



Universidad Nacional
Federico Villarreal

Vicerrectorado de
INVESTIGACIÓN

Facultad de Humanidades

**CRONOTOPO Y MUNDOS POSIBLES EN PARA UNA TUMBA SIN NOMBRE DE
JUAN CARLOS ONETTI**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
LITERATURA

AUTOR

Piaggi Arellano, Paulo Umberto

ASESOR

Dr. Espezúa Salmón, Rubén Dorian

JURADO

Dr. Salazar Mejía, Nécker

Lic. Runciman Tudela, Jorge Manuel

Mg. Paredes Morales, Judith Mavila

LIMA 2018

| | |
|---|----|
| Índice | |
| Resumen | 4 |
| Abstract | 5 |
| I. Introducción | 6 |
| 1.1 Descripción y formulación del problema | 7 |
| 1.2 Antecedentes | 8 |
| 1.3 Objetivos | 21 |
| -Objetivo general | 21 |
| -Objetivos específicos | 21 |
| 1.4 Justificación | 21 |
| 1.5 Hipótesis | 22 |
| II. Marco teórico | 23 |
| 2.1 Bases teóricas sobre el tema de investigación | 23 |
| III. Método | 80 |
| 3.1 Tipo de investigación | 81 |
| 3.2 Ámbito temporal y espacial | 84 |
| 3.3 Variables | 84 |
| 3.4 Población y muestra | 84 |
| 3.5 Instrumentos | 85 |
| 3.6 Procedimientos | 85 |
| 3.7 Análisis de datos | 85 |

| | | |
|-------|-------------------------|-----|
| IV. | Resultados | 119 |
| V. | Discusión de resultados | 120 |
| VI. | Conclusiones | 121 |
| VII. | Recomendaciones | 124 |
| VIII. | Referencias | 126 |

Resumen

La presente tesis estudia una de las novelas breves más importantes del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti: *Para una tumba sin nombre*. A través de un análisis textual, se busca evidenciar la presencia de diferentes cronotopos en el texto y su correspondencia con diversos mundos posibles. Con ese objetivo, se plantea un marco teórico que investiga las relaciones entre las dos categorías utilizadas y las interpreta de manera conjunta. La investigación demuestra así que las diferencias en la representación de las versiones de una misma historia, tal como se desarrolla en la novela, se expanden a la representación del tiempo y el espacio, de tal manera que se justifica su existencia como mundos posibles diferenciados. De este modo, se puede mostrar que la narración onettiana avanza a través de la creación de sus propios mundos.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti, Para una tumba sin nombre, cronotopo, mundos posibles

Abstract

This thesis studies one of the most important short novels of the Uruguayan writer Juan Carlos Onetti: *Para una tumba sin nombre*. By means of a textual analysis, we aim to show the presence of different chronotopes in the text and their correspondence with varied possible worlds. With that objective in mind, we develop a theoretical framework that explores the relationship between our two categories in use and interprets them jointly. Our research shows that the differences in the representations of different versions of the same story, as it is presented in the novel, expand to the representation of time and space, in such a way that their existence as differentiated possible worlds is justified. Hence it can be demonstrated that onettian narration advances by means of creating its own worlds.

Keywords: Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*, chronotope, possible worlds.

I. Introducción

Mi interés por Juan Carlos Onetti comenzó con un viaje a la Argentina que realicé en 2011. Llegué al país a visitar a mis abuelos que vivían en una pequeña ciudad en la provincia de Buenos Aires llamada Mercedes. En mi equipaje, llevé un viejo libro verde de la editorial Oveja Negra que contenía las novelas *Juntacadáveres* y *El Astillero*. Los largos viajes en tren hasta la capital me ayudaron a terminar de leer estas novelas y, paseando por la avenida Corrientes, utilicé los pesos que había cambiado para adquirir la edición de Archivos de las novelas cortas de Onetti. De esta manera, conocí sus grandes obras de este género como *Para una tumba sin nombre* y *Los adioses*. A este descubrimiento, se sumó mi interés previo por el género mencionado, que se ubica entre el cuento y la novela, y que no es particularmente favorecido por la crítica.

La tesis que presento significa la confluencia de dos preocupaciones. En primer lugar, necesitaba comprender conceptualmente la obra *Para una tumba sin nombre*, debido al impacto que causó en mí su lectura. He buscado lograr esto a través de los grandes críticos que han escrito sobre la novela y por medio de mi propia reflexión. En segundo lugar, la categoría principal que utilizo, el cronotopo, siempre me causó intriga, ya que la mayoría de menciones que se hacen a ella son principalmente abreviaciones de las palabras “tiempo y espacio”. Si esta categoría tiene la capacidad de interpretar la literatura debía ser susceptible a una sistematización; es decir, a que las partes que se analizan en ella sean diferenciadas. Además, debía también poder ser utilizada para novelas no realistas como las de Juan Carlos Onetti. De esta manera, mi intento de comprender *Para una tumba sin*

nombre me llevó a realizar una crítica de la teoría de Mijaíl Bajtín, la cual relacioné con la teoría de los mundos posibles con el objetivo de que me sea de utilidad para leer la obra mencionada. Considero que la utilización dialéctica de ambas, crítica y teoría, son fundamentales para el avance del conocimiento en el campo literario.

Quisiera agradecer a las personas que, con su conversación y enseñanzas, han aportado a mi desarrollo intelectual y, algunas aún sin haberla leído, a esta tesis. Agradezco a mi asesor, el profesor Dorian Espezúa, quien ha sido siempre un gran apoyo. A mis amigos, Dennis Lazo, Pamela Medina y Renato Guizado, siempre puntuales en sus críticas y leales en su amistad. A Miguel Cavero, por quien he aprendido más de literatura peruana que en muchas clases universitarias. Finalmente, a mis profesores en general, quienes han contribuido a mi formación académica, y a mi familia, que me ha apoyado en todo lo que he necesitado.

1.1 Descripción y formulación del problema

Los estudios existentes acerca de la novela *Para una tumba sin nombre* no han dado una explicación satisfactoria a la forma de su escritura a través de versiones de una misma historia. Sobre todo, no han incidido en la naturaleza de estas versiones o en su importancia relativa. Debido a ello, formulamos el problema de la presente tesis de la siguiente manera: ¿Cómo pueden entenderse las distintas versiones de las historias narradas en *Para una tumba sin nombre* con respecto al mundo que crean?

1.2 Antecedentes

Según Ángel Rama, la novela corta es el género en el cual “han llegado más alto nuestros narradores” (Rama, 2008, p. 20). La búsqueda del *boom* por la novela total habría

cegado tanto a narradores como a críticos y no habrían podido reconocer los méritos de la novela breve dentro de nuestra literatura. Rama llega a afirmar lo siguiente:

No valen tanto los *Cien años* como *El coronel no tiene quien le escriba*; ni *Terra nostra* lo que *Aura* o *Agua quemada*; ni *Gran sertão: veredas* lo que *Cara de Bronce*; ni *Rayuela* lo que *El perseguidor*; ni *El siglo de las luces* lo que *El arpa y la sombra*; ni *La vida breve* lo que *Para una tumba sin nombre*; ni *La casa verde* lo que *Los cachorros*. (Rama, 2008, p. 20)

Jorge Cornejo Polar, si bien no llega a los mismos extremos que Rama al proponer la superioridad de *Para una tumba* por sobre la que es considerada la mayor obra de Onetti, *La vida breve*, equipara ambas novelas al considerarlas “obras maestras” (Cornejo Polar, 1995, p. 11). No obstante, la cantidad de estudios amplios sobre esta obra no refleja el valor que ambos críticos le han atribuido. A continuación, comentaremos algunos de los trabajos más importantes sobre *Para una tumba sin nombre* y realizaremos un balance de sus propuestas centrales.

El primer ensayo amplio acerca de *Para una tumba sin nombre* pertenece a la crítica literaria argentina Josefina Ludmer. Se titula *Contar el cuento* y fue recogido en el libro de la misma autora llamado *Onetti: Los procesos de la construcción del relato* (1977). En este ensayo, Ludmer sabe reconocer muchas de las características del texto y las expone de manera sucinta. En primer lugar, afirma que *Para una tumba* es un “texto vacío que solo cuenta y escribe que cuenta” (Ludmer, 2007, p. 158). Sin embargo, cree que en ese “texto vacío” es posible estudiar las técnicas narrativas del mismo Onetti:

A primera vista es un relato anómalo, extranjero: un apéndice, una nota al pie; en realidad se constituye como un análisis (en el sentido etimológico: una disolución) del contar. Todos

los mecanismos de la escritura de Onetti se encuentran allí al desnudo, sin relleno, en otro registro; “sin nombre”: sin referente. Puede abstenerse de la nominación en la medida en que su ley se sitúa en el plano de la operación textual (en la producción de la significación) y no en el de sus relaciones con el referente (en la reproducción ‘realista’) (Ludmer, 2009, p. 159).

Para una tumba sin nombre sería, por lo tanto, un libro que “muestra sus costuras”. Las técnicas empleadas por Onetti se acumularían allí. Este hecho pondría a la novela en un lugar privilegiado dentro de la obra de nuestro autor, debido a que sería un relato en su estado más puro, “sin relleno”, precisamente. Bajo este punto de vista, no sería extraño comparar la posición de Ludmer sobre *Para una tumba sin nombre* con la definición de literatura del primer formalismo ruso, el cual veía a la obra literaria como la suma de las técnicas empleadas en su composición.

Ludmer afirma que en esta novela existe una escena núcleo que se desarrolla (aunque admite la posibilidad de encontrar otros núcleos diferentes desde otros puntos de vista, saliendo así del estructuralismo que es la línea de interpretación que primaba en esos tiempos), la cual sería la base para contar la historia de Rita: “1. Una mujer de Santa María, en Buenos Aires, 2. en la entrada de una estación, sobre una plaza, 3. cuenta un cuento 4. a los viajeros; viene de, va a alguna parte 5. y necesita dinero para el pasaje. 6. Para que le crean, lleva consigo un chivo” (Ludmer, 2009, p. 162). Es así que Ludmer utiliza esta división para su análisis.

La primera característica que encuentra esta crítica en la obra es la inversión. Varias escenas se repiten, pero invertidas. Al principio, era Rita, una mujer, que contaba un cuento a los hombres en Buenos Aires; después, son los hombres (el doctor y Jorge) que cuentan la

historia de Rita en Santa María. Se invierte el lugar, el género y el número (Ludmer, 2009, p. 166). También hay un trabajo de inversión en el tiempo, la historia comienza por el final y luego va hacia atrás.

Otro punto que advierte Ludmer es el de las homonimias, que para ella sirven para hacer traslaciones en la historia. El Plaza, un restaurante en el cual se puede tener una plaza, se relaciona con la plaza junto a la estación, en donde Rita contaba el cuento del chivo. También se hace una relación entre la Estación de Constitución, que es en donde estaba Rita, y las estaciones del año. Siempre los encuentros entre Jorge y el doctor se dan en verano. También la polisemia es importante para Ludmer. La palabra “contar” se repite de distintas maneras a lo largo de la novela: contar con alguien, contar dinero, pagar al contado, escuchar un cuento. Se repiten variaciones de la misma raíz en toda la obra.

Después, Ludmer plantea que el relato también se organiza a partir de la diferencia de lo “mismo” y de lo “otro”¹. Rita contaba a los viajeros que ella era una viajera también (que era lo mismo), pero que se había quedado sin dinero (esa era su diferencia). De esta manera, ella buscaba reincorporarse a lo “mismo” (Ludmer, 2009, p.186). Esto también se ve cuando Jorge toma el lugar de Ambrosio al lado de Rita, en la cama. Él está convertido en “otro” (Ludmer, 2009, p.187). Sin embargo, la mayor diferencia sería la de los sexos. Quienes le pagan a Rita, son hombres que creen en su cuento. En cambio, los que saben que cuenta un cuento, los que saben contar, son mantenidos por ella (Ambrosio y Jorge), es su

¹ Esto puede relacionarse con lo propuesto por Roberto Ferro sobre que los vacíos y lo extraño intentan llenarse con las repeticiones en el contar (Ferro, 2011, p. 312).

cuerpo femenino el que paga (Ludmer, 2009, p. 191). Este punto no es muy ampliamente desarrollado.

Lo horizontalidad de Ambrosio, su feminización, son, quizás, el momento más importante del trabajo de inversión que constantemente opera el texto; el proceso de constitución de “la obra”, en realidad el concebir “el cuento”, el perfeccionar el relato de la mujer, es un hecho “de hombres”... pero en actitud femenina. Cadáver y mujer es, además, la misma Rita, el sujeto de la matriz, cuando se abre el “contar” de *Para una tumba*. (Ludmer, 2009, p. 193)

El tema de la mujer en las novelas de Onetti ha sido trabajado desde muchas perspectivas (aunque no necesariamente en *Para una tumba*). La crítica ha reconocido que los mundos onettianos son esencialmente masculinos (Rama, 1974). Fernando Ainsa estudia el amor en la obra de Onetti y afirma que las únicas maneras que tiene el personaje onettiano de relacionarse con el mundo es a través del odio y/o del amor (Ainsa, 1974, p. 111). Por lo tanto, “Lo que motiva al personaje de Onetti, lo que únicamente logra romper su estado existencial básico –el fatalismo– es la presencia de una mujer y las relaciones que suscita” (Ainsa, 1974, p. 111). En ese sentido, existe un consenso sobre la importancia de la mujer como elemento organizador de la trama. Sin embargo, hasta donde hemos alcanzado a ver, Ludmer es la única que afirma la “actitud femenina” que asumen los hombres en el acto de contar. Esa es una línea de investigación que no ha sido realmente desarrollada.

Mark Millington, en su libro *Reading Onetti: Language, narrative and the subject* (1985), dedica un capítulo a la novela *Para una tumba sin nombre*. Su lectura centra su atención en las relaciones entre los personajes de la obra. Revisa minuciosamente el texto y lo lee por medio de oposiciones binarias: “In this way, the opening pages of *Para una tumba* establish the novel’s crucial oppositions: the known against the unknown, habit

against innovation, the “legal” against the “illegal” (Millington, 1985, p. 205). Estas oposiciones recorrerían toda la novela desde su comienzo. La descripción de lo que es un entierro habitual y la irrupción del entierro de Rita como algo desconocido y anómalo abre las puertas a otro tipo de oposiciones binarias. La más importante según Millington es la oposición “arriba/abajo” (Millington, 1985, p. 210). Así como el coche fúnebre no llega desde arriba y evita la ciudad, Jorge Malabia hace lo mismo. Se niega la ciudad y se va hacia abajo en un paralelo con la degradación moral².

Millington reconoce el vaciamiento del texto sobre el que escribe Josefina Ludmer, pero este crítico opina que no deberíamos centrar nuestra atención en este vaciamiento como estructura formal, sino en las razones detrás de él.

Hence, the emptying is best understood not just as a formal device, but as a function of different values – Jorge’s, Tito’s and Díaz Grey’s. What is important is less the content of the story about Rita, than why individuals favour a particular slant, and this must draw into the discussion Díaz Grey’s constant assessment of people: their positions and values. (Millington, 1985, p. 216)

² Esta degradación, que ya ha sido explorada por la crítica clásica, es retomada Diego Hernández Arias en su tesis titulada *Ficción y distopía en Juan Carlos Onetti: Una lectura del espacio imaginario de Santa María en “La vida breve”* (2014). Según este autor, “las diversas vicisitudes que ocupan el espacio de las más de setecientas páginas de *La vida breve*, son las que permiten dilucidar la realidad angustiante y desoladora de los seres de ficción que habitan en *Santa María*” (Hernández, 2014, p. 68). En ese sentido, la representación de una realidad angustiante sería suficiente para llamar a la obra de Onetti distópica. Esa postura nos parece equivocada, ya que la distopía (una sociedad con características extremadamente negativas para el bienestar humano), como contracara de la utopía (una sociedad perfecta), debe situarse lejana de la realidad, ya sea espacialmente (en una isla desierta, por ejemplo) o temporalmente (en un futuro lejano). El utilizar este término para interpretar *La vida breve* como novela (muy diferente a *Para una tumba sin nombre*, por otra parte) solo ayuda a confundir lo que le es particular a esa obra, y no a dilucidar su interpretación. La descripción que hace Hernández de las tres grandes distopías literarias del siglo XX (*Un mundo feliz*, 1984 y *Fahrenheit 451*) solo le sirven para postular que Onetti escribe obras diferentes a ellas (Hernández, 2014, p. 69). En ese sentido, es difícil entender la utilidad de usar el mismo concepto para describir la producción onettiana.

De esta manera, comienza Millington su análisis de los valores detrás de estos tres personajes y sus motivaciones al momento de participar en la construcción del relato. El primer personaje analizado es Tito, el amigo de Jorge Malabia. La primera característica que se resalta de él es la obesidad. Desde su primera mención por Jorge, se nos informa de su tendencia a la gordura, la cual Jorge trata como algo despreciable. En la novela, Díaz Grey interpreta esta “capitulación ante la obesidad”, en palabras de Mark Millington, como una imitación del padre muerto.

Vi que imitaba a su padre, el ferretero, muerto un año atrás. Aquella imitación se cumplía de dos maneras, en dos campos: por medio de la ridícula perla en la corbata, la cadena del reloj, el peinado, diez detalles más que fui descubriendo, todo esto nacido de la voluntad consciente; y por medio de la voluntad oscura de su cuerpo que se había puesto a crecer en el cuello, el vientre y las nalgas, remedando con exactitud, con cierta modestia, la figura desagradable del padre muerto. (Onetti, 2009, p. 123)

Tito se esfuerza por mantener la misma fe en los principios de su padre, basados en el éxito comercial, y disminuye toda expresión de su propia personalidad. Es una aceptación que Millington interpreta como estar pegado a la legalidad. Esto se evidencia desde el momento en que Jorge plantea sus planes de casarse con Rita. “[...] it is Tito who immediately articulates the probable impossibility of it because Jorge is a minor” (Millington, 1985, p. 218). Tito, además, no es nunca un marginal como Jorge. Esto se debe a que, dentro de sus valores, el dinero es fundamental. De esta manera, justifica el darle dinero a Rita a cambio de servicios sexuales (prostitución), mientras que condena a Jorge por dejarse mantener por ella. Esta moralidad, según Millington, se demuestra vacía, ya que viene unida a un orgullo por la potencia sexual. “The incongruous combination of juvenile

pride in his sexual prowess and selfless charity pinpoints the hollowness of his “morality”” (Millington, 195, p. 219). Millington, en este punto, compara esta relación con lo marginal con la que tiene Godoy, el mercader y descubridor de Rita. Tanto Tito como Godoy solo pueden dar dinero, mientras que los “creativos” otorgan sus historias (stories) como pago (Ambrosio y Jorge).

A diferencia de Tito, Jorge se mueve fuera de la “[...] parental, legal zone of Santa María” (Millington, 1985, p. 221) y entra en un “[...] creative marginal world which Ambrosio previously occupied” (Millington, 1985, p. 222). Jorge se niega a vivir en el mundo de la legalidad, de las reglas, busca expresar su propia rebeldía sin arrepentimientos. Sin embargo, con el tiempo y los distintos encuentros con Díaz Grey, se ve un cambio, un desplazamiento de Jorge hacia el mundo paterno de Santa María. Millington propone que estos cambios son tres. En primer lugar, había aprendido a tomarse en serio (“[...] his unironic seriousness, which fatally links him with his father” (Millington, 1985, p. 223)). En segundo lugar, había perdido su rebeldía y la había reemplazado con cinismo. Y, por último, había aprendido a arrepentirse. Según Millington, “These ideas of accommodation and of adult weakness stand in stark contrast to his former belligerent opposition” (Millington, 1985, p. 224). Por último, cuando Jorge intenta acabar la historia de Rita afirmando que todo lo construido hasta el momento era “mentira”, el carácter peyorativo que toma esta palabra lo saca de la zona que Millington llama “creativa” y lo inserta en la legalidad misma de Santa María³.

³ Teresa Basile opina que “Sería posible leer *Para una tumba sin nombre* como una historia de iniciación sexual de los jóvenes adolescentes; o como el ingreso al mundo de los adultos que Jorge y Tito asumen de diversa manera” (Basile, 2000, p. 136). Sin embargo, esta interpretación de la novela viene de años anteriores.

Este paso de lo creativo a la legalidad es interpretado por Mark Millington como una resolución (work out) del complejo de Edipo.

I want to speculate that insofar as Jorge is seen to move gradually from a position in the marginal world of Buenos Aires to a position within the social and cultural norm of Santa María – the “legal world” –, his experience may be conceived in general terms as a working out of the Oedipus complex. (Millington, 1985, p. 225)

Rita representa a la madre con la que Jorge intenta unirse en Buenos Aires, mientras que escapa a la ley del padre y se inserta en la marginalidad a las afueras de la ciudad. Caso contrario es el de Tito, “[...] who willingly embraces and imitates the forms of his father’s world in Santa María” (Millington, 1985, p. 226). Esta lectura psicoanalítica es posterior al análisis textual y sirve para ampliar la explicación de lo encontrado en la novela. Millington afirma la centralidad de Díaz Grey. Este personaje es el que focaliza y el que evalúa a los demás. Funciona como un punto central desde el que se observan los cambios producidos en Jorge y en Tito, además de que filtra el mundo que se nos presenta⁴. Si el trabajo de Josefina Ludmer es el más completo que hay sobre las técnicas narrativas en *Para una tumba sin nombre*, el de Mark Millington es el que aborda con mayor profundidad los valores y las relaciones entre los personajes que se muestran en la novela.

En 1977, Marilyn Frankenhaller ya había mencionado el despertar sexual de Jorge Malabia en dos novelas: *Juntacadáveres* y *Para una tumba sin nombre* (Frankenhaller, 1977, p. 73). Además, en 1966, Luis Harss sostenía que *Para una tumba sin nombre*, “[...] a pesar de sus divagaciones y divergencias onettianas, es una historia de “educación sentimental”. Jorge cruza el umbral de la vida adulta esclavizado por una pasión que es en gran parte autoprovocada” (Harss, 1966, p. 240). Paso de la creatividad adolescente a la legalidad, iniciación sexual o cruzar el umbral de la vida adulta son definiciones cercanas de un mismo fenómeno y podríamos considerarlas como una misma línea de interpretación.

⁴ En términos de Prego y Petit, es un “narrador no dramatizado” (Prego y Petit, 2009, p. 180).

No quisiéramos concluir este apartado sin mencionar una característica del texto que reconoce Millington. Esta es la *simetría*. Según este investigador, los puntos de vista que ocupan los personajes, desde fuera, desde abajo, etc., y los encuentros con ciertos personajes (Rita como empleada del padre de Jorge, y el dependiente de la tienda como empleado del padre de Tito) generan una armonía en la obra. Sin embargo, Millington no es el primero en utilizar esta palabra para describir la obra de Onetti. Años atrás, Mario Benedetti ya había hablado de esta “modalidad técnica” y había afirmado al respecto que “Siempre hay un movimiento de ida y otro de vuelta, una mitad preparatoria y otra definitiva” (Benedetti, 1974, p. 58). Debido a que ambos críticos utilizan el término para referirse a diferentes fenómenos, podríamos afirmar que es una característica que se manifiesta en varias formas en la obra de Onetti. Además, el sentido en que lo usa Millington no deja de tener cierta semejanza con lo que Josefina Ludmer llama “inversión”.

En su libro, ya clásico, *Onetti: el ritual de la impostura* (1981), Hugo Verani comienza su reflexión sobre *Para una tumba sin nombre* afirmando que esta “[...] constituye una vasta metáfora de la creación literaria; su tema esencial es el propio acto creador” (Verani, 1981, p. 44). Si bien este crítico, en este mismo texto, explora otras posibles lecturas de la novela⁵, creemos que esta primera afirmación, por sí sola, posee suficiente contundencia para definir toda una línea de investigación en el estudio de la obra. No queremos decir, claro está, que Verani haya sido el primero en sostener esta idea. Ya en Ludmer se encontraban ciertos atisbos de equiparación entre el contar en la novela con el

⁵ Como, por ejemplo, “la expansión textual infinita” (Verani, 1981, p. 44), la exaltación de la dimensión literaria (Verani, 1981, p. 45), “la falsedad esencial de toda ficción novelesca” (Verani, 1981, p. 47), la literatura como redención (Verani, 1981, p. 49) y la novela como muestra de la dialéctica interna presente en la obra de Onetti (Verani, 1981, p. 51).

acto literario; además, la crítica Zunilda Gertel había definido ya a la obra como “[...] una teoría crítica de la creación literaria” (Gertel, 1980, p. 179). Por lo tanto, se trata de un lugar común que varios intelectuales han reconocido.

El investigador Oscar Alberto Morales en su artículo, “Literatura autorreflexiva o la lectura y la escritura como argumento central en la narrativa de Juan Carlos Onetti: *Para una tumba sin nombre*” (2005), desarrolla esta postura de la crítica tradicional de ver a la obra como metaficción. Morales comienza su texto con una cita erróneamente atribuida a Josefina Ludmer. En realidad, se trata de una versión parcial de la primera cita de nuestro presente apartado y le pertenece a Hugo Verani⁶. Esta imprecisión resulta sorprendente, debido a que la misma hipótesis de Morales es una reiteración de lo ya planteado por Verani (Ludmer según él). Después de una pequeña nota biográfica sobre Juan Carlos Onetti, el ensayo contiene una serie de resúmenes de posturas sobre la metaficción, la lectura y la escritura con un mínimo de análisis por parte del autor. Este marco teórico resulta ser una yuxtaposición inconexa de fuentes y no hace visible la perspectiva desde la cual se escribe.

En cuanto al análisis de Morales, podemos resumir sus ideas en tres. En primer lugar, se postula que el tema principal de *Para una tumba sin nombre* es la literatura misma. Nos encontramos ante arte que habla de arte, literatura que habla de literatura. Esta imagen de la obra, como ya se ha mencionado, no es nueva en absoluto y puede ser rastreada hasta los primeros textos críticos. En segundo lugar, se postula la identidad entre

⁶ Morales omite la palabra “propio” en la cita. Esta confusión en los autores puede deberse a un pie de página del propio Verani, en el cual menciona un ensayo anterior de Ludmer. Sin embargo, no se trata de una cita textual ni de un paráfraseo. Además, la ausencia de una referencia bibliográfica a Ludmer en el ensayo de Morales puede servir como un argumento a favor de esta posibilidad.

el lector y el escritor. Según Morales, Onetti propone que todo acto de lectura es un acto creador, leer, en *Para una tumba*, es dar una nueva versión de la historia. En la metaficción, por lo demás, leer es siempre mantener una actitud crítica⁷. Por último, se afirma que la novela trata del proceso de escritura que siguió el doctor Díaz Grey para reconstruir la historia de Rita. Además, Jorge y Tito superarían en creatividad al doctor debido a que este busca la verosimilitud⁸.

Como ha podido apreciarse, la línea crítica que asocia a *Para una tumba sin nombre* con la metaficción ha estado presente en varios autores, pero no ha tenido hasta ahora un desarrollo amplio desde un marco teórico coherente. El artículo de Oscar Alberto Morales, que tal vez tenía como objetivo remediar esta situación, muestra muchas falencias. No obstante, la propuesta general de que un tema importante en la obra es la creación de historias se sostiene perfectamente y podría afirmarse que ya representa un consenso.

La postura metaficcional sobre *Para una tumba sin nombre* fue aceptada por la crítica posterior, como en el artículo de Mónica L. Bueno (1998): *Para una tumba sin nombre: las versiones de la historia y los gestos de la lectura*. Bueno sitúa esta novela dentro de la narrativa contemporánea que tiene como característica principal la

⁷ Morales atribuye esta idea a Dotras (1994) por medio de un parafraseo. Posteriormente, Prego y Petit también reconocen que el lector en Onetti es un agente activo en la historia, debido a que es invitado a “[...] tomar una parte activa en la construcción final del relato” (Prego y Petit, 2009, p. 178).

⁸ “La búsqueda de contradicción, de lagunas y de verosimilitud le coarta su capacidad creadora; lo relegan a producir lo real, aunque no lo consigue” (Morales, 2005). Creemos entender que Morales se refiere a que Díaz Grey busca contradicciones para corregirlas y lagunas para llenarlas para conseguir su meta de una historia verosímil. Sin embargo, la ausencia de contraste en esta cita nos hace dudar de las intenciones de su autor.

autorreflexividad⁹. “Se trata de una literatura que apuesta a mostrar los procedimientos, que se ocupa de sí misma. Esa autorreferencialidad constituye el eje de la escritura narrativa y pone en duda el acuerdo entre obra y lector” (Bueno, 1998, p. 76). Sin embargo, la propuesta de esta autora no queda allí. Ella ve esa autorreflexividad en Onetti como un mecanismo que podríamos denominar postmoderno (aunque ella no utilice esta palabra) en sus cuestionamientos a los metarrelatos. “Esta estrategia cuestiona la idea de origen y originalidad y opone la posibilidad de una consecución infinita que traduce y reescribe esa continuidad armada sin punto de principio, hecha genealógicamente de emergencias y procedencias, se centra en esta novela justamente en la narración de una historia” (Bueno, 1998, p. 77). En ese sentido, en el texto no habría un dueño de la verdad, incluso Jorge sería negado al final por la carta de Tito (Bueno, 1998, p. 82).

Podemos afirmar, por lo tanto, que Mónica L. Bueno reconoce la autorreflexividad de la novela de Onetti e incluye en su lectura la idea de la relativización de la verdad. Dos años antes, María Cristina Dalmagro había dicho algo parecido en su artículo “*Para una tumba sin nombre* (1959) y *Cuando ya no importe* (1993), de Juan Carlos Onetti: postmodernidad y práctica crítica” (1996)¹⁰. Para ella, es claro que hay una “relativización de la realidad” (Dalmagro, 1996, p. 233) en la obra, que se da una:

⁹ Esta autoreflexividad funciona también entre obras de Juan Carlos Onetti. Como plantea el crítico italiano Erminio Corti, las novelas acerca de la ciudad de Santa María carecen de referencias temporales extratextuales, pero presentan pistas acerca de su relación temporal unas respecto a otras (Corti, 2004, p. 226). Podemos, por ejemplo, afirmar la posterioridad de los acontecimientos en *Para una tumba sin nombre* con respecto a la historia de *El astillero*.

¹⁰ Mónica L. Bueno, a pesar de presentar posturas parecidas, no cita este artículo de Dalmagro. Esto resulta extraño principalmente debido a que ambos fueron publicados en la misma revista y, como ya se ha mencionado, con solo dos años de diferencia.

[...] desvalorización del narrador como centro organizador del relato, desvalorización también de la unicidad del gran relato, a una apertura a variedad de significados, a una desmitificación del autor, en fin, a una ambigüedad y relativización que dan cuenta de la necesidad de expresar que, la aparente totalidad no es más que una suma de yuxtaposiciones, que la realidad y la ficción confunden sus límites, que la invención contamina la realidad y que toda escritura es manifestación de un mundo caótico que “dice” acerca de la desintegración política y humana contemporánea. (Dalmagro, 1996, p. 235-236)

Creemos que estas dos estudiosas mencionadas (Bueno y Dalmagro) siguen una misma línea crítica diferente a la de Verani y Gertel. Reconocen que hay una “problematización de la escritura” (Dalmagro, 1996, p. 234), pero la interpretan desde un punto de vista más amplio, relacionando esta característica con el relativismo a nivel social. El tema ya no sería la creación literaria, ni de manera explícita ni como metáfora, sino la imposibilidad de llegar a lo real por medio del lenguaje. Bajo este punto de vista, *Para una tumba sin nombre* sería una novela postmoderna en el sentido que le otorgó Lyotard en su libro *La condición postmoderna* (1987). Habría una crisis en la legitimación del conocimiento que coincidiría con la caída de los metarrelatos. Las grandes verdades universales son reemplazadas por enunciados parciales que deben sustentarse en condiciones pragmáticas a través de actos performativos. Como se ha mencionado, no estamos ante una postura contradictoria con lo visto hasta el momento. El mérito de estas autoras consiste en salir de la novela a un contexto social (la postmodernidad) para leerla desde allí.

La crítica sobre *Para una tumba sin nombre* ha expuesto ciertas características de la novela y ha desarrollado líneas de investigación no contradictorias. A continuación, propondremos algunos puntos de intersección entre las posturas expuestas.

- a) Ya sea que hablemos de un texto vacío (Ludmer, Millington), polivalente (Verani) o de ausencia de verdad (Dalmagro, Bueno), podemos afirmar que el ser un texto abierto y con distintas lecturas es una característica fundamental de *Para una tumba sin nombre*.
- b) El elemento sexual-amoroso de la novela se ha visto como paso a la adultez (Millington), iniciación sexual (Basile, Frankenthaler) y educación sentimental (Hars). Es evidente que esta maduración de los personajes adolescentes se destaca como parte esencial del argumento de la novela.
- c) Por último, la creación de historias, el contar el cuento (Ludmer) o la metaficción (Verani, Gertel, Morales) es un tema primordial, el cual define el estilo propio de la obra.

1.3 Objetivos:

Objetivo General: Demostrar la relación teórica entre el concepto de cronotopo y de mundo posible.

Objetivos específicos: 1. Demostrar la existencia de cronotopos diferentes en las versiones de la historia de *Para una tumba sin nombre*. 2. Ubicar nuestra investigación dentro de las líneas que ha seguido la crítica en el análisis de esta novela.

1.4 Justificación: Si bien *Para una tumba sin nombre* es una obra de Onetti altamente valorada por la crítica, no existe ningún estudio pormenorizado que explique la

construcción del mundo en esta obra, ni su originalidad al momento de crear historias que se relacionan de manera dialéctica. Por lo tanto, la presente investigación tiene como objetivo llenar ese vacío y probar formalmente un aspecto que no ha sido explicado suficientemente hasta el momento.

1.5 Hipótesis

Primarias: Cada versión de la historia en **Para una tumba sin nombre** crea un mundo posible diferenciado.

Secundarias: Cada mundo posible construido en la novela posee un cronotopo particular.

II. Marco Teórico

2.1 Bases teóricas sobre el tema de investigación

El teórico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) desarrolla su propuesta sobre el cronotopo principalmente en dos ensayos: uno llamado “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1991), el cual es el ensayo teórico más completo sobre la categoría, y “La novela de Educación y su importancia en la historia del realismo” (1982), el cual es sobre todo aplicativo. Para el presente trabajo, tomaremos principalmente los postulados del primer texto mencionado, complementándolos con los del segundo.

Lo que nos proponemos hacer en las siguientes páginas es ampliar la categoría y mejorar su base teórica viéndola desde el punto de vista de la semiótica lingüística literaria¹¹ y la teoría de los mundos posibles. En un primer momento, delimitaremos lo que entiende Bajtín por cronotopo. Luego, a través de sus aplicaciones, propondremos una serie de puntos que creemos necesario analizar al momento de enfrentarnos con un texto de creación¹². A continuación, revisaremos otras propuestas sobre el tiempo y el espacio en la literatura. Y, por último, relacionaremos el cronotopo con la teoría de los mundos posibles

¹¹ Tomás Albaladejo dice que la semiótica literaria debe ser estudiada dentro de la semiótica lingüística, ya que “la semiótica lingüística se ocupa de los textos no literarios y de los textos literarios, pues tanto aquéllos como éstos son signos u objetos lingüísticos, aunque provistos de características especiales los últimos” (Albaladejo, 1986, p. 19). Esta semiótica lingüística literaria se divide en semántica literaria, sintaxis literaria y pragmática literaria conforme a la división previa de la semiótica en semántica, sintaxis y pragmática propuesta por Charles Morris.

¹² Bajtín cree que el cronotopo es útil principalmente para la novela y es a eso a lo que apelamos. No tomaremos en cuenta las posibilidades que se dan en la lírica.

para que sea aplicable a narraciones en las cuales existan espacios y tiempos no acontecidos en el mundo factual de la novela.

Para Bajtín, el cronotopo se define como la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1991, p. 237). Según esa definición, podríamos dividir el cronotopo en tres elementos: el espacio, el tiempo y la conexión entre ambos¹³. Se deben analizar los dos primeros términos por separado y, luego, cómo está configurada su unión. Esto nos haría ver la naturaleza y el funcionamiento del mundo representado. El cronotopo es, además, una “categoría de la forma y el contenido” (Bajtín, 1991, p. 238)¹⁴ y tiene especial importancia para el estudio de los géneros novelescos.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. (1991, p. 238)¹⁵

¹³ Todas las categorías y subcategorías aquí planteadas son una propuesta nuestra que se desprende de la obra de Bajtín. No aparecen en los textos de este autor.

¹⁴ Esto es precisamente lo que nosotros discutiremos al final del presente capítulo.

¹⁵ Una paráfrasis interesante de la teoría bajtiniana es la que hace María del Carmen Bobes: “[...] y el *cronotopo*, unidad conjunta del *tiempo* y del *espacio* que, con formas y relaciones diferentes en cada relato, está presente en todos como unidad de construcción; tanto el tiempo como el espacio se integran en el discurso, como coordenadas donde se sitúan los personajes y donde se desarrolla la acción, y además suelen tomar parte en el conjunto narrativo semantizándose mediante procesos metafóricos o metonímicos, en convergencia semántica con los personajes principales de la obra y, a veces, con los motivos que se suceden en el relato” (1998, p. 9).

Para Bajtín, entonces, el cronotopo es una categoría macro y así es como la aplica. Su definición y suposiciones teóricas se reducen a un par de páginas y prefiere tratar el tema en las aplicaciones concretas. Comienza por un análisis de las novelas griegas, que encajarían dentro del género de novelas de aventura. Llega hasta la novela renacentista carnavalesca de Rabelais (en su primer artículo, ya que, en el segundo, trata de la novela de educación y llega hasta el romanticismo). Sus análisis los trataremos solamente desde el punto de vista de la metodología que emplea para ver los puntos que Bajtín busca encontrar en cada una de sus lecturas.

Hay que añadir a los tres elementos ya mencionados un cuarto, que es la relación entre el cronotopo de la novela con el cronotopo real. La perspectiva que Bajtín toma para sus estudios es generalmente histórica, y especialmente en este caso. El texto hace la aclaración, después del título, con un paratexto: “Ensayos de poética histórica”. Así explica el autor esta relación:

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua; se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario. (Bajtín, 1991, p. 238)

Si bien no vamos a tomar este elemento para nuestra propuesta debido a su alta variabilidad en relación con la obra literaria concreta que se analice, queremos resaltar su importancia. Dice Bajtín que “todo problema teórico puede solucionarse únicamente en relación con un material histórico concreto” (Bajtín, 1982, p. 210). En ese sentido, existen obras en las cuales un análisis formal de las relaciones entre el tiempo y el espacio no lograría penetrar ni siquiera la superficie del texto. Este es el caso de las biografías y autobiografías antiguas que Bajtín llama “retóricas” (para diferenciarlas de las biografías de tipo platónico¹⁶, en las cuales el tiempo es abstracto y solo importa la metamorfosis del individuo). Dice sobre ellas:

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario, estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso, no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas. (Bajtín, 1991 p. 284)

Este cronotopo real que se menciona era el *Ágora*, la plaza pública. En ella, el hombre vivía como un ser completamente exterior. No había la diferenciación entre la vida pública y la vida privada; tampoco se tenía en cuenta el mundo interior de la persona, en

¹⁶ Bajtín llama así las obras *Apología de Sócrates* y el *Fedón* de Platón. En estas obras, se hace una biografía interna del hombre, los momentos están claramente delimitados y se remarca el camino que va de la ignorancia al conocimiento auténtico (matemática y música). Los espacios no tienen importancia, porque lo que se enfoca es la vida interior del hombre.

cuanto a pensamientos o sentimientos. Por lo tanto, lo real era lo que tenía una manifestación externa y eso puede verse incluso en la literatura: los héroes griegos lloraban y se lamentaban en voz alta, lo cual daba existencia a su dolor. En este caso, todo ese género de las biografías y autobiografías retóricas está determinado por el cronotopo real en el cual se presentaban y sobre el cual se pensaban.

Según Bajtín, “toda imagen temporal (y las imágenes literarias son imágenes temporales) necesita de un mínimo de plenitud de tiempo” (Bajtín, 1991:298). Esto significa que no hay islas temporales, sino que todo paso del tiempo relaciona un pasado con un futuro y cobra un sentido particular. En el caso de que no hubiera paso del tiempo, “la contemporaneidad, tomada al margen de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de estos” (Bajtín, 1991, p. 298).

Hemos dividido el análisis del tiempo en tres subcategorías. Como se verá a continuación, cada una de ellas está basada en las aplicaciones que hace Bajtín de su teoría y pueden servir como una esquematización. Estas tres subcategorías son la duración, la división y los efectos. El nivel de especificidad va en orden creciente y, de igual manera, su importancia para el estudio de los géneros.

Si aceptamos la división de Genette entre tiempo de la historia y tiempo del relato (Genette, 1989, p. 89), debemos decir que el tiempo del cronotopo es necesariamente el de la historia en cuanto a la duración de la historia. Dentro de esta lógica (la de la duración) no se deben tomar en cuenta ni las diferencias en el orden (analepsis, prolepsis, etc.) ni los fenómenos en la relación entre duración de la historia y del relato (pausas, elipsis, etc.).

Esto se debe a que nos encontramos en el nivel de lo representado y no de la representación. Los *ítems* básicos a tomar en cuenta son los de la dicotomía breve-larga. Normalmente, las novelas tenderían a tener una duración larga y los cuentos una más corta, pero esto es bastante relativo. Podemos tomar como ejemplo *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco, novela de más de quinientas páginas con una duración de solo una semana.

Al hablar de una diferencia temporal entre Tolstoi y Dostoievski, dice Bajtín:

Tolstói no valora los instantes, no trata de llenarlos con algo esencial y decisivo; la expresión «de repente» se encuentra en él muy raramente, y nunca introduce ningún acontecimiento esencial. A diferencia de Dostoievski, a Tolstói le gustaba la duración, la longitud del tiempo. (Bajtín, 1991, p. 400)

Instantes trascendentes en la vida frente a cambios paulatinos y prolongados son dos formas de duración que llevan consigo visiones del mundo muy diferentes en la literatura. Puede plantearse toda una interpretación a partir de las variaciones entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, y es lo que hace la narratología posterior a Bajtín. Encontramos en el cronotopo un precedente muy importante que va incluso más allá que la narratología en sus conclusiones.

Al contrario de la duración, la división es mucho más cercana al plano de la representación (porque es modificada por esta, pero sigue siendo parte del tiempo del cronotopo que, como hemos mencionado, es el tiempo de lo representado) y, por lo tanto, al tiempo del relato. Aquí serían aplicables las categorías narratológicas del orden. La dicotomía básica de esta subcategoría se relaciona con la narración de los acontecimientos

en la historia: organización exterior - organización interior. Para explicar esto, tomaremos como ejemplo lo que dice Bajtín acerca del tiempo en la novela griega de aventuras:

[El tiempo] Se compone de una serie de segmentos cortos que corresponden a diferentes aventuras; dentro de cada aventura, el tiempo es organizado exteriormente, técnicamente: lo importante es lograr escapar, lograr alcanzar, lograr adelantarse, estar o no estar precisamente en el momento dado en un cierto lugar, encontrarse o no encontrarse, etc. En el marco de una aventura se cuentan los días, las noches, las horas, incluso los minutos y segundos, como en cualquier lucha y en cualquier empresa exterior, activa. Esos fragmentos temporales se introducen y se intersectan por las nociones específicas «*de repente*» y «*precisamente*». (Bajtín, 1991, p. 244)

Cuando afirma Bajtín que el tiempo está “exteriormente organizado”, alude a la falta de conexión necesaria entre los segmentos de que consta la historia. He allí la diferencia entre la organización exterior y la interior: la *necesidad*. Existen además, como dice la cita, “nociones específicas” para la novela griega. Nos parece completamente necesario tomarlas en cuenta, pero sólo como puntos de referencia sobre cómo debe realizarse el análisis, mas no como elementos generales que se deban buscar en toda novela.

El tiempo en la novela puede producir efectos sobre dos cosas: los hombres y su mundo. Una clase de efectos sobre los hombres son los exteriores: los cambios biológicos, para empezar. En la novela griega de aventuras, los protagonistas no tienen edad biológica, no envejecen nunca. Eso demuestra el tiempo ajeno de la aventura del que habla Bajtín. Puede suponerse que también podría haber cambios infligidos, heridas, pérdida de miembros, etc., todo lo que en una vida sucede que afecte el futuro de manera externa. En cuanto a los del interior de los personajes, puede haber un aprendizaje, como en la novela

de educación o en la novela de aventuras costumbrista, como es el caso de *El Asno de Oro* de Apuleyo. Tomemos ahora lo que dice Bajtín sobre esta novela para explicar los efectos sobre el mundo:

Pero, junto a esos elementos positivos existen también importantes restricciones. Aquí, como en la novela griega, el hombre es un hombre privado, aislado. La culpa, el castigo, la purificación y la beatitud tienen, por lo tanto, un carácter privado, individual: se trata de un asunto personal de un individuo particular. La actividad de tal individuo carece del elemento creador: se manifiesta negativamente: en un hecho imprudente, en un error, en una culpa. Por eso, también la eficacia de la serie en su conjunto alcanza tan sólo a la imagen del hombre mismo y de su destino. Esta serie temporal, así como la serie de aventuras de la novela griega, no deja ninguna huella en el mundo circundante. En consecuencia, la relación entre el destino del hombre y el mundo tiene un carácter externo. El hombre cambia, soporta la metamorfosis con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador. (Bajtín, 1991, p. 272)

Los cambios en el mundo que espera el autor en este caso son de naturaleza política, social y cultural; sin embargo, pueden imaginarse también cambios del tipo físico, como son los desastres naturales. La evolución de un personaje que no está unida a un cambio en el cronotopo no puede ser considerada creadora. Pero no solo eso, sino que un mundo que no cambia con el tiempo es un escenario muerto. Todos los elementos en una novela tienen una interrelación, pero en este caso se ha cortado el hilo que une el tiempo con el espacio en cuanto a los cambios que debe generar el primero sobre el segundo. El hecho de que ambos sigan unidos con el personaje (el personaje cambia conforme cambia de espacio y

también conforme pasa el tiempo) pero no lo estén entre sí puede considerarse una rajadura en la estructura de la obra.

Estas subcategorías son también tres: tamaño, lugares y valoración. Son bastante más simples que las del tiempo, porque resultan más evidentes¹⁷. A continuación, las explicaremos brevemente.

En los géneros de novela que toca Bajtín, generalmente el tamaño del espacio es grande. Tanto en las novelas de aventuras griegas como en las novelas de aventuras costumbristas o en las novelas de caballería, el espacio abarca varias ciudades, mares, reinos. Un espacio de tamaño reducido aparece como una virtualidad en los análisis del autor, pero lo tomaremos como contraposición a los espacios que se ven actualizados en los ensayos que utilizamos como base. Nos quedaremos con la dicotomía grande-reducido para definir el tamaño del espacio en la novela.

Los lugares son, como su nombre lo indica, los escenarios en donde se desarrolla la acción. Pueden ser ciudad, campo, etc. Cada lugar tiene una serie de posibilidades, las cuales dependerían también del género. Una forma de explicarlo es a través de la teoría de Martínez Bonati de los “sistemas de realidad”. Un sistema de realidad (o *región*) es un “conjunto de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad” (Martínez Bonati, 2001, p. 134), las cuales están directamente relacionadas con los sucesos. En una novela de género pastoril, se espera encontrar elementos de la vida en el campo, pero también es posible ver

¹⁷ Sin embargo, esta aparente simplicidad ha llevado a que haya una escasez en la teorización del espacio en la literatura. Se toma como algo sencillo y que no necesita analizarse a fondo. Esto lo desarrollaremos en el tercer apartado del presente capítulo.

cosas pertenecientes a la ciudad con las que tienen límites. El campo y la ciudad son sistemas de realidad diferentes (Martínez Bonati, 2001, p. 142).

Una forma menos social y más semántica de comprender este asunto es la que se puede inferir a partir de algunas ideas de Umberto Eco. Él plantea, en su libro *Lector in Fabula*, que “en una semántica orientada hacia sus actualizaciones textuales, el semema debe aparecer como un texto virtual, y el texto no es más que la expansión de un semema” (Eco, 1981, p. 37-38). En este caso, cada lugar es un semema con un conjunto de posibilidades contextuales que pueden ser actualizadas según su cotexto¹⁸.

Todo análisis del cronotopo es una actividad mecánica y poco fructífera si careciera de una valoración de sus elementos. Revisemos la siguiente cita:

El cronotopo determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. Por eso, en la obra, el cronotopo incluye siempre un momento valorativo, que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de un análisis abstracto. En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. (Bajtín, 1991, p. 393)

Hablamos de “valores cronotópicos” (Bajtín, 1991, p. 394) que dan sentido al arte y la literatura. Así como el espacio de la novela griega de aventuras es “abstracto”, el espacio de la novela de aventuras costumbrista es conocido. El personaje, en este segundo tipo de novela, recorre un mundo familiar. Esa es la valoración que tiene para los personajes y en la

¹⁸ Eco afirma que lo contextual debe entenderse como un conjunto de ideas que se tienen sobre una palabra. Por ejemplo, la palabra *león* puede traer a la mente varios contextos virtuales: un ataque a un humano, un zoológico, la sabana africana, etc. Pero solamente se actualizan estas posibilidades cuando *león* se encuentra en un cotexto; es decir, cuando aparece con otras palabras que explican a qué información de nuestra enciclopedia debemos recurrir. Primer capítulo de *Lector in Fabula* (1981).

novela de forma general. Los espacios pueden ser considerados extraños, exóticos, familiares y hasta maravillosos. Esto es específico de cada género y es bastante complicado de teorizar en abstracto, en el sentido de prever las posibles manifestaciones de la valoración en textos concretos. La multiplicidad de lugares con distintas valoraciones enriquece de manera substancial al cronotopo de una novela y multiplica los efectos de sentido que aparecen en el texto.

La relación entre el espacio y el tiempo puede ser extrínseca o intrínseca. Esto está determinado por las características arriba mencionadas. Un tiempo interiormente organizado y un espacio con una valoración que tienda a explicar el entorno de manera concreta, va a dar una relación intrínseca casi necesariamente. Por el contrario, un tiempo exteriormente organizado y un espacio abstracto dan como resultado una relación extrínseca (como en los géneros que estamos utilizando de ejemplo: la novela griega de aventuras y la novela de aventuras costumbrista).

La relación afecta, además, a los motivos, como por ejemplo al motivo del encuentro:

En todo encuentro (como hemos mostrado al analizar la novela griega), la definición temporal («al mismo tiempo») es inseparable de la definición espacial («en el mismo lugar»). En el motivo negativo -«no se encontraron», «se separaron»- se mantiene el cronotopismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes. (Bajtín, 1991, p. 250)

No existe ningún estudio desarrollado de Bajtín sobre más motivos que él considere cronotópicos. Nombra, sin embargo, algunos, como los motivos de la “*separación, fuga,*

reencuentro, pérdida, boda, etc.” (Bajtín, 1991, p. 250). Estos temas, al igual que muchos otros que plantea nuestro autor, deben ser trabajados tomando como base un gran número de textos similares e históricamente relacionados.

Como sumario de lo desarrollado hasta el momento, queremos proponer el siguiente esquema que seguiremos al momento de aplicar el cronotopo a nuestro texto:

Cuadro 1: esquema de las partes del cronotopo

| Cronotopo | | | | | | | |
|------------------|--|---------------------------------------|----------------------|-----------------------------|---|-------------------------|------------|
| Tiempo | | | Espacio | | | Relación Tiempo-Espacio | |
| Duración | División | Efectos | Tamaño | Lugares | Emoción-Valoración | Intrínseca | Extrínseca |
| Larga / Breve | Organización Interna / Organización Externa | En los hombres / En el mundo | Grande / Reducido | Ciudad / Campo / etc. | Familiar / extraño / exótico / etc. | | |

Para finalizar, nos quedamos con una idea de Bajtín sobre el cronotopo en la crítica literaria:

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo,

comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). (Bajtín, 1982, p. 216)

Una lectura pertinente que utilice el cronotopo bajtiniano debe tener en cuenta los elementos que hemos mencionado y que aparecen tan claramente planteados en esta última cita. Con esto terminamos nuestra sistematización de la categoría y pasamos a revisar otros planteamientos sobre el tiempo y el espacio en la literatura.

Gotthold E. Lessing, en su libro *Laocoonte*, compara la labor del poeta con la del pintor y llega a la conclusión de que “el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor” (Lessing, 2002, p. 166). Para probar esta tesis, vuelve a los orígenes de la literatura occidental, a Homero, y lo compara con Virgilio. En la parte de la *Iliada* en la cual se describe el escudo de Aquiles, “Homero describe el escudo, no como un objeto terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo” (Lessing, 2002, p. 170). Por otro lado, “el escudo de Eneas es, a la verdad, un simple añadido real destinado única y exclusivamente a adular al orgullo nacional de los romanos” (Lessing, 2002, p. 171). Por lo tanto, Lessing otorga un valor especial al conocimiento que debe tener el poeta de su propio arte, presente en Homero, pero difícil de distinguir en Virgilio (idea que lleva un juicio de valor inspirado, entre otras cosas, por la distinción entre lo original y su copia). La utilización del tiempo no solo es importante para la existencia de diferentes géneros o para la construcción de una visión de mundo en la obra, sino que está en la base de la literatura misma, es su dominio por mérito propio.

El tiempo es un elemento fácil de hallar en la literatura por la misma naturaleza del lenguaje. “Por exigencias del tiempo lingüístico el tiempo literario discurre en torno al eje de la sucesividad” (Garrido Domínguez, 1996, p. 162). Toda lectura es sucesiva, por lo que

la literatura obtiene este carácter¹⁹. La obra se nos presenta de manera secuencial y poco a poco, a medida que vamos decodificando el texto. Además, toda oración por el simple hecho de tener un verbo ya nos sitúa en un tiempo determinado, el tiempo verbal. Como veremos más adelante, el espacio, en cambio, puede ser más difícil de asir.

Antonio Garrido Domínguez²⁰, al intentar establecer un concepto de tiempo, y basándose en trabajos de E. Benveniste, plantea los siguientes tipos:

El tiempo físico: es el tiempo que se ve y es resultado de la experiencia, de los fenómenos físicos que rodean al hombre. Puede evidenciarse en el movimiento de los astros, los cambios en las estaciones, el día y la noche, etc.

El tiempo cronológico: es la división y “domesticación” del tiempo físico. En esta organización, se encuentran los calendarios, el contar los años, los relojes, etc.

El tiempo psicológico: tiene que ver con cómo el hombre siente el tiempo. Este puede pasar más rápido o más lento dependiendo el estado mental de la persona. Al respecto:

Así, pues, el tiempo psicológico o interior tiene como correlato el tiempo físico, aunque su elemento regulador lo constituyen factores de índole preponderantemente emotiva y, en general, todo lo que tiene que ver con la idiosincrasia individual. (Garrido Domínguez, 1996, p. 158)

¹⁹ “No se puede leer un texto, sin que deje de ser un texto, al revés, letra por letra, ni palabra por palabra, ni tampoco frase por frase siquiera. El libro se sostiene un poco más de lo que suele decir hoy la famosa linealidad del significante lingüístico, más fácil de negar en teoría que de eliminar de hecho.” (Genette, 1989, p. 90)

²⁰ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 1996. Capítulo 5.

El tiempo lingüístico: este tiempo “se instaura cada vez que un hablante se apropia del código de la lengua para satisfacer sus necesidades comunicativas” (Garrido Domínguez, 1996, p. 161). Este tiempo de la enunciación se convierte en un presente desde el cual se observan el pasado y el futuro. Además, se diferencia de los otros tiempos en que aparece en cada acto comunicativo, por lo que es de naturaleza intersubjetiva.

El tiempo figurado o literario: es una “imagen del tiempo creada por la ficción literaria” (Garrido Domínguez, 1996, p. 161). Es un pseudo-tiempo, un tiempo semiotizado por el hacer artístico. Cada época y cada corriente literaria tienen una forma diferente de organizar este tiempo. Si bien está basado en el tiempo lingüístico, puede tener muchas características peculiares debido a la voluntad creadora.

Esta división de Garrido Domínguez resulta sumamente esclarecedora, ya que abarca todas las formas de tiempo que existen en el saber humano y con las cuales nos enfrentamos tanto los que estudiamos la literatura, como los científicos, los psicólogos y los hombres de a pie. Si damos un paso más allá siguiendo la línea planteada por esta postura, podemos proponer que el tiempo figurado o literario es la aplicación artística del tiempo lingüístico junto con el tiempo psicológico. El autor utiliza los tiempos lingüísticos para generar un efecto de sentido que se manifiesta en el lector a nivel psicológico a través de la lectura (la cual se da necesariamente en un tiempo físico medido de forma cronológica). Estamos de acuerdo con esta división como base de una teoría general del tiempo y nos sirve para enmarcar nuestro análisis, el cual se concentrará en los tiempos lingüístico y literario.

Como se ha podido apreciar, es mucho lo que se ha escrito sobre el tiempo en la literatura. Podríamos incluso remontarnos hasta la *Poética* de Aristóteles²¹ y hallar ideas al respecto. Sin embargo, vamos a concentrarnos en dos autores que han desarrollado ampliamente el tema y cuyas ideas resultan indispensables para nosotros. El primero Gérard Genette en su libro *Figuras III*, en el cual dedica tres capítulos a hablar sobre el análisis narratológico del tiempo. El segundo es Paul Ricoeur en sus libros *Tiempo y narración I, II y III*.

Genette hace una primera distinción entre historia, relato y narración. La historia es el “significado o contenido narrativo” (Genette, 1989, p. 83). Como su definición lo indica, está del lado del contenido y, como tal, permanece más tiempo con el lector y es capaz de propagarse más allá de una obra particular. Pensemos de nuevo en los mitos que inspiraban a los trágicos griegos: eran conocidos por todos los espectadores, los cuales juzgaban cómo la historia había sido puesta en escena. Difícilmente recordarían las frases dichas por los actores (o incluso la organización misma), pero la historia, el mito, era algo que podían ellos mismos transmitir, les era conocida. Relato, por otra parte, sería el “significante, enunciado o texto narrativo mismo” (Genette, 1989, p. 83). Está del lado de la expresión y ligado a la obra en sí. Es la forma en la que el artista organiza la historia y emplea el lenguaje para transmitirla. Por último, la narración es el “acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (Genette, 1989, p.

²¹ Dice Antonio Garrido Domínguez al respecto: “Así, pues, la idea de tiempo (en un sentido estructural) se encuentra estrechamente ligada a los tres criterios en que se fundamenta la lógica de la fábula. Sea el criterio de causa y efecto, sea el de la verosimilitud o el del paso (cambio) de la dicha a la desdicha o al revés, el tiempo aparece como una realidad indisociable de la fábula (*Poética*: 1450b-1452a).” (Garrido Domínguez, 1996, p. 165)

83). Esto quiere decir que, en el caso de *En busca del tiempo perdido*, narración es tanto lo que hace Marcel Proust escritor como el narrador Marcel dentro de las novelas. Adoptaremos esta diferenciación terminológica a partir de ahora, ya que la consideramos precisa y necesaria.

Para la narratología (y para el análisis del discurso en general) el término central de los tres vistos es el relato. Es mediante él como accedemos a los otros dos. Por lo tanto, dice Genette:

El análisis del discurso narrativo será, pues, para nosotros, esencialmente, el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración. (Genette, 1989, p. 84-85)

El relato es, pues, lo que llega a nosotros de manera directa y que sirve como acceso a los otros dos elementos. Esta es una forma de anclar el análisis en el texto y no salirse de él. Sin embargo, hay que admitir que, aunque todo lo dicho desde la narratología debe ser probado en el texto, el análisis de obras concretas puede llevarnos a discusiones terminológicas sobre la pertinencia de una categoría en un caso específico, lo que podría desplazar el interés de la obra a la teoría. Genette prevé este problema y aunque no le agrada que *En busca del tiempo perdido* parezca solo una excusa para teorizar, admite que “al intentar poner la teoría al servicio de la crítica, pongo, contra mi voluntad, la crítica al servicio de la teoría”²² (Genette, 1989, p. 79). Pero más allá de críticas de este tipo, *Figuras*

²² Este razonamiento tiene relación con el método circular (o “círculo filológico”) en la estilística de Leo Spitzer. Dice al respecto: “no es un círculo vicioso: al contrario, es una operación fundamental en las humanidades el *Zirkel im Verstehen* o movimiento circular en el entender, como denominó Dilthey el descubrimiento, realizado por el erudito y teólogo romántico Schleiermacher de que en filología el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación

III contribuye tanto desde el aspecto teórico como desde el de la crítica al estudio de la literatura.

Una vez establecido el objeto de estudio del análisis del discurso, Genette divide las determinaciones que desea estudiar en tres. Citamos:

Yo camino, Pierre ha venido son para mí formas mínimas de relato e, inversamente, la *Odisea* o *En busca del tiempo perdido* no hacen sino amplificar en cierto modo (en el sentido retórico) enunciados tales como *Ulises vuelve a Ítaca* o *Marcel se hace escritor*. Tal vez esto nos autorice a organizar o, al menos, a formular los problemas de análisis del discurso narrativo de acuerdo con categorías tomadas de la gramática del verbo y que aquí se reducirán a tres clases fundamentales de determinaciones: las que se refieren a las relaciones temporales entre relato y diégesis, y que nosotros colocaremos dentro de la categorías del *tiempo*; las que se refieren a las modalidades (formas y grados) de la «representación» narrativa, por tanto, a los *modos* del relato; por último, las que se refieren a la forma como se encuentra implicada en el relato la propia narración en el sentido en que la hemos definido, es decir, la situación o instancia narrativa, y con ella sus dos protagonistas: el narrador y su destinatario, real o virtual; (Genette, 1989, p. 86)

Como puede verse en esta cita extensa, las divisiones en que se sitúan las categorías narratológicas son tres: tiempo, modo y voz. Dejando de lado el modo y la voz, los cuales

o adivinación del todo” (Spitzer, 1961, p. 34). Según como utiliza Spitzer este método, el analista debe comenzar por una inducción basada en su intuición y en su experiencia, para luego volver a través de la aplicación del principio descubierto a ver su aplicabilidad en otros aspectos del objeto (deducción). Este método puede entenderse como un paralelo al ir y venir de la crítica y la teoría literarias, por medio del cual existe una retroalimentación entre ambas, tal como desarrolla Genette su narratología a partir del análisis de *En busca del tiempo perdido* de Proust.

no son de nuestro interés en este momento, veamos lo que desarrolla Genette acerca del tiempo²³.

A nivel de la historia, existe un orden temporal de los acontecimientos que suceden de forma sucesiva. Estos son reacomodados artísticamente en el relato, lo que crea variaciones en esta sucesividad que son llamadas anacronías. En palabras de Genette, serían “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (Genette, 1989, p. 92). Según este autor, se puede plantear la existencia de un grado cero en este caso, un relato en el que el orden de los acontecimientos sea idéntico al de la historia. Sin embargo, este grado cero sería más hipotético que real. Además, no debe verse como un ideal literario para el que las anacronías sean una desviación indeseada o disparatada. La literatura occidental las emplea desde sus inicios de forma consciente y están en la base misma de las técnicas narrativas (pensemos en el comienzo *in medias res*).

Veamos un poco de la terminología que emplea Genette para referirse a las anacronías. Existen dos posibilidades en estas variaciones del orden de los acontecimientos: dar un salto hacia el pasado o dar un salto hacia el futuro. El primero es llamado analepsis y el segundo, prolepsis. Se identifica cuál es el comienzo del relato (no de la historia) y con base en ello cada salto temporal es una anacronía de uno de esos dos tipos. Además, cada anacronía tiene un alcance y una amplitud. El alcance es la distancia del salto temporal, que puede ser de días, semanas, meses e incluso años. La amplitud tiene que ver con el tiempo que se mantiene el relato en la anacronía. Un relato puede regresar a cinco años atrás y

²³ No es nuestra intención hacer un resumen completo de todas las categorías, y sus matices, que crea y utiliza Genette, sino dar una idea general de lo que propone y de cuál es su visión sobre el tiempo en la literatura.

contar todo un mes de la vida del personaje; en ese caso, el alcance sería de cinco años y la amplitud de un mes.

Así como los fenómenos de orden están basados en una categoría general que son las anacronías, los de duración se basan en las anisocronías. Si bien es imposible medir la duración de un relato (a diferencia de la de la historia), ya que cada lector tiene un ritmo de lectura diferente, Genette cree que es posible calcular la relación que existe entre la duración de la historia y la del relato midiendo la cantidad de texto que toma narrar un determinado acontecimiento. En este caso, el grado cero consistiría en mantener una misma velocidad en el relato, sin variarla. Y esta velocidad es definida como “la relación entre una duración –la de la historia– medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud –la del texto– medida en líneas y en páginas” (Genette, 1989, p. 145). Por lo tanto, toda variación de este grado cero es una anisocronía por definición.

En el texto de Genette, existen cuatro categorías relacionadas con la duración: el sumario, la pausa, la escena y la elipsis. A continuación, los explicaremos brevemente.

El sumario es un relato en el que el tiempo de la historia es mayor que el tiempo del relato; por lo tanto, se cuenta una gran porción del tiempo de la historia en un espacio de texto reducido. Puede encontrarse, por ejemplo, al comienzo de un capítulo, que hayan pasado muchos años y se diga en unas cuantas líneas un resumen de lo que sucedió en ese tiempo.

La pausa es una técnica narrativa en la que el tiempo de la historia es igual a cero y el tiempo del relato es mayor. Esto quiere decir que no se cuenta ningún hecho, no transcurre el tiempo. Generalmente se utilizan pausas descriptivas en las que se construye el

escenario o se da mayor información sobre un hecho, sin contar el hecho en sí, sin hacerlo ocurrir. Se podría decir que pausa es toda parte del relato que tenga existencia textual pero que no haga avanzar el tiempo de la historia.

La escena es un caso en el cual el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia. Si bien se podría argumentar sobre la imposibilidad de que esto ocurra, debido a que no se puede medir la duración de un texto en sí, Genette dice que la escena “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia” (Genette, 1989, p. 151). Esto quiere decir que, a medida que se lee el texto, se imagina los hechos en tiempo real, para lo cual es muy útil la utilización de diálogos.

La elipsis sucede cuando el tiempo del relato es igual a cero y el tiempo de la historia es mayor. Por lo tanto, el relato omite hechos de la historia. Genette reconoce tres tipos de elipsis: las explícitas, las implícitas y las hipotéticas. Las explícitas se presentan cuando el texto anuncia la existencia de una elipsis: “Tres años después...” o “Cuando cumplió quince años...” (Teniendo en cuenta que antes se nos contaba de cuando tenía diez años). Las implícitas se dan cuando el lector debe inferir que hay vacíos temporales en la historia. Por último, una elipsis es hipotética si no se anuncia en el texto ni el lector puede inferir su existencia y solo se la reconoce cuando se realiza una analepsis posterior; es decir, cuando el relato regresa a contar lo que antes había omitido.

Los fenómenos de frecuencia son las repeticiones que existen entre el relato y la diégesis. Así como un acontecimiento puede repetirse (un hecho natural, como el salir del sol, o un acto rutinario), también en un relato puede contarse más de una vez lo mismo. En general, puede decirse que la repetición es la forma más directa de crear isotopías en un

texto, lo que hace inteligible su sentido profundo. Sin embargo, cada repetición es diferente por tener características particulares o por insertarse en un lugar diferente del relato (variaciones a nivel paradigmático o sintagmático). Por lo tanto, no existe una igualdad perfecta entre repeticiones, lo que quiere decir que “la «repetición» es, en realidad, una construcción mental, que elimina de cada caso todo lo que le pertenece propiamente para conservar sólo lo que comparte con todos los demás de la misma clase” (Genette, 1989, p. 172).

Existen cuatro posibles relaciones de frecuencia entre el relato y la diégesis: 1) contar una vez lo que ha ocurrido una vez, 2) contar n veces lo que ha ocurrido n veces, 3) contar n veces lo que ha ocurrido una y 4) contar una sola vez lo que ha sucedido n veces. El primero y el segundo corresponden con la definición del relato singulativo; es decir, cuentan el hecho en el relato las misma cantidad de veces que este ha pasado en la historia. El tercer caso puede tratarse de una formulación siléptica: “todos los días”, “toda la semana”, etc. De esta forma, se pueden tratar sincréticamente hechos que se repiten. Por último, se llama relato iterativo a todo relato “en que una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento (es decir, una vez más, varios acontecimientos considerados en su analogía)” (Genette, 1989, p. 175).

Las variaciones en la frecuencia narrativa tienen mayor importancia en la especificidad de la técnica narrativa, ya que involucran decisiones sobre qué debe contarse, cómo y cuántas veces. Si el orden y la duración funcionan a nivel macroestructural, la frecuencia puede hallarse en el nivel micro y ser analizada más detalladamente. Es por ello que creemos que este es el aporte más valioso de la narratología en lo que al tiempo literario se refiere.

El libro *Tiempo y narración* (1998) de Paul Ricoeur está relacionado directamente con una obra previa: *La metáfora viva* (1975). Este autor plantea que tanto la metáfora como la narración “incumben al mismo fenómeno central de innovación semántica” (Ricoeur, 1998, p. 31), la cual se produce en el plano del discurso. “En la metáfora, la innovación consiste en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente” (Ricoeur, 1998, p. 31) y en la narración, en la creación de una trama que funciona como síntesis: “en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa” (Ricoeur, 1998, p. 31). Por lo tanto, ambos fenómenos realizan una “*síntesis de lo heterogéneo*” partiendo de sus propios medios.

Ricoeur afirma, además, que “la función poética del lenguaje no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo” (Ricoeur, 1998, p. 31) y deja de lado la función referencial, sino que este discurso tiene como referente aspectos de la realidad que no son accesibles desde el lenguaje común, denotativo.

Así, el discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. (Ricoeur, 1998, p. 33)

Ricoeur utiliza la expresión “referencia metafórica” (Ricoeur, 1998, p. 33) para hablar de este poder que tiene el lenguaje poético de describir una realidad inaccesible al lenguaje directo. Por lo tanto, estas innovaciones semánticas son una forma de semiotizar experiencias humanas, aprehenderlas por medio de un lenguaje especialmente organizado.

Hemos relacionado la metáfora y la narración por el hecho de que ambas realizan una innovación semántica según Ricoeur. Pero cada una tiene su dominio particular. Dice nuestro autor:

Mientras que la re-descripción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitable*, la función mimética de las narraciones se manifiesta preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*. (Ricoeur, 1998, p. 33)

Por lo tanto, la ficción reconfigura nuestra experiencia temporal²⁴, la cual es “víctima de las aporías de la especulación filosófica” (Ricoeur, 1998, p. 34). Sin embargo, esta diferenciación entre la función referencial de la metáfora y la de la narración no está clara en absoluto, sino que ambas se entrecruzan constantemente. Son, así, parte de un “vasto campo poético que incluye tanto al enunciado metafórico como al discurso narrativo” (Ricoeur, 1998, p. 34).

A continuación, explicaremos las bases de la propuesta de *Tiempo y narración* y sus aportes teóricos sobre el tiempo en los relatos de ficción.

Para Ricoeur, la aporía principal contra la que se enfrenta San Agustín y que da sustento a la noción de *distentio animi* (distensión del espíritu) es la de la medida del tiempo. Pero existe otra más fundamental que es el ser o no-ser de este, ya que “solo puede medirse lo que, de alguna manera, *es*” (Ricoeur, 1998, p. 44). Dice San Agustín: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pide, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé”

²⁴ Según Ricoeur: “el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal” (Ricoeur, 1998, p. 39). La relación entre tiempo y narración va más allá de los relatos de ficción.

(Hipona, 2009, p. 405). Este conocimiento está fundado en el lenguaje cotidiano, ya que hablamos del tiempo como de algo común, conocido. Ricoeur cree significativo el hecho de que sea el lenguaje lo que sustenta el ser del tiempo frente a la tesis del no-ser.

Si tomamos la existencia del tiempo como algo dado y sustentado por el lenguaje, la siguiente pregunta que debemos plantearnos es el *dónde*. El pasado ya no es, el futuro aún no llega y el presente es efímero. Por lo tanto, el lugar en donde se encuentran no es ubicable en el exterior. Dice San Agustín:

Con mayor propiedad diría acaso: los tiempos son tres: presente del pasado, presente del presente, presente del futuro. Estas tres modalidades están en el alma; en otra parte no las veo: memoria presente de lo pasado, intuición presente de lo presente, expectación presente de lo futuro. (Hipona, 2009, p. 412)

Esta es la teoría agustiniana de los tres presentes que se encuentran en el espíritu. Es así como plantea que el tiempo es *distentio animi* (distensión del espíritu), por medio de la cual se extiende tanto hacia el pasado, por medio de la memoria, como hacia el futuro a través de la expectación. Con respecto a la medida del tiempo según San Agustín, explica Ricoeur:

¿Está resuelta la aporía del tiempo largo o breve? Indudablemente, si se admite: 1] que lo que se mide no son las cosas futuras o pasadas, sino su expectación y su recuerdo; 2] que se trata de afecciones que presentan una espacialidad mensurable de género único; 3] que estas afecciones son como el reverso de la actividad del espíritu que avanza sin cesar, y, finalmente, 4] que esta misma acción es triple y se distiende a medida que se extiende. (Ricoeur, 1998, p. 64)

No se miden ni el pasado, ni el presente, ni el futuro, sino lo que hay de ellos en el espíritu: la memoria, la atención y la expectación respectivamente. Esta es una visión del tiempo como algo independiente del mundo exterior y situado en el espíritu humano. Como puede verse, San Agustín realiza su análisis sin preocuparse por la relación entre el tiempo y la narración. Además, su postura puede ser considerada dentro de lo que hemos denominado tiempo psicológico (aunque sea, más precisamente, metafísico). Y si vamos a la experiencia literaria, por más que no se mencione esta directamente en San Agustín, como experiencia temporal, el lector asumiría el tiempo en la obra como un paralelo del tiempo real y analizaría los efectos que causa en él (o en su espíritu por medio de la *distentio animi*).

Las dos categorías aristotélicas que analiza Paul Ricoeur son las de *mythos* y *mimesis*. La primera es definida como “construcción de la trama” y la segunda como “actividad mimética” (Ricoeur, 1998, p. 81). Estas definiciones enfatizan la acción del poeta y no la estructuración de sus obras, por lo que “deben entenderse por operaciones y no por estructuras” (Ricoeur, 1998, p. 82). El que Ricoeur haga hincapié en este punto es intencionado y se relaciona con su propuesta posterior acerca de la primacía del hacer narrativo por sobre la estructura estática.

Bajo estas definiciones de *mimesis* y de *mythos*, existe una cierta equivalencia entre ambos términos en el hacer del poeta, ya que construir una trama ordenando los hechos es una actividad mimética, en su sentido creador. En este caso, lo que se imitan son las acciones y no las personas, ya que los personajes se construyen conforme sus acciones y no

existen como entes con características innatas. Las partes de la tragedia²⁵ pueden jerarquizarse en tres: el objeto, el medio y el modo. Según Ricoeur, el *mythos* está del lado del objeto (el “qué”) de la mimesis. Esto resulta un tanto contradictorio, ya que la organización de los hechos, el ordenarlos, parece relacionarse más con el modo de presentarlos que con el objeto representado. Esto es resuelto por nuestro autor cuando dice que:

Para evitar cualquier confusión, distinguiremos la narración en sentido amplio, definida como el “qué” de la actividad mimética, y la narración en el sentido estricto de la *diegesis* aristotélica, que llamaremos en lo sucesivo composición diegética. (Ricoeur, 1998, p. 88)

No hay, por lo tanto, una equivalencia entre *mythos* y *diegesis*, ya que uno va al objeto representado y la otra al modo de representación. Esta lectura de la *Poética*, si bien con sustento textual, tiene como función primaria abrir el camino para desarrollos posteriores del propio Ricoeur. Podemos apreciar esto claramente cuando nuestro autor se refiere a la ausencia del tiempo en las especulaciones aristotélicas:

Así, el *mythos* trágico aparece como la solución poética de la paradoja del tiempo en cuanto que la propia invención del orden se manifiesta excluyendo cualquier característica temporal. (Ricoeur, 1998, p. 91)

El *mythos* crea lo que Ricoeur llama una concordancia, ya que cuenta con tres rasgos: la plenitud, la totalidad y la extensión apropiada. La plenitud se refiere a que la trama tiene un final, la totalidad a que forma un todo con respecto a sus partes y la extensión apropiada hacer que la cadena de acciones mantenga su inteligibilidad y pueda

²⁵ Seis según Aristóteles: trama, caracteres, expresión, pensamiento, espectáculo y canto.

entenderse el final como consecuencia del comienzo. En todas esas características, no hay ninguna que se refiera directamente al tiempo, ya que “el vínculo interno de la trama es más lógico que cronológico” (Ricoeur, 1998, p. 94). Por lo tanto, la trama tiene una coherencia interna que no solo es independiente del tiempo, sino también de los personajes. Se evidencia una vez más la importancia de la acción, ya que la trama depende de esta organización para ser verosímil y no de los nombres de los personajes.²⁶

Sin embargo, no todo es concordancia en la trama, sino que aparece lo que Ricoeur llama una concordancia discordante. Toda trama compleja (y algunas simples) cuenta con partes discordantes que aun así se insertan con una coherencia lógica. Estas partes tienen cambios inesperados que rompen con una secuencia previa. La peripecia, la anagnórisis y el pathos son buenos ejemplos de cuando esto sucede, ya que cambian el destino del héroe de una manera que resulta verosímil (por lo general con el uso de la *hamartía*). De esta manera, la poética hace concordante lo que en la vida es discordante.

Sin embargo, Aristóteles nos deja con un vacío en cuanto al tiempo en la literatura. Ricoeur lo utiliza como contraposición a San Agustín de Hipona y a los problemas de la discordancia del tiempo. Aristóteles plantea una concordancia en la poética que no existe en el “tiempo real”, sino que es construida por el poeta. La inclusión de Aristóteles en este apartado responde a la necesidad que tiene Ricoeur de él para sus propios planteamientos, pero no podemos ubicar sus propuestas junto con las de los otros autores que tomamos para hablar del tiempo en la literatura.

²⁶ “Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico.” (Ricoeur, 1998, p. 96)

Paul Ricoeur sostiene que la mimesis tiene una función de unión entre el antes y el después del acto creador. Esta mediación sería la mimesis II, la cual “consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto” (Ricoeur, 1998, p. 114). Esto quiere decir que antes del texto hay acciones, mimesis I, que son imitadas y que presuponen la capacidad de “identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales” (Ricoeur, 1998, p. 116). La mimesis III, por su lado, viene después del acto creador, cuando el lector entra en escena. Es por eso que la mimesis III “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o lector” (Ricoeur, 1998, p. 140).

Vemos que Ricoeur aumenta considerablemente el alcance de la mimesis aristotélica para que esta abarque muchos más aspectos del fenómeno literario. La mimesis I puede ser considerada una semántica, debido a que es el mundo que preexiste al texto y que ha sido semiotizado en él. La mimesis II es la misma función creadora y puede decirse que es, a grandes rasgos, sintáctica, ya que estructura el texto poniendo en orden sus elementos. La mimesis III es pragmática, ya que es el acto de comunicación en sí. El lector decodifica el texto y se actualizan muchas variables creadoras de sentido para que este pueda llegar, a través de la mimesis II, al mundo imitado.

Genette, en su diferenciación entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado, olvida todo origen mimético del texto de ficción²⁷. Para Ricoeur, en cambio, el verdadero tiempo de la ficción es el del mundo ficcional:

²⁷ “Con Gérard Genette, la distinción entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado tiene lugar en el ámbito del texto, sin implicación mimética de ningún tipo” (Ricoeur, 1995:493). Esto se debe a que Genette

La experiencia del tiempo de que tratamos aquí es una experiencia de *ficción*, que tiene como horizonte un mundo imaginario, que sigue siendo el *mundo del texto*. Sólo la confrontación entre este mundo del texto y el de la vida del lector hará oscilar el problema de la configuración narrativa hacia el de la refiguración del tiempo por la narración. (Ricoeur, 1995, p. 533)

Así como la experiencia del tiempo en la vida solo se convierte en tiempo humano al ser narrativizada, el tiempo en la ficción, que es ya producto de una narración, debe ser visto como una “experiencia virtual del ser en el mundo propuesto por el texto” (Ricoeur, 1995, p. 534). Es decir, el lector recrea mentalmente la experiencia del tiempo que se propone en la obra. Por lo tanto, el texto de ficción no puede separarse completamente de la vida y es precisamente a esto a lo que apunta Ricoeur con su división de la mimesis en tres: a que el texto viene de la realidad y vuelve a la realidad con la lectura²⁸.

La narratología de Gérard Genette es una teoría redonda que nos brinda muchas herramientas para analizar la literatura y puede ayudarnos a entender la estructuración de una obra literaria²⁹. Sin embargo, su alcance teórico y su capacidad para comprender relaciones internas que van más allá de lo formal se ven bastante limitados. Si bien se

centra su atención en lo que Ricoeur llama la mimesis II y por este motivo no cree necesario ampliar su campo de estudio a nada que no sea textual.

²⁸ He allí una crítica al modelo de Genette, el cual olvida toda relación del texto con el mundo. Según Antonio Garrido Domínguez, el planteamiento base de Ricoeur con respecto al texto de ficción es que “El tiempo literario no puede renegar de sus vínculos con el tiempo existencial, ya que éste constituye su fundamento último y un punto de referencia irrenunciable para su interpretación.” (Garrido Domínguez, 1996, p. 193)

²⁹ Roland Barthes, también desde el punto de vista narratológico, afirma que “el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico: el “verdadero” tiempo es una ilusión referencial “realista”” (Barthes 1977, p. 25). En el relato, solo hay un orden lógico que crea una ilusión cronológica, más no tiempo propiamente dicho.

asemeja a Bajtín en cuanto al análisis textual que une forma y contenido, no llega a abarcar tanto como este: teoría de los géneros literarios, relación con el cronotopo real, motivos, etc. Gana en especificidad pero pierde en alcance.

Ricoeur, por su lado, tiene objetivos que van mucho más allá de lo que puede alcanzar el cronotopo bajtiniano. Para empezar, su objeto de estudio no es solo la literatura, sino las narraciones en general. Además, solo le interesa su relación con el tiempo, mas no con el espacio. Por lo tanto, en cuanto al tiempo en los textos de ficción, Ricoeur sobrepasa a Bajtín en sus propuestas y plantea la existencia de un mundo ficcional. Esto se asemeja a otras posturas sobre mundos posibles y referencia ficcional que nosotros asumiremos más adelante para hablar del cronotopo.

En conclusión, creemos que Genette, en su precisión y rigurosidad, significa un “más acá” de Bajtín, mientras que Ricoeur, en la inmensidad de su especulación filosófica, significa un “más allá”. Lo que nosotros nos proponemos en el presente trabajo es llevar a Bajtín un “poco más allá”, pero sin perder la precisión en el análisis que nos puede traer el cronotopo. Esta conclusión a la que hemos llegado no resulta sorprendente si se tienen en cuenta los campos académicos de los que provienen los autores en cuestión: la crítica literaria (Genette), la filosofía (Ricoeur) y una suma de ambas (Bajtín).

Como ya hemos adelantado un par de veces en este trabajo, el espacio en la literatura es un elemento difícil de asir teóricamente si lo comparamos con el tiempo, a pesar de parecer más evidente para el lector común. Los primeros motivos para ello pueden ser de naturaleza lingüística. Es verdad que el lenguaje representa el mundo de forma sucesiva, pero también hay que tener en cuenta que las marcas textuales más obvias son los

tiempos del verbo. En las lenguas occidentales, podemos hablar o escribir sin hacer referencia a nuestra ubicación espacial, pero ni bien utilizamos un verbo nos vemos en la obligación de ponerle un tiempo. Esto no quiere decir que no haya lingüistas que se encargan de estudiar cómo el espacio se inscribe en el lenguaje. Ese es un tema al cual se ha dedicado sobre todo la pragmática con el estudio de la deixis³⁰. Sin embargo, esos estudios se traducen pobremente al ámbito literario y, en todo caso, no cambian una tradición que ha visto siempre a la literatura como un arte temporal. A continuación, examinaremos las ideas de algunos autores que han dedicado tiempo al espacio en la literatura y las relacionaremos con lo propuesto por Mijaíl Bajtín.

Según María del Carmen Bobes, el espacio es una categoría para el conocimiento, que “no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alteran las relaciones espaciales” (Bobes, 1998, p. 174). Como el espacio se encuentra dentro de esos elementos existentes en el relato, en el mismo nivel que los personajes ya que interactúa con ellos, puede también ser un elemento estructurador. La novela espacial³¹ es una

³⁰ Levinson nos brinda la siguiente definición: “En esencia, la deixis se ocupa de cómo las lenguas codifican o gramaticalizan rasgos del contexto de enunciación o evento de hablar, tratando así también de cómo depende la interpretación de los enunciados del análisis del contexto de enunciación” (Levinson, 1989, p. 47). Para una perspectiva más lingüística y menos pragmática, revisar el libro *Lengua y espacio* (1989) de José Luis Cifuentes.

³¹ A lo que se refiere Carmen Bobes cuando habla de “novela espacial” es a la categorización de los tipos de novela hecha por Wolfgang Kayser. Él divide las novelas en *Geschehnisroman* (novela del acontecimiento), *Figurenroman* (novela del personaje) y *Raumroman* (Novela del espacio). El primer tipo está relacionado con las novelas griegas antigua, en las que había un comienzo, un desarrollo y un final definidos. El segundo tipo son las novelas que giran alrededor de un personaje principal al que se suceden varias cosas y es la construcción de este personaje lo esencial (las *Bildungsroman* por ejemplo). En el tercer tipo, la novela espacial, destaca el marco histórico y la sociedad en que se desarrolla la historia, mostrando una gran cantidad de personajes y situaciones. Esta última categoría comienza con las novelas picarescas y toma especial importancia con las novelas realistas del siglo XIX. Esta clasificación está basada en los tres elementos que

muestra clara de ello, pero también los motivos que se sustentan en cambios espaciales como el del viaje o el del cambio del mundo.

Esta visión del espacio en la literatura es importante porque lo reconoce no solo como un escenario para la acción, sino como un actante con propiedades semánticas particulares y capaz de interactuar con los personajes (además de con el tiempo, como ya dice Bajtín). El espacio en la literatura es una “realidad textual”, un “espacio ficticio” que “es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor” (Garrido Domínguez, 1996, p. 208-210). Garrido Domínguez, además, propone una breve tipología del espacio en la cual considera tres tipos. El primero es el espacio sentido, el cual puede presentarse en una confesión o en la lírica. El segundo tipo es el espacio referencial, el cual puede medirse en relación con los espacios reales que representa. Es el caso de la novela histórica o con pretensiones realistas. El tercer tipo es el espacio verosímil, que este autor llama “el espacio literario por excelencia” (Garrido Domínguez, 1996, p. 213). Este espacio busca un efecto referencial pero sin pretender una representación exacta del espacio real. Esta clasificación nos parece inadecuada porque es demasiado imprecisa y, además, no agota las posibilidades³². Los términos no son excluyentes y podrían existir espacios referenciales no verosímiles, espacios sentidos por el lector que no sean necesariamente previstos en la estructura del texto, etc. Además de que surgen más preguntas de las que contesta: en contraposición a los espacios sentidos, ¿hay

Kayser considera fundamentales en la novela y en cómo estos se resaltan en las distintas obras. Ver: Kayser (1949).

³² Aunque habría que admitir que este no parece ser el objetivo de Garrido Domínguez, ya que en su primera mención de las tipologías del espacio concluye con un “etc.”. Puede que su intención sea solo mencionar algunos de los tipos de espacios teorizados más importantes.

espacios no sentidos? ¿Y quién debe sentirlos? ¿El lector? ¿El autor? Creemos que este es el gran problema del espacio en la literatura: la imposibilidad de hacer una tipología finita. En nuestra esquematización del cronotopo bajtiniano, hemos optado por una categoría tan amplia como es la “valoración” debido a que, en cada caso, el espacio toma valores semióticos propios que no pueden necesariamente ser previstos de antemano³³.

Uno de los acercamientos más rigurosos a la crítica del espacio literario es el de María Teresa Zubiaurre en su libro *El espacio en la novela realista* (2000). En su primer capítulo, titulado “Hacia una metodología del espacio narrativo”, revisa desde las implicaciones estructurales y semiológicas del espacio en su relación con los personajes, la trama y el tiempo, hasta sus realizaciones temáticas. Si algo tiene de importante este libro es precisamente su énfasis en el aspecto temático del espacio y su concreción en la crítica. Zubiaurre cree, al igual que los otros teóricos ya mencionados, que el espacio puede ser “una prolongación metonímica de los personajes” (Zubiaurre, 2000, p. 24)³⁴. Esto quiere decir que los espacios cobran propiedades semánticas que sirven para describir estados de ánimo y son un recurso utilizado especialmente en el realismo. “El panorama, el jardín, el paisaje urbano y público, el ámbito doméstico, la ventana forman, en la novela realista, un complejo sistema cronotópico destinado a relatar, mediante el lenguaje espacial, la experiencia de la ciudad” (Zubiaurre, 2000, p. 407). Es precisamente en este reconocimiento y elaboración del sistema cronotópico de la novela realista en donde se reconoce a Zubiaurre como una seguidora de Bajtín. El estudio de un género a partir del

³³ Esto no quita, sin embargo, el que puedan ser teorizados *a posteriori* para entender su funcionamiento en una serie de textos del mismo género.

³⁴ Esta parece ser una opinión muy difundida, ya que tanto Bobes como Garrido Domínguez la manejan. Es este segundo autor el que se la atribuye a Welles y Warren en su libro *Teoría Literaria* (1985).

cronotopo y de cómo este crea patrones estructurales y temáticos es precisamente lo que propone este teórico y Zubiaurre cumple con ello en su estudio.

Como se ha explicado en nuestro apartado anterior, Gérard Genette dedica un gran espacio en su libro *Figuras III* a ocuparse del tiempo desde el punto de vista narratológico. Sin embargo, sus comentarios sobre el espacio son reducidos y no crea categorías aplicables a este. Se genera, por lo tanto, un vacío en ese aspecto y podríamos incluso preguntarnos si es pertinente hablar del espacio en la literatura desde el enfoque narratológico³⁵. Si tenemos en cuenta que la narratología intenta explicar el *cómo* se narra, podríamos argumentar que el espacio está más bien del lado del *qué* es lo que se narra. Esta definición limitada funciona muy bien para aislar una parcela del conocimiento y darle a la narratología un campo de estudio con objetivos propios. No obstante, en literatura, muy pocas veces hay consenso entre los autores, sino que se mezclan distintas aproximaciones que muchas veces se superponen. Por este motivo, quisiéramos detenernos en ciertas ideas que plantea Seymour Chatman en su libro *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine* (1990), ya que creemos que es un intento remarcable de teorizar el espacio desde la narratología.

En un primer momento, Chatman hace una distinción entre el *espacio de la historia* y *espacio del discurso*. Esta distinción es paralela a la que hace entre sucesos de la historia y sucesos del discurso. Sostiene Chatman: “Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio” (Chatman, 1990, p.

³⁵ Esto queda explicado más claramente si recordamos la división hecha por Pimentel (2001) y que hemos mencionado unas líneas más arriba: narración-descripción. Como el espacio está del lado de la descripción, la narratología no podría encargarse de él, porque está limitada necesariamente al primer término.

103). El problema aquí es que el tiempo en el mundo real pasa igual para todos, es mensurable y progresivo, por lo que los cambios hechos en el discurso son evidentes (y ya han sido muy bien teorizados por Genette), mientras que el espacio no tiene una lógica de ese tipo. Depende de la posición del observador, no existe ninguna regla sobre si un interlocutor debe estar a derecha o a izquierda del otro, etc. Podemos decir que el espacio de la historia es todo lo que existe en el mundo ficcional y con los personajes pueden interactuar, se muestre o no al espectador/lector. En cambio, el espacio del discurso es la distribución de los existentes que se muestran efectivamente.

Chatman empieza a desarrollar estas ideas hablando del cine. Reconoce, en este caso, cinco “parámetros espaciales que comunican la historia en el cine” (Chatman, 1990, p. 104). El primero es el tamaño. En el cine, el tamaño de los existentes y de los espacios está en función del tamaño de las cosas en el mundo real. Se pueden realizar juegos de cámara para hacer que las cosas parezcan más grandes o más pequeñas de lo que son, pero el espectador las medirá de acuerdo con su conocimiento de las cosas verdaderas.

El segundo parámetro es lo que Chatman denomina “contorno, textura y densidad” (Chatman, 1990, p. 105). En el cine, puede utilizarse una ilusión de tridimensionalidad a través de la utilización de las sombras en la pantalla y de la correcta posición de los objetos³⁶. Esa posición (tercer parámetro) es por la que “cada existente está situado a) en la dimensión vertical y horizontal de la imagen, y b) en relación a los otros existentes dentro de la imagen” (Chatman, 1990, p. 105). El cuarto parámetro es la iluminación por la cual un

³⁶ Hay que recordar que el libro de Chatman se escribió mucho antes de que existiera el cine en 3D.

existente está iluminado con luz fuerte o débil y el quinto es la claridad o grado de resolución óptica; es decir, si el objeto se ve claro o difuminado.

Si presuponemos que todos estos elementos tienen una intención y una función en la transmisión de la historia, podríamos decir que son los que crean el espacio del discurso. Esto sucede así porque en el cine sabemos siempre lo que se nos está mostrando. Sin embargo, no sucede lo mismo en la literatura, en donde el espacio es abstracto, una construcción mental que genera el lector. En este caso, el espacio del discurso es lo que Chatman llama un “foco de atención espacial” (Chatman, 1990, p. 109). El texto se encuentra organizado de tal manera que es mostrado desde cierta perspectiva o *punto de vista*³⁷.

Según Chatman, hay por lo menos tres maneras en que las narraciones verbales producen imágenes mentales en el espacio de la historia. La primera es a través del uso literal de calificativos; es decir, palabras como “«enorme», «con forma de torpedo», «desgredado»” (Chatman, 1990, p. 110). La segunda forma es haciendo “referencia a existentes cuyos parámetros están «estandarizados» por definición” (Chatman, 1990, p. 110). Estas son palabras que apuntan a objetos específicos, como pueden ser aparatos electrónicos o vehículos. Por último, se pueden hacer comparaciones entre objetos “(un perro tan grande como un caballo)” (Chatman, 1990, p. 110). Además de esas tres formas, también se insinúan otras por medio de imágenes. El ejemplo que pone Chatman en este

³⁷ Que no debe confundirse con el concepto de voz narrativa, porque uno responde a la pregunta “¿quién ve?” y la otra a la pregunta “¿quién habla?”.

caso es la frase “«Juan podía levantar pesas de 200 libras con una mano»” (Chatman, 1990, p. 110). Esto nos hace pensar en el gran tamaño que debe tener Juan para lograr tal hazaña.

Vemos entonces que para Chatman el espacio en la narrativa es una imagen que crea el lector en su mente con base en el texto narrativo. Como él dice: “El espacio de la historia verbal entonces es lo que se incita al lector a crear en su imaginación (hasta el punto en que lo hace), en base a las percepciones de los personajes y/o las informaciones del narrador” (Chatman, 1990, p. 112). De todo ese mundo creado, la parcela que va focalizando el narrador es el espacio del discurso que ya hemos definido como un *foco de atención espacial*. Estas ideas no contradicen las de Genette, sino que se relacionan mucho con lo que él estudia bajo el nombre de *modo* (que es diferente de *voz*). La relación entre los dos autores es evidente y no hay realmente una contradicción, sino más bien una complementariedad. Por lo tanto, creemos que Chatman lo que hace es expandir esta línea de investigación sin distorsionar la idea original, y da a su argumentación la coherencia necesaria.

Como hemos podido observar en este apartado, la teorización sobre el espacio en la literatura ha tenido menor escala que la hecha sobre el tiempo. Los autores comparten ciertas ideas base como otorgarle al espacio valores semióticos y relacionarlos directamente con los personajes. Con respecto a las ideas de Bajtín, los autores que lo nombran reconocen su mérito al unificar el tiempo y el espacio en una categoría sincrética como es el cronotopo. En cuanto a la crítica, ha habido más estudios sobre el espacio en obras o géneros literarios particulares. Algunos de estos críticos siguen la línea bajtiniana, como es el caso de María Teresa Zubiaurre, y otros siguen un camino diferente, como es el caso de Luz Aurora Pimentel. Sin embargo, Bajtín permanece como una fuerte base teórica

nombrada por todos los autores que hemos revisado. Por lo tanto, creemos posible afirmar la vigencia de la categoría del cronotopo y de las ideas de Bajtín como teórico de la literatura.

La teoría de la ficción literaria fue en un comienzo de naturaleza mimética: se creía que el autor tomaba ciertas características de la realidad y escribía una obra que siempre guardaba una relación con esa realidad inicial³⁸. Podía, en algunos casos, representarla de forma fiel, mientras que en otros romper con ella. De ser así, la ficción sería una prolongación de la realidad que pretende “crear la ilusión de que se trata de la misma cosa” (Garrido Domínguez, 2011, p. 118). Contra esta postura, surge el planteamiento constructivista, el cual es por definición anti-mimético. Este nuevo paradigma “concibe los mundos ficcionales como algo que no surge directamente de la realidad sino como resultado de un proceso de producción imaginaria: los mundos textuales proyectados gracias a las virtualidades del lenguaje y a las estrategias genéricas” (Garrido Domínguez, 2011, p. 118). Entre los que sostienen el construccionismo en la literatura, se encuentran varios teóricos de la ficción, los cuales han tomado el concepto leibniziano de “mundo posible”.

Para Leibniz, los mundos posibles son de naturaleza metafísica; es decir, “poseen una existencia trascendental, residen en la mente divina omnisciente” (Doležel, 1999, p. 31). Sin embargo, para Kripke, lógico que retomó la idea de “mundo posible” y desde el cual llegó a los teóricos de la literatura, los mundos posibles ya no son metafísicos, no

³⁸ En palabras de Doležel: “Desde sus orígenes, es decir, desde los escritos de Platón y Aristóteles, el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis: las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes” (Doležel, 1997, p. 69).

esperan ser encontrados por la mente o el alma humana, sino que son contruidos por un hacer humano (Doležel, 1998, p. 32). Ahora bien, esto da pie perfectamente para que la teoría de la literatura se interese por el concepto y lo tome como una herramienta para definir la ficción. Es lo que ha hecho, por ejemplo, Ludomír Doležel en su libro *Heterocósmica* (1999), que citamos a continuación:

Los mundos posibles de la ficción son artefactos producidos por actividades estéticas –la composición poética y la musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc. Puesto que son sistemas semióticos –el lenguaje, los colores, las formas, los tonos, la acción, etc.- los que los construyen, tenemos razón al denominarlos objetos semióticos. (Doležel, 1999, p. 32-33)

Estos objetos semióticos, como construcciones, son independientes del mundo real, aunque son accesibles desde este a través de canales semióticos (los mismos sistemas que los constituyen). Como estos objetos se construyen desde el mundo real, es posible categorizarlos en su relación con este partiendo desde el enfoque teórico anterior que Doležel llama una “semántica de los mundos posibles” (Doležel, 1999, p. 29). Desde ese punto de vista y con pocos o ligeros cambios, ha habido varios autores que han intentado establecer tipologías de los mundos posibles. Entre ellos, Saul Kripke, Alfonso Reyes, Andrzej Zgorzesky, Tomás Albaladejo, Umberto Eco, Susana Reisz, Félix Martínez Bonati, etc.³⁹

³⁹ Para un análisis de las tipologías de algunos de estos autores, ver Ezpezúa, 2011, p. 47-91. En este libro, se utiliza la teoría de la ficción para el estudio de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*. Las posturas teóricas se encuentran muy bien explicadas en el capítulo que mencionamos.

Nuestro objetivo en el presente apartado no es hacer un análisis exhaustivo de las propuestas teóricas sobre los mundos posibles o sobre la ficción literaria ni proponer una nueva tipología de mundos. Lo que buscamos es tomar esta teoría general de los críticos que han trabajado previamente con mundos posibles (principalmente Doležel y Albaladejo) y relacionar sus propuestas con el cronotopo. Para ello, explicaremos las características generales que desarrolla Doležel sobre los mundos posibles y después nos explayaremos sobre el referente ficcional y el cronotopo.

Para hablar de los mundos posibles en la literatura según Ludomír Doležel, es necesario mencionar primero la teoría con la que entra en conflicto: la mimesis. Como es sabido, este concepto ha recorrido la cultura occidental y ha tomado muchas formas, ya sea desde el punto de vista de la filosofía como de la literatura. En este punto, es pertinente explicar la tipología planteada por Doležel de las posturas miméticas que existen sobre la ficción.

Para Doležel existen tres formas en las que se interpreta desde la mimesis a la ficción. La primera es la que plantea que un particular ficcional representa a un particular real, también llamada función mimética. O según su fórmula:

El particular ficcional P /f/ representa al particular real P /r/. (Doležel, 1997, p. 71)

En este caso, un personaje histórico que aparece en una novela es equivalente al personaje histórico real. Es, por lo tanto, natural que los críticos que sostienen esta postura busquen incansablemente la relación entre personajes ficcionales y personas reales. Las

especulaciones sobre Robín Hood son un claro ejemplo de esto, así como toda investigación que relacione el Napoleón de Tolstoy con el Napoleón real⁴⁰.

Pero esta postura muestra un defecto claro y este es la “imposibilidad de descubrir un particular real detrás de cada representación ficticia” (Doležel, 1997:71). Esto ha llevado a desarrollar una “versión universalista” de esta función mimética, la cual responde a la siguiente fórmula:

El particular real P /f/ representa al universal real U /r/. (Doležel, 1997, p. 72)

En este caso, los personajes literarios actúan como representación de una colectividad (o quizá de un estereotipo). La literatura tendría el poder de representar comunidades enteras, clases sociales, etc. por medio de personajes particulares. Un ejemplo de este tipo de crítica (también usado por Doležel) es el de Erich Auerbach, quien en su libro *Mimesis* escribe:

No sólo las figuras de las aldeanas, sino también la de Sancho, e incluso la de Don Quijote, actúan ante nosotros como figuras vivas desprendidas del retablo de la vida española de su tiempo. El hecho de que Sancho se burle insolentemente de su señor y de que Don Quijote se aferre ciegamente a la ilusión de su vida no los arranca a su existencia cotidiana. Sancho Panza es un campesino de la Mancha, y Don Quijote no es precisamente un Amadís o un Rolando, sino un hidalguelo rural que ha perdido el seso. (Auerbach, 2014, p. 320-321)

⁴⁰ Con esto no queremos decir que no exista una relación evidente entre un personaje histórico inserto en una novela y ese mismo personaje histórico en la cultura. Lo que sucede es que no puede sostenerse que un personaje de ficción esté sujeto a su paralelo histórico ni en sus características ni en sus acciones. Por lo tanto, “esta relación se extiende a través de los límites de los mundos; las personas ficcionales y sus prototipos reales están ligados por una identidad inter-mundos” (Doležel, 1999, p. 36).

Doležel se opone a esta postura, ya que no ofrece una interpretación satisfactoria de la ficción. Esto se debe a que “mediante la aplicación de la función mimética universalista, las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real”, por lo cual “la crítica auerbachiana es una interpretación universalista de la historia basada en las ficciones” (Doležel, 1997, p. 73). Esta postura nos parece inadmisibles, porque convertiría a la literatura en una historia paralela, en una disciplina auxiliar y no avanzaría en absoluto la tarea de desarrollar los estudios literarios como disciplina independiente, rigurosa y con métodos propios.

Existe, además, una tercera postura de la crítica que Doležel representa de la siguiente manera:

La fuente real F/r/ representa (e.d., proporciona la representación) al particular ficcional P/f/. (Doležel, 1997, p. 75)

A esta forma de crítica, Doležel la llama la *función seudomimética*. En este caso, no es que se intente ver lo ficcional como una extensión de lo real, lo que sería una acción mimética, sino que lo ficcional pre-existe al acto de la representación. El escritor se vuelve “un historiador de los dominios ficticios” (Doležel, 1997, p. 75). La base de toda esta crítica es que “los dominios de la ficción en general y las mentes ficcionales en particular existen independientemente del acto de representación, a la espera de ser descubiertos y descritos” (Doležel, 1997, p. 76). Esta manera de interpretar la ficción supone, desde nuestro punto de vista, un avance metodológico con respecto a las anteriormente explicadas. Esto se debe a que independiza a la ficción como objeto de apreciación y no proclama su subordinación con respecto a lo real. Sin embargo, al hacer eso, también niega

algo igualmente importante: lo que vincula a la ficción con realidad; es decir, la representación.

Para llenar estos vacíos dejados por la función mimética (ya sea normal o universalista) y la seudomimética, Doležel propone utilizar el modelo de los mundos posibles. En su libro *Heterocósmica ficción y mundos posibles* (1999), desarrolla cinco tesis sobre los mundos posibles en la ficción. A continuación, explicaremos estas características que esclarecerán lo que creemos que es un mundo posible en el caso de la literatura.

La primera de estas tesis es que “Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real” (Doležel, 1999, p. 35). Los personajes de la ficción no son solo nombres en un papel, conjuntos vacíos o autorreferenciales. Son, en cambio, personas posibles que habitan mundos alternativos creados por la literatura. Esta definición trae consigo muchas preguntas, como por ejemplo: ¿qué sucede con las novelas históricas con respecto a novelas de ciencia ficción? ¿Son ambas igualmente posibles? Desde el punto de vista de una semántica de los mundos posibles, “todas las entidades ficcionales poseen la misma naturaleza ontológica” (Doležel, 1999, p. 39). Esto hace que los personajes en una novela puedan interactuar entre sí, pero también significa que el mundo creado por una ficción debe seguir los mismos pasos para relacionarse con otros mundos (identidad intermundos), ya sea con el mundo real o con otras ficciones. Por lo tanto, esta teoría es capaz de dar cuenta de cualquier obra literaria, sea esta verosímil o no⁴¹.

⁴¹ En palabras de Doležel: “No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción «realista», la otra para la «fantasías»” (Doležel, 1999, p. 40).

La segunda tesis es que “El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso” (Doležel, 1999, p. 40). No existen reglas fijas por las que deba regirse un mundo ficcional, ya sean de tipo social, físico, teológico, histórico, etc. Tampoco son requisitos la verosimilitud, la veracidad, y ni siquiera la probabilidad. Imitar al mundo real es solo una de las infinitas posibilidades que existen en la literatura. Doležel propone, además, en este apartado una definición más precisa de lo que es para él un mundo ficcional. Dice: “es un pequeño mundo posible, moldeado por limitaciones globales concretas, que contiene un número finito de individuos que son componibles” (Doležel, 1999, p. 42). Los personajes son construidos conforme a las reglas del mundo y conocemos las reglas del mundo por cómo están construidos los personajes. Por ello, si bien estas limitaciones solo podemos conocerlas *a posteriori*, después de la lectura, existen como un marco global sobre el que está construido el mundo. Además, todos los personajes que pueden ser creados están limitados por el mundo en donde se encuentran, y si alguno de ellos rompiera con estas limitaciones, significaría un cambio en cómo debemos entender ese mundo.

“A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos” (Doležel, 1999, p. 42). La semántica de los mundos posibles no nos ayuda realmente a definir esta tercera tesis, debido a que se ocupa sobre todo de la ontología de estos mundos.⁴² En este caso, debemos recurrir a la semiótica y a otras disciplinas que estudien textos para ver cómo estos mundos son accesibles desde el mundo real. El modelo que propone Doležel es uno en el cual el autor construye un mundo utilizando categorías y estructuras provenientes del mundo real, pero convertidas en “posibles no reales” (Doležel, 1999, p. 43) para

⁴² Y cuando habla de “accesibilidad” lo hace para referirse a los contactos entre estos mundos posibles, mas no con respecto al mundo real. (Doležel, 1999, p. 43)

corresponder con la homogeneidad ontológica de un mundo posible. Después, es trabajo del lector descifrar este texto para entrar en el mundo construido y hacerlo parte de su experiencia (al igual que hace parte de su experiencia al mundo real). Todo esto nos quiere decir que una semántica de los mundos posibles, por más teorización que incluya, está siempre centrada en el texto, porque este no es solo el medio por donde se ingresa al mundo posible, sino también el material que lo sostiene.

La cuarta tesis es que “Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos” (Doležel, 1999, p. 45). Esto puede sorprendernos ya que un mundo por definición se espera que sea completo⁴³. Sin embargo, como los mundos de ficción son finitos por su naturaleza textual y, además, incorporan características del mundo real, no pueden llenar todos los vacíos ni responder a todas las preguntas que se hace un lector. Nunca sabremos cuántos hijos tenía Lady Macbeth afirma Doležel, porque no hay nada que saber. En resumen, los mundos ficcionales son incompletos porque son ficticios, están anclados en el texto. O como escribe Doležel: “negar que las entidades ficcionales son incompletas equivale a tratarlas como entidades reales” (Doležel, 1999, p. 46).

El que los mundos ficcionales sean ontológicamente homogéneos no quiere decir que también lo sean en su estructura. Así, la quinta tesis de Doležel nos plantea que “*Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea*” (Doležel, 1999, p. 46). En una novela, existen muchos espacios diferenciados que ayudan a que la representación de personajes diferentes tenga sentido. Doležel dice que estos

⁴³ E incluso una obra de arte debe tener una completitud en sí misma. O al menos eso es en lo que se basa la idea de estructura: un mecanismo que funciona sin nada que sobre y nada que falte.

dominios “tienen que ser semánticamente heterogéneos a fin de proporcionar el escenario para sus muchos y diversos agentes, acciones y lugares” (Doležel, 1999, p. 47)⁴⁴. Una buena explicación de esta característica de los mundos ficcionales puede encontrarse también en la novela de Cervantes. Para Bajtín, esta cuenta con dos cronotopos que se entrecruzan: el “del cronotopo del «mundo ajeno milagroso» de las novelas caballerescas con el «gran camino del mundo familiar» de la novela picaresca” (Bajtín, 1991, p. 316). Por lo tanto, creemos que a lo que se refiere Doležel con una macro-estructura heterogénea, puede ser explicado muy pertinentemente entendiendo que cuenta con distintos tipos de cronotopos que dan sentido a la narración.

Por último, Doležel nos indica que “*Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual*” (Doležel, 1999, p. 47). Los autores escriben sus obras en el mundo real, pero una vez hecho el texto, estos reinos ficcionales ya son “independientes de las propiedades, las estructuras y los modos de existencia de la realidad” (Doležel, 1999, p. 47). El texto se comporta como un objeto semiótico que soporta el mundo ficcional y que nos permite acceder a él. Además, tenemos la posibilidad de reflexionar sobre ellos, porque, al ser objetos de contemplación, son aprehensibles. Esta

⁴⁴ Esto puede explicarse también tomando la idea de semiósfera planteada por Yuri Lotman. Para Lotman, una semiósfera es un “continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización” (Lotman, 1996, p. 22). Por lo tanto, es una esfera en donde puede transmitirse información. Así como tiene fronteras externas, también “es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico” (Lotman, 1996, p. 31). Si bien Lotman se refiere a semiósferas como culturas, países, lugares donde habita un grupo más o menos homogéneo de gente, podemos ampliar esta idea y decir que una novela extiende una semiósfera (o muchas) y que esa división interna es necesaria para especializar los distintos aspectos que se quieran mostrar.

última tesis sirve tanto para definir el modo de existencia de los mundos ficcionales como para justificar su estudio disciplinario.

El problema de la referencia en el lenguaje no es, como podrá imaginarse, un tema estrictamente literario. Sin embargo, representa un punto clave para entender la ficcionalidad y la delimitación de la literatura como ciencia con respecto de su objeto de estudio. La disciplina que ha prestado mayor atención a este asunto es la semiótica, sobre todo en su forma lingüística. A continuación, buscaremos explicar cómo se ha intentado resolver el problema del referente, qué implicaciones tiene esto para la literatura y cómo se relaciona el cronotopo.

Según Tomás Albaladejo, que así mismo toma esta idea de Charles Morris, existen “tres tipos de relaciones a propósito del signo como vehículo comunicativo” (Albaladejo, 1986, p. 16). La primera es la relación entre el signo y el referente expresado por él. De este problema se encarga la semántica, a la cual podríamos también llamar “semántica extensional”, como veremos después. Una segunda área de estudio sería la pragmática, que se encarga de investigar “las relaciones que mantienen el emisor o productor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación” (Albaladejo, 1986, p. 16-17). Por último, la sintaxis se ocupa de las relaciones entre signos como también dentro de un mismo signo (morfosintaxis).

La semiótica como ciencia general de los signos se divide en las partes ya mencionadas (semántica, pragmática y sintaxis). Dentro de esta ciencia, cuyo fundador fue el mismo Ferdinand de Saussure, se encuentra la lingüística (o semiótica lingüística). Albaladejo opta por incluir dentro de esta última a los estudios literarios, en una “semiótica

lingüística literaria”. Las consecuencias de esto son evidentes: así como existe una semiótica lingüística literaria, deben existir dentro de ella una semántica literaria, una pragmática literaria y una sintaxis literaria. La primera estudia “las relaciones semánticas (semántico-extensionales) del texto literario” (Albaladejo, 1886, p. 20), la segunda, “las relaciones existentes entre el texto literario, su productor, su receptor y el contexto de comunicación” (Albaladejo, 1986, p. 20) y la tercera se encarga de ver “el ámbito de estudio de las relaciones sintácticas (en sentido semiótico) del texto literario, y se ocupa, por lo tanto, de los niveles fonofonológico, morfológico, sintáctico (sintáctico gramatical) y semántico-intensional del texto literario” (Albaladejo, 1986, p. 20)⁴⁵. Concluye, con base en eso, que:

Se ocupa, pues, la semiótica literaria no sólo del texto literario en sí, sino también de su referente, de su contexto y de sus comunicantes, así como de las relaciones correspondientes, aunque atendiendo a estos elementos extratextuales en función del texto, que es el centro del acto de comunicación literaria. (Albaladejo, 1986, p. 20-21)

Difícilmente podremos encontrar un autor que proponga de una forma tan clara y rigurosa una delimitación de los estudios literarios, teniendo en cuenta sus distintos aspectos, y a la vez ponga énfasis en su naturaleza literaria y en la centralidad del texto. Creemos que esta postura merece ser retomada en la actualidad, debido a que los momentos en los que la literatura ha estado más cerca a definir sus métodos, sus objetivos y su objeto

⁴⁵ La sintaxis literaria, para Albaladejo, ocupa y debe ocupar el lugar central dentro de los estudios literarios. Esto se debe a que “subordinada a ésta estará la semántica, en tanto en cuanto el espacio semántico, referencial, está, en un esquema semiótico, dirigido al texto que lo expresa y en función de dicho texto es tomado en consideración” (Albaladejo, 1986, p. 26). Esta prioridad a las relaciones internas de un texto literario ya ha existido en otras corrientes críticas, comenzando por el formalismo ruso. Claramente, la semiótica de Albaladejo debe mucho a esta corriente que le llega por medio del estructuralismo clásico.

de estudio han sido en los que esta se acerca a la lingüística (formalismo ruso, estilística, semiótica). Las teorías y corrientes actuales podrían muy bien encajar en este esquema comprensivo que incluye las diferentes partes del fenómeno literario, y, al tener la semiótica como guía, correrían menos riesgo de perderse en meditaciones que nada dicen sobre literatura.

Ahora bien, habiendo definido la semiótica y sus partes (semántica, pragmática y sintaxis), es necesario tratar ahora su categoría central: el signo. Si partimos de Saussure, nos encontramos con un signo que es, en principio, binario: “Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica” (Saussure, 1945, p. 129). Es decir, y así se ha entendido desde su tiempo, el signo es la suma de un significante y un significado, y su relación es “necesaria” y “convencional”⁴⁶. Si tomamos esta lógica al hablar de la semiótica literaria, podemos llegar fácilmente a lo que propone Tomás Albaladejo al decir que él ve el texto literario como “un macrosigno resultado de la combinación de un macrosignificante y un macrosignificado” (Albaladejo, 1986, p. 39). Esta propuesta parece una reelaboración del presupuesto estructuralista; es decir, podemos llamar a la obra literaria estructura o (macro-) signo, pero la idea de totalidad significante es la misma. Sin embargo, dice también Albaladejo:

No es suficiente para el estudio del texto literario, y tampoco para el del texto no literario, la concepción estructuralista bipartita del signo; es preciso introducir un esquema lingüístico de tres partes, en el que esté incluido el referente. (Albaladejo, 1986, p. 39)

46 Convencional porque no hay nada que nos lleve de la imagen acústica al significado más allá del hecho de que todos estamos de acuerdo en que así sea. Y necesaria porque una vez creado este vínculo, no se puede deshacer.

En ese caso, lo mejor es recurrir a un modelo de signo triádico como el de Charles Sanders Peirce (1986). Según los lectores de este autor, el signo para él tiene tres partes: *representamen*, interpretante y objeto.

Peirce consideraba el signo («algo que está por alguien, bajo algún aspecto o capacidad », 2.228.), como una estructura triádica que en su base tenía el símbolo o *representamen*, puesto en relación con un objeto al que representa; en el vértice del triángulo, el signo tenía el *interpretante*, que muchos se inclinan a identificar con el significado o la referencia. (Eco, 2005, p. 73)

El *representamen* es lo que para Saussure sería el significante (o imagen acústica en el caso de la palabra hablada), aquello que representa a un objeto. Es, por su naturaleza, material y perceptible por medio de los sentidos. El objeto, por otra parte, es la cosa que esa palabra representa, y puede ser dinámico u inmediato⁴⁷. El objeto dinámico es el objeto que está en el mundo, que cambia constantemente, mientras que el objeto inmediato es esa construcción de significado a la que podemos llegar por medio del lenguaje. Por último, el interpretante es, en términos simples, “otra representación referida al objeto” (Eco, 2009, p. 114). Ante la pregunta de un niño por el significado de una palabra, tenemos dos opciones: podemos señalar el objeto al que se refiere esa palabra o podemos responder con otro signo, ya sea icónico (un dibujo) o simbólico (una definición, un sinónimo).

En este punto, conviene hacer una diferenciación entre lo que es lo extensional y lo intensional en el lenguaje. Podemos entonces afirmar que los extensional es el referente del

⁴⁷ En palabras de Peirce: “debemos distinguir el Objeto Inmediato, que es el Objeto tal como es representado por el Signo mismo, y cuyo Ser es, entonces, dependiente de la Representación de él en el Signo; y, por otra parte, el Objeto Dinámico, que es la Realidad que, por algún medio, arbitra la forma de determinar el Signo a su Representación” (Peirce, 1986, p. 65).

lenguaje en cuanto cosas a las que se refiere; en otras palabras, es lo que para Peirce se denomina un “objeto dinámico”. Como ya hemos adelantado, es la semántica (extensional) la que se encarga de investigar esta relación. Por otro lado, lo intensional es el significado al que se puede llegar partiendo del texto, pero que no necesariamente es equivalente al referente en el mundo. Es lo que Peirce denomina “objeto inmediato”⁴⁸. En este caso, es la sintaxis la que cumple con estudiar esta semántica intensional. En palabras de Doležel:

Frege sugería que el significado de las expresiones verbales está constituido por dos componentes entrelazados, la referencia y el sentido. En este libro llamamos extensión a la referencia e intensión al sentido. (Doležel, 1999, p. 197).

Estas dos categorías son dependientes la una de la otra. Para empezar, debemos decir que “es extensión o conjunto referencial aquella parte de la realidad que es expresada y comunicada; la realidad no expresada por el texto no es extensión” (Albaladejo, 1986, p. 45). Esto quiere decir que la única forma de llegar a la extensión es a través del texto, de lo expresado en él. Dice Albaladejo: “la intensión textual es resultado de la configuración lingüística de la extensión textual y que, por ello, el estudio de la extensión textual ha de hacerse a través de la intensión textual” (Albaladejo, 1986, p. 45). Por lo tanto, cualquier manifestación textual que esté relacionada con algo exterior al texto mismo es relevante solamente con respecto a esa representación. Este parámetro puede ser considerado una máxima para la crítica literaria.

⁴⁸ Estas utilizaciones de los términos “extensional” e “intensional” no deben en ningún caso confundirse con las que le da la semiótica tensiva, porque en ella se consideran presupuestos de la tensividad, la relación entre “los estados del alma y los estados de cosas” (Zilberberg, 2006, p. 476).

Ahora bien; llegados a este punto, habría que hacerse la pregunta sobre cuál es el referente en el caso de la ficción. Para ello tomaremos dos propuestas diferentes que son las de los autores que hemos venido trabajando hasta el momento. Ludomír Doležel cree que este problema es resuelto por su semántica de los mundos posibles. La ficción, en este caso, no sería lenguaje sin referente, sino que construiría su propio referente ficcional. Dice:

Nuestra semántica concede referencia al texto ficcional. Mientras que para los textos representativos el dominio de la referencia es algo dado, los textos ficcionales estipulan su dominio referencial al crear un mundo posible. (Doležel, 1999, p. 51)

Para Doležel, el problema consiste en separar los textos de ficción de los textos sobre el mundo y, una vez hecho esto, decir que los textos ficcionales construyen su propio mundo posible. Por ello, solo pueden comunicarse con el mundo real, pero no lo representan directamente como haría un artículo periodístico o un libro de historia. Para una teoría así, que solo consiste en diferenciar la ficción de otras formas de escritura, no importa el tipo de ficción de que se trate. Una novela realista, para Doležel, es tan ficcional como una de ciencia ficción.

Albaladejo, por su parte, postula tres modelos de mundos. El primer tipo es el de lo verdadero. En este mundo, se cumplen las reglas del mundo real objetivamente existente. En otras palabras, este tipo de textos deberán ser leídos en correspondencia con el mundo real objetivo. Nos encontramos entonces ante géneros como la historia o el periodismo. De hecho, incluso en los casos en que lo expuesto en los textos sea falso, solo tendrá esta característica con respecto al mundo real, por lo que no puede postularse su separación de este.

El segundo tipo planteado por Albaladejo es el mundo ficcional verosímil. En este caso, se construyen mundos ficcionales, que, si bien sus reglas no son las mismas que las del mundo real (debido a que los personajes, los nombres de las calles, los acontecimientos históricos, etc. pueden variar dependiendo de la creación del autor), podrían serlo, ya que se cumplen las “leyes de constitución semántica de este” (Albaladejo, 1986, p. 59). En ese sentido, nos encontramos ante textos con características que pueden encontrarse en las novelas realistas.

El tercer tipo de mundo según Albaladejo es el ficcional no verosímil. Las reglas de estos mundos “no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas” (Albaladejo, 1986, p. 59). Este tipo de textos se relaciona con las ficciones fantásticas, que en ningún caso podríamos considerar pertenecientes al mundo real, ya que las leyes que las manejan no son compatibles con este.

Esta tripartición propuesta, desde el punto de vista de Doležel, no sería pertinente para definir la ficción, debido a que tanto el mundo verosímil como el no verosímil construyen sus propios mundos, a diferencia del mundo de lo verdadero. Sin embargo, ambos coinciden en la idea de construcción de los mundos posibles, solo que Albaladejo diferencia tipos de ficción con vistas a explicar creaciones literarias, lo que, en principio, no es el objetivo de Doležel. Para Albaladejo, de esta manera, “el texto, pues, manifiesta y contiene un complejo de mundos que está situado en el espacio extensional relativo al mismo” (Albaladejo, 1986, p. 56). Y esto funciona para cualquier texto, incluido el ficcional. Por lo tanto, una novela no solo construye un mundo, sino que tiene en su

elemento extensional varios mundos⁴⁹ que están unidos por un modelo de mundo base (uno de los tres ya mencionados). Esto hace que ciertas obras literarias puedan contener referencias al mundo real, pero estas solo interesan con respecto a su representación textual y deben ser estudiadas sin salirse de los límites del texto.

No creemos que ninguna de estas posturas pueda ser considerada “equivocada”, debido a que trabajan dentro de parámetros diferentes (la base de Doležel es la filosofía; mientras que la de Albaladejo, la semiótica). Sin embargo, debemos admitir que la propuesta de Albaladejo nos parece mucho más útil para los estudios literarios, porque considera la posibilidad de estudiar el contexto desde lo extensional encontrado en el texto. La semántica de los mundos posibles de Doležel, si bien tiene una gran capacidad explicativa, no nos brinda realmente parámetros suficientes a la hora de enfrentarnos con nuestro texto literario. Nos quedamos, por lo tanto, con la postura de Tomás Albaladejo, según la cual un texto ficcional despliega varios mundos posibles, los cuales se encuentran organizados por un modelo de mundo.

Las consecuencias de lo que hemos venido desarrollando hasta el momento tienen un papel central en el estudio que deseamos realizar. Si aceptamos que una novela no es una extensión del mundo, sino que crea su propio mundo posible, como propone Doležel, y, además, que este mundo posible contiene otros sub-mundos, entonces podemos llegar a la conclusión de que el cronotopo, como categoría, debe existir en el marco de estos mundos. El cronotopo no es tan solo una “categoría de la forma y el contenido” (Bajtín,

49 También podríamos utilizar la teoría de los campos de referencia de Benjamín Harshaw para entender mejor nuestra postura. Para este autor, existen un Campo de Referencia Interno (CRI) y un Campo de Referencia Externo (CRE) que pueden ser encontrados en una obra literaria. De esta manera, no niega la representación del mundo real en la ficción, sino que intenta explicar sus relaciones. (Harshaw, 1997)

1991, p. 238), sino que, diríamos con más propiedad, es una categoría del referente ficcional (mientras que la forma y el contenido son los canales semióticos que permiten nuestro acceso a este).

Dentro de la teoría de Tomás Albaladejo, toda novela crea una estructura de conjunto referencial (Albaladejo, 1986, p. 70); es decir, construye su propio referente. Este referente puede ser, a su vez dividido en secciones a las cuales Albaladejo considera submundos. Con esta base, el autor se encarga evidenciar los criterios necesarios para determinar estas divisiones. En primer lugar, plantea que “una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella” (Albaladejo, 1986, p. 70). Esta sería un primer nivel, en el cual seccionaríamos el mundo de la estructura de conjunto referencial en mundos de individuo; es decir, en los estados, procesos y acciones que un individuo considera verdaderos o falsos dentro de la ficción (Albaladejo, 1986, p. 71). Por lo tanto, si vamos en sentido contrario, comprenderemos el mundo de la estructura de conjunto referencial como la suma de los mundos de individuo existentes en una determinada obra literaria.

El según criterio que desarrolla Albaladejo es que “cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad” (Albaladejo, 1986, p. 71). Esto significa que los submundos de individuo están conformados por otros submundos, tales como el submundo real efectivo del individuo (es decir, aquello que el individuo experimenta como real), pero también existe un submundo temido, fingido, soñado, etc. Este punto de la teoría de Albaladejo es fundamental para nosotros, ya que nos permite aplicar la categoría del

cronotopo no solo al mundo real efectivo de la novela, sino a distintos submundos pertenecientes a ella, como pueden ser los submundos imaginados.

En conclusión, creemos que toda ficción tiene muchos mundos posibles y que por cada mundo posible, hay un cronotopo de ese mundo que lo sostiene. Además, solo un análisis de estas relaciones internas y de los distintos cronotopos puede esclarecer las relaciones espaciales y temporales que se construyen. De este forma, creemos justificada nuestra aproximación teórica a la novela de Juan Carlos Onetti que pretendemos estudiar.

III. Método

En los capítulos anteriores, analizamos las líneas generales por las que ha transitado la crítica de la novela *Para una tumba sin nombre* y desarrollamos la categoría del cronotopo del teórico ruso Mijaíl Bajtín relacionándola con la teoría de los mundos posibles con el objetivo de que pueda ser aplicada a obras literarias que prioricen submundos de individuo (Albaladejo, 1986). En el presente capítulo, realizaremos una lectura atenta de grandes porciones de la novela de Juan Carlos Onetti con el objetivo de demostrar nuestra hipótesis inicial: las distintas versiones de la historia de Rita crean cronotopos diferentes, cuya consecuencia es una variación en los mundos posibles construidos.

3.1 Tipo de investigación

Como puede desprenderse de nuestra hipótesis, el presente trabajo no pretende realizar una descripción total, sino parcial, de su objeto de estudio (la novela *Para una tumba sin nombre* de Juan Carlos Onetti). Por tal motivo, es necesario que hagamos una delimitación de nuestro corpus que se ajuste a los objetivos buscados. Según A. J. Greimas, “[...] un corpus, para estar bien constituido, debe cumplir tres condiciones: ser *representativo, exhaustivo y homogéneo*” (Greimas, 2007, p. 219). Esto quiere decir, en primer lugar, que la isotopía seleccionada debe tener una relación relevante con la totalidad del texto. En segundo lugar, se deben ubicar la mayor cantidad posible de apariciones de esta isotopía. Finalmente, todas estas manifestaciones deben poder ser abstraídas a una categoría que las abarque. Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, delimitaremos nuestro estudio a las versiones de la historia de Rita que aparecen en la novela. Para ello,

entendemos que una versión es toda información nueva sobre la historia proporcionada por un personaje en particular en una situación concreta⁵⁰. Por lo tanto, un mismo personaje puede construir distintas versiones en ocasiones diferentes. Según Hugo Verani, existen “cinco versiones distintas de la historia originaria” (Verani, 1981, p. 46). Bajo nuestra propia definición, en cambio, existen siete versiones, ya que tenemos en cuenta la primera mención de Rita y la última carta de Tito. A continuación, resumiremos brevemente los límites de cada versión según nuestra propuesta.

3.2 Ámbito temporal y espacial

En la primera versión de la historia de Rita, el doctor Díaz Grey se entera de su entierro. Cuando este se encontraba almorzando, el habilitado de Miramonte (dueño de una de las dos funerarias de Santa María) se sentó con él a conversar. Es importante el encuentro fortuito que se da, debido a que es así como se inician las historias en Onetti. “Después mencionó al chivo –fue esa la primera noticia que tuve y podría no haberla oído – mientras yo fumaba y él no, porque es avaro y remero y supone un futuro para el cual cuidarse” (Onetti, 2009, p. 84). Puede observarse cómo Díaz Grey enfrenta la vida, interpreta el simple hecho de no fumar como una esperanza para el futuro y se distancia él mismo de esa postura. Este tipo de narración nos provee de tanta información del narrador como del mundo. El motivo por el que optamos por llamar a este hecho una primera versión, aunque solo nos cuente cómo Jorge Malabia pide un entierro barato para una mujer y, además, tiene un chivo, es porque la misma novela lo sugiere. Es una primera puesta en

⁵⁰ La variedad de versiones surgen de interacciones particulares entre los personajes por las cual todos ellos toman eventualmente la palabra y se convierten en narradores. Maximiliano Linares ha llamado a este fenómeno “posta de narradores” (Linares, 2013, p. 224).

presencia del chivo en el discurso y, si no hay una versión que prime, todas estas menciones tienen un valor modalizante particular.

La segunda versión es la que construye Jorge Malabia para Díaz Grey una semana después del entierro. Le cuenta cómo Tito y él se enteraron de la existencia de Rita. Fue por Godoy, un comerciante que viajaba constantemente por Buenos Aires y el sur del país. Escucharon cómo es que él se había encontrado con la mujer y ella le había "hecho el cuento". En esta versión, Rita es una mujer que espera al lado de la estación de Constitución a viajeros incautos, a los cuales embauca contándoles que es una recién llegada de provincia y necesita dinero para ir a la casa de su tía que vive al otro lado de la ciudad. La presencia del chivo sirve para dar verosimilitud a su historia. Jorge recuerda cómo es que ella solía trabajar en su casa y ser amante de Marcos Bergner, con el cual se escapó. Esta segunda versión es realmente importante, ya que da pie para la construcción de las posteriores.

La tercera versión es creada por el doctor Díaz Grey en soledad. Pasó un año sin que se volviera a encontrar con Jorge Malabia y, en ese tiempo, el doctor se dedicó a reescribir la historia de Rita desde que dejó la casa de los Malabia hasta que acabó estafando gente en Buenos Aires. En resumidas cuentas, Rita fue abandonada por Marcos Bergner y se fue de hombre en hombre para sobrevivir. Terminó en la ciudad de Buenos Aires, explotada por su hombre de turno, el cual vivía del dinero que ella consiguiera mendigando. Dentro de todos estos hombres, el único que tiene nombre (al único que Díaz Grey nombra) es Ambrosio, el creador del cuento del chivo.

Esta tercera versión es compartida con Jorge Malabia, el cual opta por no negar la anterior, sino que construye sobre lo ya hecho. Es así como tenemos una cuarta versión, en la cual Jorge cuenta cómo es que Tito y él se acercaron a Rita y se convirtió en su hombre de turno. Se insinúa, además, que Jorge contribuyó a la historia haciendo que Rita se dedicara a la prostitución por un tiempo. Por último, afirma que la mujer muerta no es Rita, sino la prima que llegó al final. En ese sentido, la historia se ve cortada, ya que Rita sigue viva y su historia, la de ella, todavía no tendría un final.

La quinta versión es entregada por Tito, el amigo de Jorge, a Díaz Grey cuando este lo visita en la tienda de su padre. Tito no tiene problemas en negar lo último que había contado Jorge: para él, la que murió y fue enterrada es Rita. El motivo por el cual Jorge lo negó es porque él es el responsable de su muerte. Simplemente vivió de la mujer y la obligó a prostituirse hasta las últimas consecuencias, a pesar de tener el dinero suficiente para tratar su tuberculosis. El doctor parece aceptar esta versión y acomodarla con lo dicho hasta el momento. No la considera realmente contradictoria.

La sexta y la séptima versión son relativamente cortas comparadas con las anteriores. En la sexta, Jorge Malabia “confiesa” que toda la historia de Rita hasta el momento es un conjunto de mentiras. “[...] todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió, que había sido sirvienta en casa y me hizo llamar para pedirme dinero” (Onetti, 2009, p. 129). La historia queda anulada completamente. La “verdad” surge y es la negación de toda posible narración. Por último, la séptima versión cumple con lo opuesto, con volver a abrir la historia para posibles

nuevas versiones. Es una carta de Tito en la cual se reafirma en todo lo anterior y alega, además, haber llegado a conocer a Ambrosio.

Nuestro corpus de análisis estará constituido por estas siete versiones que se corresponden con nuestra definición inicial. No negamos la posibilidad de otras segmentaciones. Sin embargo, el propósito de una delimitación de esta naturaleza es netamente operatorio y nos servirá conforme avancemos en el análisis.

3.3 Variables

Variable independiente: Cronotopo es la relación entre el tiempo y el espacio en la literatura como ha sido propuesta por el teórico literario ruso Mijaíl Bajtín.

Variable dependiente: Los mundos posibles en la literatura son una de las posturas de la teoría de la ficción, cuyo mayor representante es Ludomír Doležel. Esta corriente plantea que la ficción puede explicarse por la creación de mundos autónomos al mundo real, pero accesibles por canales semióticos. Los mundos posibles construidos por la literatura dependen del cronotopo (lo que los convierte en variable dependiente de la investigación), ya que cualquier variación en este conlleva necesariamente un cambio en el mundo posible construido.

3.4 Población y muestra

Para el presente estudio, se utilizaron las novelas cortas completas de Juan Carlos Onetti (2009). Las citas textuales representan la muestra de análisis más confiable, de tal manera que se han priorizado para nuestro procedimiento.

3.5 Instrumentos

Los instrumentos que se han utilizado en la elaboración de esta tesis son las teorías literarias provenientes de la narratología, la semiótica y la teoría de la ficción, así como de la interpretación literaria en general.

3.6 Procedimientos

Se ha aislado las citas textuales que se relacionan con la construcción del mundo dentro de las versiones de la historia estudiadas. Se han colocado secuencialmente y las sigue un análisis literario, en donde se aplican nuestras bases teóricas con el objetivo de demostrar nuestras hipótesis.

3.7 Análisis de datos

La novela *Para una tumba sin nombre* comienza con el siguiente párrafo:

Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María. Algunos fuimos, en su oportunidad, el mejor amigo de la familia; se nos ofreció el privilegio de ver la cosa desde un principio y, además, el privilegio de iniciarla. (Onetti, 2009, p. 83)

En este primer momento, el narrador toma una posición. Se califica a sí mismo como “notable”. Esta condición otorga ciertos privilegios que, si bien parecen menores (jugar al póker, tener una cuenta en el Plaza, etc.), significan la construcción de un punto de vista diferenciado, que se supone por encima del hombre corriente. En este caso, se refiere a los entierros en la ciudad de Santa María. En los siguientes párrafos, se explica este ritual

de manera detallada. El entierro debe hacerse de noche, “después y antes del sol” (Onetti, 2009, p. 83)⁵¹. Las funerarias que pueden elegirse son la del viejo Grimm o la de Miramonte. El señor Grimm trata la muerte como un negocio y es diligente con su trabajo. Díaz Grey, nuestro narrador, lo elige para las familias antiguas, sobre todo por cuestiones raciales, que las llevan a sentirse más a gusto con el suizo. Miramonte, en cambio, es un mulato que prefiere dejar todo el trabajo a sus subordinados, vestirse de negro y pasearse consolando familiares. Esta descripción se encuentra bien concretizada como prólogo de la obra y cierra así: “Todo eso sabemos. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María, podemos describirlo a un forastero, contarlo epistolarmente a un pariente lejano. Pero esto no lo sabíamos; este entierro, esta manera de enterrar” (Onetti, 2009, p. 84).

Un entierro en Santa María, en ese sentido, se nos presenta como una práctica delimitada y cerrada, repetitiva y con significaciones sociales jerarquizadas. Esta forma se demuestra mediante la posibilidad de describirla por medio del lenguaje. Si somos capaces, como grupo y como individuo, de narrar cómo funciona un entierro, esto lo convierte en un acto cotidiano y, más importante aún, cognoscible. Este primer apartado de la novela ya nos adelanta hacia dónde irá la narración. Se presenta un acontecimiento desconocido, una nueva forma de enterrar, a la que hay que incorporar a lo que consideramos significativo por medio del lenguaje, del contar. Recordemos que este acto de contar, tan enfatizado por Josefina Ludmer (2009), se presenta como la isotopía que sostiene toda la obra.

⁵¹ Este punto podríamos asociarlo a lo que Erminio Corti propone sobre la ciudad de Santa María, la cual se encontraría sumida en un tiempo mítico, en un eterno presente (Corti, 2004, p. 243). Precisamente, los ritos asociados a los ciclos naturales (salida y puesta del sol) conllevan la idea de circularidad y de rutina presente en varias novelas de Onetti.

Ahora bien, a este prólogo que anuncia la temática de la novela le sigue la narración de cómo Díaz Grey se enteró de la existencia de Rita y de su entierro. Se trata de un evento fortuito: el comentario del habilitado de Miramonte sobre que el hijo menor de los Malabia había pedido un entierro barato para Rita García (o González). Dice Díaz Grey: “Después me mencionó al chivo -fue ésa la primera noticia que tuve y podría no haberla oído- mientras yo fumaba y él no, porque es avaro y remero y supone un futuro para el cual cuidarse” (Onetti, 2009, p. 84). No obstante, lo central en la historia de este empleado es lo curioso del entierro. Los Malabia no tenían ningún familiar enfermo, el que se acercó no fue el padre y, encima, regateó el precio. La mención del chivo solo aparece en una línea al final: “Y fue entonces que dijo: -Además, hay un chivo. Tenía, criaba la mujer. Un chivo viejo. Lo averigüé después que el chico Malabia vino a contratar” (Onetti, 2009, p. 86). Como mencionamos en el apartado anterior, esta es la primera versión que conocemos de la historia de Rita, en el sentido que añade información hasta el momento desconocida. Desde el punto de vista del cronotopo, hay poco que decir. No se nos presenta un mundo en el que ella se desarrolle, sino solamente se sientan las bases materiales para lo que vendrá después en la novela. ¿Qué es lo que sabemos? Su nombre es Rita y su apellido puede ser García o González, fue una empleada en la casa de los Malabia, tiene alrededor de treinta y cinco años (que después se convertirán en venticinco o ventiséis), y criaba un chivo. Estos elementos se contextualizan en su entierro. Revisemos, entonces, cuáles son las características de esta particular ceremonia. “Serían las cuatro y media cuando vi o empecé a ver con desconfianza, casi con odio” (p. 86). Para comprender este comienzo de la narración del entierro, debemos recordar que la norma en Santa María era que se realizaran sin luz del sol. Por lo tanto, la hora en que pretenden sepultar a Rita atenta contra esta

costumbre, lo que provoca “desconfianza” y casi “odio” en el notable que observa. Luego, la carroza no llega desde arriba, como se acostumbraba, sino desde abajo. Aquí podemos observar la idea de la inversión en la obra, ya planteada por Josefina Ludmer (2009). Sin embargo, lo más desconcertante, lo que realmente desubica el acontecimiento, es la concurrencia:

Un coche cargado con un muerto, como siempre. Pero detrás, a media cuadra, encogidos, derrengados, resueltos sin embargo a llegar al cementerio aunque éste quedara dos leguas más lejos, el muchacho y el chivo, un poco rezagada la bestia, conducida o apenas guiada por una gruesa cuerda, casi en tres patas, pero sin negarse a caminar. Nada más, nadie; el último temblor del polvo asentándose, el ardor manso de la luz en el camino. (Onetti, 2009, p. 87)

Pero quizá el suceso mayor en esta parte del relato es la incorporación de Díaz Grey como un agente activo en la situación. Debido a que el coche no podía entrar al cementerio y a que no había ido ningún cargador, el doctor se ofrece a ayudar con el ataúd. En ese sentido, el que pretendía cumplir un papel de observador en este entierro fuera de lo común termina siendo parte fundamental de él. Onetti, así, da muchas pistas sobre el procedimiento de convertir en lenguaje la vida. Los narradores que se encargarán de (re)construir la historia de Rita son los que cargan su ataúd. Nosotros, los lectores, somos partícipes de una de las perspectivas posibles, la de Díaz Grey, pero para poder cumplir con la tarea, esto no es suficiente. Se requiere la cooperación para volver el mundo inteligible (y para cargar un ataúd). En este punto, se incorporan a la descripción ciertos elementos que pueden resultar interesantes de analizar.

Éramos sólo cuatro personas y bastábamos, a pesar del calor y del terreno desparejo, del fantástico itinerario ondulante entre tumbas rasas y monumentos. Era, casi, como llevar una caja vacía, de madera sin barniz, con una cruz excavada en la tapa. El chivo había quedado en los portones, sujeto a la verja. Era como transportar en un sueño dichoso, en una tarde de principios de verano, entre ángeles, columnas trucas y abatidas mujeres -entre grabadas elegías, exaltaciones, promesas y fechas -el fantasma liviano de un muerto antiguo, entre planchas de madera nudosa por respeto y temor. (Onetti, 2009, p. 89)

La fantasía desplegada en este párrafo con referencia al ataúd es significativa, debido a que crea un ambiente que será utilizado, más adelante, para justificar la construcción imaginaria de la historia de Rita. La fascinación de Díaz Grey, relacionada con su desconfianza y su “casi odio”, posibilitan que esa “caja vacía” proyecte sobre el mundo una sensación de sueño que lo transforma. El cementerio de la pequeña ciudad de Santa María se puebla de ángeles y columnas, elegías, exaltaciones y promesas. En ese sentido, el mundo simbólico se construye sobre un centro vacío. No es difícil entender, por lo tanto, el interés por realizar una lectura postmoderna de la obra, como se ha revisado en nuestro primer capítulo. Después de este episodio, el doctor se ofrece a llevar en su coche a Jorge Malabia y al chivo. Este último se encuentra cercano a la muerte, y Jorge piensa incluso en sacrificarlo. Sin embargo, muere al día siguiente y el doctor Díaz Grey se entera cuando, esa noche, Malabia va a visitarlo para contarle la historia de cómo llegó a conocer a Rita. Esta, como podrá imaginarse, constituye nuestra segunda versión de la historia, sobre la cual quisiéramos explayarnos. Para empezar, esta versión se construye a partir de la subjetividad de Jorge Malabia. Más que una historia de Rita, podríamos verla como la historia de Jorge con relación a Rita. Lo primero de que nos enteramos es de que ni Jorge ni Tito se percataron de la existencia de la mujer en su primer año en Bueno Aires. El

cronotopo creado en esta versión resulta sumamente interesante, por lo que utilizaremos citas extensas en su análisis. Comienza de la siguiente manera:

-La historia -dijo para ayudarse o para anunciar- empezó hace mucho, dos años en cuanto a mí, o más. Pero cuando digo más no se trata de la misma mujer. Porque ahí estaban, a media cuadra de mi casa, de mi pensión, de mi ventana cada anochecer y a veces casi hasta el fin de la noche -cuando llegaba el tren de Mar del Plata- los únicos que no variaron aunque envejecieran, y son imprescindibles. La mujer y el chivo, la mujer que fue joven y el cabrón que fue cabrito.

-Y fíjese en esto, algo que me preocupó mucho aunque ahora no podría decirle por qué me preocupaba. Ella debe haber estado allí, en la estación, cumpliendo su guardia, su turno de trabajo, como un vigilante en la parada, durante todo el primer año, sin que ni Tito ni yo nos diéramos cuenta. Quiero decir que no sólo no nos dimos cuenta de lo que ella significaba -pequeña, oscura, miserable, sosteniendo al chivo de la cuerda junto a las enormes escaleras de la entrada de la estación sobre la plaza- sino que ni siquiera la vimos. Y es forzoso que hayamos pasado cientos de veces junto a ella, para tomar el subte o ir a la pizzería o a tomar cerveza en las jarras de madera de la Munich. (Onetti, 2009, p. 94)

Comencemos analizando cómo funciona el tiempo en este fragmento. Si nos fijamos en el primer párrafo, podemos observar la vaguedad en cuanto a la duración. La historia se encuadra y se expande. Comenzó hace dos años “o más”. En principio, parece decirnos que debemos comprender una historia delimitada y una historia general. Quizá esto pueda comprenderse mejor relacionándolo con la unidad de acción aristotélica. Según Aristóteles, la trama de una tragedia debe estar constituida por una acción esforzada y *completa*. Esta plenitud se refiere a que no se nos contará toda la vida del héroe, sino una porción de ella con un inicio, un desarrollo y un final. Este tema ya lo hemos desarrollado en nuestro

análisis de la obra de Ricoeur. La duración que se plantea en este fragmento es, por lo tanto, la de tiempo delimitado/tiempo general. No obstante, el motivo de esta diferenciación no es el mismo que el de Aristóteles, sino que se basa en la tercera sub-categoría del tiempo que hemos propuesto para el análisis: los efectos. La razón por la que Jorge Malabia desea centrarse en el tiempo delimitado es porque Rita, en el tiempo global, era otra mujer. Esta idea del cambio se presenta claramente en el párrafo. Los trenes envejecen, pero no varían, lo que implica que la mujer y el chivo sí lo hacen. Los efectos del tiempo en el mundo son menos importantes que en los hombres. En este tipo de relatos de Onetti, difícilmente podríamos enterarnos de lo que sucede en el mundo más allá de las percepciones fenoménicas de los personajes. Por otra parte, la segunda subcategoría del tiempo (la división) puede apreciarse claramente en el segundo párrafo de la cita. En principio, podría plantearse que el tiempo se encuentra exteriormente organizado. Estuvieron al mismo tiempo en el mismo lugar, pero no se percataron. Jorge y Tito no ven a Rita en todo su primer año en Buenos Aires. Lo que en este punto se nos dice resulta interesante: no es solo que no hayan comprendido qué significaba esa mujer, sino que “ni siquiera” la vieron. Sin embargo, la forma en la que funciona la percepción sería la inversa: ni siquiera la vieron, *porque* no comprendieron qué significaba. Como propone el psicólogo Jordan B. Peterson, la forma en la que entendemos un objeto no es independiente de su significado para nosotros, y este significado es el que nos informa sobre cómo actuar con respecto a él (Peterson, 2002, p. 16). Solamente cuando los estudiantes se enteran de lo que significa Rita en ese contexto es que pueden verla. Este hecho es interesante, ya que la relevancia de un objeto en la novela se ubica casi enteramente en su significado. Una mujer con un chivo que espera todos los días en una estación no es suficiente para llamar a la atención de los

personajes. Se requiere una historia detrás para que aparezcan, para que se diferencien de la masa ante la percepción.

La novela continúa:

-Lo supimos recién al final de aquel primer año. [...]

-Nos dio rabia, nos sentimos humillados porque se trataba de Godoy, el comisionista. Podíamos verlo, gordo, bigotudo, viejo, descubriendo a la muchacha en la estación, dándole o negándole unas monedas, escondiéndose en las columnas para espiarla. Y, probablemente, la primera vez que pasó a su lado; mientras nosotros habíamos estado ciegos durante casi un año. Rabiosos y humillados porque él había puesto, antes que nosotros, las puercas manos, la puerca voz en la historia de Rita y el chivo. Más adelante esto dejó de importarnos porque la historia de él era otra, mentirosa, ya que era indigno de la verdad y del secreto. Pero si dejamos de sufrir por su voz regateando desconfiada un precio de boleto con la muchacha, aquella noche del encuentro en Constitución, la voz, a medida que nosotros fuimos sabiendo, se nos hizo más odiosa e insoportable. Quiero decir, la voz sofocada de Godoy repartiendo la historia, la mezquina parte de la historia que le fue permitido conocer, a todos sus amigos de Santa María, en cuanto volvió de aquel viaje. (Onetti, 2009, p. 94)

Existen en la historia dos espacios mayores: Santa María y Buenos Aires. Cada una de estas ciudades cuenta con lugares diferenciados que presentan cierta carga semántica para los personajes. En Buenos Aires, se nombra a la Facultad, la estación de Constitución, la pizzería, el bar, etc. En Santa María, tenemos el club, la plaza, El Plaza, el cementerio. Un hecho sobre el que Jorge llama la atención es que se enteraron de la existencia de Rita en Santa María, y por medio del comisionista Godoy. Si nos fijamos en el primer párrafo de

esta última cita, podemos observar que los jóvenes deseaban ubicarse en un punto intermedio entre Santa María y la capital. En ese sentido, la rabia que sienten contra Godoy puede entenderse como la reacción natural ante la invasión de la posición que ellos creían ocupar. Es una humillación, pero es, además, un cambio forzado a la valoración del espacio en que se ubican. La estación cercana a su apartamento era, en su mente, un lugar conocido, familiar. Sin embargo, debido a la introducción de un elemento extraño, nuevo, este espacio les es arrebatado. Se transforma en algo ajeno de lo que ellos deben adueñarse, que deben domesticar a través del lenguaje. La historia de Godoy, tal como la cuenta Jorge, es la siguiente:

-Así fue como nos enteramos, Tito y yo, aquí, en Santa María, «Estaba esperando que dejara de llover o que se despejara el grupo de los que cazaban taxis cuando se me acercó la mujer arrastrando al chivito y me pide si puedo ayudarla con algo. Me dice -y me huelo desde el principio que es cuento-, que viene de no sé dónde y que la tía o la cuñada quedaron en esperarla en la estación y está allí desde las cinco de la tarde, sin un centavo para tomar un coche que la lleve, a ella y al chivo, hasta una dirección en la otra punta de la ciudad, afuera del mapa, claro, para que el viaje sea lo bastante caro y yo no pueda arreglarla con moneditas. Le hago algunas preguntas y contesta bien; se las sabe de memoria. Viene de Coronel Guido, por ejemplo, y la tía o la prima, vive por Villa Ortúzar. Me muestra un papelito sucio con la dirección. Le digo que no se preocupe, que se tome un mateo, porque cualquier chófer de taxi va a defender el tapizado de la suciedad del chivo, y, cuando llega, la familia paga. (Onetti, 2009, p. 96)

Podemos dividir esta historia en dos: la de Godoy con Rita en la estación y la de Rita en Santa María. En la primera, se explica claramente el cuento que Rita usaba para engañar a los viajeros. Godoy es capaz de llegar a la superficialidad de ese ardid. Se fija en

la forma, en la técnica. La mujer lleva un chivo, tiene calculada la distancia del viaje, sabe responder a las preguntas y a las contrapreguntas. Sin embargo, es incapaz de darle un sentido más profundo. Es, ante los ojos de Jorge, incapaz, “indigno de la verdad y del secreto” (Onetti, 2009, p. 96). Como veremos más adelante, esta verdad y secreto son en realidad producto de la capacidad de imaginar, de crear. Sin embargo, esta crítica de Malabia a Godoy no debe desmerecer esta versión de la historia como una primera interpretación. Pensemos en las distintas posibilidades. El comisionista podría haber caído víctima del engaño. Siendo un transeúnte más que da dinero y sigue su viaje. El descubrir a Rita, en ese caso, lo podría haber hecho reaccionar de manera violenta o resignarse a la pérdida del dinero. Sin embargo, esto no sucede. Godoy *sabe* lo que está haciendo, y, no obstante, lo hace. Sigue todos los pasos del juego, bajo la premisa de que *cree*. ¿Por qué es que sucede esto? En principio, las respuestas pueden ser dos. La primera, que es la más obvia, es que se encuentra intrigado. Conoce a la mujer de algún lado, pero no puede recordar de dónde. Decide, por ello, seguirle el juego, tratar de averiguar quién es ella. En ese sentido, la motivación no se encuentra lejana a la de Jorge Malabia o a la de Díaz Grey. El deseo de conocer la historia de Rita es lo que guía sus acciones. A pesar de ello, se puede plantear también una relación entre el cronotopo de esta historia y las acciones de los personajes. Pensemos en las connotaciones del lugar en donde se encuentran: la estación. Este sitio está destinado a ser un lugar de paso, donde todos vienen de algún lado y van hacia otro. Godoy deseaba que dejara de llover o que hubiera menos personas esperando un taxi. Es decir, se encontraba temporalmente detenido, pero con el deseo de seguir su camino. Rita aprovecha esto para acercarse y explicar su supuesta situación que resulta parecida a la de él. La idea del tiempo del viaje como un tiempo intermedio y relativamente

breve se interrumpe debido a que el espacio crea inconvenientes de distintos tipos: la lluvia para Godoy, la lejanía (y la falta de dinero) para Rita. Este cronotopo particular motiva a los viajeros a ser más proclives al engaño. Ellos buscan reincorporar a la mujer a su grupo, que, aunque constituido por individuos aislados, puede ser suficiente para despertar empatía. En otras palabras, la relación entre el tiempo del viaje y el lugar de la estación crea un cronotopo que obliga a Godoy a performar un rol particular⁵². El cuento de Rita es efectivo porque logra hacer uso de esta situación.

Las últimas líneas de esta historia de Godoy son lo que él podía recordar de Rita en Santa María. Había sido una mucama de los Malabia que salía con Marcos Bergner (el hermano de su patrona fallecida). Después de eso, buscó hombres con el objetivo de que la invitaran a bailar, beber y comer. Esta parte de la historia de Godoy (al igual que la anterior, por lo demás) se atiene a los hechos. Se nos narra lo que Rita hace actualmente y qué es lo que se sabe de ella en Santa María. El comisionista representa el saber popular o, dicho de otra manera, el chisme. Jorge Malabia, Tito y Díaz Grey no narran para la masa, sino para su propio placer, por su propia necesidad. Godoy, en cambio, como dice Jorge, va “repartiendo la historia, la mezquina parte de la historia que le fue permitido conocer, a todos sus amigos de Santa María” (Onetti, 2009, p. 94).

⁵² No estaría de más recordar la idea del juego de significantes que se crea en la obra según Josefina Ludmer. “La estación de la matriz (Constitución), en cuya entrada la mujer cuenta el cuento, es en el relato otra “estación”: la del verano. Rita se encuentra situada en la *entrada* de la estación; el relato se abre con la *llegada* del verano y transcurre no a lo largo de un verano, sino en el principio (la entrada) *del* verano de *dos* años consecutivos” (Ludmer, 2009, p. 169). La estación, para nosotros, crea un cronotopo que potencia la narración, pero si la tomamos no como lugar sino como palabra, entonces podremos comprender mejor las técnicas narrativas utilizadas. En este punto, puede observarse también la inversión en el número de que nos habla Ludmer: una entrada a la estación, dos comienzos de verano.

Después de contar esta versión de Godoy, Jorge ofrece su propia interpretación de los hechos. Se mencionan algunas partes de la historia de Julita, la loca, y de su esposo (hermano de Jorge) Federico. Esta historia se conecta con otras novelas de Onetti (sobre todo *Juntacadáveres*) y sirve para ubicarnos en qué tipo de relación mantenía Jorge con la mujer. Decide comenzar la historia cinco años antes, cuando él tenía dieciséis (y “era virgen”) y Rita dieciocho. Se nos dice:

-En aquel tiempo, el del prostíbulo y la viudez de mi cuñada, Rita era amante de Marcos, el hermano de Julita. No amante; dije por abreviar. Marcos venía de noche, siempre borracho, con el Alfa Romeo, ella le abría la puerta y se acostaban. Nada más que eso, pocas veces por mes, durante no más de una hora cada vez, salvo cuando Marcos estaba demasiado borracho y se le quedaba dormido. Yo oía el ruido del coche, la puerta de hierro, los pasos en el jardín. En aquel tiempo estaba casi todas las noches en mi dormitorio, en el piso alto, escribiendo poemas, pensando en el prostíbulo, en Julita y la muerte de mi hermano. Esperaba un rato, bajaba al jardín y los espía por la ventana, trepándome por la reja hasta alcanzar un ángulo que no cubría la cortina. Rita y Marcos. Yo tenía la convicción infantil de que si se acostaba con otro no podía negarse a dormir conmigo. Pero ella dijo que no, se reía sin ofenderme, intuyendo acaso que la ofensa podía madurarme, provocar la audacia necesaria. (Onetti, 2009, p. 98)

Esta cita contiene elementos importantes para la comprensión de la novela. En primer lugar, Jorge presenta claramente lo que él mismo vivía en ese tiempo. El hecho de que mencionara su virginidad se comprende aquí en su comportamiento. Creía poseer un derecho a la intimidad con Rita, al igual que en el tiempo presente cree ser propietario de su historia. Díaz Grey nota esto: “Es posible que creyera ya entonces que la historia era más suya que de la misma mujer; es indudable que lo pensaba ahora” (Onetti, 2009, p. 99). El

sexo es solo una forma imperfecta de posesión, mientras que el lenguaje brinda la capacidad de transformar los hechos, de poseer a Rita en el terreno simbólico. Otra característica relevante de la cita son las referencias que se utilizan. La viudez de Julita y el prostíbulo. De alguna forma, las tres historias están relacionadas, como puede observarse en el párrafo siguiente: “-Después ella se fue de casa, en seguida de la tarde en que usted y otros hombres vinieron a mirar lo que quedaba de Julita, en seguida después del fin del prostíbulo, la pedrea y el incendio” (p. 98). Este cambio abrupto no puede considerarse, en ningún caso, una coincidencia. Estos tres eventos se encuentran íntimamente conectados. Son el fin de una historia mayor (la novela) y el comienzo de los breves epílogos, uno de los cuales sería *Para una tumba sin nombre*. El final de Rita se entiende como una prolongación inevitable asociada al final de Julita y al del prostíbulo.

En los siguientes párrafos, se nos termina de contar la historia de Rita, hasta donde Jorge puede imaginarla: “Hasta que Marcos se aburrió y la cosa tuvo alguno de los sabidos finales: la dejó desnuda en un camino, la tiró al río, le dio una paliza imperdonable o, simplemente desapareció hasta que el hambre obligó a la muchacha a salir de la casa de la costa y buscar un hombre que significara un almuerzo” (Onetti, 2009, p. 98). Luego de ello, Jorge narra su experiencia con Tito cuando volvieron a la ciudad de Buenos Aires. Estos párrafos de la novela justifican la interpretación de Mark Millington según la cual *Para una tumba sin nombre* puede leerse como el paso de la juventud a la madurez, a aceptar la ley del padre. Admite la posibilidad de la siguiente manera: “Es posible que acabe como usted, o que me case con la hermana de Tito, que me asocie a la ferretería y me llene de orgullo viendo mi nombre en los membretes de las facturas” (Onetti, 2009, p. 100). Sin embargo, en ese momento, se siente superior a Tito, poseedor de Rita, de su historia y de su cuerpo,

por el mero hecho de desearla. O por haberla deseado primero, por estar ella inmersa en su propio pasado, en un momento crucial de despertar sexual. Quizá por ese profundo deseo es que no se atreve a acercarse a Rita, sino que ese papel lo cumple Tito.

-No fue por timidez -dijo-. Acaso yo haya querido primero, antes que nada, quedar en paz con ella. Estuve gastando mi odio en aquella ingenua venganza invisible: espiarla, a su lado, anónimo, verla grotesca y malvestida mendigar con trampa un dinero que yo le hubiera dado años atrás en Santa María multiplicado por cien aunque hubiera necesitara robarlo. Pero Tito sí, claro, conversó con ella. Esa noche tuve que oír su versión de la entrevista; hablaba excitado, con muchos adjetivos. No sabía nada de la verdad. Parece que ella, al principio, trató de incluirlo en la farsa y estuvo insistiendo en el cuento de los impuntuales parientes de Villa Ortúzar. Se citaron para la noche siguiente, a las nueve. Le dije con voz preocupada que difícilmente los recibirían a los tres en un hotel y apagué la luz para dormir. (Onetti, 2009, p. 104)

Este intento de venganza por el antiguo rechazo se une al deseo presente y evita que Jorge se interponga entre Rita y Tito. No obstante, a pesar de que este segundo es el que habla con la mujer, no puede ni siquiera conocer “la verdad” de su encuentro. Esta verdad se ubica solo en la subjetividad de Jorge, en su venganza personal y secreta, inventada de forma misteriosa. Jorge rechaza todo intento de comprensión objetiva del mundo, la deja de lado en busca de una autodeterminación que puede quedar en él mismo, y que solo se cristaliza *a posteriori* en el acto de contar.

Recapitulando lo que ha podido observarse en este apartado, podemos llegar a las siguientes conclusiones. La primera versión de la historia de Rita solamente indica su existencia y brinda información sobre su futuro entierro, pero no construye un cronotopo

donde podamos ubicarla. La segunda versión, por otra parte, crea distintos cronotopos que es importante delimitar. La primera parte expresa el deseo de situar la historia de Rita en una *duración larga*, lo que se encuentra directamente relacionado con los *efectos sobre los hombres y sobre el mundo*. Mientras que los trenes solo envejecen, los seres humanos se transforman. La mujer que una vez fue ya no existe, aún antes de que muriese. Ya no era la misma en la estación de Constitución que en Santa María. Además, en cuando a la *división*, el tiempo se encuentra exteriormente organizado. Se enfatiza la no coincidencia de la percepción con el significado de Rita en Buenos Aires. En cuanto al espacio, el *tamaño* es grande, ya que se mencionan dos ciudades relativamente alejadas. Sin embargo, se pone énfasis en los *lugares* y en sus *valoraciones*. Jorge y Tito deseaban ubicarse en un lugar privilegiado, liminal entre la gran capital y la ciudad provinciana. Por este motivo, la historia de Godoy les impone un elemento extraño en un lugar que ellos creían familiar: Rita. Este cambio desestabiliza su cronotopo y los obliga a intentar incorporar a la mujer al ámbito de lo conocido. Por otra parte, en la narración de Godoy (aun dentro de la segunda versión), se puede observar una utilización del cronotopo del viaje. Rita construye su historia alrededor de este presupuesto: ella es una viajera que aún no ha llegado a su destino final, por lo que la estación se convierte solo en un punto de paso, un lugar específicamente pensado para servir de nexo entre otros dos lugares. No obstante, ella no puede continuar su viaje, por lo que se ve obligada a pedir la ayuda de otros viajeros, quienes deben desear reincorporarla a su propio estado. Podría argumentarse que esta utilización del cronotopo del viaje es lo que obliga a Godoy a ayudarla, más allá de sus propias racionalizaciones. Por último, lo que añade la narración de Jorge posterior a la de Godoy es una justificación adicional para tomar la historia en su duración más larga: el situar la fuga de Rita junto con

la muerte de Julita y el incendio del prostíbulo (y el despertar sexual de Jorge, por otra parte). Decide hacerlo de esta manera para resaltar que Rita, la mujer, constituye, como narración, solo un epílogo a la historia mayor, un rezago destinado a la decadencia por su propia asociación. Por otra parte, esto la convierte en propiedad del joven, ya que forma parte de su propia biografía, como lo que fue y como lo que está por venir, como forma de culminación en su iniciación sexual. Esta parte de la historia, como dice Díaz Grey, “no era el final de un capítulo sino el final del prólogo” (Onetti, 2009, p. 105).

Esta tercera versión, como ya se ha mencionado en la delimitación del corpus, la compone el doctor Díaz Grey a partir de su propia imaginación. Esto lo sabemos, en realidad, solamente *a posteriori*, cuando vuelve a encontrarse con Jorge Malabia. “-El chivo y la mujer -asentí-. Bueno, me puse a adivinar cosas y las escribí. Ya lo tenía olvidado. Pero me gusta que pueda leerlo y opinar. Es muy corto” (p. 114). Revisemos, entonces, el comienzo de esta narración:

Jorge quería conocer al hombre; estaba seguro que comprendería todo mejor si lograba verle la cara. No sólo la particular historia de Rita, la entrada y permanencia del chivo en su vida, sino también, aquellas cosas que habían elegido a Rita para mostrarse: el absurdo, la miseria, la empecinada vorágine. Aunque este hombre, el que esperaba ahora en la pieza o en una cantina próxima al puente del ferrocarril, en un bodegón lo bastante roñoso como para asimilar rápidamente la presencia del chivo, no podía ser ya más que uno cualquiera, de turno. No Ambrosio, el creador, el que había meditado durante tardes y noches, fumando cara al techo en un camastro, sin moverse para encender la luz, temeroso de toda distracción que lo apartara del hallazgo próximo y elusivo. No Ambrosio, ya que había desaparecido, aventado por su propia obra, por el detalle de perfección que se aventuró a imponer. Nada más que este detalle. Porque hubo, en la mitad del segundo año en Buenos Aires, un

precursor. Apareció después de un número no excesivo de hombres, después de tareas esporádicas: sirvienta, obrera, vendedora en una tienda. (Onetti, 2009, p. 105)

Díaz Grey comienza atribuyendo un deseo a Jorge: el de conocer al hombre que hay detrás de Rita. Esto puede darnos una pista de lo que nuestro narrador considera que puede ser esa “verdad” que busca el joven. Este hombre funciona como un vínculo entre Rita y lo que ella significa, es la clave para comprender esos términos abstractos que ella encarna: “el absurdo, la miseria, la empecinada vorágine”. En otras palabras, ese mundo marginal, fuera del orden establecido que se observa en Santa María. En este párrafo, y en toda la versión, se nos habla de dos hombres en particular: de Ambrosio y de su predecesor. Todos los demás hombres que estuvieron con Rita pasan a ser hombres “de turno”, indiferenciados. Este predecesor fue el de la idea de que Rita pidiera dinero en una estación, diciendo que deseaba volver a su pueblo. Cuando este truco deja de funcionar, invierten la dirección y se forma el “cuento” que llegamos a conocer en la versión de Godoy, el de los tíos de Villa Ortúzar. Ambrosio lo que hace es perfeccionar la historia, agregarle un elemento fundamental: el chivo. En este punto, puede resultar útil recordar un postulado básico de Mark Millington para la interpretación de la novela. La división que hace este autor es entre el mundo de la ley del padre en Santa María y el mundo de la mentira en que vive Rita. Los personajes que viven en el mundo de la legalidad (Godoy y también Tito) se ven obligados a dar dinero, mientras que los “creativos” pueden pagar con historias (Millington 1985: 219). Efectivamente, los distintos hombres que intervienen en la historia de Rita, viva o muerta, se pueden relacionar con ella a un nivel diferente. La mujer representa un catalizador desde el cual puede surgir la creatividad.

Ahora bien; el problema central se encuentra en determinar cómo funciona el cronotopo en esta versión de la historia que se limita a narrar el origen del cuento de Rita y, principalmente, de la inclusión de Jerónimo, el chivo. Podemos ubicar, en realidad, dos cronotopos entrelazados: uno general de la vida de Rita y un cronotopo de su encuentro con Ambrosio. En cuanto al primero, se observa que el tiempo presenta una duración indeterminada, con ciertas pistas para acontecimientos particulares. Se nombran estaciones (“durante un invierno, una primavera y un verano” (Onetti, 2009, p. 106)) cuando se menciona su “trabajo” en la estación de Retiro hasta que el precursor decide que cambie de estrategia y vaya a Constitución. Lo mismo sucede con Ambrosio, quien la deja después de lo que ella considera un “ensueño de nueve meses” (Onetti, 2009, p. 108). El paralelo es evidente. El mismo periodo de tiempo tarda el predecesor en cambiar la rutina que Ambrosio en idear al chivo. La idea de una gestación se evidencia en ese tiempo fecundo que resulta interiormente organizado. Existe un motivo narrativo específico (el paralelo con la reproducción humana, ya que ambos tiempos equivalen a nueve meses) para esa división y para esta duración larga. En cuanto al efecto, no parece haber ninguno sobre el mundo ni sobre Rita. Lo que se modifica es su “cuento”. La historia avanza conforme se varían o añaden elementos (relacionados con el espacio grande), mientras que la cotidianeidad de la mujer en el ámbito íntimo (el espacio reducido) se mantiene igual con cualquier hombre que se encuentre. La valoración de los espacios es difícil de hallar, pero con respecto al espacio íntimo, puede notarse que se enfatizan objetos y actitudes: el rencor al otro lado de la mesa, la inmovilidad en el camastro. Lo mismo sucede con el encuentro entre Rita y Ambrosio. Se cuenta que él “Bajó de cualquier tren, de cualquier pasado prescindible, de cualquier corta y casi ajena experiencia para entrar en el alto túnel iluminado donde ella

esperaba, elegía y atacaba” (Onetti, 2009, p. 106). Todo tiempo y lugar pasados son irrelevantes hasta este encuentro, lo mismo que sucede con su futuro, ya que “ignoraba que estaba vacilando entre su verdadero nacimiento y la permanencia en la nada” (Onetti, 2009, p. 107). Se nos narra un momento particular, cuya organización temporal es externa. No sabemos el motivo por el que Ambrosio llega a la estación ni su destino. La relación espacio-temporal es extrínseca. Se encontraron en el mismo lugar al mismo tiempo, pero las consecuencias son fundamentales para la historia.

Para resumir lo hallado en esta versión de la historia, podemos plantear que la duración del tiempo es larga, mientras que su división está internamente organizada, ya que los momentos específicos en los que se nos informan los meses transcurridos son iguales: 9 meses. El motivo es alegórico y compara la gestación de un recién nacido con la creación de elementos del cuento de Rita. El tiempo, en general, puede ser considerado estático, como en el caso de Ambrosio, cuyo breve pasado “era posible reducir a una escena” (Onetti, 2009, p. 108), la de él en el camastro. En cuanto a los efectos del tiempo en la historia, solo pueden hallarse en el cuento mismo, y no en los personajes o en el mundo. Con respecto al espacio, el tamaño es reducido a lugares específicos: la estación y el cuartucho. La valoración del espacio íntimo es de inseguridad, ya que la mujer parece someterse a las demandas de sus amantes. Las escenas que se nos presentan se refieren a críticas o inseguridades: el predecesor se enoja por la falta de dinero, Ambrosio se ausenta, lo que hace que Rita se desestabilice emocionalmente. No obstante, lo más resaltante de esta versión, es que tanto el cronotopo general como el del encuentro con Ambrosio presenten una organización espacio-temporal externa. Esto se debe a que ni el espacio ni el

tiempo son particularmente relevantes en sí, sino como un trasfondo para la creación y modificación del cuento de Rita en la estación⁵³.

En la cuarta versión de la historia de Rita, tal como la hemos definido en nuestra delimitación del corpus, el doctor Díaz Grey enseña sus escritos (la tercera versión) a Jorge Malabia. Allí, se muestra claramente el interés en el “juego” de la narración por parte del joven. Luego de leer la versión anterior, Malabia dice:

-Las adivinó. Todo fue así. Sólo que... -Tal vez no estuviera muy seguro del tipo de mentira que era conveniente usar para destruir aquel pasado. Volvió a sentarse y volvió a sonreír con disculpa-. Es sorprendente. Hubo un hombre que inventó el cuento para viajeros, otro que agregó el detalle del chivo, absurdo pero eficaz. Y es cierto que ella pasó del odio al amor, que el chivo fue al principio una humillación impuesta y que después lo defendió de cualquier manera, de todas las maneras necesarias, a lo largo de mudanzas, de hombres, de ayunos, de resoluciones suicidas. Como se defiende el objeto de amor, es decir, lo único que uno tiene. Porque si tenemos algo más, por poco que sea, hay que inventar otro nombre, menos ambicioso. Su objeto de amor. (Onetti, 2009, p. 116)

James Phelan, en su libro *Narrative as Rethoric*, propone enfrentarnos a la narrativa preguntándonos cuál es el objetivo retórico de esa narración (1996, p. 5). Todo personaje que cuenta algo, lo hace en una situación particular y con un fin determinado. Esto es especialmente cierto en el caso de *Para una tumba sin nombre*, donde los personajes participan de una construcción conjunta, pero cada uno mantiene su propia posición de

⁵³ Podríamos relacionar esto con la interpretación de Josefina Ludmer (2009) acerca de que toda la obra se desarrolla a partir de la historia que cuenta Rita en la estación, la cual esta crítica considera como una “escena-núcleo”.

enunciación. Lo primero que hace Malabia es aceptar la veracidad de lo ideado por Díaz Grey. No obstante, agrega inmediatamente un “Sólo que...” que el doctor reconoce en su intención de decidir con cuál “mentira” destruir el pasado. Esta idea de mentira no puede ser, sin embargo, igual a la de Malabia, cuando pretendía él conocer una “verdad”. El doctor debe reconocer lo imaginario de su propia invención, una reconstrucción del pasado sin prueba alguna, que en realidad vendría a “crear” ese pasado. La mentira, para él, parece ser tanto la base de un orden como su resquebrajamiento. La forma que tiene Jorge Malabia de “destruir” ese pasado es insertándose él mismo como centro de nuevo. Toma una participación activa en la historia convirtiéndose en el hombre de turno de Rita y añade, además, su voluntad de sumergirse en la “abyección” y la contrapartida de su relación epistolar con su familia. De la misma manera que en la segunda versión analizada, Jorge disfruta de situarse en lo liminal, entre dos mundos. Anteriormente, era entre Buenos Aires y Santa María, entre el prestigio de la capital y la vida provinciana. En este caso, es entre el margen de la sociedad y el mundo ordenado del padre, en donde incluso el lenguaje es gramaticalmente correcto. Disfruta de pensar que esos dos mundos que él separa puedan juntarse, de tal manera que salga cierto tipo de verdad a la luz.

El problema que surge de esta adición de Jorge es que no varía la información anterior. Díaz Grey es capaz de incorporarla a su propia idea de la historia.

-Entonces todo está bien -dije; recogí mis páginas adivinatorias y les sonreí con cariño y orgullo-. Después se encontró con usted, o usted provocó el encuentro, vivieron un tiempo juntos, ella se enfermó y vino a morir a Santa María. Sólo faltaría escribir el final; pero esto es más fácil, en un sentido, porque lo conozco: el velorio, el entierro. (Onetti, 2009, p. 116)

Díaz Grey se preocupa por concluir la historia, la cual es, para él, el centro, y no el mundo subjetivo o las necesidades de Jorge Malabia. En este punto, la novela podría acabar, si no fuera porque le joven siente la necesidad de evitarlo. De hecho, lo que desea es “liquidar definitivamente la historia” (Onetti, 2009, p. 117), pero en sus propios términos. La forma que encuentra de hacer esto es declarando que “la mujer muerta que descansa en paz en el cementerio de Santa María no se llamaba Rita” (Onetti, 2009, p. 116). Era una parienta que se hizo cargo del chivo en el último mes en que vivió con ella. Jorge había logrado que Rita se prostituyera, algo que los otros hombres no habían podido hacer, y lo hizo a través de la piedad que sintió por ella. Analicemos estos sentimientos que Malabia intenta substantivar como motivos de sus acciones.

-Era, pues, Rita. No la vi morir; pero durante todo el tiempo del velorio, aquella cara flaca, estupefacta y tiesa fue la cara de Rita y yo pude liberarme de mi piedad exasperándola hasta agotarla. Y tal vez ya no tuviera piedad que gastar cuando recorrí a pie Santa María con el chivo rengo siguiendo el coche fúnebre; tal vez sólo estuviera enfermo de sueño, histérico, ansioso de expiación y ridículo para exhibir un odio que poco tenía que ver con el odio antiguo, el que había hecho nacer en mí la piedad por Rita. Porque durante el año en que viví con ella, o viéndola todas las noches antes de que viviéramos juntos, la piedad, como sucede siempre, llegó a mostrarse inútil, se pudrió, y salieron de ella odios como gusanos. Empecé a sentir o saber que todos, todos nosotros, usted, yo y los demás, éramos responsables de aquello, del casamiento de ella con el chivo, de la pareja que maniobraba con torpeza entre las columnas de gente que salían de la estación. Todos nosotros culpables; y ya sin razonar, sin que la evidencia me viniera del razonamiento o pudiera ser alterada por él: culpables, todos los habitantes del mundo, por haber nacido y ser contemporáneos de

aquella monstruosidad, aquella tristeza. Entonces odié a todo el mundo, a todos nosotros.
(Onetti, 2009, p. 118)

Esta cita es, por demás, confusa, ya que la relación entre el odio y la piedad se explica de forma contradictoria. En un principio, se nos dice que, en el entierro, el odio que quedaba no era igual a ese odio antiguo, el cual había hecho nacer la piedad. Sin embargo, unas líneas después, parece ser la piedad inútil y gastada de la que salen “odios como gusanos”. Estos se basan en la comprensión de la culpabilidad universal por la situación de la mujer, quien no es una víctima, sino una cómplice, por lo que el odio principal se dirige contra ella. Entonces, ¿qué relación causa-efecto podemos sacar en claro de estos párrafos? Si analizamos los enunciados lógicamente, no podemos realmente determinar si el odio causa la piedad o viceversa. Esto se debe a que nos encontramos en un mundo de subjetividad pura, en donde los contrarios pueden coexistir sin problema. Por esto motivo, creemos que esta cuarta versión no construye un cronotopo lo suficientemente estable como para ser analizado. Los únicos elementos que pueden hallarse son la organización externa del tiempo y el efecto que tiene sobre Rita (quien se convierte en prostituta). El objetivo, por otra parte, se aclara al final del encuentro entre el doctor y Jorge:

-Como quiera. Tenía el remordimiento de haberle hecho creer en una historia perfecta, haberle permitido creer que la historia que empecé a contarle en aquellas vacaciones obtuvo su final perfecto. Eso nunca sucede; si se pone a pensar, verá que todo falla por eso y sólo por eso. De modo que corregí. Y agregué la prostitución de Rita, en beneficio mío y del cabrón; un agregado que, en cierto modo, también modifica la historia.

-No creo que la modifique -dije-. Por lo menos para mí, para estas páginas. Diría, estoy improvisando, que refuerza lo patético de la historia, la hace más fácil de ser comprendida por los demás, por todos nosotros. Y en cuanto a la prima sustituta... (Onetti, 2009, p. 119).

De esta manera, el capítulo termina manifestando las dos posturas enfrentadas. Jorge Malabia sigue en su lucha contra lo definido y lo nítido, mientras que Díaz Grey cree poder incorporar toda la nueva información al núcleo que ya había formado, de manera que la historia de Rita pueda ser concretizada, sacada de la pura subjetividad de Jorge y transmitida, de esta manera, a las demás personas, a “todos nosotros”. El intento del doctor es el de reducir esta versión, que no crea un cronotopo particular, al cronotopo de la versión anterior, pero añadiendo los elementos que refuerzan “lo patético de la historia”. La lucha que se presenta entre el caos, la impureza, la marginalidad y el orden de la ciudad asociado al padre puede apreciarse también en este enfrentamiento. Existe una batalla entre la confusión y la comprensión, entre una lectura acrítica que se regodea en lo subjetivo y una lectura que estructura los hechos de manera jerárquica, donde uno debe tomar partido y la convivencia de los contrarios resulta imposible. Ese es realmente choque que se lleva a cabo alrededor de Rita como centro organizador.

La quinta versión de la historia de Rita es introducida por un nuevo narrador que hasta el momento solo se había nombrado: Tito Perotti. El doctor Díaz Grey lo encuentra en un bar bebiendo caña con juego de uvas y entreteniéndose en un juego extraño. Mostraba a los niños que jugaban unos caramelos, y cuando ellos iban a cogerlos, cogía a una de las muchachitas, la estrujaba, le daba un beso y la dejaba ir. El grado de malicia en este juego es difícil de determinar, ya que Fragoso, el encargado del bar, opina que “lo hace sin mala intención” (Onetti, 2009, p. 122), pero sobre todo porque el personaje se nos presenta como

un bonachón amigable y con cara de niño. Díaz Grey cree ver en él la figura de su padre en dos aspectos: en la forma de vestir, que es deliberadamente una copia de la del difunto, y en “la voluntad oscura de su cuerpo que se había puesto a crecer en el cuello, el vientre y las nalgas, remedando con exactitud, con cierta modestia, la figura desagradable del padre muerto” (Onetti, 2009, p. 123). Nos encontramos ante un personaje en apariencia antitético a Jorge Malabia. Tito ha asumido el legado de su padre y desea insertarse en la ciudad de Santa María como un notable. “Pero no quiero dejar Santa María, al revés de todos que sólo piensan en Buenos Aires” (Onetti, 2009, p. 123). Eso puede observarse también en su tema de conversación. Menciona que lo suyo son los grandes negocios (como los de Petrus, referencia a una de las grandes novelas de Onetti: *El astillero*). Los interlocutores no demoran mucho en llegar al tema que interesa al doctor, que es la historia de Rita.

La primera pregunta que plantea a Tito es si la mujer enterrada era realmente Rita o era su prima. Según él, la mujer enterrada era efectivamente Rita, quien ya estaba tuberculosa desde que la encontraron en la estación, y la razón por la cual Jorge lo negó fue “Porque él se portó como un hijo de puta” (Onetti, 2009, p. 125). Tito comienza su relato de la siguiente manera:

-Vamos por partes -empezó-. Yo la encontré a Rita y me fui a dormir con ella. A la pieza, claro, porque qué se podía hacer con el chivo. La encontré, fuimos y le pagué. Ella lo hacía con todo el mundo; el chivo y el cuento del viaje no eran más que un pretexto para salvarse si aparecía un vigilante. Era muy distinto que la llevaran presa por hacer el cuento que por levantar hombres.

Estaba ahora más rojo en la suave penumbra de la siesta en el mercado, conteniendo la excitación, aprendiendo a manejar el odio para descargarlo con más eficacia.

-Sí -murmuré-. La versión de Jorge Malabia no niega explícitamente ese principio. Pero yo estoy interesado en la prima. ¿Está seguro de que fue Rita y no ella? (Onetti, 2009, p. 125)

Tito comienza, entonces, por terminar la variación introducida en la versión anterior. Se nos había dicho que la idea de la prostitución fue de Jorge Malabia y que solo duró un mes, porque Rita se cansó de ese oficio. Es decir, el nivel de abyección que la mujer podía soportar tenía un límite en el hecho de vender su cuerpo. En la presente versión, eso ya no es verdad, sino que el cuento del chivo (fundamental para Díaz Grey) solo es una máscara para lo que realmente sucedía. Pero, entonces, ¿por qué el doctor no reconoce esta contradicción? Pues sucede lo mismo que en sus conversaciones con Jorge, en las cuales niega la relevancia de la nueva información, la acopla a lo ya sabido manteniendo a Rita y al chivo como centro. Existen tres puntos iniciales que se plantean y sobre los cuales se elaborará esta versión de Tito: (1) Rita ya tenía una tuberculosis avanzada desde el primer momento, (2) el cuento del chivo era solo una fachada para encubrir la prostitución y (3) Jorge oculta información porque se portó como un hijo de puta. Debido a la longitud de la versión, que se presenta en el libro como un párrafo continuo de casi cuatro páginas, citaremos solo algunos fragmentos de ella, a diferencia de lo que hemos intentado hacer con los análisis anteriores.

-¿La primera? Apareció al final, cuando Rita ya estaba desahuciada. Se llamaba Higinia, una gordita oscura pero muy linda. Estuvo unos días haciendo la comedia de la enfermera, cuidando a Rita y el chivo, y, tal vez, también a Jorge. Jorge tenía entonces una enfermedad misteriosa. No sé si le dijo que perdió un año de Facultad y que los padres creen que está en tercero cuando todavía no aprobó todo el segundo. La prima debe andar por las salas de baile de Palermo o alguno la mantiene porque era de veras linda si la bañaban. La prima

estuvo unos días haciendo la santa; pero se orientó en seguida, con un instinto de animal, y desapareció. Una vez estuvo de visita, con uno de esos autos que se alquilan por día y con chófer. Trajo paquetes, comida y regalos; y vaya a saber si no vino sólo para exhibirse delante de la Rita.

Por vanidad, por revancha, y no sólo frente a Rita, ya que Rita simbolizaba para ella santa María, la infancia, la miseria; o por cariño, para mostrar y tal vez demostrar que era posible, fácil, no prolongar en Buenos Aires la miseria de aquí. (Onetti, 2009, p. 125)

Se nos comienza a contar desde el final, desde la llegada de la prima, previa a la muerte de Rita. Esta misteriosa mujer que había funcionado como un alterego de Rita obtiene un nombre: Higinia. Sin embargo, cuando ingresa al nuevo mundo de Buenos Aires y, en especial, a ese microuniverso que es la habitación de Jorge y su prima, ella es capaz de escapar guiada por un “instinto de animal”. Sale de la marginalidad, a diferencia de los otros. Mientras tanto, Jorge tenía lo que se denomina una “enfermedad misteriosa”. Lo que en la historia que nos contó este era un deseo por conocer, por explorar la abyección, en la versión de Tito, se entiende como algo patológico. Quizá podríamos nombrar esta explicación “mundana” o realista. En la historia de la prima, la trata con mucha deferencia y, como puede apreciarse, le da el beneficio de la duda, en el hecho de atribuir sus acciones al cariño tanto como a la venganza (contra Santa María). Esta visita se nos narra de la siguiente manera:

-Aunque la Rita ya no estaba para esas exhibiciones ni para nada. Yo había ido esa tarde, era un sábado, aunque caía rara vez por la pieza. Iba, más que a nada, a insultarlo a Jorge, o a sentarme en los pies de la cama y mirarlo sin más. Él sabía todo lo que yo estaba pensando y diciéndole. La Rita recibió a la otra sin comprender del todo. Ya estaba muy

enferma y deliraba despierta. Le debe haber parecido que le estaban contando un cuento de hadas, si es que alguna vez se lo contaron. El vestido de la otra, la Higinia, y también guantes y sombrero, y los paquetes que traía, de comida para gente harta y no para hambrientos. Sin hablar del automóvil y el chófer con uniforme. Subió y dieron una vuelta. Así es, y al que desmienta le rompo la cara: la Higinia hace la puta fina, espero, y debe tener cuerda para rato. (Onetti, 2009, p. 126)

En este párrafo, puede observarse una mezcla del relato de una escena (singulativo) y de un relato repetitivo. Cuando Tito dice que “iba, más que nada, a insultarlo a Jorge” (Onetti, 2009, p. 126), se entiende esa oración referida a la anterior, en la que informa que no iba seguido a verlos. Es decir, no es que en esa ocasión en particular fuera a insultarlo, sino que era algo que había hecho muchas veces. Tanto es así que, para ahorrarse el problema, podía solo sentarse en la cama y que Jorge imaginara los insultos. Se nos presentan así dos tiempos: el breve de la escena y el largo de la repetición. En este caso, además, la división del tiempo está exteriormente organizada: Tito llegó a visitar, coincidentemente, cuando Higinia también lo hizo. Por ello, pudo ser testigo del tipo de comida que llevaba, del carro en que se movilizaba, de cómo vestía y del paseo que dio con Rita. Lo más importante de la cita, sin embargo, parece ser la amenaza del final. De nuevo podemos interpretar la postura del narrador desde una perspectiva retórica y preguntarnos ¿qué necesidad tiene Tito de amenazar al doctor Díaz Grey? ¿Qué objetivo cumple al hacer esto? Creemos que la mejor forma de esclarecer este asunto es comparar las posturas de los distintos narradores. Resumiéndolas, podríamos decir que el comisionista Godoy desea contar una historia interesante a sus amigos de Santa María, en la cual demuestre no solo su propio conocimiento del mundo, sino cómo es que logró encontrar a alguien que pertenece a la pequeña ciudad, pero en Buenos Aires. Jorge, por otra parte, lo que quiere es mostrar

su superioridad desde su propia subjetividad. Se pone como centro y cuenta la historia desde su mundo interno. Díaz Grey pone la historia de Rita como centro, destruye la subjetividad de Jorge al compararla con los otros datos que posee. Por último, Tito vuelve a poner a Jorge como centro, pero no en cuanto a su interioridad, sino a sus acciones objetivas interpretadas desde la lógica del orden, del mundo del padre, de Santa María. En ese sentido, Tito no solo busca capturar la historia de Rita, ordenarla, sino que también quiere acusar a Jorge, a su poco sentido de la decencia, a su rareza. Y, para ello, busca imponer su verdad, por la razón o por la fuerza. Nos cuenta que Jorge estaba “todo el tiempo tirado en la cama con las manos en la nuca, mirando el techo, mientras la mujer se moría de tos y de hambre” (Onetti, 2009, p. 126). Revisemos la siguiente cita:

Pero él no era otra cosa; creía ser Ambrosio, estoy seguro, el hombre que inventó el chivo. Y como Ambrosio había vivido meses explotando a la Rita hasta que se levantó una noche o una mañana con la revelación del chivo, con aquel grotesco *eureka*, Jorge tenía que hacer lo mismo, vagar y explotar, mirar inmóvil los techos hasta que uno de ellos dejara caer sobre él un prodigio semejante. No sé qué prodigio, no puedo imaginarlo, y tampoco él pudo; tal vez una paloma para llevar en el hombro o una serpiente que le envolviera un brazo o un tigre bramador. Y como no pagaba pensión, como no necesitaba dinero para nada, los cheques, además de las cartas, que le llegaban al hotel donde yo seguía viviendo, tenía que llevárselos a cualquiera de las piezas de ladrillos o de adobe donde él vigilaba el progreso de las telarañas en los cielorrasos. (Onetti, 2009, p. 127)

Ya en esta versión se había negado la intervención de Jorge en la historia de Rita. Él no había propuesto la idea de la prostitución, sino que este elemento existía de antemano. Se afirma, por lo tanto, la incapacidad del joven para añadir nada al cuento, y, además, se proponen ideas ridículas, negándoles así relevancia. Tito ocupa la posición de nexo entre

Santa María y Jorge, ya que es quien le lleva las cartas y el dinero que manda su familia. Sin embargo, la posición de Malabia es puesta en duda no solo porque no es capaz de ser como Ambrosio, sino porque no es capaz de formar parte de la marginalidad de manera completa. De hecho, es en este punto que Tito añade una parte esencial a la historia, como él mismo reconoce (“Y ahora me acuerdo de lo más divertido, o lo más importante de la historia, de la verdadera, de ésta que le estoy contando” (Onetti, 2009, p. 127)). Se nos cuenta que Jorge “Apareció un día, al anochecer, en la pensión, vestido como lo que fue siempre, a pesar de todo, a pesar de las poses: un hijo de ricos” (Onetti, 2009, p. 128). Entonces, en una conversación con el mismo Tito, introduce la nueva información que diferencia a esta versión de la historia.

Quería casarse con Rita. Me pidió que averiguara con algún profesor de la Facultad cómo podía hacerlo sin intervención de los padres. Era, claro, menor de edad y me dijo que también era menor la Rita; aunque es difícil. Le averigüé que no; le presenté, porque insistía, a Campos, de Derecho Civil. Supe que había terminado insultándolo, con un ataque de histeria, porque el otro, Campos, quiso aconsejarlo, le habló como un padre. Usted ya lo dijo: es difícil, casi neurasténico. Entonces yo creo que la mentira del entierro de Higinia proviene de esto, de esta vergüenza que quiere olvidar, suprimir. ¿Me entiende? Un afán de negar. Ya se lo había notado, a pesar de que rara vez hablamos de eso; o ya, ahora, ni hablamos. Él cree que hace diferencia tener un abuelo nacido en Santa María. (Onetti, 2009, p. 128)

Jorge deseaba, entonces, casarse con Rita y, para ello, vuelve a su antigua ropa de estudiante, de “hijo de ricos”. Esta actitud podríamos relacionarla con su propio deseo de que su padre lo viera en su imitación de Ambrosio. Como eso no sucede, piensa en seguir el camino contrario: llevar un pedazo de la marginalidad al orden. Sorprender a sus padres

casándose con Rita, alguien tan lejano a él en cuanto a jerarquía social. Jorge no fue capaz de seguir sus propios caprichos adolescentes y se movió cada vez más hacia la adultez y la aceptación del mundo al que pertenece. Según Tito, su lema era “Nunca me podré arrepentir de nada porque cualquier cosa que haga sólo podrá ser hecha si está dentro de las posibilidades humanas” (Onetti, 2009, p. 127). Por lo tanto, al mostrar arrepentimiento, demuestra su propia incapacidad para seguir sus propias reglas, de ser un ser independiente de sus circunstancias. Su capricho adolescente es frustrado porque su personalidad no es completamente maleable, sino que con la madurez desea aceptar lo que la sociedad espera de él. A eso va la última oración de esta parte: “Él cree que hace diferencia tener un abuelo nacido en Santa María”. En el fondo, la idea de la estirpe sale a flote cuando Jorge acepta el orden de su familia. En cuanto al cronotopo que puede encontrarse en esta versión de la historia, el tamaño del espacio es grande, pero la narración se centra en lugares, que no son necesariamente particularizados. Puede ser cualquier cuartucho de adobe, lo importante es la valoración. La dicotomía básica es la de central-marginal. En el primer término, se encuentra Santa María, pero también el hotel donde habita Tito. En el segundo, cualquier lugar en donde vivan Rita y Jorge. En cuanto al tiempo, la duración es larga e indeterminada. La división es básicamente externa, se dan coincidencias, Tito presencia una visita de Higinia, por lo que puede dar fe de su situación (y amenazar a quien lo niegue). En cuanto a la subcategoría del tiempo referente a los efectos, es difícil de determinar. El único que parece realmente afectado es Jorge. La degradación moral de Rita no aparece en esta versión⁵⁴, sino que es una consecuencia del contraste con la anterior. Sin embargo, se nos

⁵⁴ Norma Klahn, en un artículo sobre la novela corta de Onetti, plantea que “Su visión particular de la existencia humana le permite mediante esta forma de novela corta (la tragedia patética o degenerativa) mostrar la vida como un peregrinaje eterno, un proceso no de mejoramiento como el relato clásico sino de

muestra que Malabia termina de aceptar su lugar en Santa María y deja de jugar a ser un marginal. En ese sentido, y a diferencia de los cronotopos anteriormente vistos, la relación entre el tiempo y el espacio es intrínseca. El efecto principal del tiempo es cambiar al sujeto para que acepte su espacio de pertenencia. En ese sentido, la significación del espacio concuerda con el recorrido del tiempo y, sobre todo, con sus efectos.

En cuanto a la sexta versión podemos afirmar con certeza que no forma cronotopos en sí. Jorge se encarga de negar casi todo lo contado: “Hubo una mujer que murió y enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima Higinia, todo es mentira” (Onetti, 2009, p. 129). A pesar de que consideramos esta intervención una versión en base a nuestra definición de “toda nueva información añadida a la historia”, no se crea un tiempo ni un espacio para esto. Jorge se limita a los hechos que Díaz Grey pudo conocer efectivamente y niega toda posibilidad de reconstrucción de una historia a partir del lenguaje. Tito, por otra parte, en la séptima versión, envía una carta al doctor, diciéndole que todo lo contado era verdad e, incluso, afirma haber conocido a Ambrosio.

Lo supe al verlo desde la puerta del restaurante, estaba recostado en la silla, frente a la Rita, pero mirando por encima de la cabeza de la mujer, mordiendo la boquilla y soplando el humo con regularidad. Miraba, ¿qué otra cosa?, el empapelado flamante, aún húmedo, color sangre aguada, con pagodas recortadas por filetes de oro. Me fui al mostrador y pedí cualquier cosa para espialo cómodo. Rita me había citado para las doce; yo dejé llegar las

degradación: visión del hombre contemporáneo que se encuentra solo y camina siempre hacia el fracaso, la vejez inevitable, la muerte, el suicidio, la nada” (Klahn, 1980, p. 214).

doce y media. Vestido de gris y pobre, con el pelo largo, ondulado, brillante, como una cabellera de mujer que acabaran de recortarle, con una corbata de moño, oscura. Miraba el empapelado y chupaba de la boquilla. (Onetti, 2009, p. 130)

¿Por qué narrar con tanto detalle su encuentro con Ambrosio? Para empezar, este detalle afecta la temporalidad de todas las versiones que involucran a este personaje. Ambrosio no puede haber dejado a Rita justo después de inventar al chivo, porque entonces Godoy no habría visto al animal y Tito no habría podido encontrarse con Ambrosio. Estas dos afirmaciones son mutuamente contradictorias. Además, Rita debe pasar por varios hombres antes de Jorge, lo que no podría haber sucedido. Sin embargo, esta desestabilización del tiempo palidece ante la funcionalidad precisa que tiene esta escena. Recordemos que Ambrosio, hasta en su nombre, es una invención del doctor Díaz Grey. Tito, a través de afirmar su experiencia real con el hombre, refuerza la idea de que no hay una línea inquebrantable entre la realidad y el lenguaje. Lo dicho es ya parte del mundo y debe ser reforzado por parte de los que predicán el orden. En ese sentido, ve en el doctor a un aliado en esta tarea, el medio que puede unir las diferentes versiones y hacer la historia de Rita y el chivo llegar a las masas. La novela concluye como ya hemos citado en otras partes de esta tesis.

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

Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las tantas derrotas cotidianas. (Onetti, 2009, p. 131)

La novela, al final, pone en duda todo lo que había creído conocer o sacar en claro, incluso la existencia de Rita o el chivo. Lo único que queda es la verdad de la escritura como salvación. Por una parte, la representación de la realidad a partir del lenguaje es una forma de traer orden a lo caótico y vencerlo. Pero, por otro lado, cada enfrentamiento de los narradores es importante en sí mismo y muestra cómo es que la construcción de una verdad puede verse como una lucha. En cuanto a los cronotopos, pasamos de unos creados extensivamente, a otros casi inexistentes. La importancia de la formación de un tiempo y un espacio coherente pierde fuerza, mientras que la inclusión de nueva información en ese mundo la gana. Leer las diferentes versiones como discursos retóricos puede servir para comprender esta pérdida.

IV. Resultados

A través del análisis, se ha mostrado la existencia de distintos cronotopos dentro de la historia de Rita en *Para una tumba sin nombre*. Según los cronotopos hallados, puede demostrarse que los efectos del tiempo sobre las personas y sobre el espacio se enfatizan por encima de otras funciones temporales, como la duración. La referencia a tiempos específicos, como las estaciones, funciona como la creación de vasos comunicantes entre distintos aspectos temáticos de la obra. Los espacios analizados tienden a reflejar la importancia de los lugares específicos, por encima del fluir de la distancia. Esto resulta interesante en una novela que se basa en la historia de viaje, en el cronotopo del viaje al que desea reincorporarse Rita. Los efectos que tienen los cronotopos, así mismo, pueden explicar los cambios en este personaje, que se va degradando de manera sucesivo, así como los cronotopos cobran una forma más delimitada, y se privilegian los espacios interiores. Por último, el problema de la identidad de la mujer actúa como el último cuestionamiento a la realidad cronotópica de la narración, que resulta liberarse de significado, solo en la medida en que debe hallarse este vaciamiento en el mismo hecho de contar.

V. Discusión de resultados

Los resultados hallados corresponden a lo esperado en el análisis según la hipótesis de la presente tesis. Estudios previos han demostrado la ambivalencia semántica presente en la obra de Juan Carlos Onetti, especialmente en la que es nuestro objeto de análisis. Esta ambivalencia ha sido vista desde distintos aspectos, como la postmodernidad, la semiótica infinita, la pluralidad de géneros y la metaficción. Todas estas interpretaciones son compatibles con los resultados hallados en cuanto a que los cronotopos presentes crean efectivamente mundos posibles diferenciados. De ser así, no sólo responden a un marco de interpretación, sino que sus posibilidades se multiplican, ya que este hecho pertenece a distintos marcos teóricos. De esta forma, los efectos que el cronotopo crea en el mundo representado trascienden elementos formales y se adentra en otros paradigmas hermenéuticos. El panorama general, sin embargo, le pertenece a la teoría de la ficción, ya sea desde el punto de vista estructural como desde otras posiciones filosóficas postmodernas. La pregunta por el cronotopo es la pregunta por la construcción del mundo, que en esta tesis se ha estudiado a partir del análisis de los relatos metadieéticos, pero que existe en todo tipo de narración ficcional. En ese sentido, la lucha por el significado que existe en *Para una tumba sin nombre* refleja mucho más que una tendencia estética, sino que se ramifica al problema general de la literatura y de su encuentro con la filosofía.

VI. Conclusiones

1. En la revisión del estado de la cuestión sobre *Para una tumba sin nombre*, logramos comprobar ciertas líneas de investigación que la crítica ha seguido y que pueden considerarse actualmente como canónicas. La primera de ellas es la de ver esta novela como un texto en donde las técnicas narrativas de Onetti aparecen al descubierto, ya que el contenido es vacío. La segunda es un análisis de los valores a partir de una división binaria basada en la legalidad y la marginalidad. La tercera es una lectura de la novela como una *Bildungsroman*, ya que tanto Jorge como Tito pasan de la adolescencia a la adultez. La cuarta es una lectura metaficcional, por la cual *Para una tumba* tendría como tema principal la misma creación literaria. Por último, la sexta postura vería la novela como postmoderna, en el sentido de que niega una verdad y postula la construcción de la realidad a partir del lenguaje. Hemos comprobado, en nuestro análisis, que estas posturas no son contradictorias, sino que pueden sustentarse en los distintos elementos hallados en la obra.

2. Es posible sistematizar la teoría de Mijaíl Bajtín sobre el cronotopo en la literatura y encontrar subcategorías a partir de sus aplicaciones. Según lo hallado, los tres elementos que se deben analizar son el tiempo, el espacio y la relación entre ambos. A su vez, el tiempo contiene lo que hemos denominado duración, división y efectos; el espacio, tamaño, lugares y valoración; y la relación espacio-tiempo puede ser intrínseca o extrínseca. Los dos puntos

principales en ese sentido son la relación entre el cronotopo real y el cronotopo literario, y la relación entre el cronotopo y los motivos.

3. Dentro de las teorías que estudian el tiempo en la literatura, sobresalen la postura narratológica y la filosófica. En ese sentido, se ha demostrado que el cronotopo bajtiniano se encuentra en un punto medio de estas dos disciplinas. No reduce su capacidad de análisis de un estudio de las formas como sucede en la narratología genettiana, pero tampoco se pierde en especulaciones filosóficas alejadas del objeto literario, como sí lo hace Paul Ricoeur.

4. En cuanto a las teorías sobre el espacio en la literatura posteriores a Bajtín, estas se han aspectos generales sobre cómo se describen y crean espacios en la literatura. Al revisar los fundamentos de estas posturas, hemos podido comprobar la vigencia de la categoría bajtiniana del cronotopo, ya que aparece mencionada (y asumida) en prácticamente todos los autores revisados.

5. Partiendo de la semiótica lingüística literaria de Tomás Albaladejo y de su teoría de los mundos posibles, mostramos cómo el cronotopo puede repotenciarse desde una concepción triádica del signo. El cronotopo no sería, en ese sentido, solo una categoría de la forma y el contenido, sino del referente ficcional (del mundo ficcional). Esta concepción nos permite estudiar los distintos cronotopos presentes en los varios submundos (versiones de la historia) construidos en la novela.

6. A través del análisis de las distintas versiones de la historia de Rita en *Para una tumba sin nombre*, hemos comprobado que cada versión constituye un

cronotopo diferente. El espacio, el tiempo y sus relaciones se construyen de maneras diversas.

7. Cada narrador privilegia una posición con respecto a la historia y esto modifica el tipo de cronotopo que utiliza. Jorge Malabia ubica su subjetividad como centro, Díaz Grey prioriza la escena-núcleo de Rita en la estación y Tito lo que desea es acusar a Jorge de ser el causante de la muerte de la mujer.

8. Dentro de los distintos cronotopos encontrados en las siete versiones de la historia de Rita, solamente los de la segunda y tercera versión son completos. Las demás versiones solo presentan elementos parciales e incluso algunas no construyen ningún cronotopo. Esto se debe a que cada vez más, los narradores solo buscan incluir información que beneficie su postura en el enfrentamiento retórico con los demás. Por este motivo, no se preocupan por crear tiempos y espacios completos. En ese sentido, los cronotopos se subordinan a los objetivos de cada narrador.

9. Como consecuencia de esta diferencia entre los cronotopos construidos en las siete versiones, se puede afirmar que se crean mundos posibles disímiles, en los cuales varía incluso la identidad de los personajes hasta el punto de poner en duda su existencia.

VII. Recomendaciones

1. Teniendo en cuenta la importancia de *Para una tumba sin nombre*, como novela corta, para comprender la poética de Juan Carlos Onetti, se recomienda el estudio de este género literario (la novela corta) para otros autores latinoamericanos. El interés por la novela total del *Boom* latinoamericano debe dar paso al estudio de estas otras creaciones en prosa también importantes para la crítica.
2. En cuanto al estudio del cronotopo, categoría muy utilizada por la crítica literaria, se recomienda comprenderlo a partir de un esquema trídico del signo, que reconozca la importancia del referente. El seguir con una noción de signo dicotómica saussureana no permite que la categoría dialogue con la teoría de la ficción, tal como lo hemos planteado en nuestro segundo capítulo.
3. Se recomiendan estudios posteriores acerca de *Para una tumba sin nombre* que involucren la retórica con el objetivo de analizar los enfrentamientos verbales con los cuales se construye la historia. El estudio de la retórica como argumentación, que se realiza en Perú actualmente, puede aportar mucho a la comprensión de la construcción de la novela y, además, de la poética de Juan Carlos Onetti en general.
4. Se recomienda realizar un estudio sobre las utilizaciones del cronotopo como categoría en Latinoamérica y, especialmente, en Perú, ya que resultaría

productivo investigar hacia dónde se ha llevado la categoría original de Bajtín y qué resultados ha obtenido.

5. En la elaboración de esta tesis, se comprobó que existe una gran diferencia en los temas de las investigaciones que se promueven en las universidades nacionales en las que se imparte la carrera de Literatura en Lima (la UNFV y la UNMSM) y la universidad privada (PUCP). En las primeras, se privilegia el estudio de autores peruanos, mientras que, en la tercera, de autores latinoamericanos. En ese sentido, los temas de investigación deberían abrirse para que pueda existir el diálogo entre estas tres universidades de nuestro medio.

6. Se recomienda la promoción de la semiótica clásica como una forma de construir crítica literaria contrastable con las manifestaciones textuales. En un campo en el que proliferan teorías postmodernas que difuminan la significación de una obra literaria, la semiótica puede cumplir una función de centro regulador que fundamente las interpretaciones críticas en el texto literario.

7. Como una prueba de la utilidad del procedimiento de la semiótica, se recomienda la utilización de nuestro Cuadro 1 (p. 37), en el cual analizamos (dividimos en sus partes esenciales) la categoría del cronotopo, con el objetivo de comprenderla y hacerla funcional a la interpretación literaria. Esta práctica presenta la ventaja de proveernos de conceptos demostrables en el texto literario, tal como mostramos en nuestro tercer capítulo.

VIII. Referencias

- Ainsa, F. (1974). "Función del amor en la obra de Juan Carlos Onetti". En: Giacomani, Helmy (Ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Madrid, España: ANAYA.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Auerbach, E. (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, M. (1991). *Teoría y estética de la novela*. España: Santillana S.A.
- Barthes, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: Silvia Niccolini. *El análisis estructural*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Basile, T. (2000). "Un relato sobre los 'miserables': Para una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti". *Orbis Tertius*, Año IV, Nro 7, p. 125-138.
- Benedetti, M. (1974). "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre". *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Madrid, España: ANAYA.
- Bobes Naves, M. (1998). *La Novela*. Madrid, España: Editorial Síntesis, S.A.
- Bueno, M. (1998) "Para una tumba sin nombre: las versiones de la historia y los gestos de la lectura". *Celehis*: 75-84.

Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine.*

Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.

Cifuentes Honrubia, J. (1989). *Lengua y espacio. Introducción al problema de la deixis en español.* España: Universidad de Alicante.

Cornejo Polar, J. (1995). “Juan Carlos Onetti: la salvación por la escritura”. *El mundo* 10-20 de agosto de 1995, p. A11.

Corti, E. (2004) *Da Faulkner a Onetti. Uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María.* Italia: ShaKe Edizioni.

Dalmagro, M. (1996). “Para una tumba sin nombre (1959) y Cuando ya no importe (1993), de Juan Carlos Onetti: postmodernidad y práctica crítica”. *Celehis*: 233-241.

Doležel, L. (1997). “Mímesis y mundos posibles”. Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria.* Madrid, España: ARCO/LIBROS, S. L., 1997.

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Madrid, España: Arco/Libros S.L.

Dotras, A. (1994). *La novela española de metaficción.* Madrid, España: Ediciones Lumen.

Eco, U. (1981). *Lector in Fabula.* España: Editorial Lumen S.A.

Eco, U. (2005). *La estructura ausente.* México: Editorial Lumen S.A.

Eco, U. (2009). *Tratado de semiótica general.* México: Editorial Lumen S. A.

- Espezúa Salmón, D. (2011). *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus críticos literarios*. Lima, Perú: Magreb producciones S. A. C.
- Ferro, R. (2011). *Onetti / La fundación imaginada*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Frankenthaler, M. (1977). *J. C. Onetti: la salvación por la forma*. Madrid, España: ABRA Ediciones: Selecciones Gráficas.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid, España: Editorial Síntesis S.A.
- Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción: Literatura e invención de mundos*. Madrid, España: Editorial Iberoamericana.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. España: Editorial Lumen S.A.
- Gertel, Z. (1980). "Para una tumba sin nombre, ficción y teoría de la ficción". *Texto Crítico* Jul-Dic: 178-194.
- Greimas, A. J. (2007). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, España: Editorial Gredos S. A.
- Harshaw, B. (1997). "Ficcionalidad y campos de referencia". En: Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, España: ARCO/LIBROS, S. L.
- Harss, L. (1966). *Los nuestros*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Hernández, D. *Ficción y distopía en Juan Carlos Onetti: Una lectura del espacio imaginario de Santa María en "La vida breve"* (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

- Hipona, Agustín de. (2009). *Confesiones*. Madrid, España: Prisa Innova S. L.
- Kayser, W. (1949). *Das Sprachlichekunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Berna, Suiza: Editorial A. Francke.
- Klahn, N. (1980). "La problemática del género "novela corta" en Onetti". *Texto Crítico* Julio-Dic: 204-214.
- Lessing, G. (2002). *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. Barcelona, España: Ediciones Folio.
- Levinson, S. C. (1989). *Pragmática*. Barcelona, España: Editorial Teide, S. A.
- Linares, M. (2013). "La posta de narradores en el arte de narrar de Juan Carlos Onetti". Basile, Teresa y Foffani, Enrique comp. *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires: Ediciones Katakay.
- Lotman, Y. (1996). *La semiósfera I*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Liotard, J. (1987). *La condición Postmoderna*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Ludmer, J. (2009). *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia S.R.L.
- Martínez Bonati, F. (2001). *La ficción narrativa. Su lógica y su ontología*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Millington, M. (1985). *Reading Onetti. Language, narrative and the subject*. Liverpool: Francis Cairns Publications.

- Morales, O. (2005). "Literatura autorreflexiva o la lectura y la escritura como argumento central en la narrativa de Juan Carlos Onetti: para una tumba sin nombre". *Letras* N° 70: 93-110.
- Onetti, J. C. (2009). *Novelas cortas*. Córdoba, Argentina: Alción Editora.
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Peterson, J. (2002). *Maps of meaning: the architecture of belief*. Versión PDF: editorial Routledge.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as rhetoric*. Columbus, EE. UU.: Ohio State University Press.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores.
- Prego Gadea, O. y Petit, M. A. (2009). *Onetti: la novela total. Opera prima / Opera omnia*. Montevideo, Uruguay: Editorial Planeta; Seix Barral.
- Rama, Á. (2008). *La novela en América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Rama, Á. (1974). "Origen de un novelista y de una generación literaria". En: Giacoman, Helmy (Ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Madrid, España: ANAYA.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI Editores.
- Saussure, F. de (1945). *Curso de Lingüística General*. Argentina: Editorial Losada S.A.

Spitzer, L. (1961). *Lingüística e historia literaria*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Verani, H. (1981). *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

Wellek, R. y Warren, A. (1985). *Teoría Literaria*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Zilberberg, C. (2006). *Semiótica Tensiva*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.