DENTRO DE *TIERRA DE NADIE*:
UN ANÁLISIS INTRÍNSECO DE LA NOVELA

ÁNGELA MENESES PERDIGÓN

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, D.C.
2014

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Padre Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, SJ.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Índice

Introducción	1
I. La autonomía de la obra literaria	
- Aproximaciones desde la nueva crítica: límites que se establecen; otros, desaparecen	3
- Categorías de Gérard Genette: tres aspectos del relato	11
II. Voces sobre Juan Carlos Onetti	
-Onetti según Onetti	15
-Estado del arte	23
III. Análisis de <i>Tierra de nadie</i>	
-El tiempo estancado	33
-La ciudad: un ritmo acelerado	43
- Marginalidad	49
- Evasión	58
- La desesperanza	64
-Un lector paranoico	66
Conclusiones	70
Bibliografía	77

Introducción

El uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) escribió gran cantidad de novelas y cuentos a lo largo de su vida. Vale la pena recalcar que su posición como escritor de ficción fue limitarse a retratar con indiferencia y rigor las realidades de sus personajes pues sentía un profundo rechazo por los libros que buscan moralizar o transmitir mensajes, edificantes o corruptores, al lector. Si bien en su vida personal se identificó con el pensamiento de izquierda, como autor decidió dejar la política a los políticos, los testimonios históricos a los historiadores y los mensajes a las mensajerías.

Su obra comienza con la publicación de *El pozo* en 1939 y cierra con *Cuando ya no importe* en 1993. Una de sus novelas más representativas es quizá *La vida breve* (1950) donde nace Santa María a partir de la necesidad urgente de uno de los personajes por crear una realidad paralela, aunque luego este lugar mítico adquiere independencia y se convierte en un factor que unifica gran parte de su obra pues resulta el escenario común de varias de sus novelas posteriores, entre ellas *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) como las más conocidas. La mayoría de los relatos posteriores a *La vida breve*, como fragmentos de una misma larga historia, se complementan, entrecruzan y prolongan entre ellos. Entre sus novelas cortas se encuentran *Para una tumba sin nombre* (1959), *La muerte y la niña* (1973) vinculadas ambas a Santa María, y aparte *Los adioses* (1954). Su obra puede ser considerada una unidad por llevar una coherencia interna, no sólo por retomar con recurrencia a los personajes en diferentes obras y situarlos en un mismo espacio, sino también por las temáticas tratadas: hombres solitarios, desencantados, marginales y escépticos que inventan vidas posibles; lo inútil que resulta cualquier clase de esfuerzo, el fracaso asegurado. Aunque los estudios críticos referentes a la obra onettiana resaltan la unidad de sus textos, han analizado los rasgos característicos de su obra en general y hecho estudios particulares de sus novelas más representativas (o reconocidas), su segunda novela *Tierra de nadie* (1941) ha sido poco abordada o limitada a juicios no del todo sustentados, comentarios y análisis cortos o presentaciones que resumen –a grandes rasgos- la historia. Por ese motivo, encuentro interesante y sensato escoger esta novela como objeto de estudio en este trabajo, dedicarle el tiempo y la atención que merece, así la crítica no la considere parte fundamental en la obra de Onetti.

Se hará entonces un análisis siguiendo principios inspirados en los nuevos criticistas porque comulgo con la idea según la cual forma y contenido son una unidad, es decir, la forma encarna el contenido y viceversa; además, apoyo la necesidad esencial de un análisis que se centre en el propio texto como único elemento y reconozca así el carácter autónomo de la obra, pues esto permite rescatar y darle la importancia que merece al trabajo estético que hay en ella, descubrir lo que de literario tenga. Analizar la novela como una unidad cerrada capaz de explicarse a sí misma (dejando de lado todo lo que no esté en ella), buscar y encontrar sus interpretaciones o significados sólo a partir de ella, ha de ser considerado un punto fundamental a la hora de abordar un texto por la crítica; obvio, no es la única forma válida de análisis pero sí, como mínimo, el punto básico de partida antes de establecer asociaciones o vínculos con elementos externos al propio texto.

Sin embargo, como las herramientas propuestas por la nueva crítica para abordar el análisis de la prosa resultan escasas, no son suficientes, se adoptarán también algunas categorías de Gérard Genette que ayudarán a afinar el análisis textual y serán de gran utilidad para llegar a una interpretación de la novela.

Estas herramientas nos permitirán acceder a *Tierra de nadie* que presenta un mundo carente de esperanzas y de fe, poblado por personajes cascados, cansados y ensimismados que buscan huir, evadir la realidad, a través de fantasías genuinas pero absurdas. Hombres y mujeres que pasan los días pensando en alcanzar un lugar imaginado, en asir mentiras, sin rumbo, desinteresados por sus vidas y por la ciudad que los rodea (literalmente) y se impone como un muro invisible que los atrapa, los condena a la imposibilidad de escapar; les impide acceder a la felicidad, al entusiasmo o a encontrarle cualquier sentido a la existencia. En el mundo de *Tierra de nadie* hay de todo e irónicamente no hay nada. Mostraremos cómo en su totalidad, la novela presenta y representa la marginalidad, la evasión, la desesperanza así como el tiempo estancado de los personajes situados en Buenos Aires, una ciudad de ritmo acelerado, dónde el tiempo vuela y nada queda. Luego, al final, veremos cómo a pesar de que la obra es autónoma puede enmarcarse en la modernidad de Buenos Aires a principios del siglo XX.

La autonomía de la obra literaria

Aproximaciones desde la nueva crítica: límites que se establecen; otros, desaparecen

Al abordar un estudio de cualquier obra literaria es necesario enfocarse en la obra misma sin desconocer la importancia que tiene la información que la rodea, como el contexto histórico, las lecturas ya hechas, la biografía del autor o sus anotaciones sobre la obra de estudio o sobre el oficio de escribir, pero todas estas referencias extrínsecas no son las que definen artística y estéticamente a la obra. Sea como sea, la obra es el punto esencial y en ella se encuentra lo que de importante y valioso se tenga que estudiar y expresar. De esta forma, el New Criticism, corriente teórica de la primera mitad del siglo XX, promovía y defendía la idea de que la crítica debía estar basada en el estudio intrínseco de la obra, la necesidad de valorarla como una estructura autónoma que reclama un juicioso análisis del texto, a través del close reading o lectura atenta. Wellek, uno de sus principales representantes, afirma en este mismo sentido que “el punto de partida natural y sensato de los estudios literarios es la interpretación y análisis de las obras literarias mismas. En definitiva, sólo estas justifican todo nuestro interés por la vida de un autor, por su ambiente social y por todo el proceso de la literatura” (165).

Aunque los nuevos críticos conformaron un grupo variopinto, compartieron ciertas ideas como el rechazo a la crítica impresionista que da más cuenta del lector y sus impresiones que del texto, o al estudio ideológico de la obra, ya sea por dejar de lado el análisis riguroso de los elementos del texto o por ignorar la independencia existente entre el texto y el contexto histórico-social al que pertenece. Es decir, la complicación de ese tipo de estudios es que termina por desconocer la autonomía del texto pues el análisis está sujeto a factores externos a la obra.

La nueva crítica propuso combatir varias falacias a la hora de estudiar una obra literaria. En 1954, William Wimsatt y Monroe Beardsley escribieron un par de ensayos titulados: “La falacia afectiva” y “La falacia intencional”. La primera se opone a creer que el texto y su significado dependen del efecto producido en el lector, se refiere a la crítica subjetiva que parte de los “efectos psicológicos” del texto. No se debe confundir la obra con sus

consecuencias, este error derivaría en el puro subjetivismo e impresionismo pues cada lectura sería diferente según los sentimientos de cada lector y dejaría de lado los logros artísticos presentes en su estructura. La segunda consiste en pensar que el texto es lo que ha pretendido el escritor, es decir, confiar ciegamente en que refleja sus intenciones, confundiendo así la obra literaria con las circunstancias que la motivaron. Lo que derivaría en que el texto resulte siendo más el autor y no el texto mismo. Apunta a un estudio externo porque parte de las “causas psicológicas” de la obra y por demás es ella misma la que mostrará lo que es, sin necesidad de declaraciones ni explicaciones del escritor; tales maneras de abordar la crítica conduce a que la obra literaria misma tienda a desaparecer como objeto de estudio específicamente crítico. Por el mismo camino se caería en el error del biografismo, esto es, vincular la biografía del autor con la obra y por lo tanto darle importancia esencial a sus experiencias y vivencias para encontrar explicaciones o significados de la obra. También está “la falacia de la comunicación” (término usado por poeta norteamericano Allen Tate) o creer que la obra es transmisora de alguna doctrina o enseñanza como si el texto fuera un tratado, un panfleto. En otras palabras, partir de un análisis que busca un contenido ideológico, un mensaje. Y por último Brooks llamó “la herejía de la paráfrasis” al hecho de reducir el contenido de la obra literaria a un resumen, es decir, a parafrasearla. Es sensato usar el resumen durante el análisis pero no limitarse a ello pues recordemos que para los nuevos críticos la forma es parte del fondo y entonces la paráfrasis mutila la obra.

En el ensayo “La tradición y el talento individual” T.S Eliot afirma que en el poeta ha de haber una constante negación de su personalidad, una necesaria “despersonalización” que por cierto apunta hacia la misma dirección que la falacia intencional o fijarse en la biografía del escritor. La crítica sensata no se fijará en el poeta o escritor sino en la poesía, en la obra creada. Hace pues una analogía para explicar la relación de la obra literaria con el escritor; su función es pues la de catalizador. Propone pensar lo que sucede cuando se agrega un filamento de platino en un lugar con oxígeno y dióxido de azufre...En presencia del hilo de platino, los dos gases forman ácido sulfúrico:

Esta combinación tiene lugar sólo en presencia del platino; sin embargo, el ácido apenas formado no contiene ni rastro de platino y el platino mismo queda

aparentemente sin afectar, ha permanecido inerte, neutral y sin cambios. La mente del poeta es el hilo del platino: acaso opera parcial o exclusivamente sobre la experiencia del hombre mismo, pero mientras más perfecto el artista más completamente separados estarán dentro de él el hombre que sufre y la mente que crea. Sólo así esta última digerirá y transmutará a la perfección las pasiones que componen su materia. (72-73)

En el capítulo “El modo de ser de la obra de arte”, de su libro *Teoría literaria*, publicado originalmente en 1948, Wellek intenta descifrar qué es la obra de arte literaria, cómo es. Aclara que no tiene la misma naturaleza que un cuadro o una escultura, pues aunque se identifique con los trazos negros sobre papel estos son un simple registro del poema que existe en otro lugar. La poesía o la obra de arte literaria se escribe para la vista y para el oído “los finales de verso, la agrupación en estrofas, los párrafos de los pasajes en prosa, las rimas visuales o los juegos de palabras que solo son comprensibles por la ortografía, y muchos artificios semejantes, han de considerarse factores integrantes de las obras de arte literarias” (170). Pero, como se anotó anteriormente, Wellek explica el error que consiste en creer que la obra se encuentra en la experiencia del lector, aunque es innegable que a partir de las experiencias personales se conoce la obra, esta no se identifica con tales experiencias. Sería entonces imposible hablar de una única versión de la obra ya que cada lectura representaría una nueva versión dependiente de cada experiencia subjetiva. La idea formada por el lector y su psicología no tiene una relación verdadera con el texto que la provocó, nada tiene que ver con la estructura y calidad de la obra. Evidentemente, tampoco es la suma de todas las experiencias que provoca; y si para facilitar el asunto, se decide pensar que la obra es el común denominador de todas las experiencias, se le estaría reduciendo a lo más básico, empobreciéndola. También explica la inutilidad del intento por encontrar la obra de arte en las intenciones del autor, en su experiencia mientras escribe y crea, teniendo en cuenta que además, por lo general, las intenciones no han sido expresadas; en otras palabras retoma y reafirma la posición de Wimsatt aludida por la falacia intencional. Y aunque existan declaraciones explícitas de sus intenciones, dice Wellek, tal declaración no tiene por qué limitar al crítico:

Las intenciones del autor son siempre ‘racionalizaciones’, comentarios que sin duda hay que tener en cuenta pero que también han de ser criticados a la luz de la obra acabada: pueden ser simplemente manifestaciones de proyectos e ideales, en tanto que la realización puede quedarse muy lejos o desviarse mucho de la meta perseguida. [...] Los artistas pueden estar fuertemente influidos por una determinada situación crítica contemporánea y por determinadas fórmulas críticas contemporáneas al dar expresión a sus intenciones; pero las fórmulas críticas mismas podrían ser del todo insuficientes para definir su logro artístico real (175-76).

Al considerar la obra literaria terminada como algo independiente de su autor, los nuevos críticos defienden un análisis formalista cuyos límites son los elementos textuales y estructurales de la obra. No están de acuerdo con apelar a conocimientos que otros campos de estudio como la filosofía, la historia, la psicología o la sociología, les pudieran aportar pues tanto su creación como la experiencia que suscita son plenamente estéticas.

Es decir, para la nueva crítica, la obra es un todo autónomo, un organismo en el que cada parte, cada elemento, conserva una relación dinámica con el resto. El crítico debe buscar lo que hay de único en la obra, lo que hace que la obra sea lo que es y por eso su objeto de estudio es el análisis del lenguaje, el estilo. Cuando hay un enfoque extrínseco es exactamente todo lo específico de la obra lo que se deja de lado. Yendo por el mismo camino, es por estas razones que la literatura no puede ser un suplente de religión o de política ni de ningún problema moral, pues estos son temas en la literatura pero no es función de la literatura ilustrar o promover una enseñanza moral.

Hemos de llegar a la conclusión de que un poema no es una experiencia individual ni una suma de experiencias, sino solamente causa potencial de experiencias...Así el poema real debe entenderse como una estructura de normas que sólo está parcialmente realizada en la experiencia efectiva de sus muchos lectores. Toda experiencia (lectura, recitación, etc.) es solamente un intento -más o menos afortunado o completo- de aprender este conjunto de normas o pautas. (Wellek 178)

El concepto “normas” es entendido por Wellek no como normas clásicas o románticas o éticas o políticas, sino como normas implícitas que se descubren en toda experiencia individual de la obra y que reunidas forman la unidad de la verdadera obra. En ese mismo capítulo, el autor explica que más que un sistema de normas, hay que entender la obra literaria como un sistema compuesto de varios estratos y cita la categorización propuesta por Roman Ingarden: el fónico, las unidades de sentido, el de los objetos representados (o mundo del novelista) y el estrato de cualidades metafísicas. Pero se debe aclarar que esta clasificación fue pensada para el análisis de poemas y aunque resulta llamativa a la hora de abordar el estudio de una novela, algunos estratos son más apropiados para la poesía o textos más cortos. Vale la pena recalcar que el gran logro de esa clasificación es ignorar la división tradicional entre forma y fondo, y entender que el fondo está incluido en la forma y depende de ella.

De alguna manera lo que hicieron los nuevos críticos fue defender la crítica como una disciplina autónoma, el concepto de estructura objetiva de la obra (como reacción contra la crítica impresionista) y la delimitación de la experiencia poética. Además, según ellos, el escritor debe “mostrar” su objetivo y no decirlo explícitamente. El significado narrativo debe construirse a través de la forma y no mediante el sentido bruto del objeto representado ni a través de la valoración del autor.

El método de los nuevos críticos acaba con la división tradicional de fondo y forma puesto que los elementos de contenido reciben una elaboración formal y los elementos significantes reciben valores de significación o contenido. Para Wellek, por ejemplo el orden de los acontecimientos en una trama hace parte de la forma. La obra literaria está constituida de materiales (tanto de forma como de fondo) y de construcción. Prefiere hablar de “materiales” es decir, elementos artísticamente neutros que pueden hacer parte ya sea del contenido o de la forma, y de “estructura”, es decir, la manera en que los elementos adquieren eficacia estética. El concepto de estructura también incluye el contenido y la forma pues hace referencia a elementos organizados con un propósito estético. Siguiendo esta línea, la obra de arte literaria se entiende como una estructura o sistema de signos que ayuda a un determinado fin estético.

Wellek hace un paralelo entre la obra literaria y la lingüística para demostrar que la obra es equivalente al sistema lingüístico: la diferencia entre parole (acto oral individual) y langue (sistema de la lengua) es semejante a la experiencia individual del poema y al poema como tal y concluye:

La obra de arte aparece pues como un objeto de conocimiento sui generis que tiene un estado ontológico especial. Ni es real (como una estatua) ni mental (como la experiencia de la luz o del dolor), ni ideal (como un triángulo). Es un sistema de normas, de conceptos ideales que son intersubjetivos... La endeble tesis del absolutismo y la antítesis igualmente endeble del relativismo han de ser superadas y armonizadas en una nueva síntesis que haga dinámica a la escala de valores misma, pero que no la abandone como tal. El perspectivismo, según hemos bautizado tal concepción, no significa anarquía de valores, glorificación del capricho individual, sino un proceso para llegar a conocer el objeto desde diferentes puntos de vista que pueden ser definidos y criticados uno tras otro. Estructura, signo y valor constituyen tres aspectos del mismo problema y no cabe aislarlos artificialmente.” (185-86)

En el capítulo “Naturaleza y forma de la ficción narrativa”, Wellek insiste en el error en que se cae al leer la novela como historial, confesión, historia verídica o como historia de una vida y de su época pues a veces pretende serlo pero para sus fines de ilusión. La literatura debe ser atrayente, tener siempre una estructura y un propósito estético, una cohesión y efectos totales. Obvio, deberá identificarse con la vida pero de forma diferente, y tendrá parte de ella pero siempre con un objetivo específico. Por eso mismo, se opone a una representación realista simplista de la vida o a que la literatura deba ser una imitación de la realidad. Está claro que la literatura imita pero además compone, da forma a los materiales y así los transforma. La obra de ficción puede ofrecer una imagen o ser ejemplo de algún esquema general, pero es necesario tener presente que el novelista más que exhibir un caso (un personaje o acontecimiento) lo que presenta es un mundo o “kosmos”, esto es, una estructura que comprende argumento, personajes, ambiente, concepción de mundo, tono. Y es precisamente ese kosmos el que debe llamar toda la atención del crítico a la hora de comparar la novela con la vida.

Wellek propone tres elementos que componen el análisis de la novela: estructura narrativa, caracterización y marco escénico.

Explica que la “estructura narrativa”, también llamada asunto o argumento, implica tanto la composición estructural y narrativa (los diferentes artificios artísticos narrativos que crean efectos, el método) como la estructura interna de la teoría psicológica , social o filosófica, es decir, lo que explica porque los personajes se comportan como se comportan. La estructura narrativa es argumento en cuanto se le impone el punto de vista o el “foco”, pues define la visión narrativa. Hay que fijarse cómo se cuentan los hechos: el novelista puede contarlos como si no participara en ellos o incluso como si no los hubiera presenciado; puede conocer toda la información sobre los hechos, los personajes y escribir en tercera persona como autor omnisciente; o puede usar el “método objetivo” es decir que en vez de narrar, “muestra” y presenta lo ocurrido a través de diálogos o gestos de los personajes. En este método, el autor omnisciente es reemplazado por la presencia de un punto de vista fiscalizado e implica recursos como el estilo indirecto libre o el monólogo interior que introduce al lector en la vida interior del personaje sin la intervención del autor.

Por su parte, “la caracterización” se da por ejemplo a través de los nombres de los personajes que ya indican o sugieren algunas de sus características. También se puede dar adoptando tipologías de caracteres, es decir, asociaciones entre el aspecto de los personajes y su personalidad; la relación que hay entre ambas cosas, por ejemplo la mujer morena entendida, según él, como apasionada, violenta, misteriosa o la rubia como dulce y tierna. Creo ese tipo de asociaciones son estereotipadas y en realidad sirven poco en la actualidad.

Finalmente, sobre el “marco escénico” entendido también como ambiente o tono, Wellek comenta que hay novelas en las que se detalla minuciosamente los espacios interiores, exteriores o paisajes; en otras, en cambio, esas descripciones son reemplazadas por una visión simbólica de la sensación que despiertan. La descripción romántica busca crear un estado de ánimo, tanto la trama como los personajes están descritos con cierto tono que crea un efecto. La descripción naturalista o realista en cambio, adopta un tono más documental para nutrir la ilusión de realidad. El marco escénico, el ambiente y sobre todo los espacios interiores suelen ser metáforas del personaje, están ligadas a su personalidad. Por su parte, los paisajes o el clima pueden reflejar un estado de ánimo; esto es propio en los románticos

pero no es un rasgo únicamente encontrado en ellos. Asimismo, la gran ciudad suele jugar un rol equivalente al de personaje en la novela moderna y en esos casos el ambiente es la causa de las condiciones físicas o sociales de los personajes.

Aunque la nueva crítica fue dejada bastante de lado porque la teoría posterior planteó la literatura no ya cómo una experiencia estética originada en el texto mismo sino como una práctica social en la que tenía que tenerse en cuenta los procesos de producción y recepción del texto y propuso entonces otro tipo de análisis enfocado hacia la relación de la literatura con el contexto cultural, social e histórico (y apuntando hacia el lector, el autor, otros textos de la misma disciplina o no), vuelvo a la nueva crítica porque considero muy valiosa la manera en que conciben la unión de forma y fondo. También porque al poner la obra literaria en el centro (y como único elemento, en realidad) del estudio, facilita o contribuye a rescatar el carácter literario del texto, le da importancia al trabajo estético que hay en ella; la idea de concebirla como un todo autónomo capaz de explicarse a sí misma y ser entendida a partir de ella, me parece pues interesante (más no obligatorio para considerar válida una lectura o una crítica) como punto fundamental de la crítica, es decir, analizar el libro con el libro y según el libro. Si después se desencadenan algunas asociaciones con asuntos externos a la obra misma, no implica quitarle el carácter autónomo al libro, es decir: vincular un aspecto externo al texto con el análisis intrínseco es más bien como ponerle un moño, un accesorio. Podría parecer una contradicción cuando más adelante se presenten ciertas ideas de Onetti, recopiladas de su época de periodista y algunas entrevistas, especialmente referentes al tema de la literatura. Es necesario aclarar que si bien se dará un lugar a las opiniones y pensamientos del autor -que dan una idea sobre su posición frente a la literatura y visos de su visión de mundo- no pretendo encontrar la obra en esas declaraciones; no analizaré *Tierra de nadie* a la luz de las declaraciones de Onetti. Pienso que la obra está en la obra, claro, pero no creo que el resto sobre. No se abordará el libro a partir de Onetti autor, ni desarrollando lo que ha dicho: se abordará conociendo de antemano cuál es la posición del autor, sin inmiscuirla en el análisis. En otras palabras, hacer un análisis de la obra a partir de la obra misma, pero conociendo, sabiendo pensamientos del autor, no para guiar el análisis, sino simplemente porque resulta importante conocerlos y llamativos pues además, algunos de ellos, se asemejan a ciertas ideas de los nuevos críticos.

No utilizaré las categorías propuestas por Welles para el análisis de la novela porque me parecen confusas y algunas un poco primarias; si bien es interesante que plantea la unión entre forma y fondo a la hora del análisis (el argumento y la estructura narrativa son en él una misma cosa, borra límites entre significado y significante), sus categorías son prácticas pero no muy completas para abordar el estudio de la obra. Adoptaré entonces, categorías narratológicas que permitan analizar el texto, ahondarlo y conocerlo para mostrar que a partir de ellos está construido el significado de la obra.

Categorías de Gérard Genette: tres aspectos del relato

El crítico y teórico francés Gérard Genette, partiendo de bases estructuralistas, definió en su libro *Figures III* (1972) varios conceptos claves para el análisis narratológico que serían luego recopilados por Rimmon en un artículo incluido en *Teoría de la novela* (1996).

Genette expone tres categorías: relato (el significante, enunciado, el discurso narrativo que narra un suceso), la historia (el significado, contenido narrativo o diégesis, sucesos que son centro de el discurso) y narración (acto de producción narrativa o acto de enunciación). La única categoría que puede analizarse es la primera, el discurso del relato, pues la historia y la narración no existen para el lector si no es a través del relato, es decir, a partir de esta categoría es posible adquirir todo el conocimiento de la historia y del acto de narración que la produce. A esto debemos agregar que su análisis reclama el estudio de sus relaciones con la historia y la narración ya que estas categorías se definen recíprocamente, en otras palabras, se comparan entre ellas. El relato se divide en tres aspectos: tiempo, modo y voz.

El tiempo se refiere a las relaciones de cronología entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia y se componen a partir de tres factores. En primer lugar el “orden” que son las relaciones entre el orden temporal de la cadena de sucesos en la historia y el orden temporal de su disposición en el relato. Los fragmentos que crean discordancia entre el orden de la historia y el del relato son “anacronías” y principalmente se diferencian entre “analepsis” (evocar un acontecimiento pasado) y “prolepsis” (contar por avanzado un futuro suceso). Toda anacronía se convierte en un relato segundo en relación con la narración primera en donde se inserta. Se pueden distinguir tres tipos de analepsis y tres tipos de prolepsis según

las relaciones entre “amplitud” (duración de la anacronía en la historia) y “alcance” (distancia temporal, en el relato, entre la anacronía y el relato primero. En segundo lugar esta ‘la duración’, es decir, la relación entre la duración variable de los sucesos de la historia y la duración del texto, o sea, de su relato en el relato. Consciente de la imposibilidad de medir la duración exacta del relato, la solución es tener como base la ‘velocidad constante’: la relación entre la duración de la historia (minutos, días, años) y la extensión que tiene en el texto (líneas, páginas). El punto de medida es que la velocidad no varíe en el relato, entonces al analizar la duración se puede distinguir entre dos formas: la ‘aceleración’ un periodo largo de la historia en un fragmento corto del relato y la ‘desaceleración’ un fragmento extenso de texto para un periodo breve de la historia. Existen así cuatro movimientos básicos: la pausa como punto máximo de desaceleración, en la que un fragmento de texto corresponde a una duración diegética nula; ‘la escena’, es decir el diálogo en el que el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia; el sumario ($TR < TH$) y la elipsis, omisión como punto máximo de aceleración. Y en tercer lugar la frecuencia, definida por las relaciones de repetición entre la historia y el relato, esto es, la relación entre el número de veces que un acontecimiento aparece en la historia y el número de veces que se narra en el relato. Se puede hallar tres formas diferentes: relato singulativo nR/nH (contar 1 vez lo que pasa 1 vez o contar n veces lo que pasa n veces); relato repetitivo $nR/1H$ (contar n veces lo que pasa 1 vez) y relato iterativo el cual implica condensación $1R/nH$ (contar 1 vez o en 1 vez lo que ha pasa n veces).

El modo se refiere a las formas y modos de la ‘representación’ narrativa mimética y dependen también de las relaciones entre relato e historia. El ‘modo narrativo’ incluye las diversas posibilidades de contar los acontecimientos y de contarlos desde diferentes perspectivas. Genette aborda por un lado la noción de ‘distancia’ y deja claro que lo único que puede hacer una narración es crear la ilusión de mimesis y hacerlo a través de la diégesis. Por esa razón la “distancia” está entre los diferentes grados de contar. Entonces Genette reformula la separación entre “mostrar” (mimesis) y “contar” (diégesis), pues considera que el lenguaje no es una duplicación del mundo. Aunque el lenguaje narrativo no copia las frases dichas en “la realidad” por los personajes, puede reproducirlas de tres maneras distintas que tienen que ver con tres grados de distancia respecto a lo que sería una reproducción de la realidad pura: discurso ‘restituido’ es la reproducción que el narrador

hace del diálogo y es entendido como el más mimético pues hay una ausencia del narrador y las palabras del personaje se presentan por sí mismas. Recordemos que según Genette el grado mayor de ilusión de mimesis se logra con el máximo de información y el mínimo de narrador; el discurso ‘narrativizado’ se refiere al diálogo resumido por el narrador y es por lo tanto el más distante; el discurso “transpuesto” es equivalente al estilo indirecto libre, es decir, el narrador reproduce el diálogo pero no hay total seguridad de su fidelidad hacia las palabras pronunciadas realmente por el personaje. La otra noción es la “perspectiva” (¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? o ¿quién ve?) y distingue tres tipos de focalización: relato no focalizado o ‘la narración autorial omnisciente’ en este caso el narrador sabe más que los personajes; el relato con focalización interna correspondiente a un punto de vista restringido y puede ser fija variable o múltiple, el narrador sabe lo mismo que el personaje y es difícil que se aplique rigurosamente pues vuelve imposible la presencia de cualquier descripción o designación externa del personaje focal. Si se reproduce el segmento cambiándolo en primera persona y es necesario hacer cambios, la focalización debe entenderse externa; la focalización externa es en la que el narrador ignora lo que sabe el personaje. Hay que recordar que la focalización no tiene por qué ser constante en toda la narración, las variaciones de punto de vista son cambios de focalización y se etiquetan como focalización variable.

Por último, la voz (¿quién es el narrador? ¿quién habla?) hace referencia a las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las relata y también de todos los partícipes en la “instancia de la enunciación”. Esta categoría se enfoca en la enunciación narrativa y estudia al hablante más que al centro de la visión. Genette explica que frecuentemente la independencia de esta categoría no es tomada en cuenta ya porque es reducida a cuestiones de punto de vista o porque es identificada con la situación de escritura y cae así en el error de confundir al narrador con el autor y al destinatario de la narración con el lector del libro. La voz estudia las relaciones entre el acto de la narración y el relato y las relaciones entre el acto de la narración y la historia. El tipo de narración se define según el tiempo, es decir, la posición de la instancia narrativa en relación con la historia existen cuatro tipos: “ulterior”, se narra en pretérito un suceso ya pasado; “anterior” que por lo general se narra en futuro aunque también puede usar el presente para un relato profético que predice lo que sucederá; “simultánea” es una narración en presente, simultánea a la acción (reportajes, diarios...) o

sea que la posición temporal de la voz es paralela, simultánea con la acción; “intercalada” en la que la narración es fragmentada y se inserta en diferentes momentos de la acción, puede así variar en los tiempos. Además, Genette propone el análisis de la ‘voz’ a partir de tres niveles. Primero distinguir los niveles narrativos o de ficcionalidad compuestos por: el nivel extradiegético (es exterior a los acontecimientos principales de la ficción, el relato primero pertenece por definición a este nivel), intradiegético (es el nivel de los sucesos narrados en el relato primero) o metadiegético (una narración dentro de una narración). Segundo, estudiar la persona que narra que puede ser heterodiegético en el caso de un narrador que no es personaje u homodiegético si es un narrador que participa en la historia que narra (ya sea protagonista o testigo/observador). A partir de la combinación de los niveles narrativos con los tipos de narradores se obtiene una visión más clara de las voces narrativas: extradiegético- heterodiegético, es un narrador externo que no es personaje de ficción en la historia que relata; Extradiegético-homodiegético, es un narrador “externo” que relata su propia historia, “corresponde a una narración retrospectiva en primera persona, donde el narrador es extradiegético y su yo que experimenta el pasado es intradiegético”(191); intradiegético-heterodiegético, es un narrador de ficción que cuenta hechos de los que no hace parte; intradiegético-homodiegético, es un narrador de ficción que narra su historia propia. Y tercero, Genette estudia al “narratario” que se puede distinguir entre extradiegético (es el lector implicado, a quien se dirige un narrador extradiegético) o intradiegético (el destinatario es un personaje de ficción que hace parte del relato, a quién se dirige un narrador intradiegético).

Estas categorías metodológicas serán pues de gran utilidad para hacer el análisis textual de *Tierra de nadie* e identificar así lo que de literario haya en él y encontrar significados o interpretaciones de la novela.

Voces sobre Onetti

Me parece conveniente recopilar algunos pensamientos expresados por Onetti sobre todo acerca del rol y la posición que debe adoptar el escritor o que dejen entrever su visión de mundo, así como lo que se ha escrito de él en los estudios literarios. Aunque en ello no se encuentre lo que de importante pueda tener *Tierra de nadie* ni sirva para la interpretación o significado que sólo encontraremos en la obra misma, es necesario, en mi opinión, darle un espacio a las palabras de los críticos y del propio autor porque son textos que existen sobre el asunto así no sean fundamentales para la manera en la que más adelante analizaremos el libro, pero que resultarán útiles para compararlos con el resultado final de este trabajo que posiblemente los reitere, los complemente y por qué no, en algunos casos los discuta.

Onetti según Onetti

En el libro *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (1976), se recopilan columnas publicadas en *Marcha*, artículos sueltos firmados por Onetti y algunas entrevistas. Este material resulta importante pues deja conocer las ideas principales del autor sobre temas literarios entre otros.

En junio de 1939 nace *Marcha*, un semanario político y cultural fundado y dirigido por Carlos Quijano. Este semanario mantuvo siempre una apertura ideológica y sus colaboradores eran adeptos a diferentes líneas políticas, no se escribía desde ningún partido sino desde la opinión. Onetti fue el secretario de redacción desde su origen hasta 1941 y también escribió bajo el seudónimo de Periquito el aguador la columna semanal llamada “La piedra en el charco” en la que deja ver su punto de vista sobre la literatura uruguaya, sus críticas y propuestas al respecto. Allí, se burla con rabia de los escritores que siguen atrapados en el pasado literario, reproduciendo paisajes rurales pintorescos y el ambiente gaucho sin tener un contacto real con el ambiente campesino de lo que, según él, resulta una literatura artificial. Critica al escritor que vive en Montevideo pero escribe sobre el campo y por esa razón Periquito el aguador afirma que la ciudad no existe aunque sea la capital, aunque sea el “centro” no tiene ninguna relevancia no se sabe cómo es, porque los escritores no se han fijado en ella. Onetti aboga por la necesidad de una literatura nacional que permita despegarse de la mediocridad literaria que se vive en esa época y que está dada

por personas que solo buscan elogios de sus obras, sin arriesgarse a dar un vuelco profundo, sincero y que otorgue el lugar necesario a la realidad actual del país: “En definitiva, lo que necesita la literatura rioplatense es una voz que diga simplemente quiénes y qué somos, capaz de volver la espalda a un pasado artístico irremediablemente inútil y aceptar despreocupada el título de bárbara” (19). En el artículo “Literatura nuestra” insiste en la necesidad de que los escritores digan cómo es y qué es Montevideo y sus habitantes, y de esa manera la ciudad tenga vida, exista. Y agrega que los escritores deben mirar lo que los rodea, contar su experiencia y plasmar el alma de su ciudad, y así, siguiendo la frase de Wilde “la vida imita al arte”, si el escritor es bueno, el resultado será admirable: los habitantes se parecerán increíblemente a lo que él haya descrito. Recalca también la importancia esencial del ser humano pues “...en arte, y en definitiva, el hombre es fundamentalmente el instrumento que tiene el hombre para saber de la vida” (68). Pero el problema no está solo en la visión adoptada por los literatos sino en el lenguaje utilizado que resulta ser una copia de los españoles o del estilo de los franceses. Onetti siente que no existe algo que pueda nombrarse ‘literatura nuestra’, es decir, no existe un libro en el que puedan encontrarse los uruguayos de la época.

Además reclama una característica fundamental al escritor: paz. Debe hacer su tarea cuando su estado de ánimo sea sosegado para evitar escribir panfletos en vez de obras literarias y se esforzará por “desaparecer, en la medida de su papel de intermediario, médium entre la vida y sus lectores” (52). Por demás, en una de las entrevistas asegura que “la literatura jamás debe ser comprometida. Simplemente debe ser buena literatura. La mía solo está comprometida conmigo mismo. Que no me guste que exista la pobreza es un problema aparte.” (200) Su posición coincide con el rol de catalizador que Eliot le atribuye al escritor y también recuerda al combate de los nuevos criticistas contra el estudio que busca y encuentra mensajes o doctrinas en los textos.

Periquito el aguador demuestra un evidente fastidio por la pose intelectual de algunas personas como por ejemplo una tal Tota Pérez Smith, ridiculizada en “Jueves literario”, artículo que la describe como una señora insoportable por hablar en exceso y querer demostrar con cada palabra su inconmensurable conocimiento sobre todos los autores y temas existentes. Periquito el aguador reclama en 1939, un año antes de la publicación de

Tierra de nadie, la necesidad de un escritor anti-intelectual que escriba porque no puede dejar de hacerlo y expresa desagrado por los escritores que se ponen al servicio de una causa política, considerándolo un gran error ya que además de resultar inútil, demuestra que no es un oficio del auténtico escritor:

Cuando un escritor es algo más que un aficionado, cuando pide a la literatura algo más que elogios de honrados ciudadanos que son sus amigos, o de burgueses con mentalidad burguesa(...) podrá verse obligado por la vida a hacer cualquier clase de cosa, pero seguirá escribiendo. No porque tenga un deber que cumplir consigo mismo, ni una urgente defensa cultural que hacer, ni un premio ministerial para cobrar. Escribirá porque sí, porque no tendrá más remedio que hacerlo, porque es su vicio, su pasión y su desgracia. Y si, llevado a un terreno de actividad política, deja de hacer literatura para dedicarse a redactar folletos de propaganda, que nadie se haga cruces en homenaje a un inexistente sacrificio. El escritor no era escritor, sino político; terminó por encontrarse a sí mismo. (...)Esa defensa solo puede realizarla eficazmente el proletariado, porque al torrente de la regresión no lo van a detener con diques de papel impreso. ¿Se trata de colaborar en la lucha, poniendo las estilográficas al servicio de las fuerzas liberadoras? Pues que escriban las gacetillas de los periódicos de izquierda, o redacten los manifiestos de los sindicatos... pero, para este fin, no creemos en la eficacia de los poemas ni de las novelas, ni de las obras de teatro que puedan escribir nuestros escritores. (37)

Incluso en otro artículo lleno de sarcasmo y humor “Regreso de la guerra locuaz”, se ha dado cuenta que de nada sirve reunirse con otros compañeros a conversar, discutir, solidarizarse y aplaudir opiniones o ideas sobre la segunda Guerra Mundial; por ello promete limitarse a leer, comentar y escribir libros pero aclara que en ningún caso libros de guerra. Entonces, a partir de estos fragmentos se puede asegurar que para Onetti el compromiso del escritor debe ser únicamente artístico y nada más. En la entrevista titulada “El tiempo del cometa” (1969), se muestra un poco menos radical y hace una aclaración sobre el asunto: “Pienso que la vida es así; si hay ternura, sale, si hay posición política, sale, quiera o no quiera el autor. Pero esas cosas no hay que proponérselas, no hay que tratar de expresarlas: van a aparecer solas siempre y cuando estén en la vida” (222). Acaso

su posición se explique también y principalmente como una incompatibilidad con la crítica bizca que estudia la literatura como documentos sociales e históricos, provocando así un efecto negativo al transformar lo literario en un simple medio de propaganda ideológica o en un testimonio histórico.

Después de un tiempo, aparte de “La piedra en el charco” aparece una serie de cartas humorísticas escritas también por Onetti pero firmadas por Grucho Marx, dirigidas al director y referentes a noticias locales, latinoamericanas y de la Segunda Guerra Mundial. Parece importante recordar la carta escrita en enero 10 de 1941, “La guerra permanente”, pues deja entrever la visión de mundo del escritor y su percepción de la humanidad y de la función de la guerra como único medio para que el hombre se convierta en algo tolerable. Onetti supo que la guerra había entrado en tregua durante un día por razón de la Navidad y entonces deduce con sarcasmo que sería maravilloso crear una religión con miles de mártires para que el próximo año se celebraran todos los días conmemorativos y con esto hubiera un gran periodo de paz. Pero luego lee otra noticia que lo hace pensar sobre los efectos morales de la guerra; se da cuenta que ha despertado la solidaridad y el amor de los ricos de Londres y que, por ejemplo, las señoras ya no dedican su amor a los loros sino a huérfanos o a los muertos de hambre. Entonces, Onetti concluye:

Vi que, sin la amenaza de una bomba que lo disuelva a uno en el aire, la gente es en todo sitio egoísta, cobarde, mezquina, avara y otras cosas que no me animo a escribir. Entonces, señor director, quiere usted decirme ¿para qué sirve la paz? ... me lanzo a propagar la doctrina de la guerra permanente como único sistema para obtener el mejoramiento de la humanidad. (90)

Este artículo es una sátira de la sociedad, percibida por el autor como cosa podrida o al menos llena de defectos y por esa razón la guerra no resulta tan oscura ni la paz tan idílica.

En el artículo llamado “Reflexiones literarias” publicado en el diario *Acción* en 1966, defiende y proclama la búsqueda de originalidad de los literatos pero hace una diferencia entre la necesidad de encontrar formas nuevas para la expresión del escritor y la voluntad caprichosa de complicar la lectura adoptando recursos obvios mediante, por ejemplo, la cronología o los diálogos. Es decir, la técnica resulta interesante al utilizarla solamente como

un instrumento más no al convertirla en el punto esencial de la creación. La renovación técnica es válida y sincera cuando corresponde al contenido, o en otras palabras, cuando la obra no puede haber sido escrita de otra forma, en oposición a lo que hacen ciertos autores al adoptar técnicas que no son necesarias, con el objetivo de obtener un libro pomposo, que esté a la moda o sorprenda a sus lectores mediante la confusión. La gran petición de Onetti a los escritores es “[...] escribir de verdad, sin pensar en nadie y sin más propósito que el libro mismo” (209).

Y es que, por demás, el lector no debe adquirir mayor importancia, al menos no para el escritor mientras está creando su obra. Onetti dice que los buenos libros “se escriben para que gusten a sus autores, en primer término; luego para que gusten a Dios o al Diablo o a ambos dos conjuntamente; y en tercer término para nadie” (62) y esto complementa su rechazo e incredulidad frente al escritor comprometido con causas sociales o políticas, porque su idea es que la literatura no debe servir para nada más que no sea la literatura misma. En las entrevistas repite la falta de importancia que tiene para él el lector: “Escribo desde niño y para nadie” (193); “Nunca escribí para pocos o muchos; siempre escribí para mí, dulce vicio que no castiga el Código Penal [...] en mi caso el lector no es imprescindible” (197); “pienso que a un novelista le debe importar en realidad un corno que el lector esté interesado o no. Lo único que le importa es estar interesado él en lo que escribe. [...] Cuando estoy escribiendo no existe el lector para mí, ni siquiera la posibilidad de que lo que escriba sea leído. En ese momento lo único que tengo es felicidad” (225) y precisamente como no escribe para nadie, tampoco el libro ha de llevar un mensaje “[...] el que pretende dirigirse a la humanidad o es un tramposo o está equivocado. La pretendida comunicación se cumple o no; el autor no es responsable, ella se da o no por añadidura. El que quiera enviar un mensaje que encargue esta tarea a una mensajería.” (195) Pero es necesaria de nuevo una aclaración: lo que juzga Onetti es la voluntad deliberada del escritor que inscribe mensajes en vez de escribir literatura. Otro cuento es que, como se dijo anteriormente, el mensaje esté dentro del escritor y salga durante la creación, claro está, sin proponérselo, sin darse cuenta, sin que haya sido premeditado como un objetivo de la obra.

Su segunda novela y objeto de estudio en este trabajo, *Tierra de nadie*, fue presentada en Buenos Aires al premio Ricardo Güiraldes, organizado por Losada, del que resultó ganadora

Es difícil empezar a vivir de Bernardo Verbitsky. *Tierra de nadie* obtuvo el segundo lugar y fue publicada meses después, en 1941, por la misma editorial. La primera edición de la novela traía en la solapa la siguiente declaración del autor:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce veinte años después, la europea de postguerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino. Que no se reproche al novelista el haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia. (Onetti, *Obras completas* 934)

El autor no combate con nada, contra nadie; él no juzga, ni condena, ni rescata a sus personajes porque como lo expresó en su artículo sobre ‘La guerra permanente’ la especie humana no tiene solución, no hay esperanza para ella, es una plaga sin posibilidad de mejoría. La vida no dejará de ser una desazón de la cual sus personajes huyen a través de fugas efímeras como borracheras, sexo o soñar con lugares que saben inalcanzables.

Es necesario agregar que, según dice Ángel Rama en “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”, la declaración de Onetti fue escrita por petición del editor quien temía la recepción de un libro que abordaba y exhibía con sinceridad los problemas e ilusiones de la nueva generación, dejando de lado las apariencias, “lo que vale tanto como el reconocimiento de las dificultades que presentaba una modernización sobre pautas europeas en el medio más tradicional latinoamericano” (80).

Según la nota de edición sobre *Tierra de nadie* en el libro *Juan Carlos Onetti, Novelas I* (2005) Onetti comentaría en referencia a su segunda obra:

Yo intuía que había ciudades viejas donde el aire se mueve con más lentitud o tiene otra consistencia, si se puede decir; donde los sucesos permanecen en las cosas, en la gente, en los muebles, impregnando todo, modificándolo. En los telegramas de guerra que me llegaban a la agencia se hablaba de ciudades abiertas.

[...] Inconscientemente, siempre relacionaba esa frase con Buenos Aires. Una ciudad abierta, todo lo barre el viento, nada se guarda. No hay pasado (Chao 159).

Cita pues a Ramón Chao y su libro *Un posible Onetti* (una recopilación de entrevistas y extractos de sus obras, hecha en 1990) como fuente de la cita. Resulta que esta supuesta declaración del autor uruguayo es exactamente la reproducción de las palabras de un personaje (Casal) de *Tierra de nadie*, salvo el cambio de un par de palabras, la omisión de otro par y del tiempo verbal: el personaje habla en presente, la cita en pasado. Quedo con la duda si en la nota hay una confusión que toma por comentario del autor un fragmento de la obra recogido en el libro de Chao (pero el tiempo verbal y los cambios de palabras no tendrían razón de ser) o si por el contrario, es una auténtica declaración de Onetti lo que significaría que las palabras del personaje aludían a una sensación del escritor en ese momento (pero no creo, en ese caso habría simplemente usado sus propias palabras para expresar la idea y no las mismas palabras del personaje) o más bien representa un gesto cargado de ironía para referirse a su propio libro, es decir, reprodujo adrede las palabras del personaje (lo más cercanas posibles) para hablar de la obra, como si pensara que lo que se pudiera decir al respecto está en la obra y él no tiene nada más que aportar; que no es él quién puede hablar al respecto, sino exclusivamente los personajes de *Tierra de nadie*.

En *Tierra de nadie* más que abordar la descripción de la ciudad como espacio, esta se deduce a partir de lo que la novela trata. Onetti prefiere narrar un paisaje anímico, oculto detrás de las apariencias de los seres que habitan Buenos Aires durante el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Muchos suelen asociarla con *Manhattan Transfer* (1925), escrita por Dos Passos, pero una gran diferencia radica en que en el libro de Onetti “la acción novelesca no está centrada en los escenarios del poder real, sino en las divagaciones de un grupo de marginales y desclasados” (Aínsa 132). En el prólogo de las obras completas, Juan Villoro la define como “un tejido de voces múltiples, sueltas, simultáneas, que no siempre se escuchan entre sí y el autor convierte en discurso unitario.” Se puede decir que en la novela no pasa casi nada precisamente por la parálisis que sufren los personajes debida al desajuste que la vida les provoca. No hay héroes ni intriga, ni suspenso pues desde el comienzo todo está fatalmente escrito. Lo que encontramos es un reguero de voces y cotidianidades de Aránzuru, Llarvi, Violeta, Nené, Casal, Mauricio, Rolanda, Bidart,

Semitern, Sam, Nora, Num, Larsen, Mabel, Katty...y otros cuántos, todos ellos marginales, aburridos, frustrados, desubicados, indiferentes. Aránzuru, un ex abogado, proyecta un viaje hacia Faruru, la isla prometida por el viejo Num como retribución por un caso sobre una herencia que Aránzuru llevó a cabo. Pero Faruru ni está en los mapas, ni existe y ambos lo saben. A lo largo de la historia, el ex abogado invita a varias personas a la isla inventada, planea el viaje, lo propone y lo pospone. Paralelamente se narran pedazos, instantes, de los otros personajes: prostitutas, proxenetas, artistas frustrados, sindicalistas convertidos en simples vándalos, infelices, prófugos de la ley, maltratadores, suspicaces, algunas veces reflexivos y otras impulsivos. Es pues una sucesión de personajes y situaciones.

En la entrevista “Onetti en el tiempo del cometa” (publicada en *Panorama* en 1969), Carlos María Gutiérrez le pregunta sobre la influencia de John Dos Passos en su libro *Tierra de Nadie*. El autor responde que se ha vinculado la forma de su novela a la de *Manhattan transfer*, pero que tal influencia es discutible porque más que a Dos Passos, la forma de su novela se debe al hecho de que la tenía que presentar a un concurso literario. La describe como una novela sobre personajes que conocía en la vida real y sobre hechos y datos. Agrega una anécdota:

Me acuerdo de una madrugada- yo entonces trabajaba en la agencia Reuter de Montevideo- cuando una personaje – creo que se llamaba Violeta en el libro, y en la vida real debió llamarse algo así como Rosa, para no salirme de la floricultura-, me llamó por teléfono de larga distancia, desde Buenos Aires, en medio de un rumor de orgía, para preguntarme qué era aquello, que sus amigos andaban diciendo que había una novela mía en la que aparecía ella. Y bueno, yo le dije: ‘no, m’hijita, ¿vos que tenés que ver con eso?’ y era exactamente un calco de ella. Violeta, Rosa. Por eso te digo que Dos Passos no fue un metejón. Reconozco su calidad y creo que *Manhattan Transfer* es lo mejor que escribió. (218)

Ahora bien, después de conocer al escritor a partir de sus propias palabras, de rescatar sus pensamientos, opiniones y peticiones, así como algunas declaraciones específicamente sobre su propio libro, se abordará lo escrito por la crítica literaria referente a *Tierra de nadie* y a su obra en general, con el propósito de tener un panorama más completo que

permita llegar a asociaciones pertinentes , pues aunque el significado de la obra está en ella misma, considero esta información no es esencial pero si interesante, para quien lea el libro, como herramienta preliminar al análisis narratológico de la obra y a la interpretación que de ello derive.

Estado del arte

En *El Viaje a la ficción*, Vargas Llosa hace un recorrido cronológico por la obra del autor rescatando algunas características principales de su estilo o temáticas y proponiendo un vínculo innegable de sus libros con la situación de América Latina, además de abordar sobre el rol fundamental que Onetti jugó para la novela del continente. Reconoce el gran logro que significó la primera novela *El pozo* (1939) que además de estipular las bases del mundo Onettiano, abrió las puertas a la modernidad narrativa en español, pues en esa época, la narrativa latinoamericana no abandonaba del todo el regionalismo y el costumbrismo, salvo pocas excepciones como Arlt o Borges. Advierte una semejanza entre el pesimismo, la soledad, la angustia y la personalidad antisocial de Linacero, protagonista de *El pozo*, y el existencialismo de *La Náusea* (Sartre) y *El Extranjero* (Camus); pero a diferencia de los personajes franceses, Linacero usa la ficción, la imaginación y la ensoñación como recurso para soportar el malestar.

Acerca de *Tierra de nadie* (1941), dice que es una sucesión de cuadros sin denominador común, carentes de una figura final que llene de sentido a las partes. Una novela hecha de fragmentos inconexos que en ningún momento logran integrarse en una unidad coherente que ofrezca una imagen firme de la ciudad. Los personajes (entre los que aparece por primera vez Larsen, futuro juntacadáveres de Santa María) son borrosos, marginales, fracasados, mediocres y califica los diálogos como abundantes, rápidos, lacónicos y forzados, aunque de buena prosa. Además, a manera de fallo, concluye: “El exceso de oscuridad – datos escondidos elípticos y sobreentendidos maniáticos - crea una atmósfera pero frustra una historia que carece de sentido y de rumbo” (65). En cuanto a la presentación escrita por Onetti y que acompaña al libro, pone en duda -sorprendentemente- si a finales de los años treinta ese tipo de hombre descrito en la novela, se extendía

realmente en Buenos Aires. Lo certero para el crítico es que el título de ‘indiferente moral’ aplica de manera invariable para definir a los personajes onettianos, presentes incluso desde su primera novela: “[...] individuos que miran al mundo y se miran a sí mismos con un desinterés metafísico, cuando no con desprecio” (64). Me parece sorprendente dada la tendencia del crítico por asociar las novelas de Onetti a un testimonio socio-histórico de América Latina. Constantemente recuerda el rechazo de Onetti frente a ese tipo de lecturas, por ejemplo, cuando un periodista escribió que *El astillero* (1961) podía ser leída como una alegoría de la decadencia uruguaya a lo que el autor refutó: “No me interesa ese tipo de novela. No hay alegoría de ninguna decadencia. Hay una decadencia real, la del astillero, la de Larsen” (153), pero Llosa insiste en que la novela está llena de símbolos y motivos referentes a la decadencia debida al desplome económico y social del país. Su punto de vista es que “las obras literarias son también, aunque jamás únicamente testimonios históricos y sociales” (154) y explica la visión pesimista de Onetti como una consecuencia de su contexto. El subdesarrollo es, según él, un estado de ánimo escondido tras los intentos de modernización de Latinoamérica que llena de pesimismo a las personas al darles la impresión de que los esfuerzos son inútiles, los anhelos interrumpidos y todo acaba en derrota. Considera a *Juntacadáveres* (1968) la novela más política de Onetti pues a partir del pequeño prostíbulo creado por Larsen, se describe, según él, la vida política local, corrupta y arbitraria. Avisa además un cambio constante de narradores y que al final las distintas historias no se integran, quedan inacabadas lo cual sería un reflejo de las vidas latinoamericanas que “transcurren en la inseguridad, amenazadas siempre de brutales transformaciones -golpes de Estado, cambios radicales de política, rebeliones, guerras civiles, crisis económicas- que pueden destruir en pocas horas lo construido a lo largo de años o enviar a la cárcel, al paredón o al exilio a quien hasta ayer se creía a salvo, dueño de una vida segura y estable” (232). Me parece pues curioso su esfuerzo por asociar distintas obras al contexto histórico-social (en contra de la voluntad del autor) y por otra parte, dude de que el retrato hecho en *Tierra de nadie* (única excepción donde el autor expresa abiertamente estar pintando a una generación) corresponda a la realidad bonaerense a mediados de 1930.

Cree Vargas Llosa que antes de la década del cincuenta, Onetti no era un gran novelista aunque iba rumbo a serlo. *Para esta noche* (1943) es la mejor de sus tres primeras novelas,

“sin ser del todo una novela lograda” (67). Percibe la influencia de Faulkner “no del todo asimilada”, en sus metáforas e imágenes poéticas. Mientras que el suspenso, los enigmas, los personajes fríos, marginales y violentos son asociados a la afición del uruguayo por el género policial. Pero en cambio, valora absolutamente su talento, durante esa misma época, como cuentista. Se refiere a *Bienvenido Bob* (1944) como “una síntesis acabada de la visión de mundo de Onetti, pesimista y sarcástico, inteligente, desesperado y lúcido” (73) escrito con un estilo denso, intenso y claro a la vez. *El infierno tan temido*(1957) tiene un estilo ambiguo, lleno de omisiones, alusiones, acertijos que permiten llegar a diversas interpretaciones, todas posibles e incompletas. Por su parte, en *Un sueño realizado* (1941) desde el mismo título ya aborda la temática de la dualidad entre realidad y ficción, que sería recurrente en toda su obra. Tanto en este cuento como en *Bienvenido Bob*, hay un narrador personaje o un narrador testigo que suele ocultar datos y despierta expectativa impregnando de incertidumbre y ambigüedad la historia. Esa escogencia de narradores será también recurrente a lo largo de su narrativa. En ocasiones, una misma obra tiene variedad de narradores, omnisciente, narrador personaje, etc., que crean el mismo efecto de incertidumbre frente a la anécdota.

Es hasta 1950 cuando Onetti se consolida como novelista, según Vargas Llosa, al publicar *La vida breve* nombrada por el crítico como “la mejor novela escrita en América Latina hasta el año en que apareció” (182), donde aparece entonces la creación de Santa María, imaginada por el personaje Brausen. Esta ciudad nace, según él, de la influencia de Faulkner quién había creado el condado ficticio Yoknapatawpha Country. Es decir, Onetti como Faulkner (a quien por cierto, leía con admiración), crea un lugar propio inspirado y a la vez opuesto al mundo real; ahí está la influencia: en la unidad del mundo creado y en la continuación de personajes de una obra a otra. Asimismo, ambos sustituyen el tiempo cronológico y lineal por una dimensión que entrevera presente, pasado y futuro. Pero aclara que el estilo del uruguayo es original y auténtico. Si bien el mundo faulkneriano puede ser considerado pesimista, el de Onetti lo supera en ese aspecto, con personajes que están condenados de antemano a fracasar: “En el mundo de Faulkner hay un destino que destruye y frustra a los seres humanos que, sin embargo, osan rebelarse contra aquel. En el de Onetti los seres humanos llevan en sí su propia frustración” (87). Asegura que “en Santa María, como ocurre en el sueño, los episodios no están encadenados, no se suceden dentro

de cierta lógica en un tiempo progresivo [...] solo hay estampas, episodios, ocurrencias que se yuxtaponen.”(111). La confusión creada a partir del “disolvente y nublado estilo de Onetti no es gratuito, es el que podría expresar mejor la difusa materia, compuesta de realidades disimiles, de que consta el mundo que inventó” (114), con ello defiende *La vida breve* porque la prosa está al servicio de la historia pero marca una oposición frente a ‘otras’ de sus novelas en las que parecía ser más un pretexto para derrames barrocos, empobreciendo así la historia. El crítico advierte una contradicción de Onetti entre la voluntad de autenticidad, de rechazo por los lugares comunes o la mera retórica y una propensión del estilo, particularmente en sus primeras novelas y que disminuyó a lo largo de su obra sin desaparecer del todo: “en caer, por frases o párrafos, en un discurso que es forma sin fondo, exhibición de palabras y frases que guardando cierta apariencia de profundidad resultan[...] pura apariencia, espectáculo sin contenido” (125) y supongo que en ese sentido le atribuye una supuesta artificialidad al estilo de *Tierra de Nadie* que termina malogrando la obra.

Aparte de Faulkner, Onetti tiene varios puntos de conexión con Ferdinand Céline (1894-1961) a quien también admiraba. Comparten la visión negativa y deprimente del mundo, pero la onettiana es menos “teatral” y “apocalíptica”. La mediocridad, el fracaso, la sordidez y la violencia pueblan sus temáticas. Pero la gran semejanza está en el estilo “crapuloso” de ambos: palabras vulgares, expresiones de jerga y habla de la calle es un estilo irrespetuoso frente los valores establecidos y deliberadamente incorrecto. Pero no lo hace para llegar a toda clase de público, dice Llosa, sino para mostrar la podredumbre y maldad de los hombres, es decir, traduce la visión absolutamente pesimista de la humanidad; no lo hace señalando o buscando una denuncia que reclame el cambio de conductas porque así es la naturaleza del hombre y no hay más.

Para finalizar, el escritor peruano se refiere a la alianza entre lo fantástico y lo real, al mundo creado donde ambas partes se confunden borrando las fronteras, como uno de los rasgos más inusitados de su literatura. Por demás, cataloga a Onetti : “el primer novelista de la lengua española moderno[...] el primero en utilizar un lenguaje propio, elaborado a partir del habla de la calle [...] utilizando técnicas de vanguardia como el monólogo interior, las mudas de narrador, los juegos con el tiempo” (228). Atrás quedó el realismo naturalista con

su estilo sentimental o el estilo postizo con el que sus contemporáneos intentaban describir lo típico de la vida regional y con mal uso de las técnicas modernas de la narrativa caían en contradicciones de puntos de vista o de los tiempos narrativos. Por esa razón Vargas Llosa reconoce en la habilidad técnica de Onetti “una verdadera revolución en el continente” (228) y que gracias a la sutileza e ingenio de su prosa, el lector logra disfrutar frente a la desgracia, el sufrimiento y la frustración presentes en sus narraciones.

De manera similar, Harss también estudia la obra en relación con el contexto histórico pero habla específicamente de Uruguay. Durante y después de la Primera Guerra Mundial, El Río de la Plata cruza por una etapa de desarrollo económico y cultural próspero “fue la época de los radicales, de compromiso político, reforma social y experimentación literaria” (216). Pero todo empieza a desvanecerse hacia 1930 cuando los grupos nacionalistas llegan al poder para consolidar la decadencia al final de la década, “el grito de batalla de los años treinta ‘aquí y ahora’ había levantado el telón sobre una era de agresión, de denuncia y de desenmascaramiento de un sistema que iba ya en estruendosa decadencia” (217). Las circunstancias de la década crearon tensión en los círculos intelectuales, los novelistas se vieron obligados a un cambio de velocidades y a la necesidad de buscar nuevas bases: las escuelas literarias se desbaratan poco a poco y arrinconados en grandes ciudades deformadas, los escritores se voltearon hacia sí mismos para construir mundos subjetivos. Las ciudades estaban pobladas por un nuevo tipo de ser humano, frustrado y desubicado, “el paria espiritual, el desterrado moral” (217) y ese sería el hombre característico de la obra del uruguayo. Sus personajes, tan proclives a la alienación y a la desconexión con el mundo, son los representantes de una época, de un estado de ánimo de un tiempo y un lugar. Pero Onetti no se fija en el objeto sino en el sujeto, dice Harss, es un pintor de alma. Tampoco fue el primero en escribir novela urbana en Uruguay, pero hizo a un lado lo pintoresco o fisionómico para dedicarse a crear un ‘paisaje espiritual’ de la ciudad. En 1940 se propagaba el totalitarismo en Europa, en Argentina el nacionalismo de tendencia axial, mientras en Uruguay, bajo el gobierno reaccionario que rigió el país desde 1933 hasta 1942, se derrumbaban las ilusiones de democracia, estabilidad e igualdad que resultaron ser pura apariencia de un gobierno corrupto. Harss explica el nihilismo de la generación de Onetti - retratada en *Tierra de nadie*- como un eco tardío del malestar que produjo la primera

Guerra Mundial y que “respiró el desilusionado individualismo de una época que fue dejando al margen a tantos hasta descartarlos” (215).

En cuanto al estilo Harss reprocha el uso, en ocasiones, de una sintaxis enredada que oscurece a la historia. Compara algunas obras: *El pozo* tiene un estilo directo y deliberadamente ‘antiliterario’; en *La vida breve* es más elíptico pero espontáneo, sin caer en grandes complicaciones sintácticas; al contrario en *Un sueño realizado*, *Tierra de nadie* y *Para esta noche* se advierte algo de artificio. Sobre todo en el primero, hay frases largas, contorsionadas y “a veces caen en el puro firulete” (237) y aclara que si bien lo circular, lo estático, la reiteración son recursos válidos para un universo de destinos fijados de antemano, es decir, auténticos en la atmósfera de los personajes, “en fuertes dosis, puede llegar a parecer pura aparatosidad [...] la acumulación de palabras suele distraer y hacer [la historia] difusa.” (237). Acerca de los personajes, Onetti suele definirlos por lo que omiten, el crítico hace énfasis en las tres primeras novelas en las cuales “son poco más que episodios de sus propios procesos mentales. Son fantasías pasajeras, de existencia tenue y errátil [...] Se volatilizan fácilmente. Son realidades secundarias, subsidiarias, sin ningún peso dramático” (227). La ambivalencia y los claro-oscuros son características principales en su obra; al respecto, Luis Harss concluye:

Si algo puede decirse de su trabajo es que su perspectiva resulta hipotética, más sombras que sustancia[...] Se interesa menos por llegar a la verdad de una situación que por aislar sus componentes - sus alternativas- de las que probablemente brotarán tanto falsedades como evidencias. Las variantes son inagotables. El lector en busca de una versión definitiva quedará decepcionado, no sacamos nunca cuentas claras con Onetti. (223)

En cambio, Mario Benedetti avisa que el sinsentido de la existencia humana se convierte en un rasgo propio de su literatura y se debe de alguna forma a que todo está sujeto a una indudable condena. Sus personajes, que parecen tener una voluntad inconsciente de autodegradación, no son figuras aisladas, son El Hombre, todos los hombres, cada hombre, incluido Onetti.

Las novelas se cruzan, se complementan y hasta se justifican de manera recíproca. El autor ha creado un mundo completo, con personajes que se pasean de obra en obra y que se van completando en cada una de ellas, a través de episodios y nombres, que funcionan como referencias y van explicando datos del pasado, episodios sucedidos, motivaciones pasadas, etc. Este es un punto esencial de su literatura y que además lo aleja de Faulkner porque Onetti construye “un enigma al revés” (62), es decir, el misterio no es la solución ni el desenlace (como sucede en Faulkner) sino el antecedente, los datos previos. Benedetti explica que en el escritor norteamericano cada personaje tiene un destino diferente, una fatalidad particular, distinta, mientras que en Onetti es genérica: siempre es la misma condena. De ahí el interés que desencadena el pasado de los personajes, pues el futuro poco importa ya que está establecido desde el principio. Lo que pasará no representa incógnita alguna, porque el desenlace será una condena, lo saben ellos y el lector.

Tanto en sus cuentos como novelas, es muy poco lo que acontece y nada culmina en sus historias. Los personajes no logran mezclarse con la vida, no hacen parte de ella y viven en una especie de presente crónico que implica una imposibilidad de escapatoria. Tienen deseos o ilusiones que llevan a cabo sin esperanza. Lo particular de la actitud de Onetti es que se limita a escribir su versión (o visión) cruel y resignada del mundo que percibe, sin intentar destruir el orden existente buscando cambiarlo o moralizarlo. Con ello se recuerda que para el autor, la literatura no tiene el deber de modificar ninguna condición de la realidad, sino que está encargada de expresarla (la realidad, su realidad, la realidad de los personajes) con vigor. El mundo onettiano contiene algunos pocos datos sobre la realidad, el resto es invención y concentración, asegura Benedetti, pues aunque sus personajes están en la trivialidad de la cotidianidad y tienen con un lenguaje coloquial, se mueven en planos que se perciben con cierta aura de irrealidad; Hay “una formulación onírica de la existencia, pero quizá fuera más adecuado decir insomne en lugar de onírico” (61) en sus novelas predomina la noche, los cielos oscuros y resulta escasa la aparición de cualquier mañana radiante. Los personajes van de noche en noche o de madrugada en madrugada, como si padecieran insomnio y a partir del cansancio que ello implica, tienen una visión que suele ofrecer una visión borrosa, enredada, que confunde dimensiones y yuxtapone imágenes.

Benedetti reconoce la habilidad de Onetti para transformar procedimientos heredados y formar a partir de ella una técnica personal: el fatalismo de Faulkner lo vuelve inmóvil, incambiable; adopta el gusto de Céline por la ‘bazofia’, reemplazando la energía del francés por un toque de ‘desaliento tanguero’; asimismo renueva otras actitudes y técnicas desgastadas, por ejemplo al crear un ámbito irreal basado únicamente en convenciones realistas(y no fantásticas), con personajes y diálogos creíbles, con monólogos interiores, etc. “Que con ese regodeo en lo vulgar, esa chatura cotidiana [...] haya podido levantar un mugriento, húmedo, neblinoso, pero también alucinado alrededor, que a veces parece estar aguardando el paso de la Carreta Fantasma, debe ser acreditado a la maña concertadora de este escritor, a su capacidad de sugerir, más allá de los límites de su mero lenguaje cotidiano”(65). También percibe una técnica típica de la poesía adoptada por Onetti: los sobreentendidos. Los poetas suelen dar por obvios sucesos que solo ellos conocen y acaso ni eso y entonces “detrás de los malentendidos, el lector vislumbra la presencia de un creador que no quiere darse nunca por entero” (65).

Entiende *Juntacadáveres* (1964) –solo quizá– como un posible desprendimiento de la desgracia, claro, sin dejar de lado los temas y ambientes propios de sus novelas anteriores: “Hay, como siempre, seres fatigados, prostituidos, deshechos; pero lo nuevo es cierta tensión vital, cierta capacidad de recuperación, cierto impulso hacia adelante y hacia arriba” (73) y es que como bien lo decía Eladio Linacero en *El pozo*: “Los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene.”

Por su parte, Ricardo Piglia hace énfasis en el rol fundamental del narrador en sus obras, que suele contar los hechos con distanciamiento, es decir, nunca se narran mientras suceden. También llama la atención sobre el uso de adjetivos que suelen repetirse y por lo general en vez de aclarar la situación, le suman capas de significación. Acerca de los diálogos, recalca la sintaxis propia de la oralidad pero también la falta de preocupación de Onetti frente a la psicología que expresa el lenguaje de los personajes, es decir, no hay particularidades lingüísticas que diferencien los distintos personajes: una prostituta y un filósofo de barrio, por ejemplo, hablan igual. Afirma que sus historias cuentan de algún modo una sensación de encierro a través del espacio donde se desarrollan, pues mayoritariamente se sitúan en un cuarto o en una cama y sus personajes no acostumbran a

salir; los espacios funcionan pues como argumento, al igual que el clima predominante de días lluviosos y cielos nublados. En cuanto a los típicos finales inconclusos en su obra, Piglia los entiende como un gesto contundente pues el hecho de no cerrar la conclusión “es un tema importante del análisis de las formas sociales e ideológicas”.

Lo vincula con la poética de Arlt en tanto asimila el mundo del delito, de los bajos fondos y de la ciudad y por otro lado lo liga con Borges en la tendencia a convertir la ficción en tema del relato, por ‘la tematización de la ficción’ dice Piglia. Temáticamente establece un lejano parentesco con Sábato, debido al interés por abordar cuestiones metafísicas que van más allá del relato mismo; algo que también sucede con Arlt. Además, advierte una cercanía con la novela policial porque las obras de Onetti siempre tienen alguna clase de misterio.

Considera que Onetti supo resolver muy bien la relación entre lo fantástico y el realismo porque inventa un mundo pero a su vez explica cómo nació, refiriéndose a *La vida breve* y la creación de Santa María por Brausen, que nace de la idea de escapar de lo real. El asunto de escapar de la realidad empezó con *El Quijote*, dice Piglia. Y los vincula en tanto son textos realistas que llevan a una misma conclusión: hay que escapar de aquí, en vez de ser el típico texto realista que cuenta cómo es la realidad y la describe sin más.

No está de acuerdo con atribuirle el título de “primera novela moderna” a *La vida breve*, como lo hace Vargas Llosa al considerar que Onetti no puede ponerse en una historia de la novela, pues no tiene que ver con lo que hace como escritor y tampoco con los autores de los que se nutre: Faulkner o Céline, por ejemplo. Para Piglia, la forma en la que Vargas Llosa entiende la tradición literaria es “ingenua” o “conservadora” al entenderla como un desarrollo lineal y progresivo. Con respecto al hecho de leer a Onetti como un escritor social y a vincular sus libros con Latinoamérica, se muestra un tanto reacio porque considera que ese tipo de lecturas limitan su producción literaria. Por último anota que aunque el autor se identificaba con la política de izquierda resulta complicado encontrar en sus obras indicios que lo arrimen a alguna causa social o política determinada, no cae en ese lugar común al que llegan muchos escritores.

Aunque los textos de Onetti forman una unidad y los críticos se han fijado en los rasgos esenciales de su obra en general así como en estudios particulares de sus novelas y cuentos más representativos, *Tierra de nadie* parece haber quedado un poco relegada; o al menos, limitada a juicios no del todo sustentados, comentarios y análisis cortos o presentaciones que rinden cuentas – a grandes rasgos – de su historia. Por esta razón, encuentro sensato e interesante hacer un análisis centrado en el libro mismo, dedicarle el tiempo y la atención que merece así no sea considerada por la crítica como una novela fundamental de la obra onettiana.

Análisis de *Tierra de nadie*

El tiempo estancado

La narración de *Tierra de nadie* es fundamentalmente fragmentada. El libro presenta una sucesión de capítulos sin una división en particular, compuestos por pedazos de escenas o diálogos entre diferentes personajes, páginas de un diario y cartas que a su vez tampoco componen una unidad; es decir, los diálogos no representan una escena completa en su totalidad con un principio y un fin sino que aparecen cortados; son pues fragmentos de conversaciones ya iniciadas y cortadas abruptamente. Intercalados durante el relato aparecen algunos extractos del diario de Llarvi con sus respectivas reflexiones personales o políticas que tampoco conforman una unidad; son una recopilación de ideas sueltas, de deseos, de reflexiones que apuntan en diferentes direcciones o mejor dicho a ninguna en particular. En cuanto a las cartas, no se ofrece una correspondencia completa que dé claridad, solo se tiene acceso a los escritos de un remitente por lo que la comunicación adquiere un aire roto. Son pedazos de cotidianidad de diferentes personajes.

El aspecto de los personajes y los espacios que habitan transmiten la esencia de un grupo de personas desilusionadas y desinteresadas por la vida, propia y ajena. Antes de “escuchar” sus ideas y posiciones frente a la vida, de conocer sus actos, de espiar fragmentos de sus vidas, la sola apariencia ya crea un ambiente de desesperanza y de marginalidad. Es importante recalcar que aunque es una novela situada en Buenos Aires y de alguna forma ofrece una imagen de la ciudad, lo hace a través de las reflexiones y vidas de los personajes y no a través de una descripción de la ciudad como tal. Este grupo de gente no se pasea por las calles o barrios bonaerenses, ni viven la ciudad recorriendo sus avenidas principales; ellos están metidos en espacios interiores (literalmente por ahora), por lo general es una casa, una habitación, un café o tiendas y excepcionalmente un cuarto de motel, consultorios u oficinas. El hecho de que la historia se desarrolle en lugares cerrados e interiores, sin olvidar que muy pocas veces se encuentran referentes espaciales explícitos en el libro sino que se deducen por el contexto de la escena, adquiere un significado que va más allá de una mera ubicación donde situar la acción: son personajes encerrados (literalmente, por

ahora) y aparece pues una idea de aislamiento frente al exterior, frente a la ciudad. El semblante de los lugares corresponde también al de los personajes y así encontramos un campo léxico de suciedad y desgaste: una habitación con tablas manchadas y llenas de escupitajos donde el narrador insiste a través de la repetición del adjetivo que sobrepasa lo material y alcanza incluso lo intangible: “la luz sucia” y “la sombra sucia del techo”(37), un boliche con un calendario de fecha vieja y el empapelado de la pared que hace ruido mientras se desprende, ventanas con vidrios mugrientos, la habitación de una prostituta con “pocos muebles, la mesa y la cama, todo feo y triste. Maderas opacas, una cretona tenebrosa que se repetía” (144) que refleja además un ambiente vacío, un bar reducido a una mesa pequeña donde se amontonan las botellas, copas, y comida o el dormitorio de Aránzuru “sembrado de restos de comida, cáscaras de naranja, todas apilonadas y sucias. [...] Se descubría a veces un olor vago a excrementos, gato o perro” (180). Las descripciones y adjetivos nos remiten pues a una atmósfera oscura, envejecida y descompuesta que, por cierto, cae en dos extremos que de todas formas impresionan: el vacío y la acumulación (el desorden), y que como veremos más adelante no solo constituyen lo externo, sino la vida de los personajes y por lo tanto el libro mismo que resulta ser una acumulación de vacíos, un relato desordenado, digamos. Por su parte, los personajes comparten los rasgos de dejación. Por ejemplo Bidart con los puños de la camisa “sucios y desgastados”(97) y “la barba empezaba a asomar negreando la cara” (97) que resalta además porque se opone a la presencia de Balbina con un delantal y un olor a cocoa proveniente de la cocina; la cara barbada de Aránzuru encerrado en su cuarto a medio vestir y negándose a la propuesta hecha por Violeta “tan bien vestida y muy linda”(179) de salir a dar un paseo para evadir el olor hediondo del cuarto o Mauricio despeinado y sin afeitar oponiéndose a abrir siquiera las ventanas de su habitación. Proyectan una imagen desvencijada, desgastada, carente de vida como la siguiente descripción de Rolanda: “Del pequeño bonete caía el pelo trenzado, rubio y desteñido. La frente era estrecha y la larga boca sin color se inclinaba grave y casta en los extremos. Una cabeza triste, con su pelo sin brillo y la piel rojiza estirada en los huesos” (97), o cuando se dice de Nora: “[...] toda ella tenía el aire de una cosa gastada, blanda, demasiado usada” (169), incluso como lo expresa el narrador sobre uno de los personajes (Óscar) pero que bien puede generalizarse y ser aplicado en cualquier caso: “La única cosa viva en el pequeño cuarto era el temblor

luminoso en la pared” (37). Por demás, también se puede asociar la “trenza recogida sobre la oreja, un poco floja y temblorosa, amenazando caer” (50) de Nené como un símbolo de la inestabilidad que invade estas vidas sin rumbo, la trenza está al borde de la caída al igual que los proyectos e ilusiones de los personajes y unas líneas antes se lee la frase “este tiempo va a acabar en lluvia” (49), que más allá de una advertencia es una sentencia.

El libro resulta básicamente una acumulación tanto de hechos como de personajes y narra simultáneamente la cotidianidad de estos. Aunque la narración es ulterior, el tiempo verbal predominante es el presente porque abundan los diálogos, las reflexiones internas y los escritos de los personajes que dan noticias actuales de su vida o reflexionan sobre ella - aunque excepcionalmente se usa el pasado, cuando es el narrador quien interviene- lo cual tiene un efecto de fidelidad, de veracidad frente a lo que va sucediendo, frente a los hechos relatados. Y también parece ser el presente el tiempo más adecuado para transmitir la cotidianidad de un grupo de personajes desinteresados por sus vidas, sin esperanzas ni energía, con las ilusiones rotas, pues aunque los invade un deseo de escapar, una necesidad de huir de su realidad, lograrlo es un sueño imposible. De alguna forma parece que el único tiempo que tienen es un presente infinito y sinsentido, ya que el pasado y el futuro resultan imposibles cuando la posibilidad de un auténtico cambio no existe. Los personajes viven un día a día que no avanza hacia ninguna parte, están suspendidos, encerrados en un tiempo que podríamos calificar quieto, muerto, como lo demuestra Aránzuru al decir “Porque quería contarte que han pasado tantas cosas, tantas cosas en la vida y que, sin embargo, nada, nunca pasa nada” (137). Vale la pena agregar que pronuncia esta frase dos veces en el mismo fragmento, y esto no solo refleja la insistencia de ese sentimiento sino que la repetición implica a su vez la aniquilación del tiempo, repetir es volver atrás para llegar al mismo punto, no se avanza. La vida es monótona, no tiene ningún sentido, el pasado, el presente y el futuro son la misma cosa carente de valor: “Me voy, no nos vemos más. No te preocupes; vas a reventar, uno de los dos se va a morir antes que el otro. Todos se mueren. ¿Entendés? [...] todo es lo mismo. Los días, el sol, las porquerías y eso de poder morirse a la vuelta de la esquina” (164). Desde el comienzo del libro se avisa que al final todo seguirá igual, que los cambios no siempre presuponen una diferencia: Aránzuru “comprendió que algún día iba a pasar una cosa extraña que lo cambiaría todo, indiferentemente, ni para bien ni para mal” (52).

Los personajes tienen diferentes ilusiones que actúan como motores; lo irónico es que desde el principio las saben absurdas, son genuinas, sí, pero absurdas. Es el caso de Aránzuru, hastiado de su trabajo como abogado, lo abandona y pretende huir hacia una isla llamada Faruru que no existe y reconoce como un invento o peor aún Violeta, que en una habitación de Buenos Aires se disfraza como si estuviera en la isla e incluso consigue un ukulele, patética imagen, cayendo en el ridículo total. Tienen falsos proyectos: Llarvi habla sobre escribir un libro aunque en el fondo sabe que nunca lo hará. Casal, por su parte, sueña con pintar cuadros en un lugar aislado y llevar una vida “artística”, esto es, dar su vida al arte en vez de usarlo para embellecer su vida, pero desde el comienzo sabe que no intentará cumplir tal propósito porque aunque lo desea no está dispuesto a dejar las comodidades de su vida pequeñoburguesa. Y al final solo son los mismos frustrados del principio, ni más ni menos. Aránzuru, por ejemplo, al dejar su aburrida vida de hombre con corbata, llena de lo mismo, de miles de expedientes con casos repetitivos, insignificantes y que nada tenían que ver con él, decide irse con Katty a provincias (que le daba igual que Faruru, lo importante era evadir la ciudad, escapar de ella) y resulta siendo el mismo ser aburrido, pero ahora mantenido por ella quien trabaja como prostituta.

Al estudiar, siguiendo a Genette, la categoría de tiempo se encuentra que el orden temporal de la historia no siempre coincide con el del relato y es que en la monotonía -propia de la vida de los personajes- ¿Cuánta importancia puede adquirir el orden?. En una ocasión la cronología resulta alterada a través de una prolepsis interna, es decir, una anticipación de un acontecimiento perteneciente a la historia que se narra, pero vale la pena aclarar que no es explícito, es decir, no hay ninguna marca temporal que incite a entenderlo como una anticipación sino que se descubre porque luego, después de un lapso de tiempo y de hojas, aparece el momento al que hacía referencia la anacronía: Llarvi comenta en su diario una discusión que tuvo con Casal acerca de la cultura argentina e incluso expone y transcribe lo que Casal dijo al respecto “cuando juzgamos al argentino y decimos que es perezoso, escéptico, desapasionado, lo hacemos siempre con una escala de valores europeos. ¿No sería lógico aceptar que esto sea así y que una nueva cultura – sea como sea- no tiene por qué reproducir a otra que la engendró?” (102), en ese momento no se prevé la anacronía pero un poco después en la página 125, aparece el capítulo en el que se desarrolla tal discusión durante una noche en que están varios del grupo reunidos en un café. No es una

prolepsis que anuncie o cree algún misterio, no despierta ninguna clase de expectativa ni ofrece una información adicional sobre el asunto, aquí es un recurso que al parecer sirve para acentuar el tiempo vertical de la vida de los personajes, muestra el estancamiento del tiempo; qué importa que esté antes o después cuando todo es un poco más de lo mismo. Pero lo que más se encuentra -y en abundancia- como alteración de la cronología es la presencia de analepsis porque los personajes viven recordando y se remontan a hechos previos al momento en que se encuentran. Por ejemplo, se describe la llegada de Llarvi y Nené a un hotel, entran al cuarto pero ella parece indispuesta, su rostro refleja tristeza. El ambiente es tenso y él piensa: “Le robé tres tardes y las hice morir encerradas en este cuarto. Sin aire, podridas” (131), es decir, a través del recuerdo se sabe que han estado ahí en algún tiempo remoto, hace referencia a hechos ocurridos antes. Otra situación similar se da cuando Aránzuru, acostado junto a Rolanda dormida, piensa en Nora y rememora las noches en que caminaban cerca del río, la forma en que la trataba y lo que se decían; son sucesos anacrónicos dentro del relato que por cierto, eran hasta ahora desconocidos por el lector. Otras veces, las analepsis surgen en los diálogos de los personajes en los que se remiten a días pasados (tampoco conocidos por el lector), trastocando así el orden; es el caso de la conversación entre Mauricio y Semitern en la que hablan sobre el día que Semitern se encontró con Violeta y ella se burló de su aspecto físico: “- Y usted le tenía la puerta del auto, ¿eh? Macanudo. Eso se llama aguantar la vela”, el otro responde “-Yo tenía que hablarle. No tuvo más remedio que escuchar”, y Mauricio insiste “-No cambia. Usted estaba con el sombrero en la mano, sosteniendo la puerta, y ella se reía. Todos los que pasaban por la calle se dieron cuenta” (187). Pero lo relevante en tanto uso de analepsis, es que el orden del tiempo sigue careciendo de importancia. La información dada “después” de lo debido, no es fundamental porque en realidad, ningún acto o suceso en la vida de los personajes representa un vuelco. Como lectores, adquirimos tardíamente nueva información que, al fin y al cabo, no tiene ninguna repercusión y comprendemos entonces cada palabra de Aránzuru al sentir que pasan muchas cosas y aun así, no pasa nada.

Si seguimos analizando el texto desde las categorías de Genette, encontramos que la “duración” del relato juega un rol fundamental en el libro, pues establece una mezcla de movimientos, es decir, intercala distintas duraciones que como efecto crea una velocidad inestable en el relato. Gran parte del libro son diálogos entre los personajes o también

llamadas ‘escenas’ y en esos casos el tiempo del relato es equivalente al tiempo de la historia, pero más allá de esto, al tener en cuenta el carácter ensimismado de los personajes y por lo tanto la presencia recurrente de sus procesos mentales, surge un efecto constante de desaceleración, como sucede a través del diario de Llarvi en el que por lo general se sumerge en largas reflexiones sobre personajes políticos y geniales asociaciones:

He reflexionado mucho, de una manera vaga, sin método, en Stalin [...] Recuerdo haberlo visto hace poco tiempo en una película de actualidades, lo que más me impresiona es la seguridad de que este hombre tiene el más enorme de los desprecios por ‘el resto’ de gentes que habita en el mundo. Un desprecio como nadie lo sintió nunca, comparable en intensidad al amor de Cristo. Un desprecio que también como el amor de Cristo, no procede de la inteligencia ni del análisis: un desprecio colosal e instintivo, incapaz de crecer o disminuir y que no necesita ni puede ser alimentado por nada. (63)

Se ve también en apreciaciones sobre diferentes temas como la cultura argentina o sobre la naturaleza de los recuerdos cuando refiriéndose a su obsesión por Labuk, una prostituta que conoció hace años y de la que no volvió a saber nada, concluye: “Pero aquí tenemos que el ‘recuerdodelabuk’ no tiene relación alguna con la ‘presenciadelabuk’ ”(64). Es decir, el recuerdo es básicamente una invención imaginaria a través de la cual idealiza a la mujer y la llena de significados nuevos otorgándole incluso unas cualidades físicas e internas existentes únicamente en el recuerdo y que no corresponden a la presencia de Labuk, a la percepción que tenía de esa mujer morena, gorda y velluda cuando estaban juntos y tenían sexo. El recuerdo entendido como una distorsión de la realidad como lo denotan sus propias palabras: “puede ser que la mujer que se acomodaba el vestido debajo de los muslos en el café no tenga nada que ver con la Labuk que recuerdo ahora” (146). Sus escritos no narran anécdotas o acciones, sino que en ellos están plasmados sus pensamientos y en ese sentido se percibe la desaceleración. En ocasiones llega a su punto máximo, es decir, la pausa, ya que el segmento de discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula, a través por ejemplo de descripciones detalladas del lugar.

El capítulo XL es el último escrito de Llarvi antes de matarse, sus últimas reflexiones con tinte filosófico (como todo en él) sobre sí mismo y el sinsentido de la vida. Son tres hojas de pensamientos en los que se vislumbra, se asoma el suicidio:

Tengo treinta cinco años y he estado siempre, desde la adolescencia, movido por esa preocupación de conocerse a uno mismo, ni por curiosidad ni por afán de perfeccionarse y tanta otra idiotez. Era una cosa aceptada, una obligación del hombre que había que tratar de cumplir. Pero cuando uno se propone esto, no logra más que pasearse por la antecámara; todo era tiempo perdido hablar sobre una cosa que no puede ser dicha. [...] A veces llega un momento de desgracia, de descuido en que uno se encuentra a sí mismo, no se conoce pero se siente [...] Hace meses que estoy en Rosario y no he escrito una línea. No creo que haya en este momento hombre más desnudo que yo y no necesito emplear el cerebro ni asediarme mediante frases para saber quién soy. Esto se siente y es terriblemente desconsolador [...] Queda entonces uno, ¿Qué hay? Solo se puede decir con una palabra: nada [...] no se puede explicar ni hay para qué. (160-61)

Es recurrente la intrusión a la conciencia de los diferentes personajes, a partir de ellos mismos, sin la mediación del narrador; por ejemplo Balbina, después de hacer un comentario al que nadie responde, medita mientras en la mesa discuten sobre lo europeo y lo americano: “Después de todo me aburro, nos aburrimos todas las noches, todos los días. Podría tener un amante y sería enseguida lo mismo. Me muero de sueño. [...] Si viviera en Europa pintaría yo también, hubiera pintado siempre y no llevaría esta vida tan idiota, oyendo siempre las mismas cosas” (127). Reconoce su gusto oculto por las pinturas de María Laurencin y los motivos que los otros nunca entenderían: “Ah, todas tuvimos una amiga en el colegio, una escena confusa un día de sol en que íbamos todavía al colegio, que es como un cuadro de María Laurencin. ¿Pero a quién le digo esto? Casal se burlaría, Llarvi no me interesa” (127). En otra ocasión, se filtran las palabras mentales de Aránzuru respecto al comportamiento de Larsen, frente a frente, piensa “Mi deber moral es patearle la barriga” (82).

En otros casos, el narrador se remite a los pensamientos de diferentes personajes, por ejemplo dice sobre Aránzuru: “Pensó que estaba perdida la amistad del hombre con la

tierra. Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíticos de la ciudad, sus multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche [...] Qué tenía de común con nada de lo que integra la vida, con las mil cosas que la van haciendo y son ella misma” (44). O También hace largas descripciones del lugar que al mismo tiempo manifiestan el estado de ánimo del personaje:

Lejos, recostado en la piedra se pudría el casco de una chalana. Se sentó en el muelle dejando colgar las piernas, con un deseo de dormirse en paz como si acabara, por fin, de llegar a alguna parte. A la izquierda, en la reposada curva del muelle, había una fila de pescadores con caña. El río se balanceaba suavemente, con manchas espejeantes del sol en su agua marrón, dando contras las piedras, mientras voces y bocinas, alrededor, lejos, se quebraban en la tarde. Aránzuru tenía la ciudad a sus espaldas; estaba inmóvil frente al río, solo en el centro del enorme círculo que encerraba el horizonte.

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse [...] aquí estaba el sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido. (226-28)

Estas desaceleraciones cumplen una doble función: por un lado, otorgan una dimensión de ‘profundidad’ a los personajes porque más allá de sus actos y palabras, se obtiene un perfil psicológico y permite la construcción de una personalidad a cada uno de ellos, lo que deriva en la sensación de estar frente a personajes más reales, más hondos porque se conocen por lo que hacen y también por lo que piensan, lo que nos permite entender sus actos y motivaciones. Por otro lado, el efecto de desaceleración conjuga a la perfección con el ritmo lento propio de los desesperanzados y frustrados, del estancamiento en que se encuentran. Todos estos segmentos largos de la narración que a la hora de la verdad no narran ninguna acción, el hecho de pasar párrafos y hojas y que no pase nada en la historia, es una fiel representación de la vida de los personajes, representa la sensación de que pasan cosas y que sin embargo no pasa nada.

El libro no tiene un final tradicional. No hay conclusiones, es decir, no hay cierres claros sobre los diferentes personajes, ni datos definitivos excepto que todos siguen como empezaron: cansados, sin esperanzas, resignados. No hubo ningún cambio ni transformación ni logro ni decepción...nada, pasaron días y diferentes cosas pero ninguna representó una evolución, un avance, sólo se puede hablar de alternativas sin efectos o consecuencias significativos. Nada es relevante.

Nunca se supo si Óscar fue a parar a la cárcel, se escapó, lo mataron o simplemente siguió escondido; después de que Katty, la prostituta que mantenía a Aránzuru, apareciera en una escena llena de ira, negándose a hablar con él y lo echara de la habitación. Aunque el hombre se devuelve para la ciudad no sabemos qué pasó con ella, ni siquiera cuales fueron las razones que desencadenaron la situación; la última aparición de Nené es en el velorio de Llarvi donde está reunido todo el grupo. Después, lo único que se logra saber de ella es a través de un rumor que Violeta ha escuchado y le cuenta a Aránzuru: al parecer se casará con un hombre desconocido. Casal y Balbina siguen juntos y el malestar de él sigue intacto, igual de principio a fin; en la última imagen que se tiene de la pareja, Casal alterna la mirada entre el cuadro en el que había pintado a Balbina y Balbina real acostada en la cama “sintiendo que lo iba llenando de desesperanza y un odio frío, sin causa precisa” (214). Larsen se encuentra con un tipo en un café con quien va a escapar de la ciudad porque está lleno de líos, pero antes de partir sube de nuevo a la habitación y le dice a Nora con el niño en brazos que se apure que se van, que baje primero y lo espere. Desde la ventana Larsen ve un hombre que lo mira desde abajo: “Los tiras, necesito avisarle a Aránzuru” (208), es decir, la policía de investigaciones, no sabemos qué sucedió después y vale la pena recalcar que el último momento de Larsen es idéntico a su situación primera, huyendo, tráfuga de la justicia, a la deriva. Mauricio telefonea a Semitern para darle la ubicación exacta de Violeta y además miente al decirle que esa misma noche Violeta y Sam viajarían a Europa. Semitern con ojos aguados le dispara a Violeta y camina para coger el tranvía; cuando compra el boleto y el guarda no tiene cambio para darle, responde “bueno” y finiquita apretando con furia el gatillo matando al hombre. Después del disparo, Violeta herida sube a un taxi con Sam y nunca más sabremos de ellos; por su parte, Rolanda se encuentra con Bidart y le entrega el dinero como “contribución para redimir a los negros del Congo”(227) que Aránzuru le había dado para el viaje que en teoría (y únicamente en

teoría) emprenderían juntos a Faruru. Bidart le avisa que pronto se irá a un asunto de cooperativas en el norte y quiere saber si ella lo acompañara, si se van juntos, pero ella no responde absolutamente nada. Terminan cruzando la calle donde aparece el aviso con letras rojas de 'Bristol – cigarrillos importados' del que, por demás, se había hecho referencia en el primer párrafo con el que comienza el libro, lo que nos remite a una ausencia de avance o progresión en el tiempo y recalca el fracaso de toda ilusión. Después de un montón de hechos y hojas no se llegó a nada diferente al punto de partida. Pero esto no implica una forma o un tiempo circular, no es que se recorra un camino para llegar al mismo lugar; es más bien un movimiento vertical, un punto que nunca arrancó sino que se cayó, es un desplazamiento hacia abajo por culpa de la falta de cambios decisivos que representen un avance, un andar. Caen lentamente pero siguen igual, sin moverse respecto al punto en el que comienza la vertical, son un punto que cae para seguir siendo el mismo punto del principio, idéntico. Finalmente, mientras sucede el encuentro de Rolanda con Bidart, la historia concluye con la descripción de Aránzuru sentado en el muelle "dejando colgar las piernas, con un deseo de dormirse en paz, como si acabara, por fin, de llegar a alguna parte"(226) frente al río color marrón "sucio, quieto y endurecido" (228), dándole la espalda a la ciudad y sintiendo lo que sabía con claridad desde el principio de la historia: "Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse"(228), terminando así con la reproducción exacta de la sensación que lo invadía y se anunciaba como sentencia desde las primeras páginas del libro. Nada se logró, todo está igual y realmente no hay decepción porque no es una sorpresa, él lo sabía y el lector también.

En ese sentido, el final se puede considerar como un rasgo curioso y muy significativo porque no representa una conclusión como la que generalmente se acostumbra encontrar en los libros. La conclusión nace más bien de la ausencia de ella, de un cierre contundente que dé sentido a la historia narrada. Como vimos, la historia de los diferentes personajes termina de una manera imprecisa y deja una especie de 'final abierto'. Creo que es una forma de mostrar la inestabilidad que impregna la vida de los personajes y la imagen indefinida que adquiere el futuro cuando se vive sin esperanza, sin motivación. Poco importa qué haya pasado con ellos, lo que pasara no tendría importancia puesto que no existe posibilidad de cambio. Los personajes son indiferentes por excelencia: frente a sí

mismos, los otros y el futuro. El hecho de finalizar sin concluir, es decir, considerar un final como un 'stop' simplemente (o corte abrupto) y darle un aire de quedar 'abierto' adquiere también un aire de 'desinterés', si a los personajes no les importa su futuro, y es que al parecer tal cosa tampoco existe, pues no hay información sobre lo que les sucederá, el final es abierto y punto. La vida de este grupo de gente concuerda con la ausencia de conclusiones, ellos no concluyen ningún proyecto porque no pueden, ya sea porque son planes absurdos como escapar a una isla inexistente o porque el estado de ánimo y la personalidad desesperanzada y desinteresada no da lugar a la energía que se necesita para llevar a cabo el plan deseado. Entonces, el libro no puede acabar con un final concluido porque no sería propio de la historia narrada. Además, sino pasa gran cosa en la vida de estos personajes ¿qué se va a concluir? Pues precisamente eso: que no pasa nada realmente importante y es lo que el final abierto suscita, la falta de relevancia de todo.

Una aclaración: en este caso final 'abierto' no tiene que ver con las muchas posibilidades que el lector tiene para imaginar; aunque el final es indefinido está claro que los personajes no tienen salida y todas las posibilidades apuntan a lo mismo: todo seguirá siendo igual de patético y pase lo que pase nada cambiará. Por demás, la conclusión es lo que generalmente le da sentido a todo lo anterior, tiende a pensarse como algo que organiza; de nuevo, la vida para los personajes es un sinsentido y la falta de conclusión resulta entonces pertinente. Si la estructura básica de una historia común está formada por introducción, nudo y desenlace, la historia de *Tierra de Nadie* es un puro nudo, un nudo que no tiene por qué resolverse y tampoco puede hacerlo porque no es 'un problema', dentro de él están las dos otras partes.

La ciudad: un ritmo acelerado

Por otra parte, frente al tiempo estudiado anteriormente aparece la ciudad, como una oposición, con un ritmo ansioso y rápido. Mediante los pensamientos y las conversaciones de los personajes, así como las intervenciones del narrador, se crea una imagen de Buenos Aires a partir de la manera en que ellos la perciben y se comportan frente a ella. Es un lugar hecho de acumulaciones en el que se descubre el ritmo ansioso como su característica

esencial: “Estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era de noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino”(228). En el velorio de Llarvi, Casal dice que no le ve sentido a estar reunidos por tal circunstancia porque “Estamos en Buenos Aires, escuche bien, bastará que mañana cuando salga el sol se abran las ventanas, que entre el aire de Buenos Aires, para que aquí no quede ya nada de lo sucedido. Algo se podrá llevar cada uno de nosotros por unos días, pero después...” (172) y luego explica que existen otras ciudades “viejas” donde el aire es lento y los acontecimientos permanecen y modifican todo. Buenos Aires es entendida como una ciudad sin memoria, sin pasado; los acontecimientos pasan y se van debido al ritmo acelerado que hace que cualquier hecho sea remplazado rápidamente por otro nuevo y por lo tanto, nada llega a adquirir importancia, nada logra trascendencia.

Por demás, creo que también es lo que pasa a lo largo de la novela, compuesta por fragmentos, escenas rápidas y cortas, interrumpidas por otras que llegan, ya sea sobre otros personajes o sobre los mismos pero en otras situaciones. Por eso el libro tampoco logra contar una historia en sí; todo es una acumulación de sucesos efímeros que desaparecen pues en la narración son reemplazados por otros y ningún acontecimiento obtiene una importancia esencial: ni la muerte, ni un aborto, ni un fracaso, ni una idea, nada; todo pasa leve y algo lo releva, ninguna situación se desarrolla por completo en el relato, no hay tiempo. Esa es la ciudad, así es Buenos Aires y por lo tanto así es el relato, no podría estar escrito de otra forma. La narración fragmentada (pedazos de cotidianidad) insiste en la celeridad y fugacidad propia de la ciudad y cancela la trascendencia que pudiera lograr cualquier suceso por ‘grave’ que debiera parecer. Por esa razón, por ejemplo en el capítulo XIII, se describe a una mujer morena poniéndose unos guantes, mientras Violeta sostiene la mano de Nené acostada. Lo que en primer momento parece un parto, resulta ser un aborto y se deduce cuando el narrador dice que Violeta “Vio enseguida el brazo que se separaba de los muslos, la mano enguantada, lo que venía colgando de una cuchara brillante [...] Pensó enseguida si aquello tendría ojitos, redondos, movedizos, blandos...” (92). Y después de esto, sigue la partida de Katty y Aránzuru, el momento en que están juntos en un vagón. Nunca se vuelve a hacer referencia al aborto, es como si nunca hubiera pasado,

no hay un efecto, nada. Simplemente quedó en ese capítulo y nomás. Asimismo, el suceso, el momento en que Violeta recibe un tiro, es reemplazado inmediatamente por la narración del encuentro entre Rolanda y Bidart. De la misma forma, Llarvi muere y punto, sigue la narración de otras historias sin que esta tenga algún impacto en las actitudes posteriores de los personajes, de nuevo, es como si nadie hubiera muerto. La narración va saltando de capítulo en capítulo, de personaje en personaje, acumulando sucesos, sin darle el tiempo que una historia necesita para consolidarse.

Esto se debe a que -con recurrencia- se narran simultáneamente las acciones de diferentes personajes en un mismo instante, es decir, mientras uno hace tal cosa, enseguida se narra lo que está haciendo otro al mismo tiempo. Por ejemplo el capítulo XII es una carta de Rolanda escrita en septiembre 19, rinde cuentas de su vida, sus emociones y hasta del clima, se niega rotundamente a volver a Buenos Aires. El capítulo siguiente es el aborto de Nené, luego, Catalina y Aránzuru están en un vagón saliendo de la ciudad y después se narra la visita de Llarvi a un psicoanalista. Sigue la llegada de Bidart a la casa de Balbina en busca de Casal y en el próximo capítulo, Mauricio visita a Semitern para entregarle la carta que Violeta le pidió que le llevara. Entonces, aparece un fragmento del diario de Llarvi con fecha de septiembre 20. La simultaneidad no es explícita, no se encuentran pistas como “mientras tanto” ni nada similar, pero se deduce en este caso a través de las fechas de los escritos, que por cierto son las únicas fechas presentes en el texto. Se entiende, entonces, que la suma de fragmentos sobre la cotidianidad de los diferentes personajes, es decir, la acumulación de acontecimientos truncados advierte el afán representativo de la ciudad. El tiempo rápido de Buenos Aires cancela la posibilidad de desarrollar por entero cualquier hecho, no hay tiempo de hacerlo; impide una narración completa. Solo se puede ofrecer una narración construida a partir de fragmentos porque así lo determina el ritmo de la ciudad, todo pasa con celeridad y un suceso es pronto reemplazado por otro. Asimismo, en las últimas páginas se alterna el momento de Aránzuru y el de Rolanda: habían dicho que se encontrarían en la estación para emprender el viaje hacia la isla pero el hombre camina junto al muelle imaginando a Rolanda esperándolo mientras se sienta frente al río; en el siguiente capítulo Rolanda acude al lugar pero se encuentra a Bidart, le entrega el dinero y sigue el capítulo final donde Aránzuru sigue frente al río y de espaldas a la ciudad. El grado máximo de la simultaneidad se encuentra en el capítulo VI, en un mismo párrafo

se mezclan el presente de Nené y el de Larsen. Esto crea confusión pues da la impresión de que se encuentran juntos pero evidentemente no es así, ella está en su habitación en compañía de Aránzuru y se arregla para salir a la calle: “Larsen en el estudio, esperando, gordo y cínico [...] Algunos otros, en cualquier parte. Nene allí, con el mismo ancho en los hombros y en las caderas”. (66) Incluso, se hace referencia a ellos paralelamente en una misma frase: “El baño caliente con el olor a colonia, y el gesto untuoso de Larsen, y la gracia de los brazos de Nené, aleteando frente al espejo del ropero, todo tenía la misma importancia, la misma falta de importancia” (66). El paralelo simultáneo enfatiza el tiempo veloz que anula la importancia de ese momento y de cualquiera y al decir “algunos otros en cualquier parte” se recalca la falta de trascendencia. La cantidad de acciones, vidas e historias que suceden en ese mismo instante señalan lo insignificantes que son; ni siquiera vale la pena definirlo con nombres propios o con referencias espaciales, da igual. En la narración se ve esa velocidad, pues la información está más mutilada de lo normal, es más incompleta e inconexa que nunca con sus saltos de personaje en personaje y la mezcla de sus acciones.

No se puede dejar de lado otro rasgo curioso del relato: en ocasiones, surgen capítulos en los que el narrador no identifica quién es el personaje al que se refiere, no está definido. Por ejemplo, el texto dice:

La mujer del pelo amarillo separó las piernas para sostenerse, desequilibrada por las sacudidas del tren en los desvíos. Puso su cara en el espejo, rápida, examinando con una mirada oblicua. Era un rostro que estaba empañando, una cara de mujer allá en fondo. Agitó el peinado amarillo y sonrió fugaz al borrarse del espejo. El hombre la esperaba junto a la escalera, yendo y viniendo contra el enrejado de la boletería [...] Avanzaba recta hacia él. [...] Junto a él alargó una mano para tocarle el codo observando antes la cintura gruesa y pesada (112).

Se sabe que Violeta, Rolanda y Mabel son rubias, pero en la historia no es lógico que alguna vaya en ese tren y se encuentre con un hombre. Podría acaso ser Rolanda, pero el hombre, que en teoría sería Bidart no concuerda con el aspecto descrito. El caso es que no hay en el capítulo, ni antes ni después, alguna información que le dé sentido a este segmento del relato. Puede ser cualquiera o ninguna de las mujeres, lo que está claro es

que la incertidumbre del capítulo remite a la idea de la insignificancia que adquieren las situaciones en la ciudad, donde se acumulan días, vidas y acciones: no importa quienes sean este par. En Buenos Aires suceden miles de cosas al mismo tiempo y ninguna representa un acontecimiento fundamental en la historia.

Justo antes de robarle el dinero a Violeta y escapar, se dice que Aránzuru deseó:

(...) tener una gran vida, un pasado complejo y dramático para recordarlo de una sola mirada. Todo hacia atrás era equívoco y no podía comprenderse, lleno de rostros endurecidos y horas que surgían de pronto. Nada podía ser llamado con su nombre, no había ninguna lógica, ninguna misteriosa atadura de amor que ordenara e hiciera comprensibles los días pasados. Días y noches, días y noches, todo grotesco y muerto, amontonado (194).

La acumulación de la que deriva un vacío, la falta de orden y el adjetivo “equívoco” caracterizan la vida de Aránzuru. Pero se puede generalizar y extender este fragmento para definir la vida de los otros personajes y más allá de esto, también se puede aplicar para definir el libro como tal. La descripción de la vida de Aránzuru es a su vez una descripción del relato y su narración.

Si con anterioridad se expuso la presencia de recursos que provocaban una desaceleración en el relato, ahora, es preciso notar los movimientos radicalmente opuestos de aceleración que conjugan perfecto con el tiempo rápido de la ciudad. Se hallan algunos sumarios, por ejemplo cuando Aránzuru le cuenta a Violeta que hace un tiempo había comprado un montón de fonógrafos y había intentado en vano venderlos a domicilio, hasta que un día le dieron un disco y no salió más de su habitación, lo que desencadenó su quiebra rotunda. En una sola intervención de seis líneas, el personaje recapitula lo que vivió durante un periodo de su vida. Es importante anotar también que al rendir cuentas de lo acontecido, o sea, al hacer referencia a días pasados, este sumario es una analepsis, y le informa tanto a Violeta como al lector sucesos no narrados anteriormente. Las elipsis abundan en el texto: la escena del aborto de Nené termina incluso con el feto apenas sacado colgando de una cuchara y el asco de Violeta; no se sabe cómo terminó el asunto, no se narra cuándo salió del lugar o como fueron los días siguientes. Varios capítulos después reaparece la mujer, ahora reunida

en un café con todo el grupo y hablando de cualquier tema. Igualmente, Aránzuru ve por primera vez a Katty y cruzan pocas palabras sobre el clima y las noticias del periódico; en su próxima aparición en el relato están en un vagón y apenas entendemos que se van de la ciudad “Aránzuru se recostó en el asiento. La mañana estaba fría y nublada, y en ella tanto daba irse a Faruru a provincias” (93). No se sabe cómo llegaron ahí ni en qué momento tomaron la decisión, desconocemos el plan que acordaron. Y cuando se devuelve para Buenos Aires, su aspecto delata que han pasado cosas que no se han dicho, pues tiene las manos sucias, las uñas rotas y los nudillos inflamados. Lo mismo sucede cuando Violeta visita al ex-abogado en su habitación sucia y maloliente para proponerle viajar juntos a la isla, él se niega recordándoles que todos son conscientes de que Faruru no existe. Resignada, se despide y se acerca a la puerta, pero Aránzuru murmura: “-Espere todavía. Se va a mojar toda” (185). Luego simplemente se describe una escena en la que se presume sería la casa de Violeta por la decoración y tienen una conversación sobre el viaje a “las islas” que emprenderán, es decir, de repente se da por sentado que se realizará un viaje, incluso ella se disfraza como si ya estuviera en una isla. No se encuentran en el relato los segmentos que corresponden a la duración de tiempo que ha debido transcurrir en la historia. Estas elipsis no representan un problema para entender lo sucedido. Aunque se desconocen datos, no resultan fundamentales para la comprensión de la secuencia de hechos. Sencillamente, da la impresión de que lo que se ignora es irrelevante (más que lo narrado), no vale la pena aclararlo porque cómo ya se ha dicho, pasan tantas cosas y sin embargo no pasa nada; también se puede entender como la forma ideal para insinuar el tiempo afanoso de la ciudad: no hay tiempo para desarrollar con calma cada situación, no da lugar a detalles. Mauricio visita a Semitern en un lugar donde se encuentra recluso y le entrega la carta enviada por Violeta; horas después, Mauricio comparte un pequeño y asqueroso apartamento con Semitern.

Teniendo en cuenta además la acumulación de personajes (como la ciudad que por su parte acumula gente), resulta imposible mostrarlo todo sin dar saltos en el tiempo, se acercaría al infinito; cuando hay multitud en todo sentido, es decir, de personajes, de hechos, de conversaciones, de reflexiones, de fracasos...pues nada sobresale del montón y todo se convierte en una misma masa, se cancela la relevancia que cualquier cosa pueda tener porque la acumulación y el tiempo rápido se encargan de reemplazar un suceso por otro

inmediatamente. Es indiferente lo que se omite, aunque en algunos casos los vacíos de información se conviertan en grandes lagunas: Nora es la hija de Num, el embalsamador de pájaros, cliente de Aránzuru y quien le prometió regalarle la famosa isla: Faruru. El abogado abandona su trabajo y se pierde de sus clientes. Entonces Nora va en un carro con Mauricio (sí, se conocen y no sabemos cómo) en busca de Larsen para ayudarla a averiguar información sobre el abogado. Se encuentran los dos hombres a solas, Larsen golpea a Mauricio en la cabeza y lo encierra en un sótano, sube al carro donde Nora espera y arranca. Aquí hay una gran elipsis pues Mauricio reaparece en un café con todo el grupo, sin que se explique cómo logró escapar del sótano ni las razones de la actitud de Larsen.

En cuanto a Nora, su próxima aparición no solo desconcierta, también revela que ha pasado un lapso de tiempo considerable por su apariencia física: mal vestida, con cara de enfermedad, “tiesa, con las manos blandas y enlazadas sobre el crecido vientre”, (167) busca a Casal para pedirle plata. Está embarazada, se desconoce que ha pasado desde que Larsen se subió al carro. Y luego de una larga ausencia en el relato, resulta con un niño dormido en brazos y junto a Larsen que “miraba distraído la fecha cualquiera del almanaque colgado en la pared” (204) . Se vislumbra la monotonía de una acumulación de días con Nora, todos iguales siempre, “bostezando aburrido”, “bufaba aburrido” “nervioso y aburrido”, se enfatiza repitiendo el adjetivo en un mismo párrafo. Y por medio de un sumario, como lo llama Genette, se cuenta lo que han sido sus días y se dilucida que han estado juntos durante un tiempo: “La había acariciado, golpeado, la tuvo sin comer, le dio de comer en la mano, le regalo cinco vestidos. Una vez ella le había dicho <<cuando hago la comida te puedo envenenar>>” (204) aunque tampoco es clara la duración de ese periodo; quizá desde la escena del carro pero es posible que no sea así, queda la duda. Se debe agregar que este fragmento además de sintetizar, hace referencia a los días pasados de los personajes y puede entonces considerarse, a la vez, como analepsis.

Marginalidad

Después de su estadía en el Polo Sur, Rolanda regresa a la ciudad y llega a un café donde se encontrará con Bidart y se dice que “estaba con sueño, muerta de cansancio. Ahora estaba aquí, también sola pero entre la gente, tantos miles y miles de gente amontonadas” (156), aparece entonces como un lugar lleno y vacío a la vez, donde la multitud propia de la ciudad, lejos de representar un ambiente cálido y vigoroso, fomenta y acentúa la soledad.

Los personajes tienen la sensación de estar encerrados en la ciudad, como si fuera una jaula que los aprisiona y los limita, el último pensamiento de Llarvi justo antes de matarse es “Estoy aquí en una ciudad cualquiera” y el narrador complementa “Era como estar en una casa cercada, en la trampa, sin esperanza de huir” (162). Previamente a esto, Aránzuru echado en la cama “pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde hace años, y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían sus pasados” (67). Aparece una característica más: la marginalidad, mientras unos surgen otros se hunden. Queda claro que adaptarse a la ciudad, sobresalir, implica una transformación hipócrita pues han de adoptarse máscaras y negar el pasado. Aquí recordamos a Violeta, quien aunque hace parte del grupo, es pareja de Sam un tipo dueño de una empresa y con quien ahora tiene una comodidad económica, una vida ‘burguesa’. En una conversación con Mauricio, ella le pregunta que cómo le parece su nueva casa, si le gusta y le comenta su deseo de construir un jardín con césped y margaritas, un jardín de estilo inglés. Mauricio con tono burlón pero que deja entrever una profunda molestia, le habla sobre la época en que ella se había ‘disfrazado’ de estudiante comunista y andaba con libros y boina y responde que no está de ánimo para hablar de esa “imbecilidad con olor a señora” (70) y agrega “Pero está bien, hacías bien el papel. También ahora, también ahora... En serio, tu gracia en aceptar las poses. Llegas a ser casi sincera” (70) y el narrador agrega que “tuvo ganas de empujarla contra la tierra, hacerla caer, la cara hundida en los terrones”. La sociedad es entonces un nido de gente falsa con ambiciones puramente económicas que marginaliza y descarta a una minoría que resulta diferente a ellos; esto se ve en el caso de Nora embarazada parada afuera del café con sus ropas sucias y rotas esperando a Casal para pedirle dinero mientras “todos los que pasaban

le miraban el vientre y veían con burla y asco el feto arrollado allí adentro”(168). Vale la pena sin embargo aclarar que la crueldad es un rasgo de la sociedad entera, los aceptados y los marginales, todos carecen de piedad con los otros e incluso con ellos mismos.

Los personajes rechazan el ambiente de ciudad, lo ven ridículo y aburrido, por eso lo combaten, no a través de la acción sino del escape. Antes de ser mantenido por una prostituta y decidirse a hacer negocios sucios y líos ilegales con Larsen, Aránzuru era un abogado hastiado de su trabajo; convertido en ‘macró’ advierte lo ridículo de su corbata en su foto del carnet de abogados. Es decir, aunque su vida ahora marginal tampoco representa ninguna felicidad, sigue sintiendo desprecio por su antigua posición como abogado, por la corbata y la apariencia de hombre ciudadano. Hay pues un rastro satisfactorio en su marginalidad, todavía es un infeliz pero no un ridículo digno del ambiente que detesta. Su lucha consiste en no hacer nada, en abandonarse, marcando el contraste con una sociedad obsesionada con vender y comprar, deseosa de surgir, prosperar, de ser rica y elegante. Mauricio trabaja en la empresa de Sam, pero tampoco se siente a gusto con el ambiente que esto implica, con acoplarse al ritmo de la ciudad. Escucha en la oficina del lado a Sam hablando con una señorita por teléfono a quien le reclama agilidad y rapidez, pues lleva toda la mañana marcando. Mauricio piensa: “Qué imbécil. Hasta la voz, esa voz de cortesía y salones porteños que quiere hacer. Aspiraciones de un vendedor de automóviles, un vendedor afortunado” (61), bosteza, dibuja espirales en los papeles que tiene en frente y continúa “el ambiente del hombre es esto la suciedad, los prejuicios, la moral de los gordos, la compra y venta, las frases bien redactadas. El hombre superior es Sam and Company” (62). Hombres superficiales y mercaderes, dueños o fichas de compañías que adoptan poses y máscaras para lograr sus objetivos. Elegantes y pulcros en su apariencia pero sucios y deshonestos en el fondo, son el hombre “superior” que se adapta con facilidad a una sociedad capitalista, en la que evidentemente, para sobresalir es necesario hundir a otro.

Entonces, además de representar el afán de la ciudad, la estructura fragmentada también tiene que ver con la fragmentación de los personajes con respecto a la ciudad. Este grupo de personajes asume una posición marginal frente al resto de la sociedad. La distancia entre ellos y la ciudad, entre ‘adentro’ y ‘afuera’ se acentúa repetidamente en el texto. Es importante decir que Buenos Aires, con sus edificios y sus gentes, es generalmente vista

desde las ventanas de los hoteles o habitaciones en las que se encuentran los personajes, lo que nos remite a una idea de lejanía, de separación y de oposición entre ambas partes. Mientras fuman, a través de la ventana aparecen “las luces de la calle, grandes carteles de color en el teatro” (40) que contrastan con el ambiente sombrío propio del entorno que habitan; en otra ocasión bastante irónica, Mabel observa en la contraportada de una revista la foto de unas señoras sentadas en un jardín que “bebían el té con dulces y fumaban bajo un cielo límpido, estiradas en sillones de bambú, con las brillantes piernas cruzadas. Al fondo pasaba el chofer cargado con las maletas. Habían puesto en el cielo con letras rojas: TAX-PIERNAS DE DAMA- LA MEDIA DE LA ARISTOCRACIA” (165) y entonces mira su pierna cubierta con la misma marca de medias. La imagen publicitaria contrasta cruelmente con la de Mabel borracha en un cuarto casi vacío y oscuro. La publicidad sella su frustración como un muro que la marginaliza, pues aunque comparte las medias de estas señoras imaginarias, ricas y felices, ella es una prostituta aburrida y asqueada de la vida; la imagen insiste ante sus ojos que ella no ‘hace parte de’. La lejanía recalca la marginalidad pues a través de ella se da a entender que los personajes no forman parte del mundo que los rodea “lejos, alrededor, como aprisionada en una caja, zumbaba la ciudad” (84), “En la ventana, lejano, vibraba el ruido de la lluvia” (154), “La mañana afuera y el pedazo de la mañana en el cuarto, la mancha de luz que rozaba el biombo” (107).

En ese mismo sentido, se encuentra un segmento muy significativo: Bidart, líder del sindicato, recibe una carta de la Compañía de Tranvías “Ah, contestaron...prestá. De nuestra consideración...hijos de perra...Cláusula primera accede a reincorporar, ¡accede!, segunda un aumento de cinco pesos para aquellos que...veinte centavos en los jornales de los obreros del taller...Bueno...Esperá, hay que leerla despacio.” (86) La lectura hecha por Bidart deja vacíos en la información, apenas llegan frases entrecortadas e incompletas aunque esto no impide la comprensión del asunto, se entiende lo esencial. Pero aparte del carácter fragmentado del mensaje, lo que vale la pena notar es precisamente el medio de comunicación utilizado, es decir, la carta. Esta simboliza la distancia, es un medio que utiliza la gente que está lejos y por lo tanto resalta el lugar marginal de Bidart (y de los obreros) frente a la gran empresa pues si bien la información podría hablarse cara a cara en una reunión, el modo de comunicarse es la correspondencia la cual establece una distancia más simbólica que física.

Pero los personajes son conscientes de su posición frente al mundo y reflexionan acerca de ello: “Los irregulares somos la sal de la tierra, (los fantásticos quiero decir). Está bien. Pero no es justo que nosotros salemos la tierra para el paladar de los seres normales bien vestidos. De manera que, a la recíproca, ellos son para mí la sal de la tierra. Ya no me indignan ni pueden lastimarme. Me divierto con ellos porque son estúpidos, todo lo ven al revés, y tienen un modo total, terrible de ser insensatos [...] basta removerles el hormiguero para que se muestren mas frenéticamente absurdos” (90), escribe Rolanda en una carta enviada a Bidart. La actitud no es lastimera ni supone lloriqueos, al contrario, parece que sentir la imposibilidad de adaptarse al entorno es considerado como un buen síntoma. En vez de desear hacer parte del ‘resto’, Rolanda expresa una profunda antipatía por esos seres y por ello comienza por averiguar datos personales y chismes sobre ellos para después enviarles anónimos y chantajearlos, aunque esto carezca de sentido pues se supone que ella está buscando la manera de luchar por ideales con tinte anarquista, sin embargo, su labor se ve reducida a comportarse como un delincuente cualquiera, a un mero odio sin frutos sociales o políticos verdaderos. Por su parte Mauricio piensa: “Pero cualquier animal en cualquier especie que no se adapta al medio que le corresponde...un pescadito reumático, un águila con el mal de montaña. La bestia de Llarvi diría que pez, pececillo y no pescadito. Él también, después de todo. Hermano Llarvi. ¿Puede decirse que el pescadito no se adapta a la humedad porque es superior?”(62). Se sientan superiores o no, el asunto es que no se adaptan, lo saben, lo viven explícitamente (abandonando su trabajos, aislándose, etc) y no buscan cambiar ese sentimiento, simplemente lo asumen.

La falta de comunicación entre los personajes es crónica, es decir, no se logra establecer una verdadera conversación entre ellos aunque aparentemente pueda haberla. Hablan entre sí pero las replicas son desoídas por el otro y con frecuencia interrumpidas. Aunque estén frente a frente pareciera que están hablando solos, nadie escucha, nadie responde. La forma en que están dispuestos los diálogos en el texto, reflejan la comunicación fragmentada. Por ejemplo, se introduce a Llarvi en la mitad de su discurso, en el que promulga un desacuerdo referente a San Agustín, pero como la discusión no está completa en el relato, desconocemos a qué apunta su desacuerdo, no se tiene una idea puntual del tema tratado. Tampoco es posible inferirlo de las respuestas o comentarios de su interlocutor, Mauricio, ya que este último, en vez de refutar o apoyar el planteamiento del otro, simplemente se

limita a expresar el fastidio que le despierta Llarvi con sus ganas de filosofar arruinando la noche. Llarvi termina entonces “con una risa falsa, como un viejo entre jóvenes que buscara aceptación” (47), es decir, habla solo, porque sus reflexiones carecen de importancia para el otro, es imposible acceder a una auténtica discusión, lo que presupone una lejanía entre los mismos miembros del grupo, una marginalidad dentro de los marginados. Y luego, el narrador describe que mientras Llarvi y Balbina conversan “ella tenía una sonrisa fija e iba moviendo la cabeza a medida de las frases, dando un enérgico movimiento afirmativo al final de cada una” (47). Por trascendental que parezca la reflexión expresada por el personaje, por más que enuncie la desazón que lo embarga casi a modo de confesión personal, en realidad no tiene valor alguno para el otro interlocutor, no merece atención: “Y uno no se da cuenta, si se diera cuenta reventaría, en la vida pasa lo mismo. Se abarca, se comprende que una noche está perdida, nada para sacar de ella, y viene la mañana y se acabó. Pero con la vida es igual, siempre está perdida y nada que sacar [...] luego dulcemente reventaremos” (51). Ante esto, Violeta responde “Sí, ¿Podés ir mañana a casa? Disculpá que te interrumpa. ¿Podés?”(51). Así se evidencia la falta de comunicación.

Además, llama la atención la escogencia de palabras en Onetti, “dulcemente reventaremos” o “triste y en paz”; generalmente hace combinaciones extrañas, asociaciones particulares. Otras veces, en el texto se hacen preguntas retóricas como se ve en este ejemplo cuando Nené incluso las acumula “¿No es lindo tenerte en un rinconcito oscuro? ¿Le trajiste la llave a Casal? ¿El viejo de los pájaros habla siempre de la isla?”(49). Nené habla consigo misma, no le interesa lo que Aránzuru diga. En su particular realidad son retóricas algunas preguntas que en teoría reclamarían respuesta: “¿Hablabas? No te beso por no despintarme. Siete y veinte, casi!(...)¿No vas a encender el cigarrillo? Sos lindo, pero sos lindo” (p67). Con frecuencia también hay malentendidos, por ejemplo cuando Nora busca a Casal para averiguar sobre Aránzuru y el hombre cree equivocadamente que ella trae noticias del abogado. O la confusa y absurda conversación entre Nené y Mauricio durante el velorio de Llarvi, que resulta incluso misteriosa pues queda la incertidumbre sobre qué está hablando ella, cuál es la confusión:

“– Oíme. ¿Vos creés en lo del accidente?- preguntó Mauricio a Nené.
–Antes me había avisado por teléfono.

– ¿Él? ¿Pero le dijo que iba...?

– ¿Quién? ¿Él, quién?

– Él.

Señalaba hacia la puerta ochavada con la mano que envolvía el pañuelo.

– Estás loco - Murmuró Nené.

– ¿Pero no acabás de decirme que te avisó por teléfono?

– ¿Yo..? ¿Teléfono?

Lo miraba con una cara llena de asombro” (177).

Queda la pregunta por si acaso es posible que los personajes se entiendan entre sí ¿tiene algún sentido tal logro? En alguna ocasión Mauricio comenta: “No te imaginás...Se me deshizo la historia entre los dedos. Era para vos, no quise contarla a nadie. Ahora que la estoy diciendo, ya no me interesa. Es así ¿eh? Esto y lo demás.” (176) De algún modo, las palabras y la historia pierden su valor y al ser pronunciadas, contadas, todo parece condenado a ser incommunicable, pues cuando se consigue decirlo, se pierde el interés. Es como si el ‘contar’ lo dañara todo. Quizá por esa misma razón, los diálogos ocupan gran parte del relato, porque a través de ellos se evidencia directamente la incomunicación o las características principales de los personajes, sin la intervención de un narrador que ‘cuenta’ la incomunicabilidad o la soledad.

Los personajes son ensimismados, están abstraídos del mundo exterior y por ese motivo muchas frases pasan desapercibidas y son ignoradas. Balbina le explica durante un largo rato a Casal, silencioso, las razones de su molestia por Bidart y entonces Casal “comprendió que hacía rato que estaba hablando” (112), es decir, no la escucha tal vez por desinterés o porque su carácter le impide estar al tanto de su alrededor. O Mabel, por ejemplo, con los brazos cruzados contesta “estoy podrida” (146) en cada pausa del hombre que le dice cualquier cosa. El hombre continúa y ella responde repitiendo las dos palabras y afirmando con la cabeza. En su diario, Llarvi se refiere a la comunicación fragmentada que desencadena en discusiones fallidas precisamente porque cada quién está encerrado en sí mismo escribe que “Siempre es una cuestión de planos... paralelos que duran horas sin que nadie refute lo que dice el otro porque lo ignora y no sabe que lo ignora” (64) y otra vez vuelve la idea de que todos hablan solos aunque tengan alguien enfrente. El diálogo es una

mera ilusión. Entonces esto conlleva a una sensación de lejanía, ya no solo frente a la ciudad y sus gentes, sino incluso entre ellos mismos que forman un grupo marginal. “Mauricio encontró los ojos de Casal. Era una mirada que llegaba desde lejos, clara, hasta las órbitas hundidas. Mauricio estaba borracho” (120); tal vez el alcohol tenga relación con la lejanía porque en los personajes actúa como medio para aislarse de la realidad pero igual, todos se sienten lejos del resto por la imposibilidad de establecer comunicación, por el ensimismamiento, por la apatía permanente que llevan dentro. Se niegan a expresar sus verdaderas emociones, es el caso de Nené con su semblante triste y Llarvi le pregunta qué tiene, “ella hizo una mueca y encogió los hombros. Repentinamente tuvo lástima por él, por ella y una intensa piedad por la habitación fea y grotesca” (130). Sin embargo le responde que no tiene nada y es solo un poco de cansancio, se endereza en la silla y sonríe. Resulta además llamativa la escogencia de las palabras y que la lástima sea despertada por ellos, mientras que la piedad sea inspirada por el lugar, porque aunque son sinónimos, la última, parece más atinada para referirse a la compasión hacia lo vivo, en cambio “lástima” da la impresión de ser un “sentimiento” menos “elevado”, digamos, conveniente hacia los objetos. En otras palabras creo que la piedad tiene algo de amor en ella; la ‘lástima’ es pura tristeza. Llarvi “la veía lejana, impalpable, como un cuadro, un recuerdo [...] Como si la imaginara así, sentada en la silla” (133). Están juntos y solos, lejos, separados por la distancia que implica estar encerrados en ellos mismos. Es común que toda esta gente abra la boca sin pronunciar palabra, todo queda limitado a un gesto, a un intento, a un amague.

Dejando de lado las interrupciones, los malentendidos o el ensimismamiento, la comunicación se puede ver truncada, simplemente, porque tampoco pasa algo en sus vidas que merezca ser contado. Todo sigue igual en lo esencial, sin cambios radicales ni novedades llamativas; la comunicación fracasa debido a la falta de tema. Aránzuru visita a su madre a quien no ve hace más de un año, le miente al decirle que se irá para Chile pero no hablan mucho, las palabras son escasas, dos o tres cada uno y el narrador interviene: “No tenían nada que decirse, en realidad” (223). Hay cariño entre ambos pero simplemente no hay tema (por la sensación de estancamiento que invade al personaje) ni un vínculo entre ellos por causa del ensimismamiento.

Los intentos fallidos de comunicación, la falta de hilo entre las conversaciones de los personajes van muy bien con los capítulos fragmentados que a su vez presentan pedazos de diálogos que cuesta trabajo entender al dificultar su contextualización. Es decir, nosotros también ignoramos y desoímos frases porque la forma fragmentada del relato nos obliga a ello y malentendemos otras cuantas por la misma razón, adoptando una posición similar a la de los personajes. El carácter ensimismado se expresa a través de las frases cortadas por medio de los puntos suspensivos o las interrupciones. Y en todo esto, se percibe la lejanía simbólica entre los personajes y la respectiva soledad a la que conlleva.

Entonces a la marginalidad del grupo de personajes respecto a la sociedad de Buenos Aires, se suma una marginalidad individual que vive cada uno de ellos en relación con el otro, sea quien sea, así haga parte del mismo grupo de marginados, o sea, lo roto está roto en múltiples pedacitos.

Es posible relacionar esto con la marginalidad del argentino y el americano frente a Europa. Llarvi dice: “No hay nada que hacer aquí. Cualquier cosa que uno se invente para hacer es asunto europeo, no nuestro. Por más palabrerío americano que se le quiera dar, aunque usted lo escriba en lunfardo. No hay nada.” (124) justificando su desánimo para cumplir el proyecto de escribir un libro. Y Casal agrega que “la política, la literatura, lo que quiera, todo es falso y lo autóctono, lo más falso de todo. Si aquí no hay nada para hacer, no haga nada [...] Yo no tengo fe; nosotros no tenemos fe.” (124) El argentino es percibido como un hombre sin identidad propia, parece imposible producir algo auténtico porque no son más que una extensión, una copia de Europa. Aránzuru le dice a Rolanda que su manera de caminar se define con la palabra Europa y ella contesta: “Por lo que...-encogió los hombros-: soy argentina” (220).

Además, las características del argentino adquieren una connotación negativa porque se juzgan según una escala de valores europeos. Entonces, el halo escéptico, desapasionado, frío, ensimismado, cínico, aburrido, despreocupado, anti-sentimental y tranquilo del hombre de la calle al ser examinado con criterio europeo, ajeno, se ve como una porquería. Su forma de ser no es buena ni mala, como tampoco es bueno o malo el europeo, simplemente cada quien es lo que es de manera genuina y lo que de ello resulte no es un problema; el problema está en querer ser como los otros y en que juzguemos según los

valores de otra cultura. Por eso Casal opina: “Todos los que nos preocupamos por América, todos los que hablamos de la nacionalidad y nos agarramos la cabeza entristecidos: o hacemos farsa, una farsa snob, o somos europeos. Un modo de ser europeo [...] Cuando se habla de América y los americanos, no nos damos cuenta de que quisiéramos una prolongación de Europa. Lo que queda de Europa” (173). Irónicamente, le desea éxito a Llarvi en su conferencia en Rosario y le recomienda que trate la soledad del argentino y su carácter ensimismado como si fuera un problema porque todo lo que le interesa a una persona inteligente es europeo aunque haya surgido en Buenos Aires: “Hínchelo hasta que resulte una tragedia [...] Gran cuento literario la tristeza. El único que está triste es el europeo en Buenos Aires” (128).

Hay una escena que retrata con genialidad el tinte marginal de Suramérica frente a Europa. Es una crítica al eufemismo, a la ridícula diferenciación que nace únicamente por el uso de la palabra y de cómo una misma cosa es percibida bajo un punto de vista diferente porque es argentina y no europea, porque el lenguaje de unos es más ‘elegante’ y solapado que el de los otros. Se describe a Mabel tan ebria como pesimista y tambaleando antes de resbalarse de la silla. Se levanta del suelo, ríe a carcajadas y Balbina la asocia con Friné, opina que hay algo de la cortesana de la antigua Grecia en esta mujer. Llarvi está de acuerdo en que comparten la majestuosidad pero asegura que en la que están mirando hay algo de humillación mientras que la otra tenía una gracia reposada. Casal interviene: “La diferencia está en que Friné era una cortesana. ¡Oh, las palabras! Y esta pobre infeliz, como ustedes saben...le mot fait la chose” (126). La marginalidad de Suramérica no implica tener fe en Europa como si fuera un lugar ideal, es decir, el tono desolador de la novela evidencia la ausencia de optimismo frente a un lugar real donde sea posible la felicidad. No hay en qué creer, no hay fe.

Evasión

Los personajes sienten la constante necesidad de huir, como lo dice Violeta: “Hum, invierno...hay que disparar , Diego; lejos, hasta el fin” (191), para escapar de la realidad a la que se confrontan, sea este un deseo literal, es decir, que implique un desplazamiento

espacial para evadir las autoridades como el que planea Larsen, quien además cambia de identidad y compra un pasaporte falso para intentar la huida que en el relato queda inconclusa, o una huída metafórica frente al malestar que les produce la vida que llevan, a través de diferentes métodos. Aburridos y cansados terminan divididos internamente (entre la mentira y la verdad, los recuerdos y la actualidad, afuera con el tiempo afanoso de la ciudad y adentro con su propio ritmo, etc). Son conscientes de las mentiras, pero deliberadamente las toman por verdades y las convierten en ilusiones, en motores cotidianos. El embalsamador de pájaros le comenta a Aránzuru, su abogado, sobre una herencia que recibirá pronto y agrega “-[...] una herencia, lejos, de Dinamarca. Así, lejos... parece mentira” (55). Enseguida explica que él inventó esa historia para que su hija estuviera contenta, y que recíprocamente, ella la inventa para que él esté contento, entonces el anciano entra en el juego y finge que le cree para que ella se sienta bien. Cuando Aránzuru le pregunta por el nombre de la isla que le ha prometido como recompensa por su trabajo, el anciano dice “- ¿El nombre, dice? Qué cabeza! Hay algunos días... Ah, Faruru... Todo eso de la Polinesia, las islas. Pero no la traen los mapas. Una isla... Ah, nada de blancos, es la única que queda. ¿Le conté? Estuve de paso, hace tantos años...” (57). Luego se agrega que el abogado tuvo la certeza de que era toda una mentira, la isla y el viaje, era un invento puro del viejo. Vale la pena recalcar que esto sucede al principio del relato, desde el comienzo sabe él y sabemos nosotros que Faruru no existe. A pesar de ello, Aránzuru ignora la falsedad de la ilusión y durante todo el relato sueña, invita y promete un viaje a la isla. Habla de ella con persistencia, la imagina, y planea irse con Violeta y luego con Rolanda a un lugar que solo él reconoce imaginario, aunque el resto lo sospechan. Incluso, llega a invitar a Larsen y con cierto humor negro le dice que lo acompañe a Faruru porque le encantaría verlo con taparrabo y caña de pescar al hombro. Es gracioso porque Larsen es un tipo cínico, gordo, de sombrero, gabardina y uñas brillantes. La isla funciona como un motor de la historia, pero es irónico que sea un motor para llegar a ninguna parte, claro. Al final del relato, Aránzuru busca al embalsamador y al enterarse de que ya no vive en esa casa piensa: “Ahora sí, ya no hay nada que hacer, ya no hay nada donde ir. El viejo tenía la isla y se murieron juntos” (225). El narrador agrega: “Imaginaba al viejo hundido bajo aguas azules, la cabeza blanca apoyada en una pequeña isla con su choza, su playa y su palmera, hundido todo para siempre” (226). No hay ninguna novedad, la isla era tomada

por cierta porque su inventor le daba vida a la ilusión, pero en todo caso, no era más que eso: una ilusión. Y Aránzuru sigue como siempre, imaginando, creando lo que desconoce, inventando, esta vez la imagen del viejo.

La tendencia de Aránzuru a juntar la ficción con lo real que no es sino un reflejo de sus ansias de evadir el mundo real, está simbolizada por el molino del cual es dueño: “El Molino de la alemana”. Ese lugar alejado de la ciudad le debe su nombre al título de una novela policial que es su libro de cabecera; es evidente el ánimo de fantasía que lo invade, su preferencia por la ilusión. Aunque es importante aclarar que casi nunca visita este lugar, pues por más que el nombre haga alusión a la ficción, no deja de ser un territorio real. La mezcla entre fantasía y realidad, lejos de traer consigo una unión, lo que hace es subrayar aún más la división irreconciliable entre ambas cosas, la imposibilidad de acceder al mundo soñado y por ende, ratifica la fragmentación. Otra muestra del mismo estilo, es que aunque compró una cantidad de fonógrafos a cuotas para venderlos, un día le dieron un disco de música de negros y después de escucharlo no volvió a salir ni a vender nada; se quebró. Cuando Violeta lo visita en su habitación-basurero, él entusiasmado le muestra el fonógrafo y pone el disco, ella le dice “– Usted debe pensar en eso de las plantaciones de negros. Pero aquí no puedo pensar más que en mugre. Me va a perdonar. Qué quiere... huele mal, esto” (183). Es decir, el tipo se escabulle en la sensación isleña y lejana inspirada por la música, a través de ella transforma su realidad, evade su entorno o al menos lo ignora, procura vivir en la ilusión y desinteresarse de su alrededor. Al rato “Aránzuru, se había dado vuelta hacia la mujer, siempre con su aire de pensar en otra cosa, como si no la viera sentada encima de la cama” (184). En otro capítulo se dice que “alzó la voz de la radio para no oír a los otros” y luego “dio toda la fuerza a la radio y caminó hacia la ventana” (197) mientras Larsen pelea porque pretende pagar menos de lo acordado al hombre que le entrega el pasaporte falso.

De alguna manera, Faruru representa el fin de la fragmentación; Aránzuru está dividido, entre su mundo interior (ensimismamiento, imaginación, recuerdos, reflexiones, sueños) y el mundo externo (las mujeres, Larsen, el presente, las conversaciones, las acciones). En una visita a la casa del viejo embalsamador, cuando aún era abogado, sentado en una silla cercana a la ventana y observando a través del vidrio, el anciano lo define: “Usted se sienta

en la ventana. Así está con las cosas, afuera, y también está adentro...tiene las dos cosas” (54). Más adelante, mirando el reloj “vacilaba entre imaginar el minuto en todo el mundo y el minuto en él, cuerpo y alma” (65) y entonces recuerda cuántas veces el viejo le ha cambiado el nombre a la isla y murmura: Anakai, Tangata, Faruru. El hecho de que piense en esto, justo después de su reflexión sobre el tiempo, le otorga una primera significación a la isla: es un lugar donde al fin va a hacer parte total del mundo, sin divisiones, porque irán al mismo ritmo, se enlazaran en un tiempo sin relojes y por lo tanto lo alejaría de su condición marginal frente a este mundo actual y acelerado. La segunda definición de Faruru es dada explícitamente por el mismo personaje cuando Rolanda le pregunta a qué se va a dedicar en la isla: “-No voy a hacer nada. Es el único sitio en que se puede no hacer nada sin hacerle mal a nadie y sin que nadie se interese” (210). Esto nos remite a un deseo propio del hombre marginal, pues en el entorno en que se encuentra, no hacer nada implica hacerle daño a las personas porque para sobrevivir es necesario conseguir dinero y la única forma de hacerlo es en cuestiones ilegales o amorales que terminan perjudicando a otros mientras él debe esconderse de la policía o de enemigos. Además, a diferencia de la ciudad, en la isla nadie reprochará sus actos o la ausencia total de ellos, nadie estará pendiente de él. En el momento en que Rolanda cuenta sus recuerdos de infancia durante la guerra y sufre al evocar los pueblos miserables donde la gente moría de hambre y las niñas debían hacer cualquier cosa para obtener nimiedades, Aránzuru tiene ganas de acariciarla y consolarla pero no se atreve porque se siente parte de lo corrupto y podrido de la humanidad, se sabe miserable, culpable, indigno de tocar el sufrimiento de la mujer pues él también era “un viejo, un soldado, un carrero” (213).

En Faruru “es cuestión de llegar y tirarse en la arena. Desde allí se pone a pensar en todos los millones de bestias vestidas que se dedican a comprar y vender” (211), explica Aránzuru. Desde allí, podrá pensar, en el ritmo de la ciudad y sus gentes que lo quieran o no terminan convirtiéndose en comerciantes o en proxenetas y putas, sacando provecho del otro. Porque aparte de la sociedad ‘aceptada’ de Buenos Aires, la gente ‘de bien’ con sus negocios y empresas como Sam, la otra parte no resulta tan diferente a ellos aunque intenten aislarse de ese mundo de oficinas, corbatas, poder y dinero. Al final, cuando Rolanda le entrega el fajo de billetes a Bidart para ayudar a los negros del Congo, él dice que aquel que haya visto la escena pensaría que eran ‘ella y el macró’, Rolanda responde:

“-Ah, siempre es un poco así” (227). Y entonces recordamos la historia, y caemos en cuenta que es cierto: Casal sueña con entregarle su vida al arte y no usarlo para embellecerse la vida pero no lo hace pues no está dispuesto a dejar las comodidades económicas y materiales, dice: “Converso de arte y voy a todo lugar donde se huele arte...Magnífico. Pero eso es, más bien, ser un poco macró” (79), lo explota. Por su parte, Larsen es literalmente un proxeneta y Aránzuru lo es de manera indirecta, durante un tiempo, al ser mantenido por una prostituta. Por otro lado, Violeta explota a Sam (lo utiliza para adquirir comodidades y le roba el dinero antes de abandonarlo) para irse a la isla con Aránzuru; y luego él escapa solo con el dinero. Después de acostarse y pasar un tiempo con Rolanda, se lo entrega y ella se lo da a Bidart. Que el dinero pase de mano en mano, es contundente porque muestra que para estos personajes es insignificante, no representa la salvación ni la felicidad, lo roban, lo entregan pero tales actos carecen de sentido, con la plata en sus bolsillos tampoco se puede hacer nada, no sirve para alcanzar sus sueños absurdos ni para evadir la realidad o el desencanto. Cuando lo tienen huyen de él, es un encarte, pues además de inútil, representa parte de lo que critican y repudian. Para finalizar, Mauricio mantiene a Semitern, paga la habitación donde viven juntos, lo trata con humillaciones y le recuerda que él lo mantiene y por lo tanto es quien manda. Lo manipula, lo provoca y lo utiliza para que lleve a cabo una acción que él no es capaz de hacer: matar a Violeta.

A diferencia de lo que sería vivir en Faruru (una evasión permanente, no obstante inalcanzable), el sueño es otro medio de escape accesible pero momentáneo, se dice que los golpes de la puerta “rabiosos y sin paciencia” resonaron en “el país silencioso del sueño” para atraer a Óscar a “la angustia de la vigilia” (38). O Aránzuru pensando en Nené, escribe para sí mismo en un papel: “Vos estás dormida y es lo mismo que si no hubiera mañana ni noche, ni la lluvia.”(136). El alcohol también permite una satisfacción pasajera. Llarvi va a un prostíbulo para pasar la noche pero la imagen de las mujeres desinteresadas y con cara de sueño, ahí paradas esperando a qué él escoja una para que las otras puedan irse a dormir, lo llena de un inmenso desagrado y percibe la ridiculez de la situación que lo incluye, entonces “bebió su vaso de trago. Ahora estaba alegre, borracho” (153), cuenta el narrador. Vale la pena recordar que alguna vez anterior, este personaje había paseado sobre sus compañeros una mirada triste y había dicho de repente: “-Pero nunca he podido

emborracharme. Podría tomar y tomar, mucho más que esto, toda la noche y sería lo mismo” (121).

También el recuerdo actúa como medio de evasión, reemplazando la actualidad, el presente de los personajes. Como ya se dijo, Larvi pasa gran parte de su tiempo pensando en una mujer del pasado, creándola, imaginándola y deseando encontrarla de nuevo en algún momento, casi juega un rol equivalente a la ilusión y tiempo perdido de Aránzuru que imagina alcanzar una isla inexistente. Así mismo, Aránzuru acude a la casa de su madre y le advierte que viene a la casa, a ese mundo, para olvidar el otro, el suyo. Entonces la madre pregunta cómo es el mundo de ella y él se remite a la imagen con tintes fantásticos de un recuerdo de hace años, cuando su madre era joven y el chico, agrega la siguiente aclaración: “Es posible que se trate de un sueño que me quedó” (224). Ella pregunta sobre el mundo de ahora, el actual y él responde que es lo mismo. Este hombre vive sumergido en pensamientos y recuerdos anacrónicos, niega el presente, mezcla la actualidad y el pasado, está roto. Piensa en un mundo que ya no existe y que incluso en el pasado posiblemente tampoco existió. Es decir, él vive absorto en su imaginación, en un tiempo único no lineal sino más bien, estático y auténtico, propio. Podríamos calificarlo como natural en comparación al tiempo de la ciudad que resulta artificial al estar sujeto a relojes y calendarios. Sus ganas de ignorar y librarse del tiempo medido y fijado por la ciudad, se evidencian en un gesto muy simbólico que hizo mucho antes en el relato, cuando estaba con Violeta : “Alzó el reloj, haciendo correr la agujas hacia atrás, dos o tres vueltas, hacia adelante, sin mirar”(192).

Hay un párrafo que llama particularmente la atención porque ofrece una descripción cortada de los personajes también fragmentados, literalmente. Es decir, se describen pedazos de cuerpos y no sujetos completos: Ochos manos; unas velludas barajaban naipes, unas blancas “dormían su sueño agitado encima de la carpeta”, una hinchada botaba en el cenicero la ceniza del cigarrillo y la otra “sostenía el peso de la cabeza triste y desgredada”(42). Estos sujetos divididos internamente como se sustentó previamente, son fragmentados literalmente por obra del narrador y la forma en qué decide describirlos, el texto, la narración, materializa la fragmentación.

La desesperanza

En una conferencia dictada en la Universidad Autónoma de México en febrero de 1965, Álvaro Mutis trata los signos y elementos que componen la desesperanza en los personajes literarios y estudia: la lucidez, la incomunicabilidad que puede confundirse con la indiferencia o la enajenación, la soledad y una particular relación con la muerte. Su análisis parte de la obra *Victoria* de Joseph Conrad como ejemplo para detallar las características principales del personaje. Después, advierte que los elementos precisados en *Victoria* se pueden enumerar y que están presentes en múltiples obras de la literatura en general, bajo las más diversas condiciones.

Los desesperanzados, según Mutis, dejan de lado la acción “dejan que el destino o cómo quiera llamársele, juegue a su antojo [...] pero no hay una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida” (44). Atienden los hechos otorgados por el destino porque a través de ellos es posible sentir algo semejante al sabor de la existencia y de paso, permiten soportar el paso de los días impidiendo que se vuelen los sesos de una vez por todas. La lucidez se complementa recíprocamente con la desesperanza, es decir, entre más lucidez es mayor la desesperanza y viceversa. La soledad proviene de la incomunicación y como estado favorece las reflexiones del personaje para que la lucidez haga su trabajo. El desesperanzado no se resiste a la muerte, no lucha contra ella porque simplemente no “espera” nada. Sin embargo, existe una única y dolorosa esperanza, dice Mutis, y es “saber que de rechazo en rechazo, de batalla en batalla, y de abrazo en abrazo, podamos confirmar cada vez con mayor certeza y no sin cierta dicha inconfesada, nuestra ninguna misión ni sentido sobre la tierra” (54).

Como se ha visto anteriormente, gran parte de los personajes coinciden con las características expuestas por Mutis. No son locos ni brutos, al contrario, están conscientes de las mentiras que fingen creer, reflexionan sobre sus propias vidas con lucidez, se conocen, tienen una visión tan realista como sincera y pesimista. Quizá la excepción sea Violeta, cuando en pleno desvarío se disfraza de isleña. La reacción de Aránzuru marca la diferencia entre ambos: desconcertado por la ridiculez siente ganas de reír. En cuanto a la incomunicabilidad ya hemos visto que repetidas veces abren la boca sin pronunciar nada y les cuesta expresarse con las palabras; durante los diálogos abundan los puntos suspensivos

en la mitad o al final de las frases, es decir, cancelan sus palabras interrumpiéndose a sí mismos “-Es curioso, a veces sucede... ¿Seguimos andando?” (48). Otra veces, de manera directa se niegan a comunicar lo que está pasando con ellos y se limitan a decir “-No me hables, no me hables” (162) o juntan palabras que no explican nada como lo hace Mauricio al ser interrogado acerca de sus pinturas: “No sé. Lo que quieras. Cualquier cosa.” (107). Incluso, Mauricio revela parte de la incomunicabilidad explícitamente: “-En las conversaciones nadie habla de sí mismo. Nos imaginamos a un tercero o a un cuarto que no existe y hablamos de lo que suponemos que puede interesarle.”(216). Reunidos en grupo, en pareja o no, la soledad está ahí: “-[...] Todos estos días juntos, piel con piel. Pero cada uno está preso en sí mismo y...Todo el resto es ilusión.”(221). Saben que en cualquier momento puede llegar la muerte y les da rabia porque eso demuestra la falta de sentido de la existencia, pero no se angustian por ello ni procuran evitarla. Por demás, el suicidio de Llarvi no es recibido por los otros personajes como una tragedia o un hecho devastador, lo afrontan con tranquilidad, sin sorpresas ni desequilibrios lo aceptan como lo que es: el final natural de las personas. Hay pues una relación estrecha con la muerte.

La falta de acción descrita por Mutis, es evidente en los personajes de *Tierra de nadie*. “En la vida, ¿Qué piensa hacer?” a lo que Aránzuru responde “-Sí, nada. Esperar. ¿Qué puedo saber? Es mejor estarse quieto. Acaso todo se arregle” (68), hay una inercia característica en estos personajes, se hacen a un lado sin inmiscuirse en el rumbo de vida, no actúan. Por eso mismo, aceptan cualquier propuesta, dispuestos a abandonar lo que tienen (que en realidad no es nada, no tiene ningún valor): un trabajo, una mujer, un hombre, una habitación vacía o asquerosa, posponer un falso traslado etc. Larsen le plantea a Aránzuru quedarse una semana más en la ciudad porque necesita ayuda en un asunto difuso que se niega a explicar, “-Bueno...la vida es un gran bochinche, ¿sabe? Pida dos wiskys para festejar y me quedo” (197), responde Aránzuru. Es decir, acepta sin siquiera saber a qué está accediendo. Es un desesperanzado, espera y cede pasivo a lo que el destino le depara. Bidart tiene razón al pensar que “Buenos Aires está lleno de individuos infinitamente más pequeños que aquello que se proponen hacer. Sí, y también están los otros, los que tienen la fuerza de hacer cualquier cosa y se pudren despacio, aburridos” (87).

A partir de las noticias en los periódicos que llegan de la Segunda Guerra, Llarvi escribe en su diario: “El honor deriva siempre de una responsabilidad [...] En caso de guerra, el honor consiste en ganarla. O, por lo menos, en no perder las posibilidades de lograrlo. Si bien se examina todos los honores son así, con crédito abierto sobre el futuro. Mientras hay esperanza, hay honor” (63). Su reflexión da la clave para explicar la esencia de los personajes pues se entiende que la desesperanza, la falta de fe está profundamente ligada a la marginalidad.

Un lector paranoico

La lectura de *Tierra de nadie* involucra moverse entre vacíos de información ya que el lector debe contextualizarse a partir de fragmentos destrozados y no de una unidad. Pero esto no se remite simplemente a capítulos y diálogos truncados, a las omisiones y saltos en el tiempo del relato, ni a la incomunicabilidad de los personajes o al recurso del teléfono y cartas como medios de comunicación (casos en los que solo ‘oímos’ la voz de uno de los interlocutores o emisario). La perspectiva desde la que se narra -o focalización según Genette- juega un rol fundamental en este asunto pues hay un juego, una mezcla constante de focalizaciones.

Por un lado, hay focalización interna que no es fija sino variable porque el punto de vista adoptado no es siempre el del mismo personaje. El narrador cuenta lo que ve, sabe y siente exclusivamente uno de ellos en determinada escena, así accedemos a la información desde el interior de su conciencia; toda la información está pues determinada por la visión de ese personaje. Al ser variable, el personaje focal cambia constantemente a lo largo del relato: el narrador ve algunas veces a través de Aránzuru otras de Nené o Mauricio y así sucesivamente va variando, pero nunca de dos personajes al mismo tiempo, en una misma escena. Por demás, al ser interna, el punto focal está situado dentro de la diégesis, esto significa que algo (la situación, el otro personaje, el lugar) se percibe desde adentro del universo de la historia, y no desde afuera de ella. No se puede dejar de lado el uso del estilo indirecto libre en algunas frases pues aunque son dichas por el narrador, expresan la subjetividad del personaje, en teoría. Es el caso del segmento en que Aránzuru, frente a un

cliente, decide desertar su rol de abogado “Pasó a la oficina de al lado. Tenía que echarlo enseguida, quedarse solo y tomar whisky [...] ¿Qué tenía que ver él con el hombre y su desgracia? ¿Que tenía que ver con nada? Todo lo que dijera era mentira (73). Entonces al hacernos la pregunta recomendada por Genette para descubrir la focalización: ¿Quién ve lo que pasa en la historia?, nos damos cuenta que es un narrador interno variable que salta de personaje en personaje, o sea, que ve de conciencia en conciencia. Aparte, el estilo indirecto libre es problemático porque rinde cuentas de un proceso mental, de una perspectiva personal que actúa como complemento pero asimismo viene intervenida por el narrador. Quizá sea un problema personal: desconfío un poco del estilo indirecto libre; ¿adopta la perspectiva de un personaje o más bien la información es guiada por la propia percepción de narrador?

Por otro lado, diferentes pasajes adoptan una focalización externa. Se narra, ya no a través de los ojos, la conciencia de algún personaje, sino como un testigo anónimo que constata lo que pasa en la historia y está limitado a referir sus percepciones visuales, los hechos son descritos exteriormente. Es decir, sabe menos que los personajes porque no conoce ni interpreta sus pensamientos. La siguiente cita es un buen ejemplo: “El chofer abrió la portezuela y ayudo con un brazo a subirla. Sam había dicho algo encima suyo; se estremeció con el envión del coche al arrancar y entonces dejo caer la cabeza en el pecho de Sam, llorando” (218). Aunque describe las acciones y los gestos, el narrador no tiene acceso a las palabras pronunciadas por Sam ni al proceso mental de ninguno de los personajes. Esto siembra un misterio porque el vacío de información se da en momento crucial de la historia: Violeta distante, sospechó pero nunca supo con certeza si Mauricio le contó a Sam (su esposo) lo que había sucedido un tiempo atrás, es decir, que ella le robó plata con todo el ánimo de abandonarlo para siempre y planeó viajar con Aránzuru hacia una isla, pero que todo se había frustrado cuando Aránzuru escapó con el dinero y sin ella. Violeta recibe entonces un disparo, suben al taxi y queda la duda: ¿Cuáles fueron las palabras de Sam? ¿Acaso Mauricio sí le contó y decidió por venganza, ser cómplice del disparo planeado por Mauricio y Semitern? ¿Lo que pronunció en el taxi fue un reclamo, un insulto o simplemente unas palabras de aliento para llenarla de valor? ¿Violeta lloraba por las palabras de Sam o por estar herida?

De esta mezcla de focalizaciones se desprenden algunos efectos del relato: a través de la focalización externa Onetti logra crear vacíos de información y por lo tanto, misterios y dudas en la historia: diálogos difusos con frases o palabras sugerentes dichas por los personajes y complementados con intervenciones del narrador, que también resultan inquietantes al dar señas del lenguaje corporal pero sin acceso a los pensamientos; nos encontramos frente a información nublada, que avisa pero es imposible descifrar. Por ejemplo en un largo diálogo entre Casal, Semitern y Mauricio, el último dice “-No, no mires a Semitern. El gran Semitern lo sabe todo y cuando llegue el momento.. ¿Verdad Semitern?”(189) y el otro responde “-No hablo”, el lector no sabe qué es lo que sabe Semitern ni a cuál momento se refiere Mauricio, solos tenemos un reguero de palabras que insinúan y un narrador que interviene en el dialogo para describir gestos o movimientos pero incapaz de conocer algún pensamiento. Durante los diálogos aparecen frases con aire de sentencia que despiertan sospechas inciertas en el lector. En otros casos, como vimos anteriormente, desconocemos incluso las palabras pronunciadas por el personaje. En esta obra la focalización externa, por lo general, engendra sospechas que nunca se resolverán en el relato y si acaso se llegan a develar, nunca es de una manera completa o certera, son apenas suposiciones o afirmaciones incompletas. Por su parte, la focalización interna, al no tener un único personaje como punto focal, y el hecho de que cada situación sea narrada a través de una conciencia en particular, provoca que vayamos de subjetividad en subjetividad. Siempre estamos interceptados por la percepción y visión de mundo del personaje de turno. Claro, conocemos más su personalidad, pero menos el mundo que lo rodea; sabemos cómo lo ve pero no como es. Mejor dicho, es lo que el personaje cree que es, la realidad que siente y vive.

Es interesante anotar que en ambos casos el narrador está al interior de la diégesis, dentro del mundo narrado. No es un narrador omnisciente que ve la historia desde afuera, desde arriba o desde atrás como un Dios, que conoce todo de todos y sabe más que ellos. El narrador ve esta historia a través de un personaje, adoptando su perspectiva y penetrando su conciencia; o en su defecto no como personaje de la historia, pero sí un habitante más de Buenos Aires oculto detrás de una cortina o parado en la calle, es decir, nos narra desde adentro del universo al que pertenecen los personajes, nos narra desde algún lugar de la tierra de nadie.

La narración de *Tierra de nadie* prefiere ‘mostrar’ más que ‘contar’ la historia del grupo de personajes. En ese sentido tiende a parecerse al cine, pero al no ser una sucesión de imágenes posibles de ver- del modo que lo permite una película- sino una sucesión de palabras, es decir, un bloque de texto, se podría decir que el relato termina por ‘sugerir’ más que ‘mostrar’ la historia. El lector debe estar atento a los pequeños detalles para entender el contexto de la situación descrita, porque el narrador de Onetti no es un guía turístico que cuenta, presenta, señala o explica con claridad en dónde nos encontramos y qué está pasando. No nos contextualiza sino que el contexto se infiere, se deduce a partir de la situación misma, del tema de conversación, de las palabras o pensamientos de los personajes o de las palabras del narrador. Los sucesos (un disparo, un aborto, un suicidio, etc.) no son explícitos sino que se sugieren. No encontramos en el texto la palabra clave referente a una situación sino que la narración rodea la palabra, se mueve alrededor sin llegar a ella, sin nombrarla, sin tocarla; es el lector quien deduce y comprende. Por ejemplo, Violeta está parada buscando un taxi y de repente es descrita la cara verdosa, entreabierta la boca en silencio, mientras su cuerpo amenaza con desvanecerse. Luego se describe a Semitern, detrás de una columna con una pistola contra el estómago y mirando hacia el coche. Lo mismo sucede con Nené acostada: una señora con guantes sostiene una cuchara brillante que sale con ‘algo’ colgando de entre las piernas de Nené. Y un último ejemplo, puede ser cuando un ‘doctor’ ve a Llarvi y por la conversación así como por la presencia de un ‘diván’ se comprende que es un psicoanalista o un psiquiatra.

La lectura desencadena un ejercicio un tanto paranoico porque el universo literario va creándose a partir de fragmentos, de fragmentos partidos en pedazos, de omisiones por saltos de tiempo, de detalles, de datos incompletos, de medias frases, de sentencias inespecíficas, de indirectas, de diferentes conciencias, de silencios y misterios, de rodeos, de monólogos interiores y del estilo indirecto libre. De una cantidad de información que intentamos agarrar estando alerta de cada cosa, atando cabos, sin certezas.

Conclusiones

Para cerrar este trabajo quisiera señalar, en primer lugar, que aunque Onetti crea un universo entero a lo largo de su producción literaria y tanto el mundo como los personajes que lo habitan se van hilando y completando de texto en texto, no resulta necesario establecer un vínculo entre *Tierra de nadie* y la obra completa (ni mucho menos con textos externos) a la hora de valorarlo e interpretarlo. *Tierra de nadie* es una unidad llena de significados que se explica y se sostiene por sí misma; contingentes resultan entonces datos ajenos al texto estudiado porque en él ya está todo.

Por otro lado, quedó evidenciado acá que, como decían los nuevos criticistas, los límites entre forma y contenido se borran; es decir, la forma es parte del contenido mismo al simbolizar la visión de los personajes, las temáticas, la historia misma de la novela. Todo en ella es necesario y apropiado: historia, relato y narración van de la mano y se complementan, se justifican entre sí.

La repetición o el predominio del presente por la abundancia de diálogos, así como las alteraciones temporales del relato traducen la monotonía y el tiempo estancado de los personajes; prolepsis que no crean expectativa alguna y analepsis que demuestran con insistencia la falta de importancia que tiene el orden temporal cuando las vidas no avanzan, cuando no hay esperanzas, cuando ayer, hoy y mañana es un poco más de lo mismo y representan la imposibilidad de cambio que dan por hecho los personajes. Asimismo, los efectos de desaceleración dentro del relato se acoplan directamente al carácter reflexivo o ensimismado de los personajes y al ritmo lento propio de una vida desesperanzada. El hecho de que el lector perciba hoja tras hoja que no pasa gran cosa en la historia, combina con el sentir de los personajes: aunque pasan cosas en sus vidas, en definitiva no pasa nada. El final inconcluso de la novela suscita la imagen desgana y carente de importancia que adquiere el futuro (y la vida, en realidad) para esa gente condenada de antemano al fracaso. Un final diferente no sería sensato para la historia narrada: son tipos indiferentes, estancados y por lo tanto sin futuro. No concluyen proyecto alguno; el relato de sus vidas tampoco podría concluir de manera rotunda.

Por su parte, la ciudad es percibida y expresada por los personajes como un lugar de ritmo acelerado, donde pasan múltiples cosas y nada queda. Esto se conjuga con la estructura fragmentada del libro, compuesta por escenas cortas e interrumpidas, que no logra contar una historia en sí, sino que acumula pedazos de situaciones, que parecen esfumarse al ser relevadas por otros episodios igualmente fragmentados: sin principio ni fin. Lo que sucede en la ciudad no adquiere trascendencia, Buenos Aires (con su tiempo de reloj y calendario) acumula gente, vidas, acontecimientos pero nada en ella adquiere trascendencia, discuten o piensan los personajes; En *Tierra de nadie*, (fragmentada, con sus sumarios y elipsis) aparecen simultáneamente episodios cotidianos de múltiples personajes, acumula y acumula, pero no se da el tiempo para desarrollar ningún acontecimiento por completo.

La incompatibilidad de los personajes con su entorno, la oposición entre el tiempo estático y el ritmo acelerado de la ciudad trae como consecuencia un grupo de seres fragmentados que no se adaptan al ambiente que les corresponde. De ahí nacen y se explican los principales rasgos de los personajes: marginalidad, incomunicación, soledad, ensimismamiento, desesperanza, deseo de evadir la realidad y la constante necesidad de huir de ella mediante distintos recursos: el sueño, el alcohol, la muerte, los recuerdos, la imaginación, las mentiras, las ilusiones deliberadamente absurdas... la invención de una isla inexistente a la cual se aspira escapar y que funciona, irónicamente, como motor de la historia. Desde el primer momento del relato, Aránzuru sabe imposible asir la isla, es consciente de la naturaleza ficticia de Faruru, pero esto no impide que durante la historia planee, proponga, posponga y piense constantemente en el anhelado viaje, es decir, la fantasía es vivida como realidad. O más bien finge ser tomada por real, porque lejos de ser una unión armónica entre ambas cosas (como pasaría con un loco incapaz de diferenciar lo uno de lo otro), los personajes y especialmente Aránzuru son lúcidos, lo que deriva en pura fragmentación: su voluntad de mezclar realidad y ficción no hace más que recalcar con insistencia los límites que lo separan de la isla soñada, acentuar el fracaso asegurado, invariable.

Además de la estructura fragmentada, *Tierra de nadie* adquiere un tinte nublado y enigmático debido al juego de focalizaciones adoptado por el narrador, sumado a que la historia tiende a ser más sugerida que contada o mostrada. El lector recorre fragmentos

recolectando detalles, atento a las pistas e intenta descifrar qué es lo que está pasando en cada episodio. La confusión derivada de los recursos técnicos usados por Onetti en esta obra, lejos de frustrar la historia, la reafirman creando una atmósfera de incertidumbre y caos propicia para narrar la cotidianidad de personajes frustrados que precisamente viven sin sentido, sin rumbo y cuya única certeza es el fracaso. Por el mismo camino, la existencia “tenue” y “errátil” (calificativos de Luis Harss) de los personajes que parecen volatilizarse fácilmente, carentes de “peso dramático”, resulta absolutamente coherente con lo que se intenta contar: la intrascendencia de sus vidas, el carácter fútil que impregna los acontecimientos en la ciudad. Onetti no usa aquí las técnicas para lucirse, para confundir e impresionar al lector o para estar a la moda, simplemente hizo lo que la historia requería, sin pensar en nadie ni en nada más que no fuera el libro mismo.

Al ser *Tierra de nadie* una sucesión, un reguero de voces, se puede asociar de alguna manera con el free jazz. Hago esta afirmación sin saber de técnicas musicales, solo desde la sensación auditiva que tengo al escuchar este tipo de música: es un reguero simultáneo de instrumentos que hablan al mismo tiempo, un poco caótico. Una sucesión impredecible de sonidos o de voces en este caso, donde todo (o alguno de los instrumentos) puede cesar en cualquier momento. Hay algo de improvisación, de espontaneidad tanto en el free jazz como en la forma en que se cuentan las historias; me refiero a que llegan unas y otras intercaladas, en desorden, un desorden intencional.

Quizá la visión de mundo expuesta por Onetti en *Tierra de nadie* está ligada a la modernidad. Beatriz Sarlo comenta cómo la inmensa transformación de Buenos Aires a comienzos del siglo XX influyó en los intelectuales de la época. Los cambios de la ciudad durante las tres primeras décadas implicaron un “impacto subjetivo” en sus habitantes que debieron adaptarse a este nuevo lugar y asimilarlo: cables de alumbrado eléctrico; aumento y expansión de medios de transporte ‘modernos’ como el tranvía, así como de centros comerciales y salas de cine, además de la llegada del cine sonoro en 1931; construcción de edificios y de grandes obras como el Obelisco (1936) o el teatro Gran Rex (1937); incrementan las cifras de ventas, publicaciones y difusión de periódicos de formatos más cómodos y compuestos por artículos variados (deporte, policial, mujeres, niños, cine) breves y con ilustraciones dirigidos a ciudadanos de sectores medios y

populares, dice Sarlo: “[...] desde los cables intencionales hasta la velocidad con que se produce y reproduce la noticia evocan el mundo de la tecnología”(21). Por el mismo camino va la publicidad: gramófonos, discos, planchas eléctricas, radios, automóviles, cámaras de fotografía en oferta y avisos publicitarios con modelos de estilo hollywoodense e imágenes al aire libre. Pero la ciudad no solo crece materialmente, a esto se suma un crecimiento urbano debido a la gran ola de inmigración europea hacia Argentina entre 1880 y 1950, aproximadamente. Aunque a final del siglo XIX la ciudad ya no era un lugar homogéneo, en la década del veinte y el treinta esto sigue generando un impacto en la sociedad e influencia la perspectiva de los intelectuales; es complicado asimilar el cambio y la mezcla de culturas provocada por la inmigración. El crecimiento de la población fue numeroso pero además acelerado: “En 1914 Buenos Aires tiene 1 576 000 habitantes. En 1936 2 415 000” (18, Sarlo) y gran parte del aumento lo constituyen inmigrantes o hijos de inmigrantes. Queda claro que aunque la novela puede ser autónoma y estudiarla de manera intrínseca (para darse cuenta que la forma incorpora el contenido y ese contenido no podría darse sino en esa forma) no es excluyente de estudios en los que se pueda abordar y conocer el contexto en el que fue escrita la obra, pues pueden ampliar o reafirmar lo que se encontró en su análisis intrínseco

En *Tierra de nadie*, desde las ventanas de sus habitaciones los personajes perciben edificios gigantes, avisos de neón, vallas publicitarias; recordamos también una publicidad de revista que presenta unas mujeres estilizadas y ricas fumando, al aire libre, promocionando unas medias para ‘dama’. Usan con recurrencia el teléfono (que acentúa la lejanía) y Aránzuru en intento por trabajar ‘trabajar de verdad’ dice él, compra gramófonos para venderlos pero fracasa, sorprendentemente, pues prefiere quedarse encerrado escuchando un disco. Evidente es pues la incompatibilidad con el mundo exterior, las ventas y compras. Ninguno de los personajes asimila esta ciudad veloz y rápida, donde (como en los periódicos) se producen múltiples acontecimientos y Onetti los reproduce con la misma velocidad. Reflexionan sobre la multitud de Buenos Aires y el sentimiento de soledad que los invade. Asimismo discuten vagamente sobre la identidad del argentino, o más bien la ausencia de ella y la tendencia a juzgarlo bajo valores europeos. Para Sarlo, la gran ciudad “más que un concepto geográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores” (16) y es sobre todo así como la perciben los personajes, critican la

superficialidad del entorno, la cortesía, las poses, los prejuicios, la compra y venta, la sed de acceder a bienes materiales. Pero es curioso porque en el libro no hay buenos o malos, mejores o peores; todos, los que critican y los criticados son “indiferentes morales” como los llama Onetti, un poco falsos, oportunistas. Digamos que unos son así porque desean formar parte de la sociedad, prosperar en sus empresas, buscan un ascenso; los otros lo son por la razón contraria, rechazan ese mundo y viven con un desinterés crónico por sí mismos y por los otros.

Onetti no hace un paneo de la ciudad ni la describe físicamente, salvo algunas puntadas. Buenos Aires se infiere de la percepción, los sentimientos, pensamientos y las conversaciones de los personajes. En *El pozo*, Linacero expresa “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no”, de alguna manera es lo que Onetti hace en este libro: los acontecimientos, el contexto queda en segundo plano, lo que resalta es “el alma”, el proceso mental e interno de los personajes. Entonces quizá estemos frente al alma de la modernidad pero no frente a la modernidad misma, es decir, no está literalmente contada o descrita o avisada sino sugerida por los sentimientos de los personajes, mediada por ellos; es el “impacto subjetivo” al que se refiere Sarlo y que no solo es el de los personajes sino sobre todo el de Onetti, supongo. Vale la pena recordar además que el autor es uruguayo pero ha decidido hacer esta novela situada en Buenos Aires, a la cual conocía bien, pues se movía constantemente entre los dos países. Es hasta 1930 que deja Montevideo para instalarse unos años en la ciudad argentina.

Onetti ha expresado en repetidas ocasiones que el escritor no desempeña ninguna tarea de importancia social, ni es político o historiador. Ha insistido en que sus obras no representan un documento histórico ni la situación de un continente o país; la desesperanza y los fracasos de sus personajes son eso: el fracaso y el sentimiento de sus personajes, nada más allá. Es innegable la presencia de la modernidad argentina en la historia y cómo influencia la visión de mundo de los personajes. La obra resulta entonces tomando partido frente a ella. *Tierra de nadie* sugiere, las implicaciones de la modernidad pero sin proponer cambios, ni aplausos ni combates. Onetti siente y plasma el alma del desadaptado, marginal y desesperanzado que no logra incorporarse a Buenos Aires, es decir, el desencanto encuentra su razón (al menos parte de ella) en la modernidad.

Por último quisiera anotar que sin formar parte del núcleo de Santa María, *Tierra de nadie* (1941) es la semilla de lo que conformaría el mundo onettiano en sus obras posteriores. Desde entonces se vislumbran los rasgos esenciales de su mundo y los temas: el ambiente roto, sucio, envejecido, cascado, sombrío, marchito; los personajes marginales, desesperanzados, desgastados, sentenciados de antemano al fracaso y sus tendencias por la imaginación, la invención, los recuerdos y el sueño; el encierro, la necesidad de evasión, la soledad, el sinsentido de la existencia, el vacío, la visión pesimista. Si en *Tierra de nadie* está la necesidad de huir y es imposible acceder a Faruru, en *La vida breve*, por ejemplo, por fin se concreta la evasión a través de la creación de Santa María en la mente de Brausen; mientras que en la primera los límites entre fantasía y realidad están definidos, en la segunda se confunden. Por el mismo camino, la percepción de la juventud como el único y fugaz momento digno y esperanzador del ser en oposición a la edad adulta se asoma en una frase en *Tierra de nadie* “Liberación, el niño de las botellas” (185) responde Aránzuru cuando Violeta asegura que él tiene experiencia en la liberación. Por demás Aránzuru también hace énfasis en las arrugas del cuello de la mujer; los personajes son viejos aunque tengan entre 30 y 40 años, Casal repite contantemente sentirse viejo. El asunto entre juventud y vejez será retomado en ocasiones, como muestra principal el cuento “Bienvenido Bob” (1944).

También es la semilla del estilo que identificaría su obra entera: los cambios y juegos de narradores en una misma historia que crean un efecto de incertidumbre y ambigüedad; relatos cargados de sobreentendidos, alusiones, omisiones que admiten diversas lecturas; finales inconclusos; la importancia de los gestos, sentimientos y pensamiento de los personajes; la abolición de un tiempo cronológico (del fluir convencional del tiempo y la adopción de una lógica más propia de los sueños) y la simultaneidad de los acontecimientos que parecen desarrollarse en un presente continuo como sucederá con las creaciones mentales de Brausen en *La vida breve*, donde “[...] la trama es mínima. O mejor dicho, hay muchos fragmentos y cabos de diferentes tramas que forman un conglomerado sin meta visible.”(231 Harss) como sucede de cierta manera en *Tierra de nadie*. Por demás, es bien sabido que Onetti suele retomar personajes en sus diferentes obras y es importante recalcar que es en *Tierra de nadie* donde aparece por primera vez Larsen (apenas mencionado y con

pocas intervenciones) y quien años después sería retomado en *Juntacadáveres* (1964) y el personaje principal en *El astillero* (1961).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. “Los posibles de la imaginación”. *Juan Carlos Onetti: el escritor y la crítica*. Ed. Hugo J. Verani. Madrid: Taurus, 1987. 115-41.
- Benedetti, Mario, “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”. *Juan Carlos Onetti: el escritor y la crítica*. Ed. Hugo J Verani. Madrid: Taurus, 1987. 52-75
- Eliot, T.S, “La tradición y el talento individual”. *Lo clásico y el talento individual*: México: UNAM, 2004.
- Harss, Luis. “Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. 214-52.
- Mutis, Álvaro “La desesperanza”. *Contextos para Maqroll*. Madrid: Igitur, 1997. 42-60
- Onetti, Juan Carlos. *Réquiem por Faulkner y otros artículos*. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- . *Obras completas I: Juan Carlos Onetti, novelas I (1939-1954)*. Ed. de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2005.
- Piglia, Ricardo. “Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti”. *Letral*, 2. (Año 2009). Recurso electrónico. <http://www.proyectoletreal.es/>
- Rama, Ángel. “El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad”. *Juan Carlos Onetti: el escritor y la crítica*. Ed. Hugo J Verani. Madrid: Taurus, 1987. 75-92
- Rimmon, Shlomith. “Tiempo, voz y modo (en la teoría de Genette)”, *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Ed. Enric Sullá. Madrid: Critica, 1996. 173-91
- Sarlo, Beatriz. “Buenos Aires: ciudad moderna”. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, 13-29.
- Vargas Llosa, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá: Alfaguara, 2009.

Viñas Piquer, David, "New Criticism". *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. 397-413

Wellek, Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. 4.ed. Madrid: Gredos, 1974.