

01068  
1



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**División de estudios de Posgrado**

*El pozo, Los adioses y las posibilidades del lector*

Tesis que para optar por el grado de  
**Maestría en Letras (Literatura Iberoamericana)**  
presenta : Luz Betty Arcila Buendía

**FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
ASESOR: Dr. Miguel Rodríguez Lozano



**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

México, 2003

1



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

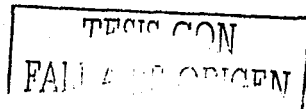
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

Introducción	3
I.- Señales desde el fondo: fragmentarismo, subjetivismo y ambigüedad como elementos de la Estructura apelativa de <i>El pozo</i>	27
II.- Coincidencias entre <i>El pozo</i> y <i>Los adioses</i>	80
Conclusiones	132
Bibliografía	138



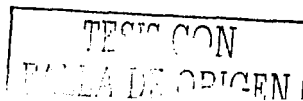
## INTRODUCCIÓN

El hombre contemporáneo se encuentra enfrentado a la crisis de valores, ésta lo convierte en un ser indefenso; susceptible a la angustia, la soledad y al temor de envejecer y morir sin trascendencia alguna. Así ha mitificado la juventud, la belleza física, el dinero y el poder, conceptos capaces de remitirnos a verdades efímeras y superfluas; sin embargo ello determina el triunfo o el fracaso de la mayor parte de la gente en la actualidad.

La novela del siglo XX como manifestación estética en la cual se reconocen las inquietudes humanas nos presenta individuos solitarios, angustiados ante el fracaso, la fugacidad de la vida o la corrupción de la carne. Tales aspectos son precisamente los que encontramos en la narrativa de Juan Carlos Onetti, quien nos hace reflexionar acerca de esos temas relativos a las debilidades, los sueños y las frustraciones inherentes al hombre de nuestro tiempo.

La profundidad y calidad de este narrador lo colocan al nivel de escritores como James Joyce, Virginia Wolf o Henry James, debido al carácter subjetivo y a la dosis de ambigüedad que maneja en sus obras. Ambos aspectos y la estructura fragmentaria de sus narraciones obligan al lector a participar en la producción del sentido del texto, pues lo involucran en la historia. Esta valoración del receptor forma parte de la concepción artística de Onetti, como trataremos de comprobarlo en esta tesis.

En este trabajo hacemos el estudio comparativo de dos obras representativas de Juan Carlos Onetti: *El pozo* y *Los adioses*, obras que serán



enfocadas a la luz de la teoría de la recepción la cual nos permitirá despejar las dificultades que encuentra el lector en su proceso de comprensión y al mismo tiempo facilitará a éste el reconocimiento de la calidad estética de su autor, para este efecto creo conveniente plantear algunos conceptos de dicha teoría con la que trabajaremos en el análisis de las obras mencionadas.

La teoría de la Recepción concibe al texto como una estructura dinámica cuyo sentido se produce por la interacción entre la obra y el lector, este último asume el papel de decodificador de los mensajes iniciados en el texto y se constituye en co-participante de la obra literaria, considerada como un sistema de significados, que posee una estructura significativa y es, al mismo tiempo, un medio de comunicación.

Por lo tanto, la obra participa de los aspectos fundamentales de toda comunicación: emisor, mensaje, receptor. El emisor está representado por el autor, el mensaje por el texto y el receptor por el lector. Lector y autor están inmersos en un proceso histórico que influye en la producción del sentido del texto.

Todo texto literario posee una **Estructura apelativa**. Ésta se delimita en un conjunto de elementos intratextuales con una función básica: exigir la participación del lector, quien se ve obligado a completar el sentido de la obra. Surgen así algunos conceptos que permiten al lector comprender la estructura apelativa de una obra literaria.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La estructura apelativa que plantea un texto se manifiesta en las denominadas marcas de lectura inscritas en él; una de las actividades del lector consiste en reconocer e interpretar estas marcas, las cuales responden a preguntas como: ¿Quién habla? ¿Dónde ocurren las acciones? ¿A quién se habla?, etcétera.

Un concepto importante en este análisis es el de **Horizonte de expectativas**, constituido por los juicios previos que posee el lector antes de entrar en contacto con el texto. Éstos han sido elaborados históricamente en la experiencia con obras anteriores, y permiten reconocer género y tema de una obra en particular, como también identificar la diferencia entre el lenguaje usado en forma poética, el de la práctica cotidiana y el de la tradición. Hay dos horizontes: uno es el de la historia, éste incluye la praxis actual y la tradición, el otro es el estético, en él se encuentran las experiencias del lector con otros textos literarios.

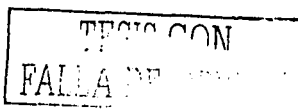
Cuando el lector entra en contacto con el texto, estos horizontes influyen en la interpretación, que éste en su carácter de receptor, ha elaborado de los mensajes textuales. El lector identifica las marcas de lectura inscritas en una obra porque éstas pertenecen a su horizonte de expectativas. Si éste como receptor de los significados textuales decodifica los mensajes en el proceso de lectura puede suceder que su horizonte de expectativas sea confirmado, modificado o destruido por la obra. De este encuentro con la obra y las reacciones que suscita se deriva la noción del **Efecto estético**: el cual consiste en la relación de tensión producida por el enfrentamiento entre las expectativas del lector y las sugeridas por el texto.

Los fenómenos reales poseen una complejidad imposible de describir en su totalidad, dando lugar al concepto de **Esquematización**: identificada como la representación sintética de las situaciones o características de los fenómenos del mundo presentes en un texto literario. Aquí surge la idea de la **Indeterminación**, definida como una falta de información o ausencia de datos; manifiesta en los espacios vacíos que obligan al lector a llenarlos. Éstos se producen en una obra literaria por su calidad de ente de ficción donde se representa una realidad verbal, para la cual es imposible abarcar en su entera realidad física los objetos del mundo vital. Dicha realidad no puede ser sometida a la comprobación ni a los juicios de verdad o falsedad. Si queremos comprender la importancia de la indeterminación en una obra es necesario analizar las formas de constitución de los textos para reconocer su estructura apelativa.

Así cuando el lector interpreta las marcas de lectura inscritas en el texto y las particulariza de acuerdo a su horizonte de expectativas elabora la **Concretización**, operación realizada por el lector, quien con base en su experiencia, dota de carácter real a los aspectos esquematizados presentados en una obra literaria. Por lo tanto, el lector se convierte en un co-creador de la misma.

De lo dicho anteriormente, y antes de iniciar el estudio de la obra de Onetti, es necesario recordar brevemente los aspectos más significativos del entorno sociohistórico en que se enmarca la narrativa de este autor pues, con ello crece el horizonte del cual disponemos en tanto lectores.

La narrativa de Onetti está fuertemente influida por las vanguardias iniciadas en Europa en la primera década del siglo XX. El término vanguardia



surgió algunos años antes de la Primera Guerra Mundial y designa el trabajo de varias corrientes artísticas que luchan contra los prejuicios estéticos y las reglas del arte clásico y del realista; estos movimientos constituyen fuerzas de avanzada en el campo de la creación artística y buscan nuevas formas de expresión. El arte *avant garde* floreció antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial y fue desapareciendo en años posteriores a la segunda gran conflagración.

Los intelectuales<sup>1</sup> de ese momento viven acontecimientos históricos de gran importancia como La primera Guerra Mundial, los nacionalismos de tendencia fascista, los internacionalismos revolucionarios, la carrera armamentista, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.

En este ambiente bélico, los jóvenes intelectuales —afectados y conmovidos por la angustia y la sensación de inseguridad que se respiraba en Europa— buscaron nuevas formas artísticas para manifestarse, asumiendo la problemática de su tiempo y tratando de comprenderla. Estos jóvenes piensan que las vanguardias son un vehículo apropiado para la toma de conciencia acerca de la fragilidad humana y de su incapacidad para frenar la destrucción.

La mayoría de la vanguardia expresa su rechazo a la confrontación mundial y está conformada por grupos de creadores que persiguen una renovación constante tanto en la temática como en las formas expresivas de sus creadores. Los representantes de esta tendencia estética difundieron sus concepciones mediante manifiestos y revistas. Se situaron por encima de las barreras marcadas

---

<sup>1</sup> Intelectual de acuerdo con la definición de A. Gramsci, es un funcionario de la superestructura social; los intelectuales son “empleados” del grupo dominante a quienes les encomiendan las tareas subalternas en la hegemonía social y en el gobierno político. Hay dos tipos de intelectuales, los tradicionales; representados por literatos, filósofos, artistas etc., y los intelectuales orgánicos los cuales pertenecen a las distintas capas de trabajadores al servicio de la superestructura éstos poseen una mayor o menor conexión con un grupo social básico.



por la tradición clásica, relacionando la línea, el color y el sonido para establecer un sistema de vasos comunicantes entre las diversas formas, creando un arte mixto en el cual poesía, pintura, música, cine y otros lenguajes podrían mezclarse.

Los jóvenes vanguardistas pretendieron negar el pasado, buscando otras orientaciones estéticas en las que se exaltó el irracionalismo, la originalidad, la crítica a los conceptos tradicionales de la moral y las normas establecidas. Entre las vanguardias más destacadas tenemos: Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo, Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo y otras.

Es importante advertir que las vanguardias se difundieron plenamente en América Latina en los años 30, justo cuando se desarrolla La Generación Crítica en Uruguay, de la que hablaremos más adelante, y coinciden también con la etapa de las tendencias internacionalistas, aunque antes de los veinte algunos poetas, que habían viajado a Europa, ya conocían y utilizaban las técnicas de la vanguardia, entre éstos destacan: José Juan Tablada, Germán List Arzubide y Arqueles Vela en México; Vicente Huidobro en Chile; Jorge Luis Borges en Argentina; Mario Andrade en Brasil, César Vallejo en Perú y Jorge Zalamea en Colombia.

En ese momento, el arte de Rainer María Rilke y Federico García Lorca fue imitado por los jóvenes intelectuales de nuestro continente. Más tarde serían adoptadas las técnicas de Apollinaire y Bretón. A partir de los años treinta surgen, nuevas casas editoriales y se publican obras muy importantes como las de Virginia Wolf, Katherine Mansfield, James Joyce, Aldous Huxley, William Faulkner, Ernest

---

(Antonio Gramsci. *La formación de los intelectuales*, México, Ed. Grijalbo, 1967, pp. 27-30)

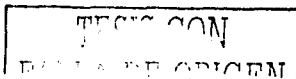
Hemingway, Henry Fielding, Jean Cocteau, Andre Gide, Paul Valery, André Malraux, etcétera.

Los jóvenes artistas latinoamericanos se agruparon en torno a una intensa actividad editorial, llevada a cabo en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, que contó con la colaboración de grupos letrados de republicanos españoles, exiliados en América Latina después de la derrota del 39.

En el caso concreto de Uruguay, la vanguardia tuvo menos difusión informativa y cultural. La revista Sur (1931) se encargó de divulgar las obras de Franz Kafka y Rainer María Rilke. Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti quienes constituyeron una verdadera ruptura con las generaciones anteriores al ser los primeros en manejar y adecuar a la narrativa uruguaya las técnicas vanguardistas. En Onetti es más explicable este fenómeno debido a que vivió de 1936 a 1941 en Buenos Aires, tuvo acceso amplio a las obras de los más conocidos escritores de su tiempo y fue uno de los intelectuales de la "Generación Crítica" de su país.

En el aspecto histórico, es posible reconocer que Uruguay presenta condiciones poco propicias para la introducción del capitalismo, entre las cuales podemos mencionar: su problemática posición geográfica entre Argentina y Brasil, quienes se disputaban continuamente su territorio, afectando su estabilidad; su reducida extensión territorial; su escasa población y su irregular desarrollo económico.

La introducción de esta nueva forma de producción se realiza en condiciones precarias colocando al país en una situación de crisis, pues la modernidad penetró en el sector agrario desplazando la mano de obra y



convirtiendo en desempleados a miles de campesinos que emigraron a la ciudad donde pasaron a ser pobres de las incipientes metrópolis.

Durante el gobierno del general La Torre (1876-1880) se intentó competir en el comercio internacional con la exportación de lana y carne, pero la escasa producción de estas mercancías no permitió al país alcanzar la calidad requerida para acceder al mercado mundial. Todos estos factores, aunados a la penetración del capital bancario especulativo del Brasil, ahondaron la crisis económica del Uruguay.

Esta crisis logra una salida momentánea cuando llega al poder José Batlle y Ordóñez (1903- 1907), quien elaboró un proyecto para impulsar el desarrollo del capitalismo dependiente en el que se dio participación a los sectores productivos de la economía nacional. Más adelante, el Estado afianzó el régimen de democracia representativa con el fin de garantizar el desarrollo urbano y social. Los grupos políticos tradicionales sirvieron de canal privilegiado en la agrupación de las masas por lo que el Partido Colorado<sup>2</sup> y el Partido Nacional o Blanco<sup>3</sup> ejercieron mayor influencia en la sociedad debido a su tradición histórica.

El Partido Colorado, que detentaba el poder, realizó una política de apertura y concesiones sociales para volverse grupo dominante, reforzando a su vez el papel político de la pequeña burguesía y apropiándose de los términos usados por dicha clase para ocultar estratégicamente su verdadera orientación a favor del

---

<sup>2</sup> Fundado en 1836, cuyo líder fue el artiguista Fructuoso Rivera. Este partido tomó en el siglo veinte su nombre debido al uso de distintivos de color rojo usados en la Batalla de Carpintería (1836) y toma el nombre de batllismo en honor a Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915). Este partido representa los intereses de la burguesía nacional.

<sup>3</sup> El Partido Blanco nace en 1836, su líder es Manuel Oribe, tomó el nombre de Partido Nacional en la reforma de 1872. Representa los intereses de los latifundistas, la burguesía intermediaria y los capitalistas financieros.

proyecto de la gran burguesía nacional; también reorganizó políticamente al bloque dominante, sin que mediase ningún obstáculo ni oponente, pues los obreros y los burócratas se encontraban desorganizados ideológicamente en ese momento y no ofrecieron ninguna oposición.

De acuerdo a lo planteado por Jerónimo de Sierra,<sup>4</sup> la demagogia del batllismo construyó una imagen que mostraba al Estado más allá de las clases sociales, tratando a todos como ciudadanos, para encubrir los desequilibrios sociales originados en el ejercicio del control económico y político de un país regido por un sistema capitalista dependiente.

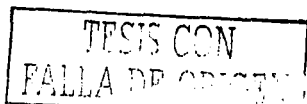
La crisis político-económica parecía solucionada, pero en 1929, con la caída de la bolsa norteamericana de valores, la economía dependiente se empieza a tambalear, presentando un descenso en los bienes primarios y, a su vez, en los precios. Los efectos de este fenómeno económico repercutieron en toda Latinoamérica, agravando las precarias condiciones económicas y políticas de la mayoría de los pueblos del continente.

Entre 1919 y 1933, el batllismo logró aplicar una política coherente con el propósito de superar las presiones impuestas por el capital extranjero y trató de dinamizar el mercado interno a través de la intervención estatal, lo cual resultó favorable a los intereses de la burguesía, que pretendía acumular el mayor número de capital y obtener el máximo de ganancias en sus transacciones comerciales.

El gobierno puso en marcha un modelo ya experimentado en situaciones

---

<sup>4</sup> CEPablo González Casanova, *América Latina: Historia de medio siglo*, México, UNAM, 1977, T.1, p.434.



similares por otros países, que consiste en la estimulación del mercado interno, el abatimiento del déficit en la balanza de pagos y la sobreprotección de la industria nacional, mediante el encarecimiento de las importaciones.

Esta política se aplicó en forma constante hasta 1933, a pesar de la oposición de las empresas extranjeras, radicadas en el país, así como de los sectores ganadero y comercial; gracias a este proteccionismo se logró incrementar el desarrollo de la industria manufacturera, pero la industria de la construcción y la frigorífica no alcanzaron un desenvolvimiento significativo.

En marzo de 1933, el presidente electo por el Partido Colorado, Gabriel Terra, disolvió las Cámaras y el Consejo Nacional de Administración, asumiendo todos los Poderes junto con un Consejo de Estado nombrado por él. Este golpe de Estado posee un carácter especial porque en él no intervinieron las fuerzas armadas.

Después de este suceso, algunos sectores políticos colaboraron con el nuevo gobierno de Gabriel Terra, pero los batllistas se abstuvieron originando una escisión en el seno del Partido Colorado. Ésta es una de las formas en que se manifiesta la influencia de la tendencia fascista en el Uruguay; sus consecuencias en la economía fueron la devaluación de la moneda y la baja en los salarios. A partir de 1933, los grupos de intelectuales abandonan a los partidos tradicionales Blanco o Colorado; Carlos Qzujano, por ejemplo, organiza una pequeña agrupación disidente del Partido Blanco (la Agrupación Nacional Demócrata Social).

Los intelectuales contribuyeron en la formación de una ideología democrática, cuyos impulsores habían sido derrotados. El Ateneo de Montevideo

funcionó como lugar de reunión para los diferentes grupos políticos que buscaban la reivindicación. Esta institución de carácter neutral agrupó estamentos políticos y culturales que convocaban al pueblo a una lucha abierta por "La nueva Constitución y las leyes".

Los gobiernos del general Alfredo Baldomir (1938-1942) y de Juan José Amézaga (1942-1946), pertenecientes a una fracción del batllismo, asumen el poder con la consigna de restablecer la democracia, lo cual no se logra plenamente, y causa una gran decepción a los intelectuales y a las multitudes, quienes se sintieron engañadas. En la política, se enlazaron el nacionalismo y las corrientes internacionalistas.

De acuerdo a lo planteado por Ángel Rama<sup>5</sup> en el aspecto de la comunicación, el Uruguay vivió rápidas y bruscas transformaciones impulsadas por la Segunda Guerra Mundial, que se perciben principalmente en las ciudades del continente entre las que se puede señalar el incremento de la industrialización, la mejora en los servicios públicos y el desarrollo del urbanismo. Todo esto promueve un cambio en las estructuras sociales y, por ende, en la forma de pensar de sus integrantes.

Se instalan las líneas de servicio postal aéreo y se amplía la red telegráfica y cablegráfica internacional, se inician los viajes a Europa reduciendo las distancias y estableciéndose una intercomunicación constante entre todos los habitantes del orbe. Las nuevas formas de comunicación masiva, el cine parlante, las revistas ilustradas, los periódicos, las tiras cómicas, se desarrollan para

---

<sup>5</sup> Cf. Ángel Rama, *La generación crítica*. México, Ed. Siglo XXI, 1972, pp.37-39.

conformar una nueva manifestación del conocimiento que actúa como una forma de dominación cultural.

La modernidad introducida en las ciudades latinoamericanas no permitió a éstas participar activamente en el consorcio internacional, pues nuestro continente se convirtió en un espectador de los sucesos protagonizados por las grandes potencias occidentales. Un ejemplo de ello fue la Segunda Guerra Mundial, documentada en fotos, cine, informaciones radiales y toda clase de medios, para un público tercermundista ávido de noticias, que estaba más enterado de lo que sucedía en Europa que en su país.

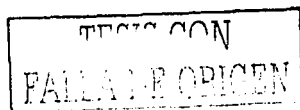
El vertiginoso desarrollo de la ciencia y la tecnología envolvió al individuo en una oleada de información y eso tuvo un efecto paradójico porque el hombre experimenta una sensación de desarraigo, incomunicación y soledad.

En este contexto es necesario hablar brevemente de la Generación Crítica movimiento intelectual que surge en el Uruguay, el cual es resultado del resquebrajamiento de las estructuras sociales impuestas por la dependencia de modelos económicos del liberalismo europeo que no funcionaron y condujeron al país al fracaso. Ángel Rama<sup>6</sup> agrupa en esta generación a los escritores publicados entre 1940 y 1969 y delimita dos etapas de la misma, una de las cuales denomina Primera Promoción de la Crisis a la que sitúa entre 1940 y 1955; la Segunda Promoción de la Crisis comprende el período 1955 – 1969.

La Primera Promoción de la Generación Crítica se gesta en medio de la desilusión ante la caída de los valores tradicionales como la moral, la honestidad y

---

<sup>6</sup> Ángel Rama, *op.cit.*, pp. 37-39



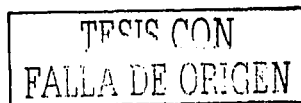
las buenas costumbres, que fueron suplantadas por la corrupción, la deshonestidad, el clientelismo electoral y el favoritismo en los empleos. Esta corriente intelectual manifiesta unos intereses opuestos a los del Partido Colorado en el poder, representado por el batllismo, que utilizaba la retórica populista y la demagogia para ofrecer una imagen de bienestar y triunfo.

La Primera Promoción de la Crisis se distingue por una marcada actitud de apoyo a las luchas antifascistas, el nihilismo, la rebelión y la crítica a las instituciones estatales, la tendencia a la introspección subjetivista y el aislamiento.

Los jóvenes de esta generación se alejan de los planteamientos de la política gubernamental y manifiestan una ruptura con las instituciones mediante una actitud marginal que se intensificó en la época del neobatllismo (1947). Esta ruptura se expresó en el rechazo a las convocatorias del Estado como concursos literarios, jornadas poéticas y la negativa a integrarse en asociaciones gremiales de tipo oficial.

La Generación Crítica propuso un análisis desintegrador de las estructuras sociales que mostraba la corrupción y el engaño; defendió la recuperación analítica del pasado, con el fin de reconocer las raíces de la cultura.

El cambio en las concepciones de la vida es resultado de las nuevas estructuras sociales impuestas por el urbanismo y desencadena una forma de actuar que acentúa el individualismo y conduce al hombre a la soledad, a la frustración y la pérdida de su esencia real. Esto se muestra en la literatura, especialmente en la novela urbana de Juan Carlos Onetti.





En la poesía se combinó el tradicionalismo rural, la temática contemporánea y la reelaboración de lo urbano. En este género Juan Cunha<sup>7</sup> fue uno de los escritores más reconocidos.

Algunos de los representantes que Ángel Rama destaca son Liber Falco , Juan Carlos Onetti, Alfredo Dante Gravina, Beltrán Martínez, Carlos Real de Azúa, Carlos Quijano, Carlos Denis Molina y Fernando García Esteban, Carlos Martínez Moreno, Hugo Alfaro, y Mario Arregui, Mario Benedetti, Idea Vilariño y Carlos Rama, José Pedro Díaz y Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi y Juan Cunha.

La doctrina latinoamericanista se arraigó en el Uruguay y se vio renovada por un impulso ideológico revolucionario afin con la educación social universitaria, para lo cual el socialismo fue, desde 1917, la fórmula de la modernidad. Las revistas como *Clinamen*, *Escritura*, *Marginalia*, *Número* y *Marcha* se encargaron de difundir estas ideas y orientaron la opinión pública.

Los jóvenes de este grupo intelectual trataron de hacer más efectiva la comunicación mediante estudios documentados con referencias históricas concretas y seguras para la comprensión de los problemas sociales, así como del conocimiento del pasado y del presente, favoreciendo la actitud crítica y de investigación que gradualmente abarcó todos los campos del saber, lo cual expresa en una gran variedad de estudios dedicados al análisis social; por ejemplo Manuel Ugarte (1908), sociólogo uruguayo, que disertó acerca de la patria latinoamericana desmembrada y Carlos Quijano (1916) quien además de fundar

---

<sup>7</sup> Véase el siguiente fragmento del poema de este autor: *La ciudad lejos*

Ah la ciudad sin pájaros libros ni horizontes/Y tan sólo en lo más alto de las torres un poco de ansia del cielo/  
La ciudad que es una hélice vacía enloquecida de movimiento/Ah la ciudad que cierra el alma con sus frías sucias  
manos /Y que no oye la oscura angustia de los hombres. Fragmento del poema de Juan Cunha, en *Los grandes poemas del siglo XX*. México, Ed. Promexa, 1979, p.472.

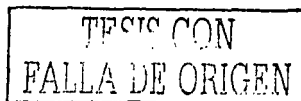
un partido disidente, como ya se mencionó, asume la labor orientadora de movimiento intelectual uruguayo mediante sus prédicas en la revista *Marcha*.

El semanario *Marcha* surgió el 23 de junio de 1939, que coincide con el fin de la Guerra Civil Española, la etapa preparatoria de la Segunda Guerra Mundial y el período de transición del general Alfredo Baldomir en el gobierno del Uruguay.

Los temas abordados en esta revista son de orden sociológico, político, cultural, informativo y crítico; se da prioridad a los descubrimientos y novedades provenientes del extranjero. La permanencia y continuidad de esta publicación por muchas décadas muestra la importancia que adquirió en la formación de los intelectuales del momento. Este semanario aparece cuando se inicia la emergencia de una generación cultural en busca del cambio ideológico transcendental para la vida del Uruguay y se convierte en su organismo de expresión encargada de ejercer una acción de adoctrinamiento social; los colaboradores de la revista cubrieron varios campos del conocimiento en los que difundieron sus ideas.

La revista *Marcha* concedió posibilidades de actuar a la generación crítica y desde su aparición se mostró interesada en la propagación de la cultura, la literatura, las artes, el cine, el teatro y la historia; se enfocaron éstos desde una perspectiva crítica, es decir, cuestionadora de la realidad.

Esta publicación alcanzó una importancia de primer orden en los medios universitarios, ya que se convirtió en un canal mediante el cual se difundieron muchos aspectos de la cultura internacional, se enriquecieron los valores de la cultura nacional y se propició una independencia cultural con respecto a los



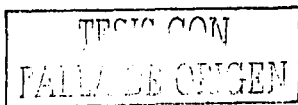
modelos oficiales, que contribuyó gradualmente al resquebrajamiento de las estructuras vigentes.

En este semanario colaboraron casi todos los intelectuales de la Generación Crítica, en ella sobresalen: Juan Carlos Onetti, Jorge Rufinelli, Dionisio Trillo Pays, C. Denis Molina, Carlos Real de Azúa, Manuel Flores Mora, Carlos Romela, Saraudy Cabrera, Mario Benedetti, Arturo Ardáo, Sergio Visca, José Echeverry, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Francisco Espinosa, Manuel Cuhna y Carlos Quijano.

La labor de esta revista no sólo se plasmó en el ámbito intelectual, sino también en la formación de una actividad independiente, coherente, libre y crítica. La mayor parte de sus colaboradores, incluyendo a Carlos Quijano, su director, son considerados como el bloque de maestros de esta generación. Para este último, las bases de la acción política estaban en el nacionalismo y el latinoamericanismo en incesante contradicción con el enemigo común: Estados Unidos. Sin embargo, los intelectuales, a pesar de la crítica que hacían a los modelos oficiales, no lograron proponer una verdadera solución a los problemas del país.

Otro órgano de difusión de las tendencias críticas tanto de orden cultural como político fue la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Guillermo de Torre y Eduardo Mallea en 1931.

El proyecto de gobierno de Amézagaga fracasó rotundamente, lo cual creó un campo propicio para el retorno del batllismo en 1947, en ese momento asume el poder Luis Batlle Berres (sobrino de José Batlle y Ordóñez). Este presidente dio al



país unos años de prosperidad económica especialmente en la rama industrial; también reafirmó el papel regulador del Estado frente al sistema; redistribuyó el producto social entre las clases media y proletaria, por medio del aumento de salarios; desarrolló y perfeccionó la legislación laboral y la previsión social, medidas que colocaron al Uruguay en un nivel de superioridad con respecto a los demás países latinoamericanos.

El partido neobatllista representó a la burguesía y mantuvo el poder durante varios años, favoreció el desarrollo del capitalismo dependiente y en su momento fue visto como un éxito debido a que aparentó una autonomía hacia a las instancias sociales con el fin de lograr la articulación entre el proyecto socioeconómico del Estado y los otros sectores. Finalmente obtuvo lo esperado, pues la burguesía industrial estableció alianzas con la pequeña burguesía y los sectores asalariados.

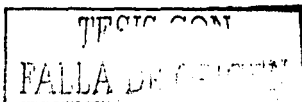
El modelo batllista, a pesar de su éxito, fue originando contradicciones económicas que se evidenciaron en la incapacidad de adaptación del país a la crisis económica mundial gestada durante la Segunda contienda bélica, cuyos efectos se perciben varios años después en el mundo y de la cual Estados Unidos obtuvo el mayor provecho con su sistema de "ayuda" y préstamos; esta crisis afectó profundamente a Europa, principal continente con el que Uruguay mantenía relaciones comerciales.

En 1957 se produjo el cierre del mercado cambiario y hubo un gran salto en la inflación. Estos problemas posibilitaron la victoria del Partido Nacional o Blanco, que como ya lo habíamos mencionado, es uno de los dos organismos tradicionales y representó a la burguesía conservadora.

La crisis social se expresó en la política, lo cual repercutió en la cultura pues se disminuyeron los recursos destinados a la industria editorial. La tendencia al cambio generado en las capas sociales afectadas y el incremento del movimiento sindical fueron las consecuencias inmediatas de dicha política. El partido batllista que representó a la burguesía liberal uruguaya y había gobernado más de cincuenta años, fue derrotado finalmente.

La Segunda promoción intelectual de la Generación Crítica (1955-1969) da lugar a un avance en lo relacionado con las ciencias humanas: la sociología, la economía y las disciplinas sociales permiten a los intelectuales una comprensión más clara de la realidad nacional. Esta promoción contribuyó al desarrollo cultural de manera más abierta y planteó un cambio ideológico del Uruguay, lo cual motivó que los partidos tradicionales calificaran sus propuestas como foráneas, pues éstas cuestionaban drásticamente los intereses de la burguesía en el poder.

Sus representantes más destacados son: Anderson Banchero, Cecilio Pena, Enrique William, Jorge Medina Vidal, Milton Schinca, Carlos Puchet, Jorge Musto, Héctor Massa, Luis Carlos Benvenuto, Héctor Borrat, Mario César Fernández; Alberto Methol, Walter Ortiz y Ayala, Jorge Bruno, Saúl Ibargoyen Islas, Carlos Flores Mora, Rubén Yacovsky, Washington Benavides, Juan C. Somma, Rubén Cotelo, Ivan Kmaid, Omar Prego Gadea, Juan Flo, Mercedes Rein, Jorge Onetti, Nancy Bacelo, Circe Maia, Alberto Paganini, Silvia Lago, Jesús Guiral, Hiber Contreras, Mauricio Rosencof, Horacio Arturo Ferrer, Gley Eyherabide, Jorge Sclavo, Rogelio Navarro, Claudio Trobo, Heber Raviolo, Fernando Ainsa, Diego Pérez Pintos, Enrique Elissalde, Salvador Puig y Eduardo Galeano.



Durante las décadas del cincuenta y sesenta se logró superar el sustrato ideológico de la clase media y el liberalismo del que provenían los intelectuales de la Primera Promoción. Se mejoró esta situación en forma creciente, mediante una reeducación que pretendía lograr un conocimiento amplio de la situación nacional, apoyada en la ideología de la Revolución Cubana.

El influjo de las ideas de La Revolución Cubana y el cambio de autoridades educativas en el país favorecieron el análisis de los problemas nacionales, así se desarrolló una actitud menos dogmática por parte de algunos grupos marxistas influidos por los intelectuales europeos como Lefevre, Kosik, Della Volpe y Althusser. Algo similar sucedió con el Partido Socialista. De esta manera la Generación Crítica se fue adhiriendo en forma progresiva a la izquierda política del país.

En el aspecto creativo, se realizaron discusiones en torno al problema del arte y la sociedad. La Segunda Promoción de la Generación Crítica tomó como base los conceptos del "arte comprometido" planteado en los ensayos de Jean Paul Sartre, quien afirmaba: "El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. El escritor comprometido es el ser que no puede ver ni siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o como lo hace la eternidad cambia el objeto en sí mismo.<sup>8</sup> " Estos postulados se manifiestan en las actitudes de cambio por parte de los intelectuales uruguayos que se acercan a las causas sociales como puede verse en la temática de algunos escritores.

---

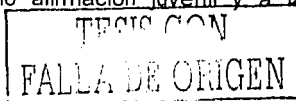
<sup>8</sup>Jean Paul. Sartre, *Qué es la literatura*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967, p.53

De esta manera el aislacionismo de los escritores de la primera promoción se sustituyó por un arte de agitación y protesta de acuerdo con la ideología marxistaleninista y mostraba también su adhesión a los sucesos nacionales y a la rebelión estudiantil del 68 en México

La novela Uruguaya trata temas sociales y expresa los problemas vividos por el hombre de nuestro continente; ejemplos lo constituyen: Carlos Martínez Moreno, con *Los aborígenes*, *El Paredón* y *El simulacro*; Claudio Trobo, con *Sin horizonte*, Hiber Contreras con *Cono Sur*, y Mario Benedetti, con *Gracias por el fuego* y *Montevideanos*.

Todas estas circunstancias determinaron la formación literaria de Juan Carlos Onetti (1909-1994), en cuya producción inicial se nota una tendencia aislacionista acorde con las características de la Primera Promoción de la Generación Crítica, en ella se evidencia la desilusión de la juventud, que intuye la quiebra ideológica y social del país y expresa su insatisfacción ante la vida, la necesidad de refugiarse en el mundo interior rechazando los valores institucionales, y cuestionando la ideología y la política de su tiempo. Las obras de Onetti en las que se aprecian estas ideas son: *El pozo* (1939) *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta noche* (1943). Ángel Rama al comentar algunas de las obras de Onetti pone de relieve esta tendencia así:

Fuera de los poetas un narrador, de particular temperamento poético como Juan Carlos Onetti, había sido capaz de avizorar en los años treinta el crecimiento de una insolente y purísima juventud a la que se sentía ligado y que se abrió paso en un universo de adultos corrompidos. El tema del joven puro entre los mayores emporcados, cuya originalidad es bien sabida en la literatura onettiana, se manifiesta dualmente: como afirmación juvenil y a la vez como



escéptica comprobación de su seguro fracaso. El Onetti veinteañero que escribía estos primeros relatos de fieros jóvenes rebeldes es ya el desilusionado sobre toda posibilidad de cambio sustancial del mundo (Ángel Rama, *op. cit.*, p.124).

Lo anterior se comprueba en su novela *El pozo* (1939). En esta obra su protagonista, Eladio Linacero, representa al intelectual marginado y escéptico en cuyos discursos se evidencia la amargura, la desilusión y la nostalgia por la pérdida de los valores humanos. Este individuo vive aislado consumiéndose en una selva de asfalto, de la cual se defiende con la fantasía de sus ensueños. En esta obra también se evidencia la necesidad de renovar las formas de expresión caducas.

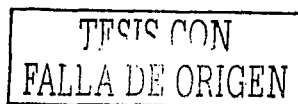
Aunque Onetti es uno de los iniciadores del proceso de renovación de la novela latinoamericana como lo afirma Robert Onstine<sup>9</sup>, comparte esta búsqueda con Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Todos ellos introducen nuevas técnicas en sus narraciones entre las que figuran el subjetivismo y la fragmentación y en la temática se preocupan por examinar la condición del hombre desde la perspectiva de la existencia.

### **Onetti y la crítica**

Sin lugar a dudas los críticos más destacados de la obra de Juan Carlos Onetti están de acuerdo en que sus obras exigen la participación del lector,

---

<sup>9</sup> "El pozo es una obra que va en busca de una nueva concepción originaria del relato, la cual para su realización necesitaba una serie de técnicas que todavía no se habían incorporado a la creación literaria de América Latina" Robert Onstine, *Sentido forma en interpretación de la narrativa de Juan Carlos Onetti*





aunque algunos de ellos como Luis Harss asumen la indeterminación presente en su obra como una forma de confundir al lector:

Para el escritor dice Onetti: 'su mundo es el mundo'. Esto significa en la práctica que la lectura de un libro de Onetti es una experiencia esquizofrénica. El lector fluctúa constantemente entre los pensamientos o las percepciones del narrador-protagonista y los del autor, sin que prácticamente puedan distinguirse los unos de los otros(...)<sup>10</sup>

Mientras que Fernando Curriel a pesar de aceptar esta "confusión" introduce aspectos coincidentes con lo propuesto en la Teoría de la Recepción cuando sugiere que el sentido del texto se construye durante el proceso de la lectura, así:

Narrada (obviamente) en primera persona del singular, *El pozo* confunde narrador y actante. Abre con: el paseo de Linacero—un Linacero semidesnudo y sudoroso que olisquea sus axilas—dentro de la miserable zahurda; y cierra con: la total zozobra del personaje. *El pozo* se construye mientras es leído (o viceversa)<sup>11</sup>

Hugo Verani profundiza en la ambigüedad relacionándola con la vertiente lírico emotiva que predomina en el texto para marcar la importancia de ésta en la participación del lector:

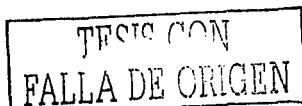
Su mundo se nutre de implicaciones inexpresadas y todo lo que sucede en *El pozo* tiene un sentido oculto y sugestivo cuyo significado hay que desentrañar(...) Es una constante onettiana: la imagen humana se descompone en multitud de reflejos que exige para su elucidación el esfuerzo reflexivo del lector, una activa memoria asociativa. El fin es crear una obra metafórica cuyo sentido hay que desentrañar, y la comprensión (siempre parcial) del diseño

---

P. 132.

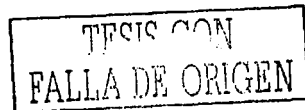
<sup>10</sup> Luis Harss, *Los Nuestros*, México, Ed. Hermés, 1981, p.228.

<sup>11</sup> Fernando Curriel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980.



imaginístico acrecienta la apreciación del sentido total de la novela. La imagen es el recurso más eficaz para dar realidad, por vías poéticas, a los más profundos sentimientos del hombre, a todo aquello que no puede ser enunciado directamente.<sup>12</sup>

Sonía Mathalia identifica en *El pozo* dos tipos de lector que son propuestos según su punto de vista por el narrador protagonista con el fin de encontrar solidaridad con el receptor así:



(...) el narrador propone dos imágenes superpuestas de lector virtual: un lector idealista y un lector obsceno, mientras alienta al primero censura al segundo. Un lector de "alma limpia", capaz de captar entre líneas el lenguaje de la ensoñación, y un lector "sucio" que interpreta más allá de lo que el narrador cuenta.

Aunque es muy interesante su análisis basado en la teoría de la recepción, nosotros no compartimos esta idea porque si tomamos lo propuesto por Wolfgang Iser para explicar uno de los fundamentos del mismo marco de referencia, encontramos que no se puede predecir el número de lectores de un texto literario, pues cada uno posee un horizonte de expectativas que es producto de su experiencia particular con otras obras y de sus vivencias personales en un momento histórico determinado.

Elena Martínez también aborda el estudio del texto con base en la teoría de la recepción y describe las operaciones que debe realizar el lector de *El pozo*:

El trabajo del lector no es solamente el de recomponer o componer las historias sino también especular con las relaciones y tomar una

---

<sup>12</sup> Hugo Verani, *El ritual de la impostura*, Caracas, Ed.Monte Avila, 1982, p.p.72-73.

actitud crítica. Las construcciones del lector tienen un papel creador: colaborar en la creación de sentidos y en la dirección del texto(...)<sup>13</sup>

Como podemos observar todos han aportado conceptos valiosos para interpretar la obra de Onetti, pero a pesar de que señalan las bases para distinguir el fragmentarismo, el subjetivismo y la ambigüedad los enfocan de manera aislada, como lo comentaremos en el análisis.

Nosotros nos dimos a la tarea reconocerlos como elementos de su estructura apelativa, identificar la relación que hay entre ellos y explorar las posibilidades de interpretación que el texto ofrece al lector. Esta tesis consta de dos capítulos: en el primero se hará el análisis de *El pozo* y en el segundo se comparará esta obra con *Los adioses*. Después vienen las conclusiones y la bibliografía.

---

<sup>13</sup> Elena Martínez, Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector, Madrid, Ed. Verbum, 1992, p.125.

## I. Señales desde el fondo:

### **Fragmentarismo, subjetivismo y ambigüedad como elementos de la estructura apelativa de *El pozo***

*El pozo*, novela publicada en 1939, posee una estructura apelativa constituida por el fragmentarismo, el subjetivismo y la ambigüedad, estos aspectos están combinados de tal manera que requieren la participación del lector, quien al involucrarse en el mundo narrado, se convierte en co-participante de la historia y al mismo tiempo reconoce la visión pesimista presentada por el narrador en su mundo de ficción.

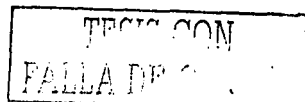
La segmentación del relato favorece la intervención del lector en la construcción del texto porque cuando éste se sumerge en él, se ve obligado a relacionar y reorganizar los fragmentos de la historia del protagonista, ya que el orden de esos fragmentos obedece al discurrir disperso de la mente de Eladio Linacero, narrador autodiegético de la obra<sup>14</sup>. En este capítulo analizaremos cada uno de aquellos aspectos relacionados con la función conativa.

#### **Fragmentarismo de *El pozo* y posibilidades del lector**

La presentación fragmentaria del relato está en directa correspondencia con el enfoque subjetivo predominante en la novela de tal forma que ambos son inseparables y exigen la colaboración activa del lector como lo notaremos enseguida al presentar la síntesis de la narración reorganizada de acuerdo a la lógica particular de nuestro

---

<sup>14</sup> El narrador autodiegético se da cuando la voz narrativa y el héroe se identifican en el relato como la misma "persona" C.E. Luz Aurora Pimentel, en *Aproximaciones Lecturas del texto*, México, UNAM, Ed. Esther Cohen, 1995, p.277.



horizonte de expectativas,<sup>15</sup> que ha entrado en contradicción debido a la ruptura de la secuencia lineal a la que estábamos acostumbrados.

Eladio Linacero refiere su historia a partir de su adolescencia, período en el que humilló a Ana María, joven de 18 años, muerta seis meses después del suceso. Esta acción negativa influye en él hasta convertirse en una obsesión, pues inicia su vida adulta cuando se casa con Cecilia Huerta, de quien se divorciará cuando ésta pierda juventud y lozanía.

Eladio es un ser sin ubicación definida. La lucidez de los juicios con los que critica su entorno y su trabajo temporal en un periódico nos permiten afirmar que es un intelectual. Cuando Linacero inicia su relato comparte, por necesidad, un cuarto en una pensión con un obrero, Lázaro, quien pensaba y actuaba "en relación a todos los pobres del mundo".<sup>16</sup>

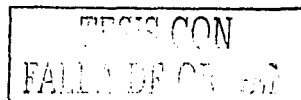
Eladio se relaciona con Ester, una prostituta a quien solicita servicios sin mediación de dinero, y también frecuenta a un poeta: Cordes. A ambos les refiere una de las aventuras que imagina como prólogo al "ensueño de la cabaña de troncos", episodio fantástico, al que concede más importancia que a la realidad. Linacero descalifica y rechaza a estos posibles amigos, porque ellos no dieron a sus confidencias la importancia ni el significado deseados por él. La narración dura una noche y finaliza al amanecer.

La historia está presentada en trozos diseminados en el texto pues, la subjetividad del narrador protagonista condiciona la fábula, ya que contiene episodios

---

<sup>15</sup> Recordemos que horizonte de expectativas fue un concepto introducido por Gadamer y retomado por Jauss para definir los juicios previos que posee el lector antes de entrar en contacto con el texto y que incluye la praxis cotidiana de éste y sus experiencias con la literatura.

<sup>16</sup> Juan Carlos Onetti. *El pozo*, p.37. En todas las citas del texto se usará el paréntesis, indicando el número de página. La obra fue editada en Montevideo, Ed. Arca, 1967.



de sus vivencias mezclados con ensueños, recuerdos y juicios acerca de la vida y de las personas con quienes se vincula. Esta variedad de ingredientes favorece la interacción del lector quien realmente toma el papel de co-partícipe en el texto, al verse obligado a llenar los espacios en blanco,<sup>17</sup> es decir, las manifestaciones de lo indeterminado, incrementados a partir de la condición fragmentaria, así el lector actúa en la reconstrucción de la fábula y le da a ésta una interpretación basada en las sugerencias propuestas por la obra.

La estructura atomizada del texto corresponde analógicamente al orden de la narración, la cual depende de las apreciaciones subjetivas del protagonista. En los 18 apartados la historia se presenta con interrupciones y asociaciones que responden al discurso de la conciencia. En este aspecto coincidimos con Mónica Flori quien sostiene que:

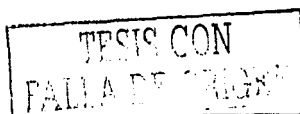
En la novela contemporánea y en la de Onetti, los acontecimientos exteriores que tipifican la vida de un personaje no interesan, son puntos de partida para un estudio de la subjetividad del mismo. El elemento externo y argumental pasa ocupar un lugar secundario en la novela que enfoca la conciencia como punto de interés primordial<sup>18</sup>.

Nosotros creemos necesario tomar en cuenta también este aspecto como parte de la estructura apelativa de la obra en la que el lector puede participar activamente como lo podemos observar cuando Linacero desde el inicio de la obra refiere su última vivencia, mostrando su pensamiento inmediato, como si quisiera despojarse de las máscaras: "Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez [...] Recuerdo que, antes que nada, evoqué una cosa

---

<sup>17</sup> No olvidemos que la Teoría de la Recepción ve los espacios en blanco como manifestaciones de la indeterminación.

<sup>18</sup> Mónica Flori Rey. *El tema de la creación literaria en la narrativa de Onetti*, USA, University Of



sencilla" (p.7). Eladio prefiere sus ensueños a su vida monótona y gris, en el discurso anterior podemos notar la estrecha relación entre fragmentariedad y subjetivismo que es constante en la obra.

Después de exteriorizar las sensaciones desagradables relacionadas con el ambiente en que vive, fragmenta el texto con el recuerdo de su adolescencia y el momento en que insultó a la joven, e inserta el "ensueño de la cabaña de troncos" en el que Ana María viene a visitarlo. En la realidad, él vio a la muchacha muerta seis meses después de que la humillara.

Linacero introduce aquí el momento en que decide escribir sus memorias, intercalando el recuerdo de la decepción experimentada cuando contó sus aventuras imaginarias a Ester y Cordes; mezcla aspectos de otras aventuras que sirven de prólogo a la de la cabaña y luego refiere su lance fracasado con Hanka, una joven de 20 años. Evoca los sucesos que desencadenaron el divorcio con Cecilia; no termina de recuperar este pasaje para insertar detalles de su ayuntamiento con Ester, la prostituta a quien relata uno de sus ensueños; al mismo tiempo introduce el recuerdo de su matrimonio con Cecilia; los primeros años del mismo y su ulterior fracaso, luego habla del juicio de divorcio. A continuación refiere lo ocurrido la noche de su encuentro íntimo con Ester y lo que considera la incomprensión de ella; retorna a su mundo real y de paso nos deja ver su conflictiva relación con Lázaro, su compañero de cuarto. Linacero emite juicios acerca de la vida y el contexto mundial; retoma su entrevista con Cordes y finalmente vuelve a la realidad de su cuarto, donde escribe sus memorias. Hemos observado la fragmentación del relato, aspecto en el cual coincidimos con Fernando Curiel quien subraya el fragmentarismo de la obra, pero no establece la relación de

este aspecto con el subjetivismo: así : "La de 1939, es una novela compuesta por 18 párrafos o fragmentos de variada extensión que jalonan las "extraordinarias confesiones de Eladio Linacero"<sup>19</sup>." Nosotros mostraremos la vinculación entre estos elementos a continuación.

Eladio concede importancia a la aventura de la cabaña de troncos y asocia ésta con los sucesos decisivos de su historia: "Lo de Ester, lo que me sucedió con ella, interesa porque, en cuanto yo hablé del ensueño, de la aventura (creo que era la cabaña de troncos) todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella desde meses atrás, quedó alterado[...]" (p.24). Así el lector identifica este ensueño como un parámetro usado por Linacero para interpretar la capacidad de comprensión de quienes lo rodean, por lo cual podemos afirmar que el trabajo del lector consiste en relacionar los diferentes aspectos de la narración suministrados por el protagonista y en reconocer la importancia de éstos en la interpretación del relato.

Esta manera de dosificar la narración propicia el abandono de la anécdota y privilegia, sobre ésta, el discurso de la conciencia destruyendo la sensación de temporalidad:

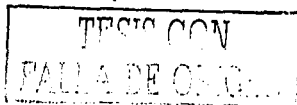
En la obra de Onetti no se tiene sensación del fluir del tiempo, sino de inmovilidad y superposición temporal; la interiorización del proceso temporal, la coexistencia del presente con la rememoración de un pasado o la evocación de un mundo imaginado mediante la sucesión de instantes discontinuos perpetúan el instante atemporal, negando el desarrollo y sucesión irreversible del tiempo.<sup>20</sup>

El narrador autodiegético refiere solamente los momentos privilegiados por él partiendo de un enfoque limitado por las apreciaciones subjetivas con las cuales

---

<sup>19</sup> Fernando Curriel, *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980, p.67.

<sup>20</sup> Iugo Verani, *El ritual de la impostura*, Caracas, Ed. Monte Avila, 1981, p.33.



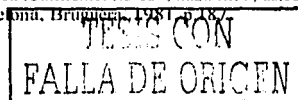


enjuicia a los otros; esto propicia la detención temporal. El lector percibe en esta forma de organizar la historia una correspondencia entre el enfoque subjetivo dominante en el texto y el continuo transitar de la realidad al ensueño, porque esta subjetividad favorece los cortes del relato, ya que Eladio fusiona realidad y fantasía en su discurso: "Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de hojas se hunde con su peso. Pero en aquel tiempo yo *nadaba* todas las mañanas y la odiaba" (p.14). (*Las cursivas son mías*).

La segmentación del relato está asociada a la idea de romper con la concepción lineal del tiempo para presentarlo a partir de la subjetividad del narrador protagonista, quien registra sus recuerdos fielmente según su estado de conciencia, detenido en la adolescencia: "He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos".(p.28). Vemos como Linacero pondera la edad juvenil de la mujer y rechaza a la de edad adulta de la misma manera que más adelante rechaza el trabajo y las responsabilidades como lo hacen los adolescentes: "El trabajo me parece una estupidez odiosa a la que es difícil escapar. La poca gente que conozco es indigna de que el sol el toque en la cara"(p.29) Además es notoria su actitud de franca rebeldía y la crítica despiadada hacia los otros que es normal en la adolescencia.<sup>21</sup>

La tendencia a refugiarse en el ensueño referido al pasado predominante en el relato, está presentada por medio del recurso de duración temporal, denominado

<sup>21</sup> Esta actitud de rechazo a los adultos por parte de un adolescente se puede reconocer en el cuento *Bienvenido Bob*: "Usted es egoísta; es sensual de una sucia manera. Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Es eso, nada más; usted es viejo y ella es joven." Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, Barcelona, Bruño, 1981, p.187.



analepsis,<sup>22</sup> así se da la sensación de lentitud a la historia. Este recurso alude a la nostalgia de Linacero por la pérdida de su juventud y a su frustración ante la imposibilidad de lograr una experiencia plena, motivo por el cual se refugia en el ensueño y la idealización de las mujeres jóvenes:

En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas (...)Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de donde sale.(p.14)

Linacero es consciente de la mediocridad en que vive y siente que la única forma de liberarse está en su imaginación y por eso de manera reiterativa busca introducirse en este mundo en el cual ha detenido su memoria idealizando a la muchacha.

De esta manera, el protagonista relata los aspectos de su vida que le obsesionan. De acuerdo a su punto de vista el más significativo fue su encuentro con Ana María y la forma injusta en que él agredió a la joven. Cuando la muchacha muere, seis meses después, germina en Eladio un intenso complejo de culpa. El recuerdo de Ana María se convierte en una idea fija y se siente condenado al fracaso sentimental:

Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años (p.9).

---

<sup>22</sup> Luz Aurora Pimentel define la analepsis como una interrupción del relato que se da para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo. Cf. *El relato en perspectiva*, México, FCE / UNAM, 1998, p.44.

Eladio concede importancia al ensueño porque éste le permite transformar la experiencia negativa con Ana María en una vivencia agradable, en cambio el tiempo real es irrelevante para él, pues si tiene cuarenta años, y la agresión a Ana María, suceso real al que remite, ocurrió cuando ambos eran adolescentes, es imposible que desde entonces ya hayan transcurrido cuatro décadas. Sólo han pasado 24 o 25 años; en una lectura atenta notamos que él tenía 15 o 16 años y ella 18 cuando esto tuvo lugar. Así, se evidencia la relación entre el manejo subjetivo del tiempo y el orden de presentación de los sucesos, de manera que en *El pozo*, el carácter fragmentario está determinado por el enfoque subjetivo mediante el cual Eladio Linacero sustenta la historia en la que confiesa su intimidad: "Esto que escribo son mis memorias" (p.8); estas confidencias forman parte de la estructura apelativa de la obra,<sup>23</sup> "Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron" (p.9). En este discurso notamos que el narrador advierte al lector que su vida no ha sido buena, ya que busca captar una posible empatía del receptor hacia sus padecimientos, con el fin de liberarse de la sensación de culpabilidad experimentada por él después de insultar a la joven y haberla visto muerta a los seis meses del suceso: "Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras de la cabaña de troncos" (p.9). Y reitera de nuevo el valor que posee la aventura construida por su imaginación. Después explica al lector como integrará sus memorias: "También podría contar un suceso y un "sueño" y

---

<sup>23</sup> Es necesario tener en cuenta que la estructura apelativa ha sido definida por Iser como el conjunto de elementos del texto que están dispuestos de tal manera que exigen la participación del lector en la construcción del sentido de la obra.(Rall, Dietrich, *op.cit.*, p.277).

todos quedaríamos contentos." (p.9). Aquí es muy clara la relación entre la fragmentación y el subjetivismo pues va a alternar de acuerdo a su criterio un suceso y un sueño.

El deseo del narrador se concretó al terminar de referirnos su historia, lo cual se constata al leer los 18 apartados en los que observamos cómo Eladio Linacero decide escribir sus memorias y las presenta con una coherencia que responde a motivaciones interiores que connotan un alto grado de ironía, pues su vida es asfixiante, mediocre, sin ningún riesgo, por esto afirma:(...) un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes" (p.28). Esta ironía se confirma con el discurso del último apartado: "Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes[...]" (p.45), es notable el escaso valor concedido por Eladio a su historia pues él es "un pobre hombre" y sólo puede contar sus fracasos.

Por tanto la presentación fragmentaria de la fábula es una consecuencia del subjetivismo predominante en el texto porque los fragmentos a través de los cuales el protagonista nos presenta su historia obedecen a la selección elaborada por él de sus recuerdos que también son incompletos y dependen de su estado emocional y de la manera como enfoca la vida. Lo anterior nos permite demostrar que ambos aspectos propician la participación activa del lector en la medida en que éste debe llenar la indeterminación presente en los fragmentos que el narrador suministra en el discurso que sigue el discurrir de su conciencia. Lo anterior nos permite tomar en cuenta los conceptos de Iser acerca de la segmentación del texto la cual depende de una elección

estética del autor y no se puede considerar como un error estructural,<sup>24</sup> aunque contradice el horizonte de expectativas del lector, acostumbrado a un orden secuencial del relato. En el caso del subjetivismo se manifiesta en el punto de vista mediante el cual el narrador enfoca el material narrativo seleccionado y también en los discursos del protagonista tomados por el lector para constatar el predominio del enfoque subjetivo.

### **Subjetivismo en *El pozo***

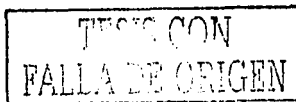
El subjetivismo se aprecia en toda la obra y se hace más notorio en la perspectiva a partir de la cual el narrador presenta el relato y en los temas que aborda, en éstos el lector logra involucrarse en la problemática del protagonista y al mismo tiempo reconoce la visión del mundo pesimista y deformada de la realidad que se plantea en el texto. Este aspecto fue enfocado por Hugo Verani para enfatizar los rasgos líricos presentes en *El pozo*, así: "El lenguaje lírico de Onetti, nunca es decorativo o meramente sonoro, sino revelador de la esencia de los personajes por medio de imágenes y metáforas que objetivan una realidad subjetiva, inaprensible racionalmente".<sup>25</sup>

Nosotros pensamos que este subjetivismo involucra al lector logrando su participación activa para darle un sentido a la misma. Además es necesario tomar en cuenta que Eladio Linacero es el narrador de la obra y que este introduce juicios y apreciaciones que nos permiten identificar su posición respecto al mundo narrado. Por lo cual estamos en desacuerdo con lo afirmado por Luis Harss, quien parece confundir al autor con el narrador "El lector fluctúa constantemente entre los pensamientos o las

---

<sup>24</sup> La estructura fragmentaria de la narración incrementa los vacíos en *el texto*, *Ibid.*, p.106.

<sup>25</sup> Hugo Verani, *Op.Ci.*, p.68.



percepciones del narrador-protagonista y los del autor, sin que prácticamente puedan distinguirse los unos de los otros(...)"<sup>26</sup> para evitar la confusión debemos tener en cuenta la calidad de ente de ficción del narrador en la obra literaria y el carácter específico del narrador de *El pozo*.

### **Perspectiva del narrador**

En esta novela la información se filtra por la conciencia de Eladio Linacero, narrador autodiegético de la obra, quien elabora un monólogo interior, técnica utilizada con el fin de mostrar desde dentro cómo opera la mente figural de uno de los personajes. Mediante esta técnica narrativa Eladio involucra al lector en el proceso de relatar, con lo cual el texto se convierte en meta-narración<sup>27</sup> y él adquiere la categoría de narrador autodiegético, que hace un esfuerzo por precisar la esencia de sus ensueños con el deseo de retener lo inefable de esos instantes, maravillosos para él, presentados con un proceso narrativo en el que la emotividad se acentúa logrando una identificación con el lector, al cual ubica en el mismo tiempo de la escritura: "Encontré un lápiz y un montón de proclamas debajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y lo infelices del patio. Es cierto que no se escribir pero escribo de mi mismo" (p.8). Aquí el protagonista se dirige al lector para hacerlo participe de los detalles del proceso de la escritura de sus memorias. Así lo observó Ángel Rama:

Otro recurso es el uso de la primera persona y la ubicación del relato que se cuenta en el mismo presente en que está el lector, de modo que éste asiste al proceso de composición, lo ve construirse delante de sí,

---

<sup>26</sup> Luis Harss, *Los maestros*, México, Hermes, 1981, p.228

<sup>27</sup> La meta-naración es un acto narrativo que constituye un marco narrativo dentro del cual se produce otro acto de narración. C.f., Luz Aurora Pimental, *Ibid.*, p.149.

presencia sus dificultades casi en el mismo momento del acontecer en la vida del personaje y por lo tanto establece con él una relación muy próxima. Los tres elementos —personaje, situación, historia— se enlazan en un discurso presente que deviene en forma progresiva con el mismo ritmo y “tempo” que emplea el lector para conocerlo.<sup>28</sup>

El lector puede participar de los procesos ocurridos en la mente figural de Linacero, hombre mediocre que vive solitario, deprimido e inconforme consigo mismo y con el ambiente que lo rodea. Eladio percibe la vida como un pozo en el que sobrevive gracias a sus ensueños y a la escritura de sus memorias, nada gratas. Así, el lector nota a través de esta conciencia una visión escéptica y desilusionada de la vida: “Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado” (p.43).

Eladio presenta la información a partir de la focalización<sup>29</sup> interna fija que Luz Aurora Pimentel define como la restricción que hace el narrador de la información narrativa al foco figural del personaje; así, durante todo el relato sólo se narra desde la perspectiva espacio temporal del personaje. Eladio Linacero proyecta en sus relaciones con los otros una visión negativa del mundo pues vive deprimido. Este enfoque limitado de la realidad permite al lector reconocer una disonancia entre el punto de vista con el cual Linacero descalifica a quienes se relacionan con él y las actitudes de éstos. Por ejemplo, cuando rechaza a Hanka, a pesar de su inteligencia y juventud, porque se le ha entregado sin dificultades, y a Cordes pues él le sugiere escribir sus aventuras imaginarias. La actitud generosa de Ester, la prostituta a quien Linacero califica de “avara y mezquina” lo desmiente cuando ésta acepta sus requerimientos sin dinero de

---

<sup>28</sup> Hugo Verani, *Ibid.*, p. 89.

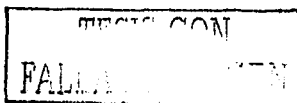
<sup>29</sup> La focalización es una especie de tamiz o filtro por el que pasa la información narrativa transmitida por medio del discurso del narrador. Cf., Luz Aurora Pimentel, p.98.

por medio. Así, estas personas desautorizan con su conducta los juicios negativos del narrador. Esto permite al lector percibir los gestos positivos de quienes se relacionen con Eladio, como oportunidades aprovechadas para procurarse una vida más placentera por un hombre sin tantos prejuicios.

En los discursos de Eladio Linacero se manifiestan sus obsesiones, rencores frustraciones y defectos: " Tiene una manera odiosa de tumbarse en la cama y hablar de los malditos catorce pesos que le debo, sin descanso [...] Lo odio y le tengo lástima; casi es viejo y vive cansado, no come todos los días y nadie podría imaginar las combinaciones que se le ocurren para conseguir tabaco" (p.35). Los adjetivos negativos "odiosa", "Malditos" evidencian la descalificación de Eladio y su rencor, lo cual nos demuestra que Eladio, en su calidad de narrador de la obra, nos presenta la historia enfocada desde su particular punto de vista. De manera que el lector reconoce estos defectos del narrador y su visión parcial de la realidad y así establece una distancia entre la posible empatía asumida por él hacia Eladio y sus padecimientos.

El lector concretiza<sup>30</sup> los temas planteados por la narración vehiculada por el discurso de Eladio Linacero en el que se percibe una visión negativa de la vida. Y también reconstruye la historia cuando llena los espacios de la indeterminación presentes en el texto en los cuales se sugieren las bases interpretativas del mismo.

Por lo dicho hasta aquí, ahora trataré de resumir los temas y los elementos más significativos de la obra para confrontarlos con el carácter subjetivo de la narración, con



---

<sup>30</sup> No olvidemos que la concretización consiste en dotar de carácter real los diferentes aspectos propuestos en el texto literario.



el fin de establecer una diferencia entre el horizonte de expectativas personal y la perspectiva<sup>31</sup> predominante en la novela.

La temática de la novela permite al lector inferir la visión del mundo planteada por el narrador autodiegético, porque a través de ésta se evidencia el predominio del enfoque subjetivo en el texto. Los temas de mayor importancia son: el amor, la culpa, la soledad e incomunicación, la misantropía y la angustia ante la brevedad de la vida.

### **El amor por las muchachas como pretexto estético**

En los discursos acerca del amor emitidos por el protagonista es posible reconocer la idealización de la muchacha que sirve como pretexto estético en el que se vierten todas las esperanzas y sueños de aquél. "La edad de Ana María 18 años. 18 años, porque murió unos meses después y sigue teniendo esa edad cuando abre por la noche la puerta de la cabaña y corre, sin hacer ruido, a tirarse en la cama de hojas"(p.10).

El lector integra las repeticiones que aparecen en los discursos de Linacero: "Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale " (p.14). Y puede inferir que la evocación y la recreación constante realizadas por el protagonista de la imagen de la joven tienen una finalidad estético contemplativa, en la cual el amor y el sueño aparecen como una posibilidad de superar la realidad mediocre que rodea a Linacero. Esta forma de superar el mundo real presenta similitudes con el concepto del amor

---

<sup>31</sup> La perspectiva es definida por Luz Aurora Pimentel, como una especie de filtro por el que pasa toda la información narrativa; este principio de selección se caracteriza por las limitaciones espacio temporales, cognoscitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.89.

propuesto por los surrealistas.<sup>32</sup> Este "ensueño de la cabaña de troncos" permite a Linacero expresar con imaginación poética su deseo de encontrarse con la joven Ana María:

Es entonces que la puerta se abre [...] Ana María entra corriendo. Sin volverme, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya en la cama de hojas esperando. Despacio, con el mismo andar cauteloso con el que me acerco a mirar los pájaros de la selva, cuando se bañan en el río, camino hasta la cama. Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro sus mejillas [...] (p.17).

El goce de Eladio se concentra en la mirada; esto permite al lector reconocer tales evocaciones como un producto de la imaginación del protagonista, surgidas con la finalidad de propiciar placer: "Es entonces cuando la puerta se abre y el fuego se aplasta como un arbusto, retrocediendo temeroso ante el viento que llena la cabaña, sé que es ella y que está desnuda. Cuando la puerta vuelve a cerrarse, sin ruido, Ana María está ya en la cama de hojas esperando" (p.17).

La recreación hecha por Linacero de la imagen de la joven está rodeada de elementos poéticos: la cabaña, la nieve, la luz de la chimenea, y finalmente la mirada y la sonrisa que el narrador aprecia como bellas:

Despacio con el mismo andar cauteloso con el que me acerco a mirar los pájaros de la selva, cuando se bañan en el río, camino hasta la cama. Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos me parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos

---

<sup>32</sup> El amor es para los surrealistas la expresión de la libre elección de la necesidad y en él se encuentra la forma más alta de la libertad, a través de la poesía se expresa la realización del deseo, así la composición poética se confunde con el amor, pues en ella se busca una forma que sugiera al poeta un orden con el fin de superar las fuerzas oscuras y oníricas que los circundan. Cf. Adriana Yáñez. *El movimiento surrealista*, México, Ed. Joaquín Mortiz, p.78.

silenciosos. La cara de la muchacha tiene entonces una mirada abierta, franca, y me sonrío abriendo apenas los labios (p. 17).

Linacero pretende superar la realidad a través del ensueño, pero sólo lo consigue en momentos muy breves porque su conciencia de la desagradable realidad en que vive interrumpe su ensoñación. El lector capta en los discursos de Eladio el ir y venir de la conciencia al ensueño; por ejemplo, presenta una imagen bella, pero no la dota de lenguaje; Ana María en ningún momento habla: "Nunca nos hablamos. Lentamente, sin dejar de mirarla, me siento en el borde de la cama y clavo los ojos en el triángulo negro donde aún brilla la tormenta. Es entonces, exactamente, que empieza la aventura" (p.17).

Al protagonista le interesa recrear al mismo tiempo la idea de la pureza asociada a la juventud y la frescura, por eso la rodea de una atmósfera romántica y natural: "Yo siento el calor de la chimenea en la espalda, manteniendo fijos los ojos en la raya que separa los muslos, sinuosa, que se va ensanchando como la abertura de una puerta que el viento empujara, alguna noche en la primavera" (p. 17). La belleza y pureza son inmediatamente vinculadas con la brevedad. Esta asociación entre juventud, pureza, brevedad y amor aparece en otras obras de Onetti como: *La cara de la desgracia* y *Tiempo de abrazar*.

Linacero goza en la contemplación de su propia fantasía y le da un valor superior en relación con otros aspectos de la vida: "Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, yo no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura" (p.19).

El goce experimentado por el protagonista al recrear a la joven, muestra una influencia romántica en la que la imaginación y la vista del objeto amado constituyen el

goce erótico. Linacero soporta su absurda existencia debido a la posibilidad de soñar un amor ideal que se realiza en la aventura de la cabaña de troncos. El amor se convierte en un pretexto estético mediante el cual se recrea a la mujer joven y pura, convirtiéndola en un ideal de manera semejante a lo planeado por Soren Kierkegaard en el *Diario de un seductor*, obra en la que se perciben restos románticos.

¡Qué fuerza rejuvenecedora posee una muchacha! Ni los frescos céfiros mañaneros, ni los vientos y las olas del mar, ni el vino ardiente poseen tanta virtud para rejuvenecer como ella [...] Creo en todo, en todo, hasta en milagros, solamente para tener pruebas de que la única y última cosa del mundo digna de mi admiración, de mi asombro, es una muchacha [...] Joven, fresca, como una flor apenas abierta desde el seno de la montaña, se mueve sobre el abismo que se nos aparece muy negro y lleno de horror.<sup>33</sup>

Aquí es notoria la tendencia a idealizar la juventud, como consecuencia de la angustia por la contingencia del ser humano, que también se evidencia en los discursos de Eladio Linacero.

La búsqueda espiritual trasciende a la pasión humana,<sup>34</sup> cuyo estímulo material lo constituye una joven hermosa y pura; en el caso de Linacero, Ana María es el estímulo capaz de permitir la recreación del ideal, que al mismo tiempo funciona como una posibilidad de soportar el mundo degradado en el cual se mueve; los valores humanos ahí han sido desplazados.

Esta falta de una tabla de valores con los que el individuo se pueda identificar produce en la mente del ser humano desajustes, ambivalencias y contradicciones detectables en sus ideas y en su conducta, por lo cual es posible reconocer una

---

<sup>33</sup> Soren Kierkegaard, *El diario de un seductor*, Buenos Aires, Ed. Santiago Rueda, 1963, pp.77-121.

<sup>34</sup> Cf. Irving Singer. *La naturaleza del Amor*. T.I, México, Ed. Siglo XXI, 1992, p.322.

oposición entre lo arquetípico y lo real. Así sucede a Eladio en *El pozo*, pues hay una joven digna del amor: Ana María, la chica muerta cuya imagen se opone a la visión presentada por el protagonista de las mujeres reales con quienes se relaciona, ya que éstas encarnan la degradación de su ideal. Linacero busca en ellas un rasgo, un símbolo que le recuerde a la muchacha. Eladio se casa con Cecilia porque reconoce en sus gestos y su manera de caminar la misma inocencia y belleza de Ana María. Esto se comprueba cuando evoca con nostalgia la juventud de Cecilia antes de su separación:

Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos. Yo la estaba esperando apoyado en la baranda [...] Y ella bajaba la calle en pendiente, con los pasos largos y ligeros que tenía entonces, con un vestido blanco y un pequeño sombrero. El viento la golpeaba en la pollera, trabándole los pasos, haciéndola inclinarse apenas, como un barco de vela que viniera hacia mí desde la noche (p.30).

Todo en esta imagen recuerda a Ana María, la joven inocente y pura, quien inspira su obsesión: la forma de caminar inclinándose, el color del vestido que sugiere su candor: "Puede parecer mentira: pero recuerdo perfectamente que desde el momento en que reconocí a Ana María por la manera de llevar un brazo separado del cuerpo y la inclinación de la cabeza supe todo lo que iba a pasar esa noche" (p.10).

De acuerdo a la visión del protagonista, una mujer pierde la inocencia cuando se consume el amor: "Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda sin asco el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chocolates en las esquinas de los liceos" (p.28). Desde este punto de vista lo maravilloso de una mujer se pierde cuando

se acaba la juventud y con ella la pureza: "El amor es algo maravilloso y absurdo<sup>35</sup> e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden" (p.28). Esto explica el desprecio de Linacero hacia Cecilia y su deseo obsesivo de recuperar el pasado:

Entonces tuve aquella idea idiota como una obsesión. La desperté, le dije que tenía que vestirse de blanco y acompañarme. Había una esperanza, una posibilidad de tender redes y atrapar el pasado y la Ceci de entonces [...] Varias veces subió la calle y vino hacia mí con el vestido blanco donde el viento golpeaba haciéndola inclinarse. Pero allá arriba, en la calle empinada, su paso era distinto, reposado y cauteloso, y la cara que acercaba al atravesar la rambla debajo del faro era seria y amarga. No había nada que hacer y nos volvimos (pp.30-31).

A Cecilia le teme y la desprecia en su edad adulta porque ella ha perdido la pureza en sus brazos; ya ha dejado de ser maravillosa y pertenece al común de las mujeres:

No podía soportar la idea de dormirme y dejarla a ella en la sombra lúcida, absolutamente libre, viva aún. Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre, observando como el sueño se iba manifestando por estremecimientos repentinos de las rodillas y el nuevo olor, extraño apenas tenebroso de su aliento (p.30).

La imagen contradictoria de Cecilia presentada por el protagonista permite al lector identificar una proyección ilusoria del amor, en ésta las mujeres de carne y hueso no tienen posibilidades porque son susceptibles de la corrupción del tiempo y el

---

<sup>35</sup> Aquí percibimos similitudes con otro aspecto del amor que los surrealistas plantean como algo mágico, puesto que estos creadores, cuando se refieren al amor loco, visualizan el universo erótico como un sistema de espejos cuyas bases filosóficas parten del mito platónico del andrógino, que un dios cortó en dos mitades y lanzó al mundo. Perdida de esta manera su unidad, el ser no cesa en su búsqueda hasta encontrar su otra mitad, de aquí se deriva la idea del amor como algo mágico; pues si ocurre el encuentro anhelado, se produce el milagro de la unidad recuperada y el amor invade a ambos de una manera tan intensa que ya no soportarían

entorno, esto explicaría la tendencia de Eladio a mitificar la juventud y también su manera de vincular la vejez con la destrucción y la incapacidad de amar<sup>36</sup>.

Linacero presenta una percepción dual de Cecilia como objeto amado y a partir de ella el lector la vincula a la enajenación del hombre contemporáneo en la sociedad de consumo, la cual ha desintegrado al individuo colocándolo en la disyuntiva de ser o tener.

En la relación de Eladio con Hanka, quien se ha entregado a éste sin dificultades, y con la cual se aburre, el lector identifica una tendencia a despreciar a la mujer:

Mientras entraban las palabras de los vecinos entre las cañas de los reservados, era necesario acariciar a Hanka, recordando lo que hago cuando tengo deseo. Y esta tarde sucedió lo mismo. Lo absurdo no es estar aburriéndome, sino haberla desvirginizado, hace treinta días apenas (p.21).

Este discurso muestra la posesión como causa del término del amor, así nos confirma la tendencia a verlo como un pretexto estético desligado de la realidad, idea también presente en la obra de Kierkegard:

La mera posesión es algo vulgar y también los recursos de que se sirven tales enamorados son casi siempre bastante mezquinos: no vacilan en emplear el dinero, el poder, la influencia ajena y aun los narcóticos [...] ¡Oh! ¿Por qué no hubiera podido durar infinitamente una noche como ésta.  
Ahora todo ha pasado; no quiero volverla a ver más, nunca más...

---

una separación. Adriana Yáñez, *op.cit.*, p.78.

<sup>36</sup> Los conceptos de María Caridad Milán Silveira confirman nuestro planteamiento: "La concepción del amor en *El pozo* es la de un sentimiento abstracto, de naturaleza espiritual, que se ejerce sobre un objeto inmaterial, liberado de la carne como puede ser el recuerdo. Así, ese sentimiento de amor puede vivir aún en un mundo de asejo y derrota. Milán Silveira María Caridad, *Juan Carlos Onetti y sus contextos*, USA, Virginia, Farmville University, 1980, p.167.



Una joven es un ser débil; cuando se ha dado íntegramente, todo lo ha perdido: si la inocencia es en el hombre algo negativo, en la mujer es la esencia vital (pp. 54-185).

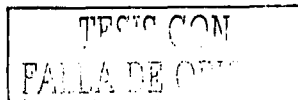
Linacero idealiza el amor y lo ve como la única posibilidad de salvación, de manera similar a lo planteado por los surrealistas, Hanka dice: "Pero, ¿por qué nunca ya volverá a enamorarse?" El narrador autodiegético, no olvidemos que es Linacero, reflexiona:

Era cierto; yo no quiero aceptarlo porque me parece que perdería el entusiasmo por todo, que la esperanza vaga de enamorarme me da un poco de confianza en la vida. Ya no tengo otra cosa que esperar. Hanka tiene veinte años; al final le vino una crisis de ternura y me obligó a aceptarle el hombro como almohada. Se imaginaria que soportaba, además de mi cabeza, algo así como una desesperanza infinita o vaya a saber que (p.22).

Linacero emprende una búsqueda de lo arquetípico imposible de lograr, pues cuando transfiere su ilusión a mujeres de carne y hueso pierde la perspectiva vital porque las quiere hallar como el modelo platónico y las despoja de su naturaleza efectiva, y esto constituye la médula de su conflicto con el mundo.

### **La culpa y el amor frustrado**

La idealización de la muchacha ocasiona las relaciones frustrantes de Eladio con las mujeres concretas. Éstas marcan de una manera determinante y fatal la vida de Linacero, quien agrede a Ana María, sin motivo alguno, y parece odiarla, pero cuando la ve muerta seis meses después recrea su imagen de manera obsesiva. "Ana María era grande. Es larga y ancha todavía cuando se extiende en la cabaña y la cama de





hojas se hunde con su peso. Pero en aquel tiempo yo nadaba todas las mañanas en la playa; y la odiaba" (p.12).

Eladio Linacero escribe sus memorias para confesar su culpa y conmovier al lector: "Me quedé inmóvil y la saliva empezó a correrme, enfriándose por la nariz y la mejilla. Luego se bifurcó cayendo a los lados de la boca. Caminé hasta el portón de hierro y salí a la carretera. Caminé horas, hasta la madrugada, cuando el cielo empezaba a clarear. Tenía la cara seca" (p.13).

Esta idea se confirma en el discurso cuando compara el término fracasado con la sensación de escupir: "Digo otra vez que me da mucha lástima. Pero el animal sabe también defenderse. Sabe llenarse la boca con una palabra y la hace sonar como si escupiera. ¡Fraaa...casado! La dice con la misma entonación burlona con que se insultan los chicos en la calle" (p.37). Aquí se evidencia que Linacero relaciona el adjetivo "fracasado" con el sentimiento experimentado por él cuando la joven lo escupió después de ser agredida.

La sensación de culpa se intensifica en él, cuando ve a la joven muerta seis meses después de haberla humillado y se obsesiona: "En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos" (p.14).

La imagen de la muchacha muerta se repite con algunas variantes:

Desde arriba, sin gestos y sin hablarle, miro sus mejillas que empiezan a llenarse de sangre, las mil gotitas que le brillan en el cuerpo y se mueven con las llamas de la chimenea, los senos que parecen oscilar, como si una luz de cirio vacilara, conmovida por pasos silenciosos" (p.17).

El lector asocia la imagen de la joven desnuda vinculada a la sangre, y el cirio, lo remite a la muerte. La descripción es ambigua hay una prosopopeya introducida por un símil en relación con la luz que hacía vacilar los pasos silenciosos, así se establece una relación estrecha con los sentimientos experimentados por Eladio hacia la joven, pues los pasos vacilantes expresan temor o culpa.

Esta apreciación se confirma cuando el protagonista confiesa cuáles eran sus sentimientos en el momento de insultar a la joven: "Pero entonces yo no la miraba con deseo. Le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan estúpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula" (p.11)<sup>37</sup>.

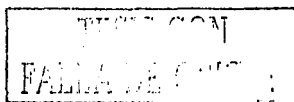
La culpabilidad se manifiesta en muchas de las recreaciones que él hace de la joven; por eso en ellas no la toca, la contempla: "Miro el vientre de Ana María, apenas redondeado; el corazón empieza a saltarme enloquecido y muerdo con toda mi fuerza el caño de la pipa" (p.17). Muerde su pipa, como una respuesta a la imposibilidad de poseer a Ana María, presentando una imagen autodestructiva que alude a la culpabilidad.<sup>38</sup>

La sensación de culpa se manifiesta constantemente en los discursos y actitudes de Linacero, por eso se encierra en la idea de que no encuentra, después de la joven, mujeres reales dignas de ser amadas:

---

<sup>37</sup> Linacero agrade a Ana María sin motivo alguno sólo porque ella prefiere a Arsenio, este acto tiene todas las características de un acto gratuito con el cual se siente compensado por su poca valía ante sí mismo como lo veremos al analizar las causas de su soledad.

<sup>38</sup> Las actitudes autodestructivas como producto de la sensación de culpabilidad aparecen reiteradamente en las obras de Onetti: en *Los adioses*, por ejemplo cuando el protagonista se suicida después de convivir con una joven que lo cuida y con quien todos piensan que sostiene una relación prohibida, la cual resulta ser su hija; pero el narrador de la obra insiste en sugerir relaciones prohibidas entre ellos, así es como el lector llega a relacionar la culpa con el suicidio del protagonista.



Sólo podría ser amigo de Electra. Siempre me acuerdo de una noche en que estaba borracho y me puse a charlar con ella mirando una fotografía. Tiene la cara como la inteligencia, un poco desdeñosa, fría, oculta y sin embargo libre de complicaciones. A veces me parece que es un ser perfecto y me intimida; sólo las cosas sentimentales mías viven cuando estoy al lado de ella. Es todo un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar (p.23).

Electra es una mujer de quien conserva en una foto; es irreal y sólo ella —sin contar— a Ana María despierta en él sentimientos de ternura y amor; no es casual este nombre que remite a un mito según el cual el amor de una joven hija por su padre es asociado al incesto. El lector interpreta como una proyección de relaciones incestuosas la tendencia de Linacero a amar jóvenes inalcanzables.<sup>39</sup> La presencia real de Electra pierde importancia en el texto, pues Linacero alude a ella con el fin de dar sustancia a la concepción del amor ligada a la culpa.

Este sentimiento marca profundamente al protagonista, impidiéndole realizar una vida normal, ya que no logra perdonarse a sí mismo, por eso busca la soledad y sólo reconoce en los otros sus defectos. Así sucedió cuando Linacero no valoró la actitud generosa de Ester, quien accedió, sin dinero de por medio, a pasar una noche con él:

Si vos no querés ir conmigo pagando, no me vas a pagar nada. ¿No es lo mejor?

Sacó un peso y pagó los guindados que habla tomado. No le hice caso. Al rato me dijo:

—Decl... ¿ y si yo me hiciera la loca?

¿ A ver?

—Y bueno, sos un cabeza dura. A porfiado nadie te gana. Si querés vamos. (p.32).

---

<sup>39</sup> El amor de hombres mayores por jovencitas es reiterativo en obras de Onetti como: *La cara de la desgracia*, *El infierno tan temido*, *Bienvenido Bob*, *Cuando ya no importe*, *Tiempo de abrazar*, *Para esta noche*, etc..



Para el protagonista una falla provoca la condena de todos los hechos pasados. También proyecta su culpabilidad en los otros, así Eladio interpreta como agresión una simple sugerencia del poeta para que escriba sus historias: "Es muy hermoso... Sí. Pero no entiendo bien si todo eso es un plan para un cuento o algo así" (p.43). Después de ésta insinuación de Cordes, Linacero reacciona violentamente y termina su amistad con él " Yo estaba temblando de rabia por haberme lanzado a hablar, furioso contra mí mismo por haber mostrado mi secreto. No, ningún plan. Tengo asco por todo, ¿me entiende? Por la gente, la vida, los versos con cuello almidonado" (p.43).

En los ejemplos anteriores, el lector percibe la insistencia del protagonista en ver sólo defectos de quienes lo rodean, y ésta es quizá una forma de proyectar culpabilidad, por eso se refugia en la vida de anacoreta.

### **La soledad y la incapacidad de comunicación**

Eladio Linacero busca la soledad, quizá porque la culpabilidad lo conduce a elaborar una imagen muy pobre de sí mismo y ésta le impide desarrollar una comunicación sana con los otros. Esta búsqueda de la soledad es reiterativa y revela su baja autoestima:

Era un fin de año y había mucha gente en casa. Recuerdo el champán, que mi padre estrenaba un traje nuevo y que yo estaba triste o rabioso, sin saber por qué, como siempre que hacían reuniones y barullo. Después de la comida los muchachos bajaron al jardín. [Me da gracia ver que escribí bajaron y no bajamos.] Ya entonces nada tenía que ver con ninguno (p.10).

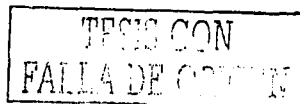
Linacero fue solitario desde su adolescencia lo cual es constante en su vida de adulto, da la impresión de tener miedo al mundo y odiar a todos: "¿Por qué hablaba

TRIC CON  
FALLA DE O...

de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias sucias puede comprender nada" (p.24). En este discurso se aprecia la actitud marginal como manifestación de su desencuentro con la sociedad. Así Eladio descalifica a los otros para justificarse y al mismo tiempo proyecta sus conflictos hacia su entorno. Linacero desde nuestro punto de vista es un símbolo del intelectual decepcionado de su entorno que usa la marginalidad como respuesta. Eladio vive encerrado, solo como un anacoreta y hasta en su imaginación da preferencia a lugares sombríos y apartados que van a constituir el ambiente propicio de sus ensoñaciones: "Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para poder terminar mi obra maestra" (p.15). Linacero insiste en alejarse de los otros el mayor tiempo posible: "Me aparté enseguida y volví a estar solo. Es por eso que Lázaro me dice fracasado. Puede ser que tenga razón [...]" (p.39).

El sentimiento de soledad es reiterativo en los discursos del protagonista: "Recuerdo que en aquel tiempo andaba muy solo, solo a pesar mío" (p.40). Aquí se evidencia la incapacidad para establecer una relación con los otros. Ésta es consecuencia de su malestar personal, pues no logra aceptarse: "Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas. Lázaro es un cretino pero tiene fe, cree en algo. Sin embargo, ama la vida y sólo así es posible ser un poeta" (p.44). El protagonista tiene una imagen muy pobre de sí mismo, pues a pesar de que descalifica a otros es consciente de su malestar.

El lector también logra identificar la poca autoestima de Eladio cuando cuenta su entrevista con Cordes:



Me mortificaba la idea de que era forzoso retribuir a Cordes sus versos. ¿Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supe y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos (p.43).

Esta baja autoestima conduce a Linacero a interpretar como una humillación la sugerencia hecha por el poeta:

Hablé hasta que una oscura intuición me hizo examinar el rostro de Cordes. Fue como si, corriendo en la noche, me diera de narices contra un muro. Quedé humillado, entontecido. No era la incomprensión lo que había en su cara, sino una expresión de lástima y distancia. No recuerdo que broma cobarde empleé para burlarme de mí mismo y dejar de hablar (p.43).

Debido a su inseguridad, Eladio es un individuo muy susceptible y tiene miedo a descubrirse ante los otros, pues no acepta que puede tener errores normales en todo ser humano y por este motivo pierde su autenticidad y no logra comunicarse con quienes le rodean.

El lector puede reconocer la incapacidad de comunicarse del protagonista cuando en lugar de manifestar abiertamente el interés que tenía por Ana María, la conduce con engaños a una casita solitaria y la insulta:

Retrocedió un poco cuando la tomé del brazo; siempre me tuvo antipatía o miedo[...] Yo le hablaba de Arsenio, bromeando. Ella estaba cada vez más fría, apurando el paso, buscando las calles entre los árboles. Cambié en seguida de táctica y me puse a elogiar a Arsenio con una voz seria y amistosa [...] Le dije la mentira sin mirarla seguro de que iba a creerla. Le dije que Arsenio estaba en la casita del jardinero, en la pieza del frente, fumando en la ventana, solo (p.11).

Linacero se siente derrotado por Arsenio y lo manifiesta como una agresión hacia la joven: "Tuvo, además la mala suerte de que el primer golpe me diera en la nariz. La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé uno en cada mano, retorciéndolos" (p.12).

La incapacidad de Linacero para expresar adecuadamente sus sentimientos es una de las causas de su fracaso en las relaciones con los otros y parece haberlo situado en una adolescencia mental, como si sintiese la melancolía por la inocencia perdida desde el momento en que humilló a la joven. La sensación que nos transmite la actitud de Linacero es similar a la idea que expresa Jaime Sabines en el siguiente verso: ¿ En dónde me perdí, /en qué momento vine a habitar mi casa? [...]Me recojo a pedazos, A trechos en el basurero de la memoria, /Y trato de reconstruirme, de hacerme como imagen./¡Ay, nada queda!<sup>40</sup>

Estos ejemplos permiten al lector asociar la búsqueda constante de la soledad del protagonista con su incapacidad para comunicarse como efecto de su baja autoestima; ésta repercute en sus relaciones frustrantes con quienes lo rodean<sup>41</sup>.

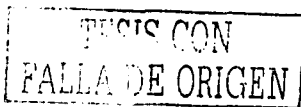
### **La misantropía como proyección del malestar individual**

Eladio proyecta su malestar hacia la sociedad como resentimiento y descalificación hacia quienes lo rodean adoptando actitudes marginales.

---

<sup>40</sup> Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, México, 1985, p.74

<sup>41</sup> En otras novelas de Onetti como *El astillero*, *La vida breve*, *Cuando ya no importe* y *El infierno tan temido*, los protagonistas viven aislados y solitarios.



El protagonista siente asco por su propia persona: "Caminaba con las manos atrás, oyendo golpear las zapatillas en las baldosas, oliéndome alternativamente cada una de las axilas. Movía la cabeza de un lado a otro, aspirando, y eso me hacía crecer, yo lo sentía, una mueca de asco en la cara." (p.7). Esta sensación se origina en él porque es consciente de su mediocridad; pero también esto se puede relacionar con su rechazo a la sociedad que lo aliena y de la cual no puede prescindir. Eladio muestra su rechazo a los otros desde el inicio de la novela:

Las gentes del patio me resultaron más repugnantes que nunca. Estaban, como siempre, la mujer gorda lavando en la pileta, rezongando sobre la vida y el almacenero, mientras el hombre tomaba mate agachado, con el pañuelo blanco y amarillo colgándole frente al pecho. El chico andaba en cuatro patas, con las manos y el hocico embarrados. No tenía más que una camisa remangada y, mirándole el trasero, me dio por pensar en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso (p.8).

Los adjetivos utilizados para expresar este odio hacia los otros muestran también su propio malestar ya que en su desprecio llega a desnaturalizarlos o restarles dignidad. La observación de Marilyn Frankentaler sobre Roquentín (protagonista de *La nausea*) se aplica a Linacero en el sentido en que muestra a las personas despojadas de su carácter humano así: " Roquentín descubre que los objetos tienen su propia vida. Los enfoca como si estuvieran vivos, al no enfrentarse con el mundo hombre y cosa se acercan, mediante la cosificación, la atomización de todo lo humano."<sup>42</sup>

La animadversión de Linacero hacia los otros se confirma en su desinterés por lo multitudinario: "Me acuerdo que sentí una tristeza cómica por mi falta de espíritu popular " (p.20). También en la relación conflictiva entre Eladio y Lázaro su compañero

---

<sup>42</sup> Marilyn Frankentaler, "Onetti y Sartre", *Revista del centro de Investigaciones Lingüísticas de la*



de cuarto: "Pobre hombre, lo desprecio hasta con las raíces del alma, es sucio y grosero, sin imaginación. Tiene una manera odiosa de tumbarse en la cama [...] Lo odio y le tengo lástima" (p.35). Lo que demuestra que Linacero posee una visión negativa de sí mismo que proyecta en los otros y le impide ser cordial con los otros y darse a ellos en calidad de amigo.

El sentimiento de repulsión de Eladio hacia los otros se nota cuando se refiere a instituciones sociales a las cuales critica:

No trato de justificarme; pueden escribir lo que quieran las ratas del juzgado. Toda la culpa es mía: no me interesa ganar dinero ni tener una casa confortable, con radio, heladera, vajilla y un watercló impecable. El trabajo me parece una estupidez odiosa a la que es difícil escapar. La poca gente que conozco es indigna de que el sol le toque en la cara (p.29).

Eladio rechaza el trabajo pues lo considera como una forma de sumisión lo que muestra su actitud de adolescente. También critica la incapacidad de los hombres para valorar los sentimientos y fallar con justicia sobre la conducta de los otros, sin darse cuenta de que él también lo hace:

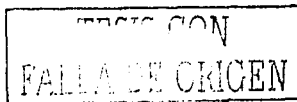
Me era indiferente el resultado de aquello, resuelto a no vivir más con Cecilia; ¿y qué diablo podía importarme que un asno cualquiera la declarara culpable a ella o a mí? Ya no se trataba de nosotros. Viejos, cansados, sabiendo menos de la vida cada día, estábamos fuera de la cuestión. Es siempre la absurda costumbre de dar más importancia a las personas que a los sentimientos (p.27).

Y manifiesta su desprecio hacia ellos. "No trato de justificarme; pueden escribir lo que quieran las ratas del juzgado" (p.27). Para Eladio los encargados de juzgarlo son ratas, porque los asocia a la idea de la depredación humana, pues de acuerdo a su perspectiva "Hay muchas formas de mentir "; pero la peor de ellas consiste en no profundizar en las causas de una conducta y juzgar a otro por la apariencia, de tal forma que quienes así lo hacen destruyen al individuo y si forman parte de las instituciones y la moral burguesa que el tanto detesta el término usado para calificarlos es el adecuado "ratas". Linacero manifiesta de esta manera su incapacidad para adaptarse a las convenciones sociales y muestra una actitud iconoclasta y rebelde muy parecida a la conducta de los adolescentes, como ya lo habíamos observado.

Linacero extiende su odio al género humano y encuentra un motivo apropiado en las tendencias raciales que revelan la problemática del momento: "Hay un acento extranjero Checoslovaquia, Lituania, cualquier cosa por el estilo, un acento extranjero que me hace comprender cabalmente lo que puede ser el odio racial. No sé bien si se trata de odiar a una raza entera, u odiar a alguno con todas las fuerzas de una raza" (p.37).

La persistencia de referencias racistas vincula a Linacero con una época en que subsiste la polarización ideológica. En los años 30 se da la lucha entre la derecha fascista y la izquierda antifascista. En este apartado es notorio ese debate advertido certeramente por Ángel Rama:

*El pozo* está sostenido por una fuerte convicción antifascista, también responde de modo muy directo a la gran decepción del pacto germano-ruso, más aún que a la anterior decepción de los procesos de la era staliniana, lo cual condiciona la conducta del personaje y del autor respecto a la acción social. En *El pozo* el tema está adscrito a Lázaro, el compañero de pieza, en quien tipifica las virtudes y, sobre todo las ridículas costumbres del afiliado convencido. El retrato es cruel y a la vez



cariñoso, con un último respeto que parece nacer de la fe revolucionaria del inmigrante que le seduce aunque no puede hacer suya.<sup>43</sup>

Normalmente las ideas nacionalistas están ligadas con el socialismo porque éste pretende rebasarlas; sólo cuando se exacerban, surge el fascismo, pero Eladio expresa en forma contradictoria su rechazo por el acento extranjero de Lázaro. El lector se percata de las incongruencias del protagonista y éstas se perfilan como uno de los signos irónicos que el texto presenta.

En la forma de ver el mundo expresada por Linacero se mezclan la lucidez y la tendencia a criticar en otros defectos similares a los propios; el malestar que siente consigo mismo se proyecta en quienes lo rodean:

Es el momento oportuno para hablarle del lujo asiático en que viven los comisarios del Kremlin y de la inclinación inmoral del gran camarada Stalin por las niñas tiernas. (Tengo un recorte de no sé qué hediondo corresponsal de un diario norteamericano, donde habla de esos lujos asiáticos, de los niños matados a latigazos y de no sé cuanta otra imbecilidad (p.36).

El protagonista condena en Stalin la misma debilidad que él posee, la afición por las niñas púberes, quizá con el fin de desmitificar a un personaje histórico; además es capaz de señalar las desigualdades y lujos en la sociedad soviética.

También identifica los peligros del stalinismo en forma anticipada para su época, pues parece insinuar los errores de la política de Stalin como la represión y el culto a la personalidad y además señala los defectos de los Norteamericanos de una manera muy clara, entre los cuales leemos entre líneas la falta de cultura, la avidez

---

<sup>43</sup> Ángel Rama, *Origen de un novelista y una generación* Montevideo, Ed. Arca, 1967, p.78.

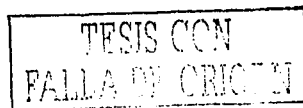
imperialista y la facilidad con la cual los gobernantes manipulan a su pueblo, de esta manera parece intuir los defectos de las ideologías.

Es asombroso ver en qué se puede convertir la revolución rusa a través del cerebro de un comerciante yanqui; basta ver las fotos de las revistas norteamericanas, nada más que las fotos porque no sé leerlas, para comprender que no hay pueblo más imbécil que ése sobre la tierra; no puede haberlo porque también la capacidad de estupidez es limitada en la raza humana. Y qué expresiones de mezquindad, qué profunda grosería asomando en las manos y en los ojos de sus mujeres, en toda esa chusma de Hollywood (p.36).

La disputa entre Lázaro y Eladio ilustra la posición ideológica irreconciliable de ambos personajes, pero destaca el malestar personal de Linacero y su desilusión con todo credo político. Lo anterior permite al lector reconocer las contradicciones en los discursos y en la conducta del protagonista, éstas probablemente dependen de su visión pesimista, en constante enfrentamiento con su tendencia a idealizar y suplantar la realidad por el juego de su imaginación.

El resentimiento de Linacero originado por su fracaso en la búsqueda del ideal amoroso lo impulsa a convertirse en un misántropo y de paso anula toda posibilidad de superar su crisis: "Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos." (p.45).

Esta capacidad intelectual de Linacero entra en contradicción con el mundo miserable en que vive y lo coloca en una actitud marginal que encuentra explicación en las palabras de Rosalbina Perales: "Los marginados de Onetti son espirituales,



personajes que independientemente de su condición económica y voluntariamente, sufren un destierro de ese ámbito social por sus malestares internos”<sup>44</sup>

### **La angustia ante la brevedad de la vida**

El protagonista asume como destino ineludible las circunstancias de su existencia convirtiéndose en un ser pasivo ante la vida y termina por ser el espectador de su propia desgracia.

Linacero experimenta una angustia cuando reconoce la contingencia humana; ésta se manifiesta en la necesidad de retener el tiempo de la juventud y en el sentimiento decadente mostrado por él cuando se refiere a su edad. Linacero se siente en el umbral de la vejez, cercano a la muerte, sin posibilidad de trascendencia ninguna, pues no tiene hijos, ni ha logrado su obra maestra, su vida es monótona y gris. Soporta la existencia a través de la imaginación:

Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen lejana. Era, [sic; en otras ediciones figura una coma aquí] precisamente, la rambra a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos (p.30).

Como Eladio ha enfocado todo negativamente, desperdicia las oportunidades de gozar la vida; todo el tiempo se autoderrota: “¿Por qué me fijaba en todo aque¿¿lo, yo, a quien nada le importaba la miseria, ni la comodidad, ni la belleza de las cosas” (p.21). Aquí manifiesta claramente su pesimismo ante la vida.

---

<sup>44</sup> Rosalbina Perales, *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti; trayectoria temática e ideológica*, USA, New York, New York University, 1981, p.110.

Linacero no hace nada por salir de su crisis y no toma en cuenta sus posibilidades de ser feliz:

Hanka tiene 20 años; al final le vino una crisis de ternura y me obligó a aceptarle el hombro como almohada. Se imaginaria que soportaba, además de mi cabeza, algo así como una desesperanza infinita o vaya a saber qué. Después en la rambla, le dije que nuestra relación era una cosa ridícula y que era mejor no vernos más" (p.22).

Eladio desprecia a las mujeres mayores. Esto revela la ansiedad suscitada por la conciencia de la brevedad de la vida. A la luz de su concepción de la vida como agua estancada en el pozo, para Linacero envejecer es evaporarse, volverse niebla: así Linacero califica el aroma de Cecilia, como un olor tenebroso, vinculado con la descomposición, la vejez, y la muerte: "Esperé a que se durmiera completamente, acariciándola siempre, observando cómo el sueño se iba manifestando por estremecimientos repentinos de las rodillas y el nuevo olor, extraño apenas tenebroso, de su aliento" (p.30). Olor extraño, aliento extraño, que asocia con el viento, y al mismo tiempo es síntoma de una realidad en crisis; la realidad es presentada siempre en relación con lo extraño. Al asociar la vejez, la descomposición y la muerte, el personaje manifiesta su angustia ante la brevedad de la vida.

Después de referir los aspectos desagradables, se introduce en sus recuerdos juveniles vinculando su amor por Cecilia con el verano lleno de lluvias (agua que se evapora) se va como la mujer, como la vida: "Pero aquella noche no vino ninguna aventura para recompensarme el día. Debajo de mis párpados se repetía, tercamente, una imagen ya lejana. Era precisamente, la rambla a la altura de Eduardo Acevedo, una noche de verano, antes de casarnos." (*Ibidem.*) Sin embargo Linacero esperaba a

Cecilia en la sombra de manera contradictoria o ambigua porque a pesar de estar enamorado e ilusionado asocia el olor a mar con la fecundidad femenina como fuente erótica, pero también tanática "Yo la estaba esperando apoyado en la baranda metido en la sombra que olía intensamente a mar. Y ella bajaba la calle en pendiente, con los pasos largos y ligeros que tenía entonces(...)" (*ibidem.*) Hay en el texto una contraposición de ideas repetitiva, en ellas lo bello o placentero está ensombrecido, por el enfoque negativa de la vida; esto permite al lector penetrar en la problemática vital del protagonista, tomando distancia de la misma. De esta manera, la narración sugiere una confrontación entre la subjetividad con la cual se muestra la realidad y las posibilidades de la misma, que aparecen desvirtuadas por el criterio deformado el narrador.

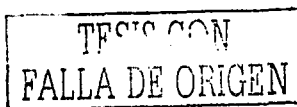
Para Linacero la felicidad se da por casualidad o quizá por un don como la fe o la suerte en la que va implícita la idea del destino como una fatalidad<sup>45</sup> :

Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre" (p.8).

Es notoria la actitud pesimista del personaje y su malestar con la vida: "Ésta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender" (p. 45).

---

<sup>45</sup> Hay una similitud entre los conceptos del Linacero acerca del sufrimiento del ser humano y la angustia ante la conciencia de la finitud y los de la poesía de Nezahualcōyotl, que los acerca al pesimismo existencial y refleja su crisis ante el mundo. " Solamente se viene a vivir/la angustia y el dolor/ de los que en el mundo viven.../¿alguien ha de ver cesar la amargura, /la angustia del mundo?/Oh vosotros, príncipes:/ De modo igual somos, mortales, somos mortales, /Los hombres, cuatro a cuatro, /Todos nos iremos, / Todos moriremos en la tierra. " José Luis Martínez, *Antología de Nezahualcōyotl*, México, SEP, 1982, pp.56-57.



Linacero manifiesta en varias ocasiones su fracaso ante la imposibilidad de cambiar la situación de su existencia: "Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos" (p. 45).

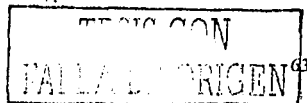
Eladio no ha logrado su obra maestra y, como tiene un alto grado de autenticidad, expresa su dolor al asumir su frustración ante esta imposibilidad: "Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo" (p. 45). La noche lo alzó entre sus aguas, dice en alusión a la flotación de un muerto, porque él está casi muerto, y ve su tránsito por la vida como si ésta lo arrastrara inexorable por el agua. El agua se asimila a la noche por la que va descendiendo al mundo sombrío, como la amortajada de María Luisa Bombal:

Y la corriente la empuja siempre lentamente, y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras. Y sobre todo este mundo por el que muerta se desliza, parece haberse detenido y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago.<sup>46</sup>

Pero él no desciende hacia lo profundo de ese reino sombrío, permanece sobre la superficie, no logra penetrar en las profundidades, se mantiene en el umbral; y aparece como un ser sin vitalidad consumido en la imposibilidad de amar, la soledad y la desesperanza. Linacero está ahí, sin sumergirse totalmente, sin lograr penetrar en el agua, en la vida, en la noche, en la mujer y su misterio: pues el agua es al tiempo: vida, mujer, noche y misterio; por eso la noche aparece humanizada para vincularla con lo femenino que es "inapresable" como la mujer: "Pero toda la noche está,

---

<sup>46</sup> María Luisa Bombal, *La amortajada*, Caracas Ed. Andrés Bello, 1999, p. 86.





inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio”(p.45). Si relacionamos este discurso con lo que dice de la mujer notamos sus similitudes: “(...) cuando pienso en las mujeres... aparte de la carne, que nunca es posible hacerla de uno por completo” (p.22), de modo que se confirma la asociación: agua: vida, mujer: Otra interpretación válida es la de Dolores Plaza quien afirma:

La noche y el amanecer final de *El pozo* tienen un obvio valor simbólico entre la oscuridad de la interiorización, conciencia universal y el despertar de la conciencia (amanecer) que va a enfrentar a Eladio a su soledad(...) La correspondencia noche-día tienen una relación antitética en virtud de la cual el hombre durante el día domina el mundo de las sombras, y de noche tiene lugar el despertar de ese yo de los impulsos vitales, que opera libremente en la esfera de la imaginación.<sup>47</sup>

En esta visión encontramos una similitud con lo propuesto por André Bretón en la cual se puede conocer lo profundo del ser humano en la búsqueda de la realidad del inconsciente. La noche como símbolo de lo misterioso e inasible que el hombre trata de conocer, como a la mujer o a la vida que siempre es tan breve y sorprendente.

“Está es la noche”(p.46); es como si Eladio nos revelara su problema vital y entonces, se abandona en forma pasiva ante las circunstancias: “voy a tirarme en la cama enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos” (p.46). Como si no deseara ver el día, porque lo asocia a lo negativo y ha perdido la fuerza para la aventura, hasta para la cabaña de troncos. La actitud de

---

<sup>47</sup> Dolores Plaza: “La temporalidad en los relatos de Juan Carlos Onetti” en *Cuadernos hispanoamericanos*.

derrota de Linacero se muestra claramente, se ahoga en el pozo de la vida porque la grandeza anhelada se le escapa y manifiesta su malestar vital como angustia ante la brevedad de la existencia.

Los temas abordados en esta obra reflejan la crisis del protagonista iniciada a partir de su fracaso amoroso, éste lo ha conducido a una búsqueda imposible del amor ideal y le ha dejado una huella imborrable convirtiéndose en el núcleo temático de su narración. De ahí derivan otros temas como la culpa, la soledad, la incomunicación, la misantropía y la angustia ante la brevedad de la vida, porque Linacero, al no lograr amar a nadie, pierde la posibilidad de comunicarse.

Al mismo tiempo, su frustración amorosa se convierte en resentimiento hacia los otros, cuya consecuencia lógica es la soledad, y la imposibilidad de ilusionarse; él es un individuo sin esperanzas, vive angustiado porque está muerto en vida, por eso concibe el paso del tiempo como un continuo acercarse a la muerte y trata de eternizarlo reteniendo inútilmente la juventud y la belleza. Una consecuencia de la crisis vivida por Linacero es su pesimismo que lo lleva a deformar las experiencias con los otros hasta percibirlos como fracasos. Así vemos que el subjetivismo permite al lector involucrarse en las visiones presentadas por el narrador y tomar distancia de las mismas al reconocer las contradicciones presentes en la conducta y discursos de Linacero, por lo cual es posible confirmar como este aspecto además de mostrar los rasgos emotivos de la obra también forma parte de la estructura apelativa de la misma, en la medida en que obliga al lector a interpretar y relacionar lo propuesto por el narrador.

TECIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El análisis anterior nos permite afirmar que la estructura fragmentaria de la obra está ligada al subjetivismo porque los discursos elaborados por el narrador reflejan las contradicciones propias del discurrir mental y se manifiestan a través de la ambigüedad formal y discursivo.

La de

### **Ambigüedad en *El pozo* y participación del lector**

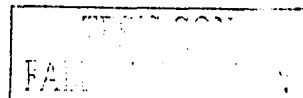
Uno de los factores que incrementa las posibilidades de participación del lector en la obra literaria es la ambigüedad entendida como el poder de sugerir múltiples significados.<sup>48</sup> Doris Rolfe ha comprado la ambigüedad presente en *Los adioses* con la de *El pozo* así:

La ambigüedad en el estilo se funde con el continuo indagar, dudar, preguntarse que nos comunica la inquietud y la ansiedad del narrador. Sobre todo en la primera mitad de la novela. El efecto de esta reiteración es crear una aura de duda alrededor del protagonista y dar énfasis a su desesperación.(...) Esta técnica es la misma de *El pozo* y con ella busca y logra un efecto específico que consiste en mostrar la alienación.<sup>49</sup>

La anterior es una interpretación posible, pero creemos necesario tomar en cuenta cómo se presenta esta ambigüedad en la estructura de *El pozo* y hemos observado que está se aprecia en el aspecto formal con la abundancia de descripciones y en el nivel discursivo mediante el despliegue de las imágenes y figuras retóricas. La ambigüedad es parte de la estructura apelativa del texto y fomenta la participación del lector quien al optar por uno de los significados enriquece el sentido del texto. Al mismo tiempo queremos subrayar que cada receptor al llenar los espacios de indeterminación

<sup>48</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1979, p.108.

<sup>49</sup> Doris Rolfe, *La ambigüedad como tema en Los adioses*, Op.,Cit.,p.485.



que genera la ambigüedad no agota los múltiples sentidos que propicia una obra, por lo cual estamos en desacuerdo con María Caridad Milán Silveira quien a pesar de afirmar que *El pozo* es una obra abierta, trata de buscar el sentido verdadero de la obra:

¿Ahora, bien es sabido que *El pozo* por ser una "novela abierta" se presta a muchas interpretaciones (...)En un tercer plano interpretativo, y después de varias lecturas, nos enfrentamos a una estructuración y lenguaje bien diferenciados del tradicional, una metafísica y filosofía de la vida y una serie de mecanismos y respuestas que pertenecen, más que nada, al campo y crítica psicoanalítica: evasión, justificación, compensaciones, experiencia traumática, sustitución, masoquismo, sadismo; ya para entonces estamos en camino a una posible interpretación tanto de la forma como del contenido, para sacar a la luz el sentido último, en suma saber lo que verdaderamente ha expresado Onetti por boca del protagonista, Eladio Linacero.<sup>50</sup>

Ya que no hay un sentido que pueda considerarse como el verdadero pues: " (...) si un texto literario se pudiera reducir en realidad a un significado determinado, entonces sería la expresión de otra cosa. Dicho de una manera radical, significa que el texto literario sería la ilustración de un significado dado de antemano" <sup>51</sup> por este motivo nosotros trataremos de aportar desde nuestro horizonte una posibilidad más entre la muchas que se originen.

### **Ambigüedad formal**

En *El Pozo* la acción pierde importancia, por lo cual las relaciones espacio-temporales responden a una lógica reveladora de la conciencia, en ella se da cuenta de lo efímero; de la vida, sin embargo, el tiempo está detenido en la reconstrucción del

---

<sup>50</sup> María Caridad Milán Silveira, *Juan Carlos Onetti y sus contextos*, USA, Virginia, Farmville University of Virginia, 1960, p.165.

<sup>51</sup> Dietrich Rall, *En Busca del Texto*, México, UNAM, 1987, p.100.

espacio interior, en la mirada. Así pues, la evocación instala la simultaneidad a partir de la cual los hechos son contemplados a través de imágenes en la memoria que fluyen en la mente del protagonista. Todos estos aspectos formales están íntimamente ligados con el fragmentarismo y el subjetivismo y son resultado de los mismos en la medida en que tanto el discurso como sus formas son elaborados por una consciencia que recuerda la cual organiza a su antojo estos recuerdos con el fin de substituir la realidad desagradable por un mundo lleno de belleza y aventura. Por tanto el discurso se torna ambiguo al evidenciar la conjunción de realidad fantasía en la mente de Linacero.

El desplazamiento de la acción se expresa formalmente en la descripción de detalles aislados que propician el congelamiento de la mirada; la descripción adquiere importancia en el desarrollo del texto, porque responde a la necesidad experimentada por Linacero de retener lo esencial: la juventud y la pureza. El lector percibe en este anhelo la angustia del protagonista ante lo transitorio de su condición, porque la vida se va como el agua. Hay una búsqueda de trascendencia motivada por su crisis individual; ésta se muestra en relación simbólica con los problemas de su entorno social a los que alude el texto.

La insistencia de Linacero en los sueños y los recuerdos explica su actitud pasiva, la cual se manifiesta en el discurso cuando usa de manera constante verbos de estado, situación o contemplación: Ser : "Ana María era grande". (p.12) "El amor es maravilloso y absurdo". (p.28); tener: "Yo no tenía ningún interés." (p.32) "La veladora tenía una luz azul. Recuerdo que estuvo temblando un rato a lado mío y tenía el cuerpo helado, con la piel áspera y erizada". (p.32); mirar: "Ya las había visto en el día o un poco antes." (p.27)"Miro el vientre de Ana María" (p.17)

La abundancia de las descripciones entra en correspondencia con el énfasis emotivo del texto derivado de su enfoque subjetivo. El fatalismo del personaje para enfrentar la existencia es una de las causas de su conducta pasiva. Todo esto permite al lector identificar en el espacio narrativo una correspondencia con las sensaciones experimentadas por el protagonista que llegan a ser símbolo de la decadencia y la soledad de Eladio y de la sociedad en la que se encuentra.

### **El espacio como proyección de los estados anímicos del protagonista**

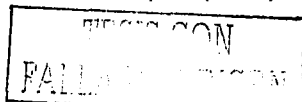
El narrador autodiegético de *El pozo* proyecta en los espacios que sirven de marco a su relato una visión deprimente porque las situaciones se dan en lugares solitarios, lluviosos y asfixiantes<sup>52</sup>.

Eladio concede a la descripción gran importancia lo cual origina la espacialización de la narración<sup>53</sup> en la que podemos identificar un proceso de selección elaborado por Linacero, de lugares y personas significativas en su vida, inscritos en un modelo cultural que implícitamente apela al conocimiento del lector, pues los nombres de los lugares en que ocurren las aventuras imaginadas remiten a espacios abiertos y naturales, propicios para la poesía debido a sus connotaciones atmosféricas lluviosas, o con nieve como Klondike, Alaska, Nederlad y La bahía de Arrak, paisajes constantemente vinculados con la soledad favorecedora del ensueño: "Hace un rato estaba pensando que era en Holanda, todo alrededor, no aquí. Yo le digo Nederland

---

<sup>52</sup> En este aspecto coincide con las apreciaciones de Fernando Castillo quien asegura que "Onetti es un maestro para crear una atmósfera angustiosa y sórdida, que atrapa y envuelve al lector, ahogándolo, junto con sus personajes, dentro de ese mundo. Atmósfera ésta que no sólo transmite distintas situaciones, sino que incluso deja entrever un estado de ánimo como en el caso de *El Albiñ*". Fernando Castillo, "La noción del desarraigo en Juan Carlos Onetti" En Cuadernos Hispanoamericanos p.237.

<sup>53</sup> Luz Aurora Pimentel define la espacialización como uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso, en el que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al "aquí" de la



por una cosa. Después te cuento. El balcón da a un río por donde pasan unos barcos como chalanas, cargados de madera, y todos llevan una capota de lona impermeable donde cae la lluvia" (p.33).

En estos modelos descriptivos presentados por el protagonista se percibe la influencia cinematográfica. Linacero presenta aspectos de su experiencia vital que ha seleccionado con el fin de persuadir al lector para que comparta su visión de la realidad, lo cual es comparable a lo que hace un productor de cine cuando usa la angulación para crear un ambiente capaz de involucrar al espectador y atraparlo con las imágenes presentadas: "El barco sin nombre, el capitán Olaff, la brújula del náufrago[...]" (p.42). Son sustantivos que remiten a un mundo imaginario y sirven como disparador de imágenes activando la mente del lector para motivarlo a introducirse en ese universo.

En estas descripciones predomina la enumeración caótica y ellas producen una sensación de monotonía que el lector asocia con el ritmo poético de las canciones, porque repiten simbólicamente el ritmo vital<sup>54</sup> y crean una especie de familiaridad contextual entre el receptor y el narrador:

Las velas del 'Gaviota' infladas por el viento, el sol en la cadena del ancla, las botas altas hasta las rodillas, los pies descalzos de los marineros, la marinería, las botellas de ginebra que sonaban contra los vasos en el camarote, la primera noche de tormenta, el motín en la hora de la siesta, el cuerpo alargado del ecuatoriano que ahorcamos al ponerse el sol (p. 42).

---

enunciación. Cf. p.26.

<sup>54</sup> Esta modalidad descriptiva fue usada en su tiempo por Borges: Doce casas le dieron los caldeos/ Infinitos mundos, el Pórtico./ I lexámetros latinos la modelaron/ Y del terror Pascal./ Luis de León vio en ella la patria/ De su alma estremecida./ Ahora la sentimos inagotable/ Como un antiguo vino/ Y nadie puede contemplarla sin vértigo/ Y el tiempo la ha cargado de eternidad./ Y pensar que no existiría/ Sin esos tenues instrumentos, los ojos. (Jorge Luis Borges. *Historia de la noche*, Buenos Aires, EMECE, 1977, pp.135-136).

El lector, al familiarizarse con dichos espacios los percibe como una manifestación simbólica del carácter solitario, melancólico, de Linacero, y también identifica en ellos la tendencia de Eladio a proyectar sus deseos de acción y heroísmo.<sup>55</sup>

Si los espacios soñados remiten al campo semántico del heroísmo, los nombres quienes intervienen en estas aventuras confirman esta idea porque éstos connotan culturalmente conceptos asociados a la heroicidad, el riesgo, la audacia y la acción, como Erik el Rojo, El capitán Olaff y el Sheriff.

Eladio remite al nombre inicial de Hélade de la civilización griega, asociada culturalmente con la heroicidad, pero por una extraña paradoja también se puede asociar fonéticamente con el odio y el hielo que sugiere al lector una vinculación simbólica con el resentimiento y la inactividad del protagonista. Ésta interpretación se justifica con las actitudes del personaje en la obra.<sup>56</sup>

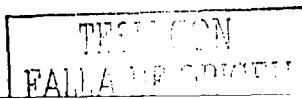
El lector percibe una constante oposición entre los espacios reales y los fantásticos correspondiente a la insatisfacción vital experimentada por Linacero<sup>57</sup>. Cuando el narrador describe los ambientes reales, éstos aparecen como signos de la angustia, la frustración, el pesimismo, la sensación de desagrado y la desilusión, por ejemplo, el cuarto sucio, sin airear, en el que Linacero camina arrastrando los pies, su

---

<sup>55</sup> El nombre propio, y en especial el de una ciudad, parecería significar sólo la 'objetivación verbal' de un espacio urbano [...] Pero la referencia es también a un mito cultural, mitos compartidos y transferidos: tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 31.

<sup>56</sup> En relación a este aspecto Luz Aurora Pimentel afirma: "[...] los nombres propios permiten la economía del enunciado descriptivo, asegurando un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación en detalle, p.34.

<sup>57</sup> En otras obras de Onetti como *El astillero*, *Juntacadavere* y *La vida breve*, se repite esta contradicción entre los ambientes soñados que son placenteros y llenos de heroísmo y los reales que están asociados con la





preferencia por la noche, los recuerdos envueltos en niebla, la lluvia y los ambientes frecuentados por él son elementos propios de la forma negativa con la cual el personaje encara su paso por el mundo. Con base en lo anterior podemos afirmar que Eladio proyecta su amargura en el espacio narrativo. Cada uno de estos espacios están vinculados con la descomposición, la soledad, y la muerte, de modo que permiten al lector relacionarlos con el estado anímico de Eladio.

Lo de Ester, lo que me sucedió con ella, interesa porque, en cuanto yo hablé del ensueño, de la aventura (creo que era la misma, ésta de la cabaña de troncos) todo lo que había pasado antes, y hasta mi relación con ella, desde meses atrás, quedó alterado, lleno, envuelto por una niebla bastante espesa, como la que está rodeando, impenetrable, al recuerdo de las cosas soñadas (p.24).

El lector identifica las contradicciones en algunos conceptos emitidos por Linacero. Ellas son motivadas por la perspectiva con la que Eladio enfoca la realidad. Por ejemplo, la noche, asociada inicialmente con el goce subjetivo, imaginativo y profundo, posteriormente es vinculada con lo ominoso y la muerte; además es reiterada su mención como marco o símbolo de las concepciones de la vida y la relación que establece entre ésta y a mujer:

Ésta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. [...].Pero toda la noche está, napresable, tensa, alargando su alma en la pileta de portland del patio. Esta es la noche yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito gradualmente y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompañan con el latido de la noche (p.45).

En este discurso, el lector percibe la vinculación de la noche con lo femenino debido a los adjetivos "inapresable", "tensa", que la humanizan. Por lo cual es posible afirmar: el protagonista impregna su visión pesimista en los ambientes y en quienes lo rodean. Así éstos aparecen en el relato como símbolos de su *psiquis* agonizante de tal manera que el efecto de los padecimientos del protagonista adquieren mayor intensidad, debido a la carga emotiva presentada por el texto.

Y esto despierta la empatía del lector hacia el narrador quien padece la vida con muy pocas esperanzas debido a su actitud hostil, pues como dice Hugo Verani:

Hay en la obra una creciente tensión lírica, el ritmo intenso y denso que de la noche —el pozo— en que se halla Linacero, oscuro, sucio, asfixiante, profundo como su cuarto, como la atmósfera, como la noche, son elementos que contribuyen a crear el efecto agobiante y solitario que rodea al personaje<sup>58</sup>.

Linacero además de detallar algunos aspectos reales y fantásticos importantes para él, recrea a través de la descripción algunas imágenes del cuerpo de las mujeres con las que entra en relación, estas imágenes rescatan lo que Eladio valora como bello. Linacero plantea un concepto de la belleza vinculado a la juventud y Ana María, la joven muerta, es quien lo representa. El lector tiene la sensación de que Linacero desea rescatar esta imagen con el propósito de detener el tiempo, este efecto también se da cuando presenta en primer plano los brazos de las mujeres que frecuenta; esta parte del cuerpo femenino aparece de manera repetitiva en el texto y adquiere categoría simbólica: el lector puede reconocer una vinculación de la vida con el agua y de su devenir con un pozo, donde el individuo se encuentra sin posibilidades de

---

<sup>58</sup> Verani, Hugo, *op.cit.*, p.43.



escapar, pero conserva como un agonizante la esperanza de sobrevivir<sup>59</sup>. Por este motivo profundizaremos en su interpretación.

### **Imágenes en el fondo de *El pozo***

Las imágenes presentes en la novela aluden a la concepción de la vida simbolizada en el agua y al curso de la misma como un pozo profundo en el cual el individuo se hunde, aparecen de manera reiterativa y funcionan como metáfora en la que el protagonista expresa su visión deprimente y amarga de la vida. En el siguiente ejemplo la relación entre vida-agua-pozo es notoria. Aquí se refiere a los brazos de Ester como lo más atractivo de ella, pero estos le atraen porque le recuerdan los brazos de Ana María: "Pero parecía más joven y los brazos, gruesos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos con un gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo y nervioso que ya no existía" (p.25). La vinculación con la joven muerta es muy clara y también su deseo de retener el tiempo transfiriendo o montando imágenes. Ana María es asociada con las aguas puras, mientras que a las mujeres adultas las asocia con la tierra y la muerte.<sup>60</sup>

La asociación de la vida con el agua se reitera cuando dice: "[...] ella tenía el abrigo sobre los hombros y caminaba con la cabeza baja por las veredas relucientes de agua" (p.32). De nuevo se detiene en la imagen de los brazos de Ester y los relaciona

---

<sup>59</sup>En la obra *Salón de Belleza*, el protagonista parece mantener una esperanza de vida que expresa así: "La mayoría de esas mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquel cutis gastado era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas" Mario Bellatín, *Salón de Belleza*, México, Tusquets, 1999, p.30.

<sup>60</sup> Al analizar la ensoñación poética Gastón Bachelard, afirma que: "El agua sustancia de vida, es también de muerte para la imaginación ambivalente". Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México FCE, 1997, p.114.

cón el agua. La imagen de caminar entre el agua nos remite al flujo de la existencia en un pozo.

Esta misma asociación de la vida con el agua aparece en otro discurso acerca de la percepción falsa de los acontecimientos juzgados sin conocer a fondo sus causas: "Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene" (p.29).

En el siguiente ejemplo notamos cómo Linacero repite la misma imagen de los brazos pero aquí la vincula con la blancura y la pureza, símbolos representados por Ana María: "[...] Algunas noches —estaba borracha entonces con frecuencia y acaso enferma, cada vez más gastada, ordinaria, mientras los brazos y sobre todo los hombros redondos y empolvados pasaban como chorros de leche entre las mesas, resbalando en la luz pobre del salón— ni siquiera me saludaba" (p.27). Las imágenes de los brazos están asociadas con el agua y el movimiento de éstos sugiere el tránsito por la vida y las escasas posibilidades del individuo para superar su medio.

La misma visión de la vida reaparece en el apartado diecisiete cuando se hace referencia al poema de Cordes en el que se habla de un pescadito en un estanque, símbolos de Linacero y del pozo respectivamente. Estas imágenes simbólicas se refuerzan con figuras retóricas como la prosopopeya, en las cuales aparece de manera insistente el pescadito humanizado así: "[...] yo estaba en el mundo perfecto donde el pescadito rojo disparaba en rápidas curvas por el agua verdosa del estanque, meciendo suavemente las algas y haciéndose como un músculo largo y sonrosado" (p.41).

TEXTO CON  
FALLA DE ORIGEN

Esta concepción de la vida se repite en las prosopopeyas referidas al pescadito: “[...] el músculo largo y sonrosado [...]” (p.42), se asocia al bíceps, músculo del brazo, al cual Linacero ha hecho constante referencia en el texto en implícita relación con el agua y la acción de nadar: “Entonces las aguas temblaban y el pescadito rojo dibujaba figuras frenéticas, buscando librarse de la estocada del rayo de luna que entraba y salía del estanque” (p.41). lo mismo ocurre cuando dice que el pescadito dibujaba figuras frenéticas lo humaniza e implícitamente se proyecta en él.

En el siguiente discurso, notamos cómo Eladio se identifica con el pescadito: “A veces venía un viento fresco y alegre que me tocaba el pelo” (*idem*). El viento está humanizado y Eladio aparece casi confundido con el pescadito así es posible afirmar: el pescadito representa a Linacero, cuyo corazón verde es traspasado por el rayo de luna que amenaza su vida; su alma se hunde por la incompreensión de Cordes.

En la frase se sugiere que Linacero escucha tanto como el pez dentro del agua: “Un rumor de coro distante surgía de las conchas huecas, semihundidas en la arena del fondo” (*idem*). Así el lector asimila la imagen del pez con la de Linacero. Además cuando usa el sustantivo pescadito hace referencia al pez muerto, sensación que percibimos en la actitud pasiva de Linacero. La arena del fondo representa el limo del pozo, Eladio lo vincula con el devenir de la vida donde él es representado por el pez. De tal manera que a Linacero se encuentra detenido sobreviviendo en ese pozo quizá con un mínimo de esperanza.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Esta asociación que hace Linacero de la vida con el agua mediante la metáfora de los peces en el acuario es realizada también por el personaje de *Salón de Belleza*: “A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida. A pesar del agua estancada, puedo sentir allí algo de frescura”. Mario Bellatín, *Op., Cit.*, p.29.

La misma tendencia a comparar el curso de la vida con el agua se confirma en la siguiente metáfora: " Me hubiera gustado clavar la noche en el papel [...] Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra [...]" (p.46).

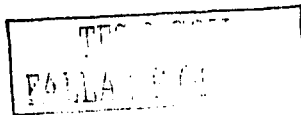
La vida para el protagonista está representada por el agua y se siente sumergido en ella, y su actitud pasiva, no contribuye para superar aquello que lo lastima; esta inercia lo conduce al pozo simbólico, "la noche que lo arrastra río abajo". Si relacionamos este discurso con los espacios reales que son con lluvia o niebla los percibimos como símbolos de la forma en que Lincero se siente disuelto, perdido.<sup>62</sup>

Las posibilidades de relacionar las imágenes seleccionadas con una concepción líquida de la vida se confirman cuando el lector se detiene a pensar en el título de la novela: *El pozo*; en ésta se pretende contar la historia de un alma según las palabras de Linacero, su alma se encuentra atrapada en un pozo, emblema de la desilusión, la soledad y la imposibilidad de comunicarse. El pozo profundo también remite al enfoque negativo y pesimista de Eladio en su devenir, pues durante todo el relato Linacero está rodeado de un ambiente miserable el cual asume como destino: "[...] la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienas se compasan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme" (p.45).

La vida de Linacero es inactiva de tal manera que el pozo es una metáfora de su vida mediocre en la que flota como un muerto. Esta agua detenida remite al

---

<sup>62</sup> Aquí se puede relacionar este idea con lo propuesto por Bachelard: "Toda agua viviente es un agua a punto de morir. En poesía *dinámica*, las cosas no son lo que son sino que son aquello en lo que se convierten. Y llegan a ser en la imágenes lo que llegan a ser en nuestra ensoñación(...) Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir. Gastón Bachelard", *Op.,Cit.*,p.77



remordimiento<sup>63</sup> o la culpa que siente el protagonista desde el momento en que insultó a Ana María por este motivo se quedo situado en la adolescencia y por eso busca en las mujeres jóvenes simbolos del agua purificadora una posible salvación y sobrevive en ese mundo degradado gracias la frescura de sus sueños con ellas.<sup>64</sup>

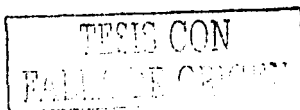
Hemos identificado la forma en que se presenta la ambigüedad y es importante confirmar que el lector se ve obligado a optar por uno de los sentidos que sugiere el texto en el cual se refuerza nuestra propuesta acerca de cómo el protagonista de *El pozo*, deforma la realidad a causa del enfoque negativo que hace de ella, pero estamos convencidos de que este no es el sentido último de la ambigüedad, pues cada lector al abordarla encontrara una forma más de interpretar la obra.

Al recorrer los 18 apartados del texto pudimos constatar la interrelación entre el fragmentarismo, el subjetivismo y la ambigüedad e identificarlos como los aspectos más relevantes de la estructura apelativa de *El pozo*, los cuales forman parte su estructura apelativa y propician la participación del lector en la producción del sentido de la misma. El fragmentarismo y la perspectiva subjetiva manifiestos en la focalización centrada en el narrador autodiegético y en su temática y la forma como estos dan pie a la ambigüedad expresada en el aspecto formal mediante descripciones basadas en modelos culturales y el manejo del espacio como símbolo del estado anímico de los personajes así como en el discurso con el uso de imágenes y figuras retóricas que dan la oportunidad al lector de decidir acerca de los significados a los que ellas remiten.

---

<sup>63</sup> Según Bachelard, El agua sucia o estancada es agua mala. El acto litúrgico que purifica el agua inclina la sustancia humana correspondiente a la purificación. Gastón Bachelard, *Op., Cit.*, p.226.

<sup>64</sup> para apoyar esta interpretación nos sirven las opiniones de Emir Rodríguez Monegal acerca de los cuentos de Onetti: " En la entraña de estos cuentos duros, de estos cuentos clínicos, de estos cuentos agresivos, se encuentra una sensibilidad que se resiste a aceptar que la vida sea sólo corrupción y sordidez, y vuelve empecinada la cara hacia el recuerdo de una frescura". Emir Rodríguez Monegal, en "*Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, p.95.



Todos estos factores estructurales se combinan logrando incrementar la participación del lector y enriqueciendo el significado de la obra.

En esta primera novela de Onetti se manifiestan tanto los temas como las técnicas manejadas y perfeccionadas en su narrativa posterior, como lo veremos al relacionarla con *Los adioses*, por lo cual *El pozo* constituye una pieza fundamental en el corpus de la obra de Juan Carlos Onetti. Así que estos aspectos de la estructura apelativa con los cuales Onetti atrapa el lector se pueden observar en obras como: *Tiempo de abrazar*, *Para una tumba sin nombre*, *la vida breve*, *La muerte y la niña*, *El astillero* y *Cuando ya no importe*,

ESTA TESIS NO SE  
DE LA BIBLIOTECA



## II Coincidencias entre *El pozo* y *Los adioses*

*Los adioses*, publicada en 1953, presenta una estructura apelativa similar a la de la primera novela de Juan Carlos Onetti: *El pozo* (1939). Los aspectos más destacados de dicha estructura apelativa son: la fragmentación narrativa, la perspectiva subjetiva y la ambigüedad, éstos se combinan para motivar la participación activa del lector. En este capítulo analizaremos cada uno de ellos.

### Fragmentación narrativa en *Los adioses*

La narración está construida de manera fragmentaria porque el orden de presentación de los sucesos es sometido a la selección subjetiva que el narrador hace de los mismos. Dicha estructura se deriva del enfoque subjetivo predominante en la obra y obliga al lector a organizar la historia fragmentada, pero no puede considerarse como un defecto de la obra, como lo observamos en *El pozo*; por esta razón estamos en desacuerdo con Rodríguez Monegal cuando enfoca este aspecto como una posible falla de Onetti y hasta trata de justificar dicho error así:

Esta atomización, esta fragmentación del universo sensible, esa exaltación de cada una de las piezas que componen la máquina del mundo, podría justificarse en parte porque la historia de amor es comunicada a través de un observador, ajeno y resentido.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Emir Rodríguez Monegal, *Op., Cit.*, p.117.



Como lo observamos en *El pozo* este procedimiento es una elección estética del autor y combinada con el subjetivismo y la ambigüedad forman parte de la estructura apelativa de la obra. A continuación haré una síntesis de la misma y mostraremos las similitudes con la primera obra analizada.

En *Los adioses* se cuenta la vida de un ex jugador de básquet enfermo de tuberculosis que llega a un sanatorio situado en una sierra para someterse a un tratamiento. El paciente decide vivir alejado del hospital, pasa un tiempo en un hotel y posteriormente en un chalet; esta insistencia del exdeportista en ser diferente a los otros, despierta la animadversión de los habitantes de la sierra hacia él.

El exdeportista recibe correspondencia y visitas de dos mujeres, una mayor y otra muy joven, quienes dan la apariencia de participar en un triángulo amoroso. Esta interpretación es sugerida por el narrador de la historia, el almacenero, quien junto con el enfermero, Reyna la mucama y algunos otros personajes van reconstruyendo la historia del recién llegado.

La narración presenta cortes obedientes a la subjetividad del narrador, quien relata episodios efectivamente ocurridos, los cuales se mezclan con lo que éste supone acerca de la vida del paciente: juicios emitidos por él y chismes de personajes que parecen espiar al "hombre". El lector percibe la subjetividad de esta compleja historia reconstruida por el narrador, otro de los protagonistas de la obra. El orden de la fábula depende de la subjetividad e intención del narrador, quien desea que el lector ocupe la perspectiva dada por él a los sucesos, con el fin de justificar su error de apreciación acerca de las relaciones entre la joven y el paciente.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ellos no se movieron; el enfermero encogió los hombros y apoyó de nuevo su cintura en el mostrador; yo sonreí al guarda, cara a cara. Ya se había ido el ómnibus y empezaba la noche cuando pensé que no bastaba que ellos estuvieran fuera de todo, porque este todo continuaba existiendo y esperando el momento en que dejaran de mirarse y de callar, en que la mano del hombre se desprendiera de la tela gris del traje para tocar a la muchacha. Siempre habría casas y caminos, autos y surtidores de nafta, otra gente que está y respira, presente, imagina, hace comida, se contempla tediosa y reflexiva, disimula y hace cálculos (p.71).<sup>66</sup>

En el fragmento anterior observamos la mezcla entre lo efectivamente ocurrido y lo imaginado por el narrador.

En otras oportunidades el almacenero intercala juicios acerca de la vida de los parroquianos en los que el lector puede distinguir la visión pesimista de la vida: "Movieron la cabeza para asentir; volví a mi sitio en el mostrador y hablé con el enfermero de que es inútil dar vueltas para escapar al destino. El enfermero recordó varios ejemplos" (p.70). En este discurso se manifiesta la concepción trágica del destino que posee el narrador.

Y su necesidad de mostrarse diferente o superior al enfermo y a los demás habitantes de la sierra porque ve la vida como una competencia se evidencia así:

Hablaban del hombre porque durante muchas semanas, aunque llegaron otros pasajeros, continuo siendo " el nuevo"; también hablaba el enfermero, porque necesitaba adularme y había comprendido que el hombre me interesaba. Vivía en el garaje del almacén, no hacia otra cosa que repartir inyecciones y guardar dinero en un banco de la ciudad; estaba solo, y cuando la soledad nos importa somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos alientan. Hablo de ellos, de los demás no de mí" (pp.18-19).

---

<sup>66</sup> En este análisis, al igual que en *El pozo*, se colocarán entre paréntesis las páginas de los fragmentos tomados de *Los adioses*. Barcelona, Ed. Bruguera, 1981.

Las narraciones de otros personajes poseen también un mismo tenor en el que se expresa la fuerza del destino:

—No es que lo defienda —dijo el enfermero—; pero hay que pensar que estaba desesperado. No se puede negar que hubo arreglo entre ellas, y aunque esto era lo que él andaba queriendo, cuando la cosa se produjo vio la verdad. Claro que él ya la sabía, la verdad. Pero siempre es así. Usted la vio venir con el chico y tomar el ómnibus, casi seguro que esta vez se fue para siempre. Ellos están viviendo en el hotel y no salen nunca. Sólo los ven alguna vez, de noche, fumando en la galería (p.107).

En esta ocasión la historia la refiere el enfermero, quien también inserta sus propios juicios y reconstruye la historia con las informaciones de los otros habitantes del lugar.

La fragmentación textual está en correlación con las imágenes fragmentarias en las que se elige una parte del cuerpo del protagonista considerada por el narrador como significativa, en este caso las manos en señal de despedida son símbolo de la brevedad de la vida humana. Recordemos que en *El pozo*, Eladio Linacero también seleccionó una parte del cuerpo de la joven Ana María, los brazos emblema de la juventud y la pureza.

En *Los adioses*, el almacenero escribe la narración después del suicidio del enfermo, momento que coincide con el hallazgo de las cartas por parte del narrador (pasado inmediato): "Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillo y previsible" (p.126). Pero como él se había equivocado, su intención era complicar la historia y lograr

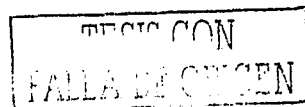
que el lector cometiese el mismo error, contando los sucesos de la manera como los observó y omitiendo detalles que se le escaparon al inicio, pero bien conocidos en el momento de realizar el recuento.

El almacenero inicia su fábula refiriendo el pasado mediato: a partir del momento en que llegó el exjugador a la sierra: "Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada" (p.7). En este fragmento, el lector puede reconocer la analepsis, la cual confiere un aire desiderativo al relato.

En el apartado tercero, cuando llega la mujer adulta a visitar al enfermo hay otra analepsis, en ésta se relata una parte de la vida del hombre; asimismo se intercala lo imaginado por el narrador:

¿ Cómo lo encuentra?—preguntó; pensé que él le había hablado de mí en sus cartas [...] Tuvo tiempo para decirme, con voz nueva y jubilosa, como si el informe mejorara algo:—Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de básquetbol, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fue a Chile con el seleccionado el último año (p.31).

Esto se combina con una elipsis<sup>67</sup> en ella se refieren algunos aspectos de la vida del exbasquetbolista. Después se intercalan de nuevo detalles del pasado, ideados por la fantasía del almacenero en los cuales se vuelve evidente la tendencia del narrador a inventar y reconstruir los acontecimientos:



---

<sup>67</sup> La elipsis es un movimiento narrativo que da la impresión de máxima aceleración una duración diegética dada no tiene "lugar" alguno en el discurso narrativo. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p.49.

El último año debió haber sido aquel en que se dieron cuenta de que la cosa había empezado. Sin alegría, pero excitado, pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba [...] Comencé a verlo en alargadas fotos de 'El Gráfico', con pantalones cortos y una camiseta blanca inicialada [...] (pp.31-32).

Estos cortes obedecen al discurso de la conciencia del narrador, quien al igual que Eladio Linacero en *El pozo* fusiona fragmentos de la realidad con sus ensueños, los cuales le sirven para superar el ambiente hostil y mediocre que lo rodea; en el caso de *Los adioses*, el almacenero reelabora la historia del exdeportista, la cual está hecha con pasajes compuestos por observaciones del narrador, del enfermero, la mucama y lo que cuenta la mujer mayor y estos hechos sólo constituyen suposiciones, pues no conforman una realidad objetiva plena, el lector percibe en esta realidad hipotética algunos detalles que condujeron al almacenero al error de apreciación acerca de los vínculos entre el paciente y la joven, y también infiere la toma de conciencia elaborada por el narrador de su vida insignificante y rutinaria, y éste es quizá, uno de los motivos por los cuales hace su relato, considerados algo adyacente a la realidad de justificarse ante el lector.

Y en el apartado cuarto, la fragmentación se determina a partir de una prolepsis<sup>68</sup> cuando el almacenero supone o fantasea respecto al futuro de la chica. El narrador intercala aquí una sugerencia sobre una posible relación amorosa entre el paciente y la joven:

---

<sup>68</sup> Luz Aurora Pimentel define la prolepsis como una interrupción que se introduce en el relato para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto que se le inserta en la narración. *ibid*, p.44

[...] no necesité mirarla para ver su cara, para convencerme de que la cara iba a estar, hasta la muerte en días luminosos y poblados en noches semejantes a la que atravesábamos, enfrentando la segura, fatua ilusiva aproximación de los hombres [...] Pero no enfrentando sólo a los hombres, claro, a los que iban a llegar después de éste a quien nos íbamos acercando, y a los que ella haría seguramente felices, sin mentirles, sin tener que forzar su bondad o su comprensión y que se separarían de ella ya condenados a confundir siempre el amor con el recuerdo [...] (p.58).

En estos ejemplos vemos la segmentación del texto ligada estrechamente a su carácter ambiguo, pues la mezcla de acciones con las imaginaciones, suposiciones y premoniciones del narrador conducen a la duda acerca de la verdad y al mismo tiempo, como sucede en *El pozo*, logra involucrar al lector en la historia instándolo a ponerse de su parte. La imaginación desplaza por momentos a la realidad debido a la objetividad aparente del texto, propiciando que el lector no perciba la superposición entre la realidad y la imaginación; esto finalmente nos conduce a elaborar juicios erróneos sugeridos por el narrador, quien de manera deliberada, nos hace sus cómplices al presentar los sucesos como él los enfocó.

Deben haber subido hasta la pieza, pero sólo por un momento, sólo porque él necesitaba vestirse y ella quería mirar los muebles que él usaba. Se fueron caminando en la noche y subieron la sierra, él con la valija de la muchacha y tomándole una mano para guiarla, medio paso más adelante, orgulloso e insistente, disuelta su impaciencia por llegar en aquella sensación de dominio, de autoridad benigna, disfrutándola como si la robara, sabiendo que en cuanto cerraran la puerta de la casita iba a quedar nuevamente despojado, sin nada perdurable para dar, sin otra cosa auténtica que su antigua y amansada desesperación (p.64).

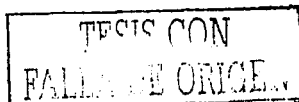
Aquí observamos cómo el almacenero presenta los sucesos concediendo más importancia a su opinión e imaginación en el caso de la joven y el paciente, pues lo sucedido es muy distinto.

Estos cortes narrativos también conducen a la destrucción de la secuencia de la narración tradicional e introducen en el relato un tiempo subjetivo, capaz de revelar la emotividad del narrador y la visión negativa con la que percibe a los otros, procedimiento similar al de *El pozo*:

Entonces, aquella misma tarde o semanas después porque la precisión ya no importa, porque desde aquel momento ya no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso, el enfermero y la mucama, la Reyna, empezaron a contarme la historia del epilogo entre el hotel y en la casita (p.85).

En la cita anterior notamos la escasa importancia concedida por el almacenero a las precisiones temporales y el subjetivismo de sus juicios. Esta concepción del tiempo es recurrente en la obra, y expresa el deseo de frenarlo. El lector percibe aquí una analogía entre la vida detenida del almacenero, convaleciente de tuberculosis, quien se dedica a observar a los que llegan al hospital e imagina una historia para cada cual; así pues resulta evidente la escasa trascendencia de la vida de este personaje como su transcurso lento y monótono el cual nos da la sensación que el narrador también espera la muerte:

[...] como si la causa estuviera a una altura infinita, como si el tiempo se hubiera inmovilizado en el primer amanecer del año. [...] Y ellos estaban mudos y mirándose, a través del tiempo que no puede ser medido ni separado, del que sentimos correr junto con nuestra sangre [...] Es como si el tiempo no pasara, como si pasara sin poder tocarme, como si me tocara sin cambiarme (pp.65,69,83).





La vida del almacenero se hizo rutinaria por el ritmo lento de la sierra pues dejó de ser un hombre sano y se limita a sobrevivir. Esta recurrente negación del tiempo, observada en sus discursos, nos remite a una concepción del mundo vista a partir del presente de la existencia: el aquí y el ahora como respuesta a la necesidad de contener el inexorable paso del tiempo, agente destructor del ser humano, tema central de esta narración. El paciente debido a su desesperación, ante su enfermedad y envejecimiento opta por el suicidio. Al final de la obra, el lector no logra despejar las dudas surgidas por el tono de la novela. Esto forma parte de una visión estética en la cual la verdad está presentada mediante un enfoque subjetivo, provocado por la adopción de una perspectiva específica.

Los cortes y formas de construir *Los adioses* son similares a los observados en *El pozo*. Los conceptos pesimistas de la vida manifiestos en esta manera de relatar involucran al lector y lo conducen a elaborar posibles interpretaciones de la historia.

### **Subjetivismo en *Los adioses***

La perspectiva nos permite apropiarnos una visión histórica e individual de las cosas; como el universo se mueve, éste viene siendo lo que vamos apreciando de él; de modo que todos los datos generados acerca de las cosas están asentados en instrumentos particulares: nuestros sentidos.

La perspectiva del sujeto está enraizada, dentro de *Los adioses*, en el narrador, quien construye un mundo diverso porque lo va almacenando. El lector

identifica contradicciones entre el punto de vista del narrador y los pasajes relatados por Reyna y el enfermero. No porque los hechos sean distintos, sino porque la carga emotiva de la narración es diferente. De esta manera, con tres perspectivas distintas, Onetti se asoma a la narración estereoscópica<sup>69</sup>, pero sólo lo hace con el fin de enfatizar el carácter fuertemente subjetivo de *Los adioses*, centrado en el almacenero.<sup>70</sup>

### **Perspectiva del narrador**

Como ya se mencionó, el narrador presenta los acontecimientos con un orden correspondiente a la lógica subjetiva. El almacenero mezcla sus recuerdos, juicios acerca del paciente, suposiciones, y chismes de terceros, con todo esto elabora una historia del hombre en la que presenta una versión a ratos contradictoria, debido a la incursión de los puntos de vista de Reyna y el enfermero.

En el relato hay una perspectiva focalizada en la conciencia del dueño del almacén, quien organiza y selecciona los sucesos, presentándolos con una visión fatalista y manifestando de paso su inconformidad generada por el reconocimiento de su vida mediocre en una sierra en la que sobrevive con tres cuartos de pulmón. Esta conciencia obtenida a partir de la llegada del exdeportista y acentuada por el error que cometió al juzgar al enfermo, lo conduce a rearmar la fábula, en ella

---

<sup>69</sup> Cf. "varios aspectos de un mismo acontecimiento", en «Las categorías del relato literario», Tzvetan Todorov, en *Análisis estructural del relato*, México, Ed. Premia, 1982, pp.190-191.

<sup>70</sup> La opinión de Robert Brody confirma nuestra idea así: "Es importante recordar que estos narradores menores son tan no confiables como el almacenero, pero no tan creadores. El almacenero es capaz de estructurar, cribar y sintetizar la materia prima para formar la principal voz narradora del texto. Más que reflector, es un filtro. Rober Brody, " El narrador de los adioses" en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*, Caracas, Ed. Monte Ávila, 1979, p.35.

plantea los sucesos adecuándolos con el fin de atrapar al lector y hacerlo su cómplice, orillándolo a cometer los mismos errores de apreciación con respecto a la historia del exbasquetbolista, omitiendo detalles que a él se le escaparon en el momento en que pudo ver al enfermo. Así la narración viene a ser un monólogo reconstructivo de sus propias apreciaciones para justificar su equivocación.

En torno a la perspectiva del narrador, hay diversas opiniones críticas y una de ellas planteada por Doris Rolfe<sup>71</sup> con quien coincido; pues me permite demostrar lo afirmado anteriormente. Tal estudiosa sostiene que el dueño del almacén proyecta su historia personal en la de exjugador, porque el almacenero también estuvo afectado por la misma enfermedad, de la cual convalece, pues vive con tres cuartos de pulmón en un lugar difícil la sierra; el narrador experimentó las sensaciones similares a las del enfermo y además pudo tener experiencias psicológicas como el fracaso, la soledad y la desesperanza. Esto es muy probable, porque el almacenero tiene una vida mediocre que se ha prolongado por doce años a partir de su enfermedad; vive solo, no tiene familiares ni encuentra nada interesante que hacer; ocupa su tiempo observando a quienes llegan a la sierra y emitiendo juicios acerca de éstos, en los que el lector percibe una búsqueda de superioridad y una visión desilusionada similar a la de Eladio Linacero en *El pozo*.

El almacenero presenta también una imagen ambigua de sí mismo, pues parece tener la perspectiva objetiva de un narrador en tercera persona. Cuando nos adentramos en el relato notamos que, a pesar de su virtual objetividad, es uno

---

<sup>71</sup> Cf. Doris Rolfe, *Op. Cit.*, pp.480-488.



de los coprotagonistas, pues adquiere la misma importancia que el enfermo. Este narrador presenta una perspectiva subjetiva durante toda la obra, y a través de ella, el lector percibe su malestar espiritual, su soledad, su desesperanza y su equivocación con respecto a las relaciones entre la joven y el exbasquetbolista.

Esta equivocación, da lugar a la ambigüedad con respecto a la historia del exdeportista, posee un carácter provocador para el lector, quien en una primera lectura al verse involucrado en la historia, se deja conducir por la visión presentada por el narrador y cae en el mismo error del almacenero, quien, juzga las actitudes aparentes del enfermo y la joven y crea la idea de un triángulo amoroso entre la chica, el exjugador y la mujer, apreciaciones erróneas las cuales son puestas en duda por el reencuentro con la carta guardada por el almacenero, en ella se aclara el parentesco entre la joven y el enfermo. La actitud del narrador, al ocultar la carta y el contenido de la misma a los otros, revela sus prejuicios y su falta de objetividad.

El lector puede reconocer en la actitud del almacenero una proyección de su malestar espiritual y la necesidad experimentada por éste de mostrarse lleno de poder con respecto a los otros al seguir insistiendo en su error, pues insinúa la existencia de una relación incestuosa entre el enfermo y la muchacha: "Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque, suponiendo que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en relación a lo esencial, el vínculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer en todo caso; otra" (p.125).

Esto permite al lector identificar las limitaciones del narrador para conocer la verdad con respecto a la historia y las relaciones del paciente:

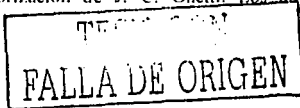
Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente de allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla o los ojos de la muchacha en la fiesta de fin de año y ni siquiera eso: los guantes, la valija, su paciencia, su quietud para no compartir la equivocación de los demás, para no ayudar con mi deseo, inconsciente, a la derrota y al agobio de la mujer que no los merecía; pensé trepar hasta el hotel y pasearme entre ellos sin decir una palabra de la historia, teniendo la carta en las manos o en el bolsillo (p.124).

Después de percibir esta equivocación por parte del narrador, el lector constata la incapacidad del almacenero para aceptar su error y al mismo tiempo su falsa moral: "Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme; y pude, finalmente rehabilitarme con creces del fracaso [...]" (p.125). En este discurso se comprueba la necesidad del narrador de justificarse mediante el relato, pues es como si quisiera mostrar al lector qué fácil fue equivocarse, por lo cual insiste en involucrarlo en este yerro, a semejanza de Eladio Linacero en *El pozo*, cuando escribe sus memorias para justificar su culpabilidad en relación con la muerte de Ana María, joven a quien éste había insultado.

El narrador de *Los adioses* es también un protagonista de la historia como afirma José Coy,<sup>72</sup> con quien es difícil estar en desacuerdo. El almacenero se dedica a predecir la posible curación de los enfermos que se internan en el hospital, no se había equivocado hasta la llegada del exdeportista. Esta

---

<sup>72</sup> José Luis Coy, "Notas para una revalorización de J. C. Onetti: *Los adioses*", en *Cuadernos*



equivocación puso en duda su pretendida sabiduría de la cual se sentía orgulloso. Y por lo tanto es evidente que El almacenero proyecta el malestar experimentado por él mismo en los otros como Eladio Linacero en *El pozo*.

Si tenemos en cuenta estas reflexiones, podemos afirmar algo concluyente: el relato del almacenero es un monólogo reconstructivo de los detalles que impusieron el error, incluyendo los diálogos con los otros personajes y las suposiciones capaces de generar la construcción insidiosa de la historia.

Esta ignorancia profunda o discreción, o este síntoma de la falta de fe que yo le había adivinado, puede ser recordado con seguridad y creído, Porque, además, es cierto que y estuve buscando modificaciones, fisuras y agregados y es cierto que llegué a inventarlos[...] Todo esto frente a mí, al otro lado del mostrador, todo este conjunto de invenciones gratuitas metido, como en una campana, en la penumbra y el olor tibio, húmedo, confuso del almacén (pp.75, 85).

Con este discurso el lector tiene la evidencia acerca de la visión subjetiva y deformada de los hechos presentada por el almacenero; éste y los habitantes de la sierra imaginaron una historia del enfermo, que descubre la estrechez mental de quienes juzgan a los personajes porque actúan de manera diferente a lo esperado. Esta infracción al sistema es deliberada y nos invita a reflexionar acerca de cómo la enfermedad destruye el cuerpo y propicia el desequilibrio de la salud psíquica de los habitantes de la sierra, que proyectan su malestar en la necesidad de inventar historias defensivas contra quienes les son hostiles:

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

No podían dar nombre a la ofensa, vaga imperdonable, que él había encarnado mientras vivió entre ellos. Concentraban su furia en la casita de las portuguesas visible cuando reposaban en la terraza o cuando paseaban por el parque a la orilla del arroyo [...] Controlaban los pedidos de botellas que transmitía el peón del administrador y ocupaban sus horas suponiendo escenas de la vida del hombre y la muchacha encerrados allá arriba, provocativa, insultantemente libres del mundo[...] (pp.109-110).

También es posible que los habitantes del lugar encuentren en la observación de la vida de los otros una manera de distraer su soledad y su angustia ante la enfermedad.

Entonces, aquella misma tarde o semanas después porque la precisión ya no importa, porque desde aquel momento ya no vi de ellos nada más que sus distintos estilos de fracaso, el enfermero y la mucama, la Reina, empezaron a contarme la historia del epílogo en el hotel y en la casita. "Un epílogo", pensaba yo, defendiéndome, " un final para la discutible historia", tal como estos dos son capaces de imaginarlo (p. 85).

Este discurso evidencia cómo el narrador elaboró la historia del ex deportista, en la cual mezcló aspectos de la realidad, suposiciones, juicios subjetivos y chismes de las personas con quienes convive en la sierra.

El almacenero usa la técnica del monólogo interior, similar a la empleada en *El pozo*, a través de la cual el lector tiene la impresión de que el narrador registra con fidelidad los procesos de la conciencia del individuo: la propia; por tal motivo, es posible afirmar que el narrador personaje se interpela en este monólogo reconstructivo con el fin de autojustificarse: "Continué viéndola y aún la recuerdo así: soberbia mendicante, inclinada hacia el brazo que sostenía la valija, no paciente, sino desprovista de la comprensión de la paciencia, con los ojos bajos,

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

generando con su sonrisa el apetito suficiente para seguir viviendo, para contar a cualquiera [...]” (p.84).

Con este recurso narrativo, el coprotagonista logra involucrar al lector en la equivocación del narrador y al mismo tiempo hacerlo partícipe de la reconstrucción de la historia del exdeportista, para que al final experimente una sensación de sorpresa similar a la del almacenero cuando cae en cuenta de su error. El dueño del almacén hace esto con el fin de propiciar una empatía hacia él y de justificar el remordimiento provocado por su conducta al suponer que el enfermo practicaba el adulterio y de no reconocer su equivocación frente a los otros cuando leyó la carta. Esta búsqueda de comprensión del lector hacia la culpabilidad experimentada por el almacenero también aparece en el narrador de *El pozo*, pues Eladio Linacero desarrolla una atormentada confianza que busca comprensión de parte del lector. Paralelamente el almacenero sostiene un recuento tramposo con el fin de ganar la adhesión del lector.

En esta perspectiva quedan aclaradas las interrupciones imaginativas del narrador protagonista monologante y al mismo tiempo su necesidad permanente por exhibir sus capacidades de predicción y su superioridad con respecto a los demás:

En general me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado, siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo, sin otro dato, sin necesitar nada más que verlos llegar al almacén con sus valijas, con sus porciones diversas de vergüenza y de esperanza, de disimulo y de reto (p.85).

Esto nos permite confirmar que el punto de vista mediante el cual se filtra la información narrativa posee una focalización interna fija, también similar a la



observada en *El pozo*, pues el almacenero presenta la fábula apegado a un solo punto de vista: el de su conciencia; pero en dicha perspectiva observamos disonancias entre su conocimiento capaz de percibir el mundo narrado y el desarrollo de la historia, porque las suposiciones e invenciones del dueño del almacén rehacen la historia del exdeportista procurando satisfacer los puntos de indeterminación, y también las confabulaciones, mismas que son desautorizadas con la revelación de las cartas dándole otro rumbo a la narración.

Así, el coprotagonista de la obra, sobreviviente de una existencia anodina y gris en un mundo absurdo, dedica sus días a inventar historias o diagnósticos imaginarios acerca de todos los enfermos internados en el hospital y, según él, nunca

se equivoca; pero cuando llegó el enfermo, sus cálculos fallaron parcialmente; este yerro le permite reconocer su mezquindad, por ello escribe con la idea de darle sentido a su existencia y también de autoafirmarse: "Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa: le agregué una frente ensanchada y amarilla, ojeras, líneas azules a los lados de la nariz, cejas unidas, retintas" (p.114). Lo anterior es una evidencia de la necesidad experimentada por el narrador de privilegiar su poder de creación; y esto supone la presencia de una metacreación: una historia dentro de otra, como ocurre no sólo en *El pozo*, sino también en otras obras del mismo autor como *El astillero*, *Dejemos hablar al viento*, etcétera.

Si tomamos en cuenta que el almacenero escribe para dar sentido a su vida, nos percatamos de otro paralelismo: Eladio Linacero relata sus memorias e inventa aventuras destinadas a hacer soportable su existencia absurda, y también impone su visión del mundo a quienes lo rodean. Por lo tanto, podemos afirmarlo:



El almacenero es también un narrador autodiegético, en la medida en que da su historia proyectada en la posible historia del exjugador; a narración está focalizada a partir de la conciencia figural del almacenero; en ella predomina una imagen pesimista y deformada de la realidad.

### **Los adioses y *El pozo*, similitudes temáticas**

Trataré de mostrar las similitudes temáticas entre ambas obras en las que se evidencia el enfoque subjetivo del narrador y la intención de involucrar al receptor en la visión del mundo sugerida por el texto.

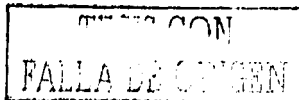
La novela *Los adioses* tiene similitudes temáticas con *El pozo*. Los temas más destacadas son: la imposibilidad de amar, la culpa, la soledad, la misantropía y la angustia ante la presencia de la muerte.

### **La imposibilidad de amar**

La concepción del amor asociado a la juventud y la belleza observada en *El pozo* se aprecia también en *Los adioses*. El narrador concede una posible victoria a la jovencita que, de acuerdo con su visión de los hechos, es la amante del enfermo:

Ella pasó, es cierto, por el almacén, cargada con el niño [...] Le hubiera ofrecido cualquier cosa, lo que ella quisiera tomar de mí. Le hubiera dicho que estábamos de acuerdo, que yo creía con ella que lo que estaba dejando a la otra no era el cadáver del hombre sino el privilegio de ayudarlo a morir, la totalidad y la clave de la vida del tipo (pp.112-116).

Notamos en esta cita los sentimientos de compasión del almacenero para la mujer mayor y al mismo tiempo un reconocimiento del triunfo de la muchacha, que



sugieren una idea: sólo una mujer joven puede inspirar el amor, y ésta remite a la idealización de la juventud. Al final de la obra, el narrador insiste en sugerir una relación incestuosa entre la joven y el enfermo, a pesar de leer la carta en la cual se aclara el parentesco entre la chica y el hombre. De esta manera, el amor resultaría prohibido e imposible entre ambos.

Este tema aparece también en *El pozo*, cuando en el apartado VIII, Linacero alude al mito de Electra, manifestando abiertamente los sentimientos de amor despertados por la imagen de la heroína griega:

Sólo podría ser amigo de Electra. Siempre me acuerdo de una noche en que estaba borracho y me puse a charlar con ella mirando una fotografía. Tiene la cara como la inteligencia, un poco desdenosa, fría, oculta y sin embargo libre de complicaciones. A veces me parece que es un ser perfecto y me intimida; sólo las cosas sentimentales mías viven cuando estoy al lado de ella. Es todo un poco nebuloso, tristón, como si estuviera contento, bien arropado y con algo de ganas de llorar (Onetti: 1967, p.23).

En *El pozo*, como ya lo observamos, esta alusión al amor incestuoso sugiere la noción del amor asociado a la culpa y está vinculado con el discurso de Eladio sobre de la imposibilidad de hallar a la mujer ideal. Si el lector acepta la sugerencia del almacenero respecto a un amor fuera de toda norma ética y social, ve al suicidio como una consecuencia del mismo; aunque realmente éste se origina por la angustia ante la pérdida de la juventud, la salud y la culpabilidad experimentada por el exjugador. Así se refuerza la idea del amor asociado a la culpa.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> En *El pozo* aparece una imagen que remite al suicidio y está asociada a la culpa que experimenta Linacero

El discurso del enfermero, reconstruido por el narrador, desmiente la versión dada por éste quien sostiene que la única persona digna de despertar amor es la joven pues la mujer y el paciente se lo demuestran cuando éste se encuentra con ella:

—Es como una luna de miel —decía el enfermero, apaciguado. Lo que le faltaba al tipo era la mujer, se ve que no soporta vivir separado. Ahora es otro hombre; me invitaron a tomar una copa con ellos en el hotel y el tipo me hizo preguntas sobre mil cosas del pueblo. La enfermedad no les preocupa; no pueden estar sin tocarse las manos, se besan aunque haya gente. Si ella pudiera quedarse [se va el fin de semana], entonces sí le apostaría cualquier cosa a que el tipo se cura (p.34).

De todas maneras este amor también es imposible por la enfermedad y la falta de dinero de la mujer para quedarse a cuidarlo:

Yo no le dije que viniera aquí —explicó el hombre, sin emoción—. No al hotel. —Gracias— dijo la mujer; acariciaba el pelo del niño; le sujetaba la mejilla con los nudillos —. Es lo mismo aquí o en otra parte. ¿ No es lo mismo? Además, ¿No hablamos decidido ya? A veces olvidamos de quién es el dinero. Debías haberla invitado a comer (p.91).

Además el hombre no se sentía digno de amor, ni de nada y quería separarse de todo: "[...] aquel amasado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer, sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo" (p.32). Esta imposibilidad de amar que experimenta el protagonista está muy bien expresada en un poema de Salvador Novo.<sup>74</sup> El lector percibe aquí una contradicción entre lo

---

después de ver muerta a Ana María.

<sup>74</sup> Breve romance de ausencia

Único amor, ya tan mío/que va sazonando el Tiempo;/qué bien nos sabe la ausencia/ cuando nos estorba el

planteado por el enfermero y lo que el narrador propone; ésta muestra la idealización vivida por el almacenero quien ofrece de la joven una visión similar a la presentada por Eladio Linacero en *El pozo*.

### **La culpa y el amor frustrado**

El sentimiento de culpa es sufrido tanto por el protagonista de la historia como por el narrador de la misma. Respecto al primero, la asociación entre amor imposible y culpa aparece de manera ambigua cuando el almacenero usa una elipsis del pasado del enfermo, en ella se reitera varias veces la referencia a un sentimiento de culpa oculto, y finalmente será aprovechado por el narrador para sugerir la idea de una relación prohibida entre el padre y la hija:

Hacía el viaje de cerca de una hora a la ciudad para no despachar sus cartas en el almacén, que también es estafeta de correos; y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir, por fidelidad al juego candoroso de no estar aquí sino allá, el juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas y que éstas pueden ser sustituidas, perfeccionadas, olvidadas (p.13).

Los efectos de la culpabilidad a los que alude el narrador en el discurso anterior podrían ser el sufrimiento de la mujer y el suicidio del hombre.

Todo lo anterior se constata en el siguiente fragmento, donde se percibe de nuevo la noción de la culpa ligada al encuentro de las dos mujeres en la sierra,

---

cuerpo! / Mis manos te han olvidado, / pero mis ojos te vieron./ y cuando es amargo el mundo./ para mirarte los cierro./ No quiero encontrarte nunca./ que estás conmigo y no quiero/ que despedace tu vida/ lo que fabrica mi sueño./ Como un día me la diste./ viva tu imagen poseo:/ que a diario lavan mis ojos/ con lágrimas tu recuerdo./ Otro se fue, que no tú./ amor que clama el silencio/ si mis brazos y tu boca/ con las palabras partieron./ Otro es éste, que no yo, / mundo, conforme y eterno/ como este amor, ya tan mío/ que irá conmigo muriendo. (Salvador Novo, *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, pp.155).

después de éste, el hombre acompaña a la joven al chalet y regresa nuevamente al hotel para pasar la noche con la mayor: "Después cruzó los brazos y estuvo escuchando con asombro el llanto de la mujer, entristeciéndose, como si se arrepintiera vagamente no de un acto, sino de un mal pensamiento, sintiendo que el llanto lo aludía injustamente" (p.95). Aquí encontramos una ambigüedad porque inicialmente hay un sentimiento de culpa que remite a una relación con la joven (esto es lo que sugiere el almacenero) y entonces el llanto de la mujer aparece como un reproche de ella ante la infidelidad del hombre, pero afirma que lo mencionaba injustamente, es decir, el exdeportista no tenía una culpa real. Si relacionamos este discurso con lo dicho por el hombre "Me voy a morir—explicó" (p.95), esta frase expresa el pensamiento del suicidio anticipado de manera implícita. Esta noción de culpa reaparece cuando la mujer mayor toma la decisión de permitir a la joven quedarse con él, pero aquí el narrador lo asocia al recuerdo del bajo rendimiento del paciente en su equipo de básquetbol.

[...] él nos empezó a hablar de un partido con los norteamericanos, que alguien dijo que se había perdido por su culpa, y de cómo apenas pudo no llorar cuando le acercaron el micrófono al final del partido [...] Lo veía enderezado en el taburete del bar, dispersando a un lado y otro el insignificante relato de culpa, derrota y juventud [...] Tal vez no haya estado eligiendo un recuerdo sino una culpa, vergonzosa, pública, soportable, un daño del que se reconocía responsable, que a nadie lastimaba ahora y que él podía revivir, atribuirse, exagerar hasta convertirlo en catástrofe, hasta hacerlo capaz de cubrir todo otro remordimiento [...] (pp.101- 103).

La afirmación con respecto a la culpa sugiere algo revelador: el hombre ocultaba un remordimiento motivado por un pecado insoportable, vamos a los hechos: el exdeportista no tuvo un buen desempeño en un partido contra la

escuadra norteamericana, y esto provocó la derrota de su equipo; así se desprestigió ante sus amigos y aficionados. El almacenero llega al colmo de la suspicacia: supone que el hombre seleccionó el fragmento más nefasto de su carrera, con una culpa que exagera para cubrir otra mayor. Él había traicionado a la mujer con quien tenía un hijo; por esto también se inserta un discurso del enfermero respecto a la supuesta relación entre el hombre y la joven como una "afrenta pública", porque según el almacenero y los otros, cuando el hombre prefiere quedarse con la joven, él ofende a su mujer y a quienes estaban de parte de ella:

El enfermero había estado hablando de escándalo y afrenta pública; era casi de noche cuando encendía las lámparas y encargué a Levy chico que atendiera el almacén mientras yo cruzaba a tomar un trago y charlar de muertes, curaciones y tarifas [...] (p.111).<sup>75</sup>

Así la presunta afrenta pública sufrida por la mujer y los habitantes de la sierra, no es tal, porque cuando el almacenero lee la carta y descubre las botellas de vino sin abrir, el lector puede concluir si hubo o no faltas a la moral por parte del exdeportista y su hija. Si quien lee se percata del discurso final del narrador donde se sugiere que la joven podría despertar la pasión en el hombre porque de todas maneras "era otra mujer", esto es, una mujer diferente a la que debía por costumbre y tradición haberlo acompañado y servido en su enfermedad, el lector, digo, podría atribuir al hombre una culpa de conciencia, no originada por una acción real, sino más bien porque en algún momento se sintió atraído hacia la joven. Esta culpabilidad generada por un acto de conciencia y no por una acción

---

<sup>75</sup> El amor imposible ligado a la culpa aparece en forma reiterativa en otras obras de Onetti como: *Para esta noche*, *La cara de la desgracia*, *Bienvenido Bob*, etcétera.

real es un tema repetitivo de la narrativa Onettiana, como ya se había observado en páginas precedentes.

Queda también la posibilidad de interpretar el discurso del hombre: su amor frustrado hacia la mujer de quien se aleja, ya que por su enfermedad no puede ofrecerle nada y además necesita la ayuda económica brindada por la joven, hija de un primer matrimonio, esto sugiere el discurso del hombre cuando dice a la mujer:

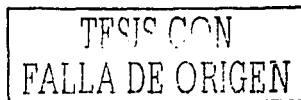
Gunz te dijo que me voy a morir. Es por eso el sacrificio, la renuncia. Aquí ella se puso a llorar y enseguida el chico. 'Sí', decía él, sólo por torturar; estoy muerto. Gunz te lo dijo. Todo esto, un muerto de un metro ochenta, es lo que le estás regalando [...] (p. 107).

Como el narrador pretende jugar con la incertidumbre, esta interpretación también es factible. Además este discurso es reconstruido por la mucama, quien asegura que no se oía bien, así el narrador fomenta la duda acerca de la veracidad de las palabras de ella, y da pie al lector a pensar que el narrador tergiversa la verdad con el fin de mantener la duda. Es posible inferir que el narrador proyecta su historia en la reconstrucción que hace de la vida del paciente, por lo tanto él también experimenta la imposibilidad de amar y la sensación de culpa.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos encontrar cierto paralelismo entre la asociación de amor y culpa. Lo mismo ocurre en las dos novelas.

### **La soledad**

El exdeportista tiene una baja autoestima debido a la enfermedad y el inicio de su vejez, lo cual lo conduce a la soledad. Es evidente su desarraigo, por eso





busca la separación de todo y se aleja de quienes lo aman. Esta sensación de soledad relacionada con la baja autoestima también se observa en los discursos del narrador.

El exbasquetbolista se interesa sólo por las cartas que envía o recibe: "Supe por el enfermero que iba a la ciudad para despachar dos cartas los días que había tren para la capital, y del correo iba a sentarse en la ventana de un café, frente a la catedral, allí tomaba su cerveza" (p.12); estas mismas son símbolo de desarraigo y soledad. Y de un pasado que el hombre quisiera retener, el cual, sin embargo, se ha ido inevitablemente:

Hacia el viaje de cerca de una hora a la ciudad para no despachar sus cartas en el almacén, que también es estafeta de correos; y lo hacía por culpa o mérito de la misma yerta, obsesionada voluntad de no admitir, por fidelidad al juego candoroso de no estar aquí sino allá, el juego cuyas reglas establecen que los efectos son infinitamente más importantes que las causas [...] (p.13). El presente podía eludirse si veía el sello golpeando los sobres, imprimiendo en ellos, junto a las dos o tres palabras de un nombre, el de una capital de provincia, el de una capital que puede visitarse por negocios [...] (p.14). Entonces el nombre no designaba a nadie y lo enfrentaba, arrevesado y maligno desde la plancha de goma, para insinuarle que tal vez fueran verdad la separación y las líneas de fiebre (p.15).

Estas cartas son signos de ausencia, implican la fugacidad de la vida, la despedida de ese mundo irrecuperable. El enfermo se ve a sí mismo como un ser acabado ante la insoportable convicción de que su cuerpo inicia el descenso irreversible hacia la destrucción y no desea compartir su angustia y su desconsuelo con nadie:

Llegaba después del almuerzo, con el traje que usaba en la capital, empecinado, manteniendo su aire de soledad, ignorando los remolinos de tierra, el calor y el frío, despreocupado del bienestar de su cuerpo: defendiéndose con las ropas, el sombrero y los polvorientos zapatos de la aceptación de estar enfermo y separado (p.12).

Pero a pesar de su aparente despreocupación y de su rechazo a la enfermedad, el paciente sabe que su final como hombre pleno ya se produjo, y se adelanta a separarse de todo lo que lo ata a la vida, la cual ha perdido su significado:

—No —dijo él—, no es necesario, no hay ventajas en eso. No es por el dinero. En el hotel tengo también médico, todo lo necesario. Ella insistió un rato, cuchicheando sin convicción; debía estar segura de poder desarmar cualquier proyecto del hombre, y de que le era imposible vencer sus negativas distantes, su desapego [...] (p.31).

El hombre no desea inspirar lástima por eso se suicida cuando su hija no se da cuenta de su salida del hospital, pues desea enfrentar solo la muerte: “[...] y diciendo en voz baja, con esforzada piedad, con desmayado desprecio, que al hombre no le quedaba otra cosa que la muerte y no había querido compartirla” (126). Observamos en este discurso el desapego del enfermo. El paciente no soportaba una vida como la del almacenero porque todo su poder residía en su cuerpo entrenado para la actividad deportiva y como estaba enfermo, viejo y sin fama nada le parecía valioso: “Y el tipo, que ya debía estar borracho, se reía diciendo que no podía soportar la vida en un sanatorio” (p.101); esto hace comprensible la insistencia del hombre, el desconocer su enfermedad y su deseo

de vivir en el chalet alejado de todos, así su soledad es más un estado psíquico que real, como la de Eladio Linacero en *El pozo*.

Con su actitud de rechazo a los otros, el paciente logra la soledad, pues los otros enfermos no lo aceptan debido al resentimiento causado por la insistencia de éste en alejarse de todos:

Se acuerda del tipo, ¿no? Parece que se va del hotel, que se fatigó de tanto conversar o ya no le queda más por decir porque una tarde se cruzó en la terraza con las rubias de Gomeza y tuvo que saludarlas, equivocándose, claro, porque tiene buen cuidado de no acertar nunca [...] Todavía no se despidió, no juntó fuerzas para pedir la cuenta o dar explicaciones, si es que a alguien le interesa oír las [...] (p.12).

El enfermero y los otros habitantes de la sierra sienten antipatía hacia el exdeportista y su hija y este sentimiento se expresa en la maledicencia común hacia ellos, así la soledad y el desarraigo del hombre son más intensos.

El narrador también vive incomunicado, pues a pesar de que chismea con los otros no logra establecer un vínculo de amistad más profundo: " [...] yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada" (p.82). La baja autoestima del almacenero lo hace refugiarse en la observación y la invención de posibles historias y predicciones acerca de quienes llegan a la sierra: "En general, me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado; siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión

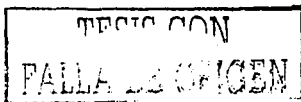
de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo [...]” (p.8). Las suposiciones céteras sobre los enfermos que se internan en el hospital le provocan un sentimiento de superioridad hasta la llegada del exjugador y su error con respecto a la vida del hombre, así se acrecienta en él la sensación de soledad y fracaso.

Al comparar las actitudes del almacenero con las del enfermo, el lector puede reconocer que éste proyecta sus problemas en la historia del exbasquetbolista, pues si el enfermo logra curarse, probablemente su futuro será muy parecido al del narrador, quien sobrevive en la sierra sin familia y con una vida monótona y gris.

Esta toma de conciencia en relación con su vida mediocre despierta en el dueño del almacén sentimientos ambivalentes hacia el enfermo. Algunas veces parece aliado del exjugador: “Nunca supe si llegué a tenerle cariño; a veces, jugando, me dejaba atraer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo [...] Y todo lo que yo podía pensar de ellos y para ellos, además, con el deseo vago y supersticioso de ayudarlos” (pp.20 y 67).

En otras ocasiones, el narrador se empeña en reiterar el fracaso del enfermo y se muestra satisfecho cuando comprueba que sus predicciones acerca del paciente parecen ser efectivas, porque así logra mostrar su pretendida superioridad con respecto a los otros:

Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento al principio de la historia, para que todo se hiciera sencillito y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer



grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado (p.126).

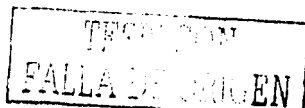
Posiblemente el almacenero sienta envidia hacia el enfermo, pues éste tiene una historia gloriosa, dos mujeres que lo estiman aun cuando no las busca; en cambio el narrador está solo; no puede relatar un pasado interesante:

[...] yo me dedicaba a pensar en él, le adjudicaba la absurda voluntad de aprovechar la invasión de turistas para esconderse de mí, me sentía responsable del cumplimiento de su destino, obligado a la crueldad necesaria para evitar que se modificara la profecía, seguro de que me bastaba recordarlo y recordar mi espontánea maldición, para que él continuara acercándose a la catástrofe (p.38).

Este discurso permite al lector encontrar una explicación a la actitud de rechazo observada por ambos protagonistas, pues aunque los problemas vitales que padecen podrían inclinarlos a buscar un acercamiento, cada uno se encierra en su mundo de fracaso y decepción:

Así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza [...] para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado, luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento (pp.35-36).

El descontento con los semejantes experimentado por el hombre y el dueño del almacén, condena a estos a la soledad. Así se va labrando su derrota, pero en realidad el narrador es el más sólo de los dos, pues él no tiene quién se preocupe



por su salud y lo visite. El exdeportista, a pesar de su enfermedad, todavía es querido cuidado y puede darse el lujo de rentar un chalet. El almacenero es un muerto viviente que reconoce su insignificancia, y no es capaz de optar por la desaparición física; el exdeportista por su parte ejerce su libertad de elegir el suicidio; el dueño del almacén degrada al paciente, porque éste representa su *alter ego*. Así, el narrador presenta una sensación de soledad comparable a la padecida por el narrador de *El pozo*.

### **Tendencia a la misantropía como proyección del malestar físico y anímico**

La tendencia a la misantropía se expresa en las actitudes del enfermo y en los juicios del narrador, pues como dijimos anteriormente el exdeportista y el almacenero poseen un malestar vital que proyectan en los otros.

El hombre se desprecia a si mismo porque se identifica con los desechos, esto se evidencia cuando se tira a descansar, se abandona cerca de la basura: para él, la vida pierde sentido al descubrirse enfermo y viejo, esto inicia su malestar espiritual proyectado en las relaciones hostiles entabladas con los demás; por eso en sus actitudes se refleja su desprecio hacia los otros enfermos.

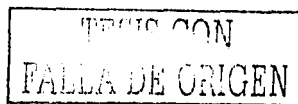
La conducta egocéntrica del exjugador parece destinada a impedir todo vínculo capaz de acercarlo a los otros y de familiarizarlo con ellos por lo cual trata de distinguirse de los enfermos hasta en su manera de vestir: "[...] casi nunca entraba, seguía vestido con las ropas que se trajo, siempre con corbata y sombrero, distinto, inconfundible, sin bombachas, sin alpargatas, sin las camisas y los pañuelos de colores que usaban los demás [...]" Este sentimiento de rechazo a

sus semejantes es reflejo de su malestar físico y psíquico que le impiden una vida plena:

El hombre conversaba con vertiginosa constancia, acariciando en las cortas pausas el antebrazo de la mujer, alzando párrafos entre ellos, creyendo que los montones de palabras modificaban la visión de su cara enflaquecida, que algo importante podía ser salvado mientras ella no hiciera las preguntas previsibles(p.12).

Esta necesidad constante observada por el enfermo de alejarse de los otros, es una de las manifestaciones de su tendencia a la misantropía, cuyo origen radica en la asunción de la incapacidad humana para comprender las verdaderas y profundas motivaciones del individuo, pues si su conducta es aparentemente reprochable para la comunidad, esto obedece a la angustia ante su acabamiento, sin embargo, esa angustia se expresa en el rechazo a toda posibilidad de curación, y en la negación de su enfermedad: "[...] y sobre todo volvieron a sentir la insoportable insistencia del hombre en no aceptar la enfermedad que había de hermanarlo con ellos" (p.109). Pero también revela el disgusto del hombre hacia su lamentable estado, su ser acabado y su penosa decadencia, él se siente como un estorbo quiere acabar pronto: "Lo pudieron soportar sólo unos meses; pero yo me atrasé, no fui capaz de reventar a tiempo dentro de los límites de la decadencia como ellos esperaban. Aquí estoy, todavía, tosiendo y de pie" (p.114). El exjugador se ve a sí mismo como un lastre y como un hombre indigno de ser aceptado por los otros; debido a eso él también los rechaza. Así podemos inferir que su enfermedad física también afectó su estado de ánimo.

El narrador, por su parte, expresa en sus discursos la tendencia a la misantropía: "Tenían entonces algo de animales, perros o caballos, mezclaban



una dócil aceptación de su destino y circunstancia con rebeldías y espantos, con mentirosas y salvajes intentonas de fuga" (p. 43).

El almacenero experimenta un desprecio hacia los otros, evidente en sus discursos cuando no se toma el trabajo de nombrarlos, sino por sus profesiones, como cuando nos habla del exdeportista, la mucama, el enfermero, el subcontador y el sargento; estas actividades son secundarias y las designa con un tono de empequeñecimiento; los desdibuja, mostrando su escasa importancia. Nadie parece digno de ser nombrado, ni la mujer de lentes oscuras, ni la muchacha del telegrama, ni el tipo, ni la solterona del perro, ni la rubia de Lamas; todos son degradados, hasta él mismo: el almacenero del lugar; este discurso transporta una visión desencantada de la realidad, como si el mundo que lo rodeara fuese tan inferior que no mereciese nombrarse. Si observamos los adjetivos usados por él para describir a los otros nos percatamos de que éstos también son negativos, por ejemplo el gerente era: " [...] gordo, calvo, triste, joven" (p.61). También cuando describe al enfermero "No sé— dijo el enfermero, haciendo una sonrisa maquinalmente envilecida— "(p.71); cuando describe a una mujer que estaba sentada cerca de los ingleses dice: "[...] desde la mesa de los ingleses de Brighton, en un rincón, una mujer se puso a tirar serpentinas [...] Era flaca, rubia, triste, vestida de negro" (p.47). En todas estas descripciones, se nota el desprecio y la decepción del almacenero hacia el mundo que lo rodea y hacia quienes entran en relación con él. Especialmente cuando se refiere al protagonista, "Ahora pude ver la cara del hombre, enflaquecida, triste, inmoral" (p.70). Su rencor hacia el enfermo se hace notorio cuando parece disfrutar su muerte: "[...] y pude,

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



finalmente, rehabilitarme con creces del fracaso, solo ante mí, desdeñando la probabilidad de que me oyeran, Gunz, el sargento y Andrade, descubriendo y cubriendo la cara del hombre [...]” (p.125).

Este sentimiento negativo del narrador hacia los otros también tiene su origen en la inconformidad del almacenero por su falta de plenitud física, pues él mismo relata que sobrevive con tres cuartos de pulmón; esto también afectó su integridad psíquica, lo cual se hace visible cuando se relaciona con la joven: “Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la invariada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada” (p.82).

También al final del texto, se evidencia el odio del almacenero hacia la muchacha porque, a pesar de saber que la joven no merecía recibir el tratamiento de una persona inmoral, no aclara la verdad ante los otros:

Pensé hacer unas cuantas cosas, trepar hasta el hotel, y contarlo a todo el mundo, burlarme de la gente de allá arriba como si yo hubiera sabido de siempre y me hubiera bastado mirar la mejilla, o los ojos de la muchacha en la fiesta de fin de año —y ni siquiera eso: los guantes, la valija, su paciencia, su quietud— para no compartir la equivocación de los demás, para no ayudar con mi deseo, inconsciente, a la derrota y al agobio de la mujer que no los merecía [...] Lo único que hice fue quemar las cartas y tratar de olvidarme [...] (pp.124 - 125).

Podemos confirmar mediante los discursos del almacenero la tendencia permanente a menospreciarse a sí mismo y la manera como la proyecta en quienes lo rodean. Así sucede también con el narrador de *El pozo*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

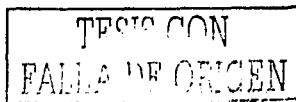
## La angustia ante la brevedad de la vida

El sentimiento de angustia ante la presencia de la muerte, se manifiesta en la conducta del exdeportista y en los discursos del almacenero. El protagonista asume la condición de su enfermedad y el inicio de su vejez como un destino ineludible del acabamiento de su cuerpo y su mente; por eso acelera su final, pues no alberga valores adecuados para encontrar trascendencia a la materialidad en que centraba su sensación de plenitud.

El lector percibe en la conducta del enfermo una lucidez ante la destrucción que lo conduce a la angustia, y ésta se expresa de manera paradójica, en su incapacidad para sobrevivir:

Y dentro de la incredulidad, una desesperación contenida sin esfuerzo, limitada, espontáneamente, con pureza, a la causa que la hizo nacer y la alimenta, una desesperación a la que está ya acostumbrado, que conoce de memoria. No es que crea imposible curarse, sino que no cree en el valor, en la trascendencia de curarse (p.10).

El enfermo no desea restablecerse porque él ha entrado en la vejez, de todas maneras, está colocado en el camino del acabamiento físico. Por sus actitudes parece que el cuerpo era el único valor del exdeportista y, como lo siente debilitado por la tuberculosis y envejecido por el paso del tiempo ya no desea vivir: "Se había desnudado lentamente frente al armario para reconocerse, esquelético, con manchas de pelo que eran agregados convencionales y no intencionadamente sarcásticos, con la memoria insistente de lo que había sido su cuerpo [...]" (p.116).



El hombre se ve a sí mismo como un ser que se encuentra en los límites de su condición vital, pues sólo poseía el valor de su cuerpo y no logró obtener un asidero espiritual lo suficientemente firme para soportar esta decadencia física. “[...] desconfiado de que los fémures pudieran sostenerlo y del sexo que colgaba entre los huesos. No solamente flaco en el espejo, sino enflaqueciendo, a poco que se animara a mirar y medir” (*idem*).

La vejez y la destrucción preludiada por la enfermedad lo había situado en el umbral de la agonía que no es posible contener: Asustarlo, pensaba yo; habría que inventar otro mundo, otros seres, otros peligros. La muerte no era bastante, la clase de susto que él mostraba en los ojos y los movimientos de las manos no podía ser aumentado por la idea de la muerte ni adormecido con proyectos de curación (p.37).

Finalmente la desesperación ante la cercanía de la muerte lo conduce a ella; su conducta autodestructiva es símbolo del malestar en la existencia del hombre contemporáneo quien vive sin fe, sin valores y se enfrenta a la muerte como único destino:

El héroe presentado por la literatura actual es un héroe arrojado en el mundo, sin valores, sin esperanza, sin futuro; vive el momento con la intensidad del temor y el límite marcado por la muerte que le acaba con su materialidad, con su cuerpo, único asidero y único punto de enlace con el mundo. Este héroe no puede trascender, porque no hay en él y su mundo nada que lo haga ir más allá de su materialidad; no tiene ideales, no cree en el amor, ni ama, sólo se regocija en su observación de la muerte cercana<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, México, Ed. Siglo XXI, 1990, p.226.

En esta cita podemos reconocer la actualidad del protagonista y su carácter de héroe de la novela contemporánea; esto coloca la obra de Onetti a la altura de la mejor producción europea del siglo XX, ya que si tomamos en cuenta la obra las obras de escritores como Virginia Wolf, Jean Paul Sartre, Albert Camus , etcétera también nos presentan héroes con la misma problemática.

Hay una similitud entre la conducta del enfermo que se autoelimina, y la tendencia autodestructiva de algunos creadores surrealistas como Jacques Vache, Kurt Sligmann, Yacques Rigaud y Jean Pierre Duprey quienes no soportaban la contingencia pues la veían como algo absurdo e intolerable en el ser humano; pero hay que tener en cuenta que ellos habían sido dadaístas.

Esta angustia del enfermo ante la presencia de la muerte y su aniquilación total, se observa también en los discursos del dueño del almacén, porque desde el comienzo de su narración elige las manos y los movimientos de éstas como símbolos de despedida y sugiere, en todo momento, la sensación de nostalgia ante esa fatalidad. Por este motivo, desde el inicio de la narración, el almacenero describe las manos del hombre que expresan la brevedad del paso por el mundo, inherente a lo transitorio del ser humano: "Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada" (p.7). El narrador insiste en precisar los gestos de la despedida, así en repetidas ocasiones encontramos referencias acerca de la posición de las manos y especialmente de los dedos del hombre: "Me hubieran bastado aquellos movimientos sobre la madera llena de tajos rellenos con grasa

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

y mugre para saber que no iba a curarse" (p.8). Esa imagen recurrente de las manos del hombre y el movimiento de los dedos sobre la mesa sugiere y repite los movimientos de despedida que coinciden con el título de la novela *Los adioses*, así se adopta una expresión en la que se manifiestan lo fugaz y limitado de las actitudes humanas.

En el siguiente discurso identificamos la acción del tiempo y su relación directa con la destrucción y la brevedad de la vida: "Estaba envejecido y muerto, destruido, vaciándose [...]" (p.117), y posteriormente: "Con un enorme reloj bailándole en la muñeca, el hombre abría una mano agrandada para sujetarse la mandíbula [...]" (p.119). El narrador relaciona el reloj y la destrucción del hombre; éste sobraba en su mano, ya que la vida había llegado a su fin y su tiempo se había terminado.<sup>77</sup>

Las referencias a las acciones de llegar, consumir e irse, están íntimamente ligadas a la transitoriedad humana; estas conductas implican la constante despedida y nos remiten a la nostalgia del cambio, de la intrascendencia, de la finitud del ser humano y se confirman en el siguiente discurso del narrador: "[...] descubriendo —con tímido entusiasmo que no habría de aceptar nunca— que nada permanece ni se repite" (p.105). Esta idea del cambio como una constante del ser humano es reiterativa:

Lo vela llenar el vaso y vaciarlo en silencio, dándome el perfil,  
acodado en el mostrador, combatiendo la idea de que ni siquiera los

---

<sup>77</sup> En este sentido coincidimos con el punto de vista de Rosalbina Perales: "La basura, la podredumbre, la corrupción, las enfermedades que se apoderan de objetos y personas son una forma de mostrar el lento y gradual acabamiento y su llegada hacia la nada. De tal manera que la descomposición física y del ambiente confluyen con la descomposición moral." Rosalbina Perales, *Op.,Cit.*, p.189.

pasados pueden conservarse inmutables, que las orejas más torpes tienen que escuchar el rumor de la arenilla que los pasados escarban para descender, alejarse, cambiar, seguir vivos (p. 15).

Para el narrador el cambio es lo único vivo, esto es lo único que permanece.

La melancolía experimentada por el almacenero al reconocer la condición transitoria de todo acto humano se ironiza, haciendo énfasis en la pretendida eternidad de la fama:

Podía verlo correr saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violentos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo, convencido de la eternidad de cada tiempo de veinte minutos y de que el nombre que gritaba la multitud con agradecimiento y exigencia servía para expresarlo, mencionaba algo real y perdurable [...] (p.33).

El dueño del almacén sugiere la imposibilidad del ser humano para retener la juventud, la fama o la vida, es notable su dificultad para asimilar que el tiempo es un enemigo sin tregua en el devenir del individuo cuyo paso por el mundo es fugaz.

Esta sensación de nostalgia ante la brevedad de la plenitud humana adquiere mayor claridad cuando el almacenero hace referencia a la fiesta de fin de año y especialmente a la canción de "La vida en rosa" pues en ella se manifiesta la angustia ante la brevedad del goce, la juventud y la intrascendencia del ser humano:

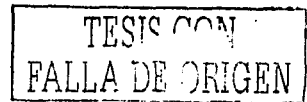
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Alguien tenía la ventana abierta en el primer piso del hotel; estaban bailando, se relan y las voces bajaban bruscamente hasta un tono de adioses, de confidencias concluyentes; pasaban bailando frente a la ventana, y el disco era "La vida color de rosa", en acordeón [...] La noche ya se había hecho blanca y los gallos gritaban escalonados en la sierra; dejaron de bailar y una mujer cantó, en voz suave, en francés, "La vida color de rosa", que había vuelto a poner en el tocadiscos (p.62).

La idea de la brevedad de la vida coincide con la expresada en uno de los *Romances de los señores de la Nueva España*,<sup>78</sup> que ha sido una preocupación constante varios pensadores especialmente del existencialismo y de algunas corrientes de vanguardia como el surrealismo que muestra una sensación de impotencia ante la condición limitada del ser en el mundo.

Los ejemplos anteriores nos permiten identificar el tema de la precaria condición humana sometida al cambio, la destrucción, la enfermedad, la vejez y la muerte como una de las más importantes preocupaciones en la narrativa Onettiana, y particularmente en *El pozo* y *Los adioses*.

Por todo lo observado arriba podemos concluir que la novela *Los adioses* presenta una similitud temática con la primera novela de Onetti, *El pozo*.



---

<sup>78</sup> Percibo lo secreto, lo oculto/ Así somos, / somos mortales, / de cuatro en cuatro nosotros los hombres, / todos habremos de morir en la tierra.../ Como una pintura / nos iremos borrando. Como una flor, / nos iremos secando/ aquí sobre la tierra. / Como vestidura de plumaje de ave Zacuán, / de la preciosa ave de cuello de hule/ nos iremos acabando.../ Medítadlo, señores, / águilas y tigres, / aunque fuérais de jade/ aunque fuérais de oro/ también allá iréis, / al lugar de los descartados. (José Luis Martínez. *Nezaualcóyotl, Textos coleccionados*, SEP, 1972, pp.76-78).

## La ambigüedad en *Los adioses*

Al igual que en *El pozo*, la ambigüedad de éste relato hace obvio el carácter polivalente de toda obra de arte, esta relacionada con el fragmentarismo y el subjetivismo para motivar participación del lector enriqueciendo el significado de la narración. La ambigüedad en esta obra se identifica en el aspecto formal, en el nivel discursivo y en el argumento de la obra, a continuación veremos cada uno de estos aspectos.

### Ambigüedad formal en *Los adioses*

Es necesario destacar la importancia concedida por el almacenero a las descripciones en las que se reconoce una ambigüedad formal en *Los adioses*, otra de las técnicas análogas a las identificables en *El pozo*. En ellas la acción pierde importancia porque al narrador sólo le interesa describir determinados aspectos con el fin de convencer al lector de los juicios emitidos por él acerca de otros personajes.<sup>79</sup>

En estas descripciones se observa un proceso análogo al de *El pozo*: el narrador presenta imágenes fragmentarias de los protagonistas en un primer plano, éstas funcionan como símbolo desesperanzado y negativo de la realidad:

---

<sup>79</sup> Louis Licoeur nos permite confirmar lo planteado así: "La intrusión más o menos forzada del lector en el texto genera dos tipos de dificultades: una ambigüedad formal y otra que yo llamaría la ambigüedad estructural." Louis Jolicœur, "Traducir a Juan Carlos Onetti" en *Juan Carlos Onetti, papeles críticos*, p.280.



Continué viéndola y aún la recuerdo así: Soberbia y mendicante, inclinada hacia el brazo que sostenía la valija, no paciente, sino desprovista de paciencia de la comprensión de la paciencia, con los ojos bajos, generando con su sonrisa el apetito suficiente para seguir viviendo, para contar a cualquiera, con un parpadeo, con un movimiento de cabeza, que esta desgracia no importaba, que las desgracias sólo servían para marcar fechas, para separar y hacer inteligibles los principios y los finales de las numerosas vidas que atravesamos y existimos (p.84).

El almacenero, selecciona una parte del cuerpo del protagonista: "Pero no pagó al irse, sino que se interrumpió y vino desde el rincón, lento, enemigo sin orgullo de la piedad, incrédulo, para pagarme y guardar sus billetes con aquellos dedos jóvenes envarados por la imposibilidad de sujetar las cosas" (p.9). En el ejemplo anterior, el lector identifica la imagen de las manos como símbolo de la angustia e impotencia experimentada por el exdeportista ante la cercanía de la muerte; el movimiento de las manos para despedirse, como ya lo advertimos en el análisis temático, muestra el cambio como lo único perdurable en la vida del ser humano y su emblema es la despedida.

Con recursos similares en *El pozo*, el narrador autodiegético de la obra presenta la imagen de los brazos como símbolos de la pureza que le recuerdan a la joven, Ana María, idealizada después la muerte: "[...] manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo, nervioso que ya no existía" ( *El pozo*, p.25).

En *Los adioses* se concede mayor importancia a la interpretación de los hechos que a éstos en sí mismos; porque a través de la interpretación de los sucesos se revela la visión del mundo expresada por el narrador. Esto favorece la



presentación de aspectos centrados en la mirada del almacenero quien observa a la gente, imagina historias y emite juicios acerca de los otros. Hay reiteraciones del verbo ver y de sus sinónimos:

[...] lo vi arrastrar, ascendiendo, la luz de la linterna. No volví a verlos durante quince o veinte días; les llevaban las viandas desde el Royal y ahora era él quien recibía al mandadero — Levy chico— y le pagaba diariamente [...]” (p.117). “Volví a verlos, por sorpresa, antes de que la mucama o el enfermero pudieran informarme que se iban” (p.119).

En los discursos del almacenero notamos el predominio del aspecto imaginativo: “Yo lo imaginaba, solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la sierra desde el almacén, sin aceptarles un significado, acaso para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida” (p.13).

El lector deduce que la verdad no importa en la historia, lo realmente interesante es la capacidad de reconstruirla y usarla como instrumento para marcar la superioridad o el dominio sobre los otros, por eso se impone un punto de vista con el fin de manipular el sentido y otorgarle un significado correspondiente a las necesidades de quien lo otorga.

De la misma manera que en *El pozo*, se observan las descripciones inconclusas para obligar al lector a participar activamente en el relato. En *Los adioses* se introducen enumeraciones caóticas para involucrar al lector en un modelo descriptivo ideológico:

El enfermero y yo hablamos del granizo, de un misterio que podía sospecharse en la vida del dueño de El Pedregal, del envejecimiento y su fatalidad; hablamos de precios, de transportes, de aspectos de cadáveres, de mejoras engañosas, de los consuelos que acerca el

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

dinero, de la inseguridad considerada como inseparable de la condición humana [...] (p.67).

Esta descripción además de involucrar al lector en la visión de la realidad planteada por el narrador presenta sustantivos y adjetivos relacionados con la idea de lo efímero de la condición humana, en ellos se nota la visión fatalista de la vida expresada en las constantes referencias a la fragilidad, el derrumbamiento y la muerte como un destino ineludible del ser humano y al mismo tiempo éstos se constituyen en un resumen de la historia del paciente. Así tenemos:

"Granizo": Pedazos de hielo que caen del cielo, como las lágrimas de la despedida, y los trozos de la historia del protagonista. "Misterio": Se encierra también en esos fragmentos que no acaban de ser comprendidos por nadie. "Envejecimiento y fatalidad": Nos remiten al estado del enfermo; precios los de todas lo que se consumían en la sierra, en el hospital y en el almacén. "Cadáveres": Se anticipan al final del exdeportista.

En todas estas enumeraciones se reitera la historia del paciente. La ambigüedad formal pasa de jugar con la despedida, sentido obvio del adiós a envolvernos en una atmósfera de cumplimiento, término, decrepitud y aniquilación total.

### **El espacio como proyección de los estados anímicos del protagonista**

Los espacios en el texto funcionan de manera similar a los de *El pozo*, como proyección simbólica de los estados anímicos y las concepciones de la vida del narrador; uno de estos espacios es la sierra desolada y árida que contribuye a

crear un ambiente de destrucción, pues éste aparece asociado a la primavera en momento del declive del enfermo quien muere al finalizar este ciclo natural:

Volvió a la cerveza y la calculada posición dirigida hacia el camino, para no ver nada, no queriendo otra cosa que no estar con nosotros, como si los hombres en mangas de camisa, casi inmóviles en la penumbra del declinante día de primavera, constituyéramos un símbolo más claro, menos eludible que la sierra que empezaba a mezclarse con el color del cielo (p.10).

Así el narrador establece una analogía entre la sierra solitaria y árida con los hombres enfermos, se incluye a sí mismo y sugiere lo mismo para el exdeportista. Después de esta afirmación aparece la referencia al exjugador, como si el almacenero quisiera mostrarnos a éste como parte de una primavera declinante: "Incrédulo —le hubiera dicho al enfermero si el enfermero fuera capaz de comprender " (p.10).

También hay una relación entre la salud inestable del exbasquetbolista y el lugar por donde caminaban para llegar a su casa:

Tenían que hacer dos cuerdas a lo largo de la cancha de tenis del Royal y los fondos del tambor, después doblarían a la derecha para andar entre paredones de tierra rojiza, sobre un sendero zigzagante, en declive, hasta surgir frente al foco y la bandera del puesto policial. (p.72).

Terreno zigzagante llamamos al que se halla en declive, como la salud del paciente.

Esta misma asociación con el estado anímico del enfermo se reitera en el siguiente discurso:

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El tipo se quedó con el chico, y se lo llevó a pasear al lugar más lindo que encontró en todo ese tiempo: el depósito de basura [...] Y el tipo, véalo, tirado al sol con el saco por almohada, el sombrero en los ojos, casi al lado del montón de papeles, frascos rotos, algodones, como un cerdo en su chiquero [...] (pp.21,27).

El lector percibe la ironía y el desprecio del enfermero hacia estas actitudes del paciente. Esta atracción por la basura y los desperdicios pone de manifiesto — es preciso recalcarlo— que el enfermo se ve a sí mismo como un deshecho humano y lo obsesiona hasta precipitarlo hacia la autodestrucción: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser cadáver, el más repugnante de los deshechos, es un límite que lo ha invadido todo, yo no soy (*moi*) quien expulsa ‘yo expulsado’ el límite se ha vuelto objeto”.<sup>80</sup> Así el hombre aparece tirado en la basura.

Los ejemplos anteriores confirman que en *Los adioses*, el narrador proyecta su estado de ánimo en el espacio representado narrativamente de la misma forma que Eladio Linacero quien no se abandona en un basurero, pero se deja hundir en las aguas de la noche, metáfora de la soledad y la muerte.

### **Ambigüedad discursiva**

La ambigüedad como factor que obliga al lector a ser copartícipe de la construcción de la historia aparece de manera más intensa en *Los adioses* porque

---

<sup>80</sup> Julia Kristeva, *Op., cit.*, P.223.

es notable en el discurso y está en relación de correspondencia con el argumento de la obra.

En el nivel del discurso la ambigüedad se puede identificar en repetidas ocasiones, por ejemplo cuando el narrador nos da indicios acerca de un posible parecido entre la joven y su padre:

[...] Supe de pronto que los sobres marrones escritos a máquina eran de ella y que aquella mansa alegría de su cara me había sido anticipada, una vez y otra, con minuciosas depresiones correspondientes por la dulzura incrédula del perfil de ex jugador de básquetbol [...] Detrás del chofer del ómnibus la muchacha había caminado copiando la inclinación de los hombros del ex jugador de básquetbol (pp. 57, 85).

Esta insinuación entre el parecido físico de la joven y su padre está colocada intencionalmente en forma dispersa en el texto y se diluye a los ojos del lector desprevenido, porque el narrador concede maliciosamente más importancia a su imaginación con respecto a las relaciones amorosas que supone tiene la joven con el enfermo.

Otro de los discursos en los cuales el lector percibe una sutil relación de familiaridad que lo inclina a pensar en el vínculo paternal del hombre hacia la joven aparece cuando el narrador describe la forma de caminar de ella; los adjetivos utilizados por el almacenero para caracterizarla son similares a los usados por él cuando califica la conducta del enfermo y también al describir la forma de caminar de éste: "Entró con la cabeza demasiado alta, aunque con aquella inclinación, que la atenuaba, que parecía insinuar, engañosamente la capacidad de separarse, sin verdadera lucha, de todo lo que viera o pensara"

(p.80). Además así califica las actitudes del enfermo: "[...] a solas con su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza" (p.17). Esto se puede tomar como una coincidencia o como una señal del parecido entre el padre y la hija.

El narrador también habla marcado la inclinación del enfermo como un signo de derrota: "Sin alegría, pero excitado pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba" (p.31).

Pero éstos no son los únicos casos en que el lector puede inferir del discurso del narrador un posible parentesco entre el paciente y la muchacha; hay más:

Ensayaba, para mí, para los otros, los demás que yo representaba, [...] una sonrisa de la que no le hubiera creído capaz y que, no obstante, ella contemplaba sin asombro; una sonrisa con la que proclamaba su voluntad de amparar a la muchacha, de guardarla de preocupaciones transitorias, de suavizar la confesada imposibilidad de mantenerla aparte de lo que simbolizábamos el enfermero y yo [...] (p.72).

Aquí el lector puede reconocer la actitud de protección del enfermo hacia la joven como la tendencia afectiva natural de un padre hacia su hija, o en su defecto, como una expresión de la relación amorosa entre ambos.

Otro discurso que favorece la presentación ambigua de la relación entre el enfermo y la joven aparece disperso en varios momentos de la narración, por ejemplo cuando en el diálogo del exdeportista y la mujer mayor se hace referencia al dinero poseído por la chica, quien lo dona al enfermo para apoyarlo en su tratamiento:

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

No dijo él, no es necesario, no hay ventajas en eso. No es por el dinero, aunque prefiero no usar ese dinero. En el hotel tengo también médico, todo lo necesario [...] Es lo mismo aquí o en otra parte. ¿No es lo mismo? A veces olvidamos de quién es el dinero. Debías haberla invitado a comer. (pp. 30- 31) .

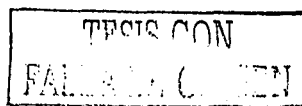
Estas mismas frases también las repite el enfermo cuando le pide ayuda al narrador: que le envíe comida porque le negaron este servicio en el hotel:

A mediodía el empleado nos trajo la vianda y dijo que no iba a volver. Le daba mucha vergüenza, es posible que nos tuviera lástima. Le pagamos y le regalamos dinero. Y ella, a escondidas, salió a la galería para que no la viera llorar. Está mal, claro, ella se había hecho responsable de mi curación, de mi felicidad (p.115).

En este discurso se afirma que la joven provee el dinero para la curación del enfermo, pero no se aclara el parentesco entre ambos porque el paciente no contextualiza su discurso y lo emite sin dar antecedentes de la relación entre él y la muchacha.

Este ligamen parece quedar determinado al final del texto cuando el narrador presenta el contenido de la carta enviada por la mujer mayor al exdeportista. En ella se reitera que el dinero para el tratamiento del enfermo lo provee la joven: "[...] y qué puedo hacer yo, menos ahora que nunca, considerando que al fin y al cabo ella es tu sangre y que quiere gastarse generosa su dinero para volverte la salud" (p. 123).

Si el lector elige esta interpretación, la renuncia de la mujer mayor con respecto al cuidado del enfermo adquiere una dimensión menos heroica pues ésta se aleja del hombre no para dejarle el camino despejado a una rival, sino porque





no puede proporcionarle una ayuda económica al exdeportista. Asimismo el lector comprende por qué la mujer le dice al paciente que invite a comer a la joven.

A pesar de todas estas pautas que permiten despejar la dudas, el narrador siembra de nuevo en el lector una duda acerca de la posible relación incestuosa entre el hombre y la muchacha. Así la ambigüedad del discurso es interminable.

### **Ambigüedad argumental**

La ambigüedad argumental de *Los adioses* está vinculada de una manera sutil con la ambigüedad discursiva, pues en el texto se introducen alusiones al parecido de la chica con el enfermo (en forma aislada) y por eso pasan inadvertidas para el lector en una primera aproximación, sin embargo, al releer el texto notamos que estas alusiones se repiten en forma aparentemente descuidada, con frases impersonales para referirse al padre y a la joven, con lo cual, se crea el efecto de deshacer la posible relación de familiaridad que explicaría fácilmente el parentesco entre la muchacha y el exbasquetbolista. Esto se hace más probable cuando el narrador se refiere a la edad de la muchacha en dos ocasiones; en la primera así: “[...] pensaba que ella era demasiado joven, que no estaba enferma, que había tres o cuatro adjetivos para definirla y que eran contradictorios. [...]” (pp.51- 52 ). Y en la segunda ocasión así:

Estuve moviendo la botella en el depósito de hielo para que se refrescara. ‘Es demasiado joven’, volví a pensar, sin comprender el sentido de ‘demasiado’ ni de qué cosa indeseable la estaba librando a ella, y no sólo a ella, a su juventud. Lo supe en cuanto el enfermero preguntó ‘¿sabe?’; o lo había sabido antes y me dejé despistar porque ella era demasiado joven [...] (pp.52 - 53).

En este discurso hay varias posibilidades de interpretación para el lector, en una de ellas: la muchacha era muy joven para amar a un hombre enfermo y viejo, y en la otra: la juventud salvaba a la chica de ser la amante del enfermo y la colocaba en el campo semántico de la hija.

Si el lector elige la segunda interpretación y la antepone a las palabras del narrador cuando afirma que se dejó despistar y no comprendió el sentido de "demasiado", dejándose arrastrar por las suposiciones maledicentes de los otros en torno a la joven y el enfermo, puede comprender la vergüenza experimentada por el narrador al leer la carta en la que se muestra el parentesco entre la chica y el hombre. El narrador se enteró así de su error al pensar mal de la muchacha sin tener pruebas y quedó al mismo nivel de los otros habitantes de la sierra.

Esto explicaría su sentimiento de humillación, pues él se situaba en una posición de superioridad con respecto a los otros, y esta equivocación lo hizo reconocer su propia bajeza. La quema de la carta por parte del narrador y su insistencia en sugerir una relación incestuosa entre el enfermo y su hija confirman esta idea.

Todos estas formas de ambigüedad motivan la participación del receptor quien se involucra totalmente tanto en construir la historia como en interpretarla. Así el texto se hace más interesante y se ve enriquecido por las diversas interpretaciones de cada lector en particular, pues cada uno realiza su lectura desde un horizonte de expectativas único y a menudo intrasferible; hay una expresión novedosa, colmada de emotividad y nostalgia cuyo sentido nos da

cuenta de la decepción posterior a los movimientos sociales del primer tercio del siglo XX.

La ambigüedad crece en la prosa onettiana, pues en *El pozo* se reconce en el discurso y en la foma mientras que en *Los adioses* dicho recurso llega al terreno del argumento generando varias posibilidades de interpretación motivo por el cual ésta es una obra de mayor complejidad.<sup>81</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

---

<sup>81</sup> Wolfgang A. Luchting confirma nuestro planteamiento así: "Entonces, ¿todas las cojeturas sí son ciertas? No sé. *Los adioses* es una novela. Y, lo puedo decir ahora sin ambages, una novela fascinante, una novela muy moderna, pues emplea lo que Fuentes llama 'el lenguaje de la ambigüedad'. Onetti ha logrado comprometer [al lector] en la historia, transformándolo en otro personaje más." Wolfgang A. Luchting, "El lector como protagonista de la novela" *Los adioses*, Juan Carlos Onetti, *Op.,Cit.*,p.154.

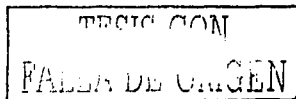
## CONCLUSIONES

Mediante la comparación hasta aquí realizada entre estas dos obras escritas por Juan Carlos Onetti, podemos reconocer sus similitudes. *El pozo* y *Los adioses* responden a una concepción estética del autor en la que identificamos la combinación entre fragmentariedad, subjetivismo y ambigüedad como aspectos relevantes de la estructura apelativa. La fragmentariedad obliga al lector a reconstruir la historia, y se constituye como una forma poética en la que Onetti articula de una manera efectiva todos los aspectos de la obra con el fin de lograr la participación del lector.

La presentación fragmentaria es una modalidad en la cual se manifiesta un cambio de actitud del escritor hacia el lector con el fin de darle su lugar como posible intérprete del texto.

Cuando uno se enfrenta a una obra fragmentaria como un *collage* la inquietud de percibir un mundo carente de unidad puede transformarse en frustración; la obra se vuelve abstrusa, repelente y, en algún caso, hasta secreta; a pesar de todo la fragmentariedad también es un recurso apelativo que favorece la inferencia, fomenta la curiosidad y desarrolla en el lector un espíritu atento. De esta forma las frustraciones de comprensión de lectura se vuelven episodios de una hazaña constructiva y, a la postre, reconstructiva.

El subjetivismo permite al lector reconocer las contradicciones entre la realidad y la perspectiva amarga y negativa de la vida presentada por los narradores. Los discursos de los narradores autodiegéticos son reveladores de las



limitaciones de su focalización y al mismo tiempo evidencian las disonancias entre el desarrollo de los acontecimientos y los discursos emitidos por el narrador acerca de los mismos.

El subjetivismo se asienta en el "yo" y por lo tanto despliega las características de la función emotiva. No obstante, en la narrativa de Onetti la meladificencia, el chisme, el coraje expresivo y otros rasgos subjetivos vuelven interesante sus novelas. La dosis de confidencialidad y la liberación de las culpas proyectan lo subjetivo sobre la segunda persona, generando una estructura apelativa más sólida. Es así como el lector se ve involucrado en una narración reconstructiva; pues tiene ocasión de juzgar la conducta de Eladio Linacero, de participar en las creencias acerca de una posible vida disipada del hombre de *Los adioses*; el lector es movido en su fuero interno por las explosiones coléricas del protagonista de *El pozo* y del almacenero; asimismo el receptor tiene la oportunidad de enterarse de lo que rumora la gente de la sierra sobre el exdeportista y de pronto siente cercano al dueño del almacén quien le trasmite incluso sus especulaciones acerca de cómo habría sido mejor que pasaran las cosas; el lector experimenta el efecto de atracción al observar la lucha provocada por el conflicto en que Linacero no consigue desprenderse de la culpa que le ocasiona el haber ofendido a su pretendida Ana María.

Los conceptos de alienación desarrollados en *El pozo* se profundizan en *Los adioses*, pues si en la primera obra el narrador da su nombre casi al final del texto con el propósito de criticar la pérdida de identidad de los individuos uniformados en la vida monótona de la gran urbe que los convierte en seres

anodinos, en *Los adioses* no aparecen los nombres de los protagonistas, propiciando que el lector los perciba como seres desnaturalizados por la enfermedad, el aislamiento y la destrucción en una sociedad que cifra sus valores en la apariencia y la utilidad.

Las actitudes de los protagonistas de las obras mencionadas permiten al lector identificar una negación de los conceptos tradicionales del héroe, porque éstos no realizan ninguna acción positiva para solucionar sus conflictos, los héroes se muestran como seres derrotados y no poseen la voluntad de superar ningún obstáculo.

En ambas obras se confronta la derrota de un héroe que se halla en contradicción con su entorno. El mundo en que viven los protagonistas presenta valores alienantes y uniformadores del individuo, y la única manera de que éstos encuentren cómo soportarlo es la escritura; en ella manifiestan su fracaso. En el caso de *El pozo*, Eladio Linacero, quien se hunde en su degradación, altera la imagen de quienes lo rodean, proyectando en éstos su visión pesimista de la vida. En *Los adioses*, el almacenero, no logra superar la mediocridad, la vida rutinaria ni la soledad de la que toma conciencia con la llegada del exbasquetbolista; aquí los demás habitantes de la sierra perciben de manera deformada al hombre, pero el desarrollo de la obra muestra una falsa moral y revela la animadversión que provoca tal deformación. El dueño del almacén también tergiversa la realidad con el fin de justificar sus apreciaciones erróneas. En el texto, hay indicios constantes de imprecisión por parte del narrador: "llegué a inventar, imagine", "recuerdo haber pensado", etcétera.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La ambigüedad es un recurso estético usado por Onetti para incrementar la participación del lector, quien puede elaborar su versión de la novela, dicho recurso se acentúa en *Los adioses*, obra en donde la incertidumbre es el factor más sobresaliente como propuesta artística, con la cual el lector se descubre en un juego revelador: reconoce que nadie es portador de la verdad absoluta.<sup>82</sup> En las obras analizadas de Onetti, el lector percibe en las actitudes y caracteres de los personajes aspectos contradictorios forjadores de ambigüedad; también encontramos algunas conductas opuestas de los personajes susceptibles de identificarse como pares contrastantes, gracias a los cuales es posible reconocer las carencias de los protagonistas quienes viven en un mundo degradado y alienante del que parecen tener conciencia, más pese a ella, no luchan para superar este entorno debido a su visión fatalista. Por ejemplo en *El pozo*, las actitudes y los discursos del protagonista, Eladio Linacero, son ambiguos, pues él sueña con aventuras llenas de heroísmo, pero vive en un mundo que detesta, al cual no supera por su carácter pasivo. El protagonista no parece tener ideales, está casi muerto en vida, como lo sugeriría la interpretación chusca de su nombre: Eladio; es el hombre congelado en el recuerdo, el resentimiento o la indiferencia, mientras Lázaro, personaje de clase obrera a quien el protagonista desprecia, vive para una causa, la defiende, y a pesar de su vejez, vibra por un ideal, de ahí que nos remita a la idea de la resurrección. Ana María, la joven amada en el recuerdo por Linacero entraña —después de muerta— el ideal de la pureza y la juventud.

---

<sup>82</sup> “La reducción o conversión del mundo a horizonte no resta lo más mínimo de realidad a aquél; simplemente lo refiere al sujeto viviente, cuyo mundo es, lo dota de una dimensión vital, lo localiza en la corriente de la vida, que va de pueblo en pueblo, de generación en generación, de individuo en individuo, apoderándose de la realidad universal.” (José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1995, p.89.)



Linacero opone esta imagen a la de Cecilia, mujer con quien se casó y a la que desprecia porque a su lado ella ha perdido la pureza y la frescura idealizadas en la joven muerta.

En *Los adioses*, vemos que el narrador presenta a personajes con actitudes contradictorias, similares a las observadas en *El pozo*. El almacenero se presenta a sí mismo como un hombre que vive también una existencia parecida a la muerte en vida y toma conciencia de ella en la sierra, sin un pasado interesante que pueda recordar con orgullo. Mientras el exbasquetbolista, un hombre sin deseos de sobrevivir a su enfermedad pese a su pasado glorioso, no soporta haber perdido todo por eso elige el suicidio. También aparece la mujer mayor, aparentemente despreciada frente a la joven quien es aceptada por el paciente en sus últimos días de vida.

En ambas obras los protagonistas se hallan bajo un dintel que da pie a la ambigüedad: en *El pozo* hay un umbral entre hundirse definitivamente siendo arrastrado por la corriente de una vida mediocre o superar la adversidad valiéndose del ensueño y la escritura. En *Los adioses* el umbral se halla en la enfermedad que pone al hombre al borde de la muerte, entre la curación o el suicidio, y coloca al narrador entre la maledicencia exigente y la verdad incontrastable de los hechos.

La ambigüedad es un recurso fundamental de la estructura apelativa en la narrativa de Onetti, pues permite que el lector elija uno de los posibles sentidos del texto. En *Los adioses* es más evidente este recurso capaz de crear la coexistencia



de dos o más textos que parecen dialogar entre sí formando una intertextualidad muy especial. El hecho de que los argumentos dialoguen favorece la creación de un tú, base de toda apelación.

Ha sido importante subrayar este manejo de la ambigüedad como producto de un concepto estético que define a la literatura como una interrogación constante<sup>83</sup>, idea que se inicia en *El pozo* y se perfecciona en *Los adioses*.

El análisis de *El pozo* y *Los adioses* a la luz de la teoría de la recepción nos ha permitido reconocer las posibilidades de interpretación de dichas novelas; así nuestra perspectiva como lectores ha sido recompensada en la medida en que identificamos los aspectos de la estructura apelativa de estas obras; mediante los mencionados aspectos, las dificultades que plantea la lectura del corpus onettiano trabajado, han sido superadas y han contribuido a identificar la propuesta estética del escritor uruguayo quien ahonda los espacios de indeterminación con recursos como el fragmentarismo, el subjetivismo y la ambigüedad para inducir al lector a recuperar su eficiencia como tal en un proceso que requiere de la imaginación, la memoria, la atención, la inferencia, la identificación y la capacidad de reunir todas las perspectivas del texto para identificar el mundo narrado y confrontarlo con el horizonte del lector. De dicho cotejo, surge un estado de constante adecuación y rechazo que lo conduce a reconstruir su propio horizonte de expectativas y convierte la lectura en un acto placentero y cognoscitivo en el cual el grado de incertidumbre juega un papel fundamental para involucrar al lector.

---

<sup>83</sup> “La forma literaria es una forma vacía; el escritor no la llena con ningún sentido, no la cierra, la quiere siempre abierta, ya que en ella el mundo nunca es significado, es también un significante que no entrega un significado, es también un significante que defrauda, que decepciona, una pregunta que nunca se responde”

La estructura apelativa es la responsable del papel que juega el lector en el consumo de la obra literaria como fenómeno de la comunicación. En Latinoamérica, Juan Carlos Onetti no goza del favor de los lectores de cultura media. En realidad *El pozo* y *Los adioses* no son piezas inexpugnables del hermetismo literario. La teoría de la recepción nos ha permitido demostrar que, al menos por tres factores —el fragmentarismo, el subjetivismo y la ambigüedad— el lector tiene herramientas para incursionar en el imaginario de Juan Carlos Onetti. Las estrategias textuales mencionadas son señales no para la variedad de sujetos involucrados en la literatura, sino sobre todo para el receptor; esta apelatividad quiere conducirnos al encuentro con la gran calidad de la propuesta artística de Onetti.

En el mundo onettiano hay sin duda un dejo de infortunio. Todo se marcha de manera irremediable. Cada borbotón de agua es despojado por el cubo de los años y la necesidad. La sed acaba por saciarse en otra parte y debe pronunciar su adiós como señal inequívoca de la muerte. Cada cosa en el universo se está marchando. El almacén se vacía, los autobuses se van, la vida se nos escapa y las estrellas se están apagando. En el cielo brillan los cadáveres de astros que nos dijeron adiós hace mucho tiempo. El adiós de *Los adioses* es un esfuerzo para entender la vida breve, su fugacidad y lo definitivo de su adiós.

A Onetti es imposible darle el adiós definitivo porque nos ha dejado las manos heridas, llenas de las astillas de la incertidumbre que sólo hablará en el aire de la respiración de nuevos y aventurados lectores.

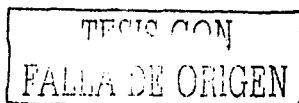
---

(Jorge von Ziegler, *Literatura y decepción*, México, UAM, 1984, p.107).

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra. teoría de la recepción literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1989.
- Alberés, R.M. *Historia de la novela moderna*, México, UTEHA, 1966.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Ed. Cátedra, 1939.
- Apollinaire, Guillaume. *Poemas*, México, Letras Vivas, 1997.
- Aznar Anglés, Eduardo. *El monólogo interior*, Barcelona, EUDEBA, 1996.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*, México, FCE, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La poética del espacio*, México, FCE, 1965.
- Baquero Goyanes, Mariano. *¿Qué es la novela?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.
- Bellatin, Mario. *Salón de belleza*, México, Ed. Tusquets, 1994.
- Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México, Ed. Premia, 1982.
- Bayce, Beatriz. *Mito y sueño en la narrativa de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Ed. Arca, 1987.
- Benedetti, Mario. *La literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo, Ed. Capelux, 1969.
- Benz, Wolfgang, et al. *El siglo XX*, T. 1 Y 2, México, Ed. Siglo XXI, 1992.

- Beyhaut, Gustavo y H elene. *América Latina de la Independencia a la Segunda Guerra Mundial*, México, Ed. Siglo XXI, 1965.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969.
- Bobes Nave, María del Carmen. *Teoría de la literatura y literatura comparada* Madrid, Ed. Síntesis, 1993.
- Bobbio, Norberto. *El existencialismo*. México, FCE, 1980.
- Bonnet, Marguerite. *André Bretón Antología (1913-1966)* trad. Tomás Segovia, México, Ed. Siglo XXI, 1979.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la noche*, Buenos Aires, EMECÉ, 1977.
- Bouret, Roland. *La novela*, Barcelona, Ed. Ariel, 1989.
- Brizuela, Russo. *Cómo se escribe una novela*, Barcelona, Ed. Cátedra, 1993.
- Castagnino, Raúl. *Experimentos narrativos*. Buenos Aires, Ed. Juan Goyente, 1971.
- Careaga, Gabriel. *Los intelectuales y el poder*, México, SEP. 1979.
- Cavallari, Elba Kemy. *Poética del desengaño: tres casos de textualización del deseo*, Irvine, California, University of California, 1982.
- Cerrada Carretero, Antonio. *La novela en el siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra, 1983.
- Cohen, Esther. *Aproximaciones Lecturas del texto*, México, UNAM, 1995.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*, Barcelona, Ed. Argos, 1956.
- Coronado, Juan. *Fabuladores de dos mundos*, México, UNAM, 1985.

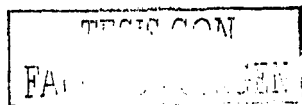


- Cosse, Romulo. *Crítica e interpretación. Juan Carlos Onetti, papeles críticos medio siglo de escritura*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 1989.
- Cotelo, Rubén. *Narradores Uruguayos*. Caracas, Ed. Monte Ávila, 1979.
- Coy, José Luis. "Notas para una revalorización de J.C. Onetti "Los adioses"  
*Cuadernos hispanoamericanos Núms.292-294 ( Octubre-Diciembre 1974)*,  
madrid, 1974.
- Curiel Fernando. *Onetti: obra y calculado infortunio*, México, UNAM, 1980.
- De Asís Garrote, María Dolores. *Formas de Comunicación en la narrativa*, México,  
Ed. Fundamentos, 1983.
- Delfaaw, Bernard. *La filosofía del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé. E.,  
1970.
- Deretida, John Frederick. *Desintegración and dream: Pattern in the fiction  
of Juan Carlos Onetti*. USA, Yale University, 1943.
- De Rougemont Denis. *El amor y occidente*. trad. Antoni y Vicens, Barcelona,  
Ed. Kairos, 1978.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ed.  
Punto Omega, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Apollinaire y las teorías del Cubismo*, Barcelona, EDHASA,  
1967.
- Díaz, José Pedro. *Juan Carlos Onetti, el espectáculo imaginario*, Montevideo,

- Ed. Arca, 1989.
- Donoán, et al, *Juan Carlos Onetti: premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes Saavedra"*. Madrid, Ed. Antropos Ministerio de Cultura Centro de letras españolas, 1990.
- Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis*, Bogotá, Ed. Fica, 1988.
- Fell Claude. *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, Sep, 1971.
- Freedman, Ralph. *The lyrical novel*. USA, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
- Flori, Rey, Mónica. *El tema de la creación literaria en la narrativa de Onetti*. USA, Oregon, University of Oregon, 1979.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*, México, Ed. Grijalbo, 1971.
- Frankenthaler, Marilyn. "Convergencias y divergencias" en *Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la universidad veracruzana*, año VI, Núm. 18-19 / Julio-diciembre., 1980, p.p. 137-144.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Bogotá, Ed. Círculo de Lectores, 1970.
- García, Reinaldo. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969.
- Gilío, María Esther y Domínguez, Carlos. *Construcción de la noche*. Buenos

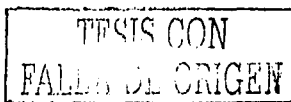
- Aires, Ed. Planeta, 1993.
- Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ed. Ayuso, 1975.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*, Ed. Grijalbo, México, 1967.
- Güillón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid, Ed. Cátedra, 1984.
- Gutiérrez, Ángel, *Los tupamaros en la década de los años sesenta*, México, Ed. Extemporáneos, 1978.
- Gutiérrez Bauman, Yolanda. *Contribución al estudio de la realidad en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. USA, Ohio, State University, 1938.
- Harss, Luis. *Los nuestros*, México, Ed. Hermés, 1981.
- Iser Wolfgang. *El acto de leer*, Madrid, Ed. Taurus, 1988.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Ed. Madrid, Taurus, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La literatura como provocación*, Barcelona, Ed. Península, 1976.
- Kadir, Djedal. *The aesthetics of Juan Carlos Onetti's novel*. Usa, New México, university of New México, 1972.
- Kierkegard, Soren. *Diario de un seductor*, Buenos Aires, Ed. Santiago Rueda, 1963.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Ed. Siglo XXI, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La semiótica*. París, Ed. Gallimard, 1980.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*, México, Ed. Vuelta, 1992.

- Laforgue, Jorge. *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1972.
- Larroyo, Francisco y Escobar, Eduardo. *Historia de las doctrinas filosóficas en América Latina*, México, Ed. Porrúa, 1968.
- Ludmer, Josefina. *Onetti, los procesos de construcción del relato*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. México, Ed. Grijalbo, 1972.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos Futuristas*, Barcelona, Ed. Cotal 1981.
- Martínez, Elena M. *Onetti : estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Ed. Verbum, 1992.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcóyotl, textos coleccionados*, México, SEP, 1972.
- Mathalia, Sonia. *La figura en el Tapiz; teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*. London, Tamesis Book, 1990.
- Milan Silveira, María C. *Juan Carlos Onetti y sus contextos*. USA, Virginia, Farmville University of Virginia, 1980.
- Modern E., Rodolfo. *El expresionismo Literario*. Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1972.
- Moreno Aliste, Ximena. *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*. Francia, Poitiers, 1973.
- Murray, Yack. *The landscape of alienation; ideological subversion in Kafka*, Celine





- and Onetti, USA, Stanford, California University, 1991.
- Novo, Salvador. *Antología personal. Poesía, 1915 – 1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Onetti, Juan Carlos. *El pozo*, Montevideo, Ed. Arca, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Los adioses*, Barcelona, Ed. Buguera, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*, España, Ed. Bruguera, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo de abrazar*, España, Ed. Bruguera, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cuando ya no importe*, México, Ed. Alfaguara, 1993.
- Onstine, Robert. *Forma sentido e interpretación del espacio Imaginario en la obra Juan Rulfo Juan Carlos Onetti y Gabriel García Marquez*. USA, Stanford, California University, 1936.
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1995.
- Pardal de Llegany, Carmen. *Dejemos hablar al viento; confluencia de técnicas narrativas en la obra de Juan C. Onetti*, New York, USA, Buffalo N.Y. University, 1991.
- París de Odone, Blanca. *De la colonia a la consolidación del Uruguay*. Montevideo, Ed. Banda Oriental, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Cronología comparada de la historia de la historia del Uruguay (1830-1945)*, Montevideo, Universidad de la República, S/F.



- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, 1979.
- Perales, Rosalina. *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti, trayectoria temática e ideológica*. USA, New York, New York University, 1981.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México, Ed. Siglo XXI/ UNAM, 1998.
- Prado, Gloria. *Creación y recepción y efecto*. México, Ed. Siglo XXI /Diana, 1992.
- Prego, Omar. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura Coloquio internacional sobre la obra de Juan Carlos Onetti*, Francia, Poitiers, 1988.
- Poullon, Jean. *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1973.
- Rama, Ángel. *La generación crítica*, Montevideo, Ed. Arca, 1972.
- \_\_\_\_\_. *La novela en América Latina*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Novísimos narradores hispanoamericanos*. Montevideo, Ed. Marcha, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Onetti Juan Carlos. Origen de un novelista y una generación. El pozo*. Buenos Aires, Ed. Cal y Canto, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Ed. Siglo. XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Una política cultural autónoma*. Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1981.

Rall, Dietrich. *En busca del texto*, México, UNAM, 1987.

Renaud, Maurice. *Hacia una búsqueda de la identidad*, trad. Hugo Giovanetti  
Viola. T.I y II, Montevideo, Ed. Proyección, 1993.

Rolfe, Doris." La ambigüedad como tema de *Los adioses* " en *Cuadernos  
hispanoamericanos*, Núms.292-294 (Octubre- Diciembre 1974), Madrid,1994.

Rosado, José A. *Onetti; la marginalidad y los medios de comunicación masivos  
en la composición de la literatura urbana*. USA, New York, Brown University,  
1981.

Sartre, Jean Paul, *Qué es la literatura*, Buenos Aires, Ed. Losada 1967.

Singer Irving, *La naturaleza del amor*, T.I y II. México, Ed. Siglo XXI, 1992.

Sossa López, Emilio. *La novela y el hombre*, Madrid, Ed. Gredos, 1968.

Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*, Madrid, Ed. Gredos, 1989.

Vallarino, Roberto. *Los grandes poemas del siglo veinte*, México Ed. Promexa,  
1979.

Verani, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Ed. Monte Avila Editores,  
1981.

\_\_\_\_\_. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, México, FCE,  
1986.

Vital, Alberto ."Teoría de la recepción" Ed. Esther Cohen. *Aproximaciones  
Lecturas del texto*, México,UNAM,1995.

\_\_\_\_\_ . *El arriero en el Danubio*, México, UNAM, 1994.

Von Ziegler, Jorge. *Literatura y decepción*, México, UAM, 1984.

Yáñez, Adriana. *El movimiento surrealista*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1979.