

MIRADAS OBLICUAS. LA METAMORFOSIS DEL PUNTO DE VISTA

FERNANDO AINSA

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

RESUMEN

El trabajo interroga la percepción del narrador en la narrativa moderna, partiendo de Stendhal y Flaubert hasta la narrativa latinoamericana de Juan Carlos Onetti y Cortázar.

La noción de perspectiva, que es un fundamental desplazamiento en la construcción del pensamiento y la percepción al distanciarse de las “verdades absolutas”, propias de la *veritas theologica* de las sociedades míticas y religiosas, y de la verdad objetiva de la ciencia clásica, y construirse como una inevitable construcción parcial, alcanza, la perspectiva, una formulación reflexiva y filosófica a partir de Nietzsche. El presente trabajo deslinda la narrativa omnisciente de lo que llama la narrativa del punto de vista que supone una visión fragmentaria de la realidad y el mundo; y, en esa percepción, hacer confluír la subjetividad, los límites de percepción del sujeto.

La reflexión se desprende de la famosa frase de Stendhal, “la novela es un espejo que se lleva a lo largo del camino” para inmediatamente, interrogar la narrativa moderna que coloca la percepción en una “mirilla”, en un espejo roto, distorsionador, en una visión fragmentada que deriva en una autoconciencia; y es en la autoconciencia donde, según Hegel, habita la verdad. La verdad no doctrinaria, no ideologizada, es posible subrayar.

La reflexión extiende su interrogación a la narrativa de la modernidad crítica, tal como se presenta, por ejemplo, en *Memorias del subsuelo*, 11864, de Fedor Dostoievsky; *Otra vuelta de tuerca*, 1898, de Henry James; y *La náusea*, 1931, de Jean Paul Sartre,

La reflexión interroga esa perspectiva fragmentada en *Rayuela*, 1963, en vinculación con la fragmentación de los planos narrativos, y en la levedad festiva del juego y el humor; y a novelas de Juan Carlos Onetti, en relación a la reflexividad trágica.

PALABRAS CLAVES: Percepción, fragmentación, perspectiva, espejo, conciencia

OBLIQUE GLANCES. THE METAMORPHOSIS OF THE POINT OF VIEW

ABSTRACT

This work interrogates the perception of the narrator in modern narrative, from Stendhal and Flaubert to the Latin American narrative of Juan Carlos Onetti and Cortázar.

It presents the notion of perspective, which is a fundamental shift in the construction of thought and perception by distancing itself from the “absolute truths” of the *veritas theologica* of mythical and religious societies; and from the objective truth of classical science. This notion also constructs itself as an inevitable partial construction that reaches a reflective and philosophical formulation starting with Nietzsche. The present work distinguishes the omniscient narrative from what it is called the narrative of the point of view, which supposes a fragmentary vision of reality and the world. In this perception, subjectivity and the limits of perception of the subject are brought together.

The reflection goes from Stendhal’s famous phrase “A novel is a mirror which passes over a highway” to question, immediately, the modern narrative that places perception in a “peephole”, in a broken and distorting mirror. In a fragmented vision that derives in a self-consciousness where, according to Hegel, the truth dwells. The non-doctrinaire and non-ideologized truth.

The reflection extends its interrogation to the narrative of critical modernity, as it is presented, for example, in *Notes from Underground* (1864), by Fyodor Dostoevsky; *The Turn of the Screw* (1898), by Henry James; and *The Nausea*, (1931), by Jean Paul Sartre.

The reflection interrogates this fragmented perspective in *Rayuela* (1963) connected with the fragmentation of narrative planes, and in the festive lightness of play and humor. Also, in novels by Juan Carlos Onetti, related to tragic reflexivity.

KEYWORDS: Perception, fragmentation, perspective, mirror, conscious.

Todo empezó, muy probablemente, el día en que Stendhal decidió pasear a lo largo de los caminos de Italia y Francia Con un espejo que reflejara la realidad. De este simple principio hizo la base del “relativismo sensible” con que autolimitó los tradicionales poderes omniscientes del escritor, esa mirada privilegiada que lo había situado hasta entonces en el punto central del universo ficcional. Al descender a ras de tierra, redujo la mirada al *aquí y ahora* de las evidencias a una visión fragmentada de las cosas, esa imposibilidad de “ver al mismo tiempo los dos lados de una naranja”, con que Georges Blin define el estilo del autor de *Rojo y negro* (1830)¹.

La pérdida de la imagen antropocéntrica basada en una mirada que se creía total y absoluta –el “mono de Dios” (“le singede Dieu”) de que hablaba François Mauriac para referirse al privilegio del autor omnisciente– restringe, a partir de ese momento, el punto óptico en el que se sitúa el narrador para contar una historia. Esta restricción del campo de visión, ángulo de incidencia de la mirada, no sería otra que la culminación artística del proceso iniciado por el “relativismo filosófico” inaugurado en el siglo XVIII con los ataques de Kant contra la idea de eternidad de Platón y el Dios escolástico, proceso de destrucción de las pretensiones del absoluto de las ideologías normativas que desembocó en el epitafio de Friedrich Nietzsche, “¡Dios ha muerto!”, que Heidegger haría remontar, incluso, al absolutista Hegel².

Para Flaubert, por el contrario, el escritor –Dios no ha muerto: está disimulado, se esfuerza por desaparecer, no ostenta su autoridad omnipotente, aunque sepa todo sobre lo que se cuenta y no lo diga. No narra, apenas muestra cómo debe hacer el buen artista que “debe estar en todas partes como Dios, pero que, como a Dios, no se le debe

ver jamás”³. Dios se disimula en un escritor falsamente modesto que dice ignorar lo que realmente sabe. El Frédéric Moreau de *La educación sentimental* (1868) cruza las barricadas de la revolución de 1848 ignorando que está viviendo un acontecimiento histórico, obsesionado únicamente por sus frustrados amores por Madame Arnoux. Se alude tangencialmente a los hechos que marcaron la época, se confunden fechas, se prescribe la evasión como conducta, se reduce la mirada a solo aquello que se puede ver, aunque no se pueda explicar y menos aún comprender. Lejos de las tradicionales narraciones en tercera persona, donde se aseguraba una presencia decisiva y “autorial”, el narrador ficticio no representado de Flaubert, si bien no deja de juzgar y valorar, de participar en mayor o menor grado con intrusiones y comentarios, lo hace no tanto para influir, sino para neutralizar acotaciones valorativas y mediaciones de toda suerte, para deslizarse en forma casi anónima entre personajes y situaciones de los que afirma saber poco.

Se inaugura así el “realismo del punto de vista”, un “realismo subjetivo” centrado en la conciencia protagónica que –desde una perspectiva filosófica– se prolonga en la fenomenología de Husserl: “toda conciencia es conciencia de alguna cosa” y todo espíritu está rigurosamente situado en un punto preciso del espacio y del tiempo. Por su parte, Einstein –autor de la teoría de la relatividad– sentencia lejos de toda preocupación literaria: “no hay más que puntos de vista personales”, multiplicación de centros focales que la narrativa de fines del siglo XIX y del XX recoge en sus mejores páginas, especialmente a partir del momento en que las técnicas cinematográficas, donde el punto de vista de “la cámara” es ineludible, influyen directamente en la estructura novelesca⁴.

LAS VENTANAS DE LA CASA DE LA FICCIÓN

Henry James –uno de los fundadores de la novela contemporánea gracias a sus teorías sobre el punto de vista, llevadas a la práctica en buena parte de su obra– recordaba en el prólogo a *The portrait of a lady* (1881) que:

La casa de la ficción tiene, en suma, no una ventana, sino un millón, es decir, un número incalculable de posibles ventanas; cada una de las cuales ha sido

penetrada, o puede penetrarse, en su vasto frente, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad individual⁵.

Todas estas aberturas, de formas y tamaños diferentes –nos dice el autor de *Otra vuelta de tuerca* (1898), la novela que marcó el giro copernicano sobre el punto de vista– miran hacia el “escenario humano”. Se podría esperar que la información que se observa desde ellas fuera semejante, porque no son “más que ventanas, en el mejor de los casos, simples agujeros en una pared muerta, inconexos, colgados de lo alto, no puerta con bisagras que se abrieran directamente a la vida”.

Sin embargo, cada una de esas ventanas o simples grietas tiene una señal que le es propia: hay un par de ojos que mira y cada uno ve algo diferente. Todos observan el mismo espectáculo, pero donde uno ve blanco, el otro ve negro, uno grande y otro pequeño, uno lo hermoso, el otro lo feo. Y Henry James concluye que ello sucede “afortunadamente”, porque el campo que se extiende, la escena humana, es “la elección del tema”; la abertura perforada, sea amplia o con balcones, o solo como una rendija o como una fisura, es la “forma literaria”; pero, estén juntas o separadas, no son nada sin la presencia apostada del observador, dicho con otras palabras, sin “la conciencia del artista”.

Desde esa ventana, ese agujero o esa mirilla, lo real no es más que lo que se puede ver, restricción del campo visual que limita el conocimiento y erradica a los márgenes, tal vez a la mera imaginación, todo aquello que queda fuera del ángulo de visión propiciado. De este modo la percepción está dissociada del conocimiento, el observador ve antes de saber, pero a partir de ese “ángulo subjetivo de un personaje preponderante” se expresa con modalidades narrativas como la primera persona, el monólogo interior o la “corriente de la conciencia”, proyectando una mirada oblicua donde es esencial ese “estar en situación” que se confiesa desde la ambigüedad y la duda.

Es bueno recordar que la historia de la literatura puede resumirse en un gran movimiento que va de lo impersonal y universal, del gran relato cosmogónico y épico, hacia la subjetividad; de la voz de un dios enunciando verdades eternas a la de un hombre solitario, cada vez más lejos de las verdades absolutas y más cerca del desamparo y la duda primera persona no tiene la autoría del pasado; está, por el contrario, atrapada en el dilema de sus propias fobias y aversiones, medias verda-

des y penumbras, tal como lo refleja la tradición literaria europea de personajes solitarios que viven encerrados en una pequeña habitación, observando fragmentos del mundo a través de una ventana, un agujero abierto en la pared o escuchando conversaciones con la oreja pegada en un tabique. Una tradición que se prolonga y desarrolla en la narrativa latinoamericana.

Si en esa línea pueden mencionarse –a título de ejemplo– *Memorias del subsuelo* (1864) de Feodor Dostoievsky *El infierno* (1908) de Henri Barbusse; *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka; *El lobo estepario* (1927) de Hermann Hesse; *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre o *El extranjero* (1942) de Albert Camus⁶, en América Latina deben citarse *El extraño* (1897) de Carlos Reyles⁷, *Vida del ahorcado* (1932) de Pablo Palacio, *El pozo* (1939) y *La vida breve* (1951) de Juan Carlos Onetti, algunas páginas y relatos de Juan Emar⁸ y Julio Cortázar, “realismo subjetivo del punto de vista” que se prolonga en novelas recientes como *El contagio* (1997) de Guadalupe Santa Cruz,⁹ *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli y *Luces artificiales* (2002) de Daniel Sada.

En todas estas novelas sus protagonistas reivindican la marginalidad, la impertinencia, la hipersensibilidad y hasta la locura como un derecho a un mirar diferente u, optando por la excentricidad, salen del sistema, abandonan las opciones mayoritarias, eligen el sesgo tangencial, la mirada oblicua o propugnan abiertamente la ruptura. La provocación, las agresiones perpetradas a las normas establecidas se asumen como un programa, cuyas notas iniciales fueron las del “dandismo excéntrico” que inauguraron *Baudelaire y compañía*, según la definición de Roger Kempf,¹⁰ “culto a la diferencia” que puede leerse como denuncia del centro, sus reglas y el canon establecido.

Una automarginación de origen romántico o decadentista que fue cediendo a un individualismo crispado, exasperado en sí mismo, pero sin soporte, sin asidero, donde seres desamparados cargan su individualidad como un peso difícil de asumir. Personajes frustrados, antihéroes anónimos, disconformes y desarraigados que se niegan a “desarrollar las cualidades de sensatez práctica requeridas para sobrevivir dentro de nuestra compleja civilización”, seres que miran hacia donde yace la incertidumbre y comprueban que, una vez que la han contemplado, nunca más el mundo puede ser ya el mismo lugar franco que era –como define Colin Wilson al *outsider*¹¹ al que identifica con “un hombre que

ve desde una mirilla” – son los protagonistas de una narrativa que desde fines del siglo XIX se cuestiona en todos los órdenes. El espejo stendhaliano ya no refleja la realidad tal como se representa. Ahora el espejo es convexo o cóncavo y, como en una caseta de feria de vanidades, devuelve a la mirada la imagen deformada y distorsionada, la caricatura grotesca de su propio reflejo.

UN RATÓN DE CONCIENCIA HIPERTROFIADA

La crítica acepta en general que el primer *outsider* de la narrativa contemporánea es el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. Desde un mísero sótano moscovita se proyecta la primera e inaugural mirada oblicua de la literatura universal, la mirada estremecida de alguien que –tal como había hecho el *Oblómov* (1859) de Iván Gontcharov– juzga el mundo de un modo devastador echado en un camastro o paseando entre las cuatro paredes de un cuarto cerrado. A partir de esa actitud indolente y depresiva optan por lo que en pleno siglo XX desarrolla Onetti en el Río de la Plata, la simple filosofía de que “hemos llegado a creer que lo mejor que podemos hacer es no hacer nada en absoluto, es hundirnos en una inercia contemplativa”.¹² Sin embargo, mientras Oblómov –como luego Eladio Linacero en *El pozo* y Brausen en *La vida breve*– puede soñar en las noches con lo que pudo haber sido y no fue, evadirse para forjar premoniciones favorables y promesas de una vida feliz alternativa, el protagonista de las *Memorias*, por el contrario, no se da tregua. Hunde la mirada en su propio abismo interior, en los subsuelos de la conciencia, en la covacha tenebrosa donde se agitan repulsivas alimañas que él mismo ha generado. Con apasionado encono se dice satisfecho: “Soy un hombre enfermo... Soy malo. No tengo nada de simpático”, definiéndose como “refunfuñón y grosero”.¹³ Retirado en un cuarto “feo y antipático”, al que llama “mi rincón”, asegura que no saldrá nunca de ese lugar cuyos muros protegen a los hombres que razonan y que, por lo tanto, nada hacen y detienen los ímpetus de los hombres de acción.

Escrita sesenta y cuatro años antes que la novela de Hermann Hesse y cuarenta años antes que la de Barbusse, el título en ruso, *Notas de debajo del suelo*, sugiere que el héroe, más bien antihéroe, no es un ser humano. Sin haberse metamorfoseado en un escarabajo como Gregorio

Samsa en la obra de Kafka, habla de sí mismo como “un ratón de conciencia hipertrofiada” al que no le queda otro recurso que “hacer con las patitas un ademán de desesperación y afectando una sonrisa desdeñosa y poco sincera, meterse de nuevo bochornosamente en el agujero”¹⁴. En esa madriguera maloliente, el ratón afrentado se abandona a una rabia fría, ponzoñosa y, sobre todo, eterna. En esa “pútrida fermentación de deseos reprimidos” reside la fuente de voluptuosidad que lo embarga, inercia en la que se acurruca rechinando los dientes.

También está alojado en un cuarto de pensión el anónimo protagonista de *El infierno* (1903) de Henri Barbusse, cuyo único contacto con el exterior es un agujero en la pared desde el que puede espiar lo que sucede en la alcoba vecina: “Miro, veo... El cuarto contiguo se me ofrece en su desnudez”¹⁵, se dice. Lo que ve inicialmente —una mujer que se desnuda—, limitado por el campo visual que le permite el agujero, debe completarlo con la imaginación e intentar reconstruirlo más tarde. Es imposible recuperar la intensidad de la experiencia, constata: “Todo esto son palabras muertas”. En nada afectan a la intensidad de lo que fue, no pueden conmoverlo. Su visión es inevitablemente fragmentaria, por momentos incomprensible, ya que se trata de huéspedes cuyos nombres y cuyas historias ignora, pasajeros ocasionales de una habitación en la que se creen estar solos, al abrigo de miradas indiscretas. Todo lo que sucede es ante el agujero, desde amores regulares a sugeridos onanismos; en esa habitación nace un niño; muere un hombre; unos médicos, en el secreto del cuarto cerrado, confiesan la inutilidad de su ciencia con un desaliento aterrador; un sacerdote hostiga a un moribundo para salvarlo a viva fuerza. Aunque se diga estar “porfiando por ver mejor, por ver más”¹⁶ y confiese su “encarnizamiento de visionario casi creador”,¹⁷ la visión de este obsesionado voyerista es siempre fragmentaria y está marcada por su propia limitación personal, ya que; “Es como si no pudiera ver las cosas tal como son. Veo demasiado hondo y demasiado”¹⁸.

De esa mirada que ve “demasiado hondo y demasiado” trata justamente *El lobo estepario* (1927) de Hermann Hesse, aunque presuntamente no es verdadera. Está librada y condicionada por la imaginación, por los “deseos soñados” que anota en su diario. Autoapodado Steppan Wolf (lobo estepario), Harry Haller vive encerrado con sus libros y un gramófono, da vueltas como una fiera por la habitación, aunque, cuan-

do descubre la puerta misteriosa sobre cuyo umbral está escrito “Teatro mágico”, deja el mundo de lo oscuro para ingresar a una realidad alternativa a través de un pequeño libro, *Un tratado sobre Steppan wolf*, que muy probablemente ha escrito el propio Haller.

Siempre encerrado en una habitación –esta vez en un cuarto de hotel en Le Havre– el protagonista de *La náusea* (1938) de Jean Paul Sartre, el profesor Antoine Roquentin, confiesa en su diario:¹⁹ “Vivo solo, completamente solo, jamás hablo con nadie, nunca: no recibo nada, no doy nada...”²⁰ Su mirada impregna y deforma todo. “La náusea no está dentro de mí, la percibo allí, en la pared, en los tirantes: por todas partes en torno a mí. Se unifica en el café: y yo soy el que está en ella.” Mira una silla y no puede reconocerla, para confesar ante su aterradora ignorancia:

Murmuro: es una banqueta, pero la palabra se queda en mis labios: se niega a ir a situarse en la cosa... Las cosas se han liberado de sus nombres. Están aquí grotescas, obstinadas, descomunales, y parece ridículo llamarlas banquetas, ni decir nada acerca de ellas. Estoy en medio de las Cosas, las innombrables.²¹

MÁS ALLÁ DE LA SOMBRA DE LA PARED

Un año más tarde, en 1939, en una triste habitación de un inquilinato de Montevideo, en el lejano hemisferio austral, Eladio Linacero, protagonista de *El pozo*, hace balance de su vida. A lo largo de una calurosa y húmeda noche de verano, al final de un día de fiesta y en la víspera de cumplir cuarenta años, fuma y se pasea sin parar entre las cuatro desnudas paredes. Está aburrido de estar echado en la cama y oliéndose alternativamente las axilas con una mueca de asco, inventaría sus males: no tiene trabajo ni amigos, se acaba de divorciar, sus vecinos le resultan “más repugnantes que nunca”, hace más de veinte años que ha perdido sus ideales y “parece que habrá guerra”²².

Cualquier hombre confrontado a una similar circunstancia vital no podría evitar las reflexiones más sombrías. Sin embargo, Linacero logra evadirse de su triste realidad gracias a la escritura de su propio desajuste. En cincuenta y seis páginas narradas en primera persona a lo largo de esa noche de insomnio, se libera no solo de los fantasmas más tenaces de su soledad, sino que funda *otra* realidad, gracias a la simple

fórmula de aceptar que “yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”²³. Le basta empezar a escribir un sueño (“el sueño de la cabaña de troncos”), aunque para ello se haya visto obligado a “contar un suceso como prólogo” y a reconocer que “yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad” con el que termina su monólogo. Sin embargo, no ha salido de su habitación; todo ha sucedido a lo largo de una noche.²⁴

Once años más tarde —en 1950— otro hombre también se pasea insomne en un pequeño apartamento del barrio bonaerense de San Telmo. “Hombre pequeño y tímido” que le ha dicho “no al alcohol, no al tabaco” y un “no equivalente para las mujeres”,²⁵ Brausen, protagonista de *La vida breve*, se aparece como el heredero directo de Linacero. Lleva como él una existencia mediocre y después de cinco años de matrimonio ha descubierto el fin de su relación, viciada por la indiferencia. El pretexto de esta súbita revelación se lo ha dado la ablación de un pecho que acaba de sufrir su esposa Gertrudis, pero la realidad de su soledad parece mucho más profunda que la cicatriz que marca cruelmente la amputación.²⁶ Sin sentir compasión o cariño y mientras la escucha quejarse en sueños, Brausen acepta su fracaso con “la resignación anticipada que deben traer los cuarenta años”²⁷.

Sin embargo, desde las primeras líneas de *La vida breve*, Brausen oye, inicialmente a su pesar, los rumores y las voces del apartamento vecino donde vive una prostituta, la Queca, cuyos gestos y aspecto imagina a partir de lo que llega a través de un delgado tabique. No hay mirada posible, sino un progresivo y atento escuchar: “Mi oreja recogiendo las voces y los ruidos del otro lado de la pared”²⁸. El resto son suposiciones, especulaciones, un imaginar lo que sucede a partir de lo que se oye: “Yo la oía a través de la pared. *Imaginé* su boca en movimiento”²⁹. “Cuando su voz, sus pasos, la bata de entrecasa, y los brazos gruesos que yo le *suponía* pasaban de la cocina al dormitorio”, un hombre repetía monosílabos. “El hombre *debía de estar* en mangas de camisa”³⁰; ese hombre *“podría estar”* bebiendo; Ella *“tal vez estuviera tirada en la cama, como yo, en una cama igual a la mía”*; un suponer que puede ser imperativo: *“tenían que estar en la cocina”*³¹.

Todo sucede del otro lado de la pared, “próxima y encima de su cabeza”, irrumpiendo en su soledad y tristeza, tanto cuando en la

madrugada lo despierta el teléfono y escucha las risas de la Queca o cuando debe soportar “los torbellinos” de su dormitorio, prolongación, tabique por medio, del suyo. Solo cuando la mujer sale de su apartamento, Brausen puede verla: pero lo hace a través de la mirilla de la puerta de entrada. El resto –lo que la Queca dice y hace– sucede, lapidariamente, “pared por medio”.

El punto de vista en esta novela y en gran parte de la obra de Onetti se focaliza en esa primera persona que no es titular de un rol protagónico, sino la de un testigo secundario que observa, cuando no imagina, versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor y, por lo tanto, subjetiviza indirectamente el relato. El sesgo específico que le imprime esa mirada indirecta, muchas veces oblicua, le da un tono de aparente indiferencia, pero no de imparcialidad.

En Onetti es notorio que la primera persona no es el autor. Es el narrador quien *representa* al autor y, en cierto modo, al lector, ya que es ese el punto de vista en el cual lo invita a situarse para conocer *su* historia. Es una situación privilegiada, pero también forzada. El lector está obligado a situarse en ese punto de vista. No se trata de una simple diversidad de formas gramaticales, donde las funciones pronominales permiten una comunicación horizontal entre estas partes en el interior mismo del texto, estructuras que en el curso del relato podrían evolucionar, permutarse, simplificarse o complicarse, ampliarse o reducirse, sino además de dos actitudes narrativas: contar la historia por un narrador extranjero a la historia o por uno de sus personajes (agente narrativo).

Siguiendo el distingo de Genette entre narración *autodiegética* (narrador héroe, protagonista), *homodiegética* (narrador espectador, testigo, personaje secundario) o narración *heterodiegética* en primera persona,³² es posible comprobar cómo Onetti maneja con preferencia la segunda –la narración homodiegética–, donde el yo no solo es testigo de la acción de otros, sino que abandona toda vocación decisoria o rotunda para encarnar un yo dubitativo. Las elipsis explícitas e implícitas, así como las hipotéticas, funcionan como alusiones a los mecanismos que rigen la vigencia de esas estructuras, es decir, todo lo que puede imaginarse subyaciendo en las sucesivas locuciones modalizantes como “puede ser”, “sin duda”, “parece”, “tal vez”...

La creación de esta arquitectura pronominal permite introducir en el texto luces y penumbras y esa ambigüedad relativa que regula las informaciones que se transmiten. La mediatización por parte del narrador, por mucho que se esfuerce en describir (*showing*) más que en contar (*telling*), según el distingo ya clásico elaborado por Percy Lubbock³³ y Wayne C. Booth,³⁴ se apoya en la sugerencia de lo no dicho más que en lo enunciado. La mimesis es una ilusión, la diégesis se integra al comentario implícito, a la insinuación y al sobreentendido, procedimiento elíptico sobre el cual se montan los diálogos sobre el destino de Magda entre Lamas y el protagonista de *Cuando entonces*, todo bajo un lema de aparente pasividad: “Dele; escucho, obedezco”³⁵.

El narrador le “cede la palabra”, no para ser el “yo-héroe” de las novelas tradicionales escritas en primera persona, sino para introducir un punto de vista con el cual se incorpora a la narrativa no solo la “relatividad”, sino la propia “ignorancia” de lo que sucede en otros lugares donde no está el narrador, “fragmentación” de la información y “lagunas” que pueden llevarlo a ser un personaje secundario, un narrador testigo (el yo-testigo). Se cuenta “más o menos”, como en *Para una tumba sin nombre*; difícilmente se puede agotar lo que se cuenta por muchos detalles que se den.

Dentro de la clasificación de los *roles* narrativos principales que propone Claude Bremond, el narrador de *Para una tumba sin nombre*, como el de *Los adioses*, aparece como el típico “informador voluntario de la actividad de otro”. En tanto que agente que informa e influye sobre el “paciente”, revela aspectos de la historia narrada, pero filtrados a través de su conciencia. En este papel de informador que puede ser voluntario o involuntario, sobre “sí mismo” o sobre otros, el relato se ofrece como un testimonio que puede incluso referirse a lo que no ha visto ni oído, pero que se repite basado en lo que ha oído decir. Sin embargo, el relato como testimonio se funda en la presunta ignorancia del paciente de todo lo relativo a la información transmitida. Un paciente que –en estas novelas cortas– puede ser el propio lector, es decir, alguien que no solo desconoce la acción propiamente dicha, sino también los contextos alusivos a la realidad descrita.

EL SENTIMIENTO DE NO ESTAR DEL TODO EN NINGÚN LADO

La mirada oblicua supone siempre un observador descolocado, un “foco narrativo” (ese *focus of narration* estudiado por la crítica angloamericana) orientado desde un ángulo en que la subjetividad prima al punto de poder modificar el sentido del relato. Una mirada que puede traducir el malestar –ese desasosiego que inmortaliza Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego* y que Freud definió como el *Unheimlich*–³⁶ que recorre la narrativa de una serie de autores que oscilan entre el realismo, lo fantástico o lo simplemente absurdo y cuya mirada está esencialmente descolocada.

“Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la *excentricidad*; esas narraciones [...] son en su mayoría aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación”, afirma Julio Cortázar en “Del sentimiento de no estar del todo”³⁷. Descolocación que entiende por ese “sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca”³⁸.

En Cortázar –en cuya novela *Rayuela* teoriza sobre el tema– la descolocación aparece agravada por el desajuste en segundo grado que resulta de la condición de destierro cultural en que se sitúa tradicionalmente el escritor rioplatense frente a Europa, aunque en su caso se neutraliza por un juego de representación paródica, donde la burlona mirada sobre sí mismo y los demás evita toda posibilidad de tomarse, aun queriéndolo, en serio. La variante cortazariana de la mirada descolocada resulta en definitiva más dramática que la propia angustia de sus antecesores europeos y americanos, porque: ¿acaso hay algo más serio que la imposibilidad de tomarse a sí mismo en serio?

En las diferentes variantes del juego de la representación –de la simple *mimesis* a la subversión del *clown* que propone *Rayuela*–³⁹ descubrimos algo más profundo: el intento a través del juego y las nuevas reglas instauradas de darle un sentido al sinsentido de la descolocación como postura vital.

Ese sentimiento de “no estar del todo” en ningún momento instala la mirada de sus personajes en una especie de “punto cero” inicial, fuera de toda rutina, es decir fuera de todo mecanismo que brinde la ilusión

de estar insertos en el contorno. Al tener cortado todo vínculo con la realidad inmediata, el descolocado aparece como indiferente o extranjero a los problemas de los demás, es decir, distante. La Maga se lo dice abiertamente a Horacio Oliveira en *Rayuela*:

Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiere decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etiennees un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.⁴⁰

Pero el hecho de estar descolocado no basta. Lo importante es tomar conciencia de ello y esto es lo que le sucede a Oliveira cuando se dice con tristeza:

Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el contorno de la vida. Feliz de ella que estaba dentro de la pieza, que tenía derecho de ciudad en todo lo que tocaba y convivía, pez río abajo, hoja en el árbol, nube en el cielo, imagen en el poema. Pez, nube, imagen: exactamente eso, a menos que...⁴¹

La toma de conciencia de la descolocación se traduce en un anhelo de inserción en la realidad. Esta imposibilidad de “estar del todo” genera un proceso literario según el cual el creador se autodestruye y se configuran nuevas identidades, nuevas perspectivas buscando su legítima inserción. La más extrema y fantástica se da en el relato *Axolotl*. El personaje que mira como un espectador los movimientos del exótico pez mexicano –el axolotl– en un acuario puede llegar a abolir la distancia que lo separa no solo en el espacio, sino en la escala zoológica, para llegar a transmigrarse él mismo en el pez que está detrás del vidrio. La identificación es total y la mirada se revierte en su opuesto, hasta sugerir el absurdo: el pez mexicano es menos exótico que el espectador que lo contemplaba ahora desde el “otro lado” del vidrio.

La descolocación a través de una mirada que cambia de punto de vista resulta más sutil en el cuento *Orientación de los gatos*. La pareja formada por el protagonista y su mujer Alana está transformada en un triángulo por la presencia del gato Osiris, una descolocación que lleva a un desequilibrio que se rompe en favor del eje creado por Alana–Osiris, al punto de que ambos pueden desaparecer en el interior de un cuadro que se contempla en un museo, tal es su secreta identificación. Una vez

transpuesto el otro lado de la pintura, representando un gato “idéntico” a Osiris, la mujer que lo contempla desde adentro pasa a ser parte del paisaje. Es posible preguntarse, desde el desajuste consiguiente del protagonista, si alguna vez Alana y Osiris existieron en la realidad.

Si la original angustia existencial de los *outsiders* ha sido neutralizada por una burlona mirada sobre sí mismo, carente de la solemnidad del grito de los primeros habitantes del subsuelo de la literatura, incluidas las blasfemias y la procacidad de los antihéroes de Louis-Ferdinand Céline,⁴² la conciencia paródica de los personajes descolocados de Julio Cortázar no supone, por el contrario, que la búsqueda de un asidero para la conciencia desdichada (*conscience malheureuse*) carezca de seriedad, aunque se disimule en un juego.

LA MIRADA AJENA CREA MONSTRUOS

En general, hasta ahora, la mirada oblicua que hemos analizado está dirigida hacia el exterior, aunque sea a través de una mirilla. Sin embargo, puede replegarse sobre sí misma, “encerrarse” y limitarse al espacio de una habitación. El ecuatoriano Pablo Palacio la llama “el cubo” y entre sus paredes recluye al protagonista de *Vida del ahorcado* (1932), significativamente subtitulada “novela subjetiva”.

En esa habitación de “grandes muros lisos y desnudos, en donde todo lo que entra se alarga o se achica, se hincha o se estrecha, para adaptarse y colocarse en su justo sitio como obra de goma”,⁴³ el protagonista de *Vida del ahorcado* lleva, en principio, una existencia rutinaria. La novela está narrada inicialmente desde la perspectiva de una genérica e impersonal tercera persona:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamientos, inmóviles, ciegos, sordos y mudos.⁴⁴

Transcurrido un cierto tiempo, generalmente esos mismos hombres se “sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos”. De golpe el relato inicial en tercera persona pasa la primera: “Ahora bien: en este momento yo he despertado [...] Ya es de día. Ya es la hora de ayer, compañero. Está todo en su sitio”. Todo

está en su sitio solo en apariencia, porque en esa “hora de ayer” alguien lo llama en ese “cubo” donde no podía haber otra voz que la suya y el mundo exterior ingresa, poco a poco, conjurado por su voz: “Venid, entrad a ver cosas y cosas”.

El anónimo personaje ha dicho, tal vez dirigiéndose al lector: “Yo os traeré aquí a mi manera y os encerraré en este cubo que tiene un sitio para cada hombre y para cada cosa”.⁴⁵ Una vez que los fragmentos del mundo exterior, muchos de ellos breves relatos sobre la infamia humana, han entrado al cubo “cautelosamente, de puntillas, como ladrones asustados”, anhelantes, con la angustia palpitando en el pecho, poseídos por el “desasosiego” y el “espanto”, descubrimos que esa habitación cerrada es un observatorio privilegiado que, una vez más, invita a pensar que la máxima de Sartre, “el infierno son los demás”, puede ser cierta.

Pablo Palacio ya había desplegado una estética de lo horrible en *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) a través de una galería variopinta de héroes monstruosos de patética humanidad y víctimas del escarnio del que la mirada ajena les hacía objeto. No era su mirada la que les confería el carácter de monstruos, sino la de los otros, tal vez –una vez más– la de sus propios lectores. Criaturas singulares, monstruosas que además de ser víctimas de su diferencia lo son por la sanción de esa colectividad plural del “nosotros” o del “ellos”.

El homosexual de *Un hombre muerto a puntapiés*, el antropófago del relato de mismo título, el brujo y el embrujado de “Brujerías. La primera” y “Brujerías. La segunda”, el enfermo de “Luz lateral”, el deforme de “La doble y única mujer”, son ejemplos de lo que Adriana Castillo de Berchenkollama la “retórica del capricho”, sesgo particular de la mirada que privilegia Palacio, al modo del capricho goyesco que sobre un hecho imprime la extravagancia fantasiosa de un mirar diferenciado. El propio Palacio llamaba “caprichos pictóricos” a sus poemas consagrados a la imagen de Laura Judith Vera. Una misma mujer mirada desde modalidades diferentes –juego de perspectivas, trazo hiperbólico, contraste caricaturesco, composición de ciertas atmósferas– es un procedimiento de “tema con variaciones” que subraya también su inspiración musical.⁴⁶

Si los monstruos de Palacio pueden parecer aberrantes o caricaturescos, lo son sobre todo porque la mirada de los *otros* los convierte (o

los deforma) en fenómenos. Y es que en estas historias –precisa Adriana Castillo– mucho más anómalo que el fenómeno de la monstruosidad es el comportamiento del grupo humano reconocido por el orden y confirmado por la sociedad.⁴⁷ Una mirada que puede ser insistente como la del narrador de *Un hombre muerto a puntapiés*, hasta poder llegar a la revelación: “Miré y remiré las fotografías, una por una, haciendo de ellas un estudio completo. Las acercaba a mis ojos, las separaba, alargando la mano; procuraba descubrir sus misterios”⁴⁸

LA ESTRATÉGICA COSTUMBRE DE ENTREOÍR

Mirar y remirar procurando descubrir misterios. De eso se ha tratado en este breve panorama de miradas desde ventanas o mirillas o vueltas hacia el interior de habitaciones cerradas. Sin embargo, el tema no se agota en los títulos analizados o aludidos.⁴⁹ Sigue teniendo interesantes variantes en la reciente narrativa latinoamericana.

Entre otras, vale la pena referirse a *Luces artificiales* (2002) de Daniel Sada, cuyo protagonista Ramiro Cinco, parece contratado para espiar lo que sucede en un ático vecino: tal vez la preparación de un asalto a un banco. Émulo profesional de Brausen, vive con su oreja pegada a “la pared delgada” que lo separa de los rumores donde “pesaba la ambigüedad, también el malestar”.⁵⁰ Su escuchar fragmentado no le permite más que elaborar suposiciones a través de filtraciones de palabras sueltas, entresacadas, fruto de su “estratégica costumbre de entreoír: adrede” que le han permitido transformarse “al cabo en un solaz avieso”. Incluso a través de silencios sugestivos le permiten “inventar lo que oíría por oír: en espiral o en desorden o al fin y al cabo como se lo fuera dictando su ocio, o también el azar: que siempre da para mucho”.⁵¹

Al clavar un clavo llama la atención de los moradores del *penthouse* vecino. Se instaura el silencio. El punto de vista cambia. Ahora estamos del otro lado del tabique donde, alternativamente, se narrará el reverso de una misma historia, entre detectivesca y novela negra. El vecino, Manolo, pega, a su vez, su oreja izquierda en la pared que de “ahí en adelante sería su estigma diario, su escozor nocturno”.⁵² Especula sobre su posible vecino, del mismo modo que lo está haciendo Ramiro.

La que podría ser narración en tercera persona objetiva se convierte así en “narración retórica” –al modo como la define Wayne C. Booth en *Therethorico ffiction*– donde el narrador “dramatiza” como “agente” involucrado en la narración, aunque no lo esté del mismo modo con lo narrado. En algún momento esta inserción dramática se transforma en narración subjetiva, donde el discurso se contamina con variantes y fragmentos, puntos de vista que restan toda legitimidad a la pretensión de objetividad. El recurso de paréntesis integrado al texto para desmentir lo que precede o introducir dudas con signos de interrogación es utilizado profusamente por Sada. Lo narrado se “tiñe” de la subjetividad del narrador ficticio que, aunque no esté presente en el relato, se “presiente”. No es extraño entonces que se prefiera escuchar a ver, porque cuando por azar Ramiro Cinco se refleja en un espejo siente que verse es “como si se asomara a un precipicio”.⁵³

El espejo que rechaza la mirada de quien se refleja en su azogue marca también la novela *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli, donde el encierro en un estrecho apartamento se transforma casi en secuestro. En una atmósfera opresiva, el viejo profesor de filosofía que introduce en su casa a una chica de veintiún años, Eduarda, que ha robado la recaudación de un “minisúper” de barrio donde trabaja, siente que “la imagen que le devuelve el espejo” –“la temida imagen del otro, del ser deforme, agazapado, escondido dentro de uno”– le está cobrando la cuenta de su desgaste y decadencia física. Trata de pasar inadvertido, vive solo porque se dice “inteligente” y, poco a poco, entabla una compleja relación con la que luego se sabe ha sido también asesina. Al principio cree que Eduarda se le entrega por interés; descubre luego que lo hace porque era cariñosa “de naturaleza”. Sorprendido de poder seducir y ser seducido por la procaz joven que busca refugio entre sus cuatro paredes, porque cuando se mira al espejo “no se inspira confianza”, de protector se convierte en cómplice y, finalmente, en asesino. Cambiará su apartamento por una celda y podrá decirse:

Estar en la cárcel es cómodo hasta cierto punto. Cómodo si careces de proyectos o de familia, si no crees estar desperdiciando tu vida. La cárcel es ideal para los pesimistas: trabas, comes, duermes sin desplazarte grandes distancias. Todo está resuelto siempre y cuando no poseas una idea corriente de la libertad, ideas acerca de pájaros que despliegan sus alas, por ejemplo.⁵⁴

* * *

Lo que es evidente es que tanto si el narrador sitúa su punto de vista *dentro o fuera* de la historia que cuenta,⁵⁵ si el mundo aparece deformado a partir de la descolocación o si el personaje descubre poco a poco el sentido de lo que ve, el punto de vista sigue siendo un aspecto clave de la narración, lo que Henry James llamaba “the central intelligence”. Sin embargo, cuando ese punto de vista es el de una “conciencia desdichada” –al decir de Hegel–, esos descartados, proscritos, *outsiders*, esos expulsados del sistema que se reconocen entre sí en la marginalidad o el exilio interior nos invitan a comprobar lo que ya había anunciado desde el subsuelo el personaje de Dostoievski: “Estoy seguro de que el hombre nunca renunciará al auténtico sufrimiento que nace de la rutina y del caos. Porque el sufrimiento es la sola y única fuente de conocimiento”.⁵⁶

Si volvemos a la “casa de la ficción” del principio, parece que lo que ve desde sus ventanas el escritor que despliega una mirada oblicua sobre el mundo es esencialmente “caos”, aunque no debemos olvidar –según cuenta la Kabbalah– que “el caos es un estado donde el orden está latente: el huevo es el caos del pájaro”. Pájaros que despliegan sus alas para volar lejos en la imaginación que procuran, aunque quienes los ven a través de las mirillas puedan decirse: “Sigo buscando algo de que estoy hambriento, pero que no encontraré nunca”.

NOTAS Y CITAS

1. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, París, Corti, 1954. Traducción del autor.
2. Según Martín Heidegger, Nietzsche enunció por vez primera la fórmula “Dios ha muerto” en el tercer libro del escrito aparecido en 1882 titulado *La gaya ciencia* y lo explicita en *Así habló Zarathustra*. El chocante pensamiento de la muerte de un dios, del morir de los dioses, ya le era familiar al joven Nietzsche. En un apunte de la época de elaboración de su primer escrito, *El origen de la tragedia*, Nietzsche escribe (1870): “Creo en las palabras de los primitivos germanos: todos los dioses tienen que morir”. El joven Hegel dice así al final del tratado *Fe y saber* (1802): el “sentimiento sobre el que reposa la religión de la nueva época es el de que Dios mismo ha muerto” (Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 190–240).
3. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, III parte, capítulo 6, Madrid, Punto de Lectura, 2010.
4. Alain Robbe-Grillet, figura central de la llamada “escuela de la mirada” del *nouveauromanfrancés* y de una novela titulada Justamente *El mirón*, (*Le voyeur*, 1954), sostiene que «el cine, tenga o no un personaje al que atribuir el punto de vista, se ve absolutamente obligado a precisarlo siempre; la fotografía debe tomarse desde algún lugar

- determinado, así como la cámara debe hallarse en algún sitio». Alain RobbeGrillet, «Nota sobre la localización y los desplazamientos del punto de vista en la descripción narrativa», *Revue des Lettres Modernes*, verano de 1958, p. 129.
5. Henry James, “Prólogo”, *Retrato de una dama*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
 6. *El extranjero* de Albert Camus ofrece una variante de la mirada oblicua a través del prisma de la indiferencia, de una aceptación pasiva del acontecer humano que puede conducir al absurdo. Meursault, el protagonista, que pasa sus mañanas echado en la cama y fumando sin parar, es incapaz de emociones, incluso ante la muerte de su madre. Parece verlo todo a través de un cristal que aísla y opaca lo que sucede a su alrededor y hasta cuando es condenado a muerte escucha la sentencia como si se tratara de otro. Su mirada está impregnada de un sentido de irrealidad que parece inmunizarlo frente a todo sentimiento.
 7. La literatura uruguaya tiene un curioso antecedente en *El extraño* (1897) de Carlos Reyles. Julio Guzmán, su protagonista, vive aislado en una habitación recargada de objetos, lo que llama «su mundo» y se pregunta: “No hay dudas, soy completamente *extraño* a los míos ¡a los míos!... pero, ¿tengo que ver algo con ellos?” para comprobar poco después que “voy dejando de ser un miembro de mi familia, un hijo de mi patria”. Dueño de una sensibilidad afinada, cuando mira, Guzmán degrada automáticamente lo que observa. Al ver pasar un hombre, lo sigue con la mirada hasta perderlo de vista y se dice: “Sin duda una mezcla extraña de elementos contrarios forman la esencia íntima de mi ser; tengo el alma muerta”. Carlos Reyles, “El extraño”, *Cuentos completos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 37, 47 y 53.
 8. Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, que tomó de la expresión francesa “J'en al marre” (estoy harto), maneja un punto de vista original en el relato “El Hotel Mac Quice” (Diez, 1937) y en las novelas *Un año* (escrita en forma de diario, 1934), *Miltin 1934* y, sobre todo, en *Ayer*, utiliza la primera persona para sorprender al lector.
 9. Soy una atención, soy un cuerpo mirando por la ventana», escribió Clarice Lispector y Guadalupe Santa Cruz utiliza estas palabras como epígrafe de *El contagio* (Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1997), una novela centrada en el universo claustrofóbico de un hospital –irónicamente llamado el Pedro Redentor– donde un herido, Elías, no está solo ingresado, sino detenido en una habitación –la 83 de la cuarta planta– desde cuya ventana solo puede mirar en forma oblicua el movimiento desordenado del exterior. Una ventana desde la que Apolonia –la protagonista– se reclina para pensar en “viajes posibles” mientras se deja llevar por “la melancólica agitación de aquellas cabezas de alfiler que eran los transeúntes por las calles” (p. 89). En *El contagio*, el punto de vista no es solo visual, sino olfativo. “Olí mugre humana corrompiendo al jabón que la había sacado de los trapos que la mantenían” había escrito Juan Emar y Santa Cruz lo recuerda al inicio de su novela, impregnada de olores penetrantes, a encierro, a sudores envejecidos, a viandas hospitalarias cocinadas en grandes ollas de cocinas mal ventiladas, sabores agrídulces, alientos fétidos, sudores ajados... Para evadirse de la triste realidad de su trabajo en el hospital, recinto cerrado con claras reminiscencias de *El castillo* de Kafka, Apolonia imagina viajes. “Los viajes me están esperando. Tengo muchos lugares marcados en un mapa. Subrayo nombres de sitios, de regiones, de ciudades que deseo conocer...” (p. 92).
 10. Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
 11. Colin Wilson, *El disconforme (The Outsider)*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 292 y p. 17.
 12. Por su parte, los personajes de Onetti consideran que “No se puede hacer nada” o, lo que parece más grave, “nada merece ser hecho”, ya que “toda la ciencia de vivir está en la sencilla blandura de acomodarse en los huecos de los sucesos que no hemos provocado

- con nuestra Voluntad, no forzar nada, ser. simplemente cada minuto”, como sugiere, por su parte, Aránzuru en *Tierra de nadie* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1965).
13. Fiodor M. Dostoievski, “Memorias del subsuelo”, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1935, t. I, p. 1554
 14. *Ibídem*, p. 1558.
 15. Henri Barbusse, *El infierno*, Buenos Aires, Editorial Tor, s/f, p. 16.
 16. *Ibídem*, p. 32.
 17. *Ibídem*, p. 66.
 18. *Ibídem*, p. 254. “Yo solo tengo un recuerdo: acordarme y creer. Conservar en mi memoria con todas mis fuerzas la tragedia de esta habitación, por el fraude y difícil consuelo que a veces resonó en lo hondo del abismo.”
 19. Es interesante recordar que el diario es una modalidad de la primera persona en la que se va desarrollando el relato en el propio devenir, con impresiones inmediatas, a diferencia de las memorias, donde se reconstruye el pasado desde el presente, graduación temporal que permite una distancia para la reflexión, pausa entre el acto y su narración, de evaluación y comparación mayor que la anotación cotidiana, casi simultánea, del flujo de las emociones. En *La náusea*, esta palpitación del instante se comparte como un Jadeo.
 20. Jean Paul Sartre. *La náusea*, París, Gallimard, 1938, p. 18. Traducción del autor.
 21. *Ibídem*, p. 58.
 22. Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Montevideo, Arca, 1965, p. 7.
 23. *Ibídem*, p. 54.
 24. *Ibídem*, p. 56.
 25. Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, p. 67: “Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea José María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas –al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres– nadie, en realidad”.
 26. La descripción de la cicatriz es minuciosa y, a través de simples detalles objetivos, se obtiene un total rechazo del lector, al modo como Barbusse en su obra *L'Enfer* había acumulado descripciones médicas sobre enfermedades que llegaban a hacerse insoportables. La misma técnica será utilizada por José Lezama Lima en *Paradis* para describir el tumor que le han extirpado a su madre.
 27. La barrera de los cuarenta años es significativa en la obra de Onetti. Edad que franquean Linacero y Brausen en el momento de su crisis, también es fundamental para Díaz Grey, imaginado en su frustración alrededor de los cuarenta años, para Larsen, derrotado en *Juntacadáveres* cuando tiene cuarenta años. A veces, “desde los treinta años” les puede salir del “chaleco olor a viejo”, como le sucede a Julián en *La cara de la desgracia*.
 28. Onetti, *La vida breve*, o. cit., p. 92.
 29. *Ibídem*, p. 11.
 30. *Ibídem*, p. 12.
 31. *Ibídem*, p. 15.
 32. Gérard Genette, *Figures III*, París, Editions du Senil, 1972, p. 303, sobre relación del narrador con la historia que cuenta y de la que puede o no formar parte.
 33. El distingo entre mostrar y narrar es esencial en narratología. Lo consagra Percy Lubbock al hacer del distingo entre *showing*(mostrar) y *telling* (narrar) el eje de su libro clave *Thecraft of fiction*(1920): “la novela como materia que debe ser mostrada, de manera que así exhibida se cuente a sí misma”. Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Nueva York, The viking press, 1968.

34. W. C. Booth sostiene que toda narración supone un “autor implícito”, una mirada que se despliega alrededor y crea una “distancia” que considera esencial, porque siempre está separado el narrador del personaje y del lector. Esa mirada puede estar más o menos disimulada, pero se expresará siempre en la voz del autor a través de la máscara de la ficción. W. C. Booth, *The rhetoric of fiction*, Chicago University Press, 1961.
35. Juan Carlos Onetti, *Cuando entonces*, México DF, Editorial Diana, 1988, p. 18.
36. Antonio Tabucchi recuerda en “El hilo del desasosiego” (Conferencia pronunciada en Casa de las Américas, La Habana, 21 de enero de 2002) cómo Freud, analizando un cuento de Hoffmann, se refiere a la sensación de *Unheimlich* como el extrañamiento respecto a una circunstancia o una situación que provoca malestar, desasosiego que puede ser también familiar o en relación con el propio hogar.
37. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 21–25.
38. *Ibídem*, p. 21
39. Hemos desarrollado ese tema de Fernando Ainsa, “Las dos orillas de la identidad”, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid. Gredos, 1986, pp. 369–409
40. Julio Cortázar, *Rayuela*. La Habana. Casa de las Américas, 1969, p. 29
41. *Ibídem*, p. 29
42. Según Jean Bloch–Michel con Bardamú, el personaje central de *Viaje al fin de la noche* de Louis–Ferdinand Céline, surge en la literatura contemporánea un tipo de “hombre que habla solo y en voz alta” haciendo de su soliloquio la estructura misma de la obra, al “decir una novela”: el *clochard* de la literatura cuya estirpe será “fértil y numerosa”. *Leprésent de l'indicatif*, París, Gallimard, 1963. La versión española ha sido editada por Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, p.135.
43. Pablo Palacio, “Vida del ahorcado”, *Obras completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París, Unesco, AllcaXX, 2000, p. 146.
44. Pablo Palacio, o. cit., p. 145.
45. Pablo Palacio, o. cit., p. 146.
46. Adriana Castillo de Berchenko, “Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos”, *Pablo Palacio, Obras completas*, edición crítica de Wilfrido H. Corral, París, Unesco, Allca XX, 2000, p. 302
47. *Ibídem*, p. 307
48. Pablo Palacios, *Obras completas*, o. cit., p. 10
49. Aludimos, por ejemplo, a *La metamorfosis* de Kafka, paradigma de la mirada oblicua, novela que merecería un comentario extenso en esta “metamorfosis del punto de vista” a la que aludimos en el título de nuestra comunicación.
50. Daniel Sada, *Luces artificiales*, México DF, Joaquín Mortiz, 2002, p. 11. La primera parte se titula Justamente “La pared delgada”.
51. *Ibídem*, p.14.
52. *Ibídem*, p.25.
53. *Ibídem*, p.9.
54. Guillermo Fadanelli, *Lodo*, México DF, Debate, 2002, p. 279.
55. Jean Pouillo, *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1946, distingue entre la visión *por detrás*, la visión *con* y la visión *por fuera*.
56. Dostoievski, o. cit.