DECONSTRUCCIÓN EN FAULKNER Y ONETTI

Recibido 31/10/97

Horacio Tarragona

Unidad Ejecutora: Cátedra de Estética. Departamento de Filosofía. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Catamarca. Av. Belgrano 300. (C.P. 4700). San Fernando del Valle de Catamarca. República Argentina.

Palabras claves: Deconstrucción, Irredención, Arqueología.

Key words: Deconstruction, Irredentism, Archeology.

RESUMEN

Para descifrar el significado de un episodio podemos optar por recorrer dos caminos: enmarcar tal episodio dentro de una idea más global a partir de la cual verticalmente se lo ilumina (Historia) o bien encuadrarlo en su contexto dentro de un diagrama horizontal de vectores de poder (Arqueología). Faulkner y Onetti asimilan un discurso descifrable desde esta arqueología.

De este modo observamos un proceso de destrucción de la actitud occidental que produce Historia desde una Idea (A Priori) y una correlativa construcción de un ámbito alterativo en el plano del discurso. Llamaremos a este proceso "Deconstrucción". Estamos haciendo referencia al concepto de Derrida. En este caso, presuponemos que la carga crítica que dicho concepto connota, es aplicable a cuestiones estéticas.

Tal alteridad se refleja en Faulkner como Diacronía, Idiotez y Sentimientos; y en Onetti como Diatopía, Hastío y Juego. Todo se contiene en un clima de Irredención que pretende denunciar la hegemonía de la Razón Ilustrada que hemos heredado y que llevamos sobre nuestras espaldas como una pesada carga, no ya como una promesa.

La hipótesis de este trabajo señala que la deconstrucción de Faulkner recae en Onetti pero adquiriendo diferentes matices en el plano del enunciado y de la enunciación.

SUMMARY

To decipher the meaning of a episode we may take to ways: either to place it within the frame of a more global idea, from which it seen and enlightened (History) or to consider it and its context as within a horizontal diagram of power vectors (Archeology). Faulkner and Onetti share a discourse that is decipherable from this archeology's point of view.

Therefore we witness a process of destruction of that western outlook that produces History starting from an Idea (A Priori) and a consequent building up pf an alterative area in the field of discourse. We shall call that process "Deconstrucción".

Such alterity is present in Faulkner as Diacrony, Idiocy and Feelings and in Onetti as Diatopy, Ennui and Play. Everything appears contained in an atmosphere of irredentism that intends to denounce the Englishtenment hegemony we have inherited and carry on our backs no longer as a promise but as a heavy load.

This paper hypothesis points at the fact Faulkner's deconstruction comes to Onetti, but acquiring different shades in the field of the enounced and enunciation.

INTRODUCCIÓN

¿De qué modo leemos a Faulkner en Onetti? Intentaré descifrar esto en el siguiente artículo. Creo que la mentada “influencia” consiste en establecer una apertura deconstructiva que en ambos autores se manifiesta en diferentes recursos: Disgregación del Tiempo en Faulkner y del Espacio en Onetti; multivocidad generada por múltiples narradores, múltiples conciencias - inclusive la del lector como artífice activo -, tipologías de personajes, huecos semióticos.

Esta deconstrucción se enmarca en nuestra historia de un modo alterativo en cuanto que se opone al *hábitus* clásico de recepción estética (en este caso literaria) heredado y hegemonizado desde siglos. Faulkner inicia una ruptura que se prolonga en Onetti. Tal ruptura comienza en el discurso y accede a nuestro sistema de representación abriendo diferentes perspectivas de interpretación y producción que funcionan como instancias críticas de nuestro modo *habitual* de abordar el mundo. Denuncia y Alteridad de la Razón Ilustrada.

A su vez la mutación del *hábitus* corresponde a la progresiva conquista de independencia por parte del *campo* literario. Esta tarea, iniciada en el plano teórico por Schiller y Nietzsche y en el plano práctico por Flaubert y Baudelaire, se prolonga en Faulkner y conquista en Onetti un alto grado de sofisticada estrategia que eficientemente amplía el hábito de decodificación estética.

Este trabajo se propone descubrir qué relación se puede establecer entre Faulkner y Onetti de modo tal que ella no recaiga en una comprensión utópica ineficiente, sino que se oriente hacia una ampliación de la perspectiva que

tenemos de nuestra época, es decir una comprensión heterotópica (con palabras de Foucault). ¿En que sentido la literatura (o el arte en general) juega un juego dentro del diagrama de poder entretejido por las acciones sociales? ¿Qué eficiencia tiene dicho juego?, ¿Qué tipo de literatura juega de este modo?

I) DECONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO

*“Más de uno, como yo sin duda,
escriben para perder el rostro”*

M. Foucault.

Historia y Arqueología

Dos ideas básicas podemos presuponer cuando nos situamos en el problema de la historia según Foucault¹.

La primera es la idea *clásica* (llamémosle así) que hemos heredado de Hegel: Historia en sentido Clásico. Un movimiento necesario que dialécticamente va integrando diferentes ámbitos y episodios los cuales acaban por generar lo que llamamos Estado. Esta Historia, es una historia de monumentos convertidos, por la Razón, en documentos. Tal conversión se realiza desde un determinado punto de vista. Ahora bien, este punto de vista es adoptado como significativo según los dictámenes de la cultura, de lo que significa un valor para una época determinada. En este caso, es la Razón Ilustrada la que determina qué hechos son significativos y qué hechos no lo son; es decir, qué es documento y qué no². La selección es

¹ M. Foucault: “Arqueología del Saber.” S. XXI. B.A. 1990.

² En este caso, la Razón Ilustrada señala su edad como “Edad de la Razón”.

realizada en pro de establecer una *continuidad* explicable desde el previo punto de vista adoptado. La historia de Hegel es una historia de continuidades, de integraciones que se engloban en un proceso de superación (*Aufhebung*). La historia clásica ve relaciones, causas, efectos, analogías desde *un* punto de vista (generalmente metahistórico) y así ordena los documentos en una continuidad comprensible para nosotros que, de antemano, hemos heredado (acríticamente) tal óptica. Esto nos permitirá hablar de lo que denominamos *El espíritu de una época* (“*La época clásica se caracterizaba por...*”). La época como soberanía de sólo una conciencia colectiva. Aquí, los héroes son tales en la medida en que encarnan tal espíritu. Por eso aún nos son familiares discursos platónicos, por ejemplo. Historia de la Mismidad. La historia clásica está regida por una ley que deviene sistema. Es una historia global que desde su núcleo central opera en diferentes ámbitos: lo económico, lo social, lo psicológico, lo político, etc. Utilizamos esta historia para explicar cómo hemos llegado a nuestra situación, a nuestros días. La Historia clásica, la establecida hegelianamente, es una unidad. Su discurso es novela clásica, en él hallamos una serie de héroes que responden y se encauzan en el periplo de la razón. Aquí el historiador es Hagiógrafo.

En segundo lugar, podemos presuponer una historia basada en rupturas, discontinuidades, desórdenes, umbrales, que impregnan los hechos. Esta es una historia de documentos convertidos en monumentos. El documento aislado, inexplicable, incoherente dentro de una continuidad, es decir, el documento discontinuo constituye el foco de análisis, el monumento para este proceder. Hechos no incluibles en una ley única, en una razón, fuera del sistema: Historia de lo

Otro. Esta tarea fue iniciada por Marx y posteriormente Nietzsche: Ambos desenmascaran la continuidad como un prejuicio. Aquí se respeta la espontaneidad de los hechos en su dispersión. El acontecimiento no acontece según un espíritu orientador. La historia clásica forma un discurso a partir de la historia (discurso unidireccional, unidimensional); La historia iniciada por Marx y Nietzsche forma una historia a partir del discurso. De este modo accedemos a múltiples discursos que irrumpen, se entrecruzan se oponen, se eliminan, generan una red discursiva no sintetizable en una idea. Grupos de enunciados y relaciones entre ellos que pugnan, se integran, sobreviven, se aniquilan. Por ejemplo, diferentes enunciados, de diferentes tiempos hablan sobre las patologías. Estos se refieren al objeto “Locura”. Pero la unidad de los discursos sobre la “Locura” no está fundada sobre la permanencia del objeto. Éste varía según el tiempo, las costumbres y los lugares: La locura del siglo VIII A.C difiere de la del siglo XIX D.C., también sus terapias y sus conceptos. Los diferentes discursos se encadenan en una red cuyos puntos de intersección constituyen lugares estratégicos para comprender esta historia de apariciones y desapariciones de ámbitos discursivos. Situándonos en esta red podremos describir la dispersión en la que se implanta un objeto determinado (ej.: locura, el arte), indicando reglas específicas según las cuales dicho objeto fue teorizado, conceptualizado, abordado. Llamaremos a esta historia, según Foucault, *Arqueología* y veremos su manifestación en el ámbito estético. Esto nos permitirá un acceso *alterativo* al tema que nos ocupa: El Trasvasamiento del discurso Faulkneriano en Onetti.

Genealogía de Ambos Discursos

En “*El Astillero*” observamos una historia desarrollada en el enunciado pero se oculta una arqueología al nivel de la enunciación y en “*El Sonido y la Furia*” vemos ambas historias plasmadas en lo que figura como *apéndice* (también el último capítulo) y en el posterior desarrollo de la novela. Nos detendremos ahora en esta segunda opción: Arqueología.

Según esto, la Irrupción de diferentes discursos tejen un ámbito de dispersión en el cual se nos muestra lo Otro. Nuestro acceso a la Alteridad implica un desituarnos en pro de una comprensión cabal de tal o cual discurso. La escisión no implica irracionalidad sino Otra racionalidad³ que, desde el punto de vista sociológico, no es otra cosa que una ampliación del *hábitus*. En el ámbito de la estética, la escisión inicia su gestación a partir del siglo pasado con Baudelaire y Flaubert. Bordieu nos explica⁴ la génesis del campo literario a partir de un hecho social: La revolución del '48 contra Luis Felipe implementa una oposición abierta entre la clase burguesa y el proletariado, se abren dos polos en el campo del poder, que ejercen fuerzas sociales. Flaubert se ve en medio de estos dos polos y oscila entre el arte y el dinero, el amor puro y el mercenario, la burguesía y el proletariado. El arte se sitúa de modos diferentes en ambos polos: la clase burguesa continúa consumiendo teatro y novelas que

reflejan sus costumbres, su moral, sus deseos y problemas. Este arte propugna un *statu quo* amenazado ya desde la revolución de 1789 pero incrementado por la del 1848. Es una producción de gabinete situada primordialmente en los salones y avalada por las academias. Por otro lado, la clase proletaria consume novela y poesía con un fuerte contenido social y revolucionario que pretende quebrar el *statu quo* mediante mecanismos de concientización, apelando a discursos *ad populum*. Sus productores son *de café* y constituyen la llamada *bohemia*. Flaubert (reflejado en Frédéric de *La Educación Sentimental*) se sitúa en medio de ambos polos, propugnando un arte sin compromiso con ninguna clase, un arte ni proletario ni burgués, un arte artístico: *el arte por el arte*. Rechaza las determinaciones sociales manteniendo un lugar neutral. Su producción carece de pretensiones extraestéticas y mantiene una distancia que le permitirá generar un campo literario sometido a sus propias leyes, fuera de toda subordinación a la ética burguesa o proletaria, individual o social. La producción novelística flaubertiana es equiparable a la poetización nomotética de Baudelaire: Ambos encauzan definitivamente la literatura hacia la conquista de su propio campo como independiente. Heredan esta tarea Proust, Joyce, Kafka, Beckett y Faulkner (entre otros), otorgando cada cual diferentes aportes. La literatura comienza a explorar diferentes terrenos que paulatinamente van cobrando vigor en el *mercado de bienes simbólicos*⁵ hasta llegar a Bretón y Artaud con el manifiesto. Lo mismo ocurre en pintura con Kandinsky (improvisaciones del 1909) y Malevich (el cuadrado del 10-11), en música con el dodecafonismo y

³ Recordemos que para Hegel “Lo Real es Racional” y viceversa. Paradigma de la historia como historia de continuidades dentro de una unidad ideal. Historia *Clásica*.

⁴ P. Bordieu: “Las Reglas del Arte (Génesis y Estructura del Campo Literario).” Anagrama. Barcelona 1995.

⁵ Bordieu, Op. Cit.

expresionismo y con todas las artes en general. Pero, volviendo al tema que nos ocupa, diremos que Faulkner introduce elementos importantes en esta gestación de nuevas estructuras y discursos literarios que posteriormente desbordan recayendo en el discurso de Onetti a modo de huecos semióticos que requieren una ampliación del *hábitus* de percepción estética. Estos agujeros de comprensibilidad acontecen en el Tiempo (Faulkner) y en el Espacio (Onetti), y en las perspectivas de los múltiples narradores. Desde aquí ampliaremos la comprensión de las figuras de Benji y Larsen en cuanto personajes trágicos, no-redentivos. Deconstrucción e Irredención en la enunciación y en el enunciado respectivamente, forman parte de un complejo estratégico en base al cual muta el *hábitus* del lector y se acrecienta el campo literario como independiente.

II) DECONSTRUCCIÓN DESDE EL TIEMPO Y EL ESPACIO

Tiempo:

Observemos en primer lugar la idea del tiempo. Ya abordado por Proust⁶ - poco tiempo antes - de un modo directo; Faulkner aporta una idea nueva al respecto. La disociación del tiempo dada en la mera forma del relato y utilizada como técnica, señala una historia en la cual se entrecruzan discursos, ideas, personajes, etc. Este entrecruzamiento constituye una irrupción dentro del discurso por parte del modo fáctico que tiene el

⁶ M. Proust: "En Busca del Tiempo Perdido". Alianza. Madrid 1982. Aquí se hace explícita la idea de un tiempo mítico que acontece esencialmente en el arte pero constituye la más íntima relación que el hombre establece con el mundo. Proseguida esta tarea por Pavese en "Fiestas de Agosto".

hombre de desempeñarse en la existencia, - o para no ser tan vagos - en su accionar dentro del ámbito social. La facticidad irrumpe en el discurso y es tomado como monumento. No es la razón la que nos orienta, la que determina lo importante o lo no importante; es un hecho (cotidiano) el que nos introduce en la tarea de explorarlo: el día del cumpleaños de Benji, por ejemplo. Nuestra milenaria permanencia en el discurso *clásico* nos señala cierta falta de verdad, cierta inverosimilitud frente al texto de tiempo disociado. Faulkner nos indica un tiempo sin acontecimientos, sin monumentos y nos obliga a meternos en la ardua tarea de descifrar lo aparentemente intrascendente, lo inmediatamente efímero. Advertimos, pues, que el acceso al mensaje, no viene dado por lo que se cuenta sino por el modo en que se cuenta. A partir de aquí, sostendremos que es el ámbito estético el que da sentido (el mundo es estructurado estéticamente, virtualmente). La obra de arte, susceptible de ser penetrada por esa facticidad, la irrupción del documento en el ámbito del discurso inicia la tarea a la cual se dedicó nuestro siglo: la estetización del mundo (Baudrillard). Según esto, hemos tomado conciencia de aquello que ya predecía Nietzsche: el mundo sólo es comprensible desde el punto de vista estético. Dionisos es el artífice y el "mecanismo" del mundo es (con perdón de la expresión) esencialmente caprichoso. La Idea Hegeliana resultó ser una obsesión quimérica. La disociación Faulkneriana del tiempo, nos remite ahora a una situación fáctica en la cual debemos generar instancias de estetización: "La Ilusión obra más fuerte" (Nietzsche) que la razón y es por eso que la forma del discurso prima sobre el mensaje generando su propio ámbito, independiente del contenido. Dicho ámbito, no susceptible de racionalización occidental, consti-

tuye el nuevo campo de bienes simbólicos que funcionan como la Alteridad. Dentro de ella - genuina instancia crítica del sistema - accedemos a un modo inédito de desempeño dentro de nuestro grupo social (*hábitus*), en cuanto que la irrupción del tiempo disociado en los cuerpos equivale a la gestación de un nuevo punto estratégico dentro del campo del poder. Diremos, pues, que la tarea de destrucción del tiempo (lineal, clásico) es una tarea de deconstrucción. Tiempo lineal y Tiempo de la conciencia: Quentín se sitúa en esta encrucijada, él oscila entre los sentidos y afectos de Benji (“Las manos pueden ver palpando... dando forma en la mente... mi olfato veía la gasolina... el reloj seguía diciendo su furiosa mentira encima de la mesa”) y el pragmatismo (occidentalista) de Jason y Caddy, (Harvard) sabe que el tiempo cronológico es un excremento, lucha contra el tiempo sabiendo que “la victoria es una ilusión”, pretende “olvidar este mundo de tic-tacs”. “Cada hombre viene a ser la suma de sus desgracias” y “Nuestra desgracia es el tiempo”. Lo adverso, lo no redimido suscita la escisión entre ambos tiempos: ocaso de la soteología de la razón ilustrada, recuperación del tiempo trágico en sentido Nietzscheano. Quentín experimenta como un acoso este tiempo de la conciencia denunciado por “doce relojes marcando horas diferentes”. Se encuentra en el eje: “El hombre es la suma de lo que tiene en sí. Es un problema de tendencias impuras que se van arrastrando con tedio hasta la inevitable nada, es decir, hasta el ahogo en tablas de polvo y del deseo”.

Espacio:

La desintegración del espacio en Onetti señala al lector un ámbito polivalente de actividad

comprehensiva. Un espacio discontinuo requiere diferentes recursos para lograr generar un campo simbólico capaz de movimientos multidireccionales hacia los cuales el lector se proyecta. Dentro de los espacios pautados “Santa María I, II...”, “La Glorieta I, II...”, “El Astillero I, II...” irrumpen otros espacios que no responden a lo indicado. Del mismo modo que en nuestra cotidianidad nos aislamos en diferentes espacios ajenos al lugar que ocupamos: Espacio de la conciencia que acontece en el lugar del cuerpo pero virtualmente, proyectado, modificado. Larsen está en “La Glorieta” (II) pero su conciencia se mueve en el espacio del “Astillero”, en última instancia no importa el lugar sino el espacio. Tal vez éste Astillero virtual sean comentarios que Larsen esté haciendo a Angélica Inés en La Glorieta, o tal vez ésta sea un fondo, un deseo, un recuerdo mientras Larsen ocupa el lugar del Astillero; en definitiva, es el lector quien decide. Incluso la superposición de espacios: “La Glorieta III - La Casilla II” abren opciones que el lector debe establecer desde el enunciado o bien desde la enunciación, desde el cuerpo o desde la conciencia.

La deconstrucción se elabora en primera instancia vía Tiempo en Faulkner y vía Espacio en Onetti.

III) DECONSTRUCCIÓN DESDE EL NARRADOR

La caída del narrador omnisciente, ya tratada por Kafka en “La Condena” refleja aquella caída de la Idea Hegeliano - Romántica que integraba los discursos en un punto privilegiado (el Espíritu Absoluto). En “El Sonido y la Furia”, el narrador se multiplica y adopta diferentes perspectivas (Quentin, Jason, Benji), presuponiendo un lector

activo y abriendo la posibilidad de nuevos puntos de vista. La “Obra Incompleta” de Nietzsche⁷, (luego popularizada por Eco como “Obra Abierta”) viene dada por las diferentes conciencias que van tejiendo la obra. La imposibilidad de abarcar el mundo y la decadencia de la Razón omnicomprendiva del “Autor” ubican tanto al productor como al lector en una red horizontal dentro de la cual se van adquiriendo diferentes puntos estratégicos de comprensión y de acceso a ese ámbito simbólico inaugurado, en este caso, por la pluralidad de narradores. Existe pues un requerimiento implícito de nuevos códigos que debe conquistar el consumidor.

En “El Astillero”, un “nosotros” tiene la palabra, un grupo, tal vez gente de Santa María. Pero el discurso es cuestionable, inseguro: “No está probado que...”, “...según se supo.”, “No se sabe cómo...”, “...según se dice...”, etc. La obra es “incompleta” (Nietzsche) de modo tal que el lector se ve obligado a definir un sentido, un rumbo, escoger un camino o varios y abandonar otros. El lector decide y de este modo participa de la creación. Por ejemplo, en “La Casilla I” aparece un narrador que opina que es conveniente “aludir al escándalo” en ese momento; como si uno de “nosotros” tuviese participación activa en la construcción del enunciado: también el lector forma parte de ese “nosotros”. Onetti hace a un lado la clásica idea de un narrador que somete a sus lectores a la omnipotencia de su discurso, el lector es activo y partícipe. Las repentinas irrupciones de diferentes narradores abren la posibilidad al lector de ser él mismo quien irrumpa en el discurso. Un narrador sostiene que Larsen pen-

saba en diferentes mujeres mientras otro afirma que en realidad pensaba sólo en una (Santa María II). Las diferentes perspectivas abren opciones discursivas que paulatinamente van dejando en evidencia el hecho de que todo es un “juego” que señala dos direcciones: el juego del enunciado y el de la enunciación.

El juego del enunciado es el que establece que todo era una “Farsa”, una “Ilusión”, un castillo en el aire que acaba denunciando una situación de evanescencia en toda la trama del escrito. Dicha evanescencia nos sugiere una situación trágica en la que un proyecto, reactivar el astillero, consiste en una mentira consensuada, aceptada como real. Nada es consistente ni definitivo, todos juegan creyendo ser los artífices de ese juego hasta que se advierte que en realidad todos son víctimas de ese juego y no quedan alternativas, todo es ficción. “*Llega el momento de que algo sin importancia, sin sentido, nos obliga a despertar, y mirar las cosas tal como son. Era el miedo de la farsa ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente...*” (La Glorieta IV - La Casilla VI). Ese “*algo sin importancia, sin sentido*” es lo que desencadena la situación trágica, o mejor dicho, desencadena la toma de conciencia por parte de Larsen de tal situación; como el reflejo del sol en un puñal que determinó el destino de Mersault, el extranjero. El desenlace es irremediable e inevitable: “*todo tiene que cumplirse*”. La $\nu\beta\rho\tau\varsigma$ de nuestro siglo es evanescente, involuntaria, anónima. Lo efímero resulta ser trascendente y decide nuestra existencia. Pero la autoreferencialidad nos abre aún otra perspectiva.

El juego de la enunciación viene dado por la posibilidad que queda abierta a partir de la

⁷Nietzsche, F. “Humano, Demasiado Humano”. EDAF. Madrid 1984. §§: 178, 199, 207.

autoreferencialidad, es evidente que, al fin de cuentas, el discurso, el acto de hablar es también un juego del cual participan el productor, el lector en interacción con los personajes y las diferentes conciencias que se van entretejiendo en la trama. Jugamos a narrar que no es otra cosa que describir el juego de vivir, es decir, pagamos a la vida con la misma moneda. Esto no es otra cosa que lo que ya Nietzsche había explicitado bajo el término “*máscara*”. La vida es más real en la medida en que se autoconstituye como ilusión, no hacemos pie en principios sólidos, por lo tanto se nos encomienda (vaya a saber quien) la tarea de inventar, crear valores estéticos, afectivos, éticos, políticos, etc. Escritura realista en cuanto que la ficcionalidad de la existencia se plasma en la ficcionalidad de la escritura.

Varios narradores en Faulkner, varios narradores en Onetti, varias opciones para el lector que de este modo pasa a ser activo frente a esa “Obra Incompleta”.

IV) IRREDENCIÓN

El Idiota:

Opuestamente a la racionalidad clásica, aparece la figura del Idiota (Benji) como nuevo tópico de la verdad, pero no la verdad de la razón sino de la afectividad: notemos la figura del idiota: percibe mediante el olfato primordialmente. Ama el fuego, los movimientos y los terrenos de pastos y su extrema sensibilidad se manifiesta en sus continuos llantos y su apego a Caddy. El cambio de nombre, la castración y la venta de lo que él amaba - los pastizales - denuncian una violencia que nos sugiere el lugar que ocupó el idiota o el loco dentro de occidente: un lugar marginado por la Razón que ahora es recuperado en la óptica de

Faulkner. Frente a Benji se sitúa Jason, un hombre de “sano juicio”, “racional” y “lógico”. Su mundo esta constituido por “negocios”, “cotizaciones en la bolsa”, “bancos”, “cheques”, “dinero”, “ahorro”. Producción, eficiencia y beneficios ocupan su tiempo situándolo en un tiempo cronológico, cuya finalidad señala una redención económica. Desde esta perspectiva entendemos que su familia sea una “carga” para él: carga económica y psicológica ya que le recuerda una historia de fracasos y desgracias. Su resentimiento lo descarga en Quentín, quien finalmente roba sus ahorros. Jason y Benji describen nuestras dos historias, la monumental y la documental; la oficial, y la “otra”.

Larsen:

En él se plasma una vivencia de “*Hastío*” que podríamos colocarla como un piso, una base a partir de la cual sucede una trama de proyectos, deseos, ambiciones, etc. que pasan a ser un mero *juego*, una ilusión, una evanescencia. Nada es sólido, nada da respuestas últimas. El *juego* constituye un escapismo frente al trágico *hastío* que termina cobrando sus derechos. Ni siquiera Larsen es artífice de su muerte, pretende suicidarse y se lo impiden unos marineros con una burla fatal. El *hastío* lo mata con una simple pulmonía. Punto límite de una muerte que en verdad se viene gestando diariamente, desde siempre. Pero no sólo Larsen es la víctima de esta situación, sino todos los personajes, todos los narradores, todos los... lectores. Larsen “finge”, “sueña”, al igual que Petrus o Kunz. Recibe “una carta del mundo exterior”, la renuncia de Gálvez indicando que todo “se acabó” y finalmente Larsen “aceptó sin reparos la convicción de estar muerto”. Todo es una “Trampa”. Una historia sin final dado que en

realidad nunca la hubo, sólo hay un documento, una descripción del *hastío*. Ocaso de la promesa antropológica de la modernidad, descripción denunciativa de la razón instrumental de occidente, en una palabra: *Dios ha muerto*.

Redencionismo - Historia lineal - Rebaño.

Ocaso de los héroes y sus periplos, no existen misiones encomendadas ni ámbitos que redimir (ni en “El Astillero” ni en “El Sonido y La Furia”), ocaso de la sutil épica de la novela clásica. La esperanza en una redención ulterior genera la idea de una historia lineal que se construye a partir de aquellos episodios que determinan un avance respecto a esa salvación. Los hechos que hacen a esta historia son seleccionados en virtud de ser juzgados como relevantes desde esa sotereología. Esta parcialización de la historia deja de lado hechos efímeros no encauzables dentro de esta idea a priori de redención. Pero la vida está constituida por hechos de todo tipo, nos interesen o no, que tejen un entramado en el cual algunos puntos serán importantes según nuestras perspectivas. Vemos que ni en “*El Sonido y la Furia*” ni en “*El Astillero*” hay redención ulterior, por ende, el enunciado rescata una totalidad de hechos. La relevancia de algunos en desmedro de otros depende, ahora, no de otro enunciado, no de alguna idea, no de algún deseo, sino de la misma enunciación, del modo en que se habla, de la forma del discurso. El no redencionismo final implica una historia no-lineal, una disgregación cronológica en la cual nos perdemos, dado que no existen ideas o enunciados directrices a partir de los cuales contar la historia.

No hay redención en el enunciado, sí en la enunciación. Pero una redención trágica (en sentido Nietzscheano), madura, disfrazada, poderosa, propia de “*nosotros, los nobles*”: la única redención posible, la del arte.

No obstante podríamos señalar un rumbo: el del idiota, o el de Larsen. Ambos viven sólo en el presente, el uno como sentimientos (alteridad de la razón moderna), el otro como *hastío* (fundamento de la razón moderna). No hay una trama unidireccional cuya conclusión desata todos los nudos hechos por un narrador. La novela clásica ocupó un lugar hegemónico en el modo de entretenerse los discursos, un modo racional, lógico, con un nivel de coherencia bastante más que distante de la vida en su absurdidad, en su evanescencia.

CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo la deconstrucción Faulkneriana se trasvasa en Onetti bajo diferentes aspectos dados en la enunciación y en el enunciado: Diacronía, Idiotez y Sentidos (Faulkner), Diatopía, Juego y Hastío (Onetti) irrumpen en la obra de arte, en el discurso, generando mayor verosimilitud, mayor proximidad; estetización de lo efímero, opuesta a la estetización de lo monumental, de la Idea.. Ambos trastocan nuestros *hábitos* clásicos de lectura y decodificación. Ambos construyen, junto a nosotros, una Alteridad con diferentes estrategias dentro de un Diagrama que podemos seguir diagramando con nuestra creatividad.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ✧ Bordieu, P: **“Las reglas del arte”**. Anagrama. Barcelona 1995.
- ✧ Derrida J.: **«La diseminación»**. Fundamentos. Madrid 1997.
- ✧ Faulkner, W: **“El ruido y la furia”**. en **Obras Escogidas**. Aguilar, Madrid, 1967.
- ✧ Foucault, M: **“Arqueología del saber”**. S.XXI B.A. 1990.
- ✧ Hegel, G. W. F.: **«Enciclopedia de las ciencias filosóficas»**. Porrúa. México. 1990.
- ✧ Marx K.: **«La cuestión judía y otras escritos»**. Planeta. B.A. 1992.
- ✧ Nietzsche, F: **“Obras Completas”**. Aguilar. B.A. 1968.
- ✧ Onetti, J.C: **“El astillero”**. en **Obras Completas**. Aguilar. B.A. 1970.
- ✧ Proust M.: **«El tiempo recobrado»**. Alianza. Madrid 1988.