

# Arquitecturas de la incertidumbre: estructuras narrativas en los relatos “Un sueño realizado” de J. C. Onetti y “Amor a la distancia” de E. Paz Soldán

## Architectures of the Uncertainty: Narrative Structures in the Short Stories “Un sueño realizado” by J.C. Onetti, and “Amor a la distancia” by E. Paz Soldán

**Luca Breusa**

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

Contacto: [luca.breusa@estudiante.uam.es](mailto:luca.breusa@estudiante.uam.es)

<https://orcid.org/0000-0001-7294-8341>

### RESUMEN

A partir de la primera mitad del siglo XX, tanto en el ámbito de la ciencia como en el del arte, el conocimiento y la creación se vieron afectados por la centralidad que asumió el concepto de incertidumbre. Por un lado, la frontera borrosa entre lo fantástico y lo real constituye un espacio narrativo prolífico; por otro, el arte posmoderno experimenta las posibilidades narrativas surgidas en la frontera metaliteraria entre realidad y ficción: el resultado de estos dos hitos podría leerse como una literatura de la incertidumbre. Esa tipología de la literatura exige una arquitectura narrativa específica; es decir, una estructura de sostén interior al relato y no fácilmente visible a la mirada del lector. En mi opinión, a pesar del resultado parecido alcanzado por Juan Carlos Onetti y Edmundo Paz Soldán, sus respectivos cuentos “Un sueño realizado” y “Amor a la distancia” constituyen dos modelos distintos y en cierto sentido opuestos de la misma estructura narrativa. Después de haber analizado y comparado los dos relatos entre sí, será posible identificar lo que llamaría una arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación en el cuento “Un sueño realizado”, de Onetti, y una arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia en el cuento “Amor a la distancia”, de Paz Soldán.

**Palabras clave:** Juan Carlos Onetti; Edmundo Paz Soldán; Arquitectura narrativa; Incertidumbre; Fantástico; Onetti; Paz Soldán.

### ABSTRACT

The first half of the 20<sup>th</sup> century introduced the idea of the uncertainty in the scientific fields as well as in the art. Knowledge and creation were affected by the centrality assumed by the concept of uncertainty. It is possible to identify a specific literary field concerning uncertainty. Most novels and short stories belonging to the fantastic genre moves on the blurry limits between imagination and reality, that is to say between the condition of verosimilitude and impossibility of the narrative world. The postmodern fictions are structured in the same way, exploring the blurry limits between fiction and reality according to the metafiction typical features. For this reason, the literature of uncertainty includes fantastic literature as well as postmodern one. In these fields of literature, all kinds of novels and short stories need an internal and low visible narrative structure. In my opinion the comparison between Juan Carlos Onetti’s “Un sueño realizado” and Edmundo Paz Soldán’s “Amor a la distancia” shows two different narrative models. Onetti’s short story, “Un sueño realizado”, could be an example of a static architecture of uncertainty built by assimilation. Otherwise, Paz Soldán’s short story, “Amor a la distancia”, could reveal a dynamic architecture of uncertainty made by alternation.

**Keywords:** Juan Carlos Onetti; Edmundo Paz Soldán; Narrative architecture; Uncertainty; Fantastic; Onetti; Paz Soldán.

## 1. El territorio narrativo de la incertidumbre

Desde que Werner Heisenberg, en el primer tercio del siglo XX, formuló el Principio de incertidumbre en el ámbito de la mecánica cuántica, la imposibilidad teórica de alcanzar un conocimiento cabal de la realidad fue asumida también por las artes y las ciencias sociales con otras especificidades y denominaciones —como ocurre con el Paradigma del observador implicado—. El mismo concepto de implicación por parte del observador con respecto al conocimiento de la realidad se veía reflejado en las teorías lingüísticas y narrativas de críticos como Julia Kristeva (1980) y Roland Barthes (1984, p. 34). Ellos señalaban al lector como una instancia imprescindible, hasta aquel entonces ignorada, en el proceso de “significación” de un texto: “un *texte-lecture*, est mal connu parce que depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l’auteur et pas du tout au lecteur”. El texto así definido no se reduce a un producto definitivo y unívoco, sino que “est une productivité. Cela ne veut pas dire qu’il est le produit d’un travail [...], mais le théâtre même d’une production”, lo cual convierte al texto en un proceso de creación de significado y a la vez en un “espace polysémique” (Barthes, 2000, p. 25). Por esta razón, no debería extrañar la decisión de detenerse en la incertidumbre como elemento esencial de cierta literatura, en la que las estructuras narrativas elaboradas por los autores interactúan con las expectativas y la sensibilidad de los lectores, de tal manera que toda posibilidad de formular una interpretación definitiva y unívoca del texto quede frustrada. La duda, postulada como condición dialéctica producida por el relato en el receptor del texto, ha sido objeto de estudio tanto en la labor crítica acerca de la literatura fantástica como en la determinación del carácter posmoderno de mucha literatura contemporánea.

La mayoría de los críticos coinciden en señalar el ensayo *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov como la obra fundacional de los estudios sobre el género fantástico, ámbito literario que tan solo en los últimos cincuenta años parece haber despertado un verdadero —y legítimo— interés por parte de la crítica. Como es sabido, según Todorov lo fantástico es “l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (1970, p. 29). A pesar del debate generado por la evidente limitación del género que conlleva dicha interpretación, postular que

la vacilación del lector es “la première condition du fantastique” (Todorov, 1970, p. 36) delata unas peculiaridades de los textos a los que nos referimos que nunca deberían pasar desapercibidas: en primer lugar, su capacidad de instalar la duda en el receptor; es decir, la imposibilidad de escoger solo una entre dos soluciones opuestas; y, en segundo lugar, la ineludible mirada hacia la actitud del lector. Curiosamente, la teoría del propio Todorov, persuadido de la decadencia de la literatura fantástica en el siglo XX —porque reemplazada por el psicoanálisis, primera causa del declive de su función social— apunta a unos aspectos coincidentes con los desafíos narrativos asumidos por los autores contemporáneos.

Desde aquel entonces, la crítica ha desplegado un amplio abanico de teorías para aproximarse al género fantástico. Así, a partir de sus orígenes a mediados del siglo XVIII, tanto el recorrido literario como el propio concepto de lo fantástico han seguido evolucionando hasta hoy. Ello se debe a su indisoluble relación con el concepto de realidad, cuya naturaleza cierta e inmutable, según el pensamiento de la Ilustración, se ha vuelto paradójicamente ilusoria a medida que los alcances científicos y la irrupción de lo virtual cuestionaban nuestra propia capacidad de conocimiento sobre lo real. Al hilo de lo expuesto, reparamos en la dificultad de rastrear las condiciones necesarias para definir el género a la hora de enfrentarse con tipologías textuales tan diferentes como, por ejemplo, la novela de terror gótico de H. Walpole, el horror psicológico en E. A. Poe, lo fantástico “arquetípico” de H. P. Lovecraft, y lo que J. Alazraki (1983) denomina lo “neofantástico” en las obras de Kafka, Borges y Cortázar. Además, tan ardua tarea se complica ulteriormente por la proximidad de lo fantástico a géneros literarios contiguos: lo extraño, lo maravilloso, lo real-maravilloso, la ciencia ficción.

De esta forma, debido a la amplitud que alcanzaría un análisis preciso de las teorías con las que se ha intentado definir lo fantástico, trato de ceñirme a anotar las principales posturas críticas en torno al motivo previamente mencionado de la duda. De hecho, a pesar de las referencias recurrentes sobre el tema de la incertidumbre entre lo real y lo ilusorio, lo posible y lo imposible, los estudios dan muestra de una divergencia, a veces significativa, a la hora de establecer el papel desempeñado por ella en la literatura fantástica. Como señalaba al principio, según Todorov

la posibilidad de elegir una explicación entre causas naturales y sobrenaturales crea el efecto fantástico, lo cual “se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés” (1970, pp. 35-36). Aún más significativa en este sentido es la postura de J. Bellemin-Noël cuando afirma la “double formule: *le fantastique est une manière de raconter, le fantastique est structuré comme le fantasme*” (1972, p. 3). Sin embargo, la subordinación de lo fantástico a la incertidumbre momentánea del lector supondría una duración limitada y una naturaleza efímera como consecuencia de la toma de decisión final por parte del receptor, además de la vinculación de “l’organisation du récit à un trait non-spécifique: l’hésitation” (Bessière, 1974, p. 9). Por lo tanto, Bessière asume la duda como condición necesaria pero no suficiente para definir lo fantástico, puesto que este “unit l’incertitude à la conviction qu’un savoir est possible: il faut être seulement capable de l’acquérir” (1974, p. 24). En tal sentido, la especificidad de lo fantástico no estribaría en un estado de mera vacilación, ni tampoco en el recurso a lo sobrenatural expresado por Todorov, sino en la ruptura de las convenciones colectivas a través de una forma mixta ocasionada por la acción mutua del caso y de la adivinanza.

A pesar de los enfoques muy distintos, Rosemary Jackson y Rosalba Campra comparten una postura más ambigua sobre el tema de la incertidumbre. La estudiosa inglesa parece corroborar la teoría de Bellemin-Noël, afirmando que “the instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode” (Jackson, 1981, p. 34), pero sitúa la inestabilidad en el ámbito psicoanalítico, en la lucha de lo oculto y lo inconsciente para subvertir la cultura de una determinada época, sentida como opresiva e insuficiente. Mientras que la crítica italiana declara de manera muy firme que “no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión” (Campra, 2001, p. 189), la cual sería por tanto la isotopía del género y supondría a la vez una reacción de incertidumbre en el lector, aunque señala algunos casos aparentemente excepcionales en donde cabe la posibilidad de un fantástico sin una transgresión efectiva (*Il deserto dei Tartari*, de 1940, escrita por Dino Buzzati) y otro en el que “la duda ha dejado de ser lícita” (Campra, 1991, p. 69) por la ubicación en la otredad de la propia voz narradora.

La coexistencia inexplicable de acontecimientos fantásticos en la esfera de la cotidianidad se plan-

tea en el estudio de Susana Reisz como “la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*” (1989, p. 134); sin embargo, es el cambio de perspectiva propuesto por Martha Nandorfy y Jaime Alazraki lo que más afecta al concepto de vacilación, implícitamente determinado por la existencia de una frontera, asumida como límite infranqueable entre dos realidades recíprocamente excluyentes. Tal postura se desprende del comentario de Alazraki a la obra de Cortázar, cuando define los cuentos del escritor argentino como “signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio” (1983, p. 38). Esta interpretación marca, según Nandorfy, la superación de un enfoque absolutista dictado por prejuicios históricos y culturales: “While dichotomies still inform our perceptions, they are now interrelated to expand the imagination instead of restricting it to choose between truth and illusion” (1991, p. 110).

Las distintas posturas críticas que acabo de describir muestran cómo la vacilación, a pesar de sus importantes implicaciones con el género, no es un rasgo imprescindible de lo fantástico. Además, Alazraki observa que “el suspenso como elemento organizador del relato no es un atributo exclusivo de la narración fantástica” (1983, p. 23). El tema de la incertidumbre destaca por otra razón también: la duda no es una propiedad del texto en sí misma, sino una reacción del lector y, por tanto, pertenece a la esfera fenomenológica de la lectura.

En mi opinión, el interés suscitado por la incertidumbre refleja no solo una actitud de la literatura fantástica, sino de la cultura posmoderna en general. En efecto, la falta de certezas en todo tipo de conocimiento produce el cuestionamiento continuo del propio concepto de realidad, cuyos límites ahora se ven amenazados tanto por lo fantástico, como por otras alteridades, ficticias, virtuales o psíquicas, por poner solo unos ejemplos. La ausencia de un orden establecido se traduce en un estado de inestabilidad y suscita en el lector un abanico de sensaciones atribuibles a una situación de inseguridad, tal como la incertidumbre, la frustración, la inquietud. Tanto la debilitación de la realidad, como la extensión del análisis literario a la dimensión extratextual, y en particular a la experiencia del lector, pertenecen no solo al territorio de lo

fantástico, sino también al más amplio dominio de la “opera aperta”, así definida por Umberto Eco (1989, pp. 41-42) en 1965: “Le varie interpretazioni [...] esauriscono appena in parte le possibilità dell’opera: in effetti l’opera rimane inesauribile ed aperta in quanto ‘ambigua’, poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità”.

Esta afirmación de Eco se enmarca en el amplio debate que se ha desarrollado alrededor del posmodernismo, concepto de por sí muy escurridizo aun hoy en día. El filósofo francés Jean-François Lyotard recurrió a este término para referirse a “l’incrédulité à l’égard des métarécits” (1979, p. 7). En la estela de Derrida, Deleuze y Foucault, Lyotard pone en tela de juicio “les grands récits” —las grandes explicaciones racionalistas del mundo como la lingüística estructuralista, el marxismo, el psicoanálisis freudiano, etcétera— que dejan lugar a una heterogeneidad de narraciones fragmentarias, subjetivas o especializadas, los “petit récits”.

Linda Hutcheon propone una poética del posmodernismo que se sustenta en la capacidad del arte contemporáneo de sortear la condición de crisis señalada por Lyotard, asumiendo las contradicciones de la realidad y de sus narraciones en un proceso de generación de sentido no unívoco, sino siempre relativo, incompleto y abierto a otras interpretaciones. Esto es “the concept of *process* that is at the heart of postmodernism [...], it is the process of negotiating the postmodern contradictions that is brought to the fore, not any satisfactorily completed and closed product that results from their resolution” (Hutcheon, 1992, p. XI). En cambio, Eco (1985, p. 529) considera al posmodernismo como una “categoria spirituale”, o mejor un “modo di operare”, y representa el proceso de generación de sentido de las obras posmodernas a través de la metáfora del laberinto como “modello astratto della congetturalità” (p. 525). Así, al laberinto clásico y al laberinto manierista, Eco contrapone un tercer modelo de laberinto inspirado en la idea de “rizoma” propuesta por Deleuze y Guattari,

[...] fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma [...]: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato. (Eco, 1985, p. 525)

Sin ir más allá, en el intento de esbozar una definición apropiada al concepto tan debatido de posmodernismo, quisiera poner en evidencia cómo los cimientos de un fenómeno que orbita en torno a la idea de crisis, tanto de la comprensión como de la narración de la realidad, están relacionados *a priori* con una condición de incertidumbre. Si la literatura posmoderna se traduce en “writing-as-experience-of-limits”, como ha afirmado Julia Kristeva (1980, p. 137), entonces la duda se anida precisamente a lo largo de esas fronteras alcanzadas por llevar al límite las posibilidades de la escritura. Esto ocurre, por ejemplo, a raíz de la disolución de los géneros narrativos y en especial de la frontera entre la ficción y la no-ficción.

Dentro del amplio abanico de recursos narrativos —intertextualidad, deconstrucción, parodia, *collage*, metadiscurso lúdico, etcétera— que ocasionan una doble codificación del texto, quizá sean la escritura autoconsciente y la autoficción las que mejor ejemplifican lo antes dicho. Ambos recursos, la escritura autoconsciente, es decir “la escritura metafictional que cuestiona la identidad entre la realidad y su representación a través del lenguaje literario” (Zavala, 1999, p. 36), y la autoficción, así llamada por Serge Doubrovsky (1977, cuarta de cubierta) y definida como “Fiction, d’événements et de faits strictement réels”, relativizan la legitimidad de los registros narrativos modernos y exhiben aquel mismo proceso de “meaning-making” esencial en la condición posmoderna. Tanto al delatar los mecanismos de ficcionalización puestos en marcha por la escritura, como al confundir las tres identidades narrativas del autor, del narrador y del personaje principal bajo el mismo nombre propio, la frontera entre realidad y ficción —así como entre verdad y mentira— se vuelve borrosa, instaurando el acto de lectura en el territorio de la incertidumbre. Esa condición no tiene que ver solo con la crisis de la subjetividad —“the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual” (Jameson, 1984, p. 63)—, sino también con el reconocimiento del papel esencial asumido por el receptor en el diálogo que se instaura entre el autor, el texto y el lector. Por esta razón también, la duda, en cuanto reacción del lector frente al texto, cobra aún más vigencia en el interés de la crítica desde que el análisis textual ha definitivamente ampliado su mirada hacia la *intentio lectoris*, es decir “la funzione di costruzione —o di decostruzione— del testo svolta dall’atto de-



lla lettura [...] come condizione efficiente e necessaria della stessa attuazione del testo in quanto tale” (Eco, 1986, p. 10).

En la literatura posmoderna asoman nuevos espacios narrativos en donde la lectura activa y creadora del receptor llega a ser el elemento añadido de la obra. Las fronteras borrosas entre realidades posibles crean dimensiones que exigen la participación del lector, no en el sentido propio de una “opera in movimento” (Eco, 1989, p. 46), sino poniéndolo ante lo insoluble. Así, la peculiaridad del conjunto de cuentos y novelas que brotan de esas zonas ambiguas estibaría en un único elemento: la duda insoluble del lector.

Aunque la vacilación no sea un rasgo específico a la hora de analizar la organización textual de una obra, como justamente anota Bessière, me atrevería a avanzar la hipótesis de que es posible detectar por lo menos dos modelos narrativos compartidos por buena parte de aquellos textos cuyo objetivo es producir la duda: estos modelos podrían ser definidos como unas *arquitecturas de la incertidumbre*, puesto que el término arquitectura conjuga un proyecto lógico con su construcción física. La primera tarea del escritor para poner al lector en una situación de duda es debilitar la frontera entre dos realidades aparentemente excluyentes, hasta lograr que no parezca tan infranqueable como las percibimos a diario. Ello se cumple a través de dos modalidades distintas: o bien por medio de una asimilación progresiva de la otredad a la realidad, hasta alcanzar la evanescencia del supuesto límite; o bien dando brincos a lo largo de la narración, hasta dejar al lector en la imposibilidad de determinar a ciencia cierta su posición respecto a esa frontera. En el primer caso nos hallamos frente a la que propondría llamar una *arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación*, mientras que en el segundo sería posible hablar de una *arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia*.

Mi propósito en las páginas siguientes será identificar estos modelos narrativos a través del análisis de los cuentos “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti, y “Amor a la distancia” (1996), de Edmundo Paz Soldán. De hecho, ambos cuentos logran con éxito un efecto de incertidumbre, pero proceden por dos vías opuestas que son precisamente las de la asimilación y de la alternancia. Además, ambos relatos comparten, si bien de distintas formas, la problematización del concepto de realidad en la ficción

y en el arte: por un lado, Onetti da buena muestra de los límites de lo real que la narrativa fantástica ha sabido representar, y, por otro, Paz Soldán convierte la escritura consciente de sí misma en un territorio ambiguo ante la mirada ahora escéptica del lector.

## 2. El sueño asimilado por la realidad entre mentiras

Aunque “Un sueño realizado” se adscriba a la “primera fase de iniciación” del autor uruguayo, según la categorización cronológica establecida por Hortensia Campanella (2005, p. XXXI), ha sido definido por Omar Prego (1986, p. 18) como “uno de los cuentos fantásticos más perfectos jamás escritos en el Río de la Plata”. Aún más rigurosa sería su colocación en lo neofantástico, por su intento de reinventar el orden lógico del mundo a partir de una situación cotidiana, compartiendo una de las características principales del género en la contemporaneidad. Este cuento representa, en mi opinión, un ejemplo significativo de *arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación*. Así, “Un sueño realizado” nos revela la tarea prefijada por el autor: convertir el sueño en algo concreto, es decir, una ficción asimilada por lo real y finalmente convertida en realidad.

Si tuviéramos que reducir la trama del cuento a lo esencial podríamos resumirla en los cuatro puntos siguientes: a) una mujer contrata a un empresario teatral para poner en escena un sueño que le procuró una gran felicidad; b) se llevan a cabo los preparativos para la representación; c) se ejecuta la representación teatral; y, d) el empresario es informado de la muerte de la mujer.

La voz de un personaje que habla en primera persona da inicio a la narración, introduciendo enseguida un recurso técnico fundamental en la obra de Onetti: el narrador como personaje-testigo, lo que implica la subordinación del relato a un punto de vista subjetivo. En principio, todo lo que sabemos sobre Langman —el narrador— es nada más que una broma, inventada por un actor borrachín llamado Blanes, y su condición de hombre fracasado en un “asilo para gente de teatro arruinada” (Onetti, 1976, p. 43). Ambos personajes pertenecen al vasto grupo de indiferentes morales, que como todos “los héroes de Onetti eran los más pacíficos, los más perezosos, los más inútiles del mundo” (Muñoz Molina, 1994, p. 10). La

poca información que tenemos sobre ellos los envilece y los ridiculiza, en el aspecto físico también, insinuando la duda sobre su fiabilidad.

Cuando el narrador encuentra el libro de Shakespeare, objeto de la burla de Blanes, libro que por cierto nunca ha leído, se desencadena la trama principal del relato a partir del recuerdo de las palabras pronunciadas por el actor —“Un tipo como usted que se arruinó por el Hamlet”— frente a la “pobre loca” (Onetti, 1976, p. 43). El mismo procedimiento envilecedor adoptado por Langman y Blanes perjudica también la figura de la mujer sin nombre, que será la verdadera protagonista del relato: no solo es identificada enseguida como “la pobre loca” (doble envilecimiento), sino también su proyecto es definido por el empresario como “un rápido disparate”, “en el reparto de la locura” (Onetti, 1976, p. 43).

Como en la mayoría de las obras de Onetti, los personajes se caracterizan por una ausencia de pasado y “se atreven a ser puro presente; apenas mencionan lo que fueron” (Villoro, 2005, pp. LXXV-LXXVI). Langman parcamente alude a “los veinte años sin saber qué era el Hamlet”, Blanes se afloja como si “recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener” (Onetti, 1976, p. 42); y apenas descubrimos unos detalles inciertos de la vida de la mujer, “no es de aquí; dicen que viene en los veranos” (Onetti, 1976, p. 50); “parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra” (Onetti, 1976, p. 51). Los personajes se vuelven evanescentes por la falta de pasado y gastan su fiabilidad en la burla, la borrachera y la locura: por medio de la perspectiva subjetiva y de algunas omisiones, la realidad de la narración parece debilitarse, deshacerse en algo más inconsistente, sin por eso llegar a ser irreal o imaginaria.

En cambio, para contrapesar este efecto, las descripciones detalladas (aun cuando los detalles resultan bastante desagradables) y el lenguaje un poco “crapuloso” (Vargas Llosa, 2008, p. 116), pero no obscuro, del narrador reflejan un alto grado de verosimilitud. A diferencia de otros textos publicados en los años siguientes, aquí el estilo de la narración nunca llega a la propensión retórica que “diluye lo contado y da un aire artificial, enrarecido e inasible” (Vargas Llosa, 2008, p. 113) a los acontecimientos relatados, sino que, por el contrario, el lenguaje de Langman se caracteriza por la fluidez de la sintaxis y por la coti-

dianidad del léxico. Los detalles de las descripciones en conformidad con la aparente espontaneidad de la voz narradora, suscitan inicialmente lo que R. Barthes (1968) definió como “l’effet de réel”.

Ello resulta aún más significativo en los infrecuentes pasajes en los que el narrador, hablando de la mujer, recurre a metáforas y similitudes que modifican el tono del relato por evocar:

[...] aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. (Onetti, 1976, p. 43)

Además, si nos fijamos en la progresión de los sustantivos con los que se refiere a la mujer, en cuya imagen conviven los dientes “de un niño” y a la vez el “pelo casi gris” (Onetti, 1976, p. 43), podemos trazar el siguiente clímax retrógrado: mujer/señora/adolescente/muchacha. La perspectiva del narrador corrompe la realidad, diluyendo sus impresiones íntimas en el flujo de los acontecimientos. En un primer momento, ella parece rejuvenecer a cada paso, sin embargo, Langman percibe el “peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba” (Onetti, 1976, p. 44). En la descripción de los andares de la mujer se realiza la coexistencia inexplicable de la juventud y la muerte. La mirada del empresario sugiere también una posible futura interpretación del sueño: la mujer desea revivir la felicidad de sentirse protegida y querida, como presumiblemente había ocurrido en su infancia, antes de morir.

La conversación entre los dos está marcada por la incomunicabilidad causada por la desconfianza y el nerviosismo del empresario que se rinde a las solicitudes de la mujer solo para cobrar los cien pesos. A pesar de las incomprensiones, es precisamente a partir de ese momento cuando ambos dan inicio al proceso de asimilación del sueño en la realidad. En efecto, mientras Langman finge entender el proyecto de la mujer, solo para consolidar aún más su convencimiento de que “ya sin dudas [...] estaba loca” (Onetti, 1976, p. 46), ella se esfuerza únicamente en el intento de convertir su imaginación en algo parecido a “una obra de teatro” (Onetti, 1976, p. 44), “un momento”, en “una escena” (Onetti, 1976, p. 46), especificando

la escenografía y buscando un nombre: “Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño*, *El sueño realizado*, *Un sueño realizado*” (Onetti, 1976, p. 45). La transformación hacia la normalidad actúa también sobre la evolución del título que revela esta voluntad principalmente en el cambio del artículo definido “*El*” con el artículo indefinido “*Un*”.

Mientras el relato procede con los preparativos de la representación, asistimos a través de la perspectiva del narrador a un acercamiento entre Blanes y la mujer. Por un lado, Blanes no solo parece haberse acostado con la mujer, sino que se muestra cada vez más comprensivo con respecto a la sensibilidad y al proyecto de ella: primero, respalda su intento de concretar el sueño hasta el detalle más insignificante —“Blanes asintió con la cabeza y le dijo: ‘Claro, con algún dibujo, además, pintado’” (Onetti, 1976, p. 49)—; luego niega su locura —“Que siempre fue un poco rara, sí. Pero no loca” (Onetti, 1976, p. 51)—, y finalmente se persuade de que “aunque es una locura tiene su cosa razonable” (Onetti, 1976, p. 52). Por el contrario, Langman fija con insistencia su mirada de reproche en el actor, en la permanente “borrachera indecente que tenía [y] le dio por el lado sentimental” (Onetti, 1976, p. 51), hasta “pensar que la locura de la loca era contagiosa” (Onetti, 1976, p. 52). Resulta evidente el intento del narrador de desacreditar las afirmaciones de Blanes, de manera que el proceso de asimilación de la ficción a la realidad siga renovándose por medio de las distintas conductas de ambos personajes. Además, el acercamiento de Blanes y de la mujer asume otro significado muy importante. Ella se da cuenta de que actuar en una representación teatral significa cruzar la frontera de la realidad y ubicarse en un mundo ficticio: “Yo salgo, la mujer que voy a representar yo sale” (Onetti, 1976, p. 49). A partir de ese momento los dos actores, Blanes y la mujer, comparten una realidad otra, es decir la ficción, de la cual Langman queda excluido.

Todo está listo para poner en marcha la obra teatral, ya que la realidad ha asimilado definitivamente el sueño: “una muchacha que no encajaba, ella tampoco, en el tipo del personaje, el tipo que me imaginaba yo, claro, porque sepa el diablo cómo era en realidad” (Onetti, 1976, p. 49). Langman, escabulléndose “detrás de los telones” (Onetti, 1976, p. 53), observa la representación desde fuera, reproduciendo artificialmente en el relato la perspectiva del lector y

aquella extraña percepción, de espectador y de protagonista a la vez, que caracteriza el sueño.

Mientras los actores actúan, el narrador mira con mucha atención y relata el desarrollo de la representación hasta su cumplimiento, como si fuera realmente un espectáculo teatral. El único que no se entera de la conclusión de la escena es Blanes, aparentemente atrapado entre dos realidades convergentes en el teatro-sueño: “Seguía acariciando la frente y la cabellera desparramada de la mujer, sin cansarse, sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar siempre” (Onetti, 1976, p. 54).

La mujer, durante la escena, se convierte bajo la mirada de Langman en una “muchacha” (Onetti, 1976, p. 53), pero terminada la representación vuelve a ser una “mujer” (Onetti, 1976, p. 54), como si “aquel aire de jovencita” la hubiera abandonado para resignarse finalmente al “peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba” (Onetti, 1976, p. 44).

Mientras el narrador se distrae llevando a cabo sus últimas tareas, la mujer se ha muerto. Es Blanes, “borracho, como enloquecido”, quien se lo grita antes de seguir “yendo y viniendo con sus prisas de loco” (Onetti, 1976, p. 54): el acercamiento ahora ha alcanzado su grado máximo. Si a lo largo del cuento el narrador ha relatado con bastante precisión cada acontecimiento, frente a la muerte de la mujer no presenta la misma actitud y se hunde en una reflexión íntima ocasionada por el recuerdo desde el presente:

Comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes [...] lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar. (Onetti, 1976, p. 54)

Asistimos a la grieta en el narrador-personaje donde se sitúa uno de esos “silencios incolmables” destacados por Campra (1991, p. 52), cuando “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad”. En efecto, Langman adquiere un conocimiento en el traslado del tiempo: si en un primer momento parece “un pedazo de bestia” (Onetti, 1976, p. 54), como es apodado por Blanes, por ser el único en

no haberse enterado de lo ocurrido, luego se apropia de una verdad o bien indecible, o bien inexplicada. La distancia que se va formando entre el Langman-narrador y el Langman-personaje produce el efecto de incertidumbre solo en el receptor, puesto que el personaje da muestra de una seguridad y un conocimiento que no quiere —o no puede— compartir con él.

Como afirma Mario Benedetti (1974, p. 56), el autor “recurre francamente a una solución de índole fantástica”, y a pesar de ello aún nos hallamos en la situación de un “posible según lo relativamente verosímil” (Reisz, 1989, p. 134). La muerte de la mujer se queda en el misterio por la imprevista omisión de un narrador que a lo largo del relato había deslizado unas alusiones vagas sobre “otra clase de cosa” (Onetti, 1976, p. 52) imposible de explicar. La soñadora, con “la cara vuelta hacia un sitio lejano que estaba más allá de mí mismo, más allá también de la pared que yo tenía a la espalda” (Onetti, 1976, p. 53), anuncia el anhelo hacia el imaginario de las futuras obras de Onetti con “esa mirada hacia un otro lado que no se limita a la mera contemplación de ese lugar en principio ajeno sino que supone un intento obcecado por habitarlo” (Becerra, 2010).

Si la vacilación del lector se justifica por la reticencia repentina del narrador, su desconfianza ante una interpretación verosímil de lo narrado se debe también a la convergencia de las dimensiones onírica y dramática que afectan la narración de lo real. Desde el comienzo del relato, el teatro parece desprenderse de toda función social como medio de significación y representación de lo real; persigue, en cambio, una única finalidad: reproducir el sueño en el mundo de la vida, no proyectándolo en la imaginación del espectador sino concretizándolo en los gestos del actor, ya que en el relato de Onetti la actuación y la recepción coinciden perfectamente en la experiencia de la mujer.

El acierto de “Un sueño realizado” estriba precisamente en la imposibilidad de una interpretación definitiva. Por medio de la asimilación de lo imaginario a lo real, la frontera que los dividía ha desaparecido y obliga al lector a aceptar este nuevo espacio narrativo o a formular una interpretación subjetiva. Por la misma razón, la muerte de la mujer nos parece a la vez el único acontecimiento inexplicable del relato y el único desenlace posible del cuento, para que esta unidad entre sueño y representación, realidad y ficción, sea incorruptible y total.

### 3. El péndulo de la incertidumbre: la estructura lógica del mareo

En 1996, el cuento “Amor a la distancia” fue incluido en la antología *McOndo*, coordinada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. A pesar de su pertenencia al conjunto de autores que dieron lugar a *McOndo*, Edmundo Paz Soldán es responsable de una literatura no fácilmente clasificable por su controvertida reacción —de ruptura y de “plagio” a la vez— con respecto a los autores del *boom*. Por un lado, sus obras abarcan temas de gran actualidad, con una mirada subjetiva e introspectiva, cumpliendo de tal manera el proceso de ruptura hacia el “tema de la identidad personal (¿Quién soy?)” (Fuguet y Gómez, 1996, p. 13) señalado en el prólogo de la antología. Por otro lado, su admiración hacia los grandes autores de las generaciones anteriores lo indujo “a buscar fórmulas de diálogo con la mejor tradición latinoamericana” hasta convertir su obra “en un generoso inventario de guiños, de complicidades, de —perdón por la palabra— intertextualidades” (Vásquez, 2008, p. IX).

Paradigmático de su poética, el cuento “Amor a la distancia” de Paz Soldán encaja perfectamente con esta doble postura a través de la problemática relación a la distancia de un joven que vive en Berkeley, con su pareja Viviana, que vive en Cochabamba. Además, el tono del narrador simula la confesión privada de un personaje que reflexiona constantemente sobre su vida sentimental. El juego incesante entre la realidad y la ficción (o quizás en este caso sea más correcto decir entre la verdad y la mentira) lo vincula con la literatura de autores como Borges, Cortázar y el propio Onetti.

Aunque en “Amor a la distancia” falta el recurso a una dimensión fantástica propiamente dicha, dos realidades en conflicto dialogan con el lector, dejándolo en la duda sobre el efectivo acontecer de lo narrado, y por lo tanto comparte ese territorio de convivencia entre múltiples posibles en el que se ubica tanto lo fantástico como, más en general, la literatura posmoderna. El expediente de la mentira y la metalepsis dan lugar a una *arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia*, revelando la conciencia temprana del autor de

[...] que el lenguaje no era solo un medio transparente a través del cual se comunicaba la historia; la forma era el fondo, y había que prestar



atención a ese material que servía para construir el relato, que era el relato. (Paz Soldán, 2010, p. 15)

Al igual que Onetti, a partir del título Paz Soldán no nos sugiere solamente el tema del relato. Según las propias palabras del narrador, la expresión “amor a la distancia” entraña una contradicción, puesto que “una cosa es el amor y otra la distancia” (Paz Soldán, 1996, p. 77). Esta actitud anticipa la constante dinámica de contraposición entre términos opuestos, de una manera u otra, que rige la arquitectura del texto, tanto en el nivel de la macroestructura, como en cada párrafo, y es justamente lo que ocurre en la primera frase del cuento. Analizando la construcción del primer período podemos fácilmente trazar una línea de separación (coincidente con el nombre de la chica, “Viviana”) para descomponerlo en dos partes distintas, detectadas también por el plano gramatical: el primer término de la oración está caracterizado por unas coordinadas temporales y espaciales precisas —“Anoche, mientras salía de mi apartamento”— y acciones efectivas expresadas por verbos conjugados en el modo indicativo —“salía”, “se me ocurrió”—; en cambio, el segundo término es de carácter hipotético —“si yo decidiera”—, construido por medio de la negación —“jamás”, “no contártelo”— y de los modos verbales de la incertidumbre, es decir, el condicional y el subjuntivo —“sabrías”, “decidiera”— (Paz Soldán, 1996, p. 73).

A través de oposiciones binarias como estas, el autor contrapone a lo largo de la narración la realidad concreta de los acontecimientos a la ficción de lo que cuenta, o de lo que omite contar, creando un puente entre verdades y mentiras, hechos y pensamientos. Así, se contrapone lo exacto a una condición hipotética o imposible —“quizás jamás”, “no sé”, “si tenemos suerte”—, los detalles concretos —“las botellas de vino tinto, la sonrisa en los labios”— a la falacia de la conversación —con sus “inevitables malentendidos, las frases a medias”—, el tiempo efectivo a la naturaleza cíclica de las llamadas telefónicas —“una o dos veces por semana, en general quince minutos y en el mejor de los casos media hora”; “así hasta el reencuentro y el regreso de las minucias al menos por un tiempo, hasta la próxima separación” (Paz Soldán, 1996, p. 73)—. El amor a la distancia se presenta de inmediato como un oxímoron:

Dicen que las relaciones son precisamente esas minucias que nos pasan mientras estamos ocupados haciendo o diciendo cosas importantes, y lo nuestro es una ausencia de minucias, nos contamos algunas cosas pero no es suficiente, ésta es la naturaleza de la relación a la distancia. (Paz Soldán, 1996, p. 73)

Mientras tanto, la relación a la distancia asume los rasgos de la literatura, es decir, de la ficción, por su naturaleza de cuento en el que las diferencias de tono no son menos importantes del contenido: “cómo importa el tono de voz en el teléfono, la forma es más importante que el fondo” (Paz Soldán, 1996, p. 73).

Con mucha verosimilitud el narrador no confiesa de un tirón su traición, sino poco a poco, confiando los detalles de manera fragmentaria, con la inserción de reflexiones personales y suposiciones imaginarias de por medio, recreando hábilmente la tensión de un personaje aún titubeante entre la confesión y la mentira. A la fiesta y al vino tinto se suman la cerveza, el baile y el nombre de la otra chica, Cristina, pero de repente la narración desliza sobre “los diversos territorios y tiempos en los que uno habita en una relación a la distancia” y la incompatibilidad entre “el allá y el futuro” y “el acá, en el ahora” que “produce angustia y amargura” (Paz Soldán, 1996, p. 74). Los rasgos técnicos ya analizados anteriormente evolucionan en fórmulas más tajantes —“lo paso bien sin ti”, “ser feliz en tu ausencia”— y de ostentada negación —“esté pero no esté, sea imprescindible pero no sea imprescindible” (Paz Soldán, 1996, p. 74)—.

La rutina aburrida de las conversaciones telefónicas se vuelve pura ficción, al igual que la realidad (evidenciada por el reiterado “cómo contarte”), por el “imposible tolerar la verdad y la verdad y nada más que la verdad” (Paz Soldán, 1996, p. 75). El remordimiento del personaje que “va cediendo poco a poco” lo obliga a buscar una justificación —“la carne es tan, tan débil”, “el azar es culpable de todo, de las pequeñas aventuras, de los grandes amores”, “por qué no, no pasará nada”— por haber quebrado un amor sin fallos a cambio de “unas horas de ternura y placer, un instante de compañía” (Paz Soldán, 1996, p. 76). Tras llegar a la conclusión de que “una cosa es el amor y otra la necesidad” (Paz Soldán, 1996, p. 76), el narrador se ve obligado a elegir entre dos posibilidades ficticias opuestas, o sea el amor en la cercanía o la traición de su amada Viviana.

El constante traslado de sentido al cruzar la frontera entre la verdad y la mentira se perfecciona en el párrafo final, cuando para el lector se vuelve imposible desentrañar el complejo entrelazamiento de la confesión y la ficción narrativa. En el epílogo del cuento, el entramado de esa estructura de alternancias continuas entre dos niveles de realidad diferentes se vuelve impenetrable: en un primer momento, ante el recuerdo del “perfecto cuerpo desnudo” de Cristina, el narrador nos persuade a creer en la efectiva traición aludiendo a su simulada ficción —“Por eso jamás te enviaré esta carta, preferiré publicarla en el suplemento literario de algún periódico, escudado en la ficción” (Paz Soldán, 1996, p. 77)— y acaba, sin embargo, afirmando justo lo contrario y asegurando “sin vacilaciones que no, ese cuento no tiene nada autobiográfico, ese cuento es una ficción más” (Paz Soldán, 1996, p. 78). La metalepsis del narrador, que irrumpe en lo narrado convertido en personaje, subvierte la notoria suspensión de la incredulidad del lector y traslada la vacilación entre la verdad y la mentira a otro nivel de incertidumbre, entre la confesión y la ficción. Ni se le concede al lector la posibilidad de asumir la naturaleza manifiesta del cuento en la realidad intratextual, que acto seguido la voz narradora evanesce en una mera entidad ficticia: “todo lo que se relaciona conmigo es, de una forma u otra ficción” (Paz Soldán, 1996, p.78).

Por enésima y última vez la confesión se desliza en un campo de pura imaginación dejándonos en la incertidumbre, mareados por el continuo cambio entre verdad y mentira, desconfiados hacia el narrador y profundamente convencidos de que sea precisamente eso para Viviana (*alter ego* del lector en la narración) “el precio de enamorarse de un escritor” (Paz Soldán, 1996, p. 77). En este caso, paradójicamente, el silencio en la trama de la realidad se produce por una transgresión opuesta a la reticencia del narrador de Onetti: la voz narradora de Paz Soldán se atreve a exhibirse hasta su grado máximo de ficción, alcanzando en cierto sentido un silencio por locuacidad y falta de reticencia.

En el final del relato se hace patente el juego entre la literatura (ficción) y la vida (realidad) antedicho, y asimismo la propuesta creativa de Paz Soldán dentro del conjunto de los autores macondianos: “leer y escribir relatos son la única manera válida de indagar en nuestra identidad, de descubrir quiénes somos

y también —perspectiva aterradora— quiénes fuimos sin saberlo” (Vásquez, 2008, p. XII).

#### 4. El derrumbe de la frontera hacia un mundo in(de)finito

Tanto en Juan Carlos Onetti como en Edmundo Paz Soldán, la lectura no nos proporciona una interpretación definitiva. Nos exige más bien una postura crítica frente a la elección entre una solución de índole realista (muerte por causas no explicadas; ficción como enmascaramiento de la verdad) y otra de índole fantástica-ficticia (muerte como agotamiento del sueño; cuento de mera ficción). Sin embargo, si en “Un sueño realizado” el disolverse de la frontera borrosa entre realidad y ficción es el producto de la asimilación de lo imaginario a lo real, en “Amor a la distancia” esa frontera no se disuelve, sino se vuelve embrollada hasta lo inextricable por los continuos brincos de un nivel de realidad a otro.

Onetti consigue incorporar lo imaginario en lo real por medio de un proceso de asimilación generado sobre todo por el hábil manejo del punto de vista y de las omisiones del narrador —técnica a la que recurrirá en la novela breve *Los adioses* de 1954—, pero desarrolla su relato en un nivel de realidad narrativa homogéneo, y por tanto estático. Por el contrario, Paz Soldán nos pone en vilo entre la verdad y la mentira cruzando esa frontera continuamente “al compás de un movimiento de construcción y destrucción [...] en el que las fuerzas se transmiten y se conservan de un péndulo a otro en un movimiento perpetuo” (López, 2010, p. 102). Este dinamismo, este movimiento sin descanso —recurso fundamental en la estructura narrativa de su novela *La materia del deseo* (2001)— se autoalimenta por medio de la reiteración de las locuciones adversativas (como “pero” y “sin embargo”) y se mantiene en este balanceo a través de numerosos períodos hipotéticos (ha de notarse la frecuencia con la que recurren los adverbios dubitativos “quizás” y “acaso”, y los modos verbales subjuntivo y condicional).

Además, la comparación entre los epílogos de estos cuentos pone en evidencia dos posibilidades opuestas de crear un vacío en la trama de la realidad. La reticencia de Langman, o bien su incapacidad comunicativa, coloca al lector frente a un silencio del discurso, mientras que el narrador de Paz Soldán intenta desbordar la frontera de la credulidad ostentan-

do el proceso creativo de la escritura y la naturaleza inaprensible de lo ficticio.

He adoptado en el ámbito de la incertidumbre entre realidad y ficción las definiciones de *arquitectura estática y por asimilación*, en el caso de “Un sueño realizado”, y de *arquitectura dinámica y por alternancia*, en el caso de “Amor a la distancia”, porque creo que las dos fórmulas pueden a la vez resumir y poner en evidencia el resultado de la comparación. Además, estoy convencido de que la aplicación de ambos procesos se revelaría provechoso a la hora de enfrentarse a obras más complejas. Ya mencioné *Los adioses* de Onetti y *La materia del deseo* de Paz Soldán, pero también podría

sugerir la asimilación de lo fantástico en la obra *Il deserto dei Tartari* de Dino Buzzati, citada por Campra (2001, p. 179), o la alternancia irreducible, entre la investigación esmerada de Carlos Carballo y su obsesión ciega, en la novela *La forma de las ruinas* (2015) de Juan Gabriel Vásquez, o un caso híbrido en el que el dinamismo inicial se vuelve estático hacia el final, como en *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, “Un sueño realizado” y “Amor a la distancia” se acogen a estas arquitecturas de una forma más nítida e incontaminada, y por lo tanto más adecuada para ejemplificar en concreto los términos de análisis aquí propuestos.

## Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos.
- Barthes, R. (1968). “L’Effet de Réel”. *Communications*, 11, 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Seuil.
- Barthes, R. (2000). *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l’écriture*. Seuil.
- Becerra, E. (2010): Juan Carlos Onetti: historias del otro lado. *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/obra.htm>
- Bellemin-Noël, J. (1972). Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier). *Littérature*, 8, 3-23. <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1051>
- Benedetti, M. (1974). Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. En H. F. Giacomani (Ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 53-75). Anaya, Las Américas.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*. París: Larousse Université.
- Campanella, H. (2005). La poblada soledad del escritor. En J. C. Onetti y H. Campanella (Eds.), *Obras completas I* (pp. XXV-LXV). Galaxia Gutenberg.
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En E. Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-73). Sociedad Estatal Quinto Centenario, Editorial Siruela.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Arco Libros.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Eco, U. (1985). Postilla. En U. Eco, *Il nome della rosa* (pp. 505-534). Bompiani.
- Eco, U. (1986). Appunti sulla semiotica della ricezione. *Carte semiotiche*, 2, 9-22.
- Eco, U. (1989). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (Eds.). (1996). *McOndo*. Grijalbo, Mondadori.
- Hutcheon, L. (1992). *A poetics of postmodernism*. Routledge.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy, the literature of subversion*. New Accents.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 53-92.

- Kristeva, J. (1980). Postmodernism? En H. Garvin (Ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (pp. 136-141). Bucknell University Press.
- López, P. (2010). *La Materia del deseo* o la memoria en crucigrama. En E. Fisbach (Ed.), *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán* (pp. 95-105). Presses de l'Université d'Angers.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Editions de minuits.
- Muñoz Molina, A. (1994). Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. En J. C. Onetti, *Cuentos completos* (pp. 9-23). Alfaguara.
- Nandorfy, M. (1991). Fantastic Literature and the Representation of Reality. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(1), 99-112.
- Onetti, J. C. (1976). Un sueño realizado. En J. C. Onetti, *Cuentos completos* (pp. 42-54). Círculo de lectores.
- Paz Soldán, E. (1996). Amor a la distancia. En A. Fuguet y S. Gómez (Eds.), *McOndo* (pp. 73-78). Grijalbo, Mondadori.
- Paz Soldán, E. (2010). Entre la tradición y la modernidad: un relato de la guerra. En E. Fisbach (Ed.), *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán* (pp. 13-18). Presses de l'Université d'Angers.
- Prego, O. (1986). Prólogo. En J. C. Onetti, *Cuentos secretos* (pp. 5-20). Biblioteca de Marcha.
- Reisz, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Hachette.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2008). La ciudad donde todos cuentan. En E. Paz Soldán, *Río Fugitivo* (pp. 9-13). Libros del Asteroide.
- Villoro, J. (2005). La fisonomía del desorden: el primer Onetti. En J. C. Onetti y H. Campanella (Ed.), *Obras completas I* (pp. LXXV-XCVII). Galaxia Gutenberg.
- Zavala, L. (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México.