

PQ8519
059R5



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
"DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ"
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

TRABAJO DE GRADO DE MAESTRÍA

www.bdigital.ula.ve

SOLEDAD Y MUERTE EN *TAN TRISTE COMO ELLA* Y *EL POZO* DE JUAN
CARLOS ONETTI

Autora: María Milena Rincón Quintero

Tutora: MSc. Félida Caicedo

San Cristóbal, octubre de 2013



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

SOLEDAD Y MUERTE EN *TAN TRISTE COMO ELLA* Y *EL POZO* DE JUAN
CARLOS ONETTI

Trabajo de Grado de Maestría presentado como requisito parcial para optar al Grado
Académico de *Magister Scientiae* en Literatura Latinoamericana y del Caribe

Autora: María Milena Rincón Quintero

Tutora: MSc. Félida Caicedo

San Cristóbal, octubre de 2013



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO
"DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ"
COORDINACIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE
TÁCHIRA - VENEZUELA

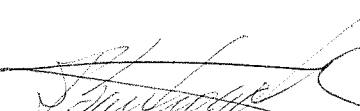
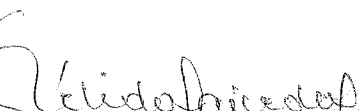
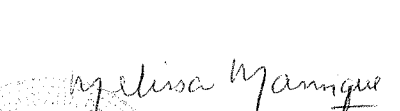
ACTA

Las suscritas profesoras, **Félida Rosa Caicedo Pinto**, **Erika Melissa Manrique** de la **Universidad Nacional Experimental del Táchira** y **Alejandrina D' Santiago Terán** de la **Universidad Católica del Táchira** ; designadas por el Consejo Directivo de la **MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE**, en conformidad con lo planteado en el Reglamento de Postgrado, para constituir el Jurado que evalúe el Trabajo Especial de Grado, titulado: **"SOLEDAD Y MUERTE EN TAN TRISTE COMO ELLA Y EL POZO DE JUAN CARLOS ONETTI"**, presentado por la **Licenciada MARÍA MILENA RINCÓN QUINTERO** , titular de la cédula de identidad No.22.679.777, para optar al grado de **MAGISTER SCIENTIAE EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE**, reunidas el día martes 01 de octubre de 2013, a las 2:45 p.m., en la sede de Postgrado ULA, Edif. D, San Cristóbal – Estado Táchira, después de leer y valorar el mencionado Trabajo de Grado, presentaron los siguientes argumentos:

- Constituye un aporte valioso en cuanto a la interpretación de las categorías (Soledad y Muerte) mediante el análisis simbólico.
- El procedimiento metodológico para el análisis de las categorías es novedoso por ser un aporte de la tesista a partir de planteamientos teóricos de la Hermenéutica.
- Sólo se recomienda tomar en consideración observaciones de tipo metodológico.

En atención a lo antes señalado y apoyadas en la exposición oral ofrecida por la **Licda. MARÍA MILENA RINCÓN QUINTERO**, el Jurado **APRUEBA** por decisión unánime este Trabajo de Grado.

En la ciudad de San Cristóbal, a un día del mes de octubre de dos mil trece.

 MSc. Alejandrina D' Santiago C.I. N° 5.646.246 Jurado	 MSc. Félida R. Caicedo P. C.I. N° 4.206.992 Tutora	 MSc. Erika M. Manrique C. C.I. N° 13.854.373 Jurado
--	--	--

DEDICATORIA

*Al supremo ser quien me ha dado fortaleza y sabiduría para
continuar en este camino. A Él, doy gracias por sus
bendiciones; mi oración de agradecimiento.*

*A Marlene Quintero, mi madre, quien ha sido un
ejemplo de amor, esfuerzo y constancia.*

*Gracias por su apoyo incondicional
que me ha permitido avanzar en
el transcurso de mi existencia.*

www.bdigital.ula.ve

AGRADECIMIENTOS

A Dios, el supremo ser por darme la sabiduría necesaria para ejecutar este trabajo.

A mi madre y hermanos por su apoyo incondicional.

A Nayibe Casanova, por su colaboración.

A mis amigos Carlos Casanova, Moisés Campos, Shirley Arellano, Pedro Montes y

Luis Mora Ballesteros por su colaboración.

A la Dra. Yirah Pérez de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador,

ejemplo de lucha y compromiso.

A mi tutora MSc. Félida Rosa Caicedo de la Universidad Nacional Experimental del Táchira, y a las profesoras MSc. Alejandrina D'Santiago de la Universidad Católica

del Táchira, y MSc. Melissa Manrique de la Universidad Nacional Experimental del

Táchira, por guiarme en este arduo proceso.

ÍNDICE GENERAL

	pp.
RESUMEN.....	vii
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO	
I PROBLEMA	11
Planteamiento del problema	11
Objetivos de investigación.....	19
Justificación e importancia	20
II MARCO TEÓRICO	21
Antecedentes de la investigación.....	21
Bases teóricas.....	26
Existencialismo.....	26
Soledad y Muerte.....	28
Semiótica	47
Género narrativo	49
III MARCO METODOLÓGICO.....	55
IV INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS	60
Secuencias narrativas.....	60
Contexto histórico de las obras	67
Interpretación simbólica de la soledad y la muerte en <i>Tan triste como ella y el Pozo</i>	79
V CONCLUSIONES.....	100
REFERENCIAS	103
CURRICULUM VITAE.....	110

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE

TRABAJO DE GRADO DE MAESTRÍA

**SOLEDAD Y MUERTE EN *TAN TRISTE COMO ELLA* Y *EL POZO* DE
JUAN CARLOS ONETTI**

Autor: María Milena Rincón Quintero

Tutora: MSc. Félida Caicedo

Octubre, 2013

RESUMEN

En la narrativa de Juan Carlos Onetti prolifera un pensamiento basado en el sinsentido, el pesimismo y la frustración. *El pozo* (1939) y *Tan triste como ella* (1963) exhiben estos rasgos de la condición humana. Visión que se resume en soledad y muerte, categorías afines cuya elucidación explora los fenómenos que inciden en las construcciones anímicas de los seres humanos. Asimismo, permite explicar de qué manera funcionan la soledad y la muerte, con la finalidad de establecer los grados de relación y diferencia de ambas categorías en los ejemplares novelísticos mencionados a partir de los planteamientos filosóficos de Octavio Paz, Arthur Schopenhauer, Edgar Morin, Paul Ricoeur, Martin Heidegger, María Zambrano, Miguel de Unamuno, Gabriel García Márquez, entre otros. El procedimiento metodológico conjuga la ciencia hermenéutica y la semiótica en función del establecimiento de secuencias narrativas, mediante las cuales se fragmenta el texto literario para estudiar sus partes; seguidamente, se plantea la contextualización de los textos literarios para encontrar relación entre el período histórico con el autor y su obra, y por último se realiza una interpretación de las categorías identificadas con su respectiva representación simbólica. Finalmente, se concluye que la soledad y la muerte en Onetti adquieren un sentido agobiante y tormentoso recreado a través de una escritura cínica y desinhibida de candidez que surge como producto de un momento histórico denominado Modernidad. Onetti, con palabras simples, creó un universo complejo, particular, poblado de personajes que hacen de la soledad y la muerte parte de su estar cotidiano; de tal forma que ellas están presentes en su vigilia así como en sus sueños; pues a cada paso sólo encuentran, indiferencia y frialdad.

Descriptor: Existencialismo, Filosofía, Hermenéutica, Modernidad, Muerte, Semiótica, Soledad.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad, la soledad y la muerte han estado presentes en el inconsciente del colectivo y han formado parte de sus misterios y aflicciones. Asimismo, estas categorías de corte vivencial han ocupado un sitial importante en las artes, la filosofía, la religión, entre otros. Aunque la soledad es una experiencia que seguramente sólo pudo tener lugar después del paleolítico, cuando el hombre sufre una serie de transformaciones psíquicas que le permiten evolucionar mentalmente; momento en el cual tienen lugar las actividades estéticas, religiosas y cognitivas; antes no, sus únicas preocupaciones estaban referidas al nacimiento, la muerte y la supervivencia ante el medio inclemente que le rodeaba. La muerte, a diferencia de la soledad, sí ha sido parte inherente de la condición humana desde tiempos inmemoriales, en su doble afirmación: como enigma y hecho físico.

No obstante, es en la época Moderna en la cual la soledad y la muerte determinan el sentido de la vida de cada individuo; le conducen a la errancia, el desasosiego y la angustia. La vida se reduce al poder acumulativo, al control racional; el valor de la experiencia vital se convierte en una suerte de hastío, aburrimiento, vacío, que se traslada al siglo XIX, y termina por socavar la existencia del hombre durante el siglo XX; contexto en el cual se inscriben las obras literarias *El pozo* (1939) y *Tan triste como ella* (1963) del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti.

El objetivo general del trabajo indagatorio consiste en analizar la soledad y la muerte en las obras mencionadas, a partir del enfoque hermenéutico. Este método ha

sido estructurado en un conjunto de objetivos específicos que buscan explicar las características que definen las categorías configuradoras del trabajo e identificar las subcategorías que unifican su sentido; asimismo, determinar la trascendencia del contexto histórico literario en la construcción del entramado narrativo. Finalmente, se estableció la repercusión de la soledad y la muerte en las obras seleccionadas de Onetti.

Para la concreción de dichos objetivos, la tesis está estructurada en cinco capítulos. El primero atiende al planteamiento del problema, el cual alude a la Modernidad, época que instaura una visión pesimista en el sujeto, así como desencadena el desarrollo de la corriente filosófica existencialista. Se hace mención a los constructos básicos (*Soledad*: evasión, conciencia, aislamiento, silencio; *Muerte*: decadencia, suicidio, vida) que rigen la investigación en forma general, para indagar sobre los planos de significación que rodean a los textos narrativos seleccionados. También integra la formulación de objetivos y la justificación de la investigación.

El segundo capítulo, denominado marco teórico, consta de los antecedentes referidos a los ejemplares novelísticos seleccionados. Además, se definen las bases teóricas que fundamentan el existencialismo, la soledad y la muerte, la semiótica y el género narrativo al que se inscriben las obras. Análisis que se realiza a través de los planteamientos de diversos escritores como Octavio Paz, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, James Carse, Edgar Morín, Arthur Schopenhauer, Romera Castillo, Barrera Linares, entre otros, quienes reflexionan acerca de las vivencias del hombre,

dotan de significado la existencia humana, aportan nuevos horizontes e impregnan de sentido, por medio del discurso filosófico, todo lo que ocurre en el mundo interior y exterior del individuo.

El tercer capítulo versa sobre el marco metodológico de la investigación; se adopta la hermenéutica como vía interdisciplinaria que admite la rigurosidad necesaria en los procesos de comprensión e interpretación de los fenómenos humanos. El cuarto capítulo, referido a la interpretación de las obras, se encuentra estructurado en tres subcapítulos; en el primero, se establecen unas secuencias narrativas que fragmentan los textos literarios para estudiar sus partes. Seguidamente, se contextualizan los textos literarios a partir de una mirada a la biografía del autor con el fin de otorgar relevancia a su mundo experiencial durante el desarrollo de la composición del texto. Por último, se procede a la interpretación de las categorías identificadas con sus respectivas representaciones simbólicas.

Finalmente, el quinto capítulo se compone de las conclusiones que muestran las reflexiones sobre la soledad y la muerte y sus manifestaciones en *Tan triste como ella* y *El pozo*.

CAPÍTULO I

PROBLEMA

Planteamiento del problema

El término Modernidad ha sido usado para referirse a los momentos de cambios en las sociedades en cuanto a nivel social, político, económico, cultural e ideológico. De este modo, tal concepto remite a un período histórico y también a un paradigma filosófico que tuvo por objeto la institucionalización de la razón como fundamento de la vida y la experiencia humana, a fin de crear mecanismos de regulación sobre las acciones del hombre en sus diferentes espacios de desenvolvimiento.

La Modernidad se instauró bajo los principios del progreso, la transformación de los ideales socioculturales, el desarrollo del conocimiento científico, la organización de la fuerza del trabajo, la aplicación de la ciencia a los sistemas de producción, la conformación de la libre empresa, el establecimiento de los derechos universales en la búsqueda de las libertades sociales, la autoconciencia y la autodeterminación como banderas del desarrollo de la individualidad. Estos postulados se configuran como el único ideal social; utopía que será su eje dinamizador, la cual se desvanecerá una vez se incorpore la dinámica del capitalismo dentro de los ideales modernos.

Sistema económico disgregador que conducirá a “la desintegración social y la pérdida de ciertas cualidades humanas como la libertad y la autonomía que se transformó en soledad, y lo condujo en cierto modo al poder burocrático” (Quesada, 2011:124). Con este hecho, se inicia el proceso de aniquilación del sujeto, es decir, el hombre se convierte en una simple pieza del engranaje económico; su identidad y sentido son anulados; así afirma González (s/f: 71):

Pero este triunfo de la “lógica y la civilización del capital” y de la “racionalidad estratégica” que la acompaña no se produce sin sobresaltos y conflictos. Los valores, las creencias y las tradiciones resienten la embestida de una racionalidad empobrecida y manipuladora. El hombre mismo no siente que lo más propio de sí consista en ser un *homo faber* y que su vida se agote en ser una “pieza” del engranaje del sistema de producción. Es decir, el predominio de la “racionalidad instrumental” —que no es otra cosa que el mecanicismo científico— (...) [que] genera resequedad y desaliento espiritual en el individuo.

La racionalidad instrumental homogeneizó el existir del hombre, es decir, lo sometió bajo las pautas de producción y consumo; redujo su capacidad de pensar y de ver el mundo, hizo de él una máquina sometida al dominio del sistema socioeconómico. En otras palabras, esta racionalidad se impuso como valor absoluto, estático, elidiendo una comprensión reflexiva y abierta del mundo y de los seres que lo conforman. La científicidad analítica, el dogma de la Modernidad, originará desajustes ontológicos que serán el tema central de los nuevos filósofos quienes derrumbarán el pensamiento organizado a partir de la razón. Después de la Primera Guerra Mundial, el sujeto queda sumido en un vacío, abandonado a sí mismo en la búsqueda del sentido de la existencia. Este padecer desencadena el desarrollo de una de las corrientes filosóficas trascendentales en la Modernidad, el existencialismo.

Doctrina que centra su reflexión en el análisis de la existencia del hombre; siendo la libertad, la angustia, la soledad, la elección y la muerte los temas constantes.

La filosofía existencialista surge como respuesta a la necesidad de volver la atención sobre el ser humano, en donde éste deja de ser observador y objeto de las circunstancias. Estudia los problemas inherentes a la condición humana; busca revelar lo que acongoja al hombre, el absurdo de vivir, la importancia e insignificancia del ser, el desarraigo y el desdoblamiento del sujeto sacudido por las traumáticas experiencias de la guerra y el advenimiento de los nuevos cambios impuestos por la Modernidad. Malestar que se evidencia en las artes para repensar la existencia del hombre en un momento crítico de la humanidad. En la literatura, el existencialismo pasa a ocupar un lugar preponderante como respuesta a la crisis moderna. Sobre la base de esta afirmación, Náter (2004: 12) explica:

La literatura muestra, en su vínculo con la filosofía (...) existencialista, la desesperación, la incertidumbre y la angustia del ser humano ante su mundo y su propio ser, ante lo absurdo de la vida. Esto se agrava en el ahondamiento de un mundo interior que recoge, en buena medida, las nociones de lo ominoso como las presentaba Freud, y de la conciencia como un espacio fantasmagórico, infernal, en el cual se desatan como en una extensión del espacio exterior, del mundo fenoménico, las devastaciones de la muerte, de la locura, de la carencia, de la soledad, de la incertidumbre y de la incomunicación; una visión pesimista y apocalíptica que debe desembocar en las perturbaciones del arte sobre la base del caos y de la nada.

Estos sentimientos son configurados en la literatura a partir de un discurso fragmentado en el cual se describen las vivencias de aquellos que están ubicados en los centros y en los márgenes, lugar donde convergen las voces de los solitarios, los

políticos, los macrós¹, las prostitutas, los alcohólicos, los religiosos, entre otros; seres destinados a una vida miserable quienes descubren que sus posibilidades de vida han sido reducidas a la consecución de actividades regidas por estrictas normativas y aspectos superficiales. En este contexto, no se conciben visiones utópicas que contemplen alguna forma de felicidad posible.

La exploración indagatoria, con relación a la soledad, es estudiada a partir de los planteamientos filosóficos de Octavio Paz, expuestos en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a el laberinto de la soledad* (1992). En este libro, el autor explica la individualidad histórica del sujeto hispanoamericano, y concibe la soledad como parte inmanente de su devenir. Ésta es la expresión de su diferencia. Un hombre que desconoce su origen, no sabe de dónde proviene, porque su centro le fue arrancado en la conquista de América. Tal como afirma Paz (1992: 9), “Nuestra soledad (...) Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”.

De la soledad, se desprenden unas subcategorías afines que completan su sentido. Inicialmente, está la *evasión*, definida por Lévinas (citado en Muñoz, 2003: 51), como el impulso de salir del ser, esperanza quimérica, sentimiento que refleja la imposibilidad y la necesidad de sustraernos de la ‘brutalidad del ser’. Subcategoría que se acentúa como reflejo de los males acaecidos al hombre en un momento

¹ Un macró es un término rioplatense para referirse a aquellos seres que se lucran con el ejercicio sexual de mujeres. Proviene del francés *maquereau* que traduce explotador de mujeres. (Hernández, 1991:1574).

histórico en el cual todas sus acciones lo enajenan de sí. Aunque vive en la época del trabajo, cuando todas las actividades diarias son realizadas en conjunto, se encuentra más solitario que en otro tiempo, incomunicado con los demás y consigo mismo. Esta sensación se ofrece como espejo de un mundo sin salida, por tanto, la evasión es la condena del alma del sujeto moderno, quien ha perdido su autonomía espiritual. En palabras de Paz (1992: 85):

se evade (...), pone a salvo su verdadero ser, lo sustituye por una imagen. Subtrae su intimidad, que se refugia en sus ojos, esos ojos que son nada más contemplación y piedad de sí mismo. Se vuelve su imagen y la mirada que la contempla.

En la imagen contemplativa de su interior escucha la voz de su *conciencia* y establece una relación consigo mismo y el mundo exterior que le circunda. Con relación a esto, Comte (2001: 116) expone que: “la conciencia es la presencia ante sí mismo de la mente o del alma, como un pensamiento que se piensa, (...) una sensación o un sentimiento que se sienten”. Este estado de introspección, le sirve de refugio al sujeto en donde conseguirá vivenciar tranquilidad.

Aunado a estos planos de significación, la soledad, en la literatura y la filosofía, ha sido interpretada de manera recurrente en otro sentido: expresión de aislamiento de los demás (Abbagnano, 1996: 220). La soledad se caracteriza por ser una manifestación de los problemas de incomunicación humana; complicaciones que acentúan la locura en el sujeto. En tal sentido, el *aislamiento* se concibe como una experiencia que obliga al sujeto a escaparse e inventar otra realidad. Se convierte en un exilio aparentemente voluntario, bajo el cual se esconde un engaño, una trampa de incomunicación, la cual lo lleva a un enclaustramiento definitivo.

Por otro lado, el *silencio*, manifestación de la soledad (Unamuno, 1951: 692), está determinado como el único refugio posible en donde el individuo reflexiona sobre su accionar, allí dialoga con el mundo y los otros. En el silencio, se escucha con claridad la voz de la conciencia, en él todo está sujeto a comprensión.

Esta investigación también establece las diferentes manifestaciones de la *muerte* en las dos novelas seleccionadas; por consiguiente, se toman los planteamientos de Carse (1987: 8), quien, en su estudio *Muerte y existencia*, examina el concepto de mortalidad humana a través de las principales tradiciones religiosas e intelectuales de Oriente y Occidente:

La muerte revela nuestra dependencia, pero también nuestra libertad, y revela también que no podemos tener la una sin la otra. Aguarda como un ansioso huésped tras la puerta de cada corazón humano. (...) Puerta que de ser cerrada conduce hacia una asfixiante trampa espiritual.

La visión del filósofo Schopenhauer, en *El amor, las mujeres y la muerte* (2009), permite consolidar la postura pesimista que subyace bajo el discurso progresista instaurado en la Modernidad. En primera instancia, él hace mención a la muerte física, condición natural de la vida, lugar de purificación, donde puede ocurrir una vida verdadera ajena al sufrimiento. En ella reposa la esperanza de conducir al hombre a un lugar mejor, en el cual podrá aniquilar sus tormentos y penas; allí dejará de ser, de estar, sin presenciar o experimentar el dolor que necesariamente está ligado a la vida terrenal. La muerte no amenaza la existencia, la materia se transforma, no desaparece; se convierte en otro elemento que seguirá formando parte de la naturaleza.

A partir de la muerte, se da el proceso de descenso y de involución del ser humano llamado *decadencia*, proceso que conduce hacia la declinación y el menoscabo de la integridad psíquica y existencial del sujeto. En palabras de Náter (2007: 43): “Es el lugar idóneo para la creación del espacio infernal y apocalíptico. (...) mediante la imaginación destructiva. (...). La idea de decadencia está ligada a la de declinar (...), el envejecimiento y la muerte”.

Como concreción de la muerte anhelada por el hombre se plantea el *suicidio*, que lejos de negar la voluntad de vivir, la afirma en un acto consciente, en rechazo al sufrimiento que le ha traído consigo la vida; a través de éste se accede a la promesa de reposo. La voluntad de vivir está precedida por el tedio y las cohibiciones. En ese acto de muerte, el sujeto encontrará la verdadera esencia de las cosas. La muerte, conseguida por medio de un acto suicida es una hazaña para acceder a la libertad, la única forma de exilio definitivo. Con relación a esto, Schopenhauer (1950: 633) señala:

El suicida ama la vida; lo único que le pasa es que no acepta las condiciones en que se le ofrece. Al destruir su cuerpo no renuncia a la voluntad de vivir sino a la vida. Quiere vivir, aceptaría una vida sin sufrimientos y la afirmación de su cuerpo, pero sufre indeciblemente porque las circunstancias no le permiten disfrutar de la vida.

El otro lado de la muerte, la *vida*, es explicada por este autor, desde una visión pesimista. En la vida, tránsito o devenir natural, el hombre experimenta dolor, insatisfacciones y tedio. Una vez que el sujeto la asume, también acepta las consecuencias naturales que trae con sí. Noción que él (1950: 615) expone:

la afirmación de la voluntad [de vivir] es afirmación de la negatividad, (...) dando lugar a una vida que es en esencia dolor. El querer (...) [y] el sufrimiento son los dos extremos entre los que oscila el péndulo de la vida. Mientras queremos, sufrimos por la carencia que ese sufrimiento supone; cuando el querer es satisfecho, surge algo peor que el sufrimiento: el aburrimiento, que nos hace sentir el vacío de la voluntad desocupada.

Una obra literaria, estructura organizada de la cual se despliegan los contenidos y sus referentes, forma una unidad indisoluble, cuyos significados remiten a los problemas ontológicos existencialistas que se traducen en soledad y muerte; categorías que constituyen el *leitmotiv*² y atraviesan las obras del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti. Ellas se plantean como el único destino posible de sus personajes, seres incomprensidos. Al mismo tiempo que adquieren una dimensión omnipresente, la cual incide en el hilo narrativo de las novelas *Tan triste como ella* (1996) y *El pozo* (1996)³.

En función de estos problemas existenciales, se plantea la siguiente interrogante, ¿De qué manera se proyectan la soledad y la muerte en *Tan triste como ella* y en *El pozo* de Juan Carlos Onetti?

Esta interrogante se sistematizó así:

- ¿Cuál es la funcionalidad de la soledad y la muerte dentro de las obras?
- ¿Qué incidencia tienen la soledad y la muerte en la vida de los personajes?

² El leitmotiv es un término alemán, que hace referencia a un “motivo recurrente” o tema básico que tiene sus primeros empleos en la música de Wagner. En la literatura “está formado por una imagen, una palabra o grupos de palabras que aparecen a lo largo de una composición, para señalar el tema u otro aspecto, de manera insistente” (Ayuso, 1990: 216).

³ A partir de esta página, se empleará la fecha de la siguiente edición: Onetti (1996). *Cinco novelas Cortas*. Caracas: Monte Ávila Editores. Este libro recoge las dos novelas cortas, objeto de esta investigación. Asimismo, su orden está delimitado según la enunciación en el título del trabajo — Soledad y Muerte en *Tan triste como ella* y *El pozo* de Juan Carlos Onetti— y no en el orden cronológico en el cual fueron escritas.

Objetivos de investigación

Objetivo General

Analizar la soledad y la muerte en las obras *Tan triste como ella* y *El pozo* de Juan Carlos Onetti a partir del enfoque hermenéutico.

Objetivos Específicos

- Explicar las características que definen las categorías de soledad y muerte en *Tan triste como ella* y *El pozo* de Juan Carlos Onetti.
- Identificar las subcategorías que unifican el sentido de la soledad y la muerte en las obras seleccionadas.
- Determinar la trascendencia del contexto histórico literario en la construcción del entramado narrativo de *Tan triste como ella* y *El pozo*.
- Establecer la repercusión de la soledad y la muerte en las obras seleccionadas de Onetti.

Justificación e importancia

La soledad y la muerte se constituyen como expresión de una realidad que alude al mundo social y a los conflictos existenciales del hombre de los siglos pasados y que también forman parte de sus preocupaciones en el tiempo presente. Por tanto, cualquier trabajo de investigación referido a la comprensión de estas temáticas de corte vivencial es inagotable y atemporal porque forma parte de una reflexión que ha tenido un lugar decisivo en la poesía, la narración, el teatro, y en general su eco se percibe en todas las artes.

La presencia de lo trágico de la soledad y la muerte hace repensar al ser humano, sus inquietudes, tormentos, su acontecer diario que le dan sentido a su existencia. Otorgar significado a la obra de Onetti, a través de la ciencia hermenéutica, es una propuesta innovadora, actual y que tiene como soporte la voz del pasado, es decir, en ella se cotejan los valores de los textos literarios escritos en el siglo XX con las capacidades del hermeneuta quien renueva la interpretación en un tiempo presente.

Asimismo, esta exégesis forma parte de los innumerables intentos y aciertos, que se han realizado para reflexionar sobre el sentido del hombre en el mundo. Esta interpretación hermenéutica no busca establecer axiomas universales, su interés se ubica en la preocupación por encontrar otras miradas que conduzcan a repensar al hombre como sujeto sensible determinado por el sistema sociocultural y las relaciones que establece con los otros.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la Investigación

La obra literaria de Juan Carlos Onetti comprende diversos géneros (cuento, novela y ensayo), de allí las múltiples interpretaciones que de ella se han hecho, pero este estudio se circunscribió a los críticos más emblemáticos que, de alguna manera, abordan la significación de las obras *Tan triste como ella* y *El pozo*.

La española María Izquierdo, en su artículo *Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial* (2009), concede notable importancia a la ficción mediante el método narratológico, en el cual propone *la imaginación, la creación literaria y el recuerdo* como vías de salvación para que los personajes puedan salir de su mundo agobiante y hallar refugio en otro, el cual está ubicado en los confines de la fantasía. Según Izquierdo (2009: 55), los personajes necesitarán huir “del fracaso de esos mundos clónicos en los que les ha situado Onetti y crearán, ellos a su vez, otras ficciones, en un proceso circular de creación literaria que parte y desemboca en un nuevo e interminable fracaso existencial”. A partir de la ficción, los seres de la obra onettiana podrán emprender una huida del fracaso, que no es más que una trampa para sucumbir en un abismo de dimensiones más crueles; de esta manera, se explica el efecto circular que nunca acaba, para ellos no existe la salvación.

Mario Vargas Llosa, en *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2008), a través de un análisis interpretativo, plantea la categoría de la *ficción* como elemento fundante de la obra literaria del autor uruguayo, una constante que aparece en la literatura universal y es parte de la vida misma. A partir de este presupuesto, el autor explica cómo los seres humanos siempre han tenido la necesidad de construir un mundo imaginario, paralelo al de su vida cotidiana, lleno de imágenes, invenciones y mentiras, donde el sujeto puede ir a refugiarse para escapar de las limitaciones que le supone la existencia.

Este autor explica que en *Los adioses*, la creación de un universo alternativo se consigue a través de un narrador-personaje que irá inventando situaciones y eventos.

Ficciones que sirven para complementar la realidad de los personajes, llenar los vacíos y dar sentido a la historia. En *El pozo*, *Para una tumba sin nombre*, *Tan triste como ella* y *La cara de la desgracia*, los personajes confunden la realidad y la ficción; esta última se disuelve para crear un mundo de fragmentos, inconclusos e inciertos que sumen al lector en una neblina de palabras, al mismo tiempo, que sumerge a los personajes en el delirio lúcido, en la lujuria, el ocio, son empujados al suicidio para desprenderse del mundo en el que viven y hallar un poco de goce (Vargas Llosa, 2008).

En conclusión, Vargas Llosa devela cómo Onetti utilizó la ficción en representación de un mundo alternativo, y cómo ésta se encubre bajo los vicios y los placeres, ofreciendo un paliativo a las vidas inertes de los personajes doblegadas por el tedio y la desesperanza.

El crítico argentino Roberto Ferro, en *Onetti/ la fundación imaginada* (2011), a partir de un método hermenéutico, procura entender la arquitectura de todo el corpus literario del autor uruguayo para comprender la lógica que hilvana los relatos y cómo el escritor concibe la literatura; para lograrlo, explora la crisis del sentido y a través de esta línea concibe “la posibilidad de que el sentido sea una incesancia sin fin, que adviene sin nunca llegar” (Reales, citado en Ferro, 2011: 11). Con relación a *El pozo*, el autor plantea que está construido a partir de fragmentos unificados por medio de la parodia y la ironía. La segmentación del texto se evidencia a partir de los saltos temporales introducidos por el narrador de la historia quien destruye el orden lógico al mismo tiempo que manipula y distribuye los hechos; conduce al lector hacia nuevas prácticas de comprensión en las que debe hallar las relaciones formales y semánticas de la historia.

El discurso de Ferro es articulado en continuo diálogo con el pensamiento teórico contemporáneo de: Blanchot, Deleuze, Derrida, Foucault, Heidegger, Nietzsche, Barthes, en consonancia con Jitrik, Piglia, Rama y Borges; para finalmente inferir que la obra de Onetti es un entramado textual que va hilvanando una lógica y una contralógica del sentido de la narración.

Ángel Vilanova, en *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti* (1998), mediante un análisis semiótico, establece que *Para una tumba sin nombre* condensa la idea de totalidad de la narrativa del escritor uruguayo. Según el autor, esta novela abre la invención de un lugar mítico llamado *Santa María*. También se alude a la presencia de un narrador demiurgo, como una constante de su técnica creadora de

cuentos y novelas. Este narrador será quien actúe como centro “de recepción de datos e informaciones diversas para elaborar el relato que así adquiere una rica y sugerente ambigüedad” (Vilanova, 1998: 43); aspecto presente en *Tan triste como ella* y *El pozo*.

Igualmente, la descripción anímica del personaje protagonista Díaz Grey es una marca que se repite en *Tan triste como ella* y *El pozo*. Ésta se corresponde con los personajes de Eladio Linacero (*El pozo*) y Él (*Tan triste como ella*); seres solitarios, incomunicados, externamente fríos, incapaces de experimentar compasión o ternura, o cualquier otro sentimiento que evidencie debilidad. Finalmente, el autor determina que la novela corta *Para una tumba sin nombre* representa el hilo conductor que conecta toda la creación literaria de Juan Carlos Onetti, debido a que constituye la reinención del acto creador, así como ofrece múltiples posibilidades de experimentar un texto artístico.

Fernando Aínsa, en *Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti* (1990), mediante un estudio narratológico, justifica las reflexiones sombrías sobre la vida urbana por medio de la voz de personajes como Eladio Linacero (*El pozo*), José María Brausen (*La vida breve*) o Medina (*Dejemos hablar al viento*), al estar sometidos bajo circunstancias de aburrimiento absoluto, nostalgia por haber perdido sus ideales. Linacero, sin embargo, logra evadir su realidad por medio de la escritura de sueños lejanos, proyectados en un espacio canadiense en el cual se libera de los

demonios que lo atormentan y funda otra realidad para escabullirse del contexto cotidiano. En suma, Aínsa establece que la obra onettiana ha ficcionalizado la realidad urbana a través de la representación de las relaciones entre inmigrantes, forasteros, desocupados, prostitutas, artistas ambulantes y periodistas bohemios que conviven en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo.

www.bdigital.ula.ve

Bases Teóricas

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana.

Octavio Paz (1992)

Existencialismo

El existencialismo es una corriente filosófica trascendental de la Modernidad que tiene por objeto el análisis de la existencia del hombre; siendo Martin Heidegger, Karl Jaspers y Jean Paul Sartre sus principales exponentes. Heidegger, en su obra *Ser y tiempo* (1927), analiza la existencia como un fenómeno temporal e histórico. Su planteamiento se centra en el problema del ser, ¿qué significa que una entidad sea?, ¿cuál es la razón de la existencia?; esta filosofía es entendida a partir de la interpretación del *Dasein*, el “ser ahí” y las estructuras que lo conforman, o también denominadas existenciales, es decir, problemas concretos, conceptualizados a través de la angustia y la temporalidad. La angustia, en Heidegger, es definida a partir del sentimiento que surge en el *Dasein* ante su propio vacío y finitud. Ésta se constituye como una amenaza ante algo desconocido; es un padecer ontológico ante nada concreto. Según Heidegger (1927: 187), “la angustia se caracteriza por el hecho de que lo amenazante no está en ninguna parte. La angustia ‘no sabe’ qué es aquello ante lo que se angustia”. Asimismo, se puede interpretar como un sentimiento ante la nada, por el hecho de no hallarle sentido ni acomodo a la existencia.

Por su parte, la temporalidad, en Heidegger (1927: 232), es la clave explicativa del ser, así expresa: “el fundamento ontológico originario de la existencialidad del Dasein es la temporeidad. Sólo desde ella resulta existencialmente comprensible la totalidad estructural articulada del ser”. De esta manera, se reconoce al hombre como un ente específico, histórico por naturaleza, que establece una estrecha relación con el tiempo y se determina en el mundo del cual participa. Desde la temporalidad “se hace entonces comprensible por qué el Dasein, en el fondo de su ser, es y puede ser histórico, y por qué puede, en cuanto histórico, desarrollar un saber histórico” (Heidegger, 1927: 232). El ser se encuentra frente a la posibilidad de alcanzar la comprensión, y por ende hallar el valor o esencia de la existencia, en su accionar temporal.

A diferencia de Heidegger, Karl Jaspers (citado en Delius, Gatzemeier, Sertcan y Wünscher, 2005: 100) estudia la existencia a partir de la sensación de inseguridad que experimenta el sujeto, la cual le puede conducir hacia el fracaso. El mundo existente está plagado de peligros, que limitan la existencia; el hombre debe ser capaz de tomar conciencia de las situaciones límite como la muerte, el azar, la culpa. Problemas que debe superar el “ser humano moderno (...) para tomar el timón responsablemente de su existencia” (Delius y otros, 2005:100), sin buscar consuelo fuera de él, en la ideología o en la religión. Sólo la comunicación consigo y la reflexión filosófica le conducirá a la resolución de sus conflictos.

Jean Paul Sartre, por su parte, basó su estudio sobre la conciencia de la libertad. Establece que el hombre se constituye a sí mismo y no como consecuencia de determinismos teológicos, históricos, sociales, políticos, biológicos, entre otros, sino que es resultado de sus propias decisiones, por ende, es el único responsable de su vida. En otros términos, la libertad brinda la posibilidad de que el ser se vaya conformando a fin de determinar su autonomía como individuo. El autor (citado en Florián, 2002:356) expresa que:

El hombre es libre en el sentido de que es un yo constantemente por hacer, condenado a hacerse. La libertad no es una cualidad del sujeto sino el hacerse de la conciencia humana; el hombre condenado a ser libre no “es” se “hace” y nadie es nada que no haya elegido.

El sujeto es quién elige y decide lo que quiere para sí; el valor que poseen las cosas y el mundo dependerá del sentido que éste les otorgue. En ese asumir de su libertad, el ser humano inevitablemente experimenta angustia. Estado que se refiere al miedo que posee con respecto a sus decisiones y sus consecuencias, al mismo tiempo que compromete a otros hombres con su elección.

Soledad y Muerte

La soledad y la muerte son las categorías de análisis en las cuales se sustenta el estudio de las obras *Tan triste como ella* y *El pozo*; por consiguiente, se abordan mediante los planteamientos realizados por Octavio Paz, Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez, James Carse, Edgar Morín, entre otros.

La Soledad

La soledad proporciona los argumentos que permiten entrever los cambios anímicos de una sociedad, cuyas preocupaciones varían de acuerdo con los momentos de transición a los cuales está sujeto el ser humano. Octavio Paz (1992) define la soledad como parte inherente de la condición natural del hombre, es decir, desde su nacimiento viene marcado por ésta. Asimismo, atribuye la soledad de los pueblos latinoamericanos que están en proceso de formación de su identidad, puesto que constituye un aspecto fundamental de su devenir histórico. En palabras del autor (1992: 9), “Nuestra soledad (...). Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”.

Aunado a esta concepción, Ernesto Sábato (1973) se refiere a la soledad como un problema existencial ligado a la época moderna. Un mal engendrado por la razón, al unísono que surge como consecuencia de una indagación profunda y pesimista. Sábato corrobora la idea de Paz (1992:112) acerca de la soledad “como fondo último de la condición humana”, producto de saberse parte de un mundo hostil, cuyo proyecto civilizador no concibe para sí. La imagen de un universo infinito de dimensiones aplastantes es una clara resonancia del drama de la soledad y la incomunicación del hombre durante el pasado y aún durante el presente siglo. Este escritor (1973:18) afirma:

Aunque la soledad del hombre es perenne, no sociológica sino metafísica, únicamente una sociedad como ésta podía revelarla en toda su magnitud. Así como ciertos monstruos sólo pueden ser entrevistados

en las tinieblas nocturnas, la soledad de la criatura humana se tenía que revelar en toda su aterradora figura en este crepúsculo de la civilización maquinista.

García Márquez ha hecho de la soledad el eje transversal de su trabajo novelístico. Los personajes de las obras del escritor colombiano están inmersos en un círculo agobiante, vestigio del olvido, a quienes la soledad es entonces el punto de inicio y de ruptura de su devenir existencial, así como su posible destino. El autor construye este sentimiento de soledad mediante la descripción de lugares que se ven aislados en el tiempo o en el espacio, lo que influye psicológica y socialmente en la personalidad de los habitantes de Macondo, en *Cien años de soledad* (2007). Este tópico no es sólo motivo de su obra, también está presente en sus apreciaciones personales del mundo; cuestión que afirma en su *Discurso de aceptación del Premio Nobel* (1982):

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, (...) Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste [sic] colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Condición esencial de la naturaleza humana a partir de la cual surge la *evasión*. En la retórica romántica, ésta ocupó un sitio importante. Los artistas pertenecientes a este período hicieron uso de sus capacidades inventivas para crear mundos y escapar hacia ellos, a fin de huir su realidad. Por un lado, la evasión estaba representada por medio de la creación de un nuevo concepto de naturaleza, medio de expresión de sus

sentimientos. Por el otro, ésta se configura a través del mundo de los sueños, allí se encuentra la posibilidad de eludir la realidad referencial, para viajar hacia un lugar cargado de misterio e indefinición y conocer aquello que es inaccesible en el estado de vigilia.

No obstante, es con Lévinas (citado en Muñoz, 2003: 17) que esta concepción es trascendida, no para explicar la posición volitiva del artista-escritor, sino para comprender un asunto de índole ontológico, es decir, la *búsqueda del sentido del ser*. Búsqueda fundamental hacia el exterior que debe retornar al lugar de origen, pero no para huir, sino para alcanzar una comprensión del mundo que rompa con un pensamiento asfixiante. Con relación a esto, Lévinas (citado en Muñoz, 2003: 51)

afirma que la evasión es:

La exigencia de una “salida del ser” por una nueva vía, “a riesgo de invertir ciertas nociones que en el sentido común y en las sabidurías de las naciones parecen las más evidentes”, “la necesidad de evasión — plena de esperanzas quiméricas o no, poco importa— nos conduce al corazón de la filosofía, permite renovar el problema del ser en tanto que ser”.

La evasión es, entonces, una respuesta ontológica a la crisis de la época. Su importancia reside en que es el sujeto quien posee el movimiento de salida de sí mismo, como una “experiencia de rebelión, que conduce a un deseo (...) que no pretende ir a ningún otro lugar, sino alejarse de todo lo que hay de pasado y de pesado en el ser, de todo lo que aprisiona: sólo aspira a salir” (Lévinas citado en Muñoz, 2003: 71-73).

Es, en esta experiencia, que el sujeto emprende una huida hacia el exterior, el afuera, en donde descubre el rostro del otro, que permite el surgimiento de la *conciencia*, la presencia ante sí mismo de la mente o del pensamiento; Urabayen (2003: 756) la define como el conocimiento pleno de sí, que “Surge como saber, [en ella] el sujeto tiene la posibilidad de conocerse detrás de aquello con lo que está en relación, tiene la opción de distanciarse y recular”.

Con el fluir de la conciencia, el sujeto establece un diálogo consigo mismo que sólo consigue en la evasión; asimismo concreta el principio filosófico de Lévinas: el “ser en el mundo”, porque pone al sujeto en contacto con su mundo interno. Hay un reconocimiento de su condición sensible y social, por consiguiente, el hombre establece su existencia a partir de la relación con los otros.

El otro, todo aquello que necesita el yo para constituirse, permite construir el lado opuesto de la identidad que no es perceptible en cada individuo. Pues se necesita al otro para percibirse y compararse. Dicho de otro modo, el otro es la razón por la cual el “yo” es el “yo” (Jolivet, 1970: 225). Esta categoría determina las diferencias y los límites de actuación del ser humano, de forma que inhibe o posibilita su zona de desarrollo. Sin embargo, siempre existirá una relación de conflicto entre el yo y el otro. La relación entre estos obedece a una tensión, porque concede la libertad y también la opresión (Jolivet, 1970: 226). Por tanto, esta relación de tensión se define como una fuerza antagónica compleja. El yo trata de captar al otro y viceversa. Ninguno puede existir sin la presencia del otro.

La otredad da paso a lo que Lévinas denomina *hipóstasis*, entendida como “la aparición de la conciencia del sujeto pensante” (Lévinas citado en Muñoz, 2003: 71-73). En este proceso se origina un encadenamiento de sí mismo, es decir, una combinación y ordenamiento de conductas que permiten al sujeto determinar su condición existencial para dar lugar a la soledad. Esta última separa al sujeto del espacio externo, cierra toda posibilidad de acceso al mundo del otro. Paz (1992: 85) afirma que la evasión, en conjunción con la soledad:

pone a salvo su verdadero ser, lo sustituye por una imagen. Substrae su intimidad, que se refugia en sus ojos, esos ojos que son nada más que contemplación y piedad de sí mismo. Se vuelve su imagen y la mirada que la contempla.

De esta forma, la evasión y la conciencia son elementos indisolubles, los cuales dan paso a la soledad. Ésta consigue otros niveles de significación: *el silencio y el aislamiento*. El primero de ellos induce a la comprensión ontológica del ser. A él se puede acceder a través de la soledad. Unamuno (1951: 692) afirma que: “los hombres sólo se sienten de veras (...) cuando se oyen unos a otros en el silencio de las cosas a través de la soledad”; allí se encuentra el ser humano consigo mismo porque es capaz de entablar un diálogo. De este modo, el silencio se convierte en un espacio añorado, tranquilo, en el cual se liberan las tensiones y angustias que no pueden comunicarse a través de las palabras.

Las primeras manifestaciones del silencio reposan en la literatura griega, como señala Virasoro (citado en Fontaine, 2009: 4), al referirse al personaje de Antígona como la primera imagen del silencio; ella es “La heroína del silencio, muere por callar, por salvar la honra de la casa de los Labdacos”. Esta afirmación ratifica que el

silencio es un espacio en donde el ser humano resguarda el *pathos* y resuelve sus dilemas éticos y existenciales.

En la literatura latinoamericana, su eco se ha hecho presente en escritoras cuya línea narrativa ha sido lacerada en el tratamiento del silencio. Alejandra Pizarnik es un ejemplo de quien hizo de esta categoría un territorio plurisignificativo que devela los múltiples matices de la experiencia humana. La autora Bordeau (1995: 4) señala que Pizarnik logró con el silencio transmitir:

La fragmentación del sujeto, la búsqueda de unidad (...) el desplazamiento del significado frente al mar profundo y ambiguo de significantes, la dificultad de encontrar la palabra verdadera, la manifestación del deseo en el texto, el intento de plasmar, de conjugar cuerpo y texto, la angustia ante el desencuentro, la desesperanza.

Todo ese cúmulo de sensaciones no verbales son materializadas en la poética de la escritora argentina, quien halló en el silencio una forma de establecer comunicación consigo misma, “No quiero más que silencio para mí y para las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos” (Pizarnik, 1994: 51).

Al igual que Pizarnik, María Zambrano (2007: 139) reflexiona acerca del silencio con relación a la palabra, para referir la imposibilidad de ésta al no verbalizar sensaciones sólo perceptibles en él, es decir, reanuda la idea del silencio como espacio donde se manifiesta la presencia del ser, allí será percibido por los demás en su quietud. El silencio trae consigo paz a las almas solitarias:

La palabra no tiene posibilidad de surgir (...) la quietud puede ser asimilada, en este caso, a la acción; ella es también acción en el polo opuesto, el polo positivo, es un estado del ser. (...) La palabra entonces no es necesaria, porque el sujeto se es presente a sí mismo y a quien lo percibe. Es el silencio diáfano en que se da la pura presencia. (...) El lenguaje le está encomendado el moverse dentro de la imaginación (...) lo que no es palabra es sueño.

Como expresión de soledad se manifiesta el aislamiento. Confinamiento que surge a partir de la incapacidad del sujeto para establecer relaciones con quienes le rodean. Puede ser asumido por el individuo en un acto de libre elección en el cual se recluye a fin de evitar contacto con el mundo exterior. En ese estado, el hombre suele experimentar ansiedad, aversión, alucinaciones e incluso distorsiones de su comportamiento psíquico; en consecuencia, su capacidad de percepción de la realidad y el tiempo es revertida.

La individuación creciente y la pérdida del sentido de la existencia (Giddens, 1995: 19) traen consigo el aumento paulatino del aislamiento, y por ende, un cuestionamiento hacia el valor de su propia vida. Visión que se acrecienta en el sujeto moderno, el cual se caracteriza por encontrarse disociado de su mundo exterior; en el aislamiento experimenta un alejamiento de los recursos morales que le otorgan razón a la existencia. Olivé y Villoro (1996: 401) señalan que éste:

Implica una ausencia emocional, ontológica y epistemológica. Una separación de la experiencia humana de la realidad así como un evadirse (...). En la experiencia del ser "aislamiento" se halla la "experiencia de no pertenecer al mundo en absoluto" está íntimamente conectada con las masas modernas y las crisis (...) del siglo XX.

En otras palabras, el sujeto una vez que se aísla sufre un menoscabo de su vitalidad espiritual. La vida se le muestra vacía, en decadencia; se convierte así en un ser aislado. En aras del desarrollo y la evolución tecnológica que buscaban la inserción de todos los grupos sociales surgen estas grandes contradicciones: la soledad y el aislamiento, mediante los cuales se ha forjado a un nuevo individuo, frío, calculador y deshumanizado.

Finalmente, la soledad se advierte gracias a conceptos anímicos de carácter metafísico que hacen referencia a realidades existenciales que son el resultante de una crisis ontológica que tuvo lugar en la Modernidad. Asimismo, por medio de sugerentes matices e imágenes, la soledad comunica los panoramas más adversos y oscuros que puede experimentar el ser humano; derivación de la disolución del hombre dentro de la sociedad.

La Muerte

La muerte ha sido uno de los conceptos de mayor trascendencia en la historia del hombre. Desde la época de las cavernas hasta la civilización actual no ha sido dejada de lado en las reflexiones filosóficas, humanísticas y científicas; adquiriendo diversos enfoques determinados por el contexto cultural. Para los fines de esta investigación, se realizó un recorrido teórico que da cuenta de los principales postulados en relación al término.

La Grecia antigua atribuyó una connotación espiritual a la muerte; existe un universo metafísico y, una vez que se muere, el alma se separa del cuerpo para acceder a ese lugar. Platón, por ejemplo, establece que el alma del hombre es inmortal porque perdura a través del tiempo, es de carácter infinito y gobierna un cuerpo físico; una vez que se muere se degrada la materia y ocurre la liberación del alma, la cual se prepara para su transmigración hacia un destino condicionado por el comportamiento en vida del sujeto. En suma, la muerte para Platón es una liberación del alma, del mundo tangible para acceder al mundo perfecto de las ideas donde ya estuvo antes de unirse al cuerpo (Carse, 1987:85).

Por otra parte, está la concepción arcaica de la muerte que, según Morín (1999), está presente en los mitos de gran parte de los pueblos antiguos, donde la conciben como un renacimiento. Este proceso consiste en que la persona que ha muerto puede renacer en un niño que está próximo a la vida; para concretar el ciclo de reencarnación le colocan el nombre de quien ha fallecido. Asimismo, una vez que una persona muere y un animal reposa cerca de su cuerpo, aquél ocupará su espíritu. Morín (1999: 115) afirma, con relación a esto: “todo nacimiento procede de una muerte, todo cambio es análogo a una muerte-renacimiento, y el ciclo de la vida humana se inscribe en los ciclos naturales de la muerte-renacimiento”.

Estas tradiciones fúnebres tienen vigencia en el Tíbet, Malasia, Polinesia, Amerindia, a través del ocultismo contemporáneo, y a su vez en la conciencia universal de diferentes pueblos y culturas. Igualmente, formó parte de los ritos

funerarios del hombre prehistórico. Hoy día, estas creencias han sobrevivido “en numerosos mitos, en nuestras fábulas, nuestro folklore, nuestra literatura e incluso en nuestra filosofía” (Morín, 1999: 119).

Además de estas concepciones, la muerte se asume como un proceso impuesto por la vida misma, es decir, forma parte del desarrollo natural. Algunos teóricos consideran que la culminación vital puede mostrarse con connotaciones positivas como “un maravilloso alivio para la fuerza que la mantiene. Esto explica tal vez la expresión de dulce serenidad difundida en el rostro de la mayoría de los muertos” (Schopenhauer, 2009: 91). De esta forma, se constituye como un ente libre de las contingencias que supone la cotidianidad de la vida.

Otros autores, en oposición a esta idea, definen la muerte más allá de una concepción moral y religiosa que se le adjudica en los imaginarios sociales, debido a que encuentran en el acto de muerte el inicio de una existencia nihilista. En la nada reposará el sinsentido de una vida que llegó a su fin. Paz (1992: 25) define la muerte como:

un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y sobras— que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida.

El existencialismo, corriente que se ocupa de la crisis de la individualidad, explica el concepto de mortalidad. Dentro de esta postura filosófica, se adopta el sentido que adjudica Martin Heidegger a la muerte. Éste asume el concepto a partir de su denominador común, la angustia¹; ella constituye el fundamento del ser porque revela la estructura esencial de la existencia humana, es decir, de totalidad. La muerte es el núcleo de la vida, puesto que existir no es otra cosa que experimentarla constantemente. En palabras de Heidegger (1927: 255):

El estar vuelto hacia la muerte se funda en el cuidado. En cuanto arrojado estar-en-el-mundo, el Dasein ya está siempre entregado a su muerte. Estando vuelto hacia su muerte, muere fácticamente, y lo hace en todo momento mientras no haya llegado a dejar de vivir.

Asimismo, Heidegger explica que la existencia se hace auténtica en la comprensión de sí misma. Con esto conduce al sujeto a asumir y aceptar la muerte como parte natural de la vida. Esta aceptación implica, lo que él denomina, hacerse libre para morir. En la certeza de su mortalidad, el estado de angustia ubica la filosofía de Heidegger dentro de una visión nihilista porque, aunque existan propósitos y la existencia posea un sentido, el sujeto no puede hacer nada para alcanzarlos, sus esfuerzos son inútiles porque desconoce el fin último de su estar; fue arrojado a un mundo sin su consentimiento en el cual deberá hallar los fines de su existencia.

A partir de la muerte, se da el proceso de descenso y de involución del ser humano llamado *decadencia*. Concepto conocido por los hombres de la antigüedad, quienes

¹ El sentimiento de la angustia en Heidegger (citado en Jolivet, 1970) no está referida al miedo que se padece ante una amenaza concreta, por el contrario, está referida al vacío y finitud, que se crea por el desconocimiento de esa amenaza.

tenían conciencia de las desavenencias que el tiempo imprime a la vida del hombre, conduciéndole hacia la declinación y el menoscabo de su integridad psíquica y existencial. Calinescu (1991: 149) explica que la decadencia tenía una carga semántica en la antigüedad:

El mito de la decadencia era conocido, de una u otra forma, por prácticamente todas las gentes de la antigüedad. La destructividad del tiempo y la fatalidad del declive forman parte de los temas principales de todas las tradiciones míticos-religiosas, desde la noción india de la Edad de Kali a las visiones terroríficas de corrupción y pecado transmitidas por los profetas judíos; y desde la desilusionada creencia de los griegos y romanos en la Edad de Hierro, hasta el sentido cristiano de vivir en un mundo maligno próximo al dominio de la maldad absoluta (el reino del anticristo), como se anuncia en el *Apocalipsis*.

El tiempo es el factor determinante en el proceso de decadencia. A través de aquél, se elucida el devenir existencial del ser humano. Ricoeur (1995a: 25-26) también destaca en su tesis esta idea, con la cual reconoce la temporalidad como elemento fundante de la experiencia humana, en donde “el lenguaje (...) constituye el medio privilegiado para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser en el mundo”. Este planteamiento denota que el sujeto se desarrolla y sufre cambios anímicos en su devenir, en el cual establece relaciones con los otros y se construye a sí mismo. De esta forma, la temporalidad es inherente al proceso de resquebrajamiento y degeneración que padece constantemente el hombre.

De acuerdo con estos principios ancestrales, la decadencia no sólo está supeditada por el tiempo, es una crisis que va *in crescendo*. En la medida en que éste transcurre, su eco se hace sentir con mayor fuerza en la conciencia de quienes atraviesan por este estado inquietante. No obstante, es durante la Modernidad que la idea de decadencia

es asumida como parte de un período crítico en el desarrollo de la humanidad, puesto que el sujeto y el mundo se dirigen aparentemente hacia una catástrofe. El avance del racionalismo científico y la cultura de masas constituyen los ejes promotores del discurso irreverente de los artistas decadentes del modernismo; así refiere Calinescu (1991: 160) cuando expone:

La mayor parte [de los artistas decadentes], promotores conscientes de una modernidad estética que era, a pesar de sus ambigüedades, radicalmente opuesta a la otra modernidad, esencialmente burguesa, con sus promesas de progreso indefinido, democracia, reparto general de la «comodidades de la civilización», etc. Tales promesas a estos artistas decadentes les parecían otras tantas diversiones demagógicas de la terrible realidad del incremento de la alienación espiritual y la deshumanización. Para protestar precisamente contra tales tácticas, los «decadentes» cultivaban la conciencia de su propia alienación, tanto estética como moral, y, en vista del falso y complaciente humanismo de los demagogos del momento, recurrían a lo que se acercaba a una estrategia agresiva de antihumanismo.

Entre aquellos artistas que rechazaban las falacias bajo las cuales estaba sustentado el discurso de la Modernidad, están los defensores del arte por el arte: Théophile Gautier y Charles Baudelaire. El primero de ellos, en su prefacio a la obra de Baudelaire *Le fleurs du mal*, insta los principios estéticos de la decadencia; así lo afirma Gautier (en Calinescu, 1991: 165) al referirse a la estética propuesta por los artistas decadentes como:

Arte que ha logrado el punto de extrema madurez (...) luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas, escuchando para traducir las sutiles confidencias de la neurosis, las agónicas confesiones de la pasión que surge depravada, y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se están convirtiendo en locura.

Un estilo de forma de escritura que surge por la combinación de elementos múltiples; por un lado, busca la perfección formal de la sensibilidad estética a través de técnicas o mecanismos intelectuales; por el otro, intenta establecer un todo armónico entre los diferentes elementos artísticos que convergen en un texto.

Ahora, si se entiende la decadencia desde los planteamientos de Vilar (2010:111) cuando la define como “una *forma mentis*² emparentada, con las que encontramos en todas las épocas y culturas, pero en la Modernidad es una reacción estructural al lado inevitablemente destructivo y desmitificador de la civilización moderna”, se puede afirmar que está estrechamente ligada con la muerte.

Su carácter degenerativo es lo que establece un reconocimiento de que la decadencia forma parte de la muerte. Para llegar a la muerte, se debe transitar por la decadencia. En ésta última el sujeto experimenta angustia, neurosis, melancolía. En palabras de Náter (2007: 43): “Es el lugar idóneo para la creación del espacio infernal y apocalíptico. (...) visto como desahogo mediante la imaginación destructiva. (...). La idea de decadencia está ligada a la de declinar (...), el envejecimiento y la muerte”.

El *suicidio* ha estado supeditado a un proceso de evolución conceptual. En la antigüedad, tenía un sentido diferente al que hoy día conserva. Los griegos, explica

²*Forma mentis* es una frase de origen latín para referirse a la forma de pensamiento. Ferrater Mora (1979:1270) afirma que en un “sentido epistemológico la noción de *forma mentis* (literalmente, «forma de la mente») en cuanto estructura mental que coloca las realidades, los fenómenos, los datos, los hechos, dentro de un contexto conceptual”.

Brown (2001: 24), expresaban que “poner fin a la vida no se consideraba un acto detestable. Pero era preciso tener buenas razones para justificarlo”. Dentro del legado literario se conservan varios ejemplos de este acto con tales connotaciones.

En la obra trágica de Sófocles, *Edipo rey* (2001: 35) se narra cómo el personaje de Yocasta se suicida con una cuerda trenzada de su propio cabello, al descubrir la verdad sobre el cumplimiento del oráculo de Delfos, el cual rezaba que su hijo Edipo llegaría a ser asesino de su padre y esposo de su madre. Esta obra ejemplifica el suicidio como un acto justificable por una serie de acciones en defensa del honor, la moral, o como fin del sufrimiento. En palabras de Cohen (2007:158) “el suicidio (...) puede ser impulsado por motivos válidos: la vida humana puede ser desdichada, y la prolongación de la existencia indeseable”.

Posteriormente, con Shakespeare adquiere otros significados. Uno de los actos más ejemplares se halla en *Romeo y Julieta* (2010). Los amantes de Verona, en una confusión, se quitan la vida al saber que habían perdido a su respectivo amado. Sólo en la muerte podrán concretar su idilio.

Aunado a esto, el ser humano, al encontrarse desprendido del mundo, decide encontrar sentido a su existencia a través del suicidio, o porque considera que su permanencia reside en otro lugar que no corresponde a la vida terrenal. En este sentido, Landsberg (1995: 127) explica que éste es “una huida en la cual el hombre trata de reencontrar el paraíso perdido”.

Además de estas concepciones que reposan en la literatura, desde el punto de vista antropológico, el suicidio es entendido como un riesgo para quien lo asume. Este riesgo de muerte, pone la vida en peligro por orgullo, por éxtasis, porque el sujeto tiene deseos de disfrutar la vida al máximo, aunque pueda perderla (Morín, 1999: 75). Estas experiencias determinan la capacidad de elección que tiene el hombre, más allá de los valores sociales y morales que le han sido impuestos. Con relación a esto, Morín (1999: 75) señala que el suicidio:

No es sólo expresión de la absoluta soledad del individuo cuyo triunfo entonces coincide exactamente con el de la muerte, sino que nos muestra cómo el individuo puede, en su autodeterminación, llegar hasta anular a conciencia su instinto de conservación, y anular así su vida aparentemente ligada a la especie, a fin de probarse de este modo la impalpable realidad de su omnipotencia. El gesto supremo, cima de la individualidad, (...) test absoluto de la libertad humana.

El suicidio, como acto de libertad, sólo consigue establecerse en la muerte como un refugio que libera al sujeto de su infeliz existencia. Con la muerte, se concluirá el ciclo y de esta forma el sujeto no experimentará más dolor ni ninguna otra sensación que le genere intranquilidad.

En oposición al acto de libertad, está la aceptación de la *vida*. Las teorías sobre la argumentación de este concepto han formado parte del conocimiento filosófico. Establecer una definición acorde ha sido una de las grandes dificultades de la filosofía. Arthur Schopenhauer, desde una visión pesimista, explica que la vida es parte del otro extremo de la existencia física, la muerte. Durante el tránsito o devenir natural del hombre, es decir, durante su proceso de crecimiento, desarrollo y reproducción, éste experimenta dolor, insatisfacciones y tedio; producto de su

propia esencia compleja. Una vez que el sujeto asume la vida, también acepta las consecuencias naturales que trae con sí. Noción que es explicada por Schopenhauer (1950:106) cuando expone:

La voluntad de vivir se afirma en todos los seres existentes. Pero la afirmación de la voluntad es afirmación de la negatividad, la escisión y la carencia que lleva en su seno y que no se aminoran en su objetivación fenoménica sino más bien se multiplican, dando lugar a una vida que es en esencia dolor. El querer y su satisfacción o, en otras palabras, el sufrimiento y el tedio, son los dos extremos entre los que oscila el péndulo de la vida. Mientras queremos, sufrimos por la carencia que ese sufrimiento supone; cuando el querer es satisfecho, surge algo peor que el sufrimiento: el aburrimiento, que nos hace sentir el vacío de la voluntad desocupada.

El sistema filosófico de Schopenhauer busca interpretar el mundo por medio de los fenómenos. Éstos últimos sólo consiguen representación en la experiencia, en la cual se puede hallar su verdadero significado. Como sujetos individuales, los seres humanos pueden establecer su voluntad, es decir, afirmarse desde su propia individualidad a costa del desequilibrio que pueda generar en los otros. Por ende, surge una sensación de hostilidad en el que se afecta a sí mismo y a los demás; Schopenhauer (1950: 369) afirma que: “De ahí surge un estado de hostilidad universal en el que todos somos verdugos y víctimas; porque todos causamos daño a otros y lo sufrimos de los demás, y porque todos somos una misma voluntad”.

La vida está sujeta a la pena y la miseria. Si el hombre lograra escapar de ésta seguiría experimentando dolor, porque no basta con que se traslade a un mundo exento de tormentos, sino que “necesariamente tiene que dejar de ser lo que es. Esta condición previa la realiza la muerte (...) Parece que la conclusión de toda actividad vital es un maravilloso alivio para la fuerza que la mantiene” (Schopenhauer, 1950:

91). Sólo con la muerte puede dejar de ser, transformarse en otro, de esta manera se habrá eximido de la vida.

La liberación de la voluntad de vivir, fuente de tormentos, también consigue en Schopenhauer una vía: la referida a la contemplación del “arte”. En la admiración de la belleza absoluta se experimenta la verdadera realidad. La existencia se debate entre la alternancia de vida y muerte, forman parte de una misma realidad. La una no puede coexistir sin la otra y viceversa.

Finalmente, la soledad y la muerte se constituyen como expresiones de los problemas existenciales acaecidos al hombre durante una época, la Modernidad, en la cual el hombre ha sido manejado por las circunstancias, el sistema, las máquinas y por sí mismo, inhibiendo sus cualidades humanas.

Semiótica

El término semiótica, ampliamente estudiado por Pierce, Locke y Hjelmslev, con divergentes acepciones, ha sido usado para referirse a la teoría de los signos, cuyo objeto de estudio son los elementos (conceptos y unidades lingüísticas) inherentes al lenguaje, puestos en relación con la sociedad y la cultura; en términos de Zecchetto (2002: 22) “es la ciencia o el conjunto de conocimientos que analizan y explican los signos y los fenómenos comunicativos, los sentidos y las significaciones que se producen en la sociedad a través de [la comunicación]”.

La semiótica aplicada al análisis del texto literario permite establecer su valor y sentido holista, tomando en consideración elementos lingüísticos, además de establecer la estructura cronológica de los hechos y acciones efectuadas por los actantes³, en un espacio determinado, donde tienen lugar sus existencias.

El estudio semiótico, a medida que se ha constituido como ciencia, ha sistematizado su objeto de estudio, debido a la relación dicotómica del signo (significado y significante). Su clasificación obedece a la existencia de tres ramas: *la semántica, la pragmática y la sintáctica*, las cuales poseen sus propios objetivos y métodos.

³ Greimas en Romera Castillo (1980: 133-135) distingue entre *actor* y *actante*. El *actor* “palabra que designa al personaje oficial, aquel de cuya identidad es afirmada explícitamente y manifestada por su nombre”. Mientras que *actante* “es quien realiza o el que realiza el acto, independientemente de cualquier otra determinación”

La *dimensión sintáctica* de la ciencia semiótica constituye el punto focal de la presente investigación, con el cual se analizan las relaciones que resultan de la combinación de unidades lingüísticas entre sí; en otros términos, un texto narrativo está compuesto por estructuras lógicas o unidades de acción (sintagmas) que articuladas conforman un relato. Dichas unidades reciben el nombre de secuencias narrativas o macroestructuras, las cuales permiten la segmentación de la obra literaria a fin de estudiar sus partes, las cuales “adquieren su pleno sentido, no aisladamente, sino cuando se ponen en interrelación las unas con las otras. (...) [formando] un mosaico globalizador de sentido” (Romera, 1980: 119).

Estas estructuras narrativas admiten, además, la existencia de unas *secuencias complejas*, las cuales son el resultado de la combinación de diversos acontecimientos que guardan continuidad, con el propósito de indicar las diversas partes que constituyen una obra literaria y sus recíprocas relaciones; en palabras de Bremond (citado en Romera, 1980: 123) “todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción”.

Sobre esta base, los presupuestos semióticos de Claude Bremond (citado en Romera Castillo, 1980) determinan la existencia de *macrosecuencias* y *microsecuencias* de organización conceptual dentro del hilo discursivo de las novelas cortas de Juan Carlos Onetti, objeto de estudio. Unidades básicas sobre las cuales está sopesada la *articulación temporal*, referida a las relaciones de los hechos, en duración, simultaneidad o sucesividad.

Género narrativo

Establecer el género de un texto literario resulta una tarea compleja, debido a que cada texto se ajusta a unos parámetros particulares que son producto de la capacidad inventiva e imaginativa de su autor. Los textos de Juan Carlos Onetti *Tan triste como ella* y *El pozo* han sido ubicados por la crítica⁴ como ejemplares de la novela corta. Género controvertido, cuya definición supone múltiples variaciones de un país a otro y aun entre los diferentes autores de una misma nacionalidad, debido a que “los géneros no tienen traducción, puesto que sus nombres equivalentes en otros idiomas responden a diferentes registros culturales y se insertan en otras tradiciones literarias” (Pacheco y Barrera Linares, 1992: 129).

Pese a estas dificultades teóricas, se propone analizar su origen a fin de situar las obras objeto de estudio dentro del género al cual pertenecen. Gillespie (citado en Pacheco y Barrera Linares, 1992: 131) señala que la novela corta tiene su origen en la narración ficcional que se conocía en el habla inglesa con el nombre de *novel* para referirse a un relato ficticio de variada extensión, con personajes y acciones representativos de la realidad. Designación que surge como ruptura con la forma literaria predominante, el romance, género que, en la tradición inglesa, estaba vinculado con una composición narrativa antigua, poco realista, en lengua vulgar, de

⁴ En los siguientes textos los críticos literarios ubican diferentes obras de Juan Carlos Onetti dentro del género de Novela corta:

- Luchting, W. (1977). *Prólogo Los adioses*. Barcelona España: Barral Editores.
- Ludmer J. (1975). *Estudio preliminar de Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Librería del colegio.
- Rama, A. (1969). *Origen de un novelista y de una generación literaria*. Montevideo: Arca.
- Onetti, J. (1996). *Cinco novelas Cortas*. Caracas: Monte Ávila Editores.

innumerable extensión, que contaba temas fabulosos y épicos de legendarias sociedades. Esta distinción entre novela y romance constituye un hecho relevante en la diseminación del concepto que recorre toda Europa, adoptando la acepción de *novella* en Italia, *nouvelle* en Francia, novela en España, *novelle* en Alemania; término que en su sentido tradicional proviene del italiano *novella* para aludir a una noticia, historia que a su vez procede del latín *novellus*, diminutivo de *novus* (nuevo).

Una vez este concepto se expande por el viejo continente, se convierte en la representación artística más notoria para designar obras como el *Decamerón* de Boccaccio y las *Novelas ejemplares* de Cervantes. A partir de 1800, este género evoluciona en complejidad y nuevas técnicas, conserva sus vínculos con el cuento popular de tradición oral y la anécdota, que se conocerá como “novela corta” cuya popularidad se extiende después de 1900.

En América Latina, la novela corta es heredera de la tradición occidental. Denominación que no alude a una novela de menor extensión o a un cuento de mayor extensión. Constituye un género particular que atribuye un significado a elementos cuya enunciación requiere de un menor espacio narrativo a diferencia de las visiones totalizadoras que se manifiestan en las novelas. Estructura que, según Valles (2008:55) está definida por la condensación de sus componentes narrativos y formales (reducción de descripciones, de cuestiones referidas a la voz del narrador); la composición de los hechos está centrada en otorgar notoriedad al personaje y a los

acontecimientos claves que brindan un giro decisivo a la trama; la transmisión de una sola “emoción o imagen” repercute en toda la construcción discursiva del texto.

La Modernidad, en Hispanoamérica, trajo consigo la construcción de una utopía ideológica: el bien común, el progreso, la consolidación de las repúblicas democráticas, etc. En rechazo a la falacia moderna, la imaginación de los escritores emergentes recurre a la reconstrucción de un yo desgarrado frente a la sociedad. En este sentido, la novela corta recoge estas impresiones por medio de la construcción de un personaje que se proyecta como un ser esclavo de sus placeres y tormentos, libertino por naturaleza; quien no encuentra sentido a la vida en medio de la convulsión. Se constituye de esta forma por haber sido arrojado a un sistema tecnificado que destruyó su armonía, sus ideales de fe y valores morales. Un nuevo antihéroe que surge como producto de la experimentación, ruptura a las convenciones sentimentales, en representación de la realidad emergente de la vida urbana; en palabras de Campbell (citado en Ibáñez, 2009: 37):

[S]e ha dedicado en gran parte a hacer una observación valerosa y exacta de las figuras difusas, enfermizas y rotas que pululan ante nosotros, a nuestro alrededor y en nuestro interior, donde se ha reprimido el impulso natural de protestar en contra del holocausto, de proclamar las culpas o anunciar las panaceas, ha encontrado realización la magnificencia de un arte trágico más potente para nosotros que el arte griego: la tragedia realista, íntima e interesante.

Se origina una antítesis de los héroes tradicionales: Aquiles, Ulises, Tom Sawyer, Peter Pan, Rodión Románovich Raskólnikov, Ana Karenina, etc. Ahora se parecen a los mortales del común denominador quienes se debaten entre sus obsesiones y el placer mundano, a éstos no hay que comprender sólo contemplar como imágenes de

un momento histórico, producto de las nuevas construcciones que se erigen en la novela corta, la cual, según Springer (citado en Klahn, 1980: 207), está regida por centrar su atención en un personaje, alrededor de quien gira la trama; éste se muestra bajo un proceso de transformación, en el cual es sumergido en una “tragedia patética o degenerativa”, proceso que le conduce irremediabilmente hacia la miseria y la muerte.

Este estado degenerativo de los personajes es plasmado en *Tan Triste como ella*, historia que versa sobre la vida de una mujer desventurada, que sostiene una relación amorosa con un hombre, en la que prevalece la angustia, el tormento y el engaño. En esa diatriba de amor y odio, Ella ha sido castigada por su pareja, por haber concebido un hijo con otro hombre. En *El pozo*, se narran las memorias de Eladio Linacero, un hombre solitario, aburrido, hostil, sin saber qué hacer, sin nada qué hacer, quien comienza a evocar recuerdos debido a la proximidad de sus cuarenta años. Sus memorias reflejan su conflicto con el mundo; están impregnadas no sólo de antipatía por los hechos de su propia vida, sino de un confeso desprecio por todo lo que le rodea y una profunda nostalgia por lo que no tiene.

A través de Ella y Eladio Linacero se narra la pluralidad de los esquemas lúgubres que definen el proceso que deben transitar los principales entes objeto de la novela corta, “los personajes”; quienes son exhibidos bajo la imagen enigmática de héroes taciturnos, desamparados, solitarios e inútiles, cuyas reminiscencias y experiencias se traducen en soledad, nostalgia por la felicidad inerte, la incomunicación humana, la cuestión de ser (vivir) y otras explicaciones resolutas con la muerte que completan el

juego intelectual que propone el autor; enmarcados dentro del género literario denominado “Novela corta”, la cual es definida como:

una forma elemental, fundamental aunque no primitiva, descendiente de la antigua novela (..) que muestra una 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 en el relato clásico sino de degradación: visión del hombre contemporáneo que se encuentra solo y camina siempre al fracaso, la vejez inevitable, la muerte, el suicidio, la nada (Klahn, 1980: 205-214).

La aparición de este personaje trágico, que proyecta problemas de carácter colectivo, es el signo distintivo de este género, el cual, desde el siglo XV hasta la época actual, ha ido perfilándose para denotar nuevas construcciones narrativas que reemplazan los esquemas tradicionales novelísticos. En otras palabras, este género deja de lado las estructuras convencionales con respecto al tratamiento del héroe clásico, para develar, en cambio, al ser humano en medio de la confusión y el caos en que se desenvuelve. La novela corta reemplazó al héroe por el antihéroe, debido a que:

el héroe solamente puede existir dentro de la estabilidad: en un mundo donde se aplica una tabla de valores aceptada que él pueda superar. El antihéroe, en cambio, es el individuo perdido en el desorden de una estructura puesta en tela de juicio. En el plano formal, el antihéroe no sirve al autor para el tradicional desarrollo de una historia con principio y fin en la que el hombre se desplaza con seguridad, sino para retratar a través de él la angustia, la duda, la rebeldía, la pregunta a la pregunta (La novela donde el héroe es el antihéroe, s/f: s/p).

El universo de Onetti se constituye a partir de las vivencias que experimentan las vírgenes, prostitutas, villanos, ilusos e indiferentes; personajes que sostienen su discurso de pesadumbre; son vencidos por la cotidianeidad al igual que los seres de carne y hueso que están condenados a la desolación, en un sistema confuso que los oprime.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

A partir del siglo XX, la fenomenología hace referencia a la doctrina filosófica desarrollada por Husserl y algunos de sus seguidores. Este vocablo se ha usado desde mediados del siglo XVIII, con un significado técnico cuidadosamente definido en las obras de Kant o Hegel. Ésta se puede definir como el estudio de las esencias dentro de la existencia.

Algunos filósofos consideran que la fenomenología es una especulación sobre la subjetividad humana, mientras que otros la consideran un método para abordar la existencia concreta, tal como se experimenta y se vive. Es decir, la fenomenología surge para estudiar los fenómenos inherentes a la filosofía, específicamente aquellos concernientes a la interpretación ontológica del hombre en el mundo, como el lenguaje, la religión, la existencia, entre otros. Se trata de hallar la comprensión del sujeto; es decir, significar su experiencia por medio de una aproximación al mundo concreto. Dicho acercamiento se consigue a través de la imaginación, elemento fundante de la ficción que pone de relieve nuevas dimensiones de la realidad; se trasciende lo elemental para recrear las acciones y reorganizar la experiencia, con el fin de “demostrar cómo el mundo de la vida es un mundo humano en la medida en que es un mundo imaginado” Moratalla (2001: 297).

En este sentido, la fenomenología hermenéutica, en su esfuerzo por abordar la existencia concreta: el espacio, el tiempo y el mundo por medio de la imaginación, debe trascender el plano teórico para conciliar la praxis, el *mundo de la vida*. Este efecto se concibe como la fuerza heurística de la imaginación, es decir, la capacidad de desplegar nuevas percepciones de la realidad. Por tanto, se constituye a sí misma como el eje dinamizador entre el mundo y la acción; pasando por la esquematización de los deseos, las posibilidades del yo y su relación la otredad, hasta llegar a la experiencia histórica (Moratalla, 2001).

La imaginación es el gran instrumento que posibilita la consecución de una filosofía cercana a lo cotidiano, lejos de la objetivación mecánica de la vida impuesta en los paradigmas fundadores de la Modernidad, porque ayuda a hacer habitable el mundo y aparece como un arma de resistencia contra el dominio de la razón. La fenomenología hermenéutica de Ricoeur (1995b) puede ser vista como un intento de dar respuesta a esa situación, al problema de la pérdida del sentido, la alienación, la crisis ontológica a través del lenguaje y la reconstrucción del mundo referente.

Con la interpretación fenomenológica se pueden descubrir dimensiones profundas de la realidad, a través de los sentidos latentes o reprimidos del sujeto. La imaginación mantiene la vida como precisamente es, una posibilidad (Moratalla, 2001). Estos presupuestos fenomenológicos encuentran vínculo con la hermenéutica,

debido a que provee el método adecuado para estudiar cualquier aspecto filosófico referido a la existencia humana.

La hermenéutica, ciencia de la interpretación, se remonta a los orígenes de la escritura y a la necesidad de encontrar el sentido de los textos; específicamente, estaba referida a la comprensión de los libros sagrados. La Biblia era considerada un libro ejemplar a través del cual podrían explicarse los diferentes fenómenos del mundo. Es a partir de la propuesta de Friedrich Schleiermacher (citado en Quintanilla, 2008) que la acepción sufre un giro decisivo. Él propuso la sistematización del arte de comprender un texto para hallar nuevos significados y efectuar procesos onto-creativos que denoten la libertad incondicional del pensar. Este sentido debe ir en relación con la idea originaria del autor, siguiendo el método del círculo hermenéutico, de las partes al todo y viceversa, es decir, se conoce el todo cuando se conocen todas sus partes. La circularidad permite descubrir los significados ocultos “transformando el círculo de la interpretación en espirales transaccionales” (Ortiz, 2011:66). En esta transferencia de información, será posible encontrar los significados cuando se unifiquen las partes en el todo en función de reconstruir la intención primigenia del autor.

Schleiermacher (citado en Quintanilla, 2008:116) también propone el desarrollo de la ‘empatía filosófica’, entendida como el acto de revivir, vivenciar y reconstruir el espacio ontológico y cognitivo del autor, a fin de establecer conexiones atemporales sobre el sujeto, creador del texto artístico. Para alcanzar la interpretación, el

hermeneuta¹ debe identificarse con las intenciones, paradigmas y el contexto histórico y social del autor.

Heidegger (1927), por su parte, introduce el pensar dentro de la práctica de la hermenéutica, para ello, retoma al *Ser*: su historicidad, el tiempo y las experiencias subjetivas de su devenir, o lo que denomina el *Dasein*, el ser-ahí que guarda estrechos vínculos con el mundo que le rodea. El *Dasein* es arrojado al mundo y en cada instante que se encuentra en él, se transforma, cambia, evoluciona en una temporalidad. En esa temporalidad reconoce que es un ser histórico, y cuando está consciente de su condición es que se concreta su capacidad interpretativa.

Gadamer desarrolló una nueva teoría hermenéutica basada en los hallazgos de Schleiermacher. En *Verdad y método* (1977), establece la contextualización de la obra y la función del intérprete a través del diálogo como principios hermenéuticos.

Inicialmente, la obra literaria, entendida como producto cultural, establece relaciones con el contexto histórico inmediato, porque “La obra de arte arrancada de su contexto (...) pierde su significación” (Gadamer, 1977: 185). La significación proviene de un acto de comprensión de la subjetividad del hombre en el cual se condensa la realidad histórica; “ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse. Todo saber procede de una predeterminación histórica” (Gadamer, 1977: 371). En este sentido, el significado del texto es inagotable, en la medida en que se hallan los vínculos con una temporalidad, el intérprete y el autor.

¹ El hermeneuta es quien se dedica a develar los sentidos presentes en un texto, “haciendo que su comprensión sea posible, evitando todo malentendido, favoreciendo su adecuada función normativa” (Arráez, Calles, y Moreno de Tovar, 2006: 173).

Seguidamente, el intérprete es quien otorga voz al texto por medio del diálogo que establece con él; se efectúa lo que Gadamer (1977: 216-217) denomina “la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo”. Por tanto, la comprensión del texto queda sujeta al horizonte de sentidos del hermeneuta, es decir, su mundo subjetivo, constituido por pensamientos y conceptos, es lo que hace comprensible al texto; aunque sus presupuestos no deben ser impuestos durante el proceso de lectura, el texto mismo dará las posibilidades en las cuales debe ser interpretado.

De acuerdo con esto, el procedimiento metodológico del trabajo versa sobre la siguiente estructura:

1. Establecimiento de secuencias narrativas, mediante las cuales se fragmenta el texto para estudiar sus partes.
2. Contextualización de las obras, para encontrar relación entre el período histórico con el autor y su obra.
3. Interpretación de las categorías identificadas con su respectiva representación simbólica, a fin de concentrar la comprensión de los textos literarios.

CAPÍTULO IV

INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS

Secuencias Narrativas

A partir de la teoría semiótica y su vínculo con la teoría hermenéutica se establece la identificación de las *secuencias narrativas* que conforman las obras objeto de estudio: *Tan triste como ella* y *El pozo* a fin de estudiar sus partes, noción que Rodríguez (2011: 105), en su propuesta metodológica para trabajos hermenéuticos, señala como indispensable en la interpretación de un texto literario a fin de “obtener el significado, así como el sentido total del texto literario a interpretar”.

Este procedimiento obedece a la técnica del círculo hermenéutico, movimiento del pensamiento que va de las partes al todo y del todo a la partes, aumentando consigo el nivel de comprensión en cada transferencia de información y en cada parte que se disecciona; en esta práctica se aborda la sistematización, el orden y la meticulosa tarea de reconocer los múltiples sentidos que el texto comporta. Sobre esta base, se procede a efectuar la segmentación de los textos literarios objeto de investigación:

Tan triste como ella

La segmentación de la obra *Tan triste como ella* se realiza a partir de la existencia de tres *secuencias complejas*; cada una de ellas formadas a su vez por un conjunto de

microsecuencias que completan el sentido total de cada estructura. Estas *secuencias* serán esquematizadas a continuación:

SI compleja = *Misiva expiatoria dirigida a Tan triste*

A partir de ésta se desprenden las siguiente microsecuencias:

Microsecuencia 1 = Relación amorosa conflictiva

Microsecuencia 2 = Sentimiento de culpa por el daño causado

Microsecuencia 3 = Liberación de la culpa

La misiva enviada a *Ella*, personaje solitario que se figura como la protagonista, al inicio de la obra, evidencia esta secuencia:

Querida Tan Triste:

Comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de agradecernos la intimidad de los últimos meses y decimos adiós. Todas las ventajas serán tuyas. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. Intento excusarme -sólo para nosotros, claro- invocando la dificultad que impone navegar entre dos aguas durante X páginas. Acepto también, como merecidos, los momentos dichosos. En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara, nunca te mostré la mía. J.C.O. (Onetti, 1996: 115).

Pasaje que crea confusión e induce al receptor a elaborar un cúmulo de interrogantes, ¿Quién firma y escribe la misiva?, ¿Cuántos narradores intervienen?, tales detalles conllevan al desencuentro comunicativo, se destruye el orden natural y tradicional de cómo contar una historia, al mismo tiempo que propone una estructura hermética, cuyos secretos no está dispuesto a develar el autor.

La segunda *secuencia compleja* se plantea mediante el siguiente esquema:

S2 compleja = *El sueño de ella.*

A partir de ésta se desprenden las siguiente microsecuencias:

Microsecuencia 1 = *Expulsión de un lugar idílico, la luna*

Microsecuencia 2 = *Añoranza de ese espacio*

Microsecuencia 3 = *Retorno a ese espacio, resolutivo con la muerte*

La estructura compuesta por las tres microsecuencias constituye otra lectura de la historia, una mujer que se dispone a soñar y consigue refugio en ese sitio onírico, espacio que se materializa simbólicamente en la luna, lugar del cual ha sido expulsada abruptamente para tener que asumir el calvario que puede implicar la existencia. Un tránsito sinuoso resolutivo con la muerte; ésta se suicida y retorna a él:

Admitió, sin vergüenza, la farsa que estaba cumpliendo. Luego escuchó, sin prisa, sin miedo, los tres golpes fallidos del percutor. Escuchó, por segundos, el cuarto tiro de la bala que le rompía el cerebro. Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño (...) hasta hundirse en la luna desmesurada que la había esperado, segura, años, no muchos (Onetti, 1996: 139).

La última *secuencia* introduce la otra parte de la historia, la cual condensa el argumento del texto. Ésta versa sobre la vida de una mujer desventurada, que sostiene una relación amorosa donde prevalece la angustia, el tormento y el engaño. En esa diatriba de amor y odio, Ella ha sido castigada por su pareja, debido a que ha engendrado un hijo con otro hombre. Lo último que le quedaba, el jardín de su

infancia, será mandado a podar, a modo de venganza. Secuencia puntualizada mediante el siguiente esquema:

S3 *compleja* = *Experimentación de una vida desventurada*

A partir de ésta se desprenden las siguiente microsecuencias:

Microsecuencia 1 = *Relación amorosa conflictiva*

Microsecuencia 2 = *Vida conyugal basada en traición y venganzas*

Microsecuencia 3 = *Decadencia espiritual del sujeto*

Finalmente, estos enunciados fragmentan el discurso narrativo, creando la ilusión de que existen múltiples historias dentro de la historia, mientras lo que se propone en *Tan triste como ella* son numerosas lecturas que desafían al lector en la reconstrucción de sentidos, todos abiertos y plurisignificativos.

El pozo

En la obra *El pozo*, se presentan dos *secuencias complejas* que están conformadas por microestructuras que guardan relación entre sí. La primera narra la historia de un hombre solitario, desesperado por la visión caótica de su entorno, por la falta de imaginación de las personas que le rodean y decide narrar sus memorias. En la segunda *secuencia*, se plantea la necesidad de Eladio Linacero por contar sus aventuras. La primera *secuencia* se puede esquematizar de la siguiente forma:

SI compleja = Tránsito solitario de un hombre hostil

A partir de ésta se desprenden las siguiente microsecuencias:

Microsecuencia 1 = Relación conflictiva con el entorno social

Microsecuencia 2 = Complejo ontológico ante el inicio de los cuarenta años

Microsecuencia 3 = Proceso degenerativo del sujeto

Por medio de esta secuencia se da apertura a la historia de un hombre solitario que vive en una pieza de pensión, la cual comparte con Lázaro, un obrero militante del partido comunista. En ese transcurso que da inicio a la historia, se denota la incidencia del espacio físico (definido como sórdido, sucio y miserable) en la visión pesimista y hostil de Eladio Linacero; el inmobiliario de la habitación es tan patético como el personaje protagonista, solo tiene “dos catres, sillas desparratadas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios” (Onetti, 1996:7); esa pocilga muestra el rostro de la devastación, un entorno envilecido por la acumulación de los años. A través de este clima sórdido, se percibe la crisis ontológica, así como el inicio del proceso degenerativo padecido por el personaje quien no tiene más recurso que la escritura para evadir su existencia.

Este proceso de evasión da paso a la escritura de sus memorias, que puede ser segmentado mediante el siguiente esquema:

S2 compleja = Relato de las memorias de Eladio Linacero

A partir de ésta se desprenden las siguiente microsecuencias:

Microsecuencia 1 = La escritura como medio de liberación

Microsecuencia 2 = La imaginación como recurso para sobrellevar la soledad

En las memorias, se relatan las fantasías de un hombre solitario que sueña con extrañas y lejanas aventuras. Impulsado por la soledad, el tedio y la aversión que le producen sus semejantes decide escribir, contar sus sueños, despertar su imaginación; las confesiones de Eladio Linacero se inician con la aventura de la cabaña de troncos.

Luego de una ruptura temporal, cuando retorna a la realidad le suceden sus recuerdos con Ester, la prostituta, y con Cordes, el poeta. Sólo a ellos les habla de las aventuras, de lo que escribe y sueña, sin embargo, él expresa que: “El resultado de las dos confesiones me llenó de asco. No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza” (Onetti, 1996:14). Estas relaciones que ha intentado cultivar en vano, como refugio a su soledad, no logran romper la incomunicación, el sufrimiento silencioso. Estas memorias desembocan en los recuerdos de Cecilia.

Finalizan sus recuerdos con la misma soledad con la que iniciaron. La escritura en última instancia no le sirvió para huir de su suerte fatalista, por el contrario, la soledad fue creciendo en cada recuerdo, cada esperanza que imaginaba siempre

revelaba la imposibilidad de llegar a feliz término. Únicamente retorna a su estado original de hostilidad e insalvable soledad para reconocer finalmente que su vida es una absurda lucha contra lo irremediable, el personaje así expresa:

Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo (Onetti, 1996: 32).

Estas incomprensibles fantasías de Eladio Linacero, mediadas por diversas digresiones y destrucciones del hilo narrativo, constituyen una técnica audaz del estilo de Onetti que, al igual que en *Tan triste como ella*, invitan al lector a reflexionar sobre el comportamiento de los personajes, así como inaugura una estructura novelística que se desprende de cualquier horizontalidad creando un juego espacial circular que inicia con las memorias de Linacero en medio de un ambiente lúgubre, solitario y asqueado por las conductas de sus semejantes y termina con el cierre de sus confesiones en una noche oscura, solitaria de la cual se evade con el sueño de la cabaña de troncos.

Contexto histórico de las obras

Gadamer, en *Verdad y método* (1977), establece la historicidad como elemento importante dentro de la comprensión. Plantea que el ser humano es un sujeto histórico porque se construye mediante la integración del pasado y el presente. Su historicidad se proyecta a través del prejuicio, el cual delimita y perfila los significados de una obra literaria; éste se define como “un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes” (Gadamer, 1977: 337). El prejuicio es una herramienta elemental que permite al sujeto comprender los fenómenos que ocurren a su alrededor y establecer su horizonte de sentidos que no se reduce al texto o a la comprensión del mundo anímico del autor, sino que los trasciende. De este modo, el prejuicio determina el acercamiento a un texto, en cuanto a que forma parte inmanente de la capacidad cognitiva del sujeto; permite al individuo alcanzar la comprensión del proceso histórico en el que vive.

El sentido del texto se adquiere con, lo que Gadamer (1977) denomina, la historia efectual, la cual reconoce el tránsito existencial del autor y su contexto histórico que lo condiciona, en conjunción con la situación histórica del intérprete y su capacidad de traer el pasado al presente. En otros términos, la acción del intérprete es determinante como constructora del pasado y de la obra misma, pues debe relacionar el mundo del texto-autor de manera racional; lo que implica el uso de sus facultades mentales y la empatía filosófica.

Este principio de la historia efectual establece que la comprensión se adquiere cuando se es partícipe del contexto, es decir, se experimenta la historia cuando se está inmerso en ella, en su devenir continuo. Sólo la reflexión filosófica permite reconstruir el pasado, únicamente cuando el hermeneuta considere que cada época tiene su propia escala de valores articulados por las ideas, la cosmovisión y los paradigmas que subyacen en cada cultura.

El ser humano está inmerso en un mundo que condiciona la forma en que puede interpretar lo que ocurre a su alrededor, es decir, determina su horizonte, que “es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 1977: 372). Éste está constituido a partir de la cultura, las actitudes y los esquemas mentales que sitúan al autor y reconocen su aporte artístico como parte de otra temporalidad. Por ende, la comprensión se da en la fusión de horizontes entre el hermeneuta y el autor; en palabras de Gadamer (1977: 376-377) “*Comprender* es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «horizontes para sí mismos»”.

Acto que se conjuga mediante el diálogo; vivencia que permite el intercambio de información entre el texto, el hermeneuta y el autor, concretando de esta manera la verdadera dimensión de la hermenéutica, creación de horizontes que se fusionan para crear nuevos sentidos. De esta manera, se justifica el análisis del ámbito contextual que rodea al texto a fin de explorar la realidad y las condiciones socioculturales bajo las cuales se produjo. Arráez y otros (2006: 174-175) determinan que “la

interpretación tiene que estar contenida en un horizonte de temporalidad, es decir que alcanza el análisis del contexto histórico del texto y del autor del texto, pues comprender el pasado es sacar las posibilidades del devenir existencial del hombre”.

Contexto biográfico

La leyenda dice de él que era elusivo y hosco, amigo del silencio, de la meditación y del diálogo consigo mismo, solitario y taciturno, hombre de pocas pero sólidas amistades y de grandes pasiones amorosas. La realidad demuestra que con su obra supo crear un universo narrativo nuevo, desconcertante, singular. Murió en Madrid, un 30 de mayo del año 1994. Se llamaba -se llama- Juan Carlos Onetti. Había nacido en Montevideo.

Cristina Espino (s/f)

Juan Carlos Onetti nació un primero de julio de 1909, en Montevideo Uruguay; hijo de Carlos Onetti y Honoria Borges. Se abre paso en el mundo de las letras con su primer cuento *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo*, y culmina su carrera literaria con *Cuando ya no importe*, un año antes de fallecer, el 30 de mayo de 1994. Durante este tránsito escribe los ejemplares novelísticos *El pozo* (1939) y *Tan triste como ella* (1963).

Estos textos literarios revelan los aspectos característicos de su narrativa, así como su coherencia estética con las novelas y cuentos que le suceden. En su obra se manifiesta la evocación de recuerdos de seres sitiados por la rutina cuyo tránsito por la vida se debate entre una dolorosa lucha con el mundo y su inexorable soledad que les conduce a un destino fatal. Seres que se confunden con su persona, a tal punto que él

parece una proyección de sus personajes: solitarios, obstinados que se exilian en sus libros y se alejan de la vida pública. Onetti, como si fuera un fantasma de sus novelas, una marioneta de las casualidades de la creación artística, quedó atrapado “en ese universo verbal de pesadilla en el que sobrevive o se muere (...); ha legalizado su hermandad con los seres cuyas existencias protagonizan las ‘aventuras’ narradas, de modo que resulta extremadamente difícil distinguir entre su vida y su obra” (Vilanova, 1976:11).

El grado de relación que existe entre Onetti y sus personajes es ineludible, a tal punto que una de sus creaciones más complejas, Eladio Linacero (*El pozo*), exhibe algunos rasgos peculiares que lo definen. Ambos comparten la misma tragedia “una existencia solitaria” porque viven y disfrutan el aislamiento; intentan ser parte del mundo y convivir con quienes les rodean, aunque no es más que un intento fallido. Asimismo, comparten su rechazo en la participación política y la función social de la literatura; ambos se constituyen como desterrados morales que reiteran, con sus reflexiones sombrías, el descreimiento en la posibilidad de transformar el mundo.

Estas actitudes de indiferencia fundan una visión nihilista en personajes que han perdido la fe; auténticos marginales espirituales que no creen en los cambios sociales ni en discursos políticos, burlándose de quienes hablan en favor de la esperanza o cualquier acción utópica o altruista, acentuando así su ineludible soledad. Díaz Grey, en *Juntacadáveres* (1978) y Medina, en *Dejemos hablar al viento* (1979) reafirman ese desencanto de Onetti por la vida; como él diría una vez, la forma de ser y estar en el mundo siempre estarán presentes en la obra de un autor, porque cosas como esas

no hay que proponérselas, simplemente están allí en el interior, en el inconsciente, en la vida. Su agobiante desencanto siempre coincide en todos sus personajes al ubicarlos lejos de las preocupaciones vinculadas con los problemas sociales. El siguiente fragmento, que enuncia el personaje Medina, elucida tal desvinculación:

Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. Quiero decir a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sepa o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados. Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción, a la injusticia, al mal; es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón (Onetti, 1979: 17).

Onetti, a través de su personaje Medina, devela su postura ante los conflictos alusivos al momento histórico suramericano; muestra las situaciones de manera ambigua e irónica. Además de reflejar su indiferencia, los personajes extraídos de las ficciones de Onetti permiten desentrañar los secretos de un hombre tímido que, en vida, no ofreció pistas que permitieran entrever su mundo personal. A través de las descripciones de hechos, paisajes y acciones se descubre su propio rostro que a su vez representa de manera simbólica el fracaso existencial que puede experimentar cualquier ser humano, proyectado por medio de personajes cuarentones que han perdido sus ideales y han descubierto el terrible aburrimiento que pesa sobre ellos.

Sus demonios personales también se perciben en su obra gracias a los variados oficios que realizó, los cuales también son asumidos por sus personajes, como periodista de bajo perfil que escribía textos sin firma (Heber: *Jacob y el otro*, 1994). El escritor cuya labor surge por la imperiosa necesidad de librarse del mundo exterior

(Eladio Linacero: *El pozo*, 1939). Asimismo, su vida sentimental se permea a través de la descripción de matrimonios y amores tormentosos, los cuales ejemplifican su incapacidad de convivencia, incomunicación, pero, al mismo tiempo, revelan su imposibilidad de aislarse de los demás. Matrimonios que acaban en fracasos, porque siempre retorna a su soledad, en la que puede dedicarse a él mismo, a su imaginación (Él: *Tan triste como ella*, 1996; Eladio Linacero: *El pozo*, 1996; Hombre tuberculoso: *Los adioses*, 1996).

Es ineludible que el universo que erigió en su creación estética también fue su mundo, no fue sólo ficción. Sus experiencias fueron vertidas en las narraciones que construyó. Sus novelas y cuentos dan testimonio de sus aventuras en las cuales experimentó un caminar sin porvenir, un escepticismo que signó su vida y obra. Asimismo, su posible misantropía sería el rasgo desencadenante de personajes misóginos, individualistas, pesimistas, escépticos ante cualquier posible apertura a la esperanza.

Contexto histórico

Durante la década de 1930, se introducen en Hispanoamérica, específicamente en Argentina y Uruguay (espacios geográficos que sirven de referente a Juan Carlos Onetti) los procesos o intentos de modernización, los cuales traen consigo un compendio de contradicciones y desajustes que emergen a la superficie de la vida social. Estas disparidades vienen dadas por las disonancias entre el individuo y el nuevo estado de la sociedad en ese momento, la cual se encontraba en un proceso crítico que buscaba la consolidación de la democracia social.

El proyecto modernizador suponía que el desarrollo económico y los procesos de industrialización erradicarían la diferenciación entre clases sociales e instaurarían un modelo educativo de calidad, fortaleciendo de esta manera repúblicas emergentes y democráticas. Estos cambios, por el contrario, trajeron consigo la implementación del poder económico y político en manos de una pequeña élite que no permitía la evolución de la clase media y el surgimiento de organizaciones institucionales en el desarrollo de las prácticas democráticas. Con relación a esto, Hartlyn y Valenzuela (1997: 3) explican:

La industrialización y la modernización, en lugar de promover el desarrollo de los sectores medios a favor de la democracia, contribuyeron a una reacción autoritaria de los mismos que, aliados con las élites, los militares y el capital internacional, intentaron impedir el incremento del poder de la clase trabajadora y de los grupos populares que amenazaban sus privilegios.

Factores culturales y económicos, tales como la integración nacional, la creación de una sociedad civil, el desarrollo socioeconómico estable y la eliminación de las desigualdades que podrían facilitar el desarrollo social. A este proyecto irrealizable, se le suman las contradicciones que implicaba la misma Modernidad, cuyo propósito era “dar forma al sueño modernizador; (...) ‘civilizar’: ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana” (Ramos, 2002: 66), y con ello imponer una estructura social y económica diferente que alteraría el ritmo cotidiano de la vida de los habitantes del Uruguay y el Buenos Aires de entonces. Este proyecto pretendía someter “la heterogeneidad americana al orden del discurso, a la racionalidad (no sólo verbal) del mercado, del trabajo, del sentido” (Ramos, 2002: 66). Panorama que instaura un discurso cimentado en la idea del progreso, el desarrollo del conocimiento científico

que busca establecer un nuevo orden regido por jerarquías, que denota objetividad y lógica originando una actitud que va en contra de la naturaleza humana porque simplifica la complejidad de la realidad y de los fenómenos inherentes a la existencia.

De este modo, el individualismo y la objetividad pasan a constituir parte del hacer y el pensar del colectivo social formando a un sujeto pasivo, objeto de dominación ideológica, política y social que ha perdido cualidades como la libertad y le conducen a la nostalgia y la soledad.

En consecuencia de estos cambios, se fortalece el desfásamiento de los valores sociales y culturales, por ende, se reproduce un nuevo sujeto con indiferencia moral, sin fe, escéptico, el cual no muestra ningún interés en su porvenir; como lo llama Ainsa (1970: 5) una criatura desubicada, rencorosa y frustrada. No existe, en este nuevo ser humano, la posibilidad de proyectar un mejor futuro, sino que, por el contrario, toda la inestabilidad que le sobreviene a su alrededor se traduce en fatalismo; a diferencia del hombre de décadas anteriores, no puede hallar consuelo en los fundamentos de la fe y así encontrar transcendencia a su vida.

Como forma de resistencia a este orden impuesto, surge un debate estético en Uruguay y Argentina que consigue resonancia en la invención literaria, a través de la cual se construyen personajes ambiguos y solitarios, que ponen en tela de juicio el tema de la racionalidad moderna, la felicidad y el bienestar.

Asimismo, se establecen nuevos parámetros de orden estético con relación al proceso de escritura. Las obras literarias, en especial las de Onetti, son producto de

esta renovación narrativa enunciada por medio de nuevos ejes temáticos, exposición de problemas ontológicos y de las nuevas realidades latinoamericanas. También irían en defensa de la autonomía, del arte como búsqueda personal. Los escritores de la Modernidad crean textos producto del desencanto, captan la caída, el derrumbe de los sueños de la clase media en reflejo de la sociedad Uruguaya, tal como Onetti (citado en Rama 2006: 365-366) diría, ellos son:

Gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación (...). Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América crece el tipo de indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino.

En este ámbito, se inscriben los textos novelísticos de Juan Carlos Onetti, *Tan triste como ella* (1996) y *El pozo* (1996). Narraciones que exploran otras realidades que definen la nueva ciudad latinoamericana como ámbitos improductivos, vistos desde una perspectiva universal. Espacios que surgieron a partir del proceso de democratización y la expansión capitalista que ingresó en Latinoamérica. Las ciudades, como signo de la Modernidad, han determinado un panorama de incertidumbre porque han impuesto límites de desenvolvimiento al hombre; éste último debe plegarse al orden urbano, a la desmesura de sus avenidas, al caos, a la fealdad y a la pobreza de su geografía. Representaciones simbólicas cuya verticalidad arquitectónica “se convierte en el lugar para la diseminación de lenguajes que, a la par que generan poder, riqueza y cultura, engendran también indiferencia, lejanía y dispersión” (Bravo, 1998: 9).

La ciudad, plena de paradojas: límite-ilimitado, progreso-retroceso, muchedumbre-soledad, instaura una filosofía de vida pesimista, llena de contradicciones descrita en la prosa de Juan Carlos Onetti, espacio por el cual transitan algunos de sus personajes. Para alejarse de estos ambientes recurren a la imaginación, allí se desinhiben de las frustraciones y de los conflictos interiores que las urbes les imponen.

Sin embargo, “ilustrar una realidad histórica” no era un objetivo establecido por el autor, pero a juzgar por lo que él alguna vez señalaba, su novelística no escapó a la mimesis de las circunstancias sociales. Palabras registradas por Verani (1976: XXVIII-XXIX) que hacen referencia a maldiciones proféticas:

Sin embargo —y contrariando, seguramente el juicio del autor— su narrativa evoluciona en forma paralela al creciente desmoronamiento de la sociedad (...). No sería difícil juzgar su obra como una profecía involuntaria de la descomposición social (...) como el mismo Onetti se ha visto obligado a reconocer, a regañadientes: “No quise hacer con *El astillero* una cosa simbólica y desgraciadamente hice una cosa profética”. (...). En efecto sin establecer una correspondencia entre lo literario y lo social, la narrativa de Onetti testimonia la circunstancia histórica en que fue compuesta y revela su disconformidad visceral ante una existencia marginal.

Esa existencia marginal, determinada por el contexto histórico que recrea el autor al construir a sus personajes, es producto del desencanto originado en un tiempo en el cual el ser humano destruyó los vínculos sagrados, es decir, dio fin a la existencia de Dios. A partir de entonces se sitúa como libre pensador; en el centro del universo consigue establecer las bases de la racionalidad y los fundamentos de la ciencia. Paz (1974: 71) reflexiona sobre esta pérdida cuando dice que “La muerte de Dios abre las

puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen”.

Estas diferencias y contradicciones son recogidas en las artes, y dentro de la novelística de Onetti son reconstruidas a través del modo de enunciación; traducible en una mirada estética que busca la ruptura con las convenciones lineales prosísticas y temáticas relacionadas con la perversión, la marginalidad, la estructura irónica y la conciencia del desarraigo.

Por otra parte, la escritura de *El pozo* obedece a un proceso particular. En 1930, la presidencia del Uruguay fue ocupada por el general José Félix Uriburu. Durante su periodo como gobernante fue prohibido el consumo de tabaco; hecho que le ocasionó tensión y ansiedad a Onetti. Así afirma él (citado en De la Torre, 1999: 8) en una entrevista:

En aquel tiempo fue cuando comencé a escribir. Trabajaba en una oficina ubicada en un sótano. (...) La verdad es que el tabaco fue la causa de todo. Habían prohibido la venta de cigarrillos los sábados y domingos. Todo el mundo hacía su acopio los viernes. Un viernes me olvidé. Entonces la desesperación de no tener tabaco se tradujo en un cuento de treinta y dos páginas, que escribí ante la máquina de un tirón. Fue la primera versión de *El pozo*.

Novela que tiene por protagonista a Eladio Linacero, quien no sólo viene determinado por la ansiedad de su creador sino que surge como reacción involuntaria del proceso de deterioro padecido por el sujeto que habita los espacios citadinos. Éste emprende un viaje hacia su interior, a través de la escritura, técnica narrativa usada por Onetti en otros de sus textos.

Finalmente, ninguna obra literaria surge en aislamiento de la realidad que le circunda, se origina a partir de la interrelación con el contexto cultural, social y político. Dimensiones que, en el caso de Onetti, develan e insertan nuevos ritmos sociales, los cuales están marcados por la superficialidad y el mecanicismo. Estas dinámicas cotidianas crean en el sujeto una sensación de vida que ha sido elidida por fuerzas externas, que controlan su accionar. Černý (s/f: 137) se refiere a esta contextualización, cuando afirma:

La obra literaria es también un signo de su época, de la vida de su autor, de las tendencias artísticas y culturales, de cierta moda o costumbres literarias de su tiempo y, además, cualquier obra literaria está expuesta a la influencia de unas obras (signos), ejerciendo, a la vez, una influencia sobre otras obras literarias.

Todo texto por ser un producto cultural establece conexiones entre el mundo ficcional que crea y el contexto individual e histórico a partir del cual es concebido; para transgredir, crear y estimular, a través del lenguaje, otras percepciones del mundo, del ser humano. En este sentido, la literatura no puede desprenderse del contexto histórico, de los cambios sociales y el conocimiento humano que le han dado origen.

Interpretación simbólica de la soledad y la muerte en *Tan triste como ella* y *El*

pozo

El arte de interpretar se constituye como una actividad comprensiva en la cual el sujeto tiene que aprehender mediante el estudio, la lectura continua y disciplinada; en esa actividad cognitiva, convergen el horizonte de sentidos del intérprete con relación a la cultura y los conocimientos previos; se requiere de una actitud crítica dentro “del pensamiento del autor. Es un ver hasta qué punto el pensamiento, las afirmaciones las pruebas y las conclusiones del autor me parecen justos y aceptables, o hasta qué punto son insuficientes para mí, o necesitan una ulterior confirmación” (Blay, 1984: 26-27).

En este sentido, la hermenéutica se constituye como la principal herramienta de acceso al fenómeno de la interpretación, por medio de la acción del hombre que se manifiesta en el texto producto de su acción en el mundo. La interpretación fusiona el pensamiento, la subjetividad del intérprete y lo ofrecido por la obra mediante el lenguaje, el cual actúa como mecanismo de reconstrucción y creación de realidades inherentes a la existencia humana; en palabras de Schaff (citado en Arráez y otros, 2006: 176): “la visión del mundo [está] contenida en el lenguaje; (...) configura nuestra percepción del mundo; (...) actúa como mediador entre los seres que hablan y el mundo de las cosas y la idea del espíritu”.

Para completar la construcción de sentidos durante el proceso de interpretación hermenéutica, se toma en consideración la dimensión simbólica bajo la cual se

encubren metáforas que revelan otros sentidos presentes en el texto. Ricoeur (1995b), a través de sus postulados, destaca la importancia de la articulación simbólica en la interpretación, como dimensión característica de las representaciones y expresiones humanas del texto, en tanto que muestran “nuevos modos de ser del sujeto” (Ricoeur, 1995b: 106). Se conjuga, entonces, una hermenéutica ontológica, en la que comprender es un modo de ser en el mundo, de conocer lo qué significa ser humano porque “están en el centro, son el corazón de esta vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido y a lo infinito” (Chevalier, 1986:15).

El sentido simbólico se alcanza por medio de la representación de imágenes visuales que trastornan el sentido lineal y unívoco del texto, que, a su vez, permiten al lector usar su capacidad creativa para tejer el hilo conductor de la historia, con la intención de entablar un diálogo con el texto; en palabras de Alonso (2012: 1029):

estas imágenes de inocultable densidad simbólica son el motivo de la “verdadera historia” (...). Ellas agregan un plano a la realidad de la ficción, pasando de la “nada” que antecede la escritura a la representación de seres y situaciones por lo general insólitos que, de no mediar la conversión metafórica, el lector comprendería sólo muy parcialmente o, incluso, no atinaría siquiera a comprender.

La imagen se constituye, de esta manera, como un núcleo de referencia; una carga semántica que conduce al lector hacia la trascendencia del sentido literal. Orden primario que forma parte de las dos expresiones del símbolo, literal y analógica (Ricoeur, citado en Bernárdez, 2002). La analogía sucede como consecuencia del sentido literal, con ella Ricoeur se refiere a una significación espontánea que

transmite un sentido inmediato, a través de la imagen designa una realidad más específica que no admite ambigüedades.

En la narrativa de Juan Carlos Onetti prolifera un pensamiento basado en el sinsentido, el pesimismo y la frustración. *Tan triste como ella* y *El pozo* exhiben estos rasgos de la condición humana. Visión que se resume en soledad y muerte. Categorías que se interpretan a continuación en igualdad y contrastes de significados en ambos textos. Asimismo, se explican los matices que éstas asumen (*Soledad*: evasión, conciencia, silencio; *Muerte*: decadencia, suicidio, vida).

En primer lugar, la soledad es parte inherente de la condición humana, en tanto a saberse solo y ajeno de sí (Paz, 1992:211); por consiguiente, ésta es inmanente a los personajes *Ella* y *Eladio Linacero*, quienes serán conducidos hacia la búsqueda de refugios, que sólo pueden hallar en su interior.

La soledad subraya el abandono que padecen los personajes, así como define la distancia que establecen con el mundo exterior para no asfixiarse en su propio infierno. La soledad infecta de indiferencia todos los espacios y transforma cualquier atisbo de felicidad en rutina, misantropía, narcisismo y cualquier sentimiento puro es sustituible por la mezquindad. Su fuerza avasalladora recubre el espacio físico y a su vez éste último determina a quienes lo habitan, mediante una relación recíproca. En *El pozo*, todo se hace tan exasperante en la soledad, que los espacios son descritos como pocilgas llenas de polilla, mugre, corroídas por el tiempo:

El pozo: Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en lugar de los vidrios. Me paseaba con medio cuerpo desnudo, aburrido de estar tirado, desde mediodía, soplando el maldito calor que junta el techo y que ahora, siempre en las tardes, derrama adentro de la pieza (Onetti, 1996:7).

En *Tan triste como ella*, aunque los personajes no habitan dicha pocilga, sino una casa ostentosa, la soledad de igual forma deambula por todas partes determinando sus vidas, dibujándoles en el rostro una sonrisa nostálgica, una mirada perturbadora o simplemente para recordarles que para ellos nada es remediable:

Tan triste como ella: A la hora irregular del desayuno el sol entraba por las altas ventanas; los olores del jardín se complicaban en la mesa, desfallecidos aún, como el fácil principio de una sospecha. (...). Es probable, también, que ni ella ni él creyeran ya del todo en la realidad de las noches, en sus felicidades cortas y previsibles. (...) Durante aquellas mañanas él no trataba, en realidad, de mirarla; se limitaba a mostrarle los ojos, como un mendigo casi desinteresado, sin fe (Onetti, 1996:118-119).

De esta manera, la soledad no se muestra como una morada en donde puedan encontrar sosiego estas almas solitarias e incomprendidas, sino que establece un abismo de incomunicación y remordimientos, puesto que se concibe dentro de un estado de desasosiego, indolencia y frialdad que experimentan los personajes. Ésta es descrita así, en ambas obras:

Tan triste como ella: “[Ella] esperaba la soledad de las cinco de la tarde, el rito diario, el absurdo conquistado, hecho casi costumbre (...) [permanecía] feliz en el centro exacto de la soledad y del silencio” (Onetti, 1996: 125).

El pozo: Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompañan con

el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme (Onetti, 1996: 32).

En los enunciados anteriores, los personajes están conscientes de su soledad. La asumen como un ritual, es decir, como parte de su estar cotidiano, con indiferencia. Se resguardan en ésta, con conocimiento de su realidad frustrante, Ella mantiene una relación infeliz con un hombre; Linacero, en cambio, es un ser hostil que está disociado del mundo y es incapaz de establecer una relación con el otro, sólo se reconoce en su soledad.

Ambos personajes emprenden una huida hacia afuera, una mirada al mundo exterior para hallar el sentido del ser (Lévinas, citado en Muñoz, 2003: 17). En otras palabras, en la soledad se presenta la *evasión* que emprende el sujeto para reducir la carga asfixiante del mundo exterior y escapar del dolor. Esta evasión moviliza a los personajes hacia lugares en donde pueden mantener el control aparente de su mundo interior con el propósito de mantener un equilibrio integral y liberar la tensión generada en su ambiente cotidiano. Esta huida es una:

experiencia de rebelión, que conduce a un deseo (...) que no pretende ir a ningún otro lugar, sino alejarse de todo lo que hay de pasado y de pesado en el ser, de todo lo que aprisiona: sólo aspira a salir”(Lévinas, en Muñoz, 2003: 71-73).

Desde esta perspectiva, el personaje Ella evade la realidad a través del sueño, espacio que se manifiesta en la consciencia para trastornar el hábito y destruir la hegemonía impuesta por la lógica y el sentido común. El mundo de los sueños es asumido en la obra como “mosaico hecho con fragmentos de diferentes piedras reunidas por un cemento y en el que los dibujos resultantes no corresponden a los

contornos de ninguno de sus elementos constitutivos." (Freud, 1967: 160). Es, en este acontecer onírico, que Ella accede a la luna. Esta última no sólo es expresión de muerte, sino también de soledad:

Soñó, al amanecer, ya separada y lejos, que caminaba sola en una noche (...) De pronto vio la enorme luna que se alzaba entre el caserío gris, negro y sucio; era más plateada a cada paso y disolvía velozmente los bordes sanguinolentos que la habían sostenido. (...) la luna ya era monstruosa. Casi desnuda, con el cuerpo recto y los pequeños senos horadando la noche, siguió marchando para hundirse en la luna desmesurada que continuaba creciendo. (Onetti, 1996: 117-118).

A partir de esas elucubraciones, Ella reconoce que fue arrancada de ese espacio sereno para experimentar penas y angustias; el narrador así afirma: "Nunca había pedido nacer, (...). Y sobre todo, no había sido consultada respecto a la vida que fue obligada a conocer y aceptar." (Onetti, 1996: 128). La soledad le sirve como respiro para recordar lo que pudo haber ocurrido de no haber existido.

La evasión, en Eladio Linacero, se presenta a través de un acto de creación de realidades alternativas por medio del lenguaje. Espacios que se fundan, ante la insatisfactoria realidad vivida y la falta de diálogo, con la finalidad de encontrar, en la escritura, ese lugar predilecto en el cual podrá distanciarse de su entorno agobiante; en palabras del narrador protagonista de *El pozo*:

Esto que escribo son mis memorias. Porque un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. Lo leí no sé dónde. Encontré un lápiz y un montón de proclamas abajo de la cama de Lázaro, y ahora se me importa poco de todo, de la mugre y el calor y los infelices del patio. Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo (Onetti, 1996: 8).

Cuando Eladio Linacero escribe se abandona en la soledad, logra, con su imaginación, crear situaciones, mundos y personajes que sólo alimentan su morbosidad y sus sentimientos mezquinos por quienes le rodean. En la escritura su vacío interior se expande y por ende su mundo solitario se amplía.

Estas experiencias de los personajes demuestran que la evasión en Onetti es sólo una tentativa de Ella y Eladio para preservar su yo, pero no consiguen deslastrarse de su condición mísera. Ellos transitan la existencia por senderos que conducen al fracaso, el cual no termina hasta que llega la muerte, al menos para Ella. En otras palabras, en Onetti, la localización de cualquier atisbo de esperanza no implica necesariamente que se concrete, así lo afirma el narrador de *Tan triste como ella*, “Cualquier cosa fuera de la rutina podía ser el nacimiento de una esperanza, la confirmación de la desgracia” (Onetti, 1996: 121).

Durante esta experiencia, se da paso a la *conciencia*, conocimiento de sí adquirido en la hipóstasis, es decir, “la aparición de la conciencia del sujeto pensante” (Lévinas, citado en Muñoz, 2003: 71-73). La conciencia se define en general como el conocimiento que un ser tiene de sí mismo y de su entorno. Una vez que alcanza el conocimiento de sí aparece la posibilidad de escapar, de tener un refugio en cual podrá sustraerse. Los personajes reconocen el estado en el cual se encuentran; tienen conocimiento de lo qué son:

Tan triste como ella: Ella (...) [sabía] algo más; pensaba en el destino, en errores y misterios, aceptaba la culpa y —al final— terminó

admitiendo que vivir es culpa suficiente para que aceptemos el pago, recompensa o castigo. La misma cosa, al fin y al cabo (Onetti, 1996: 123)

El pozo: yo, a quien nada le importa la miseria, ni la comodidad, ni la belleza de las cosas (...) Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas (Onetti, 1996: 16-31).

Esta “conciencia de sí” es notoria en cada trazo del narrador, los personajes saben que están solos, confundidos en un mundo que no les es próximo; con el transcurrir de cada día, descubren que todo huele a soledad, a vacío. La rutina ha hecho de los personajes seres más ajenos e impersonales. Sin embargo, esta comprensión de su propia relación con el mundo sólo la podrán establecer cuando reconozcan al otro, debido a que lo necesitan para percibirse y compararse (Jolivet, 1970). Este reconocimiento permite que los personajes puedan existir. Es la otredad la que imprime un aquí y una presencia de sus coetáneos. En ambas obras, el proceso de reconocimiento ocurre de una forma particular, puesto que los personajes saben quiénes les rodean, mas no los reconocen como sus iguales; los siguientes ejemplos ilustran la relación de los personajes con la otredad:

Tan triste como ella: Una sola pregunta anterior y habría rechazado, con horror equivalente, los intestinos y la muerte, la necesidad de la palabra para comunicarse e intentar la comprensión ajena (Onetti, 1996: 128).

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

en cómo había gente, toda en realidad, capaz de sentir ternura por eso (Onetti, 1996: 7-8).

Por consiguiente, el contacto con los demás se convierte en el impulso que altera el estado de bienestar de los personajes, a tal punto de que son capaces de desarrollar misantropía o indiferencia hacia el otro. En este sentido, la soledad se convierte en una necesidad, les permite sustraerse del sistema, sin que éste los intoxique y suprima sus esencias, ensimismándolos en sus propios problemas existenciales. Ella no conversa con nadie, la idea de hablar y dirigirse a los demás le exaspera. Para Linacero, la misantropía es la mejor muestra de su carácter indiferente ante el otro. Lévinas (citado en Muñoz, 2003: 50) establece que para completar el proceso de *la búsqueda del ser* (fin último de la evasión) debe existir un reconocimiento de la otredad, en ella podrá encontrar sentido a su existir.

Con relación al *silencio* presente en *Tan triste como ella* se establece como una manifestación de la soledad. El silencio muestra el mundo interior de Ella, en él la palabra no tiene posibilidades para explicar las sensaciones imperceptibles. El lenguaje deberá hacer uso prolijo de la imaginación, a fin de dar a conocer los desencuentros y angustias del ser humano (Zambrano, 2007: 190). En la obra, el silencio se hace evidente cuando el narrador expresa: “Inmersa en el silencio inconfundible donde una mujer ahoga su llanto, su exasperación domada, su sentido atávico de la injusticia” (Onetti, 1996: 7-8).

El silencio se establece como único lugar donde es posible la comunicación para Ella. Éste es entonces un lugar idílico, anhelado, en que se liberaría realmente de sus penurias. Alcanza su plenitud simbólica en *el jardín*. Lugar exento de peligros, en el cual se rememora el paraíso perdido, constituido por medio de imágenes, sensaciones olfativas, que dan una idea de un “mundo en pequeño, [que] es también la naturaleza restaurada en su estado original, o la invitación a restaurar la naturaleza original del ser” (Chevalier, 1986: 603). Un símbolo, en oposición a la naturaleza salvaje; en él se establece el orden, por tanto la relación que puede hallar el sujeto en éste puede ser reflexiva y armónica.

Asimismo, se visualiza como espacio de expresión “del cultivo de los fenómenos vitales e interiores. (...) la vida y su riqueza se tornan aquí visibles de la manera más maravillosa” (Chevalier, 1986: 605). En este sentido, el jardín es una alegoría de la evolución psíquica, o al menos se muestra como un espacio en donde la puede hallar. Allí se puede conectar con su centro más íntimo, el alma.

El jardín instauro la idea de lugar placentero, donde reposa la esperanza e invita a Ella a meditar sobre la armonía que puede hallarse en la vida, pese a la miseria que debe padecer; estado de sosiego que formó parte de su infancia, allí se protegía de la estridencia del mundo, un entorno adverso al que no estaba preparada para afrontar. El siguiente pasaje denota tales apreciaciones:

Ella descubrió sin asombro, sin tristeza, que desde la infancia no había tenido otra felicidad verdadera, sólida, aparte de los verdes arrebatados al jardín. Nada más que eso, esas cosas cambiantes, esos colores. Y estuvo pensando, hasta el primer llanto del niño, que él lo había

intuido, que quiso privarla de lo único que le importaba en realidad (...) el jardín (Onetti, 1996: 127).

Esperanza que será destruida por el personaje de Él, el hombre de la historia, con quien Ella sostiene una relación conyugal, tormentosa y fría; Él, en un intento vengativo por haber concebido un hijo varón con otro sujeto, aniquila su único espacio de salvación, el jardín, el cual queda convertido en una pecera: “cuando nadie había pensado aún en transformar el jardín salvaje y enmarañado en una sucesión tumularia de peceras” (Onetti, 1996: 122); este acto es efectuado para mantener ese ambiente de pesimismo y desesperanza, que permea toda la obra.

Por otra parte, la soledad de Eladio Linacero se desglosa en *aislamiento*, el cual implica una ausencia emocional. En consecuencia, puede ser entendido como una conducta defensiva, producto de no encontrarse miembro del mundo que habita (Olivé y Villoro, 1996: 401). También se produce debido a una situación dolorosa y problemas de incomunicación legados por los males acaecidos al hombre moderno. Linacero manifiesta su problema a través de una actitud intensa, obsesiva, que se entrevé por medio de su misoginia, misantropía y obstinación. En el texto, el personaje narrador afirma que:

¿Por qué hablaba de comprensión, unas líneas antes? Ninguna de esas bestias puede comprender nada. Es como una obra de arte. (...) He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño

baboso de los viejos que esperan con chokolatines en las esquinas de los liceos. (Onetti, 1996: 17-20).

Asimismo, con la escritura de sus memorias, Linacero afirma su imposibilidad de establecer contacto con los otros, cuestión que implica también la negación de la realidad. Aparentemente, el aislamiento es una forma de exilio voluntario, pero apresa al personaje en una trampa de incomunicación. Se aísla en su mundo interior, en donde se acrecienta y reafirma su caos existencial. Eladio Linacero, a diferencia del personaje de Ella que encuentra un espacio tranquilo en el silencio y finalmente en la muerte, no podrá hallar nada “que [le] pudiera (...) [dar] paz o un engaño equivalente” (Onetti, 1996: 123). Su soledad adquiere las condiciones ínfimas de las que habla Paz (1992: 212); “la soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación”. En cambio, para Ella será “una promesa” dimensión dual de hostilidad absoluta y promesa de renacer.

En otro orden de ideas, la muerte, enigma del ser humano, se asume desde la posición filosófica de Martin Heidegger, quien la comprende no como una condena, sino como la condición de su existir, el “ser para la muerte” (Heidegger, 1927). Hecho inminente que debe ser asumido como expresión de la existencia.

En *Tan triste como ella*, la muerte, para Ella, se constituye como un lugar aislado de las tribulaciones; se plantea como un estado de quietud que conduce a un espacio armonioso que le va a permitir exiliarse de su realidad. El significado de la muerte se materializa a través de la *luna*. Astro nocturno que ha despertado, desde la antigüedad, un cúmulo de apreciaciones diversas: ha formado parte importante del imaginario

cultural de los pueblos, hasta pasar a ser objeto de estudios científicos o elemento de inspiración artística. Este astro, se muestra como el lugar que otorga sentido a la existencia. Se manifiesta a través de los sueños o en el acto de muerte, donde se develan los secretos que oculta. Se convierte en una aliada con la cual se puede cruzar y acceder al misterio que habita en el interior del ser humano. De ahí que Chevalier (1986: 662) se refiera a:

La zona lunar (...) [como esa] zona nocturna, inconsciente, crepuscular de nuestros tropismos, de nuestras pulsiones instintivas. Es la parte de lo primitivo que dormita en nosotros, viva aún en el sueño, las ensoñaciones, los fantasmas, lo imaginario, y que modela nuestra sensibilidad profunda. Es la sensibilidad del ser íntimo librado al encantamiento silencioso de su jardín secreto, de la impalpable canción del alma, refugiado en el paraíso de su infancia, replegado en sí mismo, acurrucado en un sueño de la vida, sino librado a la embriaguez del instinto, abandonado al trance de un escalofrío vital que lleva su alma caprichosa, vagabunda, bohemia, fantástica, quimérica, al gusto de la aventura.

Además de estos significados, la luna es un símbolo que transita por un proceso natural de transformación, ella crece, decrece y desaparece. Pero su muerte no está signada como algo definitivo; de hecho, el proceso natural de cambios cíclicos hace que la luna esté en un “perpetuo retorno a sus formas iniciales, esta periodicidad sin fin, hacen que la luna sea por excelencia el astro de los ritmos de la vida” (Chevalier, 1986: 658).

La luna, entonces, se reserva como ese lugar, cuya plenitud coincidirá con la muerte de Ella. En palabras de Biedermann (1996: 277), su ciclo natural transcurre en un constante “surgir y desaparecer así como el continuo aparecer en una nueva forma [que] constituye un profundo símbolo de la idea de «morir y renacer»”. Al igual que

la luna, la muerte de Ella dará paso a una transformación, un renacimiento. Ella debe morir para retornar a ese lugar que una vez fue su morada, de donde nunca debió salir sin su consentimiento, en el momento en que fue concebida, exiliada y expuesta a las calamidades de la vida; por eso, este resplandor nocturno simboliza un lugar exento de peligros. En la novela se afirma:

Sin entender, estuvo un tiempo en la primera noche y la luna, creyó que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre, tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al veraneo. Avanzaba pertinaz en cada bocacalle del sueño y el cerebro deshechos, en cada momento de fatiga mientras remontaba la cuesta interminable, semidesnuda, torcida por la valija. La luna continuaba creciendo. Ella, horadando la noche con sus pequeños senos resplandecientes y duros como el zinc, siguió marchando hasta hundirse en la luna desmesurada que la había esperado, segura, años, no muchos (Onetti, 1996: 139).

La única salida posible a la crisis ontológica es a través de la muerte. Pero no llega por circunstancias ajenas a la voluntad, sino por decisión de Ella; quien recurre al suicidio. Acto que no es visto como símbolo de destrucción, sino desde la perspectiva de las antiguas civilizaciones, según la cual, éste es entendido “no como un deseo de autodestrucción sino por acciones éticas se juzga como acción meritoria (...) puede simbolizar la necesidad de suprimir una zona de la propia personalidad” (Cirlot, 1985: 421). Es decir, Ella ha efectuado una hazaña ética, heroica, que acaba con el sufrimiento para entrar en los senderos de la muerte.

En *El pozo*, a diferencia de *Tan triste como ella*, no existe una evidencia con relación a la muerte física; ésta se reviste de metáforas que sugieren al lector la posibilidad de hacer una lectura alegórica de un mundo en decadencia. La muerte es referenciada mediante el proceso degenerativo espiritual que padece Eladio Linacero;

el narrador afirma que “pasan abajo cantando en alemán, algo que dice ‘hoy mi corazón se hunde y nunca más...’ Todo va bien, pero yo no soy feliz. Me doy cuenta de golpe, ¿entendés?” (Onetti, 1996: 23).

El proceso de resquebrajamiento en *El pozo* se encubre a través de la noche, ésta “simboliza el tiempo de las gestaciones, (...) o de las conspiraciones (...) [de] lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno” (Chevalier, 1986: 754). Esta representación simbólica revela al personaje protagonista sumergiéndose en el abandono de su espíritu y de su conciencia, ante el deseo y la imaginación; en ésta se manifiestan el sueño, la angustia, la vejez y el engaño. Analizar la noche equivale a hundirse en las preocupaciones de Linacero, sus obsesiones y sus deslumbramientos; en otras palabras, es descender al infierno de su inconsciente:

Esta es la noche, quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. (...) Pero toda la noche está, inapresable, tensa, alargando su alma fina y misteriosa en el chorro de la canilla mal cerrada, en la pileta de portland del patio. Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella. Hay momentos, apenas, en que los golpes de mi sangre en las sienes se acompasan con el latido de la noche. He fumado mi cigarrillo hasta el fin, sin moverme. Las extraordinarias confesiones de Eladio Linacero. Sonríe en paz, abro la boca, hago chocar los dientes y muerdo suavemente la noche. Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos (Onetti, 1996: 31-32).

La noche también se une a la soledad para finiquitar el desenlace natural de este hombre fracasado que toma conciencia de su incomunicación y comienza a sentirse acorralado, se sabe hundido en un pozo, en un tiempo que le conduce irremediabilmente a la muerte: “Me hubiera gustado clavar la noche en el papel (...) Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas, como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo” (Onetti, 1996: 32).

La misteriosa noche da paso a las confesiones de los sentimientos más íntimos del ser, a través de ella se devela la desolación absoluta de los personajes; intensifica la visión funesta que ellos tienen de la existencia, de tal forma que los anula y absorbe siempre en la espera de algo terrible. En *Tan triste como ella*, el narrador describe esta experiencia nocturna al señalar que Ella “fue resbalando hasta caer en la cama, (...), llorar, ver de nuevo la luna de aquella noche, entregada, como una niña. El caño helado del revólver muerto atravesó los dientes, se apoyó en el paladar” (Onetti, 1996: 139). Tanto Eladio Linacero como Ella sucumben en la noche, sin esperanza.

La atmósfera descrita en las novelas obedece a un micromundo habitado por seres extraños, esclavos de sus vicios, cuyas vidas y las de quienes los rodean son una farsa. Su principal rasgo es la indiferencia moral; se hacen a sí mismos seres marginados, regidos por principios filosóficos existencialistas, en donde “toda la ciencia de vivir (...) está en la sencilla razón de acomodarse a los huecos de los sucesos que no hemos provocado con nuestra voluntad; no forzar nada; ser

simplemente cada minuto” (Onetti, 1950: 229). Discurso que se erige para abolir las ideas progresistas instauradas en la Modernidad. Los personajes, por su parte, expresan su visión decadente de la vida:

Tan triste como ella: Reconocía no haber sido engañada nunca, aceptaba haber acertado en los desconciertos, los miedos, las dudas de la infancia: la vida era una mezcla de imprecisiones, cobardías, mentiras difusas, no por fuerza siempre intencionadas (Onetti, 1996: 127).

El pozo: El cansancio me trae pensamientos sin esperanza. Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas de los naufragos. Hace un par de años que creí haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa (Onetti, 1996: 31).

De esta forma, la decadencia surge en los textos como expresión de los temores y ansiedades que han sido generados por los cambios sociales, al mismo tiempo, lleva intrínseca la idea de la pérdida del sentido armónico de la realidad, la cual se desglosa en un proceso de desintegración de la sensibilidad humana, en relación con el mundo exterior.

En consecuencia, las obras de Onetti recurren a procedimientos estéticos para reconstruir el hastío, la decepción, por medio de seres cuyos testimonios de vida representan un mundo visceral, trágico que se resume a los demonios contruados por

el “incremento de la alienación espiritual y la deshumanización” (Calinescu, 1991: 160).

Esta visión funesta va a constituir un rasgo elemental de la categoría *vida*, de forma tal que el horizonte más pertinente se rige por los postulados de la visión pesimista de Arthur Schopenhauer, quien se refiere a la vida como el tránsito natural del hombre, en el cual experimenta dolor:

Si nuestra existencia no tiene por fin inmediato el dolor, puede afirmarse que no tiene ninguna razón de ser en el mundo. Porque es absurdo admitir que el dolor sin término que nace de la miseria inherente a la vida y que llena el mundo, no sea más que un puro accidente y no su misma finalidad. Ciertamente es que cada desdicha particular parece una excepción, pero la desdicha general es la regla. (Schopenhauer, 2009: 98).

La vida de los personajes transita por este camino señalado por Schopenhauer, en el cual no existe escapatoria. Es un espacio no habitable, sin acceso a la redención; en

Tan triste como ella se dice, con respecto al devenir del personaje, que: “Ella no gritaba; durante un tiempo trató de comprender sin desprecio, quiso acercarle parte de la lástima que sentía por sí misma, por la vida y su final” (Onetti, 1996: 120). El personaje comprende que toda su vida se ha caracterizado por ser un engaño bajo el cual se oculta una existencia vacía. Ella sabe que vivir se constituye a partir de falsas apariencias para encubrir una relación marital marcada por el desamor y la incomunicación. Soporta con resignación la infidelidad de su marido, al mismo tiempo que le es infiel; los siguientes fragmentos dan testimonio de la infidelidad conyugal:

Al pie de Másam el hombre había escrito con tinta roja: “Tendrá dieciséis años y vendrá desnuda por encima y debajo de la tierra para estar conmigo tanto tiempo como duren esta canción y esta esperanza”. Nunca llegó a tener celos del hombre ni pudo odiarlo; acaso, un poco, a la vida, a su propia incompreensión, a una indefinida mala jugada que le había hecho el mundo (Onetti, 1996: 129).

No pensaba en la venganza, en el desquite; apenas, (...) en un mundo de mentira y desobediencia. El hombre llegó al portón a las seis (...). Ella lo dejó caminar, muy lento, un rato, sobre el cemento (...). Cuando el gigante se detuvo, bajó corriendo —el tambor veloz y acompasado de los peldaños bajo sus tacos— y se acercó empuñada, hasta casi tocar el cuerpo enorme. Le olió el sudor, estuvo contemplando la estupidez y la desconfianza en los ojos parpadeantes. Empinándose, con un pequeño furor, sacó la lengua para besarlo. El hombre jadeó y fue torciendo la cabeza hacia la izquierda. —Está el galpón —propuso. Ella rió suavemente, (...) —No en el galpón —repuso por fin y con dulzura—. Muy sucio, muy incómodo. O arriba o nada. — (Onetti, 1996: 132-133).

En *El pozo*, por su parte, la visión de la vida se avizora desde el contenido simbólico del título. La imagen del pozo alude al mundo inferior que remite al inconsciente del hombre. Del mismo modo que las fuentes, los pozos eran considerados, en la antigüedad, como rutas de acceso a las aguas profundas que albergan misterios. Asimismo, como representación de un microcosmos, es equivalente al hombre mismo, a su vida, puesto que, la imagen evocada por éste remite a una búsqueda en los mundos desconocidos del inconsciente, de aquello que es impenetrable por la razón. Chevalier (1986: 850) explica que:

ha de mirarse dentro de él lo de fuera. El profundo espejo oscuro está dentro del hombre. Allí está el claroscuro terrible (...) Asomándonos a ese pozo, percibimos ahí, a una distancia de abismo, en un círculo estrecho, el mundo inmenso.

En la obra, esta imagen sugiere el detrimento espiritual del personaje protagonista quien a pesar de evadirse a través de la escritura, como se ha mencionado, está irremediablemente condenado al fracaso y a sucumbir junto a las criaturas vulgares y cotidianas que para él significan los demás. *El pozo*, de esta forma, se plantea en relación con el descenso vital y espiritual del personaje. El siguiente pasaje de la obra elucida tal apreciación:

Seguí caminando, con pasos cortos, para que las zapatillas golpearan muchas veces en cada paseo. Debe haber sido entonces que recordé que mañana cumpla cuarenta años. Nunca me hubiera podido imaginar así los cuarenta años, solo y entre la mugre, encerrado en la pieza. Pero esto no me dejó melancólico. Nada más que una sensación de curiosidad por la vida y un poco de admiración por su habilidad para desconcertar siempre. Ni siquiera tengo tabaco (Onetti, 1996: 8).

Finalmente, la obra literaria onettiana constituye un paradigma hispanoamericano, que dejó una huella indeleble en la construcción de los problemas existenciales que socavan al hombre moderno. Con su poética, restituyó la imagen decadente encubierta por visiones cándidas del mundo. Con palabras simples, crea un universo complejo, que no permite reducciones (Verani, citado en Onetti, 1976: 8). Trasciende la linealidad convencional de las estructuras lógicas narrativas para plantear nuevos parámetros de comprensión crítica.

Por medio de temas existencialistas (soledad y muerte), Onetti consigue explorar las contradicciones y los abismos del hombre una vez que se enfrenta a su realidad. Logró mostrar los misterios inmanentes de la condición humana; ubicando a los personajes en relación con el mundo para que hallasen un sentido a su existencia aunque fuese en la imposibilidad de comunicación, en el horror de un mundo

pesimista, producto de las desavenencias sociales. Visión lúgubre que alcanza cuotas despiadadas como suele suceder en la realidad perceptible, la cual es tan brutal, que no permite conjeturas ilusorias; sólo impone su hegemonía y acaba con cualquier intento de construcción utópica del ser.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Las reflexiones finales sobre la soledad y la muerte y sus manifestaciones en *Tan triste como ella* y *El pozo* se concretan a través de las siguientes conclusiones:

- La soledad y la muerte han sido dos categorías manifiestas en las obras literarias de diversos escritores latinoamericanos, cuyo análisis puede hacerse a partir de la filosofía, específicamente desde la corriente existencialista. Enfoque que busca la comprensión de los fenómenos afines con la existencia humana.
- Las categorías soledad y muerte, de acuerdo con lo planteado por diversos autores, admiten unas subcategorías que se desprenden de una relación intrínseca que completan sus sentidos. La soledad, por ejemplo, admite la *evasión* como trance inicial en la cual el individuo puede sustraerse del entorno para entrar en un estado de *conciencia*, y así establecer un diálogo consigo mismo. Este grado de conciencia adquiere otro nivel de introspección en la quietud del *silencio*. Allí el sujeto se encuentra ante su propia presencia para hallar sosiego. Como manifestación de la soledad surge el *aislamiento* el cual implica una ausencia emocional, una separación absoluta con el mundo exterior, crisis que desarrolla en algunos personajes un férreo sentimiento de

misantrópia. La muerte, por su parte, consigue otro sentido a través de la *decadencia* proceso de involución en el cual el sujeto experimenta angustia y melancolía; paso degenerativo que conduce al *suicidio*, acto justificable en tanto que pone fin al sufrimiento del personaje. La *vida*, el otro lado de la muerte, se constituye como el tránsito natural del ser humano, en el que ineludiblemente experimenta dolor. Es un tránsito sin acceso a la redención.

- La filosofía existencialista es congruente con la praxis literaria de Onetti, si bien su obra admite múltiples lecturas (psicológica, sociológica, semiótica, narrativa, etc.) debido a su lenguaje plurisignificativo, la postura filosófica entrevé las rupturas con relación a la pérdida del sentido narrativo, el cual da paso al auspicio de una escritura cínica, desinhibida de candidez, con un tono sarcástico; al mismo tiempo que la postura de sus personajes es nihilista porque consideran que la vida no oscila bajo principios religiosos, políticos y morales.
- Con su poética libre de ornamentos gramaticales, Juan Carlos Onetti, crea un universo complejo que no se permite reducciones. Trasciende la linealidad convencional de las estructuras lógicas narrativas para plantear nuevos parámetros de comprensión crítica.
- Este autor constituye un paradigma visionario que marcó una época y unas ideas; revolucionó la forma de escribir, hizo del lenguaje su medio de resistencia y el conductor de experiencias decadentes que exhiben los

tormentos y angustias padecidos por el hombre de la Modernidad. Época en la cual la vida estuvo regida por acciones inertes, normativas estériles que tenían como pretensión conducir al hombre hacia un progreso efímero, sin fines concretos que contribuyesen con el desarrollo de la especie humana.

- El universo narrativo de Onetti es una alegoría a la desgracia, que alcanza su concreción a través de la soledad y la muerte, categorías que originan un espectáculo doloroso, aceptado y asumido por los personajes como muestra de su actitud sádica ante la vida, que no sólo hace parte de *Tan triste como ella* y *El pozo*, sino que permea toda su narrativa. En ello, trasciende la capacidad discursiva del autor en crear una descripción despectiva de la realidad, por demás fatalista y asfixiante.
- La soledad y la muerte son categorías omnipresentes, que permean todos los espacios de desenvolvimiento de los personajes de las obras analizadas. Están presentes en su estar de vigilia así como en sus sueños; pues a cada paso sólo encuentran indiferencia y frialdad. La voz de un narrador siempre los conduce al mismo destino solitario y mortuario.

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1996). *Diccionario de Filosofía*. México DF. : Fondo de Cultura Económica.
- Aínsa, F. (1970). *Las trampas de Onetti: ensayo*. Montevideo: Alfa.
- _____. (1990). *Sobre fugas, destierros y nostalgias en la obra de Onetti*. En Fernández, F. (comp), Coloquio internacional: la obra de Juan Carlos Onetti. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Alonso, D. (2012). Incitación a la hermenéutica en la narrativa de Onetti. *Revista Iberoamericana* [Revista en línea]. Disponible: <http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/incitaci3n-a-la-hermen3utica.pdf> [Consulta: 2013, Febrero 10].
- Arr3ez, M., Calles, J. y Moreno de Tovar L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Revista Universitaria de Investigación Sapiens* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.redalyc.org/pdf/410/41070212.pdf> [Consulta: 2013, Marzo 10].
- Ayuso, V. (1990). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: AKAL.
- Bernárdez, M. (2002). Paul Ricoeur: Un acercamiento al símbolo. *Revista del Centro de investigación Universidad la Sall*. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34251909> [Consulta: 2012, Agosto 12]
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona (España): Paidós.
- Blay, A. (1984). *Lectura rápida. Principios y Técnicas que permiten mejorar la rapidez, la comprensión y la retención en toda clase de lectura*. Barcelona España: Editorial Iberia, S.A.
- Bordeau, R. (1995). Psicoanálisis y Literatura: Alejandra Pizarnik y el silencio. *Anuario del Magister*. [Revista en línea]. Disponible: http://www.elortiba.org/pdf/Bordeu_Pizarnik_y_el_silencio.pdf [Consulta: 2012, Agosto 5]
- Bravo, V. (1998). *Rostros de la utopía*. Mérida (Venezuela): Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

- Brown, R. (2001). *El arte del suicidio*. Madrid: Síntesis.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Carse, J. (1987). *Muerte y existencia: Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Černý, J. (s/f). Los métodos semióticos y la semiótica aplicada. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Philologica*. [Revista en línea] Disponible: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Romanica7/Romanica7-14.pdf> [Consulta: 2012, julio, 5]
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona (España): Herder.
- Cirlot, J. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona (España): Editorial Labor.
- Comte, A. (2001). *Diccionario filosófico*. Barcelona (España): Paidós.
- Cohen, D. (2007). *Por mano propia. Estudio sobre las prácticas suicidas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De la Torre, I. (1999). Juan Carlos Onetti: sabemos lo que cuesta ser feliz. [Entrevista a Juan Carlos Onetti]. Disponible: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Delatorre/Onetti.htm> [Consulta: 2012, julio, 9]
- Delius, C., Gatzemeier, M., Sertcan D. y Wünscher, K. (2005). *Historia de la filosofía desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona (España): Konemann.
- Espino, C. (s/f). Santa María y la nostalgia de Montevideo. *Revista al tema del hombre*. [Revista en línea]. Disponible: <http://fp.chasque.net/~relacion/0405/onetti.html> [Consulta: 2012, julio, 7]
- Ferrater Mora, J. (1979). *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferro, R. (2011). *Onetti/ la fundación imaginada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Florián, V. (2002). *Diccionario de filosofía*. Bogotá: Panamericana Editorial.

- Fontaine, N. (2009). El silencio como concepto filosófico. *Buenaugurio*. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.nicolasfontaine.cl/web/2011/11/18/el-silencio-como-concepto-filosofico/> [Consulta: 2012, julio, 7]
- Freud, S. (1967). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Márquez, G. (1982, Octubre). *La Soledad en América Latina*. Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 1982.
- _____. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona (España): Península.
- González, L. (s/f). La crisis de la modernidad y el debate postmoderno. *Revista Realidad* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4e612e1766194lacrisisdelamodernidad.pdf> [Consulta: 2013, Marzo 10]
- Hartlyn J. y Valenzuela A. (1997). La democracia en América Latina desde 1930. *Este país*. [Revista en línea]. Disponible: http://estepais.com/inicio/historicos/46/24_Folios_La%20democracia%20en%20America%20latina_Hartlyn.pdf [Consulta: 2013, Marzo 10]
- Heidegger, M. (1927). *Ser y Tiempo* [Libro en línea]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. Disponible: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf> [Consulta: 2013, Marzo 10]
- Hernández, A. (1991). *El español de América: Actas del tercer congreso internacional del español*. Buenos Aires: Consejería de Cultura y Turismo.
- Ibáñez, M. (2009). El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual. *Spring y Fall* [Revista en línea]. Disponible: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3145437.pdf [Consulta: 2013, Abril 23]
- Izquierdo, M. (2009). Onetti, el hombre de la cara aburrida, y el fracaso existencial. *Letral*. [Revista en línea]. Disponible: www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=28. [Consulta: 2012, Marzo 12]

- Jolivet, R. (1970). *Las doctrinas existencialistas*. Madrid: Gredos.
- Klahn, N. (1980). La problemática del género “novela corta” en Onetti. *Textos Críticos* [Revista en línea]. Disponible: cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6955/2/19801819P204.pdf [Consulta: 2013, Abril 10]
- Landsberg, P. L. (1995). *Ensayo sobre la experiencia de la muerte. El problema moral del suicidio*. Madrid: Caparros.
- La novela donde el héroe es el antihéroe. (s/f). *Mágicas Ruinas* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/decada-del-60-novela-antiheroe-20.htm> [Consulta: 2012, junio, 20]
- Moratalla, T. (2001). La fenomenología hermenéutica de Paul Ricoeur: mundo de la vida e imaginación. *Revista Científica de la UNED* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.espacio-uned/reducciones/index/rif/article/view/5432> [Consulta: 2013, diciembre, 10]
- Morín, E. (1999). *El hombre y la muerte* (3ra. ed.). Barcelona (España): Kairós.
- Muñoz, E. (2003) *Hacia un pensamiento del afuera: aproximación al pensamiento del joven Lévinas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Náter, M. (2004). *Los demonios de la duda: teatro existencialista hispanoamericano*. San Juan de Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- _____. (2007). *Entre la esfinge y la quimera: José Donoso*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Olivé, L. y Villoro, L. (1996). *Homenaje a Fernando Salmerón: Filosofía Moral, Educación e Historia*. México DF.: Instituto de Investigaciones de la Universidad Autónoma de México.
- Onetti, J. (1950). *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____. (1978). *Juntacadáveres*. Barcelona (España): Seix Barral.
- _____. (1979). *Dejemos hablar al viento*. Barcelona (España): Alfaguara.
- _____. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Santillana.

- _____. (1996). *Cinco novelas Cortas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ortiz, A. (2011). *Hacia la construcción de la hermenéutica literaria*. En Ortiz, A. (comp), *Prolegómenos hacia la propuesta exegética como método de interpretación de textos literarios*. [Libro en línea]. México D.F.: Editorial Los Reyes. Disponible: <http://proyectoeditorial.uaz.edu.mx/documents/137034/0/Hermenéutica+literaria> [Consulta: 2013, Febrero 06]
- Pacheco, C. y Barrera Linares, L. (1992). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del Limo*. Barcelona (España): Seix Barral.
- _____. (1992). *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a el laberinto de la soledad*. México DF. : Fondo de Cultura Económica.
- Pizarnik, A. (1994). *Este espacio que somos*. Buenos Aires: Hispamérica.
- Quesada, V. (2011). Modernidad, crisis y crítica. Cuestionamientos a la intervención social. *Revista Pequeña Escuela de Psicología* [Revista en línea]. Disponible: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/265/Modernidad%20crisis%20y%20critica%20%20Cuestionamientos.pdf> [Consulta: 2013, Marzo 5]
- Quintanilla, P. (2008). Comprensión, imaginación y transformación. *Revista de Filosofía Areté* [Revista en línea]. Disponible: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/arete/article/view/563/552> [Consulta: 2013, Marzo 10]
- Rama, A. (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ramos, J. (2002). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana.
- Ricoeur, P. (1995a). *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (1995b). *Teoría de la interpretación*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

- Rodríguez, A. M. (2011). *Breve propuesta metodológica para el trabajo hermenéutico en un texto literario. Ejercicio práctico de un poema de Luis Sandoval y Zapata*. En Ortiz, A. (comp), *Prolegómenos hacia la propuesta exegética como método de interpretación de textos literarios*. [Libro en línea]. México D.F.: Editorial Los Reyes. Disponible: <http://proyectoeditorial.uaz.edu.mx/documents/137034/0/Hermenéutica+literaria> [Consulta: 2013, Febrero 06]
- Romera Castillo, J. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- Sábato, E. (1973). *Hombres y engranajes. Heterodoxia*. Madrid: Alianza.
- Shakespeare, W. (2010). *Romeo y Julieta*. Caracas: Ediciones El Trébol Siglo 21.
- Schopenhauer, A. (1950). *Obras completas*. Buenos Aires: Florida.
- _____. (2009). *El amor, las mujeres y la muerte*. [Libro en línea]. Disponible: http://www.schopenhauerweb.org/textos/El_amor_las_mujeres_y_%20la_%20muerte.pdf [Consulta: 2012, Abril 10]
- Sófocles, M. (2001). *Edipo rey*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Unamuno, M. (1951). *Ensayos. Soledad*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Urabayen, J. (2003). La posición en la existencia y la evasión del ser: las primeras reflexiones filosóficas de Emmanuel Lévinas. *Anuario filosófico* [Revista en línea]. Disponible: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/4411/1/10-%20URABAYEN.pdf> [Consulta: 2012, junio, 23]
- Valles, J. (2008). *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción el mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.
- Verani, H. (1976). Prólogo. En Onetti, J. *Novelas y relatos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Vilanova, A. (1976). *Aproximación a la obra de Juan Carlos Onetti*. Tesis de grado publicada, Universidad de Los Andes, Mérida.

_____. (1998). *El pesimismo militante de Juan Carlos Onetti*. Mérida (Venezuela): Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

Vilar, G. (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Zambrano, M. (2007). *Filosofía y educación (manuscritos)*. Alicante: Editorial Club Universitario.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

www.bdigital.ula.ve

CURRICULUM VITAE

María Milena Rincón Quintero es Licenciada en Educación mención Castellano y Literatura; egresada de la Universidad de Los Andes Táchira (2010). Actualmente se desempeña como profesora de Lenguaje en el curso propedéutico de la Universidad Nacional Experimental del Táchira.

www.bdigital.ula.ve