

Descubrimientos tramposos: El papel de la identidad, otredad y del autor/narrador en diferentes obras de Juan Carlos Onetti.

Naam: L.J.A. Rutters

Studentnummer: 3468232

Begeleider: Fernando Nina Rada

Eindwerkstuk bachelor Spaanse taal en cultuur (200200214)

Gekoppeld aan de cursus: 'La novela corta latinoamericana' (200900179)

Juli 2012

Índice

Introducción	3
Identidad.....	3
Otredad	5
Identidad y Otredad en la literatura.....	6
El autor	7
El estilo de Onetti.....	11
Los adioses	13
<i>Análisis breve</i>	13
<i>El narrador</i>	13
<i>Yo versus el Otro</i>	16
Bienvenido, Bob.....	18
<i>Análisis breve</i>	18
<i>El narrador</i>	18
<i>Yo versus el Otro</i>	19
Jacob y el Otro.....	21
<i>Análisis breve</i>	21
<i>El narrador</i>	21
<i>Yo versus el otro</i>	23
Conclusión.....	26
Fuentes	27

Introducción

Juan Carlos Onetti es un autor que entregó mediante sus obras una herencia enorme a la literatura hispanoamericana. Sin embargo, todavía no existen muchas obras que se comparen a sus novelas e historias. Por eso decido escribir esta tesis, en la que me enfoco en los siguientes temas: el concepto de la identidad y otredad, el papel del narrador y como estos temas influyen el uno al otro. Empezaré con una explicación de los conceptos de 'identidad' y 'otredad', hablaré del papel del autor, contaré en general del estilo de Onetti y al final analizaré tres textos : "Los Adioses", "Bienvenido, Bob" y "Jacob y el otro". De esta manera quiero demostrar que el autor tenía sus propias ideas en la que plasmó en sus obras, y como autor tuvo un papel importante— y vivo- .

Identidad

El concepto de identidad es igual de importante como difícil. Stuart Hall nos pregunta por qué necesitamos una identidad y apunta que el concepto que hoy en día usamos para indicar identidad no es correcto (Hall,1). Sin embargo, no existe una definición mejor y por eso seguimos trabajando con el concepto erróneo. 'Identidad' es más bien el resultado del acto de identificar: ver y reconocer características e ideales semejantes en otros e investigar dónde una persona encuentra marcos de solidaridad. Identificar está considerado como un proceso, sin una base estable (3).

La falta de esta base estable la vemos también en el artículo "Identity/ alterity" de Monica Fludernik , en el que argumenta que tendríamos que hablar de 'identidades', ya que no existe una sola identidad para una persona, sino diferentes que todas tienen su papel en su propio contexto (262). Una mujer casada con dos niños, trabajando en una escuela tiene entonces la identidad de esposa, madre y profesora.

Según Laclau, construir una identidad social es un acto de poder (Hall, 5): saber lo que eres significa también saber lo que no eres. Incluir unos significa excluir otros.

Aquí vemos un ejemplo de la *différance*, un concepto de Jaques Derrida: Las identidades están construidas en un 'discourse'(Hall, 4) y llegan a ser propias y originales por sus alrededores, sus costumbres y la diferencia entre la identidad y el 'otro'.

Podemos decir entonces que existen obreros porque también existe un grupo de no- obreros. Podemos llamar a alguien mujer porque también existen hombres. Hasta este punto parece que no hay un problema. Pero ¿qué sucede si seguimos nombrando según estas oposiciones binarias? Cuando el primer grupo se considera 'mejor', ¿no está determinando al segundo grupo a sentirse 'peor'? ¿Y qué vale la identidad de una persona del primer grupo, comparándola con otra persona del mismo grupo? Aquí podemos ver que es verdad que la identidad no tiene una base estable, siendo tan variable como subjetiva: siempre depende del exterior.

Otra cuestión interesante es la conciencia de identidad: según Sigmund Freud el proceso de identificación empieza cuando un niño se compara por primera vez con sus padres. El niño notaría las diferencias y sentiría emociones ambivalentes: amor y rivalidad. Por una parte quiere formarse con el ejemplo de sus padres, (ser el otro), pero por otra parte, quiere luchar contra los otros (Hall, 3). Me pregunto por qué existe esta lucha, y creo que viene de la voluntad de tomarse su propia identidad. En este caso, la identidad no solamente consiste en una identidad social, resultado de los alrededores, sino también en una autoconciencia ya existente desde, o incluso antes el nacimiento del un bebé. Lo interesante de investigar es desde cuándo el niño tiene la capacidad de valorar y reconocerse a sí mismo . Según Freud, este proceso empieza en el ejemplo mencionado.

El filósofo Althusser habló de 'interpellation', que consiste en que un individuo no existió antes de que formase parte de un discurso, pero muchos críticos apuntaron que antes de qué un individuo esté categorizado en un discurso, ya era capaz de hacer algo y de ser alguien (Hall, 7-8). Foucault no hace falta decir antes, también pensaba que el 'sujeto' era

producto de un discurso, pero más tarde cambia por parte de opinión (probablemente por la opinión de algunos críticos[...] que apuntan que el poder del discourse no es omnipotente (Hall, 12)), y divide el individuo en dos partes: la “subjection”y la “subjectification” (Hall, 10).

El concepto de dualidad lo vemos también en el ensayo de “Jean Paul Sartre: Basic Writings” de Stephen Priest, que argumenta que la identidad en realidad consiste en un ser ‘pour soi’ (ser- para- sí) y un ser ‘en soi’ (ser- en- sí) (Priest, 222). Con esta dualidad vemos otra vez la teoría de diferentes identidades en una persona y la identidad formada desde un discurso y ‘los otros’. La importancia del exterior/ otro la podríamos ver como otra muestra de la ‘différance’ de Jaques Derrida. En todos los textos mencionados parecen existir dos tipos de identidad: el yo interior, existente, desde o quizá, incluso antes del nacimiento, que yo llamaría una identidad pura y honesta, y el yo exterior, que está influido por el resto del mundo con sus discursos y personas. Pero ¿qué forma parte del yo interior y qué del yo exterior? ¿Qué características son originales, cuales son normativas? Incluso hoy en día no existe una respuesta fija a estas preguntas. Las cuestiones de raza o de género también forman parte de esta discusión. ¿Qué nos dice el género biológico de una identidad? ¿Dedicar ciertas características a una raza, es objetivo o normativo? Y, ¿no es verdad que construyendo el “Yo”, también estamos construyendo el “Otro”?

Otredad

Para construir una identidad, necesitamos al Otro: funciona como ejemplo de todo lo que el “yo” no es y es imprescindible para confirmar la identidad del yo (Hall, 15). Como mencioné antes, existe un yo exterior. Esta identidad es muy importante para mostrar al Otro. El yo exterior podría ser como los otros lo ven, pero también podría *volverse* como los otros lo ven. En este caso, el Otro no solo percibe la identidad del yo, sino también lo construye.

Pues necesitamos al Otro para percibirnos y compararnos (Priest, 223): el Otro es la razón por la que el 'yo' es el 'yo'. (Priest, 226).

Con la cuestión del yo versus el otro surge la cuestión de la libertad. Saber quien es y qué está correcto desde su punto de vista, pero significa también que una persona determina al Otro a ser 'diferente' y menos 'correcto'. Siempre existe una relación de conflicto entre personas y, conociendo su propia esencia, además de usar la libertad de elegir lo que uno quiere ser, uno también trata de oprimir al otro (Priest, 223). Sin embargo, el otro tiene esta libertad también para oprimir al 'yo', lo que vemos en lo que llama Sartre el 'ser para otros' (Sarte en Priest, 223): cuando el yo trata de ser lo que quiere el otro, está perdiendo su libertad de expresarse. Comportarse como la sociedad lo manda es otro ejemplo.

La relación entre el yo y el otro entonces es muy complicada. El yo trata de captar al Otro y al revés (Priest, 227), ambos piensan que son mejores y quieren destruir el uno al otro. Sin embargo, al mismo tiempo, no existen sin su oposición binaria. La relación consiste en soltarse del otro y captarlo, en menospreciarlo y al mismo tiempo avergonzarse para su misma identidad. Parece que la identidad es un proceso que no puede funcionar y continuar sin el otro (Fludernik, 261).

Identidad y Otredad en la literatura

Ya desde hace siglos la oposición binaria entre identidad y otredad forma parte del tema principal de muchísimas obras. Con la llegada del postcolonialismo, la cuestión del Yo y el Otro era muy visible, pero no tenemos que olvidar que la temática de identidad/ otredad siempre estaba presente. Véase por ejemplo el hecho simple del protagonista y su enemigo, el príncipe y la princesa, Don Quijote y Sancho Panza y otros innumerables ejemplos de oposiciones binarias que forman la base de una historia. Lo interesante de una historia es también lo extraño, el pasado o en el futuro, en todo caso es algo que no conocemos: la Otredad (Fludernik, 264). En una historia, el protagonista conocerá una forma del Otro: sea

un país nuevo, lo sobrenatural o simplemente un enemigo. Tiene que confrontar esta otredad para que pueda avanzar, y tiene que conocerle. Haciéndolo, por fin una puede comprender un poco más del otro, pero al mismo tiempo, sabrá mejor que él, siendo el protagonista/ el 'yo', que no es así. Según Fludernik, al final de la historia el protagonista opresará al 'Otro' (264).

Otras formas de otredad las encontramos en el hecho de narrar. En primer lugar, una narración puede ser una versión de un hecho pasado, vista desde los ojos del narrador. Nos cuenta su parte de la historia, esperando que creamos en el 'Yo' que ha fabricado por su cuenta. Construyó una identidad narrativa (Fludernik, 261) así que tiene la posibilidad de cambiar eventos, la historia en general, qué hizo y por qué, todo para que parezca una versión mejor de sí mismo (Fludernik, 262). El acto de contar en sí es un acto de alteración: cuando habla de una historia, el narrador crea otro fuera de la realidad. Está creando 'Otredad', con el público como identidades y los personajes como los 'Otros'. Esto no sólo vale para los cuentos de hadas o novelas fantásticas, sino también vale para novelas realistas. (Fludernik, 265)

El último ejemplo de otredad lo encontramos en la relación entre el narrador y sus personajes. El narrador más corriente habla como si supiera más de la historia que los personajes (una focalización cero): actúa fuera del mundo del libro y por eso podemos considerarlo 'el otro' (266). Sin embargo, los otros tipos del narrador también son diferentes de los personajes, así que también les podemos considerar como 'otros'.

El autor

En la historia de la literatura, la identidad del autor siempre ha sido muy importante. Sin embargo, en otras teorías más recientes vemos opiniones diferentes en cuanto al papel del autor. Teniendo en cuenta la importancia del autor/ narrador en las obras de Juan Carlos Onetti, me gustaría analizar un poco más el concepto del autor. En las épocas de los mitos, de las tragedias y de obras más grandes, el papel del autor era secundario: La vida de los

personajes era lo más importante. Michel Foucault describe una obra literaria como un poder grande, capaz de dar inmortalidad a sus personajes (301). Más tarde, la atención de los críticos se dirigió al autor. Todas las obras fueron analizadas desde el punto de vista del autor. El tema fue relacionado con el autor, los personajes eran considerados formas diferentes del autor y sus opiniones en el libro eran las del propio autor. Aún más tarde, en nuestra época, Foucault menciona: “Escribir hoy en día tiene una conexión con el sacrificio, y el acto de sacrificar la vida misma... Una obra que antes tenía el derecho de dar inmortalidad , ahora tiene el derecho de matar y de volverse el asesinato del autor” (Foucault, 301).

La muerte del autor, como lo menciono aquí arriba, es un concepto de Roland Barthes en el que explica las consecuencias que tiene para la comprensión de un texto literario si no nos concentramos en el autor como instancia que asegura la autoridad de un texto. Según él, cuando una historia está narrada, termina el papel del autor (Barthes, 142). La historia es lo más importante y es capaz de “hablar” por sí misma, y el autor, con todos sus talentos y defectos, pierde su influencia. Eso quiere decir que el significado “fijo” de un texto, que antes determinábamos mirando al autor, no existe (144). Un texto no necesita un autor para que pueda funcionar, sino un mero ‘sujeto’ que junte las partes del texto. En este mismo ensayo, Barthes apunta que tampoco existen textos originales: todos contienen partes de otras obras, usan teorías ya contadas y elementos conocidos, así que nunca es un texto original (Barthes, 146).

Barthes habla de “scriptors” en vez de autores, que nacen cuando empiezan a escribir, y mueren cuando finalizan (145). Con esta “muerte del autor” surge el nuevo papel del lector. Barthes lo llama “el nacimiento del lector” (148). Como falta la autoridad de la instancia que antes se llamaba un autor, tampoco existe un significado impuesto. Es el lector quien tiene que interpretar la obra. En pocas palabras, después de las épocas de los personajes y del autor, ahora son los lectores quienes tienen el papel más importante.

Foucault demuestra que, aunque no podemos olvidar completamente el papel del autor/escritor, tampoco es justo llamar al autor como la instancia más importante para analizar un libro. Trata de mostrarnos un equilibrio delicado y difícil entre las obras y sus autores. Nos pregunta ¿qué forma parte de la obra de un autor? ¿sus libros? ¿sus novelas? ¿O quizá también sus letras, sus notas? (Foucault, 303) También nos pregunta qué es importante saber de los autores. Da un ejemplo de William Shakespeare: No es importante saber en qué casa vivió exactamente, sino lo que sí es importante es tener la seguridad que Shakespeare de verdad escribió sus obras (304).

Foucault da una explicación de los diferentes papeles del autor. Lo primero que menciona es el autor como “objeto de apropiación” (305): Un autor forma parte de un discurso: está considerado como la persona más influyente de la literatura en general y una obra literaria era la propiedad del autor. Segundo, el nombre de un autor también da credibilidad a una obra escrita: antes, un texto científico no podría ser considerado justo sin el nombre del autor. Hoy en día el autor resulta menos importante (Foucault, 306). Tercero, el papel del autor era imprescindible para interpretar los textos: poder reconocerlos y comprender cada aspecto fue considerado imprescindible saber quién había escrito cierto texto y cual era su profesión (307). Pero Foucault nos cuenta que no tenemos que olvidar que la definición de un autor fue diferente por cada región y cada época. También habla de los cuatro criterios para interpretar la obra completa de un autor según Saint Jerome. Primero, ha de existir una homogeneidad en la calidad, así que las obras inferiores no están incluidas en las obras completas. Después es importante que en todas las obras existan las mismas ideas, pues así no habrá conflictos internos. Además las obras mencionadas tienen que mostrar cierta unidad en el estilo y finalmente es importante que existan hechos históricos en las obras escritas para demostrar que el autor existió (Foucault, 307-308).

El autor también funciona como muestra de unidad en sus obras y tiene que neutralizar las contradicciones que existen entre las obras diferentes (Foucault, 308). En otras palabras, por diferentes que sean las obras, siempre existe una unidad entre todas, como por ejemplo tener al mismo autor. Según esta teoría de Foucault, las contradicciones que ve el lector en realidad no lo son: el autor las ha resuelto, pero simplemente no las explicó a sus lectores. Por fin, el último papel es el autor como hecho cierto: sus textos contienen una cierta calidad y unidad (308). El texto en sí mismo indica la presencia del autor de una manera sutil, está presente de manera implícita (como narrador en tercera persona), es falso considerar que una novela en primera persona contiene el autor de una manera explícita, ya que esta primera persona no tiene que ser el autor (Foucault, 308).

Foucault menciona que existen autores que simplemente no inventaron una obra, sino nuevas teorías y doctrinas habiendo autores como Freud y Marx. Ellos también formaron la base para muchos textos cuyas opiniones difieren de sus propias teorías e ideas (309) pues no solamente formaron la base de más obras explicando sus teorías, sino también para obras que se contraponen a estas ideas, o que quieren evaluarlas. En nuevos discursos, las obras más antiguas no son consideradas “falsas”, sino que son consideradas como objeto de otros discursos.

La función del autor pues contiene muchos papeles diferentes. Podría actuar como referencia a la realidad, como marco de calidad o de estilo y como un “ser” que reúne todos los elementos en una obra. Una obra del autor puede ser el inicio de una nueva doctrina o teoría. El autor, pues, es más una institución que una persona.

El estilo de Onetti

Como el gran autor que fue, Juan Carlos Onetti tuvo su propio estilo que se caracterizaba por varios elementos específicos. Como es imposible nombrarlos todos apuntaré los que, en mi opinión, son los más importantes y presentes en las obras que analizaré después.

El papel del narrador en las obras es el primer elemento que está muy importante en las obras de Onetti. Muchas veces, el narrador forma parte de la historia de nivel homodiegético, es decir, también es un personaje en la historia que nos cuenta sus propias experiencias. En este caso, explica Ximena Moreno Aliste, “Todo lo que existe en el relato es un contenido mental del relator; los personajes, incluso, son a menudo manifestaciones externas de esos contenidos mentales” (83). Pues podemos decir que un lector no ve una realidad, sino una percepción del narrador. Aquí empieza una de las ‘farsas’ de Onetti. Aliste habla de la técnica de Creación- Borrada: ‘El paso de existencia a una no existencia’ (92). Onetti sitúa un acontecimiento, que los lectores ven desde los ojos del narrador homodiegético. Consideran que este ‘acontecimiento creado’ es la verdad, pero al final, la llamada situación está ‘borrada’: la realidad no fue más que imaginada y resultaba una trampa. La creación está borrada, sin que ofrezca la realidad correcta.

El cómplice más lógico para esta trampa parece naturalmente el narrador, pero en su ensayo “El lector como protagonista de la novela”, Wolfgang Luchting nos da cuenta que en realidad es el lector al que podemos considerar un lector- cómplice: “uno que crea, junto con el autor, el mundo ficticio” (Luchting, 1). La participación del lector es muy importante para Onetti: existen teorías que mencionan que uno de los objetivos de la trampa de un autor desconfiable consiste en demostrar la facilidad de manipular a las personas. Onetti usa un “lenguaje teatral” (Aliste, 108) para definir cada gesto en la historia, así que el lector tiene una imagen muy clara y cree en la credibilidad de la historia. Al mismo tiempo, Onetti niega a contarnos todo, pues tenemos que reconstruir o inventar una parte bastante grande de su

realidad creada. Nos da indicios para que el lector llene los huecos con el riesgo de interpretar de manera injusta o de cometer errores.

Otro aspecto importante en las obras de Onetti es el tiempo del discurso. Resulta bastante difícil encontrar datos exactos en sus obras. En vez de hablar del año 1949, el 25 de marzo y otros datos así, prefiere dar momentos no marcados (Aliste, 95). Parece que a Onetti no le importan los días exactos: quiere demostrar que los escenarios escritos en sus novelas podrían ocurrir en cada época, cada año y cada día de la semana (Aliste, 96). Sin embargo, aunque parece que el tiempo no le interesa, lo que pasa al cabo de los años, o sea la “permanencia del pasado en el presente” (Aliste, 100) sí es un tema mencionado muchas veces, tanto como la visión negativa de la vejez y la pérdida de juventud.

El último tema que quiero mencionar trata de la identidad y del otro. Según Fernando Ainsa en su libro “Las trampas de Onetti”, muchos personajes de Onetti tienen problemas con su propia identidad: tratan de buscar sus propias proyecciones del ‘yo’ que consisten en una modificación de la realidad para que parezcan personas mejores. Los personajes también suelen tener una crisis de identidad, que vemos muchas veces cuando una protagonista se da cuenta que no es lo que antes pensaba (Ainsa, 38-40). Esta crisis de identidad difiere bastante de otros tipos de crisis que cada individuo tiene en su infancia y adolescencia, ya que se trata de una crisis causada por comparaciones con la sociedad y el ‘otro’ (Molina, 18). Después vemos un cierto aislamiento del personaje con el resto del mundo (Ainsa, 41).

El personaje principal suele tener una relación bastante complicada con el otro. Ainsa divide esta relación en cuatro partes diferentes:

- Una relación sospechosa: el personaje principal nunca confía en los otros completamente, y nunca tiene la certeza que la imagen creada del otro en la mente del protagonista es justa.
- Una relación de odio: desde la sospecha, el protagonista llega a odiar al otro.

- Una relación de equidistancia: cuando no existe el odio, es posible que el personaje principal siga equidistante del conflicto. Podemos verlo como acto de aislamiento.
- Una relación en la que el yo ve al otro como liberación: El protagonista se libera de sí mismo y se da cuenta de las semejanzas con el otro. Resultado de esta conciencia son la libertad y la independencia. (Ainsa, 43-45)

Estas relaciones tan complicadas están confirmadas por Aliste, que escribe que aunque los personajes de Onetti no siempre rechazan al otro, sí existe una cierta angustia (Ainsa, 20). Parece que un personaje no puede ser uno mismo, pero tampoco puede ser el otro (Molina, 20). Aquí el otro forma parte del base de la identidad doble con sus problemas de libertad que he mencionado antes.

Los adioses

Análisis breve

“Los adioses” es una narrativa filosófica. La historia trata de un ex- deportista que sufre de tuberculosis y que se mueve hacia un tipo de pueblo lleno de pacientes. El narrador intradiegetico es un almacenero que cuenta al lector sus opiniones del ex- deportista y sus acontecimientos. En realidad no sucede mucho, lo que hace la narrativa interesante son los pensamientos del narrador. Hay una gran coincidencia del tiempo en esta narrativa, a veces complementado con algunas pequeñas compresiones y, naturalmente, unos vacíos, sobre todo cuando el almacenero no puede observar al protagonista.

El narrador

El almacenero en esta novela se caracteriza como un narrador omnisciente: ya en la primera página del relato informa al lector su sabiduría cuando se trata de los pacientes:

“En general, me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado; siempre hice mis profecías antes de enterarme de la opinión de Castro o de Gunz, los médicos que viven en el pueblo, sin otro dato, sin necesitar nada más que verlos llegar al almacén con sus

valijas, con sus porciones diversas de vergüenza y de esperanza, de disimulo y de reto.

El enfermero sabe que no me equivoco; cuando viene a comer o a jugar a los naipes me hace siempre preguntas sobre las caras nuevas, se burla conmigo de Castro y de Gunz” (Onetti, 9-10).

Este fragmento es bastante corto y nos muestra unas características muy importantes de la identidad del autor, o sea, su ‘yo exterior’. El almacenero tiene el estatus del experto cuando se trata de pacientes. Como si tuviera un sentido extra, ya sabe durante el primer encuentro qué paciente vivirá y quién morirá sin la necesidad de información extra. Aquí vemos la primera contradicción en su personalidad. Aunque dice que no necesita ninguna otra opinión (como la suya es más que suficiente), todavía quiere dar más credibilidad a su tesis. Por eso menciona la opinión del enfermero en cuanto a la calidad de sus profecías, que a su vez parece el hombre más inteligente en los ojos del narrador. Por parte de la seguridad del narrador y la confirmación extra del enfermero, parece que el lector encontró un narrador confiable. Esta ‘certeza’ se vuelve más fuerte cuando el almacenero habla con confianza de acontecimientos que pasan sin que él esté presente, lo que parece a una focalización cero:

“Deben haber subido hasta la pieza, pero sólo por un momento [...] Se fueron caminando en la noche y subieron la sierra, él con la valija de la muchacha y tomándole una mano para guiarla [...] sabiendo que en cuanto cerraran la puerta de la casita iba a quedar nuevamente despojado [...]” (Onetti, 44).

El almacenero es un narrador homodiegético que habla en primera persona. No existen cambios de nivel diegético, pues todo lo que sabemos del relato, lo sabemos del narrador. Es bastante probable que el lector se identifique con el almacenero (Luchting, 3-4) y se olvide de mirar de manera crítica a lo que no dice (4). El lector se comporta como si fuera un lector

pasivo, que simplemente lee y cree en los pensamientos del narrador, sin criticar nada. En realidad resulta que esta actitud de creer en estos pensamientos crea un lector cómplice: otra vez el almacenero tiene más testigos que creen en su historia.

Si miramos bien a la historia, no sucede mucho. No son los hechos fijos, sino las incertidumbres en cuanto al protagonista las que llevan a teorías, chismes y el cotilleo del almacenero que hacen la historia más intrigante. Aparte de los chismes también hay otro tipo de confusión: las incertidumbres hechas por el autor. “Los Adioses” contiene bastante vacíos: No estamos seguros si el ex- deportista se suicidó y por qué, no sabemos por qué el almacenero siempre se quedó trabajando en el almacén y no sabemos el papel exacto de las mujeres y sus relaciones con el protagonista. El lector confía en el autor y tiene que inventar partes de la historia. Aquí vemos que el lector en realidad es un lector activo.

Por activo que sea, el lector está influido por el autor en cuanto a su opinión personal del protagonista. Siempre le describe de manera negativa: “Enemigo sin orgullo de la piedad” (Onetti, 10), “Solitario y perezoso” (12) o “Envejecido y muerto, destruido, vaciándose”(78). Onetti nos seduce a creerle y usar su versión de los acontecimientos para crear una versión de la historia que a fin de cuentas resultará errónea (Luchting, 5). Cuando resulta que el almacenero se equivocó todo el tiempo y que el llamado ‘amante’ del deportista en realidad era su hija, siente vergüenza. También, escribiéndolo de esa manera, hace sentir vergüenza al lector (Luchting, 8). Además el lector queda dudando: ¿Qué pasó en realidad? El lector nunca lo sabrá y quedan muchas preguntas. Ni siquiera podemos decir si las cartas recibidas en realidad eran de las dos mujeres o de otras personas. No sabemos si la muerte del deportista era un suicidio o no. Teniendo en cuenta que el lector ahora sabe que el almacenero es un narrador no confiable, y quizás incluso tramposo, podemos pensar que era el almacenero quien le mató.

Una pregunta interesante sería el papel del autor en “Los Adioses”. En mi opinión existen dos escenarios diferentes en cuanto al papel de Onetti. El primero sería la muerte del autor, como y por qué el papel del lector es tan importante. No existen muchos hechos fijos y tampoco oímos nada por parte del autor para que arregle la historia. El otro escenario sería que el autor en realidad sí está presente en todas las palabras, aunque sea de una manera secreta: un objetivo de Onetti podría ser que quiso mostrar la facilidad de influir a los lectores. Los vacíos, los hechos contradictorios, todo podría ser una de las llamadas ‘trampas’ de Onetti. A mí me parece que Onetti pretendió de ser el autor muerto, para que despertáramos los lectores. Está presente en las palabras que no están escritas.

Yo versus el Otro

La relación identidad- otredad vemos en la relación del narrador (yo) y el protagonista (otro). Primero tenemos que mirar hacia la identidad del almacenero: parece que tiene una imagen bastante clara de sí mismo, una identidad fija con una base estable: un experto en cuanto a los pacientes de tuberculosis, un tipo de ‘pater familias’ en su almacén y sus alrededores, un hombre hecho y derecho, y lleno de confianza. El almacenero usa su identidad social como un acto de poder: Sabiendo de su conocimiento, se siente mejor que los otros personajes. Lo que piensa él es lo correcto, así que los pensamientos de otros tienen que ser erróneos.

El almacenero está consciente de su identidad y la quiere proteger, sobre todo su ‘yo exterior’, que le da su estatus. Es bastante probable que por eso actúa como si fuera un narrador con focalización cero: además del mundo en la novela, también trata de convencer a los lectores de su carácter. Este ‘yo- exterior’ está estropeado porque el almacenero cometió un error muy grande en cuanto al ex -deportista: el narrador habla de un “orgullo atormentado” (Onetti, 83). En vez de preocuparse del paciente, solamente piensa en su yo exterior, y trata de protegerle cambiando la historia en su favor:

“Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado. Estuve sonriendo mientras volvía a pensar esto, mientras aceptaba perdonar la avidez final del campeón de basquetbol” (Onetti, 84).

El almacenero incluso usa la muerte del ex – deportista para demostrar su razón, concluyendo su historia, que ya desde la primera vista del hombre sabía que iba a morir (Onetti, 88). Podemos concluir entonces que no sabemos nada de la identidad del almacenero: el lector pensaba conocer el ‘yo- exterior’, lo que resulta una farsa. Su identidad única es una farsa también, como tampoco conocemos su ‘yo- interior’. Lo que el lector pensaba que era una identidad, en realidad era una careta.

El ‘Otro’ en “Los Adioses” es omnipresente: sobre todo en la forma del ex – deportista, pero también cuando miramos a los otros personajes: como el lector ve todo desde el punto de vista del almacenero, tanto las mujeres, la mucama, los enfermeros como el doctor Gunz están percibidos como un poco extraños. Los colegas del almacenero funcionan como afirmación de su identidad: el doctor Gunz y las personas enfermas confirman sus cualidades de calificar a los pacientes, y la llamada estupidez de los otros confirma su inteligencia. Su uso de la identidad como acto de libertad la vemos cuando llega el ex –deportista. Aquí está muy claro que el almacenero está convencido de lo que hace y piensa es lo mejor y que por eso el ex – deportista tiene que ser un hombre malo. Opresa el ‘yo’ de su nuevo paciente y estimula a los otros a hacer lo mismo. Se vuelve obsesionado con los actos del ‘otro’.

En la novela, vemos bastante claro las diferentes relaciones entre el yo y el otro. Desde el principio de la historia existe una relación sospechosa, como el almacenero controla al ex – deportista. Cambia en una relación de odio cuando el almacenero cree que existe una relación rectangular entre el paciente, su mujer y una amante. Trata de mantener una distancia, pero a

fin de cuentas esconde unas de sus letras recibidas por puro odio. Por fin podemos decir que el almacenero se libera del otro cuando conoce la verdad: se da cuenta que el ex –deportista sí que tenía algo de moral. También podríamos argumentar que la muerte de la paciente era una liberación, como comprobó la razón del narrador. Sin embargo, también se puede decir que el almacenero rechazó al otro y como no aprendió de sus errores.

Bienvenido, Bob

Análisis breve

“Bienvenido, Bob” es una novela politémica. Trata del amor prohibido, la lucha entre dos enemigos y quizá incluso la homosexualidad. El narrador intradieético nos cuenta de su amor por una mujer que se llama Inés, y su odio y miedo de Bob, que le impide ser feliz con su hermana Inés. Después de unos años en los que el narrador había perdido su gran amor, ve a Bob otra vez: ahora parece haberse convertido en otro hombre que se llama Roberto. Sin embargo, el narrador está convencido que todavía es la misma persona. Le espía todos los días en el bar y nos cuenta de su odio por el hombre. La historia contiene un gran analepsis que nos cuenta del pasado entre los dos protagonistas.

El narrador

El personaje principal en “Bienvenido, Bob” también es el narrador: su focalización parece la de una focalización cero: sabe todo de su pasado con su rival Bob, y está seguro que la figura ‘Roberto’ es la misma persona. Otra vez tenemos que tener en cuenta que todo lo que pasa es una versión cambiada por la mente del narrador: vemos su percepción. Cuando un lector le cree, se vuelve otra vez en un lector- cómplice (aunque sea menos explícito que en “Los Adioses”). El narrador usa un lenguaje teatral (Aliste, 108) para definir la situación. Haciéndolo, lo hace más fácil para el lector formarse una imagen clara:

“Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, del pelo rubio colgando en la sien, la sonrisa y los lustrosos ojos de cuando entraba silencioso en la sala, murmurando un saludo o moviendo un poco la mano cerca de la oreja...” (Onetti, 89)

Sin embargo, detallado que sea esta cita, muchas veces el narrador deja de contar unos acontecimientos bastante importantes. “Bienvenido, Bob” contiene muchos vacíos, sobre todo referente del fin de su relación con Inés. Nunca cuenta al lector el desarrollo de su amor después de que intervino Bob que negó darles permiso a casarse. Parece que la relación entre el narrador e Inés simplemente dejó de existir: “No vi más a Inés ni tampoco a su forma vacía y endurecida” (Onetti, 95).

Yo versus el Otro

La cuestión de identidad- otredad es el tema más importante en “Bienvenido, Bob”. Existen muchos tipos diferentes del ‘otro’. Primero, podemos decir que el narrador y Bob/ Roberto parecen oposiciones binarias. Vemos otra vez las diferentes relaciones entre los dos. Primeramente hay una relación de sospecha, como el narrador piensa que Bob quiere arruinar el amor entre él e Inés. Sospecha que todo lo que Bob hace lleva un plan fijo que se adapta a las circunstancias. El narrador describe por ejemplo que las acciones de Bob se volvieron más extremas cuando la relación entre los amantes se profundizó (Onetti, 92). Cuando eso sucede, la relación de odio empieza. Las acciones de Bob muestran su odio: no quiere que el narrador se case con su hermana y lo dice de manera bastante fuerte. Sin embargo, el ejemplo más explícito de odio encontramos en las palabras del narrador:

“Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres. Nadie se arrobó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un

destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que solo sirven para que mida con exactitud hasta dónde está emporcado para siempre” (Onetti, 97).

Este odio tan profundo lo hace casi imposible llegar a una relación de equidistancia. En vez de aislarse, el narrador ve al Bob/ Roberto cada día, espiándole y odiándole. Sin embargo, cuando hablamos de Bob/ Roberto, sí existe una cierta equidistancia: en su nueva forma de ‘Roberto’ nunca vuelve a hablar con él, como si no existiera. Además, en la historia el narrador cuenta: “A mi lado Bob estaba diciendo que ni siquiera él, alguien como él, era digno de mirar a Inés en los ojos” (Onetti, 94). Diciendo esto, Bob se compara de manera implícito con el narrador: son equidistantes. Por fin, se puede concluir que el ‘otro’ en esta historia no funciona como liberación: el narrador sigue dependiente de Bob/ Roberto.

El segundo ejemplo de identidad- otredad encontramos cuando miramos a la relación entre el narrador e Inés: también parecen ser oposiciones binarias: hombre- mujer, viejo- joven y yo- ella. Se puede decir que el ‘otro’ en la forma de Inés es por parte responsable de la identidad del narrador, la necesita para definir a si mismo. Esta necesidad vemos cada vez cuando habla de su relación de Inés. Nunca cuenta al lector de su amor, su afinidad o su cariño cuando se trata de Inés, sino nos cuenta de ‘necesidad’:

“Cuando llegó el momento de que yo no pudiera desear otra solución que casarme con Inés cuanto antes, Bob y su táctica cambiaron. No sé cómo supo de mi necesidad de casarme con su hermana y de cómo yo había abrazado aquella necesidad con todas las fuerzas que me quedaban” (Onetti, 92).

El narrador ve a este tipo de otro como ‘liberación’. Sin embargo, es interesante ver que este otro tiene tanto en común como el otro en la persona de Bob: el narrador describe varias veces cómo Bob e Inés están “muy parecidos” y “podía ver algo de ella en su cara” (Onetti, 90), o que el rostro de Inés “se mostró en las facciones de Bob” (95).

Según una teoría de Elena M. Martínez es bastante probable que el odio entre Bob/Roberto y el narrador en realidad consiste en sentimientos homosexuales. Existen varios indicios que comprueban esta teoría. Primero, según Martínez es posible que los dos hombres traten de ocultar sus sentimientos amorosos mostrando su odio. Además, estos sentimientos entre los dos hombres siempre parecen más fuertes que el amor entre Inés y el narrador (Martínez, 5). El odio está descrito de tal manera que casi parece ser un amor profundo: “Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad...” (Onetti, 97). Sentimientos homosexuales o no, es bastante claro que los sentimientos entre los dos protagonistas son muy fuertes. Aquí vemos otra vez que aunque una identidad de verdad necesita al otro para perfilarse, al mismo tiempo lo avergüenza: el otro controla por parte el ‘yo’. “En Bienvenido, Bob” es Bob/ Roberto que tiene este poder.

Jacob y el Otro

Análisis breve

“Jacob y el Otro” cuenta la historia de Jacob van Oppen, ex- campeón de lucha que antes era el hombre más fuerte del mundo. Jacob y su coach, que se llama el príncipe Orsini, tratan de sobrevivir. Mientras tanto, Orsini organiza luchas entre el campeón y otros hombres. Sin embargo, el cuerpo envejecido de Jacob no está en la misma condición que en sus años de oro, y cuando parece que hay un hombre turco más fuerte que quiere combatir, Orsini lo quiere evitar. Pero la novia del turco lo convence de luchar, lo que tendrá un fin mortal. La historia está descrita desde 3 diferentes perspectivas, y empieza con una prolepsis.

El narrador

Onetti usa tres diferentes narradores en esta novela, cada uno con sus propias características. Primero cuenta el médico. Este narrador sí está presente en la novela, pero no forma una gran parte de la historia real de Jacob van Oppen. Pues podemos considerarlo un narrador homodiegético con una focalización interna. Habla en primera persona. El médico

parece ser un narrador fiable: nos cuenta de sus propias experiencias y otra vez, como en “Los Adioses” y “Bienvenido, Bob”, vemos todos los acontecimientos desde su punto de vista. Sabiendo que está hablando un médico, es bastante probable que un lector le cree, como parte de su profesión. Lo que hace su historia aún más convincente es que literalmente nos cuenta lo que dicen sus colegas. En todo lo que dice, parece un narrador distinto de las obras mencionadas anteriormente: este narrador tiene dudas e imperfecciones, y no tiene miedo de mostrarlas:

“Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre” (Onetti, 263).

Aunque el médico parece ser muy confiable, Onetti construyó una trampa bastante ingeniosa con la ayuda de este primer narrador: como el médico primero da tanta atención a las heridas mortales de su paciente, el lector conoce la gravedad de la situación. Después, nos da unas características de un cierto “gigante moribundo” (Onetti, 263). Además de eso, el médico lee un periódico con una entrevista con el príncipe Orsini, que habla de Van Oppen. Es más que probable que un lector cómplice añada todos estos hechos para que concluya que el paciente moribundo tiene que ser Jacob van Oppen. No es que hasta el final de la novela que el mismo lector se da cuenta del trampa ingeniosa de Onetti. Aunque el narrador no es totalmente desconfiable, sus percepciones sí engañaron al lector. Como en “Los Adioses”, Onetti creó unos vacíos que muchos lectores llenarán de manera incorrecta.

El segundo narrador es un narrador heterodiegético, o sea no forma parte de la historia. Parece una instancia bastante neutral con una focalización interna: no es seguro lo que sabe

exactamente, pero nunca muestra signos de una focalización cero. El lector no sabe nada del narrador como parece que no tenga una voz propia: solamente cuenta la historia. Personalmente pienso que Onetti optó por este narrador para que el lector piense que puede formarse una imagen suya, sin que tenga que tener en cuenta una opinión personal del narrador. Naturalmente la imagen nunca será totalmente original, como el narrador sí da unas características de los personajes y nos cuenta de todo lo que pasa. Si el lector ya cayó en la trampa del primer narrador, o sea que cree que Jacob van Oppen morirá, es muy probable que lea la parte del 'narrador' de otra manera. En otras palabras: cuando la primera trampa funciona, Onetti no necesita otra.

El último narrador es uno de los personajes principales: el príncipe Orsini. Es un narrador homodiegético con una focalización que podemos considerar cero o interna. Uno puede argumentar que la focalización cero existe, como Orsini sabe más del mundo de Jacob que 'el campeón' mismo: miente de la fuerza de Jacob y oculta los problemas de dinero y de los oponentes hasta que no haya otra solución que contárselo. Sin embargo, yo optaría por una focalización interna, porque Orsini no es nada omnisciente, e incluso piensa que la lucha de Jacob y el turco sería su muerte. Su credibilidad se puede comparar con la del médico al principio de la historia: vemos todo desde su perspectiva. El príncipe Orsini es bastante convincente de sus propias ideas, lo que contribuye a la idea de que Jacob morirá: "El Campeón se morirá de una muerte misteriosa cuando llegue el segundo cincuenta y nueve. Veremos en la autopsia" (Onetti, 299). Otra vez, Onetti usa un narrador desconfiable.

Yo versus el otro

Jacob van Oppen es un 'Otro' muy importante en esta novela. Visto desde las perspectivas de los tres narradores, siempre está considerado como una persona extraña. Jacob y Orsini parecen oposiciones binarias: Jacob es un gigante perdiendo sus fuerzas anteriores. Parece poco inteligente y necesita alguien que le cuida. Orsini, por otro lado, parece ser un

hombre culto, inteligente y una figura paternal para Jacob. La otredad de Jacob está acentuado por diferentes maneras: Primero, hay un uso frecuente del alemán. Van Oppen habla en alemán cuando está enfadado (“Verdammt, verdammt, verdammt” (Onetti, 286)) o como muletilla (“Gott” (Onetti, 267)). Además de eso, sobre todo Orsini lo trata como si fuera un imbécil. Por un lado lo desprecia y trata de educarlo un poco; por otro lado le teme. Vemos un ejemplo claro cuando Jacob está emborrachándose y Orsini quiere que use un vaso: “- Está la botella y nadie piensa robártela. Pero si se toma con un vaso, es distinto. Hay disciplina, hay caballerosidad” (Onetti, 267). Cuando parece que Jacob no se da cuenta de los consejos e incluso parece enfadarse, Orsini lo hace emborracharse, como es más fácil para él (267).

Jacob van Oppen está convencido de su identidad y piensa que su ‘yo- interior’ y ‘yo- exterior’ son iguales. Sin embargo, no puede usarla como un acto de poder, como es construido por el príncipe Orsini: un gigante imbatible. Todo cambia cuando a Orsini no le queda otra opción que decir la verdad a Jacob:

“Pero hoy, mañana, sábado de noche en Santa María, o como se llame este agujero del mundo, Jacob van Oppen no puede abrazar y resistir un abrazo por más de un minuto. El pecho de van Oppen no puede; los pulmones no pueden. Y esa bestia no se deja voltear en un minuto. Por eso tenemos que tomar el ómnibus de las cuatro de la mañana” (Onetti, 293)

Aquí resulta que su ‘yo- exterior’ no es, y quizá nunca fue, la verdad. Orsini habla de Jacob como si fuera otro, nunca llamándole ‘tú’ o ‘usted’, sino siempre ‘Van Oppen’. Pero lo que sucede después es bastante interesante: sabiendo la verdad, la verdadera identidad de Jacob surge y el lector puede ver que en vez de la bestia monstruosa sin inteligencia alguna, Jacob sí tiene algunos principios morales y cierta dignidad. Niega de huir de la lucha, y por primera vez en la novela toma su responsabilidad. Ahora es Jacob el que exige que se queden, usando el alcohol para que se emborrache Orsini. A la mañana siguiente resulta que Orsini no tiene

suficiente dinero, pues Jacob le ayuda con sus propios ahorros. En menos de veinticuatro horas, Jacob se convirtió en un hombre independiente, casi inteligente y digno. Descubrió su verdadera identidad.

El ‘príncipe’ Orsini vive para su ‘yo- exterior’. Se comporta como si fuera un verdadero caballero y empresario exitoso del campeón del mundo. Su vida es un acto de teatro y es el príncipe mismo que escribe los papeles diferentes. Vemos en “Jacob y el otro” que no queda mucho de su identidad cuando pierde todo el control. Protegiendo su farsa y su ‘campeón’, muestra las primeras rajadas en su “identidad”. Cuando la mujer del turco quiere que luche, trata de evitarla. Primero lo hace de manera sutil: trata de asustar a la novia, pretendiendo que le haga un favor cuando le avisa por Jacob. Esta manera corresponde con el caballero que quiere ser. Sin embargo, no funciona esta vez. Los últimos restos de honestidad y dignidad desaparecen cuando Orsini decide huir. Sabe que ‘los otros’ conocerán su verdadera identidad y que perderá su influencia. Podemos decir entonces que el ‘yo- exterior’ de Orsini de verdad es el ‘Otro’ comparado con su identidad real.

En el parte anterior de ‘otredad’ mencioné que una persona necesita ‘otros’ para formarse una identidad. En “Jacob y el Otro” a veces parece más bien que los personajes necesitan ‘el otro’ para formarse una versión errónea en vez de su propia identidad. En otras palabras: los alrededores de Jacob y Orsini no forman sus identidades, sino sus otredades. Quizá incluso podemos decir que el ‘Otro’ en el título de la novela no es el turco o Orsini, sino más bien el ‘Otro’ es Jacob mismo: su papel de campeón, gigante e imbécil, actuado por el verdadero Jacob.

Conclusión

Diga lo que diga Barthes, en la obra de Juan Carlos Onetti el autor no está muerto. Onetti suele construir unas trampas ingeniosas, para demostrar al lector que sus propias ideas de personas, situaciones y de su identidad no siempre están correctos. Los protagonistas de Onetti parecen vivir en la margen de una sociedad, sean almaceneros, infelices, gigantes o simplemente tramposos, que parecen haberse fijado en su identidad. Onetti les despierta durante la historia con la ayuda del “Otro”, que siempre tiene más en común con los protagonistas que ellos antes pensaban. De vez en cuando, los mismos “otros” en realidad incluso también son mejores y más honrados que las identidades construidas de los protagonistas.

Pero ni solamente los protagonistas llegan a conocer su ‘yo- interior’, Onetti también muestra a cada lector- cómplice que nuestros tipos de identidad- otredad no siempre son oposiciones binarias. Aún mejor, Onetti nos da cuenta del otro en nuestras identidades. Pretendiendo ser el autor moribundo, da espacio al lector cómplice para formarse sus propias opiniones. Haciéndolo, apunta más defectos y malentendidos en cuanto a la cuestión eterna de identidad- otredad que podría hacer como autor vivo.

Fuentes

Ainsa, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Editorial Alfa, 1970. Print.

Barthes, Roland. "The death of the author." *Image, music, text*. London: Fontana, 1977. 142-148. Print.

Foucault, Michel. "What is an author?" n.p. nd. 299-314 . Web. 28 May. 2012

<http://openlearn.open.ac.uk/file.php/3423/!via/oucontent/course/69/a840_1_michel_foucault.pdf>

Fludernik, Monika. "Identity/ alterity." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 260- 272. Print

Hall, Stuart. "Who Needs 'Identity?'" *Questions of Cultural Identity*. 8^a ed. Eds. Stuart Hall y Paul du Gay. London: SAGE Publications, 2003. 1-17. Print.

Luchting, Wolfgang. "El lector como protagonista de la novela", en: Juan Carlos Onetti, *Los adioses*. 2nd ed. Barcelona: Bruguera, 1981. 7-26. Print

Molina, Juan Manuel. *La dialectica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*.

Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1982. Print.

Martínez, Elena M. "Espacio homosocial en "Bienvenido, Bob", "Presencia", y Cuando entonces de Juan Carlos Onetti". *Letras Hispanas*, Volume 3, Issue 2 Fall 2006. 1-10. Web. 01 Jun. 2012.

Moreno Aliste, Ximena. *Origen y sentido de la farsa en la obra de Juan Carlos Onetti*.

Poitiers: Centre de Recherches Latino- Américaines de l'Université de Poitiers, 1973. Print

Onetti, Juan Carlos. *Los Adioses*. Argentina:La imprenta López, 1954. Print

---. "Bienvenido, Bob." *Cuentos completos*. 2^a ed. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

89-98. Print

---. "Jacob y el Otro." *Cuentos completos*. 2^a ed Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

257-304. Print.

Priest, Stephen. "Others." *Jean- Paul Sartre: Basic writings*. New York: Routledge. 2001.

221-243. Print.