nunca qué relación tenía con esa muchacha y si la mató o no.

Entonces decía, hay tres ejes que me gustaría señalar: uno tiene que ver con esta proliferación narrativa, esta idea de que hay un secreto hace proliferar un relato fragmentado sin una dirección directa. Me parece que hay otro elemento sobre el que hemos insistido mucho, pero tenemos que marcar: no hay un eje porque no hay un narrador que establezca el lugar de la verdad, en la medida en que el narrador está situado en la historia y pertenece a esa tradición del narrador como foco interno, el relato prolifera, pero no hay un lugar que lo ordene, en el sentido de que

jerarquice esa información. Es decir, no hay una función encargada de ponderar los elementos más importantes para el lector. «Bueno, aquí están los datos necesarios», como haría un narrador tradicional y clásico que, pese a todo el sistema de encubrimiento que ustedes puedan imaginar, puede guardarse esa información hasta el final y en algún momento darla a conocer. En la *nouvelle* está todo en el mismo plano porque el narrador es un narrador que no sabe y por eso mantiene vigentes las alternativas posibles de una historia que él mismo parece desconocer, de ahí deriva esa simultaneidad de posibilidades que hemos visto en Onetti con mucha claridad y que también se podría encontrar en Faulkner o en Henry James. Paradójicamente, la forma *nouvelle* concentra y expande, y el efecto que produce, cuando está bien escrita, es que estamos leyendo mal, porque insinúa en un relato de duración media un universo elidido que tiene una profundidad mayor.

Entonces la primera cuestión sería esta idea de la generación que tiene distintas fórmulas, testimonios, versiones, todo lo que ustedes ya saben, fragmentación. Después hay una cuestión que ya no tiene que ver exclusivamente con el narrador sino con los problemas de causalidad, es algo con lo que empezamos a hablar en el seminario. Los relatos trabajan con un tipo de causalidad que es ahí donde habría que poner toda la problemática de lo enigmático y lo aberrante, lo incomprensible, lo fantástico, la causalidad desconocida, secreta, es el entorno y la organización del registro de la causalidad donde el relato se instala, quiero decirles: toda narración supone, como bien lo dice Borges, enfrentar la problemática de la causalidad, todo narrador tiene siempre que establecer una causalidad en el interior de su historia. Por lo tanto, decir que el problema de la causalidad es el problema de la narrativa, como dice Borges, es decir que en todo relato van a encontrar el problema de la causalidad. El problema de la *nouvelle* es que hace de eso uno de sus temas centrales, pone esta problemática de por qué han sucedido las cosas en el núcleo central de la anécdota, entonces es ahí donde se estabiliza el secreto.

El secreto estaría colocado no en cualquier lugar, sino que aparece asociado con la insistencia de una causa secreta cuyos efectos leemos, suceden una serie de cosas cuyos efectos leemos y cuya causa está fuera

de la vista, para usar una metáfora espacial. No vemos sino los efectos, de modo que no terminamos de saber qué es lo que ha producido eso y no sabemos si a partir de los efectos podemos reconstruir la causa. Lo que sí podemos hacer y de hecho es algo que nos ha permitido, en cierto sentido, acercarnos a las historias que hemos leído, es establecer un contraste entre esa causalidad ficcional, secreta, y la causalidad realista. Todas las cuestiones con las cuales hemos chocado al principio de la lectura de los textos remiten a problemas de algo que no está estructurado de una manera nítida en relación de causalidad, sin embargo, el relato es legible pese a todo. El relato es pese a todo legible porque está acompañado por la existencia de una causalidad social que todos identificamos y que nos sirve de guía para rastrear eso que falta. Por un lado, hay un vacío muy serio, vamos a decir, que no permite terminar de entender lo que está sucediendo con los acontecimientos, pero esos acontecimientos están rodeados por una serie de prejuicios, estereotipos, situaciones sociales, causalidades reales establecidas que funcionan como espejo de esa otra cosa que no está.

También Henry James, para ponerlo a él como una especie de modelo, era un gran costumbrista, lo digo un poco en broma. Era un autor que construía muy bien el juego de las relaciones sociales y el mundo de las representaciones sociales, y en el interior de ese universo colocaba estas historias tan ambiguas y tan extrañas y las hacía funcionar. En el caso de Onetti también existen ese tipo de movimientos, por ejemplo la relación hombre mayor —joven niña, que inmediatamente abre una serie de cruces, estereotipos, relaciones sociales, convenciones que atan la historia a algo que todos nosotros conocemos, por lo menos en el marco de lo que serían ese tipo de habladurías o ese tipo de convenciones sociales. Entonces, por el lado de la causalidad ficcional, la historia es muy hermética, pero por el lado de las relaciones sociales es muy nítida, plantea formas sociales bien definidas, los ricos y los pobres, por ejemplo, en el caso de Jorge Malabia con Rita, la relación con las mujeres de mala vida, digamos, también como otro gran estereotipo que funciona concentrando relaciones de causalidad.

Esa forma que mantiene vinculados a los personajes está acompañada por un universo enigmático que funciona siempre como un vacío. En el caso de *Los adioses,* esta doble lógica es clara, leemos el relato sobre la base de un prejuicio que nos dice que este individuo tiene una amante y

después nos enteramos de que es la hija y eso produce una transformación, nos tira nuestras hipótesis y nos pone enfrente de una causalidad que no tiene explicación. Con esto lo que quiero decirles es que el relato trabaja de un modo muy nítido con dos tipos de causalidad: una real social que no está aceptada, sino que está planteada en términos de cierto tipo de interrupción y, al mismo tiempo, ese tipo de relación más enigmática, más aberrante con la cual la ficción está aliada. La anécdota gira justamente alrededor de esta acción, entonces habría por un lado una causalidad normal y social que tiene distinto tipo de fórmulas: el hombre mayor y la niña joven, el hombre decente y la prostituta, el médico y el paciente, las relaciones matrimoniales, todo el juego que hemos ido viendo a lo largo del curso, y después esa causalidad secreta y aberrante que se instala y que se concentra en un elemento muy fuerte de la historia, porque si bien no se explica la causalidad aberrante, sí se la representa, se la muestra, pero no se dice nada sobre eso. Se lo hace ver, pero no se establece ninguna conexión, entonces, la casa de las portuguesas, la sordera de la chica que parece que no puede terminar de entender lo que le están diciendo, el chivo, el militar, el jardín son ejemplos de los lugares en donde se condensan estas redes extrañas de la causalidad en el relato.

Un tercer punto en el plano de lo que podríamos llamar «el contenido de la historia», que está ligado a la indecisión y al límite incierto entre la ficción y la realidad, es el problema de la naturaleza de la verdad en la ficción poética. Es un tema que se viene discutiendo desde Aristóteles, la tensión entre la verdad y la ficción, y está convertida en estas historias en la anécdota. No es algo que funciona desde afuera y que nosotros podemos caracterizar con claridad, sino que este juego sobre qué es un hecho, qué es verdad, qué es ficción, qué se inventó, qué es lo imaginario, trabaja en el interior de la historia como un elemento muy fuerte. Me parece que *El pozo* representa una separación entre el universo de los sueños, de la ficción, de lo imaginario por un lado y el universo de los hechos reales, que en los otros relatos ya no aparece tan tajantemente diferenciado.

El pozo es un texto primario, en el buen sentido, está todo ahí, al mismo tiempo directo y más nítido, entonces esta distinción de los sueños y los hechos que en *El pozo* es tan transparente en los otros relatos se va enturbiando y nunca sabemos con certeza cuándo estamos transitando de

un universo al otro, pues hay signos de ficción en ambos costados. Un ejemplo que podría servirnos para ilustrar esto son las películas de Andréi Tarkovski, que seguramente ustedes han visto. Tarkovski me parece que en el cine muestra algo que tiene que ver con esta discusión, porque filma los sueños de los personajes sin marcar la transición. Estamos viendo una anécdota y de pronto aparece un sueño y él no pone ningún signo externo. En *El espejo* no aparece ninguno de los índices con los cuales en la historia del cine se ha marcado el momento de pase al otro lado, digamos. No se sabe si eso que se está viendo es un sueño o no, porque todo sucede en una misma dimensión y lo que se produce es un sentimiento de extrañamiento. Creo que ese es un buen símil de lo que sucede con los textos de Onetti, donde se entra y se sale de los hechos reales a una dimensión asociada a la fantasía privada y el sueño, por lo tanto nunca se sabe qué es lo que realmente ha sucedido. *El pozo* cuenta eso, cómo se entra y se sale de la ficción y será un núcleo que se repetirá a lo largo de toda la obra de Onetti. Esto sería entonces lo que yo señalaría como los signos para tener presentes en la construcción de la zona de contenido de una *nouvelle*, qué tipo de material aparece ahí.

Ahora, son varios puntos los que yo buscaba cuando les pedí el ejercicio de narrar uno de los relatos de Onetti. Primero quise que se enfrentaran al ejercicio de la crítica desde otra perspectiva. No quería que confrontaran la teoría mediante un ensayo, sino que atravesaran también por la experiencia de la narración como tal. La relación con una narración implica, además del placer, del goce, del rechazo o del aburrimiento, la construcción de una historia en la cabeza, es decir, también genera un relato que se va construyendo a medida que avanzamos en la lectura. Esto significa que en determinado momento el lector tiene que tomar decisiones para seguir el relato, del mismo modo que ocurre con la escritura. También leer es tomar decisiones que suponen siempre cerrar un camino y abrir otro. Esa es la práctica que yo buscaba que ustedes realizaran porque es una práctica muy complicada, uno tiene la sensación constante de estar trabajando en el error. Qué es lo que entiende o no se entiende. En el caso de una historia es ponerlo a consideración de otros. Por supuesto que *entender una historia* quiere decir tener la competencia lingüística y literaria y narrativa suficiente como para darse cuenta de qué es lo que en

esa historia se está contando, pero la certeza siempre va a ser limitada. Entender una historia y llegar al punto en el que se pueda afirmar «esta historia trata de esto» está también en el campo de la exploración. Para mí se trataba de confrontarlos con el problema de tener que fijar una de las historias, el modo en que ustedes le dan un orden y definen el movimiento de esa historia es un ejercicio directamente relacionado con la narración. Ahora, ¿con qué me encuentro yo cuando leo las versiones que ustedes escriben? Por un lado compruebo lo que sabíamos todos: que los relatos son ambiguos y que cualquier decisión que tienda a responder a mi consigna de restarle ambigüedad los obligaba siempre a tomar decisiones.

Lo que sí podemos decir que es también un ejercicio legítimo en un punto, pero que a mí me parece que debe ser muy circunscrito, es la aplicación de un modelo crítico a la lectura de un texto, porque la aplicación de un modelo crítico a la lectura de un texto hace que se denoten estos puntos frágiles, diría yo. El tipo de respuesta que me han dado ustedes tiende a ser una respuesta que yo llamaría «literaria», en el sentido de que ustedes han tratado no de contarme ese relato, sino de escribirme un relato gemelo, por ejemplo alguien hizo la historia desde el hijo de la mujer suicida de *Tan triste como ella*. Es una buena posibilidad para escribir un relato, el monólogo del chico, el efecto cuando era bebé, pero yo lo que les había pedido, y eso ha sucedido muchas veces, era distinto. Otros me lo han contado desde ella, se han puesto, digamos, como a hacer literatura.

Lo que yo les pedía no era tanto que ustedes tomaran el pretexto de Onetti para mostrarme sus destrezas narrativas o imaginativas o un segundo final. Yo lo que quería es que describieran la lectura, por eso les decía que el ejercicio era muy parecido a lo que hace un traductor. Los que tienen experiencia en traducción sabrán que el traductor siempre sufre la misma cuestión, siempre fija una reescritura, también hay traducciones muy libres y traducciones muy fieles y en el medio de ambos polos, en el juego de esas dos tensiones, están las buenas propuestas. Hay versiones que giran para el lado de la libertad total y otras que se manejan en una literalidad más dura. El traductor de un libro impone su manera de leer ese libro y siempre hace aparecer otra cosa, por eso los clásicos tienen que

volver a ser traducidos, porque el traductor fija incluso el estado de la lengua en ese momento, y ese estado cambia constantemente.



Ricardo Piglia nació en 1940 y falleció en 2017, en Buenos Aires. Profesor emérito de la Universidad de Princeton, ha enseñado también en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de Harvard y en la Universidad de California, Davis. Conocido internacionalmente por sus novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010) y *El camino de Ida* (2013), sus ensayos, conferencias y conversaciones han sido reunidos en los libros *Crítica y ficción* (1996), *Formas breves* (2000), *El último lector* (2005), *La forma inicial. Conversaciones en Princeton* (2015) y *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh* (2016).

Antología personal (2014) compila ensayos, ficciones, conferencias y notas de su diario personal. Sus intervenciones críticas se han desarrollado en campos diversos. Con el título de *La Argentina en pedazos*, escribió sobre literatura en la revista de historietas *Fierro* (1984), y realizó dos ciclos en la Televisión Pública: *Escenas de la novela argentina* en 2012 y *Borges por Piglia* en 2013.

Notas

[1] Para la preparación de este volumen, Ricardo Piglia trabajó con la edición publicada en 2005 de las obras completas de Juan Carlos Onetti. Todas las citas fueron confrontadas con esa edición. Véase: Juan Carlos Onetti, *Obras completas*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores España, 2005. [N. de la E.] <<

Índice de contenido

Nota a esta edición
Primera clase
Segunda clase
Tercera clase
Cuarta clase
Quinta clase
Sexta clase
Séptima clase
Octava clase
Novena clase
Epílogo
Sobre el autor