

QUINTERO

Elvira Alejandra Quintero

El pozo de la escritura
Enunciación y narración
en la novela *El pozo*,
de Juan Carlos Onetti



Colección *La Tejedora*



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Maestría en Literaturas
Colombiana y Latinoamericana

Escribir suele ser, en Juan Carlos Onetti, un hacer auto-reflexivo, escritura sobre la propia escritura, mirada y registro del impulso ambivalente, angustioso y gozoso de buscarse en la escritura. Enunciación, narración y escritura son, en este ensayo sobre la primera novela de Onetti, el hacer y la materia de la reflexión: escritura con la que miraremos la escritura, procurando dar cuenta de nuestra lectura acerca de la enunciación narrativa del saber en un texto literario, la novela *El pozo*, de Juan Carlos Onetti. Tanto a esta investigación como a su escritura, subyace una concepción ética y estética que, con miras a ser plasmada en la reflexión sobre lo literario, se manifiesta en la elección de unos determinados intereses y objetos de análisis y de unas determinadas teorías para abordarlos.



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

El pozo de la escritura
Enunciación y Narración en la novela
El pozo, de Juan Carlos Onetti

ELVIRA ALEJANDRA QUINTERO

Cali, Colombia, 1960. Profesora de literatura en la Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. Obtuvo en 1984 el Premio de poesía Antonio Llanos, en 1999 el Premio Nacional de poesía Ciudad de Chiquinquirá y en 2004 el Premio de Poesía Jorge Isaacs de Autores Vallecaucanos. Fue finalista en el Premio Héctor Rojas Herazo en 1983 y en el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura en 1998. En 1978 se gradúa como Arquitecta y en 1988 como Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana con la presente investigación sobre El pozo, de Juan Carlos Onetti. Actualmente reside en Bahía Blanca, Argentina, donde realiza estudios de Doctorado en Letras en la Universidad Nacional del Sur.

El pozo de la escritura
Enunciación y Narración en la novela
El pozo, de Juan Carlos Onetti

Elvira Alejandra Quintero Hincapié



Colección Trabajos de Grado Meritorios
Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana
Escuela de Estudios Literarios
Universidad del Valle
Colombia

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: El pozo de la escritura. Enunciación y Narración en la novela El pozo, de Juan Carlos Onetti

Autora: Elvira Alejandra Quintero Hincapié

ISBN: 978-958-670-761-9

ISBN-PDF: 978-958-5164-71-0

DOI: 10.25100/peu.545

Colección: La Tejedora - Escuela de Estudios Literarios

Primera Edición Impresa noviembre 2009

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Elvira Alejandra Quintero Hincapié

Ilustración de carátula: Orlando López Valencia

Diseño y diagramación: Unidad de Artes Gráficas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

CONTENIDO

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
1. <i>El pozo</i> : “cómo he contado lo que cuento, cómo contar lo que he contado...”	13
2. Los trabajos sobre <i>El pozo</i>	15
3. Una poética, una visión del arte y de la vida	26
1. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA DESCRIPCIÓN DE LA NOVELA	33
1.1. Enunciación y Narración	33
1.2. De <i>El pozo</i> a <i>Las memorias</i> : una prolongación de la angustia de la escritura	37
2. LA NARRACIÓN	43
2.1. La instancia narracional	43
2.1.1. Narrador y narratario: identidad y participación	43
2.1.2. Estratificación de la narración	45
2.2. Las Coordinadas Narracionales	52
2.2.1. El narrador y su saber	53
2.2.1.1. El saber convocado: meta, motivación y competencia del narrador	54
2.2.1.2. El Saber relatado	59
2.2.2. Las coordenadas narracionales	65
2.2.2.1. Sucesivas coordenadas de la narración: el diario de una noche (La espera de Lázaro)	65
2.2.2.2. El espacio y el tiempo de la narración	66
2.2.3. Coordinadas narracionales y estratificación del relato	69
2.2.3.1. Relatos intradieгéticos y extradieгéticos	73
1. El “Diario de una noche” (primera parte)	73

2. Historia de Ana María	78
3. Aventuras de la Cabaña de troncos	83
4. Historia de Hanka	88
5. Historia de Ester	91
6. Historia de Cecilia	102
7. Historia de Cordes	107
2.2.3.2. Temporalidad de la Narración y Temporalidad de las Historias. El Diario de una noche (segunda parte)	111
3. CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL SABER: LOCUCIÓN, INFORMACIÓN Y EVALUACIÓN DEL SABER	115
3.1. La locución del saber	115
3.2. La información del saber	124
3.2.1. Enfoque y alcance de la focalización	125
3.2.2. Información y observación	129
3.3. La evaluación del saber	134
3.3.1. Sujeto y objeto: instauración del narrador	138
3.3.1.1. El calor: el cuarto	138
3.3.1.2. El calor: el cuerpo: la mugre	140
3.3.1.3. La soledad	143
3.3.1.4. Los cuarenta años	145
3.3.2. Sujeto y objeto: instauración del objeto	152
3.3.3. Escritura de <i>Las memorias</i> y enunciación extradiegética: corrección de la Historia	155
3.3.4. Destinador y Destinatario de <i>Las memorias</i> : ¿para quién narra Eladio?	170
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	179

*Es cierto que no sé escribir,
pero escribo de mí mismo.*

Juan Carlos Onetti
El Pozo

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PRÓLOGO

Un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales, hace unos cuarenta años.

Juan Carlos Onetti
El Pozo

Escribir suele ser, en Juan Carlos Onetti, un hacer auto-reflexivo, escritura sobre la propia escritura, mirada y registro del impulso ambivalente, angustioso y gozoso de buscarse en la escritura. Enunciación, narración y escritura son, en este ensayo sobre la primera novela de Onetti, el hacer y la materia de la reflexión: escritura con la que miraremos la escritura, procurando dar cuenta de nuestra lectura acerca de *la enunciación narrativa del saber* en un texto literario, la novela *El pozo*, de Juan Carlos Onetti.

Tanto a esta investigación como a su escritura subyace una concepción ética y estética que, con miras a ser plasmada en la reflexión sobre lo literario, se manifiesta en la elección de unos determinados intereses y objetos de análisis y de unas determinadas teorías para abordarlos.

La obra de arte literaria está concebida aquí como el resultado del trabajo del escritor sobre el lenguaje, a partir de su exploración en unos temas que son su obsesión o su pregunta. La obra literaria es la expresión de su propuesta poética, de su visión del mundo. La especificidad de lo narrativo literario y su actualización en la obra que nos concierne, será estudiada y expuesta con miras a enriquecer la lectura de la obra onettiana

y la investigación sobre la producción de la significación en los textos narrativos literarios.

En el mundo de los hechos reales, Juan Carlos Onetti se presenta como el enunciador de varios textos. En algunos de ellos asume abiertamente la exposición de unos principios éticos y estéticos, de una cosmovisión y poética. En otros, mediante la creación de un universo literario, nos presenta a unos hombres abocados a reflexionar sobre su existencia. Unos y otros textos se entrecruzan construyendo la totalidad de la obra onettiana, su teoría del arte y de la vida. El reconocimiento de este hecho alumbrará nuestra exposición.

INTRODUCCIÓN

1. *El pozo*: “cómo he contado lo que cuento, cómo contar lo que he contado...”

En 1939, Juan Carlos Onetti escribe *El pozo*, novela en la que configura un cuadro de fragmentación y desesperanza al que se ve abocado su protagonista, Eladio Linacero, cuando intenta examinar su situación existencial actual. Aunque en el momento de su primera publicación esta novela pasa desapercibida para la crítica y los lectores, años más tarde es reconocida como uno de los textos fundamentales de la literatura latinoamericana, como una obra de ruptura, de importancia vital en la denominada “renovación de las letras hispanoamericanas”. *El pozo* y en general toda la obra onettiana, adquiere este carácter de renovación por llevar a cabo, mediante una coherente articulación de nuevas formas narrativas y nuevos contenidos temáticos, una profunda exposición de la realidad existencial del hombre de la nueva ciudad latinoamericana, proyectándose con una perspectiva literaria de validez universal. En *El pozo* esta visión integral —propia de la poética onettiana— se manifiesta en la estrecha correspondencia entre la visión fragmentada y desesperanzada que el protagonista tiene sobre su realidad existencial, y la forma de expresión fragmentada del discurso en que relata esa visión.

El pozo adquiere su complejidad e importancia por el hecho de estructurar formal y temáticamente la narración de una situación existencial particular, la de un hombre solo en un día de fiesta, víspera de cumplir cuarenta años, abocado a reflexionar sobre su historia. Eladio Linacero surge en el universo

de la literatura con un discurso signado por el drama urbano de la desesperanza y la pérdida de la fe en los valores o en la capacidad del hombre para realizarlos. Su discurso opta por la irreverencia, actitud mediante la cual un conjunto de valores son erigidos como régimen de la desvalorización del universo circundante. Esta opción, sin embargo, conlleva en Eladio una actitud desesperanzada frente a la posibilidad de restablecer el vínculo, concebido como una valoración positiva con el universo circundante. De manera análoga, un sentimiento de fragmentación rige a Eladio y desde él su propia existencia es mirada, reconstruida como fragmentación. La significación proveniente de una fecha —su cuadragésimo cumpleaños— propicia en Eladio la reflexión y, de manera intrínseca, la actualización de esta crisis que toma la forma de una confrontación existencial y de un recorrido por los hechos vividos.

La construcción literaria de esta confrontación es realizada por Onetti a partir de la elaboración del discurso de este personaje: Onetti no nos cuenta cómo es Eladio; en cambio, construye a un Eladio que nos cuenta directamente cómo es. Esto último es, en términos estrictos, reiterativo: si Onetti nos presenta un discurso donde un personaje cuenta algo sobre su existencia, este discurso, la forma como está construido, su organización tanto formal como temática, la explicitación y el ocultamiento de ciertos datos, etc., todo este conjunto, nos dice lo que es el portador de ese discurso. En *El pozo* este aspecto adquiere relevancia, como si la correspondencia a que aludimos mereciera para Onetti —ella misma— su exploración mediante la creación literaria. Lo cual, por otra parte, guarda relación con la propuesta poética expuesta por Juan Carlos Onetti en sus escritos periodísticos, que aboga por la búsqueda de nuevas formas narrativas que permitan la expresión de los nuevos contenidos temáticos, formas que den cuenta de la nueva actitud existencial del habitante de la nueva ciudad latinoamericana: “el tipo de indiferente moral, el hombre sin fe ni interés en su destino” (Onetti, 1990: 16).

Onetti concibe un discurso, el de Eladio Linacero —y de manera correlativa realiza la creación de este personaje—, con una visión estructural donde los sentimientos de fragmentación y pérdida de la fe en los valores que constituyen a Eladio no son un dato *a priori*, sino que ellos rigen la estructura organizativa del relato, cuya expresión fragmentada y organización temática caprichosa están signadas por el deseo, por las elecciones subjetivas que lleva a cabo como Narrador.

La elección de la escritura como medio de realización del discurso, obra en *El pozo* como la posibilidad de canalizar, actorializándolo, el universo valorativo que se pone en juego en la creación, esta vez, en la discursivización del universo explorado. La decisión de Eladio en cuanto a la reflexión sobre los hechos vividos conlleva, como decisión inaugural, la escritura de unas memorias, decisión que adquiere el carácter de objeto temático, de motivo explorado a través de la pregunta sobre la forma de narrar los hechos y sobre la selección de los mismos para ser narrados.

El gran valor que este objeto temático adquiere en el universo narrado por Eladio sugiere que ese acto de escribir (y por parentesco, por inclusión, el acto de narrar) es la problemática central de la novela: la exploración que Onetti hace de la condición humana se centra de manera especial en la angustia que constituye al acto de narrar o escribir unos hechos vividos, de *nombrar* o *decir* el *nudo* de la existencia. Así, la escritura de las memorias corresponde al relato de un conjunto de hechos que guardan una relación intrínseca con su discursivización: un suceso inicial, algo que para Eladio pertenece al mundo de los hechos reales; unas fantasías relacionadas con este suceso; lo ocurrido cuando antes trató de contar a otros estas fantasías; y lo ocurrido ahora, cuando intenta contar todo lo anterior y esto mismo, la angustia de hacerlo.

2. Los trabajos sobre *El pozo*

La publicación de *El pozo* en 1939 no contó con una buena acogida por parte de la crítica y los lectores: la edición de 500

ejemplares tardó veinte años en agotarse, aspecto que destaca Ángel Rama en su artículo *Origen de un novelista y de una Generación Literaria* —Montevideo, 1965—, a lo cual agrega que la mayor parte de la producción literaria de la llamada “Generación crítica” fue en la lírica, y mejor la acogida del público lector en este campo. Sólo después de veinticinco años la novela empieza a tener un verdadero reconocimiento, lo que se observa en su segunda edición de la que hace parte el estudio a que nos referimos. Este estudio es un análisis del contexto sociocultural en que irrumpe la novela, y de su temática con relación a dicho contexto y a otras obras de Juan Carlos Onetti publicadas hasta entonces. Para Ángel Rama hay una cierta similitud entre algunas características actoriales del protagonista (la soledad, cierto humor corrosivo, el anhelo de pureza y sinceridad con la obra de arte) y la personalidad de Juan Carlos Onetti, opinión que fundamenta con los escritos periódicos donde Onetti expresa una visión sobre el arte y la literatura: “La primera insignia de *El pozo* es la soledad, que se extiende como lepra tenaz para obturar las posibles aperturas en las vivencias de su personaje central —Eladio Linacero— quien cuenta en primera persona” (1965: 127).

Se refiere a esta soledad como soledad física y soledad afectiva, que “es potenciada por la invención literaria hasta transportarla a un estado de desolación lancinante”, en el que Eladio escribiría su relato:

El relato lo escribe un hombre solo, durante un día de fiesta (“las calles cubiertas de banderas”), un hombre que cumple cuarenta años y hace el resumen de una existencia de fracasado, de resentido incluso (la doble fiesta que se celebra en la soledad sirve para acrecentar este fracaso en un modo dolorido y rebelde, ofreciéndolo “en contra” a los demás), un hombre encerrado en una pieza calurosa (p. 127).

Para Ángel Rama esta soledad es equiparable a la propia soledad de Juan Carlos Onetti, vivida al exponer su concepción

ética y estética en el panorama cultural uruguayo, determinante de las características formales y organizativas del relato:

“El escritor —dirá Onetti en *Marcha* en este mismo año que escribe *El pozo*— escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo porque es su vida, su pasión y su desgracia”. Este punto de partida solitario establece normas literarias, en especial la concepción del personaje, que no tendrá variación en el resto de la obra onettiana. [...]

El modo de composición de esta novela, su brusco recortado en escenas, momentos, iluminaciones, gestos desgajados unos de otros, sin fluidez interior, tipifica, en el mundo de las técnicas literarias, la acción de los personajes solitarios y su incapacidad de comunicación (pp. 132-133).

De manera análoga destaca una valoración de la “sinceridad” o “autenticidad” proveniente del escritor y determinante del “espontáneo aire de una confesión veraz” de la novela, en últimas, de sus características estilísticas:

Conviene anotar que bajo el aire desmañado hay un estilo con una modulación original, pero que impresiona como un habla, espontánea, oscilante, divagatoria, con notoria capacidad plástica y admiración viviente. Es un estilo hablado que se pliega a las formas laberínticas del monólogo en alta voz, un estilo áspero, seco, que pocas veces cede a la efusión lírica —los sueños, el final—, y que sella toda la primera producción de Onetti... Del mismo modo, toda la articulación estructural del relato, donde constantemente se entrelazan, sustituyen y alternan temas y evocaciones, está tratando de expresar, con su libertad de composición, el ritmo imaginativo, real, respetándolo en su formulación al parecer caótica y asistemática, como garantía de la sinceridad creativa [...] en una actitud típicamente “antiliteraria” enemiga de toda composición a priori (p. 138).

Por otra parte, Ángel Rama resalta la importancia de otros aspectos que corresponderían a la estructura de la narración, y que se expresan en el “manejo del tiempo” en el relato:

Otro recurso es el uso de la primera persona y la ubicación del relato que se cuenta en el mismo presente en que está el lector, de modo que este asiste al proceso de composición, lo ve construirse delante de sí, presencia sus dificultades contemporáneamente a su suceder en la vida del personaje y por lo tanto establece con él una relación muy próxima. Los tres elementos —personaje, situación, historia—, se enlazan en un discurso presente que deviene en forma progresiva con el mismo ritmo y “tempo” que emplea el lector para conocerlo (p. 139).

Más adelante, Ángel Rama se referirá a las características actoriales de los personajes de *El pozo*, y a la continuidad o desarrollo de las mismas en la obra posterior onettiana.

Después de este ensayo que según anotamos acompaña la segunda edición de *El pozo*, se llevan a cabo varios estudios sobre la obra de Juan Carlos Onetti que pueden clasificarse entre estudios de conjunto y estudios particulares sobre alguna de sus novelas. Sobre *El pozo* en particular, es importante destacar los siguientes:

En su estudio *Conciencia y subjetividad en El pozo*, Jaime Concha destaca de la novela “el fragmentarismo de su composición”, que estaría vinculado al tipo de conciencia que caracteriza al *narrador* y mediante la cual se realizarían los procesos de recuerdo y posterior narración: [*El pozo*] “Es, en suma —afirmación que orientará lo que expondremos—, un original documento acerca de la subjetividad y de sus formas de autoconciencia en un momento histórico que todavía nos pertenece”. En consecuencia, su análisis se centra en este aspecto que le permite entablar cierto tipo de relaciones inter-textuales:

Lo decisivo de la experiencia queda acentuado por su carácter instantáneo e inaugural: de golpe, por primera vez. Se trata, por tanto, del surgimiento de una evidencia, en que el cuarto y los objetos que lo integran son percibidos súbitamente por su habitante cotidiano.

De este modo, la conciencia perceptiva, despertada de un sopor mecánico, funda su entorno material, en una forma

semejante a la de cierto teatro actual que introduce los elementos escénicos en el momento mismo de la representación (1987: 171).

Este tipo de “conciencia perceptiva” alternaría con una “conciencia evocativa” que estaría en la base de las decisiones que sobre la narración realiza el Narrador. El desarrollo de este aspecto le permite a Jaime Concha encontrar relaciones entre el texto de Juan Carlos Onetti y *Memorias del subsuelo* de Dostoievski: “En efecto, cualquiera sea la relación de hecho existente entre el relato de Onetti y las *Memorias del subsuelo* dostoiowskianas (1864), es ostensible su honda y recíproca afinidad” (p. 175).

La afinidad que explora Jaime Concha en su análisis se refiere a las características actoriales del protagonista, en especial a las de orden psicológico, aspecto a partir del cual realiza un estudio de la temática desarrollada en *El pozo*.

En su artículo “El pozo de Juan Carlos Onetti, o la noche iluminada de Eladio Linacero”, Richard Young lleva a cabo un estudio sobre las estructuras temporales de la novela. Su análisis se apoya en la metodología conceptual de Gerard Genette para la descripción de las relaciones entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia:¹

En la novela de Onetti, las estructuras temporales fundamentadas en la relación entre el tiempo de la narración (cuando la historia es contada) y el tiempo de lo narrado (cuando los acontecimientos contados ocurren u ocurrieron), son variadas y dinámicas. Por un lado, la naturaleza autobiográfica de *El pozo* hace que el narrador figure en la historia. Sin embargo no sólo se revela como narrador, sino que alude a su papel en cuanto tal y a su situación actual. El tiempo de la narración es, por tanto, relevante. Situado en el

¹ “Para todos los textos, la narratología nos proporciona los instrumentos necesarios para describir su estructura temporal y analizar la red de relaciones establecidas entre el narrador, la narración, lo narrado y el narratario. Sin embargo, nuestro interés en identificarlos no es sólo una cuestión de descripción, sino un paso hacia la comprensión del texto” (Young, 1990: 433).

mismo nivel que el contenido como elemento de lo que se está narrando, comparte con lo narrado lo que Genette denomina la misma “isotopía temporal” (1990: 433).

La lectura de este aspecto tiene para Richard Young un interés similar al que encontramos en el texto de Jaime Concha: la exploración de cierto tipo de relaciones intertextuales de la novela que, también para Young, se presentan con la novela de Dostoievski, y además, con *La Divina Comedia* de Dante:

El narrador de *El pozo*, (como ya indicamos), se asemeja al de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, y hay algunas semejanzas adicionales que nos permiten clasificar la obra de Onetti como una novela confesional comparable con la del novelista ruso. Sin embargo, quisiéramos señalar también que, además de las reminiscencias de la *Divina Comedia* mencionadas al comienzo de este ensayo, hay otros que asocian *El pozo* de Onetti con el poema de Dante como otro posible modelo narrativo. Los narradores de *El pozo* y de *El infierno* hacen un alto en un momento crucial en medio de la vida, como hemos indicado. Ambos recuperan su historia de la memoria, se encuentran en el crepúsculo cuando están a punto de comenzarla y, aunque de maneras diferentes, emprenden la narración de la historia de un alma. Sobre todo, el orden neurótico seguido por Eladio Linacero cuando comunica su vida, tanto en la descripción de su condición actual como la narración de los acontecimientos de su pasado, tiene elementos en común con el orden adoptado por el peregrino de Dante (p. 443).

Gran parte de las investigaciones sobre *El pozo*, se refieren al “manejo del tiempo” en el relato, como “novedoso”, “atípico”, y por tanto como el aspecto determinante de otros que conciernen a la estructura narracional de la novela. A partir de allí entablan la descripción y la búsqueda interpretativa de acuerdo a la metodología conceptual empleada, aunque en algunos casos esta no se estipula con claridad en el análisis. Por ejemplo, José Vila Selma en su ensayo “Juan Carlos Onetti”, afirma que en *El pozo* el desarrollo de la “aventura interior”

descrita por Juan Carlos Onetti logra su acierto y trascendencia a partir de la “superposición” de tiempos en el relato:

—Onetti llega hasta nosotros como un manipulador del tiempo: lo impulsa hacia adelante, lo detiene, lo hace retroceder, y esto siempre al servicio de una finalidad que también se nos manifiesta de manera clara:

—A modo de conclusión complementaria: crear la semántica de la incomunicación.

[...] —He intentado primero captar el eje esencial de la narrativa, que he llamado, sin menosprecio en la palabra, sino tan solo con intención descriptiva del hecho literario que trato, manipulación del tiempo, y es partiendo de esta manipulación del tiempo, propia de todo proceso creador y humano, como lo es la obra literaria, surge la variedad de fenómenos lingüísticos, lo característico en el plano de la escritura, que viene y surge ante la mirada del crítico como infinitas figuras caleidoscópicas que enriquecen la visión axial y primera, conformándola, y a la que me he referido en las páginas inmediatamente anteriores (Vila Selma, 1975: 161-162).

Sin embargo, su lectura no deslinda, en términos de su localización en la estructura del texto, los fenómenos de manipulación del tiempo a que se refiere. Con un enfoque distinto se presenta la investigación de Hugo Verani sobre la obra narrativa de Juan Carlos Onetti (*Onetti: El Ritual de la impostura*). Este es un trabajo de conjunto que abarca la obra anterior a *El pozo*, y las novelas y relatos posteriores: *La vida breve*, *Los adioses*, *La cara de la desgracia*, *El astillero*, y *Juantacadáveres*. En su capítulo sobre “El pozo, La Renovación de la novela hispanoamericana: El Pozo”, resalta, en una actitud similar a la que encontramos en Ángel Rama, la importancia de esta obra para el desenvolvimiento de la novelística hispanoamericana:

El pozo, la primera novela uruguaya que adopta una perspectiva literaria de validez universal, y en la cual hay una indiscutible asimilación de nuevas fórmulas narrativas

que superan a las del pasado, todavía vigentes en ese entonces en su país natal (1981: 58).

En la medida en que para Hugo Verani la importancia de la obra en su aspecto de renovación para las letras hispanoamericanas radica en el modo como se organiza la narración, lleva a cabo una lectura de este hecho sin ahondar, sin embargo, en una descripción detallada sobre el texto:

En *El pozo* se ponen de manifiesto nuevos enfoques para abordar su material narrativo: montajes basados en asociaciones de la memoria y de la imaginación, la simultaneidad y superposición de planos narrativos, dislocaciones cronológicas, un modo narrativo que se acerca a la lírica y, en particular, la continua invención y creación verbal (p. 60).

Su interpretación de la novela se centra en lo que denomina “un arte de elipsis”, que la emparenta con la lírica y en el cual halla similitudes con la obra de Juan Rulfo, y María Luisa Bombal:

Como en todo arte de elipsis, la discontinuidad espacio-temporal y la desaparición de la sucesión lógica y lineal de secuencias narrativas ocupa un lugar importante en la configuración de *El pozo*. [...]

La estructura de *El pozo* responde a una orquestación de efectos, a un contraste y superposición de dos planos espacio-temporales que al alternar crean una sensación de simultaneidad. La interacción de estos dos niveles narrativos —la vida de Eladio Linacero, encerrado en su cuarto mientras escribe sus memorias, y su proyección en un tiempo psíquico— interrumpe la sucesión temporal cronológica (pp. 76-77).

La investigación de Sonia Mattalia es, como la de Hugo Verani, un trabajo de conjunto. Realizado con posterioridad (1990), incluye además un análisis de la novela *Dejemos hablar al viento*, obra que no había sido publicada cuando se realizó el trabajo de Hugo Verani, y retoma los escritos periodísticos de

Onetti para la exploración de su concepción poética. Por otra parte, esta investigación adopta para la descripción de los aspectos intrínsecos a la estructura narrativa, una serie de conceptualizaciones provenientes de la Narratología y la Semiótica Narrativa mediante los cuales se permite un trabajo interpretativo que se apoya en algunas teorías de Julia Kristeva.

En su capítulo sobre “El pozo, La figura en el tapiz (I): El Pozo”, se refiere al carácter “memorial” de la novela como un aspecto determinante de la estructura narracional en la medida en que (apoyándose en Leo Pollman), este carácter permite “incluir la forma en el testimonio existencial”. La “fragmentariedad estructural”, por la cual “la novela se aparta de la aspiración totalizante del modelo realista decimonónico”, y la “agresividad del estilo”, propuestas de un nuevo tipo de relación con el lenguaje, obedecerían en gran medida, a este carácter memorial:

Al referirnos a la excepcionalidad de *El pozo* aludíamos a la fragmentariedad de su estructura; en efecto, esta novela relata en cortos episodios una serie de sucesos vividos por el narrador y protagonista —Eladio Linacero— en su pasado reciente [...].

La novela narra, a través de la primera persona de la enunciación, los recuerdos de Linacero, su presente miserable y su actividad imaginaria, al tiempo que consigna el acto de escribir: *El pozo* se presenta como las “memorias” de su protagonista [...].

Así, la novela se construye tomando como base dos acciones diferenciadas que organizan las secuencias narrativas y las líneas de la historia: vivir —recordar lo vivido— e imaginar —recordar lo imaginado—, englobadas en una acción mayor que las acota: escribir sobre lo que se recuerda (Mattalia, 1990: 39).

Para Sonia Mattalia, el carácter memorial del relato no se restringe a la narración de unos hechos vividos, sino que abarca tres tipos de acciones: los hechos vividos, inmodificables, las “aventuras” o fantasías, reinventables en su narración, y el acto

de escribir, que “instituye en la novela un presente continuo de la escritura, que engloba al pretérito imperfecto del recuerdo biográfico y al presente atemporal de las aventuras imaginarias” (p. 41). Este es un continuo presente que avanza de forma lineal y “marca los puntos de escansión del relato”:

El acto de escribir instauro un presente que sume a los tiempos de la evocación y del imaginario, pero este presente no es estático, la novela consigna el avance temporal del mismo: entre el atardecer en el que Linacero comienza y el amanecer al que se alude en el fragmento final de la novela se desarrolla un tiempo progresivo; por ello *El pozo* cuenta la historia de un proceso de escritura (p. 41).

Por otra parte, la presencia del acto de escritura en la historia que se relata, fundamental en los procesos de “temporalización” y “espacialización” del relato, determina aspectos importantes de la temática desarrollada en la novela: para quién escribo (a quién conté, a quién cuento), y cómo escribo (cómo narro):

En *El pozo*, un narrador (protagonista) cuenta a alguien (destinatarios extrínsecos del relato: lectores virtuales) cómo escribe (escenificación del proceso de escritura) cuentos (historias biográficas e imaginarias) y cómo contó (escenificación del proceso de habla) a alguien (destinatarios intrínsecos de las historias: dos personajes) dos cuentos (imaginarios) (p. 43).

Este aspecto es relevante en el análisis de Sonia Mattalia, no sólo en su lectura de *El pozo*, sino en la de las otras novelas de Onetti que forman parte de su investigación. De esta manera, la descripción que realiza aborda también la interpretación de los procedimientos enunciativos que Eladio Linacero realiza en su narración, apoyándose en la conceptualización mencionada antes. Con respecto a la particularidad de *El pozo* de incluir el acto de escritura en las historias narradas afirma:

El pozo se inscribe en lo que Oscar Tacca definiera como “escritura fenoménica”, es decir, aquella en la que “el libro

está ceñido a su fisiología escritural”, escritura que da testimonio de sí, que pone en evidencia la enunciación, y en la que el acto mismo de escribir se hace ostensible y consciente, provocando “una fuerte unidad entre el pensar, hacer y registrar” (p. 46).

Para finalizar este recorrido por algunas de las investigaciones sobre *El pozo*, puede citarse el ensayo de Jaume Pont, *El pozo o el abismo del ser*, publicado en ocasión del Homenaje a Juan Carlos Onetti realizado por Editorial Anthropos al ser merecedor del *Premio Cervantes* en 1980:

El pozo comienza y acaba en la vorágine solipsista de su narrador protagonista. Es el suyo un viaje iniciático hacia el interior de sí mismo. Eladio Linacero fija a su alrededor el espacio y el tiempo de una realidad ajena que opera como muro, obstáculo, noche o pozo donde se afirma el desarraigo ontológico (1990: 104).

Este es básicamente un ensayo sobre la permanencia y actualidad de la problemática existencialista desarrollada en la novela:

Desde la charca del existencialismo y con el referente de *La náusea* de Sartre como vestigio próximo, Onetti plantea en *El pozo* uno de los problemas ontológicos capitales de la condición humana en la época moderna. Este problema no es otro que el proceso de degradación individual en el medio urbano. Lo único que le queda a Linacero es el ejercicio de su libertad para pensar y negar todo lo que le envuelve, incluyéndose a sí mismo.

Todo ello se traduce en la singularidad lingüística y estructural de *El pozo*. La búsqueda de Linacero, su actitud monologante en estilo indirecto libre, se retrotrae al pasado y progresa del pasado al presente sin ningún otro centro estable que no sea el desasosiego de la mente, el flujo de la conciencia. El estilo se retuerce en meandros introspectivos, elipsis estructurales de tiempo y espacio, superposición de modos verbales, léxico opaco, imágenes recursivas que van y vienen evocadas por los sentidos o el lenguaje de los gestos —

insinuaciones, miradas furtivas, silencios, enmarques posturales— desvelando las múltiples contradicciones de la psicología del protagonista: *movía la cabeza de un lado para otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros* (P. 114).

La mayor parte de las investigaciones sobre *El pozo* han realizado descripciones de los temas tratados en la novela, de los aspectos que definen el ser del protagonista, de las características estilísticas utilizadas por el autor en el tratamiento de estos temas, y de las similitudes y relaciones de estos aspectos con la obra posterior onettiana o con la de otros autores. El “manejo del tiempo” en la novela es uno de los aspectos que predomina en los ensayos y es considerado en sí mismo determinante de la estructura organizativa del relato. El estudio de Sonia Mattalia resulta de gran interés, de una parte, porque se propone un análisis sistemático del carácter “memorial” del relato y de las implicaciones de este aspecto en la estructura narracional; por otra parte, porque involucra el concepto de “Enunciación” para el análisis de las operaciones llevadas a cabo por el “Narrador”.

3. Una poética, una visión del arte y de la vida

En la producción de Juan Carlos Onetti, *El Pozo* adquiere un lugar especial en la medida en que sintetiza las búsquedas estéticas —formales, temáticas— manifiestas en sus obras anteriores, y reincorpora a su vez nuevos valores que regirán su futura producción. *El Pozo* se constituye en la respuesta en términos artísticos o narrativos a los principios éticos y estéticos de Juan Carlos Onetti, los cuales, de manera contemporánea a la escritura de esta obra, fueron formulados en sus artículos periodísticos publicados en el *Semanario Marcha*, del cual era Secretario de Redacción. El reconocimiento de este último aspecto y el examen de estos artículos interesa, pues al permitirnos situar la escritura de *El Pozo* en el contexto cultural en que irrumpe, nos coloca además en el trasfondo de las

valoraciones éticas y estéticas del escritor, frente a su incidencia sobre la literatura latinoamericana, en últimas, frente al carácter renovador de su producción.

La importancia del cuerpo de conceptos teóricos de Juan Carlos Onetti y de su exposición en el *Semanario Marcha* (y después en otros escritos) en el panorama de la literatura uruguaya, ha sido analizada por algunos investigadores de los cuales nos interesa destacar el estudio de Ángel Rama (citado más arriba), y el de Sonia Mattalia en el primer capítulo de su texto *La figura en el tapiz: La Figura en el Tapiz: Un Primer Boceto (Los Artículos de «Marcha» y «Acción»)*.

Para Sonia Mattalia, “las páginas periodísticas de Onetti constituyen, más que el Manifiesto programático de un joven escritor, un tipo diferente de escritura, una escritura “política”, y como tal hacen explícitas las preocupaciones del novelista y su relación con la tradición literaria y el futuro de la literatura” (1990: 16).

Para Ángel Rama, ellas se enmarcan dentro de una importante actividad generada en torno al *Semanario Marcha*, en un período de “eclosión de una nueva literatura” en un bienio (1939-1940) en el que “vemos aparecer una nueva concepción del arte y de la vida conjuntamente con una serie de creadores cuya producción se extenderá por los decenios siguientes”, bienio en el que hace irrupción una nueva Generación que “podría llamarse de 1939, o de Marcha”, período del cual “quizás no haya —en prosa— escritor más representativo que Juan Carlos Onetti. No sólo por su excelencia artística sino por la coherencia extremada de su visión del mundo y de la expresión literaria de la misma” (1965: 126).

El estudio de Ángel Rama sitúa el contexto sociocultural de la primera producción de Onetti y elabora un breve recuento de ciertas interrelaciones e incidencias de su cosmovisión y poética con la de otros importantes escritores latinoamericanos pertenecientes a la denominada “Generación Crítica”. Tanto este estudio como el de Sonia Mattalia, coinciden en señalar una “fractura” en la cultura uruguaya:

Por los años 1938 a 1940 se registra una fractura en la cultura uruguaya, la cual abre, por el sesgo de una nueva interpretación de los valores tanto éticos como artísticos, un período creador que luego de ahincada pelea ha de regir poderosamente, la vida intelectual del país. Esta fractura coincide con el acceso de una nueva generación de escritores cuyas edades oscilan entre los veinte y los treinta años, quienes en parte la provocan, y cuya acción se proyecta sobre el fondo particularmente revuelto de la vida nacional e internacional de esos años (Rama, 1965: 121).

En este período, Juan Carlos Onetti elabora lo que podemos denominar un cuerpo de conceptos teóricos a los que es fiel en su obra literaria, y sobre los cuales polemiza, en especial en su columna “La Piedra en el Charco”, que firma con el seudónimo de *Periquito El Aguador*, y que lleva a cabo de manera simultánea con su trabajo como Secretario de Redacción del *Semanario Marcha*. En el marco de su cosmovisión y poética tiene especial importancia el reconocimiento de una nueva realidad existencial, la del hombre de la nueva ciudad, y la postulación de ella como valor narrativo y, por tanto, determinante de las búsquedas estéticas de la nueva literatura. Para Onetti (1975: 18), esta es una realidad que permanece ausente de la literatura de entonces, “ausencia que puede achacarse al instrumento empleado para la tarea”, como si “de pronto hubiera desaparecido la juventud y el reloj de la vida siguiera dando siempre idéntica hora”, permaneciendo por ello inexistente en el cuerpo de valores de la cultura:

Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. [...] Decía Wilde (y esto es una de las frases más inteligentes que se han escrito) que la vida imita al arte. Es necesario que nuestros literatos miren alrededor suyo y hablen de ellos y su experiencia. Que acepten la tarea de contarnos cómo es el alma de su ciudad (p. 28).

Su postura frente a esta ausencia es la de su “re-creación” en la obra literaria y su respuesta las características de su narrativa. Esta postura, en cuanto argumento articulador de una poética, es definida por Sonia Mattalia como la elaboración de un nuevo concepto de realismo: “Vemos esbozarse, entre líneas, un proyecto a realizar por la narrativa rioplatense: la elaboración de un nuevo concepto de realismo, crítico, de temática urbana, centrado en los conflictos del nuevo protagonista que la ciudad ha hecho posible: el pequeño burgués ciudadano” (1990: 19).

En su obra narrativa, Juan Carlos Onetti buscará con insistencia las condiciones particulares de la realidad existencial que ve surgir en el hombre de la nueva ciudad, estableciendo un vínculo especial entre realidad y ficción, o entre forma literaria y realidad existencial, pudiendo decirse que mediante este vínculo la literatura se presenta con la capacidad de convocar y permitir la existencia (cultural) de la realidad:

No debe perderse el tiempo en el problema bizantino de si hay o no un espíritu nuestro. El hecho de que no nos vemos representados en las diversas formas literarias que por aquí se estilan alcanza para demostrar que algo hay, una manera, un concepto de la vida, una idiosincrasia, una simple esperanza que late escondida, buscando a ciegas la voz que sea la nuestra (Onetti, 1975: 18).

Conforme a su visión sobre lo que es o debe ser la literatura (y que reconoce en la narrativa de Céline, Proust, Joyce, Faulkner, o en la de Arlt) y sobre su importancia en la configuración de una realidad cultural, Onetti delata una ausencia en el panorama latinoamericano: “En ese sentido —y en tantos otros que poco nos importan— vivimos la más pavorosa de las decadencias, la más disgustante de las confusiones”. Sobre este aspecto es importante recordar la anotación de Ángel Rama en el sentido de que no se trata de una polémica sobre la distinción entre literatura urbana y literatura del campo en cuanto temática o asunto a desarrollar, sino en cuanto a su

tratamiento literario. La temática urbana ya existía en la literatura uruguaya, pero bajo formas narrativas que no permitían la expresión de la compleja problemática urbana. Juan Carlos Onetti y otros escritores a partir de entonces, irrumpen con la exploración en la forma narrativa como elemento articulador de la obra: una nueva ciudad, una nueva realidad existencial, una nueva forma narrativa capaz de expresar esa nueva realidad:

Es más probable que Onetti quisiera afirmar que la literatura —pensando siempre en la narrativa— debía expresar la nueva ciudad que era Montevideo, en esto eco atenuado de la monstruosa capital porteña: una ciudad tensa, dramática, moderna, más que nunca parecida a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecerseles (Rama, 1965: 143).

Los conceptos de “forma narrativa”, “técnica literaria”, “estilo” son utilizados por Juan Carlos Onetti para referirse a aspectos cuya exploración es fundamental en el tratamiento de la nueva temática, mediante una estrecha y coherente articulación que se constituye en la expresión de una postura ética que asigna al escritor: “Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras” (1976: 43). Lenguaje que no es de manera alguna el de la realidad, así esta sea tangible o nueva, sino que es la expresión de la mirada del escritor sobre esa realidad. La valoración de esta mirada justifica la búsqueda de nuevas formas y técnicas narrativas que permitan su expresión: “Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse esa verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte” (1976: 44).

Esta concepción, por lo demás, rescata la discusión sobre lo literario del terreno retórico o estilístico y la sitúa en una dimensión existencial, análoga en cierta forma (en un sentido metafórico) a la propuesta del protagonista de *El pozo* en cuanto a escribir la historia de un alma o a descubrir el alma de los

hechos. Onetti volverá a lo largo de sus escritos teóricos sobre esta concepción que, por otra parte fue, como lo han expuesto Ángel Rama y Sonia Mattalia entre otros, fundamental para el desenvolvimiento de las letras hispanoamericanas. Sobre este aspecto Onetti escribirá algunos años después:

James Joyce, que presentimos estar obligados a citar nuevamente antes del final, dijo que ella, la literatura, era y es la más importante y rica de las formas de expresión de ese juego que llamamos arte. Es por eso y por otras innumerables cosas que nos sentimos impulsados a dar una voz de alerta. Voz que, naturalmente debe ser destinada a ser oída solamente por nosotros.

Mucho tememos que el esperanzado y a la vez desesperanzado afán de renovar la novelística nazca, en muchos casos, de respetables deseos de los escritores que buscan ser distintos y originales. Cuando el mencionado deseo obedece a una necesidad de hallar formas nuevas para la sincera expresión del artista, debe ser considerado como cosa sagrada, intangible e inmodificable. Por eso, cumpliendo nuestro leal preaviso, el *Ulises* de James Joyce, una de las escasísimas obras maestras de la literatura, seguirá siendo como dijo Oscar Cargill, una cantera inagotable para todos los que persistimos en el vicio de escribir.

Pero cuando no se trata de *Ulises*, y nos vemos frente a la tozuda voluntad de complicar las cosas, de complicar la novela mediante fáciles recursos a confusiones cronológicas, a innecesarios entreveros de diálogos y pensamiento, es forzoso que se enfríe nuestra fe en el porvenir de la novela (1976: 187).

En esta gran valoración de “la sincera expresión del artista, de la verdad cuya persecución produce la obra de arte”, radica la esencia de la poética onettiana. Es esta una concepción de la literatura como universo autónomo regido por leyes estéticas que tienen su origen en la cosmovisión del artista (del escritor), en su sincera necesidad de expresión, y de ninguna manera en intereses que están por fuera de este orden, como son la necesidad a priori de renovar la novelística. Este problema de

la renovación de la literatura latinoamericana es, sin embargo, articulado, integrado a su cosmovisión, a su concepción del arte y de la vida, de tal forma que se presenta como una problemática existencial, vital, regida por la necesidad de expresar la nueva mirada sobre la condición humana, la nueva manera de habitar un universo también nuevo, urbano.

La preocupación por la forma en cuanto soporte o mecanismo “para la sincera expresión del artista”, expresión de la búsqueda de “una verdad cuya persecución es la que produce la obra de arte”..., es proyectada por Onetti en su novelística y, además, explicitada en sus escritos periodísticos mediante una escritura que puede denominarse —tal como lo afirma Sonia Mattalia—, “política”, una escritura que se plantea de forma explícita la exposición de su propuesta literaria frente a una realidad que necesita ser nombrada. En tal sentido, su concepción puede equipararse con la del filósofo Martín Heidegger sobre el arte y la poesía: “El arte es poner en la obra la verdad [...] El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra. El arte acontece como poesía” (1995: 18). Onetti enuncia esta verdad en los términos de una confrontación existencial y concibe la obra como lugar de expresión de dicha confrontación, y, en consecuencia, la búsqueda por lo literario y lo verbal se arraiga en la búsqueda existencial. Esto, en principio, desplaza la discusión del terreno estilístico, retórico o formalista y la reinscribe en otro contexto, el existencial, sin pretender de ninguna manera eludir la pregunta sobre lo literario. Por el contrario, lo que hace es rescatar la búsqueda poética del terreno artificioso y devolver al arte su capacidad de conmoción y de expresión de la existencia individual, adquiriendo mediante esta valoración una dimensión y validez universal.

1. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA LA DESCRIPCIÓN DE LA NOVELA

1.1. Enunciación y Narración

No obstante los diversos enfoques teóricos y objetos específicos de los análisis, las lecturas de *El pozo* han coincidido en la importancia de esta novela para el desenvolvimiento de las letras hispanoamericanas. En general, las lecturas atribuyen dicha importancia a dos aspectos bastante relacionados: la configuración de un nuevo tipo de subjetividad ausente hasta entonces de la literatura hispanoamericana, correspondiente al habitante urbano regido por la desesperanza y la pérdida de fe en los valores, y su tratamiento literario, del que se han destacado la estructura temporal del relato y la elección de un lenguaje definido como “desmañado”, “agresivo” o, en algunos casos “directo”, “antiliterario”, “desprovisto de embellecimiento”. Esto en términos generales, sin entrar en detalles que de manera aproximativa tratamos en el punto anterior.

Apoyándose —aunque de manera parcial— en algunos de estos juicios, nuestra lectura de *El pozo* se propone realizar un aporte en el terreno de la descripción desde una perspectiva semiótica y narratológica, con miras a abordar la novela en su especificidad narrativa y literaria. Referirnos a esta novela, a los aspectos que de ella hemos considerado valiosos y motivo de exploración, no podrá hacerse sin mencionar las teorías que nos han permitido tal acercamiento y desde las cuales intentaremos nuestra descripción. El universo creado en *El pozo* se manifiesta a partir de un discurso donde la apariencia de fragmentariedad se funda, entre otros aspectos, en su peculiar organización temporal y en la re-construcción incompleta de

ciertos hechos narrados. Atribuido al sujeto —protagonista— de las historias, decisión que rige la estructura narrativa de la novela, este discurso debe su organización, su “manera de ser”, a ese sujeto. Sus relaciones obedecen a las valoraciones, a la subjetividad de su destinador. Estas relaciones nos dicen, entonces, cómo es ese sujeto.

Desde esta concepción, nuestra lectura tendrá como fin la descripción de este texto narrativo literario a partir de la descripción del sujeto que tiene a su cargo el discurso: **sujeto de estado**, cuya conjunción/disjunción con un universo (pragmático, cognitivo y tímico) define su ser en términos de una relación consigo mismo y/o con el mundo; **sujeto de hacer** que realiza, mediante operaciones específicas, una serie de transformaciones cuyo resultado es el discurso, un nuevo objeto de relación conjunta. La relación entre estos dos aspectos puede ser designada como la **enunciación narrativa del saber**, objeto específico de nuestro análisis.

La elección de unas determinadas teorías para abordar el análisis propuesto antecede a la definición del objeto y se prolonga de manera sistemática en el desarrollo de la investigación. Estas teorías convergen en nuestra lectura a partir de la propuesta de vincular una teoría semiótica de la significación y un modelo teórico-metodológico para el análisis del texto narrativo literario, proveniente de la narratología:

En un texto verbal la semiótica discursiva —en particular la semiótica greimasiana— distingue tres planos estructurales que establecen entre sí relaciones de dependencia recíproca: el de la **enunciación**, en el que se inscriben enunciador y enunciatario; el del **enunciado**, que el enunciador genera y dirige al enunciatario; y el del **referente**, que se infiere del enunciado producido por el enunciador.

De manera similar desde una propuesta narratológica, Gerard Genette propone distinguir tres planos para el análisis de un texto narrativo literario, considerado como una clase particular de texto verbal: **plano de la narración**, en el que se inscriben el narrador y el narratario; **plano del relato**, en

el que se inscribe el discurso del narrador; y **plano de la historia** o **diégesis**, en el que se inscriben los actores y sus acciones, relatadas en el discurso del narrador.

A partir del reconocimiento de las relaciones de índole estructural entre estos dos modelos, el investigador en semiótica narrativa y literaria Eduardo Serrano Orejuela² propone un modelo de análisis que vincula los anteriores en una estructura jerárquico-relacional, en la cual las instancias enunciativas y narracional —de las dos propuestas anteriores— convergen de manera sistemática. Esta última propuesta nos permite, en gran medida, enriquecer la descripción de las particularidades del texto narrativo literario.

Conforme a este marco teórico propuesto, abordaremos el análisis de estos aspectos bajo dos presupuestos teóricos fundamentales. De una parte, asumimos la propuesta narratológica de Gerard Genette para la descripción del texto narrativo literario según tres planos estructurales: **planos de la narración**, del **relato** y de la **historia**. Abordaremos en lo fundamental el análisis del plano de la narración, en el cual, a su vez, distinguimos dos niveles de análisis:³ **la instancia narracional** —Narrador y Narratario— y las **coordenadas tempo-espaciales** en que se inscriben. Por otra parte, consideramos —como lo ha propuesto Serrano Orejuela (1992: 26-57)—, que la posición Narrador-Narratario propuesta por Genette, se corresponde con la que Greimas denomina de la misma manera pero considerándola resultado del desembrague, procedimiento mediante el cual el enunciador proyecta su hacer en el enunciado, pudiendo, bien o no, enunciar (se) de manera explícita esta posición por medio del pronombre personal correspondiente («yo»):

Quando el destinador y el destinatario del discurso están explícitamente instalados en el enunciado (como el «yo» y el «tú»), pueden ser llamados, según la terminología de G.

² En el desarrollo de esta exposición ampliaremos algunos aspectos de esta perspectiva teórica. Ver: Serrano Orejuela (1991a, 1992b, 1996a).

³ c.f. Serrano Orejuela (1996a).

Genette, narrador y narratario. Actantes de la enunciación enunciada son sujetos, directamente delegados, del enunciador y del enunciatario y pueden encontrarse en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (o de la narración), como por ejemplo, el sujeto del hacer pragmático o el sujeto cognoscitivo (Greimas y Courtés, 1979: 272).

A partir de estos presupuestos, que ampliaremos en el momento pertinente, haremos el análisis del hacer-narracional considerándolo entonces del orden de la delegación y, en la medida en que se haga referencia explícita al mismo en el relato, como enunciación enunciada. En este sentido, concebimos al Narrador como un sujeto que hace-saber mediante operaciones que se inscriben en las tres dimensiones semánticas de la narratividad: pragmática, cognitiva y tímica (o axiológica). Como hacer inscrito en la dimensión pragmática, trataremos el problema de la voz narrativa o locución del saber; en la dimensión cognitiva, la información del saber; y en la dimensión tímica, la evaluación del saber.

Lo anterior puede resumirse en lo siguiente: realizaremos la descripción del *Plano de la narración* desde dos puntos de vista que se complementan y articulan:

1. Su organización intrínseca y relación con los otros planos, conforme al modelo narratológico asumido para la descripción (desde este punto de vista analizaremos la instancia narracional y las coordenadas narracionales).
2. Como estructura intersubjetiva (Narrador-Narratario) mediante la cual se realiza un hacer cuyo objetivo puede definirse como *la construcción discursiva del saber*. Desde este punto de vista analizaremos los roles de *locutor*, *informador* y *evaluador* asumidos por el Narrador para la narración de su relato.

La descripción del texto, guiada por la relación entre estos dos puntos de vista delimitados para el análisis, puede expresarse en el siguiente gráfico:

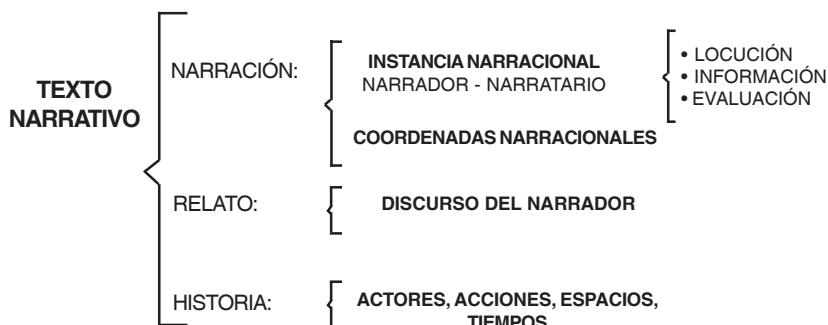


Figura 1

1.2. De *El pozo* a *Las memorias*: una prolongación de la angustia de la escritura

Escritura que da testimonio de sí, que pone en evidencia la enunciación, y en la que el acto mismo de escribir se hace ostensible y consciente, provocando una fuerte unidad entre el pensar, hacer y registrar.

Sonia Mattalia
La figura en el tapiz

El pozo se configura como un tipo de relato en el cual el acto narracional es abordado como parte constitutiva de la historia. Este acto es presentado como escritura, como acto discursivo escrito que lleva a cabo el Narrador y mediante el cual refiere sus historias: historias en que actuó en el pasado, historias que imaginó y/o imagina, y aquella en la que actúa “ahora” como escritor de sus memorias. Dicha referencia a su rol narracional produce lo que hemos denominado tentativamente una situación “especular”, en la cual Eladio se presenta de manera simultánea como Actor y como Narrador. Eladio cumple al mismo tiempo ambos roles, pudiendo referirse a los mecanismos de su labor de narrar y al afecto que pesa sobre la misma, lo cual imprime unas características especiales al Relato, una cierta especularidad o imagen doble que nos obliga

siempre a leer la Narración y la sanción que pesa sobre la misma por cuenta de su Narrador. De esta forma, en la medida en que en su relato el Narrador refiere aspectos (pragmáticos, cognitivos, tímicos) correspondientes al proceso de ejecución de su texto, re-presenta, objetualiza, el procedimiento enunciativo de su discurso, procedimiento que lleva a cabo y que lo constituye como narrador y como actor.⁴

Tales aspectos nos remiten a un tipo de relato que podríamos denominar **meta-narrativo** ya que centra su atención sobre su producción o narración, en particular sobre el anhelo que mueve al escritor en la producción de su escritura. Eladio Linacero es un escritor que, si bien considera que sus anteriores proyectos literarios han sido un fracaso, ahora se propone la escritura de sus memorias, asumiendo por tanto un rol de carácter enunciativo. Ello requiere que establezcamos la siguiente diferenciación: de una parte *El pozo*, texto así titulado, cuya producción —enunciación— corresponde a Juan Carlos Onetti; por otra parte “las memorias” de Eladio Linacero, así designadas en el enunciado producido por Onetti, objeto textual cuya producción —logro— se convierte en la meta perseguida por Eladio. Diferencia que corresponde a los distintos niveles de la estructura de la narración literaria: Onetti estructura la narración de *El pozo* a partir de una voz (otra: la de Eladio Linacero) que nos cuenta de qué manera ese acto de narrar constituye ahora su existencia. Las “memorias” son para Eladio Linacero su meta, el nombre de su deseo postulado en el enunciado mismo: en el enunciado atribuido a Eladio en cuanto Narrador. Esta atribución, pues, inaugura y hace-ser *El pozo*, el enunciado de Onetti.⁵

⁴ Esta “re-presentación” del hacer enunciativo en el enunciado será abordada con mayor precisión más adelante, en la medida en que no es la enunciación en términos estrictos lo que aparece nombrado en el discurso del narrador. Por ahora adoptamos esta terminología para referirnos a uno de los aspectos más importantes de la novela, el hecho de referenciar, puntualmente, las condiciones actoriales en que se produce la redacción de las memorias.

⁵ Para una exposición exhaustiva de este aspecto nos apoyaremos en el concepto de *deseembrague*. Ver *infra*: 3.1. La locución del saber.

Un segundo aspecto a tener en cuenta en el análisis de este punto lo constituye la organización particular de las estructuras temporales del relato. De una parte, la referencia —puntual y discontinua— al hacer enunciativo (a su «presente») y a otras acciones que circunscriben dicho hacer, convoca una cierta apariencia de simultaneidad entre la acción narracional —que constituye a Eladio como Narrador— y otras acciones —que lo constituyen como Actor—. Por otra parte, Eladio asume para la narración de sus historias un ordenamiento expositivo que no corresponde a aquel en que ellas ocurrieron, y además, dicha exposición no configura la historia como totalidad, sino más bien como fragmento que interviene en el escenario de otros recuerdos, como parte de otras partes recordadas. Esto se presenta como la expresión de otras motivaciones que constituyen al Narrador y que intervienen en el momento de elegir los contenidos y la forma de expresión de los mismos en su relato.

Gran parte de los juicios valorativos sobre *El pozo* se refieren a una profunda correspondencia entre las estructuras organizativas formales con que se presenta en esta novela la narración de una temática de marcada subjetividad y existencialismo. Abocados a un análisis de la significación de un texto narrativo literario, como es el caso presente, y con miras a centrarnos en el objetivo específico de nuestra investigación (la enunciación narrativa) nos interesa referirnos en un primer momento a este aspecto de lo subjetivo, a la construcción del mismo en *El pozo*: un Narrador refiere ciertos hechos de su vida, algunos de los cuales están concebidos como hechos oníricos, como fantasías; sin embargo la gran mayoría de los otros hechos, aquellos que Eladio refiere como hechos reales, tienen que ver justamente con la confesión de los hechos oníricos, con la narración a otros de esas fantasías. Estas anteriores narraciones, caracterizadas sobre todo por ser relatos orales, se diferencian del nuevo proyecto, la escritura de las memorias, en las cuales Eladio convoca un narratario no-presencial al que refiere todo el conjunto: lo onírico (las fantasías) y lo real (la narración oral de lo onírico).

La preocupación del Narrador por lo ocurrido cuando antes relató sus fantasías, se convierte en un eje temático muy importante y se proyecta, inclusive, como cuestionamiento de la acción de narrar que realiza ahora. En qué medida este aspecto resulta determinante de la construcción de la significación subjetiva o existencial a que aludimos, puede ser una primera forma de plantear nuestra inquietud y abordar nuestro análisis: cómo esta preocupación de Eladio rige las articulaciones de la estructura narracional del texto que relata.

Si partimos de las características de los hechos narrados, podemos decir que en *El pozo* un Narrador refiere además de unos hechos —reales e imaginados—, el proceso de ejecución del relato por medio del cual refiere ambas cosas. Ahora bien, el hecho de que *El pozo* se configure como un relato de carácter memorial donde el acto narracional que lo hace-ser es referenciado sucesivamente como un acto de escritura, instauro en el enunciado, de manera constante, un simulacro de su enunciación actualizando todo aquello que constituye a esta instancia (estructura intersubjetiva —«yo/tú»— localizada de forma espacio-temporal e inscrita en las tres dimensiones semánticas que definen lo específico de lo humano: lo pragmático, lo cognitivo y lo axiológico). Que en el enunciado se haga referencia a la enunciación que lo produce, ya sea a través de la actorialización de esta instancia por medios figurativos y/o temáticos (la escritura, en el caso presente), y aun cuando en términos estrictos aquella referencia no constituya más que un simulacro de la verdadera enunciación (pues esta no existe sino como presuposición lógica), nos conduce, sin embargo, a la lectura de todos los aspectos (explícitos o implícitos) que constituyen al sujeto de la enunciación. Por todo aquello que no es la enunciación y que constituye lo actorial, podemos, en el enunciado, inferir aquella instancia; pero si además, como ocurre en *El pozo*, ella resulta referenciada una y otra vez de manera explícita —las referencias al acto de escritura, por ejemplo— o implícita —mediante la actualización de su localización puntual espacio-temporal a través de la aparición en el len-

guaje del pronombre que designa la posición del enunciador—, se configura un aspecto (es nuestro punto de vista) de gran importancia en la construcción de aquella significación subjetiva a que nos referimos al inicio.

En *El pozo* se le concede una gran importancia al acto narracional al ser nombrado en el relato, convirtiéndose, por tanto, en objeto de la descripción. Dicho aspecto se torna significativo en la medida en que reúne, de manera conjunta a las “otras” pasiones que han constituido y constituyen al protagonista —llevándolo a indagar sobre ellas—, esta, la más actual, la que lo mueve en la escritura de su relato. El hacer escritural se nos presenta en *El pozo* como lugar de realización y, a su vez, como lugar de generación de afectos diversos que constituyen a Eladio Linacero, quien, al develarlos, los convierte en parte de la temática que explora.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

2. LA NARRACIÓN

2.1. La instancia narracional

Conformada por la pareja narrador/narratario, productor y receptor ficticios del discurso mediante el cual se relata la historia, la instancia narracional es susceptible de ser analizada en términos de la estratificación y de la participación (de narrador y narratario). Abordaremos primero el aspecto de la participación y (en la medida en que le es intrínseco) el de la identidad.

2.1.1. Narrador y narratario: identidad y participación

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.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza (p. 9).⁶

Este relato en primera persona abre la narración y adquiere continuidad a lo largo de todo el texto. Nos sitúa por tanto frente a un *Narrador homodieético* cuya participación en las acciones que relata es de carácter protagonista, lo cual lo define

⁶ Citaremos de Juan Carlos Onetti, la edición de 1979 de *El Pozo*, publicada en Barcelona por Seix Barral. Nuestros subrayados en estas citas se expresarán con negrillas y mencionaremos únicamente la página correspondiente a esta edición.

como un *Narrador autodiegético*: Eladio Linacero hará explícita su identidad más adelante, en el contexto de la historia de su relación con Cecilia. Es importante anotar que aunque el discurso de Eladio corresponde de manera dominante a un relato en primera persona, la referencia a su identidad se realiza mediante un relato en tercera persona: *don Eladio Linacero* es en esta historia un “otro”, co-protagonista junto a Cecilia de una relación de amor fracasada:

El amor es algo maravilloso para que uno pueda andar preocupándose por el destino de dos personas que no hicieron más que tenerlo, de manera inexplicable. **Lo que pudiera suceder con don Eladio Linacero** y doña Cecilia Huertas de Linacero no me interesa. Basta escribir los nombres para sentir lo ridículo de todo esto. [...] Pero en el sumario hay algo que no puedo olvidar. No trato de justificarme; pueden escribir lo que quieran las ratas del juzgado.

[...] en el sumario 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”. Se dice que hay varias maneras de mentir (p. 39).

En este pasaje, mediante el uso de la tercera persona, el relato refiere primero a una situación que concierne a dos actores, Eladio y Cecilia, abocados al fracaso o fin de su relación afectiva. Acto seguido, mediante un relato en primera persona, el Narrador hace explícita su participación como actor en las acciones correspondientes al divorcio de Cecilia, asumiendo en ellas el rol de esposo, y configurando de esta manera su identidad. De manera análoga, Eladio se referirá a su identidad hacia el final del relato, esta vez tomando como referente el texto en el que ha trabajado durante toda la noche: “La extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche” (p. 60).

2.1.2. Estratificación de la narración

Con relación a los tres planos o niveles propuestos por Genette para el análisis del texto narrativo literario, el acto narracional es susceptible de ser analizado según su inscripción en dichos niveles. Este procedimiento, denominado “estratificación”, nos permite situar de manera jerarquizada los diferentes discursos que conforman el relato, dando cuenta así de su procedencia y naturaleza con relación a la historia. Conforme a esta propuesta, denominamos **extradieético**⁷ el nivel primario, jerárquicamente superior, aquel en el que se sitúa el discurso mediante el cual el Narrador refiere su(s) historia(s).

Las referencias hechas por el Narrador al modo de manifestación escrito de su discurso, a su hacer narracional y al discurso mismo, en la medida en que parecieran re-inscribir el acto narracional en la diégesis, nos sugieren llevar a cabo un análisis particular de estos aspectos desde el punto de vista de la estratificación, lo cual abordaremos más adelante.⁸ Por ahora, nos referiremos a las relaciones que tienen con la diégesis los diferentes discursos que conforman el relato: **un discurso extradieético asumido por Eladio** y otros discursos que surgen desde la diégesis (de Eladio y otros actores), denominados por lo tanto intradieéticos.

En consecuencia, denominamos Extradieético el discurso con el cual Eladio abre y (en la medida en que adquiere continuidad a lo largo de todo el texto) cierra la narración. Esto nos permite afirmar que como Narrador Extradieético, Eladio se sitúa en el estrato narracional subordinante. Por otra parte, Eladio no dirige su discurso, de manera explícita, a ningún receptor en este nivel. Por consiguiente, en este nivel se configura un **Narratario anónimo** (en cuanto a su identidad) y **heterodieético** (en cuanto a su participación).

⁷ Por fuera de la diégesis, es decir, del universo donde sucede la historia.

⁸ Ver *infra*: 3. La Construcción Discursiva del Saber. 3.1. La Locución del saber.

Sin embargo, esto no quiere decir que la pregunta sobre el destinatario de Eladio quede resuelta. De hecho, una de las preocupaciones que Eladio plantea de forma sistemática en su escrito es el fracaso de sus anteriores intentos de comunicación de las historias ahora relatadas, precisamente por la no-comprensión de ellas por cuenta de sus antiguos interlocutores. Este aspecto se convierte, inclusive, en eje temático de su relato, pudiendo decirse que alrededor de él se realiza la elección y ordenamiento de los contenidos relatados, de tal manera que nuestra lectura deberá preguntarse en qué medida el destinatario actual de Eladio tiene alguna relación con sus antiguos interlocutores. De hecho, en algún momento —con cierta ironía— su texto apunta a esta inquietud: “Y ahora que todo está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, **y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...**”. De manera análoga, al referirse a su escrito casi terminado, lo hace bajo el calificativo de *confesiones* (p. 60): ¿ante quién? Este es un tema sobre el que volveremos más adelante. Lo esencial de lo expuesto hasta el momento podemos representarlo por medio del siguiente esquema:

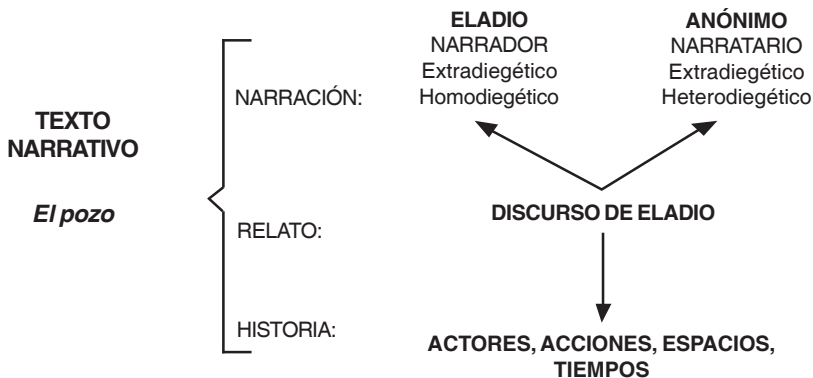


Figura 2

Apoyándonos en el concepto de **desembrague**⁹ proveniente de la semiótica greimasiana, podemos concebir este primer discurso, denominado extradieгético, como la expresión de un primer desembrague, actancial, de carácter enunciativo, mediante el cual la instancia de la enunciación es proyectada en el enunciado. Al hacerlo de esta manera, da origen a la forma discursiva denominada **enunciación enunciada**, en la cual el enunciador, mediante “su proyección o simulacro”, refiere o simula la instancia en la cual se encuentra localizado:

Partiendo del sujeto de la enunciación, implícito pero productor del enunciado, se pueden, pues, proyectar (durante el acto de lenguaje o de su simulacro dentro del discurso) e instalar en el discurso actantes de la enunciación, o bien actantes del enunciado. En el primer caso, se opera un desembrague enunciativo; en el segundo, un desembrague enuncivo. Según el tipo de desembrague utilizado, se distinguirán dos formas discursivas y, también, dos grandes tipos de unidades discursivas: con el desembrague enunciativo, se tratará de formas de la enunciación enunciada (o referida): es el caso de los relatos en «yo», así como también de las secuencias dialogadas; el desembrague enuncivo distingue las formas del enunciado enunciado (u objetivado): esto ocurre en las narraciones que tienen un sujeto cualquiera, en los discursos llamados objetivos, etc. (Greimas y Courtés, 1979: 114).

⁹ “Se puede intentar definir el desembrague como la operación por la cual la instancia de la enunciación —en el momento del acto de lenguaje y con miras a la manifestación— disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado—discurso. Si se concibe, por ejemplo, la instancia de la enunciación como un sincretismo de «yo—aquí—ahora», el desembrague —en su calidad de aspecto constitutivo del acto de lenguaje original— consistirá en inaugurar el enunciado y, al mismo tiempo, por reacción, pero de manera implícita, en articular la instancia de la enunciación misma. El acto de lenguaje aparece, así, como una esquizia creadora, por un lado, del sujeto, del lugar y del tiempo de la enunciación, y por el otro, de la representación actancial, espacial y temporal del enunciado” (Greimas y Courtés, 1979: 113).

La enunciación, aunque tiene el estatuto de presuposición lógica por la existencia misma del enunciado, es inseparable de este: no puede concebirse enunciación sin enunciado y viceversa. La teoría del desembrague —de la cual forma parte el concepto de “embrague”— trata sin embargo de puntualizar la diferencia entre estas dos instancias, reuniendo en ese concepto el conjunto de procedimientos que rigen su separación y, a su vez, su articulación en el discurso. La enunciación, concebida como una estructura intersubjetiva [«yo/tú»] situada [«aquí-ahora»] funda el enunciado a partir de la operación de desembrague que establece una oposición entre el «yo-aquí-ahora» de la enunciación y lo “otro”, lo “enunciado”, concebido como un «no yo–no aquí–no ahora». En este orden de ideas, la discursivización conlleva la elección entre dos tipos de desembrague: uno enunciativo según el cual alguno de los términos que constituye el sincretismo de la enunciación [«yo-aquí-ahora»] es nombrado en el discurso generando así una *remisión* a esa instancia; o uno enuncivo, según el cual la no discursivización de ninguno de estos términos genera un enunciado constituido por los términos opuestos: «no yo–no aquí–no ahora», es decir, por lo “otro”: «él–antes/después–allá». Greimas se refiere entonces a dos tipos de unidades discursivas: la enunciación enunciada, correspondiente a los relatos en «yo», y el enunciado enunciado (u objetivado), correspondiente a los relatos dominados por la ausencia discursiva de este «yo».

En el caso presente, el discurso extradiagógico de Eladio está determinado en lo fundamental por un tipo de desembrague actancial enunciativo, un discurso dominado por el «yo» que remite a la instancia de la enunciación. En su teoría (ver pasaje citado) Greimas designa este caso como enunciación enunciada o “referida”, término que alude a la reinsertión (o simulacro) por obra del «yo» citado, de la enunciación en el universo referido por el discurso. Nosotros hemos utilizado el término “remisión” para designar al «yo» que “remite” al enunciador, apoyándonos en la formulación de Eduardo Serrano Orejuela, quien propone diferenciar entre la “referencia” a la enunciación,

concebida como la configuración de un referente que tiene como objeto la enunciación, actorializándola, constituyéndola en parte del universo referido por el enunciado; y, por otra parte, la “remisión” al enunciador a través de la presencia en el discurso del «yo» que define la posición del enunciador, sin que ello implique su construcción referencial.

Este último aspecto es fundamental para la descripción del texto presente: aunque el discurso de Eladio está dominado por el «yo» que remite a su rol enunciativo y nos permite, por tanto, establecer una relación de identidad entre Eladio como sujeto que tiene a su cargo el discurso (conjunto por tanto a los roles constitutivos de la enunciación narrativa) y Eladio como sujeto discursivizado, narrado en su propio discurso, debemos realizar en este último (sujeto del discurso) una diferencia entre el sujeto que lleva a cabo acciones que figurativizan y tematizan universos que no se emparentan con la enunciación narrativa en sentido estricto: el ensueño, la soledad, la desesperanza, el divorcio, etc., y el sujeto que lleva a cabo acciones que figurativizan y tematizan un universo emparentado con la enunciación narrativa: tal el rol de escritor y/o narrador de sus memorias.

Si el desembrague instala por definición las dos instancias,¹⁰ es necesario, entonces, diferenciar entre el rol enunciativo asumido por Eladio como Narrador (simulacro del enunciador) y el rol o roles enuncivos (actoriales) asumidos tanto por Eladio como por los otros actores referidos en su discurso, incluido aquel que lo define como escritor de sus memorias. Correlativamente, el desembrague tempo-espacial nos permite diferenciar entre el presente de la enunciación (por definición: un sincretismo) y los tiempos y espacios enunciados o referidos incluyendo en ellos el tiempo presente y espacio concomitante que inscribe (de manera puntual) el rol de escritor referido por Eladio. Podemos representar este aspecto de la siguiente forma:

¹⁰ Fontanille, J.: “el desembrague instala, por definición, dos instancias: la del enunciado y la de la enunciación” (citado por Serrano Orejuela, 1992: 33).

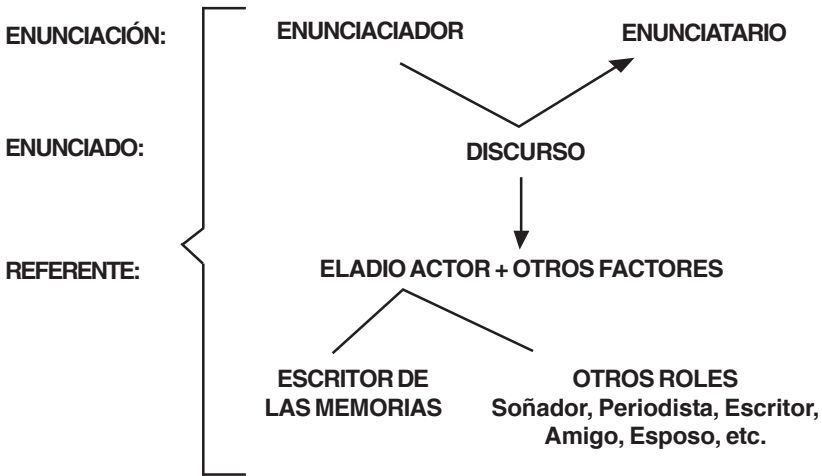


Figura 3

Por otra parte, aunque el discurso extradiegético de Eladio está caracterizado por el tipo de desembrague enunciativo a que nos hemos referido, es necesario considerar que la expresión de ello en el discurso es puntual: si analizamos el enunciado de Eladio como secuencias discursivas, encontramos que el desembrague enunciativo no se mantiene indefinidamente, lo cual, en principio, desencadenaría un relato dominado de forma exclusiva por un «yo» como única referencia creada en el enunciado. Hay que plantear, entonces, que su relato alterna los dos tipos de desembrague, uno enunciativo, por medio del cual se realiza la *remisión* a su rol de enunciativo; y uno enuncivo por medio del cual se realiza la referencia a sus roles actoriales. Para el análisis de esta alternancia es necesario retomar el concepto de **embrague**,¹¹ el cual nos permite, en alguna medida, describir el procedimiento mediante el cual una vez desembragados los términos “enunciativos”, estos son embragados de nuevo permitiendo la discursivización de los objetos

¹¹ Embrague: “al contrario que el desembrague [...], el embrague designa el efecto de retorno a la enunciación, exigido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado” (Greimas y Courtés, 1979: 138).

y sujetos enuncivos o actoriales (de la diégesis). Tomemos como ejemplo el texto con el que Eladio inicia su relato:

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.

Me paseaba con medio cuerpo desnudo.

Si asumimos que la presencia del pronombre personal de primera persona a través del término «**me**» da cuenta de un desembrague enunciativo por medio del cual se configura, por una parte, la identidad entre el actor referido y el enunciador que lo refiere y, de manera concomitante su oposición, la cual conlleva la oposición espacio-temporal (en cuanto estatuto), podemos decir que esta última, acto seguido, se anula por medio de varios embragues que darán paso a un desembrague enuncivo y a un discurso objetivado:

—a partir de un embrague temporal del tiempo enuncivo, se instala un «ahora» “durativo” [**hay** dos catres...].

—a partir de un embrague de los términos que remiten al enunciador se da paso a la discursivización de lo actorial, esta vez, a la configuración del espacio de «allá» que inscribe al actor.

—lo cual permite la producción del desembrague enuncivo expresado en un discurso objetivado que tiene como referente el espacio donde ocurre la historia.

Acto seguido se producirían embragues análogos que permitirán la vuelta al desembrague enunciativo inicial y a la oposición entre la instancia de la enunciación y el universo de “lo enunciado”, expresándose esto mediante un discurso que retoma como referente las acciones ya narradas e inscritas en el “antes” y el “allá” que circunscribe al actor [“me paseaba con medio cuerpo desnudo...”], y configura la identidad entre el actor de las mismas y el enunciador del texto [me].¹²

¹² Referente a la expresión de este aspecto en el discurso, ver Greimas (1976:57,166,186).

Recapitulemos: la remisión a la instancia de la enunciación actualiza en el enunciado —como simulacro— la estructura intersubjetiva que tiene a su cargo la producción del discurso; esta, definida por las categorías de persona: «yo/tú», actantes de la enunciación; y de manera concomitante, entabla la diferencia entre esta estructura y la enunciativa o actorial, definida por las categorías de no-persona: «él/ellos», actantes del enunciado. En este sentido, las relaciones entre enunciador y narrador se conciben del orden de la delegación, por lo cual, y considerando el hacer enunciativo a partir de su inscripción en las tres dimensiones semánticas en que se proyecta la narratividad, podemos considerar a Eladio-Narrador como un Sujeto de estado conjunto a los valores modales que definen la motivación y la competencia, lo que le permite desear y poder hacer-ser su discurso; y como un Sujeto de hacer que lleva a cabo para su narración operaciones de tipo pragmático, tímico y cognitivo que le permiten su realización. En la medida en que estos aspectos son tratados de manera explícita por Eladio en su relato, podemos realizar una exploración de los mismos desde nuestro punto de vista, y, la referencia ocasional que hace Eladio sobre su hacer, permite que podamos realizar una descripción de las sucesivas coordenadas tempo-espaciales en que se inscribe la narración. Podemos, entonces tratar este aspecto, además de las relaciones que desde este punto de vista se instauran con los planos de la historia y del relato.

2.2. Las Coordenadas Narracionales

Concebido el Narrador como un *Sujeto de estado*, conjunto a los valores modales que definen la motivación y la competencia necesarias para hacer-ser su discurso, y como *Sujeto de hacer*, que realiza operaciones de tipo pragmático, cognitivo y tímico necesarias para construir el saber en su discurso, nuestro tratamiento del problema de las Coordenadas Narracionales estará enfocado hacia la descripción de los diferentes dispositivos espacio-temporales que circunscriben los estados y las acciones de orden enunciativo que lleva a cabo el

Narrador, pudiendo, a partir de ello, dar cuenta de las sucesivas coordinadas espacio-temporales que inscriben el acto narracional. Correlativamente, entablaremos la descripción de las relaciones entre este dispositivo y los que circunscriben las historias relatadas, así como la expresión discursiva de esta relación en el relato.

Concebida la acción narracional como un acto de carácter enunciativo que tiene como consecuencia la producción del enunciado y, de manera intrínseca, la producción de saber o su atribución al narratario, trataremos, primero, el problema de las relaciones de Eladio con su saber.

2.2.1. El narrador y su saber

El relato de Eladio tiene, según vimos antes, dos tipos de referente: la enunciación y la diégesis propiamente dicha. Las referencias a la enunciación corresponden a las referencias a su hacer narracional y al objeto allí obtenido, el enunciado; las referencias a la diégesis, al hacer específicamente actorial organizado a partir de dos tipos de sucesos en que Eladio participa: los “reales” y las fantasías. Este carácter —que hemos denominado “metanarrativo”— de su relato, nos sugiere una gran valoración por cuenta del narrador de los aspectos correspondientes a su hacer específico de narrar, e igualmente la existencia de un cuestionamiento por parte suya en cuanto a su deseo y su capacidad de hacerlo. El acto narracional se constituye en un eje temático del relato, en el lugar en torno del cual Eladio realiza su exploración existencial, confrontando lo que fueron algunos intentos anteriores de narrar y lo que puede ser el que ahora realiza.

Esto nos sitúa frente a una cierta movilidad o cambio de las actitudes del sujeto con relación a su motivación y competencia, es decir, motivación y competencia son aspectos que siendo inherentes al ser del Narrador, son sucesivamente evaluados por él: la motivación que origina la apertura de la narración es finalmente evaluada al cierre del relato; la competencia misma es motivo de duda, de expectativa. Por otra parte, la aparición

de algunas de estas evaluaciones en el discurso nos permiten algunas veces inscribir la acción narracional en un dispositivo espacio-temporal.

2.2.1.1. El saber convocado: meta, motivación y competencia del narrador

*Si pudieras darte cuenta como
broncan los cuarenta cuando en-
canece la testa y entra a fallar el
timón...*

Mis consejos
Héctor Marcó

Al tomar como objeto de la narración, entre otras historias, el proceso mismo de escritura de sus memorias, Eladio sitúa el acto de narrar (ahora) en el contexto global de su existencia. Esta acción se constituye —ella misma— en un recorrido por una serie de programas que darán como resultado el texto de las memorias, un nuevo objeto de relación conjunta para Eladio. Nuestro análisis debe enfocar, entonces, este objeto a partir de una pregunta sobre su significación para Eladio, lo que equivaldría a preguntarse por qué escribe Eladio, qué busca, qué quiere conquistar con la escritura de su texto. Vemos, pues, que hay dos niveles en la pregunta sobre el sujeto: primero, un nivel que corresponde al **hacer** mismo, a la escritura, a la narración de unas memorias; segundo, un nivel que corresponde al **ser**, a una serie de estados cuya valoración se resuelve en la propuesta específica de narrar y no de otra cosa. Podemos plantearlo en otros términos: en el “antes-inmediato” de la decisión de escribir, algo ocurre en el universo de Eladio, y *eso ocurrido* toma la forma específica de una decisión de escribir unas memorias. Lo referido por Eladio nos permite, en gran medida, abordar esta inquietud, pues su relato comienza y termina con la descripción de lo que podemos denominar *un antes y un después* del acto de escribir.

Eladio inicia su relato mediante la descripción de un universo que enmarca la aparición de su motivación o deseo de escribir las memorias. Este universo corresponde a su soledad actual en el cuarto de inquilinato donde vive la víspera de cumplir cuarenta años. El siguiente pasaje da comienzo a lo que hemos denominado un primer fragmento de su texto:¹³

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 (p. 9).

Eladio describe el universo pragmático en que se encuentra, el cuarto donde vive de forma miserable y su alrededor inmediato, el patio habitado por una mujer gorda “lavando” ropa, un hombre “tomando” mate y un niño “andando en cuatro patas con las manos y el hocico embarrados”. La descripción del exterior re-configura el espacio del cuarto como parte de una pensión o inquilinato. El recorrido por el cuarto, más exactamente, su propia gestualidad, la vivencia de su cuerpo durante el paseo, le hacen recordar los hombros de una prostituta y un suceso con ella. La generación de este recuerdo está también acompañada de una sensación de asco por su propio cuerpo (“oliéndome alternativamente cada una de las axilas”). Todo esto corresponde a la descripción de una serie de estados y acciones inscritas en las tres dimensiones semánticas (pragmática, cognitiva y tímica), un universo de mugre y soledad que provoca en Eladio una cierta curiosidad por la vida. Ahora bien, esta “curiosidad” se manifiesta como un proceso cognitivo generado a partir de la “re-inscripción” de la situación —anteriormente descrita como cotidiana— en un nuevo saber: es la víspera de cumplir cuarenta años:

¹³ Nos referiremos a este aspecto posteriormente: en el relato aparecen ciertos espacios en blanco que delimitan lo que denominamos los fragmentos y que parecen corresponder algunas veces a las interrupciones del proceso de escritura; otras, a los cambios temáticos anunciados por el Narrador.

Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. **Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre.** Ni siquiera tengo tabaco.

No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde (p. 10).

Esta curiosidad, originada a partir del recuerdo de su cumpleaños, presenta cierta analogía en cuanto proceso cognitivo con algunos de los procesos que Eladio acaba de describir: inicialmente el cuarto de habitación es mirado como si lo hiciera “por primera vez”; posteriormente, los habitantes cotidianos del patio le resultan “más repugnantes que nunca”; finalmente, hay asombro frente al hecho de que alguien pueda sentir ternura por un niño “andando en cuatro patas con el hocico embarrado”.

En el primero de nuestros subrayados del pasaje citado destacamos lo correspondiente a una curiosidad originada por su situación actual, que define a Eladio como un sujeto motivado por un deseo de saber. Sin embargo, aunque este saber es del orden de lo cognitivo, la expresión de la falta corresponde más bien a una disjunción dual, tímico-cognitiva, ya que Eladio sí posee un conocimiento sobre las acciones de su vida, sobre los contenidos de esas acciones, y es precisamente este conocimiento lo que le causa desconcierto. En este sentido, decimos entonces que hay un deseo de evaluar ese recorrido, lo que pone en evidencia una axiología que provoca este deseo y que será convocada para tal fin. La presencia del asombro, análogo —según hemos visto— a los procesos cognitivos inmediatamente anteriores, motiva a Eladio desde el *querer-saber*,

motivación (volitiva) de orden subjetivo que lo sitúa frente a la decisión de escribir.

En el segundo subrayado destacamos una afirmación de otra índole, correspondiente a un tipo de motivación (deóntica) relacionada con una cierta postura ética, proveniente de un destinador social, externo, con la cual Eladio comulga: “un hombre **debe** escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años”. Es decir, un hombre cualquiera, no él en particular, pero con mayor razón él porque “le sucedieron cosas interesantes”. Esta afirmación, sin embargo, no prospera; acto seguido, Eladio afirma que no sabe ni siquiera el origen de dicho saber (“lo leí no sé dónde”). En cambio, al afirmar que le sucedieron cosas interesantes, inviste de valor positivo el objeto de su indagación situándose en la posición análoga de curiosidad y deseo de saber sobre la significación de los hechos vividos.

Es necesario plantear, entonces, que Eladio menciona ambos tipos de motivación (volitiva y deóntica) como precedentes de su decisión hacia el acto de escritura; que la motivación volitiva es presentada con mayor énfasis, lo cual nos sugiere una mayor claridad sobre la misma. Por consiguiente, ambos aspectos pueden ser retomados en el análisis de la dimensión axiológica en que se inscribe el Narrador, permitiéndonos una exploración de las características de las evaluaciones presentes en el discurso. Ahora los mencionamos como generadores de la decisión que toma acto seguido:

Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo (p. 10).

Este pasaje da cuenta en primera instancia de la toma de la decisión de escribir las memorias; también, de la evaluación del Narrador sobre su propia competencia. Esta última relaciona lo

que podemos denominar dos tipos de competencia: modal y semántica. La competencia cognitiva modal, definida como saber narrar, es evaluada negativamente: “Es cierto que **no sé** escribir”. Lo cual da cuenta de la ambivalencia que constituye a Eladio, ya que su relato es el resultado de su conjunción con los valores modales poder y saber que le permiten llevar a cabo la discursivización de las acciones objeto de la narración. Sin embargo, Eladio volverá a hacer afirmaciones de esta índole porque —según hemos visto— esto es un aspecto constitutivo de la temática que explora. La *competencia cognitiva semántica* —evaluada positivamente— se presenta en cambio como un objeto cuya posesión desplaza la falta de *competencia cognitiva modal*: “**pero** escribo **de mí** mismo”. Esta afirmación coincide, lógicamente, con el carácter homo-auto-diegético de su narración.

Sin embargo, el carácter contrario de las dos evaluaciones de Eladio sobre su competencia cognitiva (modal: negativa; semántica: positiva) no impide que el acto sea realizado. Eladio, constituido por esta ambivalencia, aborda la escritura de sus memorias. Puede decirse a partir de aquí que el saber sobre su vida es para Eladio un objeto cuya posesión (conjunción) le permite la realización de su acción narracional; pero por otra parte, Eladio está en conjunción con este saber sobre su existencia sobre la base de una valoración negativa. Lo que sabe lo desconcierta, lo separa en dos sujetos: uno, inscrito en la soledad y la mugre, encerrado en la pieza la víspera de cumplir cuarenta años; otro, un sujeto imaginado por él y que inferimos contrario o distinto (“nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años...”).

En esta disjunción que padece con relación al sujeto imaginado, se funda una evaluación negativa de su estado actual resolviéndose en un por qué, en una pregunta sobre la existencia, cuya respuesta se constituye, en últimas, en la meta de la escritura. Entre un sinnúmero de acciones que Eladio puede llevar a cabo escoge una, escribir, pues ella le permite indagar, explorar la materia de su saber. La referencia a este aspecto la encontramos en su relato en varias ocasiones (que exploraremos más

adelante), de las cuales queremos destacar su aparición al comienzo y al final de la escritura de sus memorias: en el primer fragmento, la toma de decisión hacia el acto, el comienzo de su realización, es motivo de una actitud distinta a aquella en que se encontraba en los momentos inmediatamente anteriores: ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Correlativamente, hacia el final de su texto, Eladio afirma: “las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonrío en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos”. Lo cual alude a una meta cumplida (“sonrío en paz...”) pero a su vez le da una nueva significación a esta meta calificando su texto como una confesión, vinculando a otros (destinatarios de la confesión) hacia la conjunción con el saber relatado, con el saber relativo a su existencia.

2.2.1.2. El Saber relatado

Al expresar su deseo de adquirir un cierto conocimiento sobre los hechos vividos y al concebir el acto de escritura como la posibilidad de cumplir este deseo, Eladio sitúa la actividad narracional con relación a uno de sus aspectos fundamentales: la producción de saber. Eladio cree que al explorar por medio de la escritura los hechos vividos, logrará conocer algo más sobre ellos, algo que ahora se presenta como falta y cuyo carácter hemos vinculado al afecto o a la evaluación sobre los hechos. Desde esta posición selecciona lo que considera objeto de su interés, aquello que en el contexto global de su existencia se le manifiesta como un saber molesto, como una falta en la que hay que indagar. En este sentido, afirma al comienzo de su relato:

Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: sólo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad. Podría hablar de Gregorio, del ruso

que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia. Hay miles de cosas y podría llenar libros (p. 10).

Este pasaje puede leerse como la expresión de una primera decisión de Eladio sobre los contenidos que deberá tener su relato. Sin embargo, a continuación de este pasaje y después de una pausa, encontramos la siguiente afirmación que expresa otro punto de vista:

Dejé de escribir para refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. **Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no.** O lo sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde [...]

También podría ser un plan el ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos (p. 11).

Afirmaciones de esta índole, que apuntan a la selección de los contenidos y que expresan, de paso, una evaluación sobre el saber que tiene el Narrador, aparecerán varias veces a lo largo del relato. También otras con este mismo carácter evaluativo, pues se refieren a la forma de la expresión de dichos contenidos (por ejemplo sobre el uso de cierto lenguaje: choza o cabaña). Vamos a tratar este aspecto para construir una idea global de los temas tratados por Eladio: conforme al pasaje anterior, Eladio relata, acto seguido, el suceso con Ana María y, después, la fantasía generada a partir de esos hechos. Al terminar esta narración hace un receso y al reanudar su trabajo lo hace con un relato del que podemos destacar los apartes siguientes:

Releo lo que acabo de escribir, sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo. Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa.

Allí acaba la aventura de la cabaña de troncos. Quiero

decir que es eso, nada más que eso. Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura. Parece idiota, entonces, contar lo que menos interés tiene (p. 25).

La nueva consideración de Eladio sobre los contenidos narrados lo sitúa frente a otro tipo de problema y es precisamente el que tiene que ver con el saber, esta vez con relación a los destinatarios de la narración de ese saber: “**Parece** idiota contar lo que menos interés tiene”. Su preocupación se enfoca, entonces, hacia dos aspectos: el primero, lo ocurrido con sus antiguos interlocutores, lo que pasó anteriormente cuando narró sus fantasías; el segundo se refiere al aspecto tímico-cognitivo del saber narrado, al carácter onírico de los hechos, de nuevo en relación con sus interlocutores pero, de una manera un poco velada, la preocupación concierne a su interlocutor de ahora, al narratorio extradiegético, preocupación que tiene consecuencias directas en lo que narrará acto seguido. Veamos los siguientes pasajes:

Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo [...] El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. [...] Y ahora que todo está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, **y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...**

Cordes primero, y después aquella mujer del internacional [...]

Hay dos cosas que quiero aclarar, de una vez por todas. Desgraciadamente, es necesario. Primero, que si la aventura de la cabaña de troncos es erótica, acaso demasiado, es entre mil, nada más. [...] Después, que no se limita a eso mi vida, que no me paso el día imaginando cosas. Vivo. Ayer mismo volví con Hanka a los reservados del Forte Makallé (p. 27).

Entonces Eladio, para fortalecer esta última aclaración dirigida al narratario de su discurso extradiegético, relata, acto seguido, la historia de Hanka, cuyos hechos son actuales, del día anterior, y le permiten construirse en su relato como un no-soñador. Después de narrar esta historia volverá al problema de sus antiguos interlocutores: “¿Qué significa que Ester no haya comprendido, que Cordes haya desconfiado?” (p. 31).

El relato se enfoca, primero, hacia lo ocurrido con Ester, narración que Eladio interrumpe para narrar los hechos con Cecilia porque, siendo algunos de ellos contemporáneos a la historia de Ester, le permiten contextualizar su situación de entonces. Finalizada la narración de la historia de Cecilia, Eladio retoma y concluye la historia de Ester, y acto seguido, después de un pequeño receso, emprende el relato de unos nuevos contenidos:

Estoy muy cansado y con el estómago vacío. No tengo idea de la hora. He fumado tanto que me repugna el tabaco y tuve que levantarme para esconder el paquete y limpiar un poco el piso. Pero no quiero dejar de escribir sin contar lo que me sucedió con Cordes. Es muy raro que Lázaro no haya vuelto (p. 47).

Eladio anuncia la narración de la historia de Cordes pero su situación actual, inscrita simultáneamente en el mismo tiempo de su acción narracional, le hacen recordar a Lázaro, su compañero de cuarto, lo cual desvía nuevamente el relato. Eladio se interesa por la manera de ser de Lázaro, un militante político que le recuerda su propia participación, ya caduca, en política. La narración de estos hechos concluye y da paso definitivamente a la historia de Cordes. Al finalizar este relato, Eladio hace un nuevo receso y después escribe el último fragmento de sus memorias en el cual se refiere, alternativamente, a los contenidos del relato, a sus consideraciones (tímico-cognitivas) sobre esos contenidos, a su estado ambivalente, aun después de ver concluido su texto:

Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero [...] Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo (pp. 60-61).

Esta síntesis de los contenidos explorados por Eladio nos permite evidenciar la relación que se presenta entre las valoraciones del narrador sobre su saber y la aparición misma de este saber en el relato, asumiendo entonces una determinada manera, un determinado orden. Hay algunos contenidos a los que no nos hemos referido, pues estos no desencadenan relatos de historias propiamente dichas: el más significativo de ellos correspondería a *Electra*, personaje que aparece brevemente. Ahora bien, la narración de estos contenidos se materializa en un relato conformado por 18 fragmentos delimitados a partir de la inclusión de espacios en blanco. Esta expresión icónica del silencio mediante un vacío de narración verbal significa, algunas veces, los cambios de contenido, y otras, las interrupciones de la acción narracional, aspecto que trataremos en el siguiente punto. Los contenidos referidos por Eladio pueden organizarse con relación a esta fragmentación, de la siguiente manera:

FRAGMENTO CONTENIDOS DEL RELATO

1	Descripción de la situación donde se origina la acción narracional.
2	Decisiones de orden formal y temático sobre el relato.
3	Historia de Ana María.
4	Muerte de Ana María y referencia a la fantasía generada por esta historia.
5	Consideraciones de orden formal que deberá tener la narración de la fantasía.
6	Fantasía de la cabaña de troncos.
7	Acciones de Eladio momentos antes, cuando ha salido a comer. Consideraciones sobre el relato (ya realizado) de la fantasía.
8	Historia de Hanka.
9	Conjeturas sobre la incomprensión de Cordes y Ester.
10	Comienzo de la Historia de Ester.
11	Continuación de la Historia de Ester. Referencias a la historia de Cecilia.
12	Historia del juicio de divorcio con Cecilia.
13	Otra versión de las acciones referidas en el juicio de divorcio.
14	Continuación y fin de la Historia de Ester.
15	Historia de Lázaro e Historia de la participación de Eladio en política.
16	Referencia al episodio de los treinta y tres gauchos.
17	Historia de Cordes.
18	Fin de la narración: referencias a acciones de Eladio inscritas simultánea y posteriormente a la narración.

2.2.2. Las coordenadas narracionales

2.2.2.1 Sucesivas coordenadas de la narración: el diario de una noche (La espera de Lázaro)

El recorrido por las sucesivas interpelaciones de Eladio a su saber nos ha permitido observar que, de paso, en el relato quedan presentes ciertas huellas correspondientes a la discontinuidad de la acción narracional. Si examinamos este aspecto encontramos la aparición de una nueva fragmentación, esta vez provocada por los recesos que hace el Narrador en la realización de sus acciones y que, en la medida en que son referenciados en el relato, nos permiten configurar las sucesivas coordenadas temporales en que se inscribe la acción narracional. La narración se nos presenta así como una acción discontinua, inscrita en el contexto de las otras acciones y estados que constituyen a Eladio. Estas pausas se infieren de los siguientes pasajes:

Primera:

Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero hacer algo distinto [...]. (p. 11).

Segunda:

Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco (p. 25).

Tercera:

Estoy muy cansado y con el estómago vacío. No tengo idea de la hora. He fumado tanto que me repugna el tabaco y tuve que levantarme para esconder el paquete y limpiar un poco el piso (p. 47).

Cuarta:

Apagué la luz y estuve un rato inmóvil. Tengo la sensación de que hace ya muchas horas que terminaron los ruidos de la noche; tantas, que debía estar ya el sol en alto (p. 59).

Estas referencias, y las que tienen que ver con el proceso de narración del relato, alusivas a los contenidos y a la forma de expresión de los mismos, reconstruyen el transcurso de la tarde-noche en que Eladio escribe. De esta forma, a la vez que Eladio refiere unas historias, deja consignado el transcurrir de otra, la que concierne a su acción narrativa mientras espera la llegada de Lázaro. A partir de interrupciones, de conjeturas sobre su hacer, Eladio narra el proceso de construcción de su texto, dejando finalmente narrado lo que puede denominarse *el diario de una noche*. La referencia a las interrupciones nos permite, entonces, relacionar los lapsos de la acción narrativa con la fragmentación del relato en 18 partes, según vimos en el punto anterior. Este aspecto podemos expresarlo mediante el siguiente esquema:

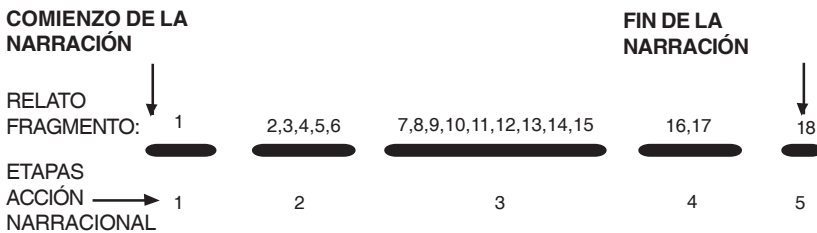


Figura 4

2.2.2.2. El espacio y el tiempo de la narración

El primer fragmento del relato de Eladio, el cual refiere aspectos relacionados con su motivación y competencia, nos permite situar un primer momento, un **origen** de la acción narrativa. Este corresponde al momento en que Eladio encuentra las proclamas debajo de la cama de Lázaro y empieza la escritura de sus memorias relatando las acciones realizadas

con inmediata anterioridad y que hemos descrito como la instauración de su motivación de escribir sus memorias, momento que se sitúa en el atardecer de la víspera de cumplir cuarenta años. La acción narracional se desarrolla a partir de allí con relativa continuidad hasta el amanecer, con excepción de las interrupciones que ya señalamos. El final de la narración en términos estrictos, corresponde al relato de acciones todavía no realizadas, las cuales estarían inscritas en un momento inmediatamente posterior al término de la acción narracional:

“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 (p. 61)”.

Este tratamiento podemos representarlo con el siguiente esquema:



Figura 5

Por otra parte, el relato de Eladio nos permite localizar su narración con relación a un *tiempo crónico* y a un *espacio globalizante* en que se inscribe. Veamos la localización temporal: al finalizar el sexto fragmento de su relato, Eladio hace un receso y baja a comer. Al reanudar su narración en el séptimo fragmento, nos dice:

Bajé a comer. Las mismas caras de siempre, calor en las calles cubiertas de banderas y un poco de sal de más en la comida. Conseguí que Lorenzo me fiara un paquete de tabaco. Según la radio del restaurante, Italia movilizó medio millón de hombres hacia la frontera con Yugoslavia; parece que habrá guerra (p. 25).

Este pasaje (“Italia movilizó medio millón de hombres a la frontera...”) refiere un hecho histórico, permitiéndonos localizar el acto narracional alrededor (antes) de agosto de 1939, fecha en que se inicia la segunda guerra mundial. De manera más específica, la presencia de banderas en las calles nos permite inferir que es un día de fiesta nacional, aspecto que relacionamos con otro pasaje donde Eladio se refiere al episodio de **“los treinta y tres gauchos**, los héroes de la independencia uruguaya que, en 1825, comandados por Juan de Lavalleja, liberaron Montevideo de la dominación portuguesa y son conocidos como los «treinta y tres orientales»” (Mattalia, 1990: 65):

Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos (p. 53).

Esta referencia al episodio de los treinta y tres gauchos nos permite inferir el espacio globalizante de la acción narracional como la ciudad de Montevideo. Por otra parte, si relacionamos este pasaje con el anterior, podemos inferir que el día de fiesta nacional corresponde al 19 de abril de 1939 (fecha cercana al comienzo de la segunda guerra mundial), en el cual se celebra el episodio mencionado. Este mes, además, corresponde en Uruguay al fin del verano, lo cual es coherente con las descripciones de Eladio sobre el calor y la falta de aire en su habitación de inquilinato.

La construcción del espacio globalizante como una ciudad, y más específicamente un puerto, se realiza en el relato a partir de la contextualización de ciertas historias en lugares marcadamente urbanos. Por ejemplo, la historia de Ester se desarrolla con una descripción del bodegón o cafetín que engloba a los malevos y a las prostitutas. De manera análoga, la cercanía del mercado y el puerto al hotel donde va Eladio con Ester aparece nombrada entre los ruidos de los carros pesados. En la

historia de Cecilia vuelve a manifestarse una cercanía al puerto en algunas de las situaciones. Puede decirse que en su relato, Eladio realiza una construcción del espacio globalizante como espacio urbano, mediante la inclusión puntual de diversos aspectos que van generando la vivencia paulatina de lo urbano dentro de los dramas vividos. El espacio específico del cuarto donde Eladio lleva a cabo la narración adquiere también, paulatinamente, cierta re-configuración. Es así como inicialmente encontramos la descripción de un cuarto cerrado que luego relacionamos con un patio compartido con extraños o vecinos. Posteriormente, este patio está abajo, hecho que inferimos a partir de la referencia a bajar a comer o a escuchar en las escaleras los pasos de Lázaro, lo cual convierte el inquilinato en una edificación de varios o, al menos, dos pisos.

2.2.3. Coordenadas narracionales y estratificación del relato

Uno de los aspectos más interesantes de *El pozo* lo constituye la apariencia fragmentada y “des-ordenada” del relato, y ello como la expresión de una cierta búsqueda angustiada que constituye a Eladio dedicado a escribir sus memorias. Algo de esto hemos intentado mostrar al referirnos a la discontinuidad que caracteriza la acción narracional y sobre todo al hecho de que Eladio lo refiera así en su relato, de que re-inscriba su acción en el mismo presente donde, situado como actor, recobra sus preocupaciones concernientes a las actividades cotidianas de su existencia. Por otra parte, la construcción del relato mediante su división en dieciocho fragmentos en los cuales realiza un recorrido por diversas historias, se nos presenta aparentemente como una narración des-articulada.

Hemos visto que Eladio narra algunas de sus historias de manera continua. En otras, sin embargo, esto no ocurre: por ejemplo, inicia la historia de Ester y al recordar que cuando la conoció era la época del juicio de divorcio, se dedica a la narración de ese suceso y, acto seguido, a algunos aspectos que conciernen a la denominada historia de Cecilia. Posteriormente

termina la historia de Ester y decide narrar la historia de Cordes, narración que no realiza hasta no haber terminado de relatar aspectos relacionados con Lázaro y con otras historias ocurridas cuando participó en política. Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, todas estas historias tienen aspectos que las relacionan y que tendrían que ver inclusive con el acto que realiza ahora Eladio como escritor.

Por otra parte, el orden asumido para la narración de las historias no corresponde a aquel en que ellas ocurrieron, por ejemplo, el comienzo del relato refiere acciones inmediatamente anteriores y no la historia de Ana María, la cual, según se infiere del texto, es la más antigua; los sucesos con Cordes ocurren primero que los de Ester y son narrados en orden inverso. Finalmente, entre la historia más antigua, la de Ana María, y las otras, se presenta una distancia temporal de por lo menos veinticuatro o veinticinco años de los cuales Eladio, aún considerando su escrito unas memorias, no comunica más que una idea vaga de una relación matrimonial y la aparición sin fecha ni lugar de unas fantasías. Este aparente caos puede ser analizado, sin embargo, como la expresión de sucesivas operaciones de desembrague-embrague de tipo espacial y temporal que entrañan, por tanto, sustituciones de unos por otros objetos enunciados, es decir, desembragues referenciales.

Para tratar estos aspectos retomaremos cada una de las historias localizándolas de forma espacio-temporal con respecto de las coordenadas narracionales descritas anteriormente, lo cual, de paso, nos permitirá referirnos a los acontecimientos propiamente dichos, al significado de estas historias para Eladio y su propuesta de realizar un texto "memorial". Por otra parte, podemos relacionar esta "localización" de las historias con su discursivización por cuenta del Narrador, con los mecanismos que utiliza Eladio para construir "el pasado" en su relato. Anteriormente hemos hablado de un discurso extradiegético mediante el cual Eladio, inscrito en las coordenadas ya descritas, realiza la escritura de sus memorias. Igualmente, hemos concebido este discurso como el resultado de un primer desembra-

gue, externo, de primer grado, cuyas características (actancial-enunciativo) pueden repetirse en el discurso, configurando el tipo de desembragues llamados de segundo y tercer (o más) grado. Nos estamos refiriendo a la producción de otros discursos que ya no pertenecen al Narrador extradiegético sino a otros narradores que se inscriben en coordenadas distintas a las de la acción narracional extradiegética:

Reconocer estos simulacros, que son los enunciadores instalados en el discurso, permite comprender el funcionamiento de los desembragues internos (de segundo o tercer grado) frecuentes en los discursos figurativos de carácter literario: partiendo de una estructura de diálogo, uno de los interlocutores puede, fácilmente, «desembragar» al desarrollar un relato que, partiendo, a su vez, de un actante del enunciado, instalará un segundo diálogo, etc. Así pues, el procedimiento de desembrague, utilizado por el enunciador como un componente de su estrategia, permite dar cuenta de la articulación del discurso figurativo en unidades discursivas (de superficie), tales como «relato», «diálogo», etc. Aquí se notará que cada desembrague interno produce un efecto de referencialización: un discurso de segundo grado, instalado en el interior del relato, produce la impresión de que ese relato constituye la «situación real» del diálogo; e, inversamente, un relato, desarrollado a partir de un diálogo inscrito en el discurso, referencializa ese diálogo (1979: p. 114).

Estos discursos, denominados “Intradiegéticos” porque surgen en la historia o diégesis configurada por la narración extradiegética, pertenecen algunos a Eladio-Actor y otros a los demás actores situados en este nivel. Al referirse a este aspecto desde su concepción narratológica, Genette advierte que sólo cuando un actor (situado por consiguiente en el nivel de la diégesis) toma a su cargo la narración de unos hechos, puede hablarse de la apertura de otro estrato narracional. Retomando este aspecto desde la semiótica greimasiana, podemos decir que sólo cuando en el referente (en la diégesis) enunciado por el discurso obtenido a partir del primer desembrague, este último

se “re-produce” generando un nuevo “delegado” que tendrá a su cargo la enunciación de un nuevo referente, se configurará una nueva estructura enunciativa y por tanto un nuevo narrador que, perteneciente a un estrato interior, será denominado por tanto intradieгético.

Puede ocurrir sin embargo que en su relato, el narrador del primer estrato (extradieгético) lleve a cabo desembragues temporales y espaciales y por tanto referenciales, sin ceder la narración de los nuevos hechos a otro narrador, refiriéndose entonces a acciones localizadas más allá del nivel intradieгético (en el nivel metadieгético) y asumiendo el relato de las mismas desde el nivel extradieгético sin dar apertura a otro estrato narracional. La manera como esto ocurra producirá diferentes características en la expresión del discurso o relato, diferentes maneras de organización. Ello, por otra parte, da cuenta de operaciones que se sitúan en las dimensiones pragmática, cognitiva y tímica que inscriben el hacer narracional, pudiendo decirse que, la descripción pormenorizada de este conjunto, nos puede permitir un acercamiento a la esencia subjetiva del Narrador como sujeto construido en su propio discurso.

En este sentido, nos interesa tratar la relación entre coordenadas narracionales y estratificación como una relación construida en el discurso o relato, relación que da cuenta de las relaciones (pragmáticas, cognitivas, tímicas) del Narrador con su saber y de la proyección de las mismas en el objeto que anhela construir: el relato. Consecuentemente, abordaremos este análisis a partir de la descripción del hacer narracional concebido como un hacer antropomorfo delimitado —para el análisis— como un hacer pragmático: locutivo, cognitivo: informativo y tímico: evaluativo sobre el saber, con miras a su atribución al narratario. Nuestra descripción esbozará entonces algunos aspectos relacionados con este tema, cuyo desarrollo se hará en el capítulo siguiente (*3. La construcción discursiva del saber. Locución, Información y Evaluación del Saber*).

2.2.3.1. Relatos intradieгéticos y extradieгéticos

Tomando como referencia el contenido —semántico— de las acciones relatadas, estas pueden ser consideradas como parte de varias historias:

1. Historia de Eladio en la tarde-noche en que se dedica a escribir sus memorias. En este mismo contexto interviene la Historia de Lázaro (Diario de una noche).
2. Historia de Ana María.
3. Aventuras de la Cabaña de troncos.
4. Historia de Hanka.
5. Historia de Cecilia.
6. Historia de Ester.
7. Historia de Cordes.

Realizaremos la descripción de la narración de cada una de estas historias.

1. El “Diario de una noche” (primera parte)

Eladio inicia su relato refiriéndose a una situación reciente (*Hace un rato...*), que corresponde al marco pragmático-cognitivo-tímico de la escritura de sus memorias:

Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros.

Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo:

“Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita” (p. 9).

Partiendo de la localización de las acciones en el universo de la diégesis, vemos que el acto mediante el cual Eladio evoca el suceso con la prostituta se ha llevado a cabo recientemente, “hace un rato”, mientras que el suceso recordado y el discurso

de la prostituta ocurrieron mucho antes, sin que el relato especifique de manera alguna la distancia espacio-temporal que separa los dos momentos. Podemos sintetizar esto de la siguiente forma:

Eladio (Narrador) “ahora” (relato extradiegético) **recuerda** [1] que “hace un rato” **recordó** [2] (actor=intradiegético) la prostituta (acción y discurso verbal de ella).

Tomemos inicialmente el segundo de los actos evocadores: Si concebimos la acción de recordar como un proceso por el cual el sujeto actualiza (para sí) un determinado saber, podemos concebirla como una acción cuya esencia está determinada por su inscripción en la dimensión cognitiva. Esta actualización del saber que Eladio ya posee, puede describirse como la re-apropiación, la observación de unos contenidos, lo que nos conduce a interpretarla como un acto enunciativo en el que Eladio asume concomitantemente los roles cognitivos de destinador y destinatario de la observación del saber en juego: Eladio proyecta ante sí una escena, el diálogo con la prostituta, y, de manera intrínseca, su mirada de este suceso:

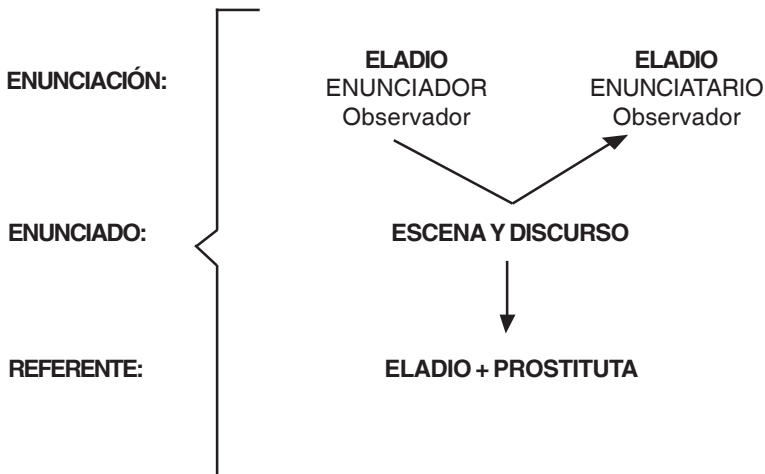


Figura 6

Por otra parte, la escena recordada por Eladio tiene como contenido un diálogo en el cual la prostituta narra unos hechos donde participan ella y otros actores. Este último discurso, por medio del cual la prostituta narra su historia, ocurre en un nivel distinto de aquel en que se sitúa la acción evocadora de Eladio, más exactamente en el nivel intradiegético obtenido como referente del acto evocador. Con respecto de ese nivel, diríamos que el discurso de la prostituta se localiza en un nivel intradiegético, y que los actores referenciados por su discurso pertenecerían entonces al nivel meta-diegético:

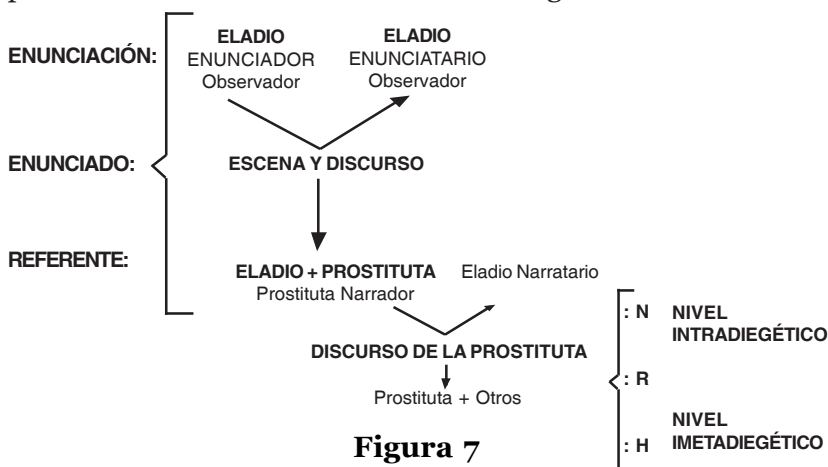


Figura 7

Esta localización del discurso de la prostituta en el nivel intradiegético, y por consiguiente de las acciones relatadas en su discurso en el nivel metadiegético, es relativa a la enunciación donde todo ello es citado, al acto evocador de Eladio. Este, según hemos visto, ha ocurrido un rato antes y es a su vez recordado ahora por Eladio y narrados sus contenidos en el relato de sus memorias. Consecuentemente, decimos que en el discurso extradiegético de Eladio se presentan una serie de desembragues: inicialmente, se presenta un desembrague temporal que da cuenta de la diferencia entre los dos actos evocadores, el primero (por medio del cual Eladio recuerda que recordó), situado en el mismo presente de la enunciación, y el segundo ocurrido un rato antes (por medio del cual Eladio

recuerda la escena con la prostituta); al interior del segundo acto evocador se presenta un nuevo desembrague esta vez de orden espacio-temporal, que da cuenta de la diferencia entre el lugar y tiempo que inscriben la situación enunciativa del recuerdo y el lugar y tiempo que inscriben la escena y discurso recordados.

Ahora bien, aunque los actos evocadores constituyen, según hemos tratado de exponer, una situación enunciativa cuyos roles actanciales están asumidos por el mismo sujeto, este tipo de enunciación no corresponde aún a la enunciación narrativa, es decir, a la concreción en discurso de los contenidos o saber en juego. En el caso presente, la narración de los contenidos actualizados en ambos actos evocadores solo se presenta ahora, por medio del discurso extradiegético de Eladio, a través del relato. Consecuentemente decimos que sólo este discurso corresponde a la expresión de una enunciación extradiegética y que los actos de evocación allí referidos corresponden a situaciones de enunciación intradiegética, incluido el que se inscribe en las mismas coordenadas de la narración. Podemos figurar estas diferencias mediante el siguiente esquema:

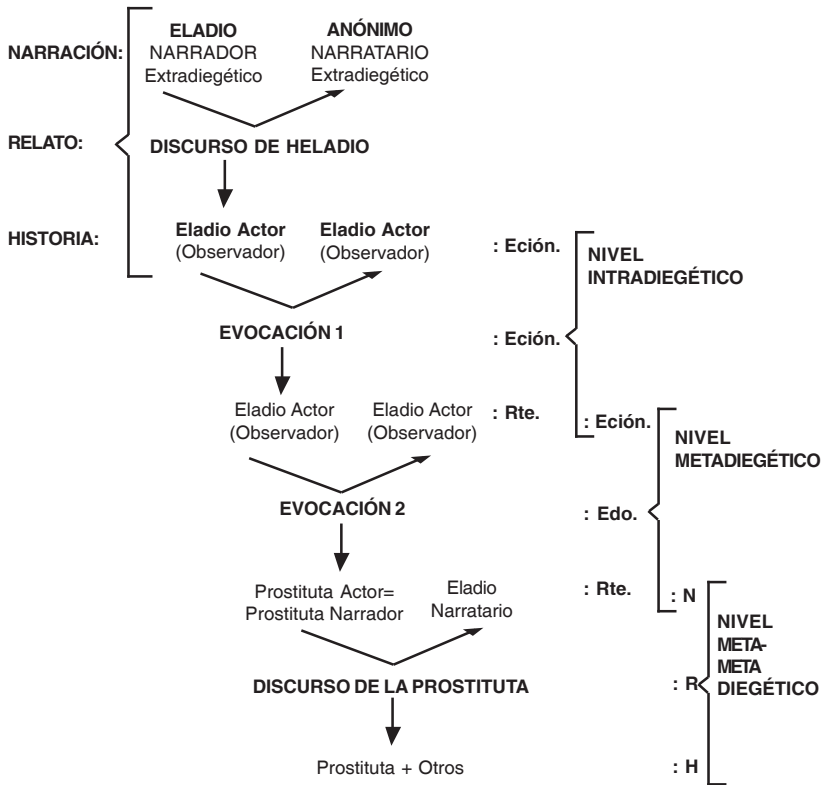


Figura 8

Estas diferencias tienen en el discurso de Eladio una forma de expresión particular. De alguna manera, esta *cascada* de actos enunciativos es “subsumida” por el discurso extradiegético de Eladio quien, inscrito en las coordenadas actuales, cita directamente el discurso de la prostituta haciéndolo aparecer en el nivel intradiegético, y no en el meta-meta-diegético, como correspondería según vimos en el esquema anterior. Así, después de citar este discurso, Eladio “completa” la escena, agregando lo que podría denominarse un juicio, una visión actual sobre los hechos:

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta. No puedo acordarme de la cara; veo nada más que el hombro irritado por las barbas que se le habían estado frotando, siempre en ese hombro, nunca en el derecho, la piel colorada y la mano de dedos finos señalándola (p. 9).

Esta forma de expresión del discurso de Eladio, puede entonces representarse de la siguiente manera:

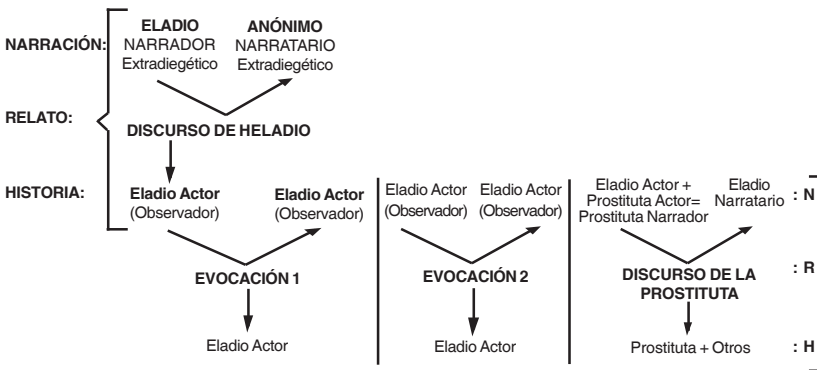


Figura 9

En el análisis de la historia de Hanka veremos que el relato presenta un procedimiento similar. Trataremos primero el relato de la Historia de Ana María.

2. Historia de Ana María

Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años (p. 11).

Bautizada por Eladio “un prólogo”, esta historia es presentada como el correlato en *el mundo de los hechos reales*, de un suceso onírico, la aventura de la cabaña de troncos, fantasía que forma parte del universo cotidiano de Eladio. Tal vez por esta razón que otorga a la historia el carácter de suceso originario, Eladio incurre en el error de localizarla *unos cuarenta años atrás*, en la época de su nacimiento, y no veinticinco como se infiere del siguiente pasaje: “Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. No sé si tenía quince o dieciséis años; sería fácil determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena” (p. 13).

Si Eladio tenía 15 ó 16 años en ese entonces y ahora, inscrito en las coordenadas temporales de la acción narracional tiene cuarenta, la distancia que separa los hechos es de veinticinco años. Conforme a estos aspectos decimos que se trata de una historia anterior en términos de coordenadas temporales y **heterotópica** en cuanto a coordenadas espaciales, ya que la historia ocurre en Capurro, aspectos que, en términos generales, la narración reproduce mediante un relato en pasado (**narración ulterior**). En algunas ocasiones Eladio interrumpe este relato en pasado y utiliza verbos en presente, realizando la construcción discursiva denominada “presente histórico”. Esta forma sin embargo, es utilizada para configurar el acto de soñar con Ana María, relatado mediante la descripción de aspectos de la fantasía y no determinando de ninguna manera las coordenadas del acto de fantasear:

La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: dieciocho años. Dieciocho años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas.

[...] Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso (pp. 13 y 15).

De esta manera Eladio delimita en su relato dos campos: el campo de lo real está constituido por el acto de soñar; el campo de lo imaginario está configurado por la fantasía protagonizada por Ana María. El campo de lo real aparece construido mediante un presente durativo (“sigue teniendo esa edad...”) que abarca el lapso inscrito entre la muerte de Ana María y el presente que inscribe la acción narracional. Así el acto de soñar (una acción), relatado como un hacer permanente, constante, se constituye en una cualificación del ser de Eladio.

Por otra parte Eladio, inscrito en las coordenadas temporales de la narración, a veces realiza juicios, apreciaciones sobre los hechos narrados, utilizando en ese caso un relato en presente. La voz de Eladio como Narrador da cuenta de manera alternativa de las acciones de Eladio-Actor y Ana María, situadas veinticinco años atrás e inscritas en las tres dimensiones —pragmática, cognitiva y tímica— al menos en lo que a él respecta, y de sus acciones de ahora como Narrador, inscritas fundamentalmente en las dimensiones cognitiva y tímica. Esto provoca la aparición de algunos fragmentos de relato donde Eladio, utilizando verbos en presente, da cuenta de la diferencia y distancia temporal de los dos roles por él asumidos. Un ejemplo de este manejo lo vemos en el pasaje siguiente:

“Ella me tocó la mano y la dejó en seguida. Caminó en puntas de pié hasta la cortina y la apartó de un manotazo. Yo creo que comprendió todo de golpe, sin proceso, de la misma manera que yo lo había concebido (p. 15)”.

De manera similar el carácter homodiegético de la narración se reproduce mediante un relato en primera persona, que sin embargo en una ocasión se desplaza a la tercera persona para referirse a acciones en las que Eladio participó como actor:

Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. (Me da gracia ver que escribí bajaron, y no bajamos). Ya entonces nada tenía que ver con ninguno (p. 13).

La afirmación que hace acto seguido Eladio-Narrador, aclara el carácter de este cambio. En términos generales esta historia es narrada mediante un relato dominado fundamen-

talmente por la voz del Narrador, quien relata de manera directa los contenidos de sus diálogos con Ana María, realizando así un procedimiento metaléptico por medio del cual los hechos referidos por los discursos intradieгéticos son narrados directamente por el narrador extradieгético. De esta manera Arsenio, referente del discurso de Eladio-Actor, aparece ahora referido directamente por el discurso de Eladio Narrador. Este tratamiento se realiza de manera continua para la narración de esta historia de tal manera que los discursos citados son mínimos, no desencadenan una estructura de diálogo:

—Hola.

—Hola.

Yo le hablaba de Arsenio, bromeando. Ella estaba cada vez más fría, apurando el paso, buscando las calles entre los árboles. Cambié en seguida de táctica y me puse a elogiar a Arsenio con una voz seria y amistosa. Desconfió un momento, nada más. Empezó a reírse a cada palabra, tirando la cabeza para atrás (p. 14).

La duplicidad de roles asumidos por Eladio en coordenadas temporales distintas, antes como actor, ahora como narrador, interviene además en la disposición u ordenamiento de los contenidos del relato, de tal forma que, por ejemplo, al comienzo de la narración, Eladio emite apreciaciones sobre el final de la historia que todavía no ha sido relatada:

Puede parecer mentira: pero recuerdo perfectamente que desde el momento en que reconocí a Ana María —por la manera de llevar un brazo separado del cuerpo y la inclinación de la cabeza— supe todo lo que iba a pasar esa noche. Todo menos el final, aunque esperaba una cosa con el mismo sentido (p. 14).

Final que corresponde a los siguientes hechos:

Movía los ojos de arriba hacia abajo, llenándome la cara de miradas, desde la frente hasta la boca. Yo esperaba el golpe,

el insulto, lo que fuera, apoyado siempre en la pared, con las manos en los bolsillos. No silbaba, pero iba siguiendo mentalmente la música. Se acercó más y me escupió, volvió a mirarme y se fue corriendo.

Me quedé inmóvil y la saliva empezó a correrme, enfriándose, por la nariz y la mejilla. Luego se bifurcó, cayendo a los lados de la boca. Caminé hasta el portón de hierro y salí a la carretera. Caminé horas, hasta la madrugada, cuando el cielo empezaba a clarear. Tenía la cara seca (p. 16).

La relación entre estos dos fragmentos interesa puesto que nos permite referirnos a la distancia temporal que interviene entre la historia y su narración, dejando ciertas huellas que el relato de Eladio unas veces explícita y otras, oculta. Se hacen explícitas cuando Eladio realiza francamente un juicio, utilizando, como lo hemos mostrado, el relato en presente, o cuando relaciona hechos que todavía no ha narrado, lo que corresponde también a una evaluación. Igualmente, cuando los hechos narrados provocan en Eladio una conjetura que permite figurativizar el tiempo transcurrido, más exactamente el transcurrir mismo: “Por qué no hubo **nunca** ningún sueño de algún muchacho fumando solo de noche, así, en una ventana, entre árboles”, o “**Debe haber** alguna obsesión ya bien estudiada que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nuca un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar”. Pero por otra parte, entre el suceso y su narración se instala una transformación de Eladio como sujeto axiológico que está en la base de la construcción discursiva que realiza. Esto se hace evidente si observamos que Eladio, dedicado a construir minuciosamente los detalles del encuentro con Ana María, construye igualmente un vacío de información sobre ciertas acciones de orden pragmático: Eladio-Narrador construye a Eladio-Actor como un sujeto cuya intención es llevar a Ana María, por medio de engaños, hasta la casita del jardinero, ¿para...?, no sabemos para qué, puesto que la acción con ella realizada parece ser la de una violación cuya intencionalidad es negada por Eladio-Narrador (“No tuve nunca, en ningún

momento, la intención de violarla”). ¿Por qué quería o no quería violarla? tal vez porque, según afirma, la odiaba (¿la odiaba?). Ahora bien, la viola o no, es algo que tampoco Eladio en su relato hace saber:

Pero en aquel tiempo yo nadaba todas las mañanas en la playa; y la odiaba. Tuvo además, la mala suerte de que el primer golpe me diera en la nariz. La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. Tuvo un salto y se quedó quieta en seguida, llorando con el cuerpo flojo. Yo adivinaba que estaba llorando sin hacer gestos. No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. Me levanté (p. 15).

Los pasajes hasta aquí citados corresponden al tercer fragmento del texto de las memorias y conciernen específicamente al episodio de la “violación”. El siguiente fragmento (cuarto) se realiza mediante un nuevo desembrague tempo-espacial cuyo referente enuncivo corresponde al siguiente encuentro con Ana María, muerta, con los ojos cerrados, seis meses después. Acto seguido, un embrague de estos contenidos sitúa a Ana María, de manera concomitante, en la intemporalidad de los sucesos oníricos generados por esta historia y en el presente durativo que circunscribe a Eladio, actor, soñante y narrador de las fantasías.

3. Aventuras de la Cabaña de troncos

*De noche cuando me acuesto no puedo cerrar la puerta
porque dejándola abierta, me hago ilusión
que volvés...
“Mi noche triste”
Contursi-Castrioto*

[...] Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas (p. 17).

Las aventuras de la cabaña de troncos tienen lo que podemos llamar una estructura organizativa única, actorial y actancial que al actualizarse como suceso onírico, adopta dispositivos espacio-temporales distintos con la condición de que la figurativización de los mismos cumpla con los requisitos actoriales propuestos por Eladio, creador y soñante de la aventura. Estos requisitos, enunciados en el pasaje que acabamos de citar, permiten que la aventura tenga lo que Eladio denomina —nuevamente— *un prólogo*: este ocurre en un lugar con nieve, solitario, donde Eladio habita una cabaña de troncos:

Pero la aventura merece, por lo menos, el mismo cuidado que el suceso de aquel fin de año. Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo. Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. [...] Pero, en todo caso, es un lugar con nieve (p. 19).

Esto hace necesario que hablemos de dos dispositivos tempoespaciales distintos: Por una parte, el que envuelve el suceso onírico, el acto de soñar realizado por Eladio, mencionado varias veces a lo largo del relato; y, por otra parte, el que envuelve las acciones construidas mediante el acto de soñar, el universo de la fantasía.

Aunque en su relato Eladio da cuenta del carácter reiterativo del acto de soñar estas aventuras en particular, las coordenadas de este acto no son referenciadas, de tal forma que no sabemos cuando Eladio imaginó, por ejemplo, la fantasía en la cual él está en *Klondike* o la otra donde está en *Alaska*. En cambio,

sabemos que del acto de soñar, Eladio ha heredado las llamadas “aventuras” y que estas se han convertido en parte de su universo cognitivo y axiológico, de su patrimonio onírico. El tratamiento de este aspecto se realiza mediante el uso de verbos en presente que, construyendo un presente durativo que circunscribe a las acciones de la fantasía, construye a su vez la posesión a-temporal de Eladio sobre este objeto cognitivo: “Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo. Es en Alaska (...) O en Klondike (...) O en Suiza (...)”. Por otra parte, su existencia como parte del patrimonio onírico de Eladio, hace que tales fantasías adquieran el carácter de aventuras y que se estructuren como relatos independientes que Eladio designa mediante títulos o nombres distintos: *El Regreso de Napoleón*, *Bahía de Arrak*, *Las Acciones de Jhon Morhouse*. Así tituladas, gozan de autonomía y a la vez son para Eladio objetos-cognitivos que puede utilizar en distintas ocasiones, por ejemplo, como cuando acude a *Bahía de Arrak* para retribuir a Cordes por el poema que le ha leído, o practicando en una fantasía un saber que fue “aprendido” en otra, tal como ocurre en la narración de la fantasía de la Cabaña de troncos:

Después estoy en la cabaña. Cierro la puerta —sin tran-carla, claro— y me acuclillo frente a la chimenea para encen-derla. Lo hago en seguida; en la aventura de las diez mil cabezas de ganado, un indio me enseñó un sistema para hacer fuego rápidamente, aún al aire libre (p. 21).

Donde observamos que mediante el uso del verbo en pasado, Eladio configura el carácter reiterativo del proceso onírico, al tiempo que establece las diferencias que los objetos cognitivos heredados de esos procesos, las fantasías, tienen entre sí.

En lo que concierne a la estructura espacio-temporal de la fantasía, el relato presenta una dualidad mediante la cual se distinguen los sucesos que constituyen la estructura de la fantasía, aquellos que se repiten según Eladio una y otra vez, de aquellos que constituyen lo casual, las variantes de la situa-ción. Veamos en qué consiste esta diferencia:

En Alaska, estuve aquella noche, hasta las diez, en la taberna del Doble Trébol. Hemos pasado la noche jugando a las cartas, fumando y bebiendo. Somos los cuatro de siempre. Wright, el patrón; el sheriff Maley, y Raymond, el Rojo, siempre imparable y chupando una larga pipa. Nos reímos por las trampas de Maley que es capaz de jugar un póker de ases contra un full al as. Pero nunca nos enojamos; se juega por monedas y sólo buscamos pasar una noche amable y juntos. A las diez, puntualmente, me levanto, pago mi gasto y comienzo a vestirme (p. 21).

Con este pasaje, Eladio comienza el relato de la fantasía de la Cabaña de troncos. La primera oración construida mediante una **narración ulterior**, configura como reales las acciones imaginadas por Eladio. De esta forma, al presentarse como una acción realizada en coordenadas espacio-temporales más o menos específicas (espacio globalizante: Alaska, espacio específico: Taberna del Doble Trébol, tiempo: pasado), adquiere “unicidad” diferenciándose de otras fantasías donde también Ana María entra en la cabaña y se acuesta sobre la cama de hojas. Ahora bien, a partir de aquí la narración realiza un relato en presente configurando lo durativo, el conjunto de acciones que pueden presentarse bajo máscaras que, sutilmente distintas, no varían aquello que poseen de manera esencial. Por ejemplo esta aventura, la que ocurre en Alaska una noche en que Eladio ha jugado a las cartas con “los cuatro de siempre”, tiene variaciones que dan cuenta de las distintas ocasiones en que ella se ha presentado:

Algunas veces intentan asaltarme o descubro ladrones en el aserradero. Pero por lo general este viaje no tiene interés y hasta he llegado a suprimirlo, conservando apenas un breve momento en que levanto la cara hacia el cielo, la boca apretada y los ojos entrecerrados, pensando en que muy pronto tendremos una tormenta de nieve y puede sorprenderme en el camino. Diez años en Alaska me dan derecho a no equivocarme (p. 21).

De manera análoga, en lo que respecta a la parte esencial, hay algo que permanece constante, precisamente lo que Eladio ha llamado “la verdadera aventura”:

Nunca nos hablamos. Lentamente, sin dejar de mirarla, me siento en el borde de la cama y clavo los ojos en el triángulo negro donde aún brilla la tormenta. Es entonces, exactamente, que empieza la aventura. Esta es la aventura de la cabaña de troncos.

Miro el vientre de Ana María apenas redondeado; el corazón empieza a saltarme enloquecido y muerdo con toda mi fuerza el caño de la pipa. Porque suavemente los gruesos muslos se ponen a temblar, a estremecerse, como dos brazos de agua que rozara el viento, a separarse después, apenas, suavemente. [...] A veces, siempre inmóvil, sin un gesto, creo ver la pequeña ranura del sexo, la débil y confusa sonrisa. Pero el fuego baila y mueve las sombras, engañoso. Ella continúa con las manos debajo de la cabeza, la cara grave, moviéndose solamente en el balanceo perezoso de las piernas (pp. 22-239).

Mediante el uso del relato en pasado, Eladio confiere un principio de realidad o verosimilitud a los sucesos que pertenecen a su mundo imaginario. De esta manera, su relato es realizado mediante una narración ulterior y **heterotópica**, que después es desplazada por un relato en presente, estableciendo como referente acciones y estados que no han ocurrido ni ocurren en el universo real, pero han sido y son imaginados por Eladio. Todo este manejo se nos presenta así como el resultado de operaciones situadas en la dimensión axiológica que inscribe a Eladio-Narrador, quien, construyendo los hechos imaginados como reales, sin dejar al mismo tiempo de establecer esta condición de no-reales, les infunde la verosimilitud necesaria para otorgar al acto de soñar la intensidad y persistencia que lo constituye y lo define como parte de las cualidades o del ser de Eladio-Actor. El acto de soñar, desprovisto en el relato de coordenadas tempo-espaciales específicas, es así (a través de la construcción verosímil de lo allí

producido: la fantasía) dotado de verosimilitud en el universo real.

4. Historia de Hanka

“Y después, que no se limita a eso mi vida, que no me paso el día imaginando cosas. Vivo. Ayer mismo volví con Hanka a los reservados del Forte Makallé (p. 27)”.

Esta historia es referida por Eladio en el octavo fragmento de su texto para argumentar (al narratario extradiegético) que no es un soñador como podría inferirse de las fantasías anteriormente relatadas. La localización temporal de esta historia con respecto de las coordenadas de la acción narracional se infiere fácilmente, ya que Eladio afirma textualmente que los hechos ocurrieron el día anterior en los reservados del Forte Makallé. La narración de Eladio reproduce este carácter **ulterior** y **heterotópico** por medio de un relato en pasado donde, aunque predomina su voz de Narrador, cita de manera directa un diálogo localizado inclusive más allá del nivel intradiegético. Esto da cuenta de los sucesivos desembragues temporales que Eladio realiza en la construcción de los pormenores de la situación. Veamos inicialmente el pasaje donde el diálogo aparece citado:

Estábamos solos, ni siquiera vecinos para escuchar como la otra tarde, con aquella voz de mujer que decía:

—Y bueno, porque soy una arrastrada es que no me gusta ver rodar a otras. [...] Mira que un hombre que quiere no mata, le hagan lo que le hagan.

No podíamos verle la cara (p. 28).

En este pasaje, Eladio se refiere inicialmente a la situación vivida junto a Hanka el día anterior (al día que inscribe el acto narracional) en los reservados (“estábamos solos”). La diferencia espacio-temporal entre estos hechos y el lugar y tiempo del acto narracional da cuenta de una primera analepsis y un primer desembrague tempo espacial. Acto seguido, Eladio se

refiere a una situación distinta ocurrida una tarde anterior en el mismo lugar, lo cual da cuenta de un nuevo desembrague espacio-temporal que, conforme a su expresión en el discurso de Eladio, se realiza desde el nivel extradiegético: mediante la referencia directa se eliden los pormenores del acto por el cual esta situación fue evocada por Eladio “ayer”, estando junto a Hanka, y que sin embargo inferimos del pasaje “Ni siquiera vecinos para escuchar como la otra tarde”. A esa otra tarde pertenece el diálogo donde participan varios interlocutores anónimos e intradieгéticos, diálogo citado y comentado ahora por Eladio en las coordenadas temporales que inscriben su narración. Acto seguido, Eladio continúa su relato refiriéndose al mismo diálogo, pero esta vez, de manera metaléptica, asumiendo directamente la narración de los contenidos y, de paso, emitiendo un juicio sobre los mismos:

No podíamos verle la cara. Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro tiene o no derecho a llevarse las ropas que le regaló Juan. La mujer me dio una impresión vulgar de inteligencia. Todos se guían por razones de conveniencia; pero esta gente discutía un punto de honor, honor de clan: si era o no “de macho” aceptar a una mujer con ropas que otro le había comprado. Eran dos parejas, y una salió dos o tres veces para que los que quedaban pudieran discutir con libertad (p. 28).

El diálogo citado inicialmente, perteneciente a unos interlocutores anónimos, ha generado un nuevo referente o diégesis (“...un hombre que quiere no mata...”) diferenciado claramente y situado al interior del referente objeto del discurso extradiegético de Eladio. Acto seguido, Eladio asume la narración directa de este referente, de los contenidos relatados, tomando como objeto de su discurso extradiegético a los actores y las acciones relatadas por los interlocutores anónimos intradieгéticos, produciendo a su vez un juicio sobre tales actos y concepciones del mundo. Una y otra forma discursiva refieren,

sin embargo, acciones con las que Eladio-Actor se relacionó de manera no-protagónica, pudiendo decirse que su posición en este fragmento específico es la de un narrador paradiegético, y que dicha narración es generada por una analepsis de alcance indeterminado que le permite a Eladio-Narrador dotar de verosimilitud y construir figurativa y temáticamente el universo diegético objeto de su discurso.

Si asumimos que al desembrague corresponde, por definición, el embrague, el cual tiene como consecuencia la vuelta o retorno a la situación enunciativa inicial, podemos diferenciar, como lo hemos hecho en la descripción de la Historia 1 (*El diario de una noche*), la localización de los desembragues tal como estructuran el relato de Eladio, y la expresión de ello en su discurso. En el nivel intradiegético correspondiente a la situación de Hanka y Eladio-Actor, este recuerda una tarde anterior y un diálogo escuchado en ese momento, por lo cual hablamos de un primer desembrague de orden temporal. La evocación de todo este conjunto por Eladio inscrito en las coordenadas de su acción narracional, desplaza el discurso evocado por Eladio (junto a Hanka) al nivel metadiegético. Sin embargo, su discurso extradiegético asume de manera directa el relato de ambos hechos haciéndolos aparecer en el mismo nivel, lo cual hace que la expresión discursiva de este hecho no tome la forma de una *cascada* de desembragues (uno dentro de otro) sino de una sucesión (uno junto a otro) separados por los correspondientes embragues que significan la vuelta “sucesiva” a su discurso extradiegético o la no-delegación del mismo a otro. Es, entonces, por medio de este discurso que Eladio expresa sus evaluaciones sobre las acciones evocadas:

Mientras entraban las palabras de los vecinos entre las cañas de los reservados, era necesario acariciar a Hanka, recordando lo que hago cuando tengo deseo. Y esta tarde ocurrió lo mismo [...].

Entraba mucho frío en el reservado con cerco de cañas enredaderas. Me acuerdo de que las voces que llegaban traían una sensación de soledad, de pampa despoblada (p. 28).

En el siguiente pasaje encontramos una referencia que nos permite inferir una distancia aproximada entre los hechos: “Lo absurdo no es estar aburriéndome con ella, sino haberla desvirginizado, hace treinta días apenas”.

Considerando el sentido de las acciones referidas en ambos pasajes y su referencia común a Hanka, podemos situar la tarde más antigua en el lapso de los treinta días mencionado en el pasaje anterior. La narración de esta historia se realiza mediante un relato en pasado constituido por sucesivas analepsis y prolepsis, que dan cuenta a su vez de sucesivos embragues y desembragues temporales, mediante los cuales son construidas las distintas localizaciones de los sucesos: una primera analepsis nos sitúa en la tarde anterior al día en que se inscribe la acción narracional (“Ayer mismo volví con Hanka...”); posteriormente otra analepsis de mayor e indeterminado alcance nos sitúa frente a los sucesos de una tarde anterior (“ni siquiera vecinos para escuchar como la otra tarde...”), y, finalmente, una analepsis de treinta días nos permite inferir el tiempo transcurrido por Eladio junto a Hanka. Estas analepsis se presentan intercaladas con prolepsis que sitúan el presente en que se inscribe la acción narracional, permitiendo así a Eladio informar sobre su visión actual de los hechos narrados.

5. Historia de Ester

En la temática memorial asumida por Eladio en su narración, tiene gran importancia la caracterización que él establece de los diversos contenidos semánticos de su relato. Estos son para Eladio de dos clases: los que corresponden a los sucesos “reales” y los que corresponden a las “aventuras”, perteneciendo estas últimas a sus sueños y fantasías, algunas de las cuales han sido objeto de anteriores intentos de escritura y de narraciones a otros (orales). Si bien dichos intentos de escritura no se constituyen ahora en objeto de la narración, los intentos de narración oral de sus “aventuras” se configuran como uno de los temas centrales de su relato, según hemos visto. A esta preocupación se refiere Eladio cuando plantea la siguiente

pregunta: “¿Qué significa que Ester no haya comprendido, que Cordes haya desconfiado?” (p. 31).

Pregunta que puede relacionarse con un pasaje anterior:

Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura. Parece idiota entonces contar lo que menos interés tiene. Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo se ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo (p. 25).

Eladio define dos aspectos: de una parte, la dificultad de narrar a otros el verdadero objeto, la verdadera aventura, aquello que siente cuando le acontece el hecho de fantasear; por otra parte, el no-entendimiento de los otros (narratarios orales o presenciales) cuando él ha hecho el intento de explicarse. Sin embargo, estos intentos han mostrado a sus narratarios solamente una parte, aquello que tiene que ver con la situación imaginada, mas no con lo sentido por él al imaginar. Sobre este aspecto tratará nuestro análisis de esta historia.

La narración de estos hechos corresponde a lo ocurrido cuando Eladio-Actor (en el nivel intradieгético) deviene narrador. Estas situaciones son fundamentalmente dos y corresponden a las que hemos denominado Historia de Ester e Historia de Cordes. Veamos inicialmente la primera de ellas:

Lo de Ester, lo que me sucedió con ella, interesa porque, en cuanto yo hablé del ensueño, de la aventura (creo que era la misma, esta de la cabaña de troncos), todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas soñadas (p. 31).

La narración de esta historia se lleva a cabo en los fragmentos 10, 11 y 14 del relato. Es, pues, una historia referida de

manera fragmentada, ya que Eladio interrumpe su narración para tratar la Historia de Cecilia. Sin embargo, podemos inferir su localización temporal alrededor de un año antes con respecto de las coordenadas que inscriben la acción narracional:

No sé si hace más o menos de un año. Fue en los días en que terminaba el juicio, creo que estaban por dictar sentencia. Todavía estaba empleado en el diario y me iba por las noches al Internacional, en Juan Carlos Gómez, cerca del puerto (p. 33).

Esta localización temporal abarca un período en el que se desarrolla la historia que engloba las visitas de Eladio al bodegón Internacional donde conoce a Ester, y el desenlace de esta relación, acontecimiento que se constituye en el objeto de los interrogantes planteados por Eladio. Esto nos remite a dos espacios en los cuales se desarrolla la historia: el bodegón, también llamado cafetín, y el Hotel frente al mercado, en Liniers. Esta localización espacio-temporal de las acciones es reproducida en gran medida por Eladio mediante una **narración ulterior** y **heterotópica**, utilizando fundamentalmente un relato en pasado para referirse a las acciones:

Ester costaba dos pesos, uno para ella y otro para el hotel. Ya éramos amigos. Me saludaba desde su mesa moviendo dos dedos en la sien, daba unas vueltas acariciando cabezas de borracho y saludándose gravemente con las mujeres y venía a sentarse conmigo (p. 33).

Sin embargo, utiliza también el relato en presente para referirse al ser de los sujetos y objetos que forman parte de esta historia:

[Las mujeres] Se ríen de los hombres rubios, siempre borrachos, que tararean canciones incomprensibles, hipando, agarrados a las manos de las mujeronas sucias. Contra la pared del fondo se extienden las mesas de los malevos, atentos y melancólicos, el pucho en la boca, comentando la noche y otras noches viejas que a veces aparecen (p. 33).

Como apoyo para la descripción de este contexto, Eladio cita pequeños diálogos sin precisar sus coordenadas temporales, significando así el carácter cotidiano o reiterativo del mismo, el tipo de conversación que entabla con Ester:

—Qué hacés, loco?

—Nada..., aquí andamos. Pago un té. Y nada más.

—Yo no te pedí nada, atorrante.

Riéndose me daba un manotón en el ala del sombrero, recostándolo en la nuca (p. 34).

Por otra parte, mediante su discurso extradiegético Eladio informa sobre sus evaluaciones inscritas tanto en las coordenadas de la historia como en las de la acción narracional. Esto nos permite señalar la diferencia entre lo que Eladio pensaba sobre Ester y lo que le dijo en aquella época, y lo que ahora conjetura sobre esos hechos. En este sentido queremos comparar los siguientes pasajes:

Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia. Pero parecía más joven y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos en un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía (p. 33).

Descripción en la que predomina una valoración negativa sobre Ester y que contrasta con lo que Eladio le dijo (en el nivel intradieético) y que, mediante un procedimiento metaléptico, refiere ahora en su discurso, citando únicamente de manera directa lo que ella le responde:

Esa noche le dije que nunca me iría con ella pagándole, era demasiado linda para eso, tan distinta de todas aquellas mujeres gordas y espesas.

—Mujeres para marineros; y yo, gracias a dios... (p. 34).

Pasajes que podemos relacionar con el siguiente, que reúne la evaluación de Eladio inscrito en las coordenadas de la acción narracional y la que hizo de Ester en el momento de ella responderle:

¿Qué podía pensar ella? Por otra parte, es posible que yo no haya sido sincero y le haya dicho aquello porque sí, como una broma. Pero Ester encogió los hombros haciendo una mueca cínica, sin relación alguna con sus brazos, una mueca que descubriría repentinamente, como un secreto de familia guardado con tenacidad, su parentesco con las mujeres de piel oscura que se reían balanceándose en las sillas.

— ¡Vamos, m'hijo! Si me viste cara de otaria... (p. 34).

Según estos pasajes Eladio advierte (ahora) que tal vez no fue sincero con Ester, lo cual corrobora la diferencia existente entre su evaluación sobre ella (estúpida, avara, mezquina...) y lo que le dice (demasiado linda...), donde rescata únicamente la valoración positiva (permitida por la conjetura sobre el significado de sus hombros blancos) y oculta la negativa. Igualmente Eladio informa sobre la manera como en ese entonces se le revela Ester a través de su gesto, nuevamente inscrita en la valoración negativa inicial.

A partir de este momento Eladio se propone tener gratis a Ester, para lo cual adopta una apariencia de indiferencia frente a su deseo: nunca le habla de eso, nunca le pide nada. Simplemente, cuando ella lo invita a salir, él responde:

—No. Pagando nunca. Comprendé que con vos no puede ser así.

Ahora bien, este interés pierde fuerza en Eladio que sin embargo sigue yendo al cafetín, “por costumbre”, siempre al amanecer cuando sale de su trabajo en el diario. Finalmente es Ester quien, sin que él se lo haya pedido, le propone irse juntos gratis:

—No quiero líos. ¿Gratis?

—Sí, pero no te creas que se te hace el campo orégano. Es la última vez. Mirá: con vos no voy más ni aunque me pagues.

Yo no tenía ningún interés. Pero no había otro remedio y salimos (p. 43).

A partir de aquí la historia, o su desenlace, ocurre en Liniers, en el hotel frente al mercado. Este episodio consiste básicamente en el intento de Eladio por narrar a Ester su fantasía:

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 decir aquello, le pagaba en cierta manera. Pero no estoy seguro (p. 44).

Eladio-Actor relata a Ester su fantasía, discurso que ahora reproduce textualmente en su relato extradiegético. Este relato intradieгético se inicia mediante un relato en pasado que sitúa las coordenadas de la enunciación que dio origen a la fantasía y que, acto seguido, sirven a Eladio para figurativizar la localización espacio-temporal de los sucesos imaginados:

“—Hace un rato estaba pensando que era en Holanda, todo alrededor, no aquí. Yo le digo Nederland por una cosa. Después te cuento. El balcón da a un río [...]” (p. 44).

La referencia directa a las coordenadas de la enunciación (de la creación) de la fantasía, nos permite, en este caso, hablar de la diferencia existente entre el acto de fantasear y el acto de narrar la fantasía. El primero de los casos corresponde a la actividad solitaria mediante la cual, realizando operaciones de carácter pragmático-tímico-cognitivo, Eladio construye su enunciado-onírico. Este, de manera similar y a su vez diferente a los actos de recuerdo y evocación a que nos hemos referido anteriormente, se configura como un proceso reflexivo de comunicación de saber en el cual Eladio asume simultáneamente los roles cognitivos de informador y observador de un

saber. Saber que, en cuanto objeto, corresponde al contenido de la fantasía. Veamos este aspecto por medio de un esquema:

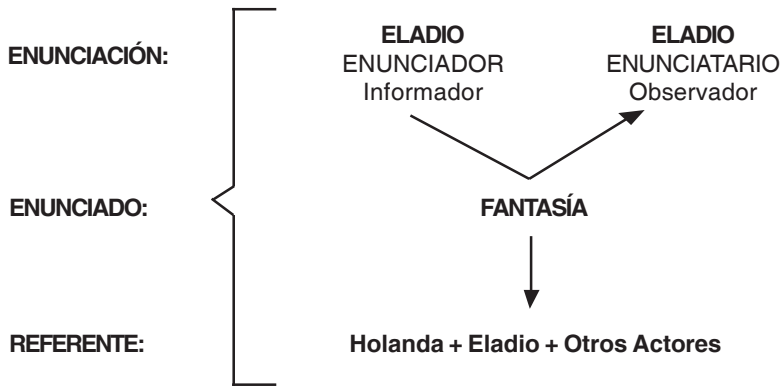


Figura 10

Tomando como referencia la fantasía narrada por Eladio en el fragmento que acabamos de citar, podemos, con ayuda de este esquema, referirnos a ella como el producto de un acto enunciativo mediante el cual Eladio elabora un enunciado (icónico-verbal), un *sueño*, cuyo referente son las acciones y los discursos que él y otros actores llevan a cabo en un lugar de Holanda. Como tal, este es un acto enunciativo localizado (en cuanto a coordenadas temporales) anteriormente (“Hace un rato estaba pensando...”) al momento en que Eladio asume su narración. Se diferencia del acto narracional por medio del cual Eladio asume la narración de estos contenidos a Ester, convirtiéndola en su narratorio o, más precisamente, en su interlocutorio, término que nos permite hacer referencia a la estructura de diálogo en que esto ocurre. Nos referimos entonces a dos tipos de actos, ambos enunciativos, diferenciados por la no-presencia de relato verbal a otro narratorio en el primero y su presencia en el segundo. Sin embargo, ambos actos ocurren en el nivel intradieгético.

Aquí podemos volver —a manera de apoyo— para establecer diferencias, al fragmento mediante el cual Eladio inició el relato de sus memorias: en aquel pasaje vimos que Eladio, inscrito en coordenadas anteriores a las de la narración, recordó un suceso con una prostituta sin que los contenidos evocados fueran narrados a otro —en ese momento— sino ahora, mediante su discurso extradiegético. En el caso presente ocurre lo contrario: Eladio realiza inicialmente un acto cognitivo-reflexivo mediante el cual crea su fantasía; acto seguido narra a Ester todo el conjunto, le cuenta que ha imaginado unos hechos que constituyen en sí mismos la fantasía. Decimos, entonces, que el relato de esta fantasía en particular, corresponde a una narración intradiegética que, desde el nivel extradiegético, Eladio cita textualmente. Ahora bien, Ester interrumpe abruptamente ese relato, situación que Eladio reproduce mediante la citación del discurso de Ester (“— ¿se puede saber qué tomaste?”), situado claramente en el nivel intradiegético a diferencia de “hoy mi corazón se hunde y nunca más...” citado por Eladio durante su relato a Ester. Podemos figurar estas relaciones mediante el siguiente esquema:

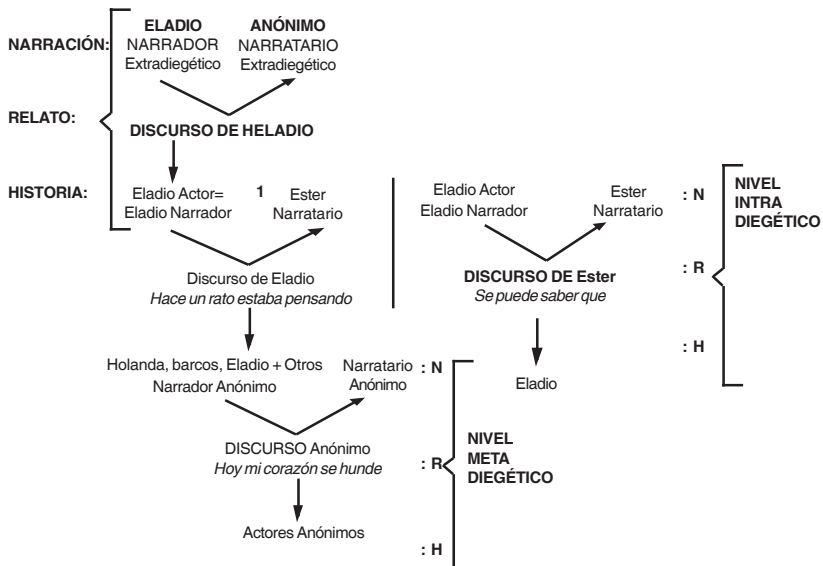


Figura 11

La narración de la fantasía se realiza mediante un relato en presente que configura el carácter durativo en el que los sujetos y objetos permanecen de manera atemporal. Por otra parte, esta es una atemporalidad que se arraiga en las coordenadas temporales que reúnen en ese momento a Eladio y a Ester. De manera análoga, la heterotopía (los sucesos ocurren según la fantasía, en Holanda) se arraiga a su vez en la localización de Eladio y Ester en el hotel, en Liniers, de tal forma que Eladio utiliza el adverbio **aquí**, como si se tratase de una narración homotópica, y el pronombre **esto**, con el cual se refiere a objetos inscritos en las coordenadas de su narración y, a su vez, en las del universo de la fantasía:

Si todo va bien, yo dejo una luz azul como **ésta** en los balcones y los de la chalana pasan abajo cantando en alemán, algo que dice “hoy mi corazón se hunde y nunca más...” Todo va bien pero no soy feliz. Me doy cuenta de golpe ¿entendés?, que estoy en un país que no conozco, donde siempre está lloviendo y no puedo hablar con nadie. De repente **me puedo morir aquí** en la pieza del hotel... (p. 44).

Esta narración es interrumpida abruptamente por Ester:

—Pero por qué no reventás?

Había dejado de arreglarse el peinado y me miraba apoyada en el tocador con aire extraño.

—Se puede saber qué tomaste?

—Bueno. Pero decime si vos pensás así. Cualquier cosa rara.

—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!

Salió antes que yo y nunca volvimos a vernos. Era una pobre mujer y fue una imbecilidad hablarle de esto [...] (p. 45).

A partir de este rompimiento Eladio concibe una nueva fantasía, una aventura en la que Ester viene a visitarlo o se

encuentran casualmente y hablan como buenos amigos. Ester le cuenta sus sueños o fantasías, cosas de extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños.

La narración de esta historia conjuga un relato donde la voz extradiegética de Eladio se combina con los discursos intradieгéticos de los actores, sirviéndole esto en su rol de Narrador como apoyo testimonial y produciéndose así una gran polifonía. Sin embargo, a juzgar por la respuesta de Ester hacia el relato de Eladio, parece que este hubiese omitido algo, algún diálogo, en la narración que hace ahora, en las coordenadas temporales de su narración extradiegética.

Veamos por qué nuestra conjetura: en su discurso, Ester le dice a Eladio con reproche: “—... ¿Y no pensás a veces que vienen mujeres desnudas, eh?”, lo cual alude a la fantasía de la cabaña de troncos que Eladio ha narrado mediante su discurso extradiegético. Es decir, según lo que Eladio informa al narratorio extradiegético, no puede inferirse que esta fantasía haya sido narrada a Ester sino otra en la cual él está en Holanda y configura otra situación. Pero según el reproche de Ester hay que inferir que en algún momento (probablemente estando en el cafetín) Eladio hizo alguna alusión a la imagen de la muchacha desnuda. Por otra parte, Ester agrega: “¡Con razón no querías pagarme! ¿Así que vos...? ¡Qué punta de asquerosos!”: relaciona el hecho de que Eladio fantasee con mujeres desnudas con el deseo de obtenerla gratis, de eludir el pago, o como ha dicho en un diálogo anterior, de considerarla una “**otaria**” (p. 19)¹⁴ y este hecho, acto seguido, lo juzga una asquerosidad, negativamente.

Ahora bien, ¿qué es exactamente lo que Ester considera una asquerosidad? De acuerdo con el análisis que hemos hecho, Ester encuentra una razón para que Eladio eluda el pago en el hecho de que fantasee con mujeres desnudas. Sin embargo en

¹⁴ “Otario: se alude a la otaria que en la Argentina, por lo menos, se tiene por animal escaso de inteligencia. En replana (jerga peruana), ‘víctima del robo’ o ‘del engaño’. ‘Tonto, necio’. En lunfardo ‘tonto, ingenuo, lelo’” (Trejo, 1968: 69).

su pregunta hay implícita una negación de Eladio: “¿Y **no** pensás que a veces vienen mujeres desnudas, eh?”, negación que provoca el reproche y que asociamos con la no información de este aspecto en el discurso extradiegético de Eladio. Por otra parte, esta relación entre “fantasear con mujeres desnudas” y el “no-pagar Eladio su cuenta”, aspecto central del reproche de Ester, son motivo de las conjeturas de Eladio, ahora en el plano y discurso extradiegético, preguntándose —aunque con inseguridad— si el contar a Ester la fantasía puede significar una forma de pago. Esto último pone en contraposición dos axiologías diferentes: para Ester el pago debe ser en dinero, exactamente dos pesos, uno para ella, otro para el hotel: un valor pragmático cuya apropiación por cuenta de un sujeto presupone su des-posesión en otro. Para Eladio la fantasía es ya un objeto de valor, un objeto cognitivo cuya transitividad a otro sujeto no presupone su des-posesión, más bien la posibilidad de comunión con el sujeto que la comparte. Esto, por supuesto, no puede comprenderlo, Ester que en palabras de Eladio es una “pobre mujer” y él un imbécil por pretender que lo entienda.

Ahora, si este recorrido nos permite acercarnos un poco a la relación que Ester establece entre la fantasía de Eladio y su no-deseo de pagar, no nos da ninguna luz sobre el hecho de que Ester se refiera a una mujer desnuda que no aparece en la fantasía que Eladio le acaba de narrar. Algo hemos dicho al respecto conjeturando que posiblemente Eladio hizo alguna alusión a ello en otro momento, probablemente, en el cafetín. Sin embargo, esto no es suficiente, por lo que queremos arriesgar otra conjetura más: en su discurso extradiegético, después de narrar la fantasía de la cabaña de troncos, Eladio afirma que la verdadera aventura no es esa construcción imaginaria en la que habita una muchacha desnuda, y todo lo que ha descrito; la verdadera aventura es más bien lo que él siente cuando imagina esas escenas y *eso* precisamente es lo que no puede narrar: “Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura” (p. 25).

Sin embargo, Ester asiste a ese momento: Eladio está con ella no sólo cuando la hace su narratario (interlocutor) de este relato onírico, sino además cuando concibe los hechos, cuando por obra de su imaginación “transforma” aquel cuarto de hotel en otro localizado en Holanda, utilizando las condiciones materiales y subjetivas, su desolación, etc., para poblar de vida el espacio imaginado. Esto debe conducir a Ester a ver a Eladio como un hombre que, probablemente fuera de sus cabales, realiza frente a ella una acción, digamos, obscena. Por eso el sentido de su pregunta: “— ¿Se puede saber qué tomaste?, y acto seguido: —Siempre pensé que eras un caso”.

De esta forma, Eladio no menciona ninguna mujer desnuda, pero Ester, conforme a su estructura axiológica (tímico-cognitiva) la presupone.

6. Historia de Cecilia

Esta historia es narrada en los fragmentos 12 y 13 del relato. Es, sin embargo, introducida por Eladio en su relato desde el pasaje 11, correspondiente a la historia de Ester, aspecto que nos permite inferir la localización temporal de algunos hechos. En el siguiente pasaje, Eladio se refiere a la época en que iba al cafetín donde se encontraba con Ester:

Por aquel tiempo no venían sucesos a visitarme a la cama antes del sueño [...] Estaba por fallarse el divorcio; habían abierto el juicio a prueba y yo fui solamente una vez. No podía soportarlo. Me era indiferente el resultado de aquello resuelto a no vivir más con Cecilia (p. 35).

Las acciones referidas corresponden a una época posterior al juicio y a la separación de Eladio y Cecilia, y anterior al fallo de divorcio proveniente del juicio ya ocurrido. Realizadas de manera simultánea a las visitas al cafetín, estas acciones pueden así localizarse alrededor de un año atrás con respecto de la narración de las memorias por Eladio. A partir de aquí el relato reúne varios momentos de la relación con Cecilia, localizados

en coordenadas temporales distintas, pero sólo las coordenadas temporales de la época posterior al juicio pueden ser relativamente inferidas: aunque Eladio-Narrador informa que su relación con Cecilia duró varios años, no informa específicamente sobre la cantidad. Estas consideraciones nos permiten afirmar que, con relación a la historia, la narración es ulterior y heterotópica, carácter que mediante su discurso extradiegético, Eladio reproduce con un relato en pasado. Su relato se refiere inicialmente a la época en que está por fallarse el divorcio (mencionada en el pasaje anterior), luego a una época anterior al matrimonio, cuando Cecilia era una muchacha:

Había habido algo maravilloso creado por nosotros. Cecilia era una muchacha, tenía trajes con flores de primavera, unos guantes diminutos y usaba pañuelos de tela transparentes que llevaban dibujos de niños bordados en las esquinas (p. 36).

Los atributos del ser de Cecilia años atrás (la muchacha), antes del matrimonio, son comparados por Eladio-Narrador con los de la otra Cecilia localizada hacia el final de la relación matrimonial (la mujer que puede discutir seriamente con el carnicero), tal como la infiere ahora, inscrito en las coordenadas temporales de su acción narracional:

¿Tiene algo que ver con aquello que la hacía viajar en el ferrocarril con lentes oscuros, todos los días, poco tiempo antes de que nos casáramos, “porque nadie debía ver los ojos que me habían visto desnudo”? (p. 36).

Después de referirse a estas dos épocas de Cecilia (anterior y final de la relación matrimonial), Eladio (mediante una prolepsis) se refiere a un momento posterior, a lo ocurrido en el juicio:

Pero en el sumario 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” (p. 39).

Este discurso citado por Eladio corresponde, o bien a su declaración en el juicio de divorcio, o bien a la declaración de Cecilia, citada, por razones de coherencia discursiva, mediante un relato en primera persona. En la primera de las situaciones Eladio-Actor habría hecho ante los jueces una declaración (“forzada”) acorde al punto de vista que Cecilia tenía de los hechos, de tal manera que habiendo realizado en aquel momento un relato en primera persona, ahora lo reproduciría textualmente. En el segundo caso la cita textual correspondería efectivamente a la declaración de Cecilia, la cual, aunque lógicamente tuvo que ser realizada mediante un relato en tercera persona para referirse a Eladio, este lo cita mediante un relato en primera persona justificado por la identidad existente entre Eladio-Actor y Eladio-Narrador de todo el suceso. De esta manera, lo que aparece claramente definido por el relato extradiegético es el carácter judicial del discurso y la identidad del narratario (los jueces) en ese contexto intradiegético, aspecto que podemos representar de la siguiente forma:

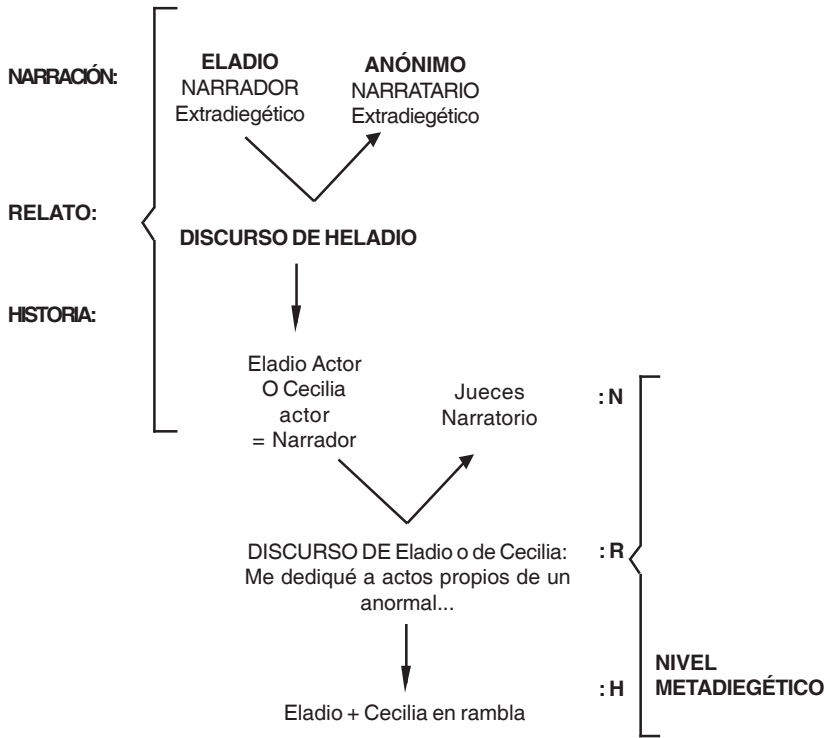


Figura 12

Por esto en uno u otro caso, el discurso citado refiere el punto de vista de Cecilia según el cual Eladio realizó actos propios de un anormal, punto de vista que Eladio no comparte considerándolo una mentira porque oculta el alma de los hechos:

Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son recipientes vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene (p. 39).

Eladio-Narrador realiza una analepsis por medio de la cual refiere los hechos discutidos en el juicio (localizados lógicamente en coordenadas anteriores a las del juicio), ahora desde

su punto de vista: el cual debe corregir el sentido equívoco que tomaron al ser narrados solamente desde el punto de vista de Cecilia. Estos hechos, aunque no corresponden exactamente al intento de narración de una fantasía, se insertan en un esquema similar: se localizan temporalmente hacia el final de la relación de Eladio con Cecilia (situación que Eladio define como la pérdida del amor o el deseo), contexto en el que Eladio espera, como lo hace cotidianamente, la aparición de una de sus fantasías; lo que aparece en cambio es un recuerdo, una imagen lejana habitada por Cecilia cuando aún era la muchacha que lo amaba:

Aquella noche nos habíamos acostado sin hablarnos. [...] Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre. [...] Después apagué la luz y me di vuelta esperando, abierto al torrente de imágenes.

Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era, precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda metido en la sombra que olía intensamente a mar. Y ella bajaba la calle en pendiente, con los pasos largos y ligeros que tenía entonces, con un vestido blanco y un pequeño sombrero caído contra una oreja. El viento la golpeaba en la pollera, trabándole los pasos, haciéndola inclinarse apenas, como un barco de vela que viniera hacia mí desde la noche. Trataba de pensar en otra cosa; pero, apenas me abandonaba, veía la calle desde la sombra de la muralla y la muchacha, Ceci, bajando con un vestido blanco (p. 41).

Esta imagen se impone para Eladio con claridad: es la imagen deseada de Cecilia, la de la muchacha que fue y cuya pérdida simboliza el amor perdido. Pero aunque pertenece al pasado, Cecilia aún está allí, a su lado, lo que hace pensar a Eladio que hay posibilidad de recuperar la muchacha y con ello el amor: la presencia pragmática evidencia la falta de orden tímico-cognitivo, pero al mismo tiempo se erige como posibi-

lidad de rescatar los objetos perdidos, basta con que Cecilia asuma la gestualidad, realice los actos de la muchacha soñados ahora por Eladio:

Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté; le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces. Yo no podía explicarle nada; era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Tampoco podía perder tiempo, la hora del milagro era aquella, en seguida. Todo esto era demasiado extraño y yo debía tener cara de loco. Se asustó y fuimos. Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del farol era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos (p. 42).

Eladio oculta a Cecilia lo que ahora en su relato hace saber. Ahora bien, este ocultamiento es el que posibilita la configuración del punto de vista que Cecilia tiene en el juicio y contra el que Eladio narra ahora, intentando descubrir el alma de los hechos. Por otra parte, Eladio justifica su ocultamiento por la necesidad: era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Lo que logra, entonces, es que Cecilia censure la acción considerándola de un anormal, aspecto que Eladio, igualmente, corrobora: *yo debía tener cara de loco*.

7. Historia de Cordes

*Lo que más bronca me da es haber sido tan gil...
"Chorra"*

E. Santos Discépolo

Recuerdo que en aquel tiempo andaba muy solo —solo a pesar mío— y sin esperanzas. Cada día la vida me resultaba más difícil. No había conseguido todavía el trabajo en el diario y me había abandonado, dejándome llevar, saliera lo que saliera. [...]

Encontré a Cordes casualmente y vinimos por la noche a mi pieza. Habíamos estado tomando unas cañas, él compró cigarrillos y yo, felizmente, tenía un poco de té (p. 55).

Estos hechos ocurren, según inferimos del pasaje anterior, en el mismo lugar de la acción narracional, correspondiendo así a una narración homotópica, carácter que el relato reproduce en términos generales. En cuanto a las coordenadas temporales, sólo podemos inferir que los hechos se sitúan posteriormente a la separación de Cecilia y anteriormente a los sucesos con Ester, pues unos y otros han sido referenciados por Eladio con respecto del trabajo en el diario que ahora, en la historia de Cordes, todavía no ha conseguido. En la narración de esta historia predomina la voz de Eladio-Narrador, quien mediante su discurso reproduce gran parte de los diálogos donde él y Cordes narran, cada uno, entre otras cosas, una historia. Ahora bien, la narración de Cordes corresponde a la lectura de uno de sus poemas; la de Eladio, a la narración oral de una de sus fantasías, denominadas, según hemos visto, aventuras. Sobre los diálogos tenidos con Cordes antes de sus respectivos relatos “literarios”, Eladio-Narrador nos dice:

Estuvimos hablando durante horas, en ese estado de dicha exaltada, y suave no obstante, que sólo puede dar la amistad y hace que insensiblemente dos personas vayan apartando malezas y retorciendo caminos para poder coincidir y festejarlo con una sonrisa.

Hacía tiempo que no me sentía tan feliz, libre, hablando lleno de ardor, tumultuosamente, sin vacilaciones, seguro de ser comprendido, escuchando también con la misma intensidad, tratando de adivinar los pensamientos de Cordes por las primeras palabras de sus frases (pp. 55-56).

En este contexto Cordes realiza la lectura de su poema *El pescadito rojo*, que Eladio, en esas coordenadas y en las actuales, valora positivamente, considerando entonces, como ahora, que Cordes tiene “mucho talento”:

Todo lo que pueda decir es pobre y miserable comparado con lo que dijo él aquella noche. Todo había desaparecido desde los primeros versos y yo estaba en el mundo perfecto donde el pescadito rojo disparaba en rápidas curvas por el agua verdosa del estanque, meciendo suavemente las algas y haciéndose como un músculo largo y sonrosado cuando llegaba a tocarlo el rayo de luna (p. 56).

Este estado de alegría o complacencia de Eladio, causado por el poema de Cordes, lo sitúa en una posición mortificante de deber-retribuir a Cordes. A Eladio, que ha evaluado sus anteriores intentos de escritura como fracasos, no le interesa mostrar que también sabe escribir. Sin embargo, situado en la posición de deber retribuir, acude a los objetos que su imaginación ha creado, sus fantasías, pues la producción de ellos provoca en Eladio, según hemos visto ya, un estado de complacencia similar al generado por la lectura de Cordes:

Me mortificaba la idea de que era forzoso retribuir a Cordes sus versos. Pero ¿qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos. Recordé de pronto la aventura de la bahía de Arrak. Me acerqué a Cordes, sonriendo, y le puse las manos en los hombros. Y le conté, vacilando al principio como vacilaba el barco al partir, embriagándome en seguida con mis propios sueños (p. 57).

En su discurso extradiegético Eladio realiza una síntesis del relato que hizo a Cordes, en la cual reagrupa los aspectos descriptivos, correspondientes al ser de los sujetos y objetos de la fantasía y que instauran el carácter atemporal de la misma en una especie de presente durativo, junto a los aspectos narrativos, correspondientes a acciones que aparecen así dotadas de pasado, aspecto que hemos visto de manera similar en sus anteriores relatos de sucesos imaginados.

El barco sin nombre, el capitán Olaff, la brújula del náufrago, la llegada a ciegas a la bahía de arena blanca que no

figuraba en ningún mapa. Y la medianoche en que, formada la tripulación en cubierta, el capitán Olaff hizo disparar veintidós cañonazos contra la luna que, justamente veinte años atrás, había frustrado su entrevista de amor con la mujer egipcia de los cuatro maridos (p. 57).

Ahora bien, el manejo de este procedimiento metaléptico, por medio del cual Eladio asume directamente en su discurso extradiegético la narración del relato (intradiegético) que hizo a Cordes, genera en nosotros —narratarios extradiegéticos— la construcción de un saber parcial: conocemos aspectos descriptivos y narrativos de la fantasía pero no conocemos la forma de la expresión de estos contenidos a Cordes, elidida por la no existencia de la cita textual. En cambio, Eladio relata la emoción que sintió al narrar a Cordes la aventura, así como la transformación de esta emoción en lo contrario, al intuir lo que su narratario estaba pensando de su relato, y cita textualmente, acto seguido, la respuesta (o pregunta) de Cordes:

Hablaba rápidamente, queriendo contarle todo, transmitir a Cordes el mismo interés que yo sentía [...]. Hablé lleno de alegría y entusiasmo, paseándome a veces, sentándome encima de la mesa, tratando de ajustar mi mímica a lo que iba contando. Hablé hasta que una oscura intuición me hizo examinar el rostro de Cordes. Fue como si, corriendo en la noche, me diera de narices contra un muro. Quedé humillado, entontecido. No era la incompreensión lo que había en su cara, sino una expresión de lástima y distancia. No recuerdo qué broma cobarde empleé para burlarme de mí mismo y dejar de hablar. El dijo:

—Es muy hermoso... Sí. Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así (p. 58).

La pregunta de Cordes es específica y parece surgir de los precedentes de la situación: Cordes ha hecho la lectura de un poema; Eladio ha respondido —retribuido— con la narración oral de una de sus fantasías sin aclarar a Cordes, previamente, ese carácter, lo que justifica su no entendimiento. Sin embargo,

Eladio relaciona análogamente la pregunta con la expresión que infiere del gesto de Cordes: de lástima y distancia. Esto conduce al desenlace fallido de la relación: para Eladio, la interpretación despreciativa de Cordes recae sobre el carácter fantasioso y no-escrito de su relato, situado, por tanto, al mismo nivel de sus otras fantasías, aún íntimas y secretas. Lo curioso es que con su respuesta, Eladio nombra, aunque con otras palabras, el juicio que posteriormente hará Ester:

Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto.

—No, ningún plan. Tengo asco por todo, ¿me entiendes? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado. Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y suciedades, todas las noches.

Algo estaba muerto entre nosotros. Me puse el saco y lo acompañé unas cuadras (p. 58).

Con la narración de esta historia, Eladio termina su recorrido por lo que inicialmente nombró como la posibilidad de narrar intercaladamente un suceso y un sueño. Retorna, entonces, a la que hemos denominado el *diario de una noche*, relato insertado de manera puntual a lo largo de su escrito y retomado ahora a manera de evaluación de su trabajo de escritura y de lo que dicho trabajo, en términos de la significación anhelada al comienzo, ahora le reporta.

2.2.3.2. Temporalidad de la Narración y Temporalidad de las Historias. El Diario de una noche (segunda parte)

Eladio reanuda su relato después de una pausa, en el fragmento 18 de su texto: “Apagué la luz y estuve un rato inmóvil. Tengo la sensación de que ya hace muchas horas que terminaron los ruidos de la noche; tantas que debía estar ya el sol en alto” (p. 59).

Después de una pausa, Eladio realiza una narración en gran medida homotópica e intercalando narración simultánea con

ulterior, para referirse a las acciones que realizó durante la noche, cuyo resultado se materializa en su escrito, y a las acciones que realiza ahora, inscritas en las mismas coordenadas de su acción narracional y de las cuales forma parte también la acción de soñar despierto:

Estoy cansado; pasé la noche escribiendo y ya debe ser muy tarde [...].

Estoy tirado y el tiempo pasa. Estoy frente a la cara peluda de Lázaro, sobre el patio de ladrillos, las gordas mujeres que lavan la pileta, los malevos que fuman con el pucho en los labios. Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente a mi derecha y a mi izquierda.

[...] Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienas se acompañan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme.

Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener el valor de no usar pretextos (p. 60).

Finalmente, asume una narración anterior para referirse a las acciones que llevará a cabo minutos después. “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” (p. 61).

Podemos hacer un recuento de lo expuesto sobre las coordenadas del relato en los siguientes términos: en su relato Eladio intercala varios tipos de narración: **ulterior**, **simultánea** y **anterior**, pero fundamentalmente desarrolla la primera de ellas. La anterioridad de los hechos referidos se sitúa entre la localización de la más antigua de sus historias, la de Ana María (25 años atrás), y las acciones realizadas la víspera de cumplir cuarenta años, incluida en estas la acción de escribir sus memorias. Por ello, Eladio nos refiere sus historias, reales e imaginadas, y a su vez, la historia de la narración de las mismas.

La aquí denominada *Diario de una noche*, es una historia que se configura como marco figurativo/temático para su acción narracional, y en este sentido corresponde a un espacio-tiempo enuncivo desembragado y opuesto al espacio y tiempo enunciativos presupuestos por la existencia del enunciado. De manera sucesiva, Eladio realiza numerosos desembragues espacio-temporales que conllevan la producción de distintos referentes que, correspondientes al nivel diegético (en términos genettianos), se sitúan estructuralmente en el mismo nivel de la acción de escribir, mas no en el mismo del acto enunciativo-narracional que los “refiere”. Ahora bien, en cuanto “diario de una noche”, esta historia se realiza mediante una narración **intercalada**, pues las referencias puntuales al hacer narracional aunque convocan un presente inmediato, el de la enunciación, también convocan un pasado inmediato, como parte de un recorrido cuyo objeto obtenido es el enunciado; y un futuro por realizarse, cuyo objeto por obtener, nuevamente, es el enunciado anhelado por Eladio: sus memorias.

Por otra parte, las acciones que realiza Eladio el día de la víspera de cumplir sus cuarenta años no corresponden únicamente a su acción de escribir las memorias. Otras, la de salir a comer, las de las pausas mismas expresadas de distintas maneras (icónico-verbales) en su escrito, la de fantasear con los rostros cotidianos como lo hace hacia el final del relato, también configuran su recorrido por los dramas recordados. Esta interrelación de lo que constituye la narración de lo ocurrido una noche que apenas transcurre, con lo ocurrido tiempo atrás, podemos figurarla con el siguiente esquema:

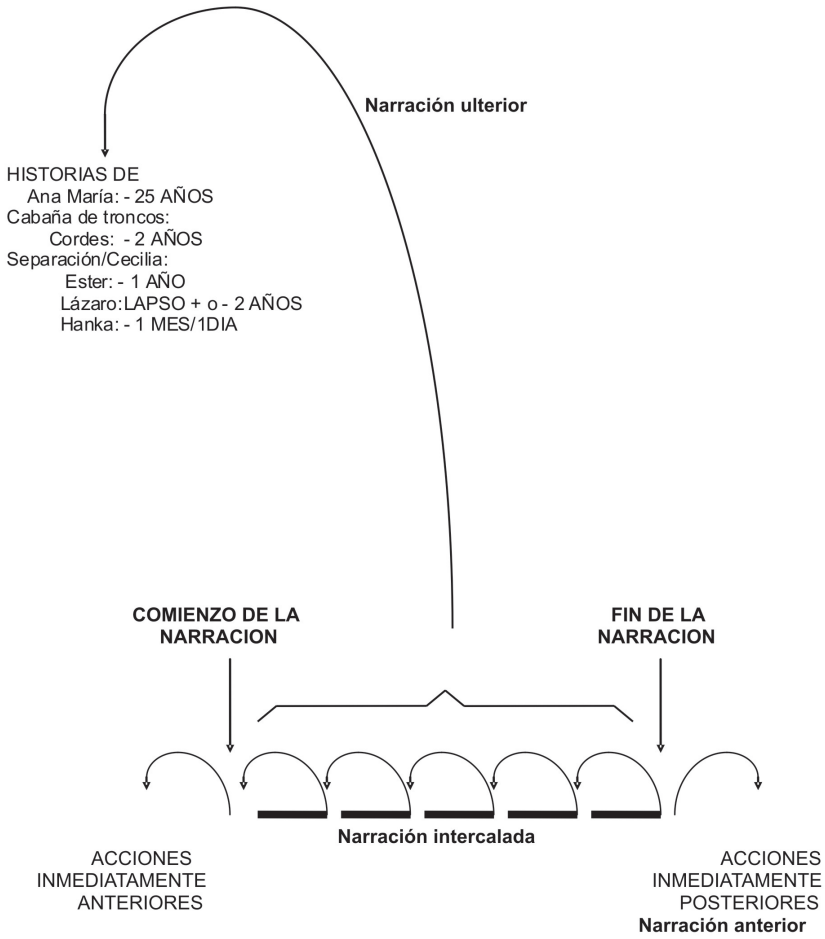


Figura 13

3. CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DEL SABER: LOCUCIÓN, INFORMACIÓN Y EVALUACIÓN DEL SABER

Trataremos en esta parte al Narrador como un sujeto de hacer conjunto a los valores que definen la motivación y la competencia que le permiten realizar operaciones tendientes a la construcción discursiva del saber en el enunciado. Con la descripción de las relaciones entre la estratificación del relato y las coordenadas narracionales, hemos tratado ya algunos aspectos relativos a los procedimientos de locución, información y evaluación del saber. A partir de allí abordaremos un tratamiento más explícito de estos aspectos, con miras a establecer las conclusiones necesarias. Abordaremos inicialmente el tema de la locución del saber.

3.1. La locución del saber

En *El pozo*, las referencias ocasionales al enunciado mediante el calificativo de “memorias”, y correlativamente a la enunciación como el acto de escritura de las memorias llevado a cabo por Eladio, proveen el relato de un cierto principio de realidad que nos lleva a percibir el texto que leemos como resultado del trabajo de escritura allí referenciado. Por otra parte, la irrupción ocasional de estas referencias, acompañadas de un dispositivo espacio-temporal muy preciso, además de dotar el relato de un principio generador, se manifiestan en algunas ocasiones como el lugar de establecimiento de las decisiones de orden enunciativo propias del enunciador en relación con su objeto: relativas a los contenidos y a la forma de la expresión de los mismos en el enunciado.

La consideración de este aspecto, que concierne de manera directa, de una parte, al modo de manifestación verbal-escrito de la narración, y de otra, a la objetivación del acto enunciativo mediante su referencia en el enunciado (enunciación-enunciada), nos ha llevado en algunos momentos de nuestra lectura a plantearnos la necesidad de indagar, con miras a lograr un mayor nivel de descripción, en los problemas de estratificación, esta vez a la luz de una concepción semiótica de la enunciación. En este sentido, el análisis de la locución del saber que aquí presentamos estará enfocado hacia este aspecto.

El pozo comienza y termina con el discurso que Eladio Linacero dirige a un narratario anónimo el día de la víspera de cumplir cuarenta años. Este discurso, estructurado a partir de numerosos desembragues espacio-temporales y, en algunos casos, actanciales —expresándose esto último en la citación de discursos a cargo de actores diversos—, refiere un universo protagonizado por Eladio en diferentes épocas de su existencia. Es un discurso determinado, sobre todos por la identidad entre el actor —con sus distintos roles actanciales, figurativos y temáticos asumidos en cada historia— y el narrador —investido, mediante la delegación, consecuencia del desembrague enunciativo inaugural, con el rol de destinador del discurso—.

Esta identidad, sin embargo, adquiere en *El pozo* una importancia bastante grande. Va más allá de la presencia en el discurso del pronombre personal de primera persona, «yo» (lo cual nos permitiría concebir que se trata exclusivamente de una remisión a la instancia enunciativa), y adquiere en cambio un carácter referencial expresado en la actorialización de la acción narracional. Esto ocurre a partir de la explicitación por Eladio de las pasiones que lo determinan como un sujeto que desea saber sobre su existencia, y que entabla para tal fin una serie de programas narrativos cuya forma pragmática corresponde a la de la escritura de unas memorias, programa que habrá de permitirle la conjunción con el saber anhelado.

Vemos, pues, que ha ocurrido una especie de negación de las diferencias y que en cambio se instala un espejismo, una

multiplicación del rol actancial de *destinador* en diferentes instancias a través de las cuales se genera progresivamente la construcción final de un actor (Eladio). Como decisión inaugural el día de la víspera de cumplir cuarenta años, Eladio se propone la escritura de unas memorias. Este rol de *escritor* implica el de *enunciador* y conlleva su delegación —y su remisión en el discurso en este caso— en el de narrador. Lo cual puede provocar conclusiones diversas y antagónicas que tienen como consecuencia planteamientos distintos en cuanto a la estratificación del relato.

Según una primera conclusión, el rol de enunciador (enunciación presupuesta) y el de narrador (enunciación enunciada), en la medida en que sólo se infieren a partir del rol de escritor (actor=diegético) asumido por Eladio, pertenecerían al nivel de la diégesis. Esta conclusión conduce a afirmar que las otras historias donde Eladio cumple otros roles, al ser citadas desde un rol actorial (Eladio=escritor), intradiegético, se inscribirían en niveles metadiegéticos: el uso del verbo presente, puntual, desplazado sucesivamente, será leído como la escenificación del lugar/tiempo desde el cual Eladio, situado ya en una historia, evoca y narra su pasado. Esta conclusión conlleva por consiguiente una pregunta: ¿quién narra a Eladio?:

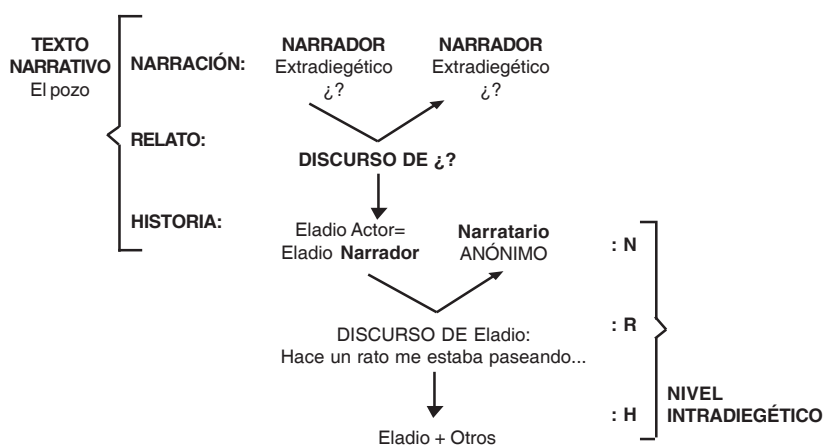


Figura 14

Con la ayuda de este esquema, puede observarse que según dicha interpretación se presentaría una ausencia de Sujeto y, por lo tanto, de discurso en un primer nivel o estrato narracional, pudiendo entonces atribuir al sujeto inscrito en el estrato intradieгético, la autonomía y producción del discurso o relato denominado “memorias” y el desplazamiento de todas las acciones allí referenciadas a un nivel metadieгético.

Una segunda conclusión, contraria y distinta, se apoya en las diferencias estructurales que tienen cada una de estas instancias y que el discurso recoge, necesariamente, para poder-ser (en términos locutivos). En la exposición que hemos hecho sobre las operaciones realizadas por Eladio para la narración de sus historias, hemos tocado ciertos puntos correspondientes al nivel discursivo (apoyándonos en los conceptos de embrague/desembrague) pues ello nos permite inferir las operaciones localizadas en el nivel enunciativo. En efecto, hemos podido concebir a Eladio como el enunciador, narrador y escritor de unas memorias, de un texto investido como objeto de valor positivo cuya conjunción figurativiza o representa su conjunción al saber sobre su existencia. Qué refiere en ese texto Eladio, qué contenidos son valiosos en cuanto objetos de saber cuya relación está determinada por la ambivalencia (“lo que sé me desconcierta, me perturba”) y por la necesidad de resolverla, nombrándolos, es una pregunta cuya respuesta nos permite situar entre esos objetos el acto de narrar: la escritura de las memorias es uno entre otros actos mirados por Eladio en el contexto global de su existencia. Lo constituye como actor, lo define en su esencia pragmática y axiológica, y por tanto lo sitúa actancial, figurativa y temáticamente en el universo referido, en la diégesis, universo en el cual la enunciación (presupuesta) y por ende la narración (enunciación enunciada) quedan por fuera pues son ellas las que hacen-ser, existir, en términos cognitivos a ese universo referido.

Podemos examinar este aspecto apoyándonos en el texto de las memorias, para lo cual retomaremos unos pasajes del primer fragmento:

Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre. Ni siquiera tengo tabaco (p. 10).

Es un relato en pretérito que nos refiere acciones inscritas en las tres dimensiones semánticas (pragmática, tímica y cognitiva), y cuyo pasado es reciente, situado en el mismo día (la misma tarde) en que se inicia la narración. Acto seguido, el relato en pretérito es bruscamente interrumpido para citar un estado presente: “Ni siquiera tengo tabaco”, cuya inclusión abre paso a otro tipo de relato:

No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde (p. 10).

El cambio brusco en la narración ulterior que se traía, nos sitúa frente una simultaneidad entre la narración y las acciones referidas mediante un relato en presente, pero, en esta narración simultánea es posible diferenciar varios tipos de acciones:

El enunciado “No tengo tabaco, no tengo tabaco” hace referencia a un estado específico de disjunción objetiva de Eladio como actor con relación a un objeto —tabaco—, inscrito en las mismas coordenadas espacio-temporales de su narración. “Esto que escribo son mis memorias”, nos remite, de una parte, al enunciado (“Esto... mis memorias”) mediante el cual Eladio nos ha referido y nos refiere sus acciones; y, por otra parte, a su acción de narrar (“...que escribo”), de escribir esas memorias: a la instancia de la enunciación en que se sitúa como Enunciador del texto que leemos. Igualmente, Eladio define aquí las condiciones materiales de su relato como unas memorias, pudiendo decirse que según la naturaleza de la materia de expre-

sión, el suyo es un enunciado verbal escrito. Este tipo de referencias, tanto al proceso de narrar como al relato, se repiten a lo largo de todo el texto dotándolo de un cierto principio de realidad que lo circunscribe, tal como a las otras acciones que configuran la diégesis. Podemos decir que Eladio elige como contenido de su relato varios tipos de acciones:

1. Aquellas en que actuó o protagonizó en el pasado.
2. Aquellas que imaginó e imagina, denominándolas sus aventuras.
3. Aquellas que se sitúan en el presente de la narración, siendo estas últimas de dos clases:
 - a. Las que tienen que ver con el proceso de ejecución de su texto.
 - b. Las que lo definen como actor en el presente mismo del relato.

Incluidas en el contexto general de todas las acciones de Eladio, las que tienen que ver con el proceso de ejecución de su texto cumplen una función específica: la de figurativizar y tematizar su rol actancial de narrador. En este sentido, actorializan la narración y la convierten en un referente del discurso, tal como ocurre con las referencias al texto, a las memorias, produciendo esto el espejismo de verosimilitud en cuanto al hacer enunciativo que leemos concomitantemente con el enunciado producido. Ya nos hemos referido a este aspecto en los puntos anteriores afirmando que se trata en este caso de una remisión y de una referencia (referencialización) a la instancia enunciativa. Esta doble operación define el texto de Eladio entre las formas discursivas de la enunciación enunciada (la presencia en el discurso del sincretismo que define la enunciación: «yo-aquí-ahora») y a su vez configura el acto de narrar como parte del universo actorial.

Estos conceptos nos permiten apoyar una conclusión contraria y afirmar que Eladio enuncia y narra por fuera de la diégesis que crea con su discurso, diégesis de la que hace parte su rol de escritor de las memorias. Para representar gráfi-

camente este aspecto nos apoyaremos en el esquema propuesto por Serrano Orejuela (1992: 26–57), con miras a establecer la jerarquización que se entabla entre los diferentes niveles (enunciación, narración y diégesis), reuniendo en él los diferentes tipos de contenidos narrados por Eladio:

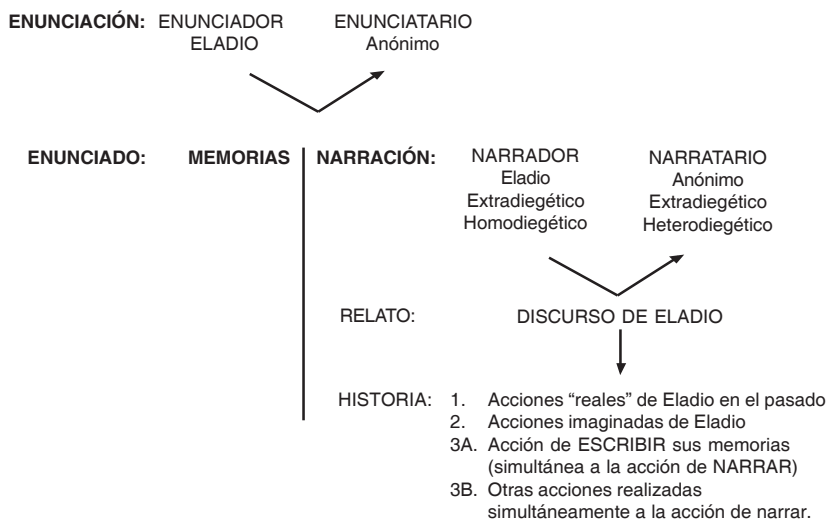


Figura 15

En *El pozo*, la locución del saber está determinada por las valoraciones provenientes del universo axiológico del narrador, las cuales recaen de manera particular sobre el saber en cuanto objeto de conjunción/disjunción, aspecto que soporta además otros valores que están en juego. Esta relación determina a Eladio hacia la necesidad de nombrar aquello que hace ahora, pues esto último está sistemáticamente vinculado con lo que ha hecho en el pasado y con lo que desea hacer y ser. Nos encontramos así frente a un relato aparentemente regido por la arbitrariedad, por la fragmentación y el des-orden de los contenidos, por la sucesión de verbos en presente y pasado (y futuro en algunos momentos) que nombran acciones que hizo y hace Eladio.

Si retomamos estos aspectos en el contexto global del texto narrativo, nos encontramos con la aparición de otro discurso: El pozo, textualmente. Enunciado simbólico, referente que sólo puede ser leído a partir del texto que engloba, *las memorias* de Eladio Linacero, pero que se sitúa por fuera de este nivel, lectura que podría permitirnos otros tipos de análisis inter-textual, si fuese el caso. Es necesario tener en cuenta este aspecto pues hasta el momento nos hemos referido a Eladio como un enunciador que, a partir de los procedimientos de desembrague, proyecta en el texto de las memorias su posición, construyendo así el simulacro que lo configura como narrador. La pregunta nos la hemos planteado cuando observamos que, de manera puntual, el discurso de Eladio interrumpe la narración de sus otras acciones para afirmar: “Y ahora que todo está aquí, escrito, la aventura de la cabaña de troncos, y que tantas personas como se quiera podrían leerlo...”

Retomando este hecho, vemos que dicha ficción —la cual consiste en que el texto que leemos ha sido producido por el trabajo de Eladio—, dicha significación, se construye en el interior de un texto narrativo (*El pozo*) en el cual un enunciador (J. C. Onetti) atribuye a otro sujeto (Eladio) la autonomía del enunciado producido. Lo cual puede concebirse como un desembrague enunciativo externo (de primer grado) que inaugura el relato. Las relaciones entre uno y otro plano (enunciación y narración) planteadas a la luz de la propuesta semiótica en el orden de la delegación, podrían figurarse con el siguiente esquema:

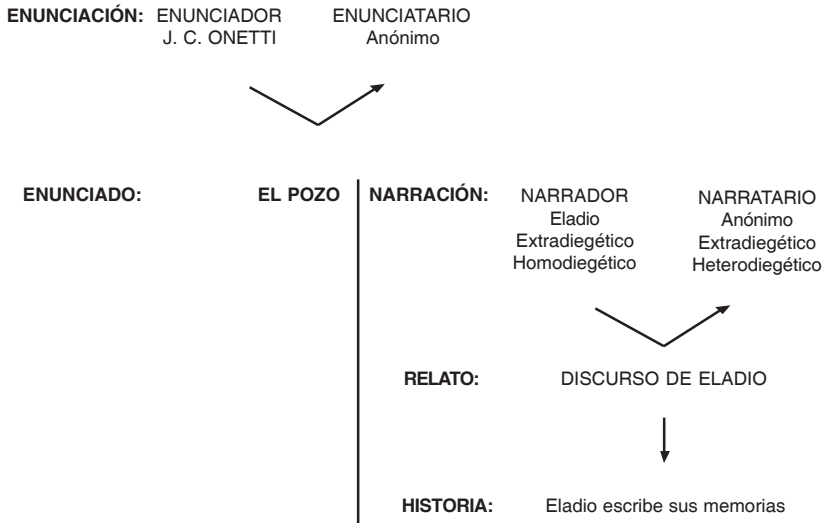


Figura 16

Por otra parte, si bien las referencias a la enunciación atribuida a Eladio recaen algunas veces sobre el hacer (“escribo”, etc.), otras veces sobre el sujeto (“estoy contento con lo que escribo”) y otras sobre el enunciado (“esto”, “mis memorias”), dichas referencias ocurren de manera puntual, discontinua. Su ocurrencia, sin embargo, nos sugiere que este aspecto sea considerado como la aparición de un meta-discurso a partir del cual, dadas las condiciones de ficción creadas por el texto, se produce la significación especular a que nos referimos inicialmente consistente entonces en el simulacro del simulacro: como si, de manera puntual, el hacer enunciativo atribuido a Eladio por ser el escritor de sus memorias, intentara situarse a un nivel análogo al ocupado por el enunciadador del texto narrativo:

ENUNCIACIÓN → TEXTO NARRATIVO [Enunciación → Memorias]

En la medida en que esto ocurre eventualmente, dicha postura estaría, por nombrarla de alguna manera, entre paréntesis. Creemos que esto podría representarse en el esquema que hemos venido utilizando, como aparece a continuación:

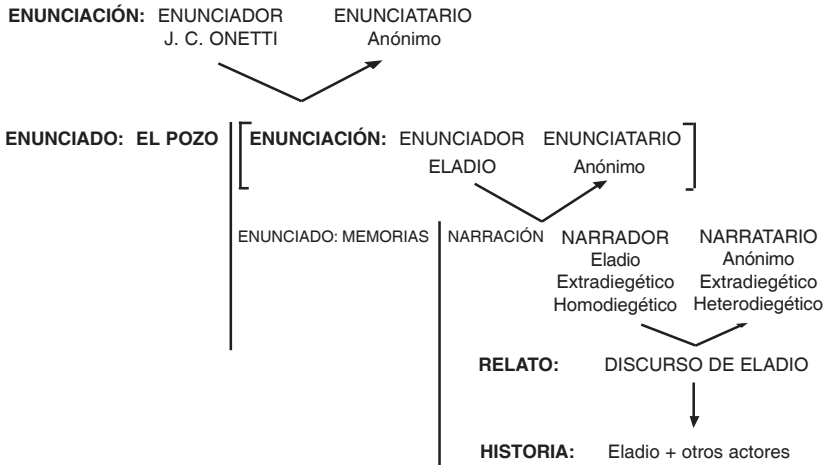


Figura 17

3.2. La información del saber

A la luz de la concepción que hemos venido manejando sobre el narrador como un sujeto axiológico, conjunto a un sistema valorativo mediante el cual realiza su discurso, podemos abordar el problema de la información del saber como un conjunto de operaciones mediante las cuales el narrador construye para el narratario un punto de vista, una *mirada* sobre las historias que conforman su relato. De alguna manera este punto de vista constituye a la historia misma, *es ella*, no pudiendo el narratario, en términos estrictos, inferir un saber distinto al comunicado por el narrador. En consecuencia, la información que realiza el narrador conlleva en sí restricciones *cognitivas*, límites sobre los cuales son trazados el ser y el hacer de los sujetos y objetos que configuran la diégesis y sobre los cuales puede y debe el narratario acceder al universo enunciado. Este conjunto

de restricciones conllevan para el narrador la necesidad de elegir, para su narración, unos determinados contenidos y puntos de vista en cada momento de su discursivización, procedimiento que se designa como la *focalización del saber*.

3.2.1. Enfoque y alcance de la focalización

Aunque *El pozo* se estructura mediante una narración homo-auto-diegética, permitiendo por tanto la existencia de una focalización tanto narratorial como actuarial, debido a la presencia en la diégesis a manera de mediador cognitivo del actor que posteriormente se desempeñará como narrador, encontramos, sin embargo, una predominancia, aunque no exclusiva de la ***focalización narratorial***. El discurso de Eladio es un discurso en el cual su punto de vista como narrador determina la comunicación del saber de manera autónoma, apoyándose indistintamente en dos niveles de saber: de una parte, el nivel de saber que posee Eladio-Actor inscrito en las coordenadas espacio-temporales de cada historia; y, por otra parte, el saber de Eladio-Narrador inscrito en las coordenadas espacio-temporales que sitúan la acción narracional. Estos dos niveles de saber aunque pertenecientes a un mismo sujeto son notablemente distintos, pudiendo decirse que un nivel superior o más complejo caracteriza el de Eladio-Narrador ya que diferentes procesos evaluativos han obrado sobre él otorgándole sentidos, estructurándolo para ser narrado. Es este saber actual el que se privilegia en *El pozo*, produciendo las numerosas prolepsis y analepsis (embragues/desembragues) cuyo origen hemos ya tratado con relación a los afectos que constituyen al narrador. En la medida en que el proceso de narración ha sido referenciado, reinscrito en la diégesis con la forma de una escritura que realiza el narrador, la narración puede nombrarse a sí misma dando cuenta de las pasiones que mueven al narrador y que lo constituyen como sujeto axiológico. De esta manera son estas pasiones las que ocasionan los giros, las diversas asociaciones que des-ordenan y re-ordenan las historias, las diversas prolepsis y analepsis, desembragues y embragues.

A esta libertad está sujeta la comunicación del saber, lo que ocasiona un privilegio del punto de vista del narrador y, por consiguiente, un enfoque narratorial. Esto permite que el narratorio extradiegético conozca más sobre las acciones relatadas que lo conocido por los actores de las mismas. Tomemos como ejemplo de este aspecto la *historia de Ana María*:

Aquello pasó un 31 de diciembre, cuando vivía en Capurro. No sé si tenía quince o dieciséis años; sería fácil determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena. La edad de Ana María la sé sin vacilaciones: dieciocho años. Dieciocho años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas (p. 13).

En este pasaje es evidente que en aquel 31 de diciembre Eladio-Actor no sabía que unos meses más tarde moriría Ana María, inaugurando con ello la serie de sucesos oníricos en los cuales ella se extiende sobre la cama de hojas. En este caso una prolepsis cuyo alcance es de unos meses permite al narratorio extradiegético saber sobre esa muerte; y una nueva prolepsis cuyo alcance llega hasta las coordenadas que inscriben el acto narracional (“sigue teniendo esa edad...”) permite nuevamente conocer sobre la fantasía de Eladio. Esto en el nivel discursivo se expresa mediante la presencia de varios embragues/desembragues de los tiempos y espacios enunciados y, por ende en la configuración de referentes distintos: uno correspondiente al 31 de diciembre en Capurro donde se configura el episodio específico de la “violación”; el siguiente situado unos meses más tarde, correspondiente a la muerte de Ana María, y otro que abarca lo durativo, ocurrido entre el último tiempo referenciado y el que circunscribe el acto narracional, período en que se instala el presente reiterativo (“sigue teniendo esa edad...”) de la fantasía.

De manera similar es relatada la *historia de Cecilia*. En este caso la narración es interrumpida por Eladio varias veces para informar —explícitamente— sobre sus consideraciones —su

axiología— relacionadas con el amor y las mujeres, o sobre aspectos relacionados con su trabajo de escritura de las memorias. La aparición en sí de esta historia en el conjunto del texto de las memorias, se realiza al interior de la historia de Ester, como una especie de secuencia intercalada que le permite a Eladio-Narrador configurar su estado (pragmático-cognitivo-tímico) de actor inscrito en la época de las visitas al cafetín, caracterizada así por la soledad y el desinterés sobre el resultado del juicio de divorcio. Es así como Eladio-Narrador informa primero sobre un juicio, más adelante lo caracteriza como un juicio de divorcio, posteriormente narra una serie de acciones inscritas en tiempos distintos sobre los cuales establece una comparación tendiente a escenificar el fracaso de la relación matrimonial, y finalmente relata —corrige— el suceso en cuestión, referido ya durante el juicio de divorcio. En la medida en que primero es relatado el juicio y posteriormente el suceso en cuestión, este último constituye en sí mismo una analepsis. Toda la historia, es pues, relatada mediante sucesivos embragues/desembragues espacio-temporales que conllevan reiteradas analepsis y prolepsis, pero permitiendo finalmente al narratorio extradieгético la conjunción cognitiva con la secuencia “real” de la historia:

Estaba por fallarse el juicio de divorcio; habían abierto el juicio a prueba y yo fui solamente una vez. No podía soportarlo. Me era indiferente el resultado de aquello resuelto a no vivir más con Cecilia; ¿y qué diablo podía importarme que un asno cualquiera la declarara culpable a ella o a mí?

[...] Había habido algo maravilloso creado por nosotros. Cecilia era una muchacha, tenía trajes con flores de primavera, unos guantes diminutos y usaba pañuelos de tela transparentes que llevaban dibujos de niños bordados en las esquinas. Como un hijo, el amor había salido de nosotros. Lo alimentábamos, pero él tenía su vida aparte. Era mejor que ella, mucho mejor que yo. ¿Cómo querer compararse con aquel sentimiento, aquella atmósfera que, a la media hora de salir de casa me obligaba a volver, desesperado, para asegurarme de que ella no había muerto en mi ausencia? Y Cecilia,

que puede distinguir los diversos tipos de carne de vaca y discutir seriamente con el carnicero cuando la engaña; ¿tiene algo que ver con aquello que la hacía viajar en el ferrocarril con lentes oscuros, todos los días, poco tiempo antes de que nos casáramos, “porque nadie debía ver los ojos que me habían visto desnudo?” (p. 36).

En este pasaje una analepsis de alcance indeterminado con respecto de las coordenadas del juicio de divorcio, permite a Eladio-Narrador informar sobre la relación con Cecilia, antes y hacia el fin del matrimonio. Así mismo, la construcción actorial de Cecilia se realiza mediante la comparación de acciones cuya esencia está definida por su inscripción en la dimensión pragmática (“usar pañuelos con niños bordados”, “discutir con el carnicero...”) y que, tomadas como significantes de universos axiológicos distintos, y localizadas en épocas distintas de la relación, permiten a Eladio figurativizar la pérdida de la pureza, aspecto que se inscribe fundamentalmente en la dimensión axiológica (cognitivo-tímica). La analepsis va seguida así de una prolepsis y posteriormente de otra, mediante la cual Eladio-Narrador se refiere nuevamente al juicio de divorcio, realizando entonces otra analepsis para relatar el suceso cuya narración durante el juicio de divorcio parece haber tomado un sentido equívoco:

Aquella noche nos habíamos acostado sin hablarnos. Yo estuve leyendo, no se qué, y a veces, de reojo, veía dormirse a Cecilia. [...]

Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era, precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda metido en la sombra que olía intensamente a mar (p. 41).

Esta escena evocada por Eladio-Actor es relatada ahora por Eladio-Narrador, pudiendo así el narratario extradiegético

acceder a la conjunción cognitiva con el saber sobre el ser (específicamente en un sentido cognitivo-tímico) de Eladio-actor-evocador. En este sentido, decimos que la focalización tiene alcance cognitivo y tímico y también pragmático, puesto que las acciones realizadas por el actor se inscriben igualmente en esas dimensiones. Ahora bien, este alcance —pragmático-cognitivo-tímico— de Eladio-Narrador sobre Eladio-Actor, construye un nivel de saber para el narratario extradiegético, que difiere del nivel de saber que caracteriza a Cecilia en las coordenadas que circunscriben la acción referida. Cecilia no sabe que Eladio ha evocado la escena en la rambla y que a partir de esa evocación él tiene ahora una “esperanza”, de tal forma que “la mirada” que tiene sobre Eladio proviene exclusivamente de las acciones mediante las cuales él se le “muestra”: a partir de la inscripción de las acciones en la dimensión pragmática, Cecilia infiere su inscripción en las dimensiones cognitiva y tímica, atribuye un significado que nace del ocultamiento del acto evocador de Eladio y de su esperanza en la posibilidad de atrapar el pasado:

Entonces tuve aquella idiota como una obsesión. La desperté; le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces. Yo no podía explicarle nada; era necesario que ella fuera sin plan, no sabiendo para qué. Tampoco podía perder tiempo, la hora del milagro era aquella, en seguida (p. 42).

Este relato extradiegético de Eladio corrige, mediante la inscripción de sus acciones en las dimensiones cognitiva y tímica, el punto de vista de Cecilia determinante del relato de los mismos hechos durante el juicio de divorcio.

3.2.2. Información y observación

La autonomía, en cuanto a la información del saber que caracteriza a Eladio-Narrador, define en general la estructura cognitiva de su discurso. Sin embargo, debido al carácter homo-

auto-diegético de su narración, es su presencia en la diégesis la que posibilita la posesión de cierto saber referente a los objetos y sujetos, él incluido. Esto conduce a Eladio-Narrador, en ciertos fragmentos de su relato, a enfocar directamente a Eladio-Actor, pudiendo así informar sobre estos objetos y sujetos y las relaciones que los define. En este caso se produce un doble enfoque: uno de primer grado de Eladio-Narrador sobre Eladio-Actor, cuyo alcance —dado el carácter homodiegético de la narración— cubre las tres dimensiones semánticas —pragmática, cognitiva y tímica—; y un enfoque de segundo grado de Eladio-Actor como actor focal, sobre sí mismo —con alcance pragmático, cognitivo y tímico— y sobre los otros actores —con alcance únicamente pragmático—. De esta manera los actores que comparten con Eladio el universo de la diégesis sólo pueden ser mirados mediante el punto de vista de Eladio-Actor, como sujetos y objetos pragmáticos, aunque Eladio, actor y narrador, se permitan conjeturar sobre la existencia tímico-cognitiva de ellos. Estas conjeturas, por lo tanto, no modifican las características actoriales de los mismos, sino a Eladio, actor o narrador, modalizando su relación con ellos, mas no a ellos. Tomemos como ejemplo el siguiente pasaje perteneciente a la historia de Ester:

Yo no tenía ningún interés. Pero no había otro remedio y salimos. Ella tenía el abrigo sobre los hombros y caminaba con la cabeza baja por las veredas relucientes de agua. El hotel estaba en Liniers, frente al mercado. Seguía lloviendo, no tomamos coche y así fuimos en silencio. Cuando llegamos ella tenía la cabeza empapada. Se sacudía la melena frente al espejo, mostrando los dientes, sin mover los grandes hombros blancos. La veladora tenía una luz azul. Recuerdo que estuvo temblando un rato al lado mío y tenía el cuerpo helado, con la piel áspera y erizada.

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 decir aquello,

le pagaba en cierta manera. Pero no estoy seguro. Ella dijo alguna estupidez, bostezando, otra vez frente al espejo. Por un rato estuve callado mirando al techo, oyendo el rumor de la lluvia en el balcón. Llegaba ruido de carros pesados y canto de gallos. Empecé a hablar, sin moverme, boca arriba, cerrando los ojos.

—Hace un rato estaba pensando que era en Holanda, todo alrededor, no aquí (pp. 43-44).

En este pasaje vemos que la información sobre las características actoriales de Ester proviene de la mirada de Eladio en la diégesis, teniendo así un alcance exclusivamente pragmático. Además, el relato extradiegético de Eladio aunque realiza directamente esta información sobre Ester, lo hace apoyado cognitivamente en la mirada de Eladio-Actor, no pudiendo informar más que lo proveniente de esta mirada y, a su vez, construyendo a Eladio como sujeto pragmático-cognitivo-tímico que observa a Ester. Sin embargo, lo conjeturado por Eladio-Actor al mirar a Ester es elidido en el relato extradiegético, de tal forma que la pregunta formulada a Ester por Eladio-Actor (en cuanto a fantasear), solo se contextualiza mediante la afirmación “nunca supe por qué”: afirmación que reúne el proceso cognitivo intradiegético (como síntesis) y el extradiegético que es donde surge la conjetura (“tengo vagamente la sensación de que al decir aquello le pagaba en cierta manera”). De esta forma la focalización actorial se realiza puntualmente, y en este sentido se constituye como desembrague de un observador intradiegético cuyo rol es asumido por Eladio-Actor, aunque la información no haya sido delegada y siga a cargo de Eladio-Narrador (extradiegético). Nuevamente embragado este observador, la información recae sobre las conjeturas de Eladio-Narrador en cuanto al significado del acto de contar a Ester la fantasía.

La construcción del universo diegético se funda así en la observación intradiegética de Eladio y en la información extradiegética, en la articulación de estos dos procesos cognitivos a partir de los cuales puede el narratorio extradiegético

relacionar —conjuntar— el “ruido de carros pesados”, el “canto de gallos” y el “rumor de la lluvia en el balcón”, con la localización del hotel en la zona del mercado y con el desplazamiento de Eladio y Ester un rato antes, caminando bajo la lluvia.

En la medida en que un **enfoque autónomo** determina la información del saber, la construcción del universo de la diégesis en cuanto espacio articulado a otros objetos y sujetos con los que Eladio-Actor ha compartido su existencia, se realiza mediante informaciones que trascienden los dispositivos espacio-temporales de las acciones realizadas por Eladio-Actor. Así, Eladio-Narrador se refiere a ciertos lugares, objetos y sujetos desde su punto de vista extradiegético, construyendo el ser de ellos en un sentido esencial, por fuera de las acciones de Eladio-Actor. Tomemos como ejemplo de este aspecto el siguiente pasaje también perteneciente a la historia de Ester:

No sé si hace más o menos de un año. Fue en los días en que terminaba el juicio, creo que estaban por dictar sentencia. Todavía estaba empleado en el diario y me iba por las noches al Internacional, en Juan Carlos Gómez, cerca del puerto. Es un bodegón oscuro, desagradable, con marineros y mujeres. Mujeres para marineros, gordas, de piel marrón, grasientas, que tienen que sentarse con las piernas separadas y se ríen de los hombres que no entienden el idioma, sacudiéndose, una mano de uñas negras desparramada en el pañuelo de colorinches que les rodea el pescuezo. Porque cuello tienen las niñas y las doncellas (p. 33).

En este pasaje observamos que el punto de vista de Eladio-Narrador determina la existencia de los objetos y sujetos con los cuales posteriormente entrará en relación Eladio-Actor. Al entrar Eladio-Actor a este universo, se produce una focalización actuarial, discontinua —según vimos anteriormente—, que permite la construcción de las acciones específicas de estos sujetos en cuanto sucesos que involucran a Eladio-Actor. Estos fragmentos, desarrollados mediante una focalización actuarial, tienen gran valor en cuanto a la instalación de las categorías

veridictorias en el discurso: en este caso habría una interrupción del relato metaléptico de Eladio que da paso a una focalización actorial y a la citación del discurso del actor. Por ejemplo, las historias de Hanka y de Ester son narradas a partir de un relato que adquiere gran polifonía al ser explicitados los contenidos obtenidos por el rol de observador intradieгético de Eladio, de tal forma que la información da cuenta de la mirada de Eladio-Actor (su punto de vista) y de lo mirado (los discursos y las acciones de los otros sujetos):

Estábamos solos, ni siquiera vecinos para escuchar como la otra tarde, con aquella voz de mujer que decía:

—Y bueno, porque soy una arrastrada es que no me gusta ver rodar a otras. No te estés alabando, como si los que tuvieran los pieses más grandes fueran los que mejor jugaran al fútbol. Yo sé lo que te digo. Mira que un hombre que quiere no mata, le hagan lo que le hagan.

No podíamos verle la cara. Aquello era un lío entre prostitutas y macrós, donde había que resolver si la mujer que deja a Juan para irse con Pedro tiene o no derecho a llevarse las ropas que le regaló Juan. Y si Pedro puede aceptarla con las ropas (p. 28).

La construcción de estos actores está así determinada por la presencia de Eladio en la diégesis, lo cual genera una focalización de alcance pragmático, específicamente auditivo. Pero esta especificidad auditiva, expresada por la presencia de sus discursos y por la citación de ellos, produce la construcción de su ser axiológico y, a su vez, la ausencia de sus otras especificidades pragmáticas (“no podíamos verle la cara”).

Puede decirse, como conclusión de las acciones que definen a Eladio-Narrador en cuanto sujeto de hacer-cognitivo, que en su relato predomina un enfoque autónomo o una focalización narratorial permitiendo la inclusión, en algunos fragmentos, de la focalización actorial. Por consiguiente, la focalización tiene un alcance pragmático, cognitivo y tímico en el primer caso, y fundamentalmente pragmático en el segundo, cuando se trata de los otros actores, pudiendo, sin embargo,

poseer los tres tipos de alcance cuando el actor enfocado es Eladio-Actor. De esta forma las consideraciones —o conjeturas— en cuanto a la existencia axiológica (tímico-cognitiva) de los otros sujetos, está permitida por la aparición de sus discursos que ocasionan en Eladio, actor y narrador, la inferencia de dicha existencia.

3.3. La evaluación del saber

Si concebimos el universo cognitivo del narrador como la interrelación de dos grandes conjuntos u objetos de saber, el primero de ellos correspondiente a un saber modal que recae sobre el ser y hacer específicamente narracional, el otro correspondiente a un saber semántico que recae sobre el ser y el hacer de los sujetos y objetos de su discurso (los contenidos del relato), las evaluaciones del narrador sobre su saber —que lo definen como un sujeto axiológico— pueden igualmente concebirse como las operaciones tendientes a modalizar sus relaciones, de una parte con el universo narracional o modal, de otra, con el universo semántico, con los referentes estrictamente diegéticos del relato. Lo que podría también plantearse como la modalización del enunciador en relación con la instancia enunciativa (enunciador y enunciatario, sujetos de hacer y de estado) de una parte, y en relación con la instancia diegética o referencial (con el ser y hacer de los sujetos y objetos referidos) por otra parte. De esta manera el enunciado, en un lugar central, podría concebirse como el lugar de las articulaciones, o como la expresión de las relaciones axiológicas del enunciador con los universos enunciativo y referencial.

En el caso presente, podría hablarse de un cierto grado de inserción del universo enunciativo en el universo referencial: gran parte de nuestra exposición, hasta ahora, ha consistido en cierta forma en deslindar aquello que corresponde a la enunciación enunciada y que se manifiesta en el texto a partir de huellas o marcas sobre las cuales podemos presuponer una enunciación (la enunciación presupuesta), de aquello que corresponde a un objeto figurativo y temático del discurso, la

escritura de las memorias, hacer cuyo carácter referencial (actorial) lo sitúa por fuera del universo enunciativo (presupuesto o enunciado). Sin embargo, nuestro interés en deslindar estos campos se fundamenta en la aparente conjunción de estos dos universos en el enunciado, algo que, además de ser una cualidad, caracteriza esta novela, la define.

Puede decirse al respecto que en *El pozo* hay una cierta configuración del discurso donde en algún momento se instala la ambigüedad —el espejismo— y la enunciación —ser y hacer que constituye al enunciador— pasa a ser objeto del discurso y a formar parte del universo referencial. Aunque ya hemos tratado este aspecto, es necesario volver, para a partir de allí situar las preguntas que nos conciernen en este aparte. En este sentido retomaremos la idea de que la enunciación se convierte en *El pozo* en un objeto referido, asumiendo figurativa y temáticamente la forma de la escritura, siendo esta su soporte actorial, el resultado de un recorrido donde un mismo actor final asume los roles de sujeto de hacer con fines análogos:

Enunciación —→ Narración —→ Escritura

Este rodeo tiene la siguiente finalidad: Al preguntarnos por las evaluaciones del narrador sobre el universo narracional, tendremos que examinar el enunciado desde dos puntos de vista:

—como lugar donde el saber modal del narrador está implícito —por la existencia misma del enunciado—, lo que conlleva el examen de sus procedimientos locutivos e informativos en cuanto expresiones de su hacer constitutivo (saber-narrar), y en cuanto expresiones de su evaluación del ser y hacer narracional (saber:narrar).¹⁵ Esto equivale a examinar la enunciación como un hacer evaluativo que deja huellas o marcas en el enunciado y que se expresan en su organización

¹⁵ Utilizamos la expresión SABER-NARRAR como lo que corresponde a “saber hacer lo concerniente al acto narracional”. A diferencia de SABER:NARRAR, que correspondería al “saber sobre el hacer narracional”.

locutiva e informativa y como lugar donde el saber modal del narrador es explicitado, tomado como objeto referencial; lo que correspondería a examinar las evaluaciones —discursivizadas— sobre el ser y hacer narracional (saber:narrar). Esto equivale a examinar la enunciación como un hacer que, inscrito en la dimensión axiológica, realiza una doble operación: al tomar la enunciación (tomarse) como objeto temático, la valora, la inviste con una carga positiva que le permite existir en el universo referencial; una vez situada en este universo recibe nuevas investiduras que la convierten en un objeto querido o no-querido, debido o no-debido, etc.

Por otra parte, en el caso presente, las evaluaciones del narrador no recaen exclusivamente sobre el universo narracional. Este es uno, entre otros, de los objetos valorados, elegidos por Eladio para construir un relato sobre su existencia. Si concebimos el referente —en el sentido amplio— como un objeto de valor semántico y axiológico para el narrador, representable como el ser/hacer de unos sujetos en relación con unos objetos, y dado el carácter homo-auto-diegético de la narración (lo que presupone ya una valoración del narrador sobre su propia existencia) podemos, entonces, concebir el hacer evaluativo de Eladio-Narrador como un conjunto de valoraciones que recaen sobre Eladio-Actor, sujeto de estado definido a partir de sus relaciones con diversos objetos de los cuales hace parte el texto de sus memorias y además otros, por ejemplo Cecilia, o lo en ella investido, o Cordes, o Ester, en este mismo sentido; y sobre Eladio-Actor, sujeto de hacer definido a partir de acciones propiciadas por la relación conjunta con esos objetos, como la acción de escribir unas memorias, u otras, como contar a Ester y a Cordes las fantasías, o engañar a Ana María para llevarla hasta la casita del jardinero, o despertar a Cecilia para llevarla hasta la rambla.¹⁶ Sobre este conjunto, definido en el relato de Eladio como su existencia, objeto de valor semántico y axiológico del discurso, recaen las sucesivas evaluaciones implícitas y explícitas en el enunciado.

¹⁶ Ver *infra*: esquema 3.

El inicio del acto narracional (y su desarrollo, la persistencia en él, su culminación o su abandono) presupone una serie de operaciones definidas especialmente por su inscripción en las dimensiones tímica y cognitiva, que han dado como resultado la decisión hacia el acto narracional. Operaciones evaluativas o afectivas sobre el saber recaen, en el caso presente, primero, sobre la competencia/existencia del Actor (objeto semántico del discurso), luego sobre la competencia/existencia del narrador. Pero, ¿qué determina este tránsito?, es decir, ¿Qué valores constitutivos de Eladio-Actor se actualizan ahora para permitir la instauración de Eladio como narrador?, y, sobre todo, ¿qué evaluaciones subyacen a la existencia de todo este conjunto en el enunciado, a su determinación en cuanto objetos para ser narrados, en últimas, a la existencia misma del relato?

Nuestro análisis de la evaluación del saber por cuenta del narrador estará guiado por estas preguntas, centrándonos con esta finalidad inicialmente en la indagación de los valores que subyacen a la determinación de Eladio-Actor de escribir unas memorias, y posteriormente sobre los valores que, siendo constitutivos del universo axiológico de Eladio (Actor y Narrador), son investidos en el enunciado (en cuanto objeto de valor) permitiendo su construcción y existencia. El camino elegido corresponde así al de la lectura de Eladio-Actor, objeto del discurso de Eladio-Narrador, construido mediante la enunciación de unas determinadas características y acciones en procura de unos determinados objetos de los cuales enfocaremos el texto de las memorias.

Ahora bien, aunque por esta vía nos situaremos inicialmente en el universo referencial (o diegético), ello no tendrá otro fin que buscar la inferencia del universo enunciativo, concebido desde el punto de vista axiológico como el conjunto de evaluaciones cuyo resultado es, en primera instancia, la existencia misma del enunciado: objeto semiótico que a partir de una determinada estructura da existencia, nombrándolo, al universo referencial. Sólo hay que agregar que este punto de vista elegido para el análisis privilegia en el hacer evaluativo las operaciones

que, dando cuenta de un vínculo axiológico entre el enunciador y unos objetos, los hace existir semióticamente en el discurso, comunicando con ello al enunciatario los valores que lo constituyen.

3.3.1. Sujeto y objeto: instauración del narrador

Después de una descripción de algunos estados y acciones realizadas momentos antes de comenzar a escribir sus memorias, Eladio hace una síntesis de su existencia, concebida como la conjunción/disjunción a una serie de objetos en las coordenadas actuales, con la siguiente afirmación: “Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza”. Y agrega, acto seguido: “Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su capacidad para desconcertar siempre”.

Cuarenta años, mugre, soledad, encierro. Estados que definen a Eladio y que bien pueden ser leídos como conjunción a unos objetos o disjunción a sus contrarios. Si examinamos el relato que antecede a estas dos afirmaciones, puede decirse que con excepción de la edad (los cuarenta años) —cualidad que irrumpe como un nuevo saber destinado a enmarcar el conjunto de estados cotidianos—, los otros objetos implicados en estos estados (mugre, soledad, encierro) han sido valorados negativamente. Veamos:

3.3.1.1. El calor: el cuarto

“Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre, en las tardes, derrama adentro de la pieza”.¹⁷

Este enunciado se refiere al calor y, por extensión, a la pieza

¹⁷ Las citas sobre *El pozo* en el desarrollo de este punto (Instauración del Narrador), pertenecen al primer fragmento del relato, páginas 9 y 10 de la edición que estamos utilizando.

como objetos no-deseables, disfóricos, con cuya conjunción Eladio trata de romper (“soplado el maldito calor...”), acción que se convierte ella misma en objeto disfórico y es evaluada negativamente: “**aburrido** de estar tirado [...] soplando el maldito calor”. Seguidamente Eladio interrumpe esta acción y empieza su recorrido por el cuarto. Es importante destacar lo siguiente: los objetos son evaluados como disfóricos; acto seguido la acción de separación de ellos también es evaluada en un sentido análogo. Esto no implica la existencia de un nuevo valor sobre esos objetos, más bien la ejecución de un nuevo programa de disjunción.

Las acciones descritas en el fragmento que inaugura el relato se localizarían en este momento, ateniéndonos a la reconstrucción que el texto nos permite hacer. Estas se presentan como un nuevo programa de disjunción de Eladio con los objetos disfóricos pero, además, conllevan la aparición de un hacer *particular*: “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez”.

Lo cual corresponde a la irrupción de un hacer cognitivo que difiere de la esencia pragmática de las acciones anteriores. Por otra parte, aunque el carácter repentino de la acción (“de golpe...”) nos sugiere su des-contextualización con respecto de un programa narrativo de conjunto, digamos que la caracteriza como una acción “padecida” y no ejecutada con una finalidad, vemos que el objeto sobre el que recae es el cuarto, objeto disfórico de los programas anteriores: “Hay dos catres, sillas desparradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios”.

Vemos que sobre el cuarto (sobre el espacio) se instala repentinamente una especie de separación del sujeto que lo instaure como objeto de la mirada, del saber, y que una vez así situado, el cuarto es construido a partir de sus características intrínsecas, por “fuera” del sujeto que las padece. Podríamos resumir esta secuencia de la siguiente forma:

Calor-cuarto	:	objetos disfóricos
Estar tirado-soplar	:	acciones hacia la disjunción de los objetos disfóricos
Caminar	:	acción hacia la disjunción de los objetos y las acciones disfóricas
Cuarto	:	objeto de saber

Es necesario tener en cuenta que tanto los objetos disfóricos como las acciones tendientes a su disjunción pertenecen al universo de Eladio-Actor, y la enunciación de todo este conjunto (incluida la descripción del espacio) corre por cuenta de Eladio-Narrador. Es este último quien, apoyado e identificado con el deseo de Eladio-Actor, realiza la conjunción cognitiva con el cuarto, construyéndolo discursivamente en el enunciado.

3.3.1.2. El calor: el cuerpo: la mugre

Esta secuencia, correspondiente a la instauración del cuerpo como objeto de saber, comprende el relato de dos etapas: la primera, la instauración del cuerpo como objeto disfórico; la siguiente, la instauración del objeto disfórico como objeto de saber.

La acción de mirar/conocer el cuarto se presenta como irrupción y como tal deja de ser. Eladio retorna a su acción de caminar, pero esta vez la acción se realiza concomitantemente a procesos perceptivos cuyo objeto es el propio cuerpo:

Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y esto me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara. La barbilla, sin afeitarse, me rozaba los hombros.

Puede decirse que la percepción, tomada en sí misma, se constituye como proceso cognitivo en la medida en que genera un saber. Esto nos permite concebir como equivalentes, o

análogas, las acciones de Eladio que toman como objeto de saber a su cuerpo (oler y aspirar), con las acciones que han tomado como objeto de saber al cuarto (mirar). Sin embargo, se diferencian en su origen: si la observación del cuarto se manifiesta abruptamente, dijimos, como acción “padecida”, esta, la que recae sobre el cuerpo es realizada, digamos, a “conciencia”, así su finalidad no sea otra que el goce de su realización. Ahora bien, este *gocce* se presenta como una sensación disfórica cuyo objeto es —valga la redundancia— el cuerpo propio. De esta manera, el resultado de este hacer perceptivo, más que un saber, puede ser considerado como una sensación disfórica, expresada en el relato como “una mueca de asco en la cara” y “un roce de la barbilla sin afeitar en los hombros”.

El resultado en este caso es análogo a la sensación de calor previa a las acciones de estar tirado, soplar y caminar, antes relatadas. En este sentido, puede decirse que el referente del relato en este fragmento corresponde a la instauración del objeto y la sensación disfórica, lo cual en la primera secuencia no es relatado, situando directamente al sujeto conjunto ya a la situación disfórica. Sobre esta sensación disfórica se instaura, entonces, una acción cognitiva análoga a la de la primera secuencia, manifestándose como la aparición de un recuerdo, los hombros de la prostituta y su discurso de rebeldía contra-puesto al gesto de sumisión. La diferencia con las primeras acciones se caracteriza así como la no-ejecución de un programa de separación del objeto disfórico con miras al rechazo de la sensación; y, en cambio, el objeto disfórico es tomado directamente como objeto de saber:

Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa sencilla. Una prostituta me mostraba el hombro izquierdo, enrojecido, con la piel a punto de rajarse, diciendo: “Date cuenta si serán hijos de perra. Vienen veinte por día y ninguno se afeita”.

Era una mujer chica, con unos dedos alargados en las puntas, y lo decía sin indignarse, sin levantar la voz, en el mismo tono mimoso con que saludaba al abrir la puerta.

La determinación del cuerpo —objeto disfórico— como objeto de saber, conlleva una sustitución: el cuerpo propio, objeto disfórico “real” es sustituido por el de la prostituta, puesto en el lugar de la observación, y cualificado con las características tímicas y cognitivas por medio de las cuales el cuerpo pasa a ser un sujeto portador de un discurso. De esta imagen Eladio no puede rescatar el rostro de la prostituta, por lo cual entabla un programa de conjunción cognitiva, fallido, pues otros objetos pasan a ocupar su campo cognitivo visual y de esta manera su reflexión. Lo esencial de este fragmento puede sintetizarse de la siguiente manera:

- Caminar** : acción hacia la disjunción de los objetos y las acciones disfóricas
- Cuerpo** : objeto de saber
- Oler-aspirar** : acciones perceptivas hacia la conjunción con el objeto de saber [disfóricas]
- Cuerpo** : objeto disfórico
- Disforia** : objeto de saber [analogía con los sentimientos de la prostituta]
- Sujeto** : objeto de saber

Sobre esta síntesis puede agregarse un último aspecto: la instauración del cuerpo como objeto de saber está articulada a la secuencia del cuarto mediante el calor, objeto disfórico cuyo programa de disjunción es desplazado paulatinamente por los programas cognitivos de conjunción con los dos objetos que lo integran (el cuarto y el cuerpo: el encierro y la mugre). Vemos que el resultado es análogo al de la primera secuencia, y se establece una “separación”, digamos, “metafórica”, del objeto disfórico, y concomitantemente una conjunción a él en cuanto objeto cognitivo.

3.3.1.3. La soledad

Después me puse a mirar por la ventana, distraído, buscando descubrir cómo era la cara de la prostituta. Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezonando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso.

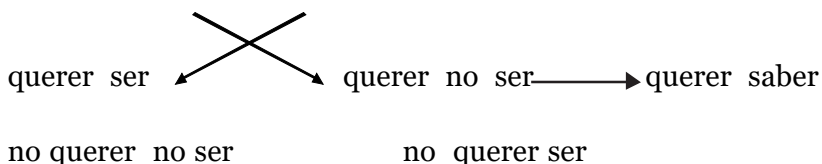
Este fragmento reúne varios aspectos: de una parte, un juicio negativo sobre los habitantes del patio, que, retomado después de una descripción de ellos, se hace extensivo al resto de los seres. Se trata así de la síntesis de un proceso cognitivo de apropiación de los objetos y uno axiológico de sanción sobre ellos. Es mediante este último que se prefigura la soledad en cuanto separación o diferenciación de Eladio con respecto al resto de la gente, diferencia expresada como la capacidad de las personas para sentir ternura por el niño (repugnante) y la incapacidad de Eladio de sentirla. Una vez establecida la sanción, Eladio se separa de estos objetos retornando a la acción de caminar: “Seguí caminando con pasos cortos para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debí ser entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años”.

A partir de aquí la existencia de Eladio en su conjunto se insta para él en cuanto objeto de saber, lo que desencadenará su deseo de escribir las memorias, aspecto central de la fase siguiente. Lo esencial de esta secuencia puede resumirse con lo siguiente:

Habitantes del patio	: objeto de saber
Objeto de saber	: objeto disfórico [explicitación de la axiología: sanción]
Retorno a la acción de caminar	: acción hacia la disjunción de los objetos disfóricos
Eladio	: objeto de saber

Las fases anteriores en su conjunto pueden concebirse como la instauración en Eladio de su deseo de saber. Su ser está determinado por la conjunción a unos objetos disfóricos, y su hacer se caracteriza por unas acciones tendientes a la disjunción de estos objetos. Sin embargo, este rechazo presenta un cierto desvío mediante el cual los objetos disfóricos pasan a ser objetos de saber y, aunque no podemos hablar de un cambio de valor sobre el objeto —en cuanto a su carácter “nocivo”— vemos que este es sobre-valorado desde una nueva posición modal del sujeto. Se trata de una especie de transformación de un hacer pragmático destinado a la separación de los objetos disfóricos, en un hacer cognitivo destinado a “pensarlos”. Todo ocurre como si Eladio, afirmado en una posición modalizante de QUERER NO SER, pasara al lugar contrario del esquema, a la posición de NO QUERER NO SER, y como si en esta transformación mediara una afirmación en el QUERER SABER. De esta manera Eladio interrumpe las acciones tendientes a la separación, digamos “efectiva”, de los objetos disfóricos, lugar que en cuanto posición en un recorrido por el hacer del sujeto, correspondería a un NO HACER efectivo que tendría como trasfondo un QUERER NO HACER (en cuanto modalización de la competencia). Ahora bien, a esta modalización de la competencia del sujeto —que se expresa en este punto del relato como la interrupción sucesiva de las acciones pragmáticas de separación de los objetos disfóricos—, subyace una determinación de la existencia modal, la cual hemos concebido *como* un NO QUERER NO SER: posición desde la cual el sujeto, aunque sigue manteniendo la investidura

negativa sobre los objetos, la neutraliza en cuanto determinante de un hacer transformador (ni afirmador de la posición actual de conjunción):



Sin embargo, es necesario preguntarse si la aparición del QUERER SABER, determinante de un hacer cognitivo, significa en cierta manera la aparición de una estructura modal complementaria del programa de disjunción de los objetos disfóricos. En este sentido hemos observado más arriba que la puesta en práctica del programa de conjunción cognitiva se manifiesta como una especie de separación de los objetos disfóricos, como el paso de una conjunción-sentida (padecida) a una conjunción-pensada, aspecto que puede complementarse con el hecho de que aquel sentimiento indeseable de hallarse ligado a un objeto disfórico sigue permaneciendo, subyace, al hacer destinado a pensar esa existencia, modalizando así la mirada sobre el objeto.

Este conjunto nos sugiere la manifestación de una axiología que determina a Eladio, un sistema valorativo —subjetivo y objetivado— que interviene sobre la consistencia de sus actos y que se manifiesta, según hemos visto y trataremos más adelante, en la presencia constante de la fantasía como lugar de la aventura real del existir y ello como estado al que le es constitutiva una necesidad de ser relatado. El examen de la fase siguiente nos permitirá abordar este punto.

3.3.1.4. Los cuarenta años

La modalización de Eladio por un deseo de saber recae inicialmente sobre unos objetos disfóricos y acto seguido sobre el conjunto de su existencia, concebida como la conjunción a ellos:

Debió ser entonces que recordé que mañana cumplo cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su capacidad para desconcertar siempre.

Podemos observar en este pasaje que la posibilidad —negada— de la melancolía encierra una valoración negativa de la existencia actual, contrapuesta a una “curiosidad por la vida” que encierra una valoración positiva, una afirmación del sujeto en el QUERER SABER sobre su existencia. Esta negación de la melancolía apunta a ella como sentimiento “obligado”, “debido”, en cuanto afecto del sujeto sobre los estados que definen su existencia (“**pero** esto no me dejó melancólico...”): para Eladio su existencia, dadas las condiciones en que se encuentra, debía generar la melancolía, pero esto no ocurre. Ahora bien, es Eladio-Narrador en su discurso extradiegético quien enuncia la posibilidad de la melancolía, sancionando con ello negativamente la existencia de Eladio-Actor: la mirada de su existencia genera en cambio en Eladio-Actor un interés, un deseo de seguir mirando. Veamos en qué consiste este aspecto.

Los contenidos evaluados por Eladio-Actor comprenden dos aspectos, uno concerniente a su existencia cotidiana; otro, los cuarenta años, un nuevo saber que reinscribe lo anterior. La aparición de este saber —relativo a sus cuarenta años— se le presenta mediante una contradicción entre un sujeto virtual —imaginado en el pasado— y uno actual, contradicción sobre la que debía recaer el sentimiento de melancolía. Sin embargo, el relato de Eladio no apunta a la descripción del sujeto imaginado en el pasado y tampoco afirma que lo hubiera, más bien lo que puede desprenderse de sus afirmaciones es que la imagen de ahora, a la cual está conjunto pragmática y cognitivamente, no se corresponde con la que pudo haber imaginado. Sobre esta contradicción recaería la sanción negativa (de Eladio-Narrador) inscrita en la posibilidad de la melancolía y a su vez

la aparición de un deseo de saber (en Eladio-Actor), descrita en el relato como una curiosidad, un asombro por la capacidad de la vida para desconcertar. Podemos ejemplificar esto mediante los siguientes enunciados:

1. **S** \cap **O** [SABER:(S \cap O)]
 Eladio Eladio CUARENTA AÑOS
 mugre
 soledad
 encierro

Que significa:

Eladio SABE:SER (Eladio CONJUNTO a la mugre, soledad y encierro)

Eladio SABE sobre su SER actual

Y

2. **S** n **O** [SABER: (S₂ \cup O [SABER: (S n O)])]
 Eladi \cap Eladio Eladi \cap CUARENTA
 AÑOS
 —en el pasado— —Ahora— mugre
 soledad
 encierro

Que significa:

Eladio SABE:SER (Eladio DISJUNTO al SABER sobre los cuarenta años)

O:

Eladio sabe sobre su Ser en el pasado (disjunción al saber sobre los 40 años)

Enunciados que corresponden a los estados de Eladio-Actor, momentos antes de iniciar la escritura de sus memorias y que

van a definir su motivación de constituirse en Narrador. Concebido Eladio a partir de su conjunción al saber sobre su existencia, y teniendo en cuenta que este saber configura entre sus objetos la disjunción al mismo en el pasado, la relación con el objeto SABER es sobrevalorada desde una posición axiológica que permite investir afectivamente todo el conjunto. La conjunción al objeto saber, integrado por la relación de conjunción de Eladio a los objetos disfóricos que enmarcan el conjunto de sus cuarenta años, debía haber sido investida negativamente — desde la melancolía—, investidura que es desplazada por otra que determina a Eladio tímica y cognitivamente, una curiosidad y un asombro por la vida.

La enunciación de la falta en estos términos encierra una doble valencia, reúne dos tipos de relación del sujeto con el mismo objeto: si concebimos la curiosidad como la expresión de la falta de saber, podemos decir que Eladio está determinado por esta falta; correlativamente, según hemos visto, Eladio está en conjunción con el saber, lo cual resultaría aparentemente contradictorio. Sin embargo, la conjunción y disjunción se presenta en órdenes distintos. Eladio posee un saber sobre los hechos de su existencia y de manera concomitante, Eladio no posee lo que podría denominarse un saber sobre el saber, una explicación o relación de los hechos que los encadene a la situación presente de su existencia, un sentido del recorrido realizado. Por otra parte, si bien su relato no informa sobre las características del sujeto virtual de cuarenta años —imaginado en el pasado—, este se nos presenta, al menos, diferente al sujeto —de cuarenta años— realizado —“real”— sobre el que recae una valoración negativa.

Esta diferencia se sitúa en la base de la curiosidad de Eladio sobre la vida y lo define como un sujeto que QUIERE SABER. Puede considerarse, entonces, que este es un saber distinto, más complejo que aquel que concierne al saber los hechos de su existencia; es un saber que involucra el anterior y a su vez lo enfrenta a una imagen deseada de la existencia. Para diferenciar estos dos tipos de saber, podríamos denominar el primero

—correspondiente a un saber “objetivo” sobre la existencia— como un “saber diegético”; y el segundo —correspondiente a un saber sobre esta existencia en cuanto expresión de una contrariedad constitutiva, un saber-significación para el sujeto— como un “saber evaluado” —subjetivo—. Lo cual podemos representar mediante los siguientes enunciados:

1. $S_1 \cap O$ [SABER: ($S_2 \cap O$)]
 Eladio Eladio CUARENTA AÑOS

Eladio SABE sobre su existencia actual

2. $S_1 \cup O$ [SABER: ($S_2 \cap O$) \neq ($S_3 \cap O$)]
 Existencia actual Eladio imaginado
 de Eladio en el pasado

Eladio NO SABE sobre el sentido de su existencia actual (fundamentada en la diferencia con la existencia imaginada).

Este segundo enunciado sitúa a Eladio en posición de disjunción con el saber, lo cual es sancionado como falta y modalizado desde el /QUERER SABER/:

- $S_1 \cap O$ [QUERER-SABER: ($S_2 \cap O$) \neq ($S_3 \cap O$)]

Eladio QUIERE SABER sobre el sentido de su existencia actual.

El paso de esta motivación al acto de escribir entraña una serie de valoraciones que recaen sobre la escritura como acto “productor” de saber. De una parte, Eladio enuncia su deseo de saber sobre el significado de su vida expresada en un resultado, la soledad, la mugre y el encierro en que habita la víspera de cumplir cuarenta años; pero, por otra parte, la decisión de escribir unas memorias está enunciada con relación a la condición actual de su existencia, el tener cuarenta años, situando entre ambos aspectos una motivación deóntica (una moda-

lización a partir del deber). (Como si de los requisitos, de la imagen de un hombre que cumple cuarenta años construida en el pasado, sólo quedara este aspecto —el deber escribir unas memorias— como posibilidad de reunir el sujeto virtual y el sujeto actual).

Este es un deber que se perfila con el carácter de un rol constitutivo de un hombre que cumple cuarenta años, como un hacer que cualifica al ser, lo define, lo posiciona constitutivamente desde el saber. Lo cual puede plantearse en otros términos: Eladio sabe que un hombre que cumple cuarenta años debe escribir la historia de su vida. La realización de este deber constituye al hombre que cumple cuarenta años como un hombre que sabe-ser, que sabe asumir su existencia. Situado en una posición contraria en cuanto a la realización de otros roles también constitutivos de un hombre que cumple cuarenta años, este nuevo deber se le presenta a Eladio como la posibilidad de cumplir finalmente. En este sentido el deber como agente externo pasa a ser interiorizado, asumido como un querer del sujeto: Eladio quiere cumplir con su deber de escribir la historia de su vida, porque Eladio quiere-ser. Ahora bien, la afirmación que Eladio hace acto seguido nos conduce también a poner en duda su credibilidad sobre este valor. Veamos:

No tengo tabaco, no tengo tabaco. Esto que escribo son mis memorias. Por que un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. **Lo leí no sé dónde.**

Se trata de una especie de burla, de ironía que, sin realizar una ataque directo sobre el valor —ético— enunciado, lo pone en duda en cuanto valor asumido realmente, integrado a su sistema axiológico. De alguna manera, esto está relacionado con las características de los juicios enunciados por Eladio hasta el momento, los cuales recaen sobre valores, digamos, asumidos socialmente, prácticamente incuestionables, como el hecho de sentir ternura por el niño andando en cuatro patas. En aquel caso el cuestionamiento del valor no es planteado explícita-

mente, no es sancionado negativamente el valor, pero al plantear una pregunta sobre el mismo lo pone en duda en cuanto valor para el sujeto.

Consecuentemente, podemos afirmar que para Eladio los dos tipos de motivación —volitiva y deóntica— lo determinan hacia la escritura de las memorias y que en cada una de estas motivaciones se ponen en juego valores diferentes. La motivación volitiva da cuenta de un deseo de saber sobre la existencia que aparece *ligado* al acto de escribir unas memorias, otorgándole al enunciado una investidura positiva desde el saber. La motivación deóntica es presentada de manera secundaria, pero su sola enunciación nos conduce a afirmar que algo de ella está en juego y subyace a la escritura de las memorias, bien porque sea un valor destinado a ser negado por Eladio, bien porque esté destinado a ser asumido de una manera particular. Al respecto puede decirse que la explicitación del plan de escritura, la escogencia de los temas, de las historias a tratar, da cuenta precisamente de que para Eladio son primordiales sus intereses subjetivos, su cuestionamiento e interés sobre ciertos hechos vividos, no todos (“como niño era un imbécil...”), más que la ejecución de un relato pormenorizado de su vida. Podríamos agregar, sin embargo, que al escribir sus memorias, Eladio cumple, en sus términos, con una “evaluación” de su existencia, como “correspondería a un hombre de cuarenta años”.

Esta “reconstrucción” de Eladio-Actor como sujeto que a partir del cuestionamiento de su existencia postula una META (la conjunción al SABER), nos muestra que la misma es articulada a otros valores también constitutivos del universo axiológico de Eladio y transformada mediante este proceso en un nuevo objeto, “las memorias”, que cumple la función de figurativizar su realización. Para una mayor claridad podemos graficar este aspecto de la siguiente forma:

$$S \cup O \text{ (SABER)} \longrightarrow S \cap O \text{ (SABER)}$$

META

La META, estado virtual donde **S**=Eladio está en conjunción con **O**=Saber, al ser articulada a otros valores axiológicos de **S**, es postulada como un nuevo objeto, “las memorias”, cuya existencia habrá de dar cuenta de su realización, es decir, figurativizará la conjunción anhelada:

O Memorias [**S** \cap **O** (SABER)]

Trataremos, a partir de estas apreciaciones, los aspectos concernientes a la postulación de este objeto en el universo axiológico de Eladio.

3.3.2. Sujeto y objeto: instauración del objeto

Si bien las memorias de Eladio se nos presentan de alguna manera como el relato fragmentado de una existencia, aspecto que es sobre todo el resultado de una escritura regida por el deseo de indagar en el pasado, ese lugar conocido —en cuanto dato, fecha, lugares, actores— y al mismo tiempo desconocido —en cuanto significación para su protagonista, en cuanto suceso articulable a un ahora que causa desconcierto—, dando así lugar a que leamos el aparente caos como el relato de un orden subjetivo, podemos preguntarnos por esta subjetividad en cuanto sistema valorativo que determina además de la elección de unos contenidos y su organización en el texto, otros aspectos que se relacionan estrechamente a este como son la existencia misma del relato —que presupone una meta y unas acciones tendientes a su logro—, la sanción positiva o negativa sobre el enunciado —en relación con una autodestinación del sujeto hacia el acto narracional—, sobre los contenidos y sobre la competencia narracional —sobre el sujeto mismo que realiza la acción—, la elección de un lenguaje y a su vez de un discurso que posibilite decir y no-decir los valores semánticos en juego.

El examen de las motivaciones que posibilitan la transformación de Eladio-Actor en Eladio-Narrador de sus memorias, nos ha conducido a interpretar su relato como un objeto sobre el cual recaen una serie de valoraciones que lo determinan

o lo relacionan con el saber relativo a la existencia, lo cual encierra demasiados aspectos precisamente porque son otros objetos del saber (y su relación con el sujeto), denominados como el conjunto “existencia”, los que el objeto “memorias” pareciera convocar o permitir existir (discursivamente). Para precisar más nuestra inquietud podemos plantearla en los términos siguientes: abocado a una confrontación de su existencia, Eladio se propone realizar la escritura de sus memorias concediendo a esta acción la capacidad de proporcionarle un cierto saber que ahora no posee; por otra parte, y de manera secundaria, la acción responde a una determinada axiología que la relaciona con el hecho de cumplir cuarenta años. Pero por qué precisamente escribir unas memorias, es decir, ello y no otra cosa (por ejemplo, realizar un ritual, una confesión, una terapia, en fin...). Creemos que la decisión encierra una propuesta que afirma determinados valores concediéndole al objeto “memorias” la capacidad de figurativizarlos.

Si examinamos el universo semántico construido por el relato de Eladio, podemos observar que sus historias se ligan por vías distintas pero emparentadas. Una de estas vías nos conduce a lo que Eladio ha denominado “un prólogo”, la historia de Ana María, sustento real de sus posteriores fantasías. La otra vía toma de esta lo que necesita ser nombrado que son ambas cosas, el suceso real y el acto de fantasearlo, de corregirlo. Esta segunda vía concierne así a “la aventura de nombrar las aventuras” (lo ocurrido cuando ha contado a otros sus fantasías). De manera obsesiva, Eladio reúne en sus memorias ambos aspectos y realiza un enunciado que refiere todo aquello y además los pormenores de relatarlo ahora. Vemos, entonces, que si en el nivel de la diégesis Eladio-Actor está constituido por un anhelo de nombrar a alguien aquello que fantasea, ahora, en su relato extradiegético, Eladio-Narrador está constituido por estos mismos valores, con la diferencia de que si antes no pesaba sobre el acto de nombrar una sanción negativa (en las coordenadas que inscriben la intención de contar a Cordes y a Ester sus fantasías) ahora este acto es realizado “a

pesar de”, o “teniendo en cuenta que” sobre él (sobre el acto, en cualquiera de sus aspectos) ya ha recaído esa sanción.

Ahora bien, si nos vamos por la vía de la sanción obtenida anteriormente de sus antiguos interlocutores, podemos preguntarnos por los términos de esa sanción: ¿ética?, ¿moral?, ¿estética?, es decir, preguntarnos por ella en cuanto a su incidencia sobre la enunciación que ahora realiza Eladio en el nivel extradiegético. Por otra parte, podemos preguntarnos por ese otro que es parte constitutiva de la estructura de la enunciación: qué vínculo tiene este enunciatario extradiegético con aquellos interlocutores que sancionaron a Eladio-Actor y de qué manera ello incide, por ejemplo, en la selección de los contenidos, en su ordenamiento, en la forma como los narra ahora: ¿para quién relata Eladio este conflicto?

Vemos que esta vía de indagar sobre la sanción como aspecto que pesa sobre Eladio-Narrador constituyéndolo axiológicamente y determinando sus evaluaciones extradiegéticas, nos abre distintos panoramas de la pregunta sobre el valor asignado al objeto “memorias” para que pueda ocupar el lugar de la META, de la conjunción con el saber. Puede tomarse, sin embargo, en cuenta otro aspecto y es que el proyecto de escritura de unas memorias convoca en el hacer el valor que este tiene para Eladio; para decirlo en términos sencillos: para Eladio el arte, el oficio de escritor, el acto mismo de fantasear, están emparentados y tienen un valor positivo, independientemente de que él sea o no un fracasado en esa búsqueda, o de que así lo hayan juzgado otros. Este acto provoca así un goce complejo que constituye a Eladio como sujeto tímico y se proyecta en su hacer evaluativo, como veremos. Al respecto afirma Eladio al comienzo de su relato: “Encontré un montón de proclamas debajo de la cama de Lázaro y ahora se me importa poco de todo, de la mugre, el calor y los infelices del patio (p. 10)”.

Lo cual explicita, en cierta forma, nuestra inferencia acerca de que Eladio reemplaza sus programas pragmáticos de disjunción de los objetos disfóricos, por un programa cognitivo de conjunción a ellos que enmascara una cierta disjunción. Este

último aparece ahora integrado a la escritura de las memorias y en tal sentido las memorias se constituyen en un objeto de valor positivo, pues su escritura agencia la separación anhelada.

3.3.3. Escritura de *Las memorias* y enunciación extradiegética: corrección de la Historia

Las relaciones entre Eladio-Actor y el proyecto de escritura de sus memorias son relaciones que se sitúan en el universo de la diégesis. La acción de nombrar este conjunto pertenece en cambio al universo de la enunciación (a Eladio-Narrador) y su existencia en el enunciado proviene de los valores con que el enunciador ha investido esos objetos. En tal sentido es necesario indagar ahora en esos valores que constituyen a Eladio-Narrador, permitiéndole la enunciación de tales objetos en su relato. Consecuentemente, trataremos el enunciado como el lugar donde son explicitados los valores axiológicos del enunciador a partir de su tratamiento y selección de una determinada temática.

La postulación de la META de Eladio-Actor como una conjunción al saber, nos ha llevado a concebir que hay en juego dos tipos de saber, uno *objetivo*, que correspondería al saber sobre los hechos de su existencia; otro *subjetivo*, que correspondería a un afecto sobre ese saber, hecho que conlleva una evaluación positiva o negativa sobre las acciones analizadas. Esto nos sugiere que las memorias y su escritura operan como un objeto de valor para Eladio por posibilitar el acto de nombrar las acciones (sus historias), sobre las que necesita lograr una aprehensión subjetiva. En qué medida este valor constituye igualmente al acto narracional extradiegético, es lo que nos interesa precisar ahora. Veamos:

La diferenciación entre un saber objetivo (diegético) y uno subjetivo (evaluación sobre los contenidos del saber) conlleva una posición del sujeto frente a la verdad en relación con ese saber, y por tanto evaluaciones veridictorias y epistémicas. Correlativamente, podemos observar que en su relato Eladio-

Narrador plantea una serie de interrogantes sobre su existencia (la de Eladio-Actor), sobre los hechos vividos, dando cuenta mediante su tratamiento de su cosmovisión. En este sentido, las acciones que constituyen su saber diegético, objetivo, al que está conjunto, aunque es modalizado veridictoriamente como Verdadero (parece-ser) y epistémicamente como Cierto (cree-ser), es interrogado por Eladio desde posiciones subjetivas que lo modalizan veridictoriamente como Mentira (parece-no-ser) y epistémicamente como Incierto (no-cree-ser). Efectivamente, para Eladio-Narrador el relato que limita los hechos a una dimensión pragmática es una de las expresiones de la Mentira. Tomemos como expresión de esta evaluación su relato de la historia de Cecilia:

Pero en el sumario se cuenta que una noche desperté a Cecilia, “la obligué a vestirse con amenazas y la llevé a la intersección de la rambla y la calle Eduardo Acevedo”. Allí, “me dedicué a actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando hasta donde yo estaba, varias veces, y a repetir frases sin sentido”. **Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos.** Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene (p. 39).

Este pasaje nos permite inferir que tanto la doble evaluación sobre su saber como la doble modalización veridictoria y epistémica, tienen su origen en la cosmovisión de Eladio, según la cual tanto los sujetos como las acciones ejecutadas por ellos poseen una dimensión profunda, no aparente (“el alma de los hechos...”), portadora última de la verdad. Esta concepción está presente en su discurso y puede observarse en las evaluaciones sobre los actores (evaluados en términos de la pureza, por ejemplo), y en las características que asume su relato para destacar la inscripción de los actores y acciones en las dimensiones tímica y cognitiva, o en la dimensión pragmática en

cuanto soporte de la “esencia” del actor. Su discurso privilegia y se ordena en torno a sus demandas subjetivas (lo cual incide en el tipo de focalización) y en este sentido la narración, actorializada (mediante los procedimientos de desembrague) en el relato como la escritura de las memorias, actualiza un procedimiento indagatorio (dotar de sentido su pasado) inscrito en la dimensión axiológica. Esto conlleva un afecto sobre el saber que lo coloca permanentemente bajo juicios provenientes de la pasión que motiva al sujeto que narra, constituyéndose las evaluaciones veridictorias y epistémicas de Eladio-Narrador en los elementos de cohesión de su discurso, estructurándolo modal y semánticamente. Instaladas en el discurso, permiten o conducen a que este sea valorado igualmente por el narratario conforme a esos juicios veridictorios y epistémicos.

Eladio produce una narración que, determinada por su disjunción al saber subjetivo modalizado como verdadero, privilegiará la inscripción en las dimensiones tímica y cognitiva, de los sujetos y sus acciones aparentemente limitadas a la dimensión pragmática. En tal sentido puede interpretarse la narración de los hechos concernientes al juicio de divorcio y de lo relatado en el mismo, pudiendo decirse que en su discurso extradiegético Eladio evalúa este relato veridictoriamente como Mentira y epistémicamente como Incierto, aunque aclara que las acciones allí ocurridas son efectivamente Verdaderas y Ciertas. Tal dualidad debe entonces resolverse produciendo un nuevo relato que contrarreste la significación equívoca que las acciones tuvieron durante el juicio. De esta forma, dando cuenta de la axiología que lo constituye, Eladio relatará ahora los procesos tímicos y cognitivos que inscribieron y propiciaron las acciones pragmáticas, conduciendo así al narratario extradiegético hacia una nueva interpretación y liberación del carácter equívoco que tuvo la versión de Cecilia. La valoración de estos procesos (cognitivos y tímicos) puede inferirse en diferentes lugares del relato de Eladio. Al respecto podemos destacar el siguiente pasaje:

Ahora se siente menos calor y puede ser que de noche refresque. Lo difícil es encontrar el punto de partida. Estoy resuelto a no poner nada de la infancia. Como niño era un imbécil: solo me acuerdo de mí años después, en la estancia o en el tiempo de la Universidad. Podría hablar de Gregorio, del ruso que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia. Hay miles de cosas y podría llenar libros (p. 10).

La enumeración de acciones de carácter predominantemente pragmático permite a Eladio afirmar que tiene material suficiente para llenar libros. Sin embargo, el carácter de este material, de acuerdo a la modalización que rige a Eladio, es evaluado como “no importante”, “no pertinente” para su relato. A este se opone, así, otro de tipo de material:

Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras de la cabaña de troncos (p. 11).

Ahora bien, puede observarse por otra parte, que la valoración de este universo tímico-cognitivo es asumida por Eladio de una manera ambivalente. Al respecto podemos anotar que la construcción actuarial realizada en su discurso, mediante la cual Eladio-Actor es presentado como el creador de unos sueños o aventuras (como agente), e igualmente como paciente de las mismas (“viene cualquiera, sin yo proponérmelo”), es un hecho que Eladio-Narrador no deja de interrogar e igualmente de disculpar en Eladio-Actor, ofreciendo al narratorio Extradiegético un cierto punto de vista que permita amortiguar la idea de que Eladio es un soñador:

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy un soñador, me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como

cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque me da la gana, simplemente (p. 11).

Vemos además que esta preocupación de Eladio en cuanto a su caracterización como soñador, aparece ligada a un cuestionamiento sobre el valor de tal hecho en cuanto objeto de la narración. Este cuestionamiento utiliza un procedimiento metonímico a partir del cual el objeto resultante del acto de soñar, el sueño, es puesto en el lugar del agente o productor del mismo y cuestionado en cuanto valor “narrativo” en las coordenadas actuales, en el relato extradiegético. Por otra parte, la solución propuesta por Eladio corresponde a una afirmación del QUERER HACER, el cual, sin embargo, es articulado a otros valores que constituyen a Eladio determinando finalmente los contenidos de su relato como una alternancia entre un hecho real y un sueño (“así todos quedaríamos contentos...”). Cosa que tampoco ocurre. Estas contradicciones ponen en evidencia la complejidad que constituye a Eladio como sujeto tímico-cognitivo que, aunque enuncia unos valores, construye un enunciado que da existencia no solamente a estos, sino además a otros, enunciados explícita e implícitamente en su relato. Vemos así que los objetos de su indagación se relacionan en algún momento, cada uno de ellos, con el acto de nombrarlos, antes (en el universo intradiegético) y ahora (en el universo extradiegético). Al respecto podemos tomar el siguiente pasaje que nos lleva además por otra vía, por el carácter erótico de sus ensueños:

Hay dos cosas que quiero aclarar de una vez por todas. Desgraciadamente, es necesario. Primero, que si bien la aventura de la cabaña de troncos es erótica, acaso demasiado, es entre mil, nada más. Ni sombra de mujer en las otras. Ni en “El regreso de Napoleón”, ni en la “Bahía de Arrak”, ni en las “Acciones de Jhon Morhouse”. Podría llenar un libro con títulos. Tampoco podría decirse que tengo preferencia por ninguna de ellas. Viene la que quiere, sin violencias, naciendo

de nuevo en cada visita. Y después, que no se limita a eso mi vida, que no me paso el día imaginando cosas. Vivo. Ayer mismo volví con Hanka a los reservados del Forte Makallé (p. 27).

Podemos destacar especialmente la necesidad que tiene Eladio-Narrador de que sus fantasías no sean catalogadas como estrictamente eróticas por el narratario. Por otra parte, su necesidad de que Eladio-Actor no sea concebido estrictamente como un soñador, como alguien afirmado exclusivamente en este valor en detrimento de su inscripción en un universo “real”, pragmático. Finalmente, hay que decir que sus fantasías son valoradas como relatos, como aventuras, lo cual implica una construcción narrativa y un nombre o título que da cuenta de la existencia de cada una de ellas, solicitando así un narratario o interlocutor. Si examinamos los contenidos del relato de Eladio, vemos que aunque inicialmente Eladio plantea la posibilidad de tratar el tema de sus fantasías o aventuras, decisión que conlleva la narración inicial de un hecho real que ha denominado “un prólogo”, esta posibilidad es desplazada para relatar lo ocurrido cuando intentó contar a otros estas fantasías, sucesos que ahora solicitan una significación en el contexto actual de la existencia de Eladio:

¿Por qué hablaba de comprensión unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el surrealismo es retórica. Sólo uno mismo, en la zona del ensueño de su alma, algunas veces. ¿Qué significa que Ester no haya comprendido, que Cordes haya desconfiado? (p. 31).

Esta reflexión de Eladio reúne tres aspectos: la incompreensión de sus antiguos interlocutores; el parentesco entre el acto de soñar y la obra de arte, no obstante la incapacidad de esta última por expresarlo con fidelidad; y el acto de contar a

otros sus fantasías en un tiempo anterior (cuyo resultado fue la incomprensión) y en un ahora que busca la comprensión mediante la escritura de sus memorias. Sus antiguos interlocutores, evaluados ahora como *bestias sucias* porque no pueden comprender nada, fueron en su momento evaluados positivamente, como la única clase de personas que podría comprender sus fantasías:

Cordes primero, y después aquella mujer del Internacional. Claro que no puedo tenerles rencor y si hubo humillación fue tan poca y olvidada tan pronto que no tiene importancia. Sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta. Y sin embargo... (p. 27).

En cada caso el valor asignado a los objetos (Ester y Cordes) es distinto. Para Eladio, Ester es una prostituta que se ha diferenciado de las otras por poseer ciertos rasgos físicos que pueden figurativizar la pureza:

Pero parecía más joven y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubieran alzado las manos en un gesto de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo, nervioso, que ya no existía (p. 23).

Son rasgos físicos utilizados a su vez como soporte gestual, y este gesto es evaluado a partir de ciertas características tímicas que definen para Eladio el ser de una muchacha, objeto este de valor positivo por serle intrínseca la pureza y la inteligencia, como veremos a continuación:

El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden.

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo (p. 36).

Esta afirmación, realizada como complemento de su evaluación sobre Cecilia, da cuenta de la axiología de Eladio-Narrador, según la cual el valor positivo “inteligencia” está en conjunción con la juventud de la mujer, con un cierto comportamiento expresado en su enunciado como “el espíritu de las muchachas”. Ahora bien, esta imagen de la muchacha ya ha sido nombrada por Eladio destacando de manera particular los rasgos físicos que atañen a los hombros, brazos y cuello como rasgos gestuales de pureza, permitiéndonos establecer analogía con la descripción de Ester. En su relato sobre Ana María dice:

Puede parecer mentira: pero recuerdo perfectamente que desde el momento en que reconocí a Ana María —por la manera de llevar un brazo separado del cuerpo y la inclinación de la cabeza— supe todo lo que iba a pasar esa noche [...]

Empezó a reírse a cada palabra, tirando la cabeza para atrás. [...] Podía mirarle los brazos desnudos y la nuca. Debe haber alguna obsesión ya bien estudiada que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nucas un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar. Pero entonces yo no la miraba con deseo (p. 14).

De manera análoga el comienzo de su relato refiere un suceso vivido con una prostituta cuyo padecimiento está expresado a través de las huellas dejadas en su hombro, por los hombres que estuvieron sobando en ella su barbilla sin afeitar, recuerdo que, por lo demás, según hemos anotado, expresa una sustitución del cuerpo de Eladio (quien realiza las dos acciones:

sobar la barbilla en el hombro y padecer el roce de la misma). Vemos, pues, que en el universo intradieгético, Ester fue valorada por Eladio-Actor como posible interlocutor por el hecho de ser una prostituta, pero, además, por diferenciarse de las otras a partir de ciertos rasgos físicos que permitían significar la pureza. Ahora bien, en el universo extradieгético la evaluación que recae sobre Ester es ambivalente y se produce en órdenes distintos. Calificada como “bestia sucia”, es concebida desde el punto de vista moral, con lo cual Eladio responde en los mismos términos del juicio recibido de ella (“qué punta de asquerosos...”); de manera análoga, concebida como “incapaz de comprender”, es situada en el terreno cognitivo, puesta en juego su capacidad de discernir intelectualmente, lo cual, como hemos visto, no es independiente para Eladio del universo axiológico, pudiendo decirse que la inteligencia de las mujeres está en relación con la pureza y su juventud, valores positivos en su universo. Sin embargo, tal valoración negativa no impide que en el terreno de la fantasía, Eladio conciba a Ester como una mujer pura, dotada de unas cualidades que le permitirían establecer una relación afectiva con ella:

A veces pienso en ella y hay una aventura en que Ester viene a visitarme o nos encontramos por casualidad, tomamos y hablamos como buenos amigos. Ella me cuenta entonces lo que sueña o imagina y son siempre cosas de una extraordinaria pureza, sencillas como una historieta para niños (p. 45).

Al enunciar Eladio-Narrador esta fantasía, da cuenta de Ester en cuanto objeto de valor sobre el que recae un deseo de conjunción, no obstante, las valoraciones negativas enunciadas anteriormente.

El análisis de la historia de Cordes, en cuanto objeto de valor en el relato de Eladio, se nos presenta igualmente articulada a otros objetos cuya existencia en el enunciado es necesaria para Eladio-Narrador. Vemos en este caso que a diferencia del juicio

obtenido de Ester por Eladio-Actor, que podemos definir en términos generales como un juicio moral, el obtenido de Cordes se inscribe más bien en el terreno estético y especificándolo aún más, en el problema de la competencia necesaria para la producción de un relato literario. Veamos al respecto el siguiente pasaje:

Me mortificaba la idea de que era forzoso retribuir a Cordes con sus versos. Pero ¿qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que querer mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supo y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos (p. 57).

El pasaje encierra, además de la obligatoriedad (una motivación deóntica) que determina a Eladio-Actor en la narración que hará a Cordes, una sanción positiva sobre su competencia, contrapuesta a una sanción negativa sobre los objetos resultantes del ejercicio de la misma. No es del caso tratar en esta parte la co-presencia de una motivación volitiva en Eladio como determinante de la narración que hizo a Cordes, tal como puede desprenderse de los pasajes que siguen al citado anteriormente. Sin embargo, nos interesa destacar el hecho de que tanto Eladio-Actor como Eladio-Narrador se presentan aquí como sujetos que sancionan positivamente su competencia narracional. Esta competencia es presentada por Eladio-Narrador como un valor con el cual Eladio-Actor no solamente se halla conjunto, sino que además así lo concibe: la conjunción con la competencia recibe una evaluación veridictoria (es concebida como verdadera) y epistémica (esta verdad es creída por Eladio) positivas. Pero por otra parte, tomando al pie de la letra lo dicho por Eladio-Narrador, esta es una competencia que Eladio-Actor no necesitaba mostrar, ella no estaba situada en ese momento (de la relación con Cordes) en el lugar de un objeto cuya conjunción deba explicitarse para con ello hacer ver los valores que el sujeto posee, los que lo cualifican positivamente ante el

otro. Lo cual merece, al menos, que nos preguntemos por la verdad de esta afirmación de Eladio-Narrador (“...nunca me preocupó”) puesto que la elección que realiza acto seguido Eladio-Actor en cuanto a narrar oralmente una aventura imaginada, comprende una doble operación que le permite, al no mostrar sus escritos, no poner en juego la competencia utilizada en la producción de los mismos, no ponerla en duda ante Cordes, en fin, seguir manteniéndola como un valor positivo.

Si tomamos el hecho de que los objetos obtenidos anteriormente por el ejercicio de la competencia narracional son evaluados negativamente como “un montón de fracasos”, es necesario tener en cuenta que esta evaluación recae especialmente sobre el carácter escrito de la narración de unos sucesos imaginados que, no obstante, tienen en las coordenadas de la historia, y aun en las de la narración extradiegética, un valor positivo para Eladio:

Recordé de pronto la aventura de la bahía de Arrak. Me acerqué a Cordes, sonriendo, y le puse las manos en los hombros. Y le conté, vacilando al principio como vacilaba el barco al partir, embriagándome en seguida con mis propios sueños.

[...] Hablaba rápidamente, queriendo contarle todo, transmitir a Cordes el mismo interés que yo sentía. Cada uno da lo que tiene. ¿Qué otra cosa podía ofrecerle? (pp. 57-58).

Es posible en este sentido interpretar el deber de Eladio-Actor hacia Cordes como un deber-querido, como un querer expresar agradecimiento por el placer obtenido de la lectura de su poema. De esta manera, queriendo y necesitando producir en Cordes un placer análogo, Eladio acude a sus fantasías como unos objetos cuyas características intrínsecas le han proporcionado (a Eladio) una satisfacción similar. Ahora bien, en su relato extradiegético, Eladio narra esta anécdota y no de manera casual, todo lo contrario, es una de las historias anunciadas de antemano como parte de un recorrido que se inicia en Capurro con Ana María y continúa en su existencia posterior como la

vivencia de unas fantasías y los intentos de contarlas a otros.

El análisis de ambas historias nos permite concebir que en su relato extradiegético, Eladio evalúa los hechos destacando en cada uno de ellos valores distintos pero relacionados. En el caso de Ester el problema se sitúa en el terreno moral y ético en cierta forma; en el caso de Cordes, destaca especialmente el juicio en términos de la competencia y su visión de Eladio-Actor como fracasado. ¿De qué manera estas evaluaciones se proyectan ahora en la organización de los contenidos y en la existencia de ellos en el relato?

Tomemos inicialmente el problema de la competencia: esta es presentada por Eladio-Narrador como un objeto de valor de Eladio-Actor e, igualmente, su relato da cuenta de la trascendencia de este valor en el universo enunciativo determinando su existencia no solamente como objeto semántico, como temática a explorar explícitamente en el relato, sino también como aspecto implicado en la organización misma del texto. Al respecto recordemos nuestra descripción de la organización del relato en 18 fragmentos a través de los cuales Eladio narra unas historias (reales e imaginadas) de manera discontinua, y de manera concomitante realiza intervenciones puntuales que describen el desarrollo del trabajo de escritura y narración que realiza, permitiendo al narratario extradiegético concebir a Eladio-Narrador como un sujeto conjunto a la capacidad de realizar y evaluar las acciones propias de la escritura de un relato. Así, lo que Eladio narra de manera concomitante al relato de sus aventuras, es la propuesta y ejecución de un plan para lograr un objeto (el relato), narrando con ello su conjunción a la competencia modal puesta en duda en situaciones anteriores, de las cuales lo ocurrido con Cordes es una muestra. En este sentido ha respondido Cordes al relato de Eladio: “—Es muy hermoso... Sí. Pero no entiendo si todo eso es un plan para un cuento o algo así” (p. 58).

Apoyándonos en la concepción triplana del texto narrativo, podemos tratar de esbozar el problema situando el relato en el lugar del objeto cuya producción (enunciación) y/o conquista,

se enmarca, en el caso presente, en el conjunto de la existencia de Eladio, ya no en un sentido amplio, sino estrictamente con relación a todo aquello que tiene que ver con sus anteriores intentos de escritura y con sus intentos de narrar a otros sus fantasías. Como hemos visto, ambos roles son tratados en mayor o menor medida en su relato y ellos constituyen lo que puede denominarse un eje diegético de las memorias; ambos roles involucran la enunciación narracional (de expresión oral o escrita) y se proyectan a manera de correlato en el rol de narrador ejercido ahora por Eladio. La relación de Eladio con el proyecto y ejecución de sus memorias se nos presenta mediatizada por lo que fueron otros intentos de narración, otras acciones en que ejerció también el rol de Narrador. Las evaluaciones explícitas que realiza Eladio-Narrador sobre este hecho, y que pueden leerse como evaluaciones sobre su competencia, se enmarcan en un conjunto de evaluaciones negativas sobre su existencia caracterizadas por una sanción de fracaso. Es así como en el primer fragmento del relato Eladio enuncia la sanción negativa (sobre la competencia cognitiva modal) oponiendo, sin embargo, algo a su favor, el hecho de escribir sobre sí mismo (la competencia cognitiva semántica): “Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo”.

Aunque esta competencia es evaluada como negativa, vemos surgir a lo largo del relato otro tipo de afirmaciones que, sin corresponder explícitamente a una evaluación contraria o positiva de la misma, permiten al narratorio extradiegético leer que Eladio sí conoce los aspectos relacionados con un proyecto de narración o escritura de un relato. Esto, aparte de lo que es evidente, el hecho de que la existencia misma del relato da cuenta de la competencia positiva modal de Eladio-narrador. Pero nos interesa destacar este otro tipo de saber enunciado explícitamente en el texto, pues se nos presenta como una *corrección* de la sanción negativa inicial, como si Eladio, al mostrar los pormenores que intervienen en la programación y realización de su texto, estuviese mostrando, al narratorio Extradiegético, que sí sabe escribir. Al respecto podemos

recordar lo enunciado por Eladio en el primer fragmento de su relato: “Lo difícil es encontrar el punto de partida. [...] Podría hablar de Gregorio, del ruso que apareció muerto en el arroyo, de María Rita y el verano en Colonia. Hay miles de cosas y podría llenar libros”.

Más adelante, en el fragmento siguiente, afirma: “Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no”.

Afirmaciones que corresponden al proceso de selección de los contenidos del relato y que apuntan a una evaluación de los sucesos que constituyen la existencia, como objetos de valor pertinentes para ser relatados. Por otra parte, ponen en evidencia nuevamente la primacía de la motivación volitiva que caracteriza a Eladio, esta vez en el sentido de querer-nombrar unos determinados sucesos en particular, aspecto que se diferencia de la sanción que recae sobre los mismos en cuanto tales, pero la involucra: son sucesos valiosos para Eladio en la medida en que se inscriben en la falta cognitiva enunciada inicialmente como “una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre”, objetos de saber, y a su vez son sucesos que han ocasionado, como vemos en el desarrollo del relato, la existencia de la sanción negativa sobre el hacer del sujeto (una autovaloración como fracasado).

Sin embargo el hecho de que este tipo de afirmaciones, las cuales permiten al narratorio extradiegético acceder al universo axiológico del narrador y construirlo como sujeto cuya narración es realizada con el trasfondo de una confrontación existencial y de valores, permita a su vez dar cuenta de la puesta en práctica de un saber designado explícitamente como ausente (“es cierto que no sé escribir”), nos conduce a concebir su relato como un objeto investido positivamente a partir de su posibilidad de involucrar el hacer necesario para su conquista y, con ello, la obtención de una sanción positiva sobre este hacer. Hacer

que corresponde al acto narracional en sí mismo y que Eladio en su relato se encargará de explicitar, nombrándolo, dando cuenta de su competencia positiva modal de escritor. Los pasajes citados enuncian este aspecto, refiriendo particularmente los pormenores de un proceso de selección de unos contenidos en un relato. Más adelante encontraremos otras afirmaciones que apuntan a aspectos relacionados con la competencia, que tienen que ver, por ejemplo, con el estilo del lenguaje, o con el orden que han de tener en el relato los sucesos escogidos para su narración:

Pero la aventura merece, por lo menos, el mismo cuidado que el suceso de aquel fin de año. Tiene siempre un prólogo, casi nunca el mismo. Es en Alaska, cerca del bosque donde trabajo. [...] Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas (p. 19).

Eladio-Narrador apunta así —implícitamente— al problema de su competencia tal como lo venimos tratando, enunciando aspectos que atañen a la organización del texto que realiza, pudiendo el narratorio extradiegético concebir al narrador como un sujeto que sabe y puede narrar, que se halla conjunto a esos valores. Este tipo de enunciado no es el único donde puede observarse la problemática afectiva que constituye a Eladio en cuanto a su competencia como narrador, y a lo que ello implica en el marco más amplio de su existencia. Hemos visto así que en la historia de su relación con Cordes aborda más explícitamente el tema y podría decirse que, aunque el suceso pone en juego otros valores axiológicos figurativizados en el objeto específico o aventura narrada, es la competencia narrativa el valor que parece sufrir un resquebrajamiento insoponible para Eladio, hasta el punto de determinar la ruptura de la relación.

3.3.4. Destinator y Destinatario de *Las memorias*: ¿para quién narra Eladio?

El hecho de que estos contenidos sean seleccionados por Eladio-Narrador para construir un relato sobre su existencia, nos permite preguntarnos por el significado de esta acción en cuanto a su destinatario, ese otro sujeto que aparece ahora involucrado en su enunciación y al que le es posible acceder a estos contenidos únicamente porque Eladio en su enunciación así lo decide, en virtud de la relación que con él (con su[s] enunciatario[s]) ha establecido.

Si examinamos los contenidos narrados y evaluados por Eladio, puede decirse que la historia de Cordes es significativa en la medida en que involucra una sanción negativa sobre una acción análoga a la que realiza Eladio como narrador, por lo cual, modalizando la competencia, determina a su vez la existencia de esta temática en el enunciado. Por otra parte, el texto se nos presenta como un tejido donde diversas historias coexisten de manera independiente y, a su vez, relacionada; en este sentido, la historia de Cordes es presentada por Eladio junto a la historia de Ester, como dos sucesos en los cuales fracasó al intentar narrar sus fantasías. Aunque este aspecto establece una relación de identidad entre ambas historias, hemos visto que el tipo de sanción que sus interlocutores dieron a Eladio-Actor fue en órdenes distintos, y que son estos diversos órdenes los que el relato ahora convoca para ser confrontados o evaluados.

No es la competencia narracional de Eladio lo que parece sancionar Ester, sino el carácter mismo del objeto —la fantasía— y a partir de allí la conjunción de Eladio con este objeto: el hecho de que lo relatado sea una fantasía y el hecho de que Eladio fantasee. Es interesante observar que el relato extradiegético de estos dos sucesos conlleva una diferencia —tal como pudimos observar en nuestra descripción de los discursos extradiegéticos e intradiegéticos—: el relato hecho a Ester es citado, reproducido textualmente por Eladio, mientras que el relato hecho a Cordes es narrado fragmentariamente.

Si recordamos que el relato de la fantasía fue interrumpido abruptamente por Ester y que ahora, en su relato extradiegético, Eladio realiza toda una contextualización de este suceso desde el comienzo de su relato, narrando inicialmente el prólogo o el origen de la fantasía en un suceso real —la *violación* a Ana María—, posteriormente la fantasía misma o una de sus variantes —Ana María entrando a la cabaña y extendiéndose sobre la cama de hojas—, y finalmente el desarrollo de su relación con Ester, el intercambio de valores expresado como la construcción de Ester como posible interlocutor por el hecho de ser una prostituta (“Sin proponérmelo, acudí a las únicas dos clases de gente que podrían comprender. Cordes es un poeta; la mujer, Ester, una prostituta”), todo este conjunto esbozado a grandes rasgos, nos permite concebir el enunciado como un objeto que tiene para Eladio el valor, en cuanto posibilidad, de nombrar o dar existencia discursiva a otros objetos, posibilidad que se articula a una historia fallida de los intentos anteriores. En un sentido análogo aparece relatada la historia de Cecilia, en la cual Eladio trata de corregir una significación equívoca obtenida por sus interlocutores durante la narración de los hechos en el juicio de divorcio.

De esta forma el relato permite a Eladio corregir y completar lo que fue entendido incorrectamente y lo que quedó inconcluso. Permite nombrar las cualidades de sus fantasías y, contextualizándolas, intentar que ellas no sean concebidas exclusivamente como un acto obsceno (degradación de lo erótico). Permite, por otra parte, intentar construirse como un sujeto cuya valoración de un universo “espiritual” no debe ser comprendida como el único valor que lo constituye (Historia de Hanka). Permite narrar lo que no pudo ser narrado anteriormente y, con ello, afirmar como positiva su competencia, aunque la evalúe también como fracasada (Aventuras de la cabaña de troncos).

En tal sentido, nuestra hipótesis acerca del narratario como sujeto que ocupa con respecto de Eladio-Narrador el lugar del otro en cuanto interlocutor, observador y evaluador de los con-

tenidos de su saber, es que este destinatario puede concebirse como un conjunto que involucra a sus anteriores jueces y a él mismo (a Eladio), constituido por la necesidad de aprehender axiológicamente su existencia. Esto conlleva necesariamente una puesta en juego de los valores que lo constituyen y determinan su universo axiológico, y de esta manera el enunciado, así como la articulación y existencia de los sujetos y objetos de la diégesis, de tal manera que el enunciatario accede al saber sobre unos hechos y a una mirada del enunciador sobre esos hechos: por ejemplo, la historia de Hanka es narrada para que el narratario extradiegético no crea que Eladio es exclusivamente un soñador; la historia de Ana María es construida de tal manera que el narratario no podría asegurar si Eladio-Actor violó a Ana María aunque no fuera esa su intención, o si por el contrario únicamente la agredió tomándola por la fuerza; de igual manera el narratario de Eladio puede acceder al carácter erótico de la fantasía, mediante la cual el suceso real es corregido (fantasía de la cabaña de troncos: ya Ana María no es violada sino que es agente de la seducción) y, además, percibir el goce ambivalente de todo ello para Eladio quien se presenta como creador, en unas ocasiones y, en otras, como alguien que padece tales ocurrencias.

Finalmente, puede decirse que la construcción de este narratario como un conjunto que involucra a tantos interlocutores incluido el mismo Eladio, tiene una cierta relación con la motivación de Eladio-Actor frente a la escritura de sus memorias: en ese caso Eladio postula una motivación volitiva de conocer aspectos relativos a su existencia, configurándose así como destinatario del saber adquirido (un rol reflexivo); por otra parte, postula una motivación deóntica que involucra un destinatario social del valor elegido (“un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años”) y que, sin ocupar necesariamente el lugar del lector de esa historia, le da posibilidad de existencia mediante el carácter escrito de las memorias.

Un interrogante final: ¿puede Electra, tal como la ha descrito brevemente Eladio, ocupar un lugar definido especialmente por una aleación de inteligencia y sensibilidad, valores positivos para Eladio, y constituirse por tanto en el narratario deseado?:

Sólo podría ser amigo de Electra. Siempre me acuerdo de una noche que estaba borracho y me puse a charlar con ella mirando una fotografía. Tiene la cara como la inteligencia, un poco desdeñosa, fría, oculta y, sin embargo, libre de complicaciones. A veces me parece que es un ser perfecto y me intimida; solo las cosas sentimentales mías viven cuando estoy al lado de ella. Es todo un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar (p. 30).

La respuesta afirmativa de esta conjetura no permitiría, por las razones expuestas, proponer que sea ella el destinatario que Eladio construye en su discurso.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONCLUSIONES

El Pozo: la angustia de escribir el nudo de la existencia

Tal vez la pregunta que colmó nuestro interés en esta lectura de la primera novela de Juan Carlos Onetti, surgió al examinar la obra a través de la propuesta para el análisis de textos narrativos literarios de Gérard Genette. Dicho ejercicio nos situaba de manera sugestiva frente a un «YO» que se postulaba en el relato como el autor del texto que leíamos y, a su vez, como el protagonista de las historias relatadas, problematizando el tratamiento que debíamos darle en cuanto a su localización en el modelo triplano (Narración, Relato, Historia) que utilizábamos.

La pregunta consistía básicamente en la estratificación que le correspondería al discurso mediante el cual Eladio-Narrador relata las historias donde actúa de manera protagónica: la repentina y puntual aparición del «YO» postulado como narrador y su contemporaneidad con respecto al actor referido, nos conducían a interpretar la producción de su discurso como una acción inscrita en la dimensión actuarial, en el plano de la historia. Aspecto que nos llevaba a postular la ausencia de un discurso extradiegético y el desplazamiento de todas las demás acciones a los niveles meta-diegéticos. Lejos de ser una problemática exclusivamente metodológica, en el sentido de aplicar correctamente un modelo alimentando sus partes con nuestras inferencias sobre el texto explorado, nos preocupaba el hecho de que la dificultad surgida ponía de relieve una construcción discursiva particular que dotaba de especial valor e importancia literaria a la novela, mereciendo por tanto su

descripción en el sentido más amplio, y de ninguna manera una definición clasificatoria.

El estudio de la propuesta greimasiana sobre la construcción de la significación, de la cual es parte fundamental toda la teoría de la enunciación (y en ella los conceptos de embrague/desembrague) y, por otra parte, del desarrollo de estas teorías por cuenta del investigador Eduardo Serrano Orejuela mediante su aplicación específica a textos narrativos literarios, nos permitió precisar el sentido de nuestra pregunta y vislumbrar sus raíces y sus consecuencias. Por esta vía nuestra lectura se encaminó hacia la precisión y cualificación de aquel «YO», cuya existencia textual da cuenta de una estructura intersubjetiva que funda el discurso dejando en él las huellas de la existencia que le dio origen, quedando, sin embargo, inaprensible, por fuera, in-nombrada (“ningún «yo» presente en el discurso puede concebirse como su enunciador”).

Esta vía, al permitirnos abordar la problemática integrando a la propuesta de Genette lo concerniente a una concepción de la enunciación como la estructura determinante de la organización misma del enunciado, de la existencia y puesta en juego de valores y axiologías, de su organización temática y/o figurativa, de la construcción discursiva de los actores y los universos por ellos habitados, nos llenó de nuevas preguntas y de una nueva manera de formular las existentes. En este sentido, la problemática de la escritura y todo lo que ella encierra, el acto mismo de nombrar la existencia individual mediante una puesta en discurso de la mirada sobre unos sucesos, el deseo y terror que ello engendra, el hecho mismo de que esa mirada aparezca nombrada en el discurso sin necesidad de ser explicitada y que defina su organización misma, fue un aspecto que ocupó un lugar central en nuestra lectura de *El pozo*.

Por consiguiente, más que intentar, por ejemplo, explicarnos las actuaciones de Eladio con relación a sus objetos queridos y odiados, nos interesó describir la forma como su discurso se estructuró pudiendo el narratario acceder cognitivamente a las ambivalencias, contradicciones, a las expresiones de la crisis

de valores que lo constituye como narrador. Este punto de vista subyace a nuestra exposición en su conjunto, aunque es específicamente en el capítulo concerniente a “la evaluación del saber” donde ello es tratado de manera específica.

La evaluación del saber por cuenta del narrador es tratada, por consiguiente, como el conjunto de operaciones que lo definen como un sujeto inscrito en las dimensiones tímica y cognitiva, pudiendo por tanto enunciar, a partir de la organización y selección de unos contenidos, los valores que lo constituyen. Estos, como hemos visto, se estructuran en el universo de Eladio a partir de la crisis que lo caracteriza, son valores en crisis, que a su vez promueven una visión fragmentada y desesperanzada de la existencia. *El pozo*, mediante su extremada coherencia entre esta visión y el discurso por el cual ella es relatada, se configura como la expresión de la mirada de Juan Carlos Onetti sobre la condición humana, particularmente sobre la angustia y el deseo que constituye al acto de escribir, de nombrar o decir la existencia.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando (1987). Los posibles de la imaginación. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Asedio colectivo a Onetti. Entrevista (1974). *Cuadernos de CRISIS*, 6.
- Benedetti, Mario (1987). Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Concha, Jaime (1987). Conciencia y subjetividad en *El pozo*. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Díaz, José Pedro (1987). Sobre Juan Carlos Onetti. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Fell, Claude (1987). Onetti y la escritura del silencio. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Grande, Félix (1987). Onetti y una escenografía de obsesiones. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- _____ (1983). *La Semiótica del Texto: Ejercicios Prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*. España: Paidós Comunicación.
- Greimas, A. J. (1989). *Del Sentido II*. Madrid: Gredos.
- Greimas A. J. y Courtés, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Hamon, Philippe (1984). Texto e ideología: Para una poética de la norma. En *Texte et Ideologie*. París: PUF. Trad.: Enma Rodríguez; Revisión: Elizabeth Lager y Eduardo Serrano Orejuela.

- Harss, Luís (1966). Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared, en *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Heiddegger, Martín (1995). *Arte y Poesía. El origen de la obra de arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Juan Carlos Onetti (1980). *Premio Miguel de Cervantes 1980 [Homenaje]*. Barcelona: Anthropos.
- Juan Carlos Onetti: Una escritura afirmativa del hombre urbano (1990). *Revista Anthropos de Documentación Científica de la Cultura*, 2.
- Mattalia, Sonia (1990). *La figura en el tapiz (Teoría y Práctica Narrativa en Juan Carlos Onetti)*. Madrid: Támesis Book Limited London.
- Onetti, Juan Carlos (1979). *El pozo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1975). *Réquiem por Faulkner* (Recopilación de los escritos periodísticos publicados en *Marcha* y *Acción*). Montevideo: Arca.
- Peña Gutiérrez, Isaías. (1976). Juan Carlos Onetti en Cuba (Entrevista). *Cambio*, 4.
- Rama, Ángel (1965). Origen de un novelista y de una generación literaria. En Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Signo.
- _____ (1987). El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Reyes, Graciela (1984). *Polifonía Textual. La citación en el Relato Literario*. Madrid: Gredos.
- Ruffinelli, Jorge (1987). Onetti antes de Onetti. En Verani, Hugo J. (Ed.) *Juan Carlos Onetti*. Madrid: Taurus.
- Serrano Orejuela, Eduardo (1990). *El Discurso, Sistema y Proceso*. Cali: Documento sin publicar.
- _____ (1991a). *La Manipulación Enunciativa del Saber en Crónica de una muerte anunciada*. Cali: Documento sin publicar.
- _____ (1991b). *El Concepto de "Prueba" en la Semiótica Greimasiana. Examen Crítico*. Cali: Documento sin publicar.
- _____ (1992a). *El Sujeto Semiótico*. Cali: Documento sin publicar.

- _____ (1992b). *La Enunciación Narrativa*. Cali: Documento sin publicar.
- _____ (1996a). *La Enunciación Narrativa del Saber en la novela De sobremesa*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- _____ (1996b). *La Narración Literaria. Teoría y Análisis*. Cali: Premios Jorge Isaacs, Colección de Autores Vallecaucanos, Gerencia para el desarrollo cultural, Gobernación del Valle del Cauca.
- Verani, Hugo J. (1981). *Onetti: El ritual de la impostura*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vila Selma, José (1975). Juan Carlos Onetti. *Revista de Literatura Hispanoamericana*. 149-181.
- Young, Richard A. (1990). El pozo, de Juan Carlos Onetti, o la noche iluminada de Eladio Linacero. *Revista Iberoamericana*. 56, 431-446.



Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !



[programaeditorialunivalle](https://www.instagram.com/programaeditorialunivalle)