



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **¿Qué argamasa los une?: poética de los cuentos de Hebe Uhart**

**Yessica Andrea Chiquillo Vilardi**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas  
Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia  
2020

# **¿Qué argamasa los une?: poética de los cuentos de Hebe Uhart**

**Yessica Andrea Chiquillo Vilardi**

Trabajo final de maestría presentado como requisito parcial para optar al título de:  
**Magíster en Estudios Literarios**

Director:

Juan Sebastián Cruz Camacho

Codirectora:

Alejandra Jaramillo Morales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2020

El arte le dice a la vida: “¡A pesar de todo!”.

**György Lukács**



## **Declaración de obra original**

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

---

YESSICA ANDREA CHIQUILLO VILARDI

Fecha 27/07/2020

## **Agradecimientos**

A mi mamá, Emma, que está por encima de todo, le agradezco incluso lo venidero.

Agradezco a Juan Sebastián Cruz por su paciencia infinita, lectura cuidadosa y, especialmente, por saber traducir en términos inteligibles mis inquietudes.

A Sara Martínez le agradezco la amistad transatlántica y el tiempo que dedicó desde Zaragoza escaneando los textos de Uhart que en Colombia no pude conseguir.

## Resumen

Esta investigación se centra en el estudio de poética de los cuentos de la escritora argentina Hebe Uhart (1936-2018). Se tomó un corpus de quince cuentos publicados desde la década de los sesenta hasta el año 2013, periodo que abarca toda la trayectoria cuentística de la autora. Esta tesis pone en evidencia, analiza y valora el uso de los temas, recursos discursivos y características estructurales de los cuentos más representativos de la autora. En primer lugar, se señala que la soledad, la incomunicación y el ensimismamiento — características propias de un horizonte de pensamiento existencialista— operan como los elementos de unidad temática en los cuentos. Así, la pregunta por la argamasa que une a las personas se desarrolla en términos paradójicos: lo que las une es aquello que las separa. En segundo lugar, se destaca la preferencia por las formas no mediatizadas como recurso discursivo, lo cual es un síntoma de la decadencia de la figura del narrador omnisciente. En tercer y último lugar, las formas abiertas de los cuentos de Uhart, con finales no conclusivos, la absorción de otros géneros, la unidad de percepción del sujeto son características afines a una poética contemporánea que encarna la crisis de la experiencia y la desintegración del mundo.

**Palabras clave:** Hebe Uhart, poética contemporánea, cuentos, existencialismo, literatura latinoamericana.

## Abstract

This dissertation focuses on the poetic study of the short stories written by argentinian writer Hebe Uhart (1936-2018). The literary corpus includes fifteen short stories published between the 1960's and 2013, period which comprehends all the author's short story trajectory. At first, this thesis points out that solitude, incommunication and self-absorption —typical aspects related to existentialism— are key thematic elements that integrates and unites the short stories. In this way, the question about the 'mortar' which puts people together is developed in paradoxical terms: if there is something which puts people together, that thing is the same that splits them apart. Secondly, the predominance of non-mediated narrative forms is interpreted as a sign of the decline of the omniscient narrator. At last, the open structures —with non conclusive endings—, the adoption of other genres and the subject's unit of perception which characterizes Uhart's short stories are related to a contemporary poetics that materializes the crisis of the experience and the disbandment of the world.

**Keywords:** Hebe Uhart, contemporary poetics, short story, existentialism, Latin American Literature.



# Contenido

	Pág.
<b>Resumen.....</b>	<b>VII</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Temas: una idea existencialista de humanidad .....</b>	<b>17</b>
1.1 El mundo intrascendente: una mirada a lo pedestre.....	19
1.2 Vivir con intensidad = estar solo .....	22
1.3 Incomunicación y ensimismamiento .....	24
1.4 Conclusiones: la condición existencial descubierta por Uhart.....	28
<b>2. Recursos discursivos .....</b>	<b>30</b>
2.1 Punto de vista conceptual: con los pies en Argentina y la mente en Suecia .....	32
2.2 Monólogo interior: personajes que piensan o se hablan a sí mismos.....	38
2.3 Corriente de conciencia en “Guiando la hiedra” .....	40
2.4 Monólogo dramático: personajes que conversan con un interlocutor ‘silencioso’ .....	43
2.5 El doble registro: contrapunto entre la dimensión narrativa y reflexiva .....	47
2.6 Formas «no narradas»: personajes que escriben .....	50
2.7 Conclusiones .....	53
<b>3. Visión estética .....</b>	<b>54</b>
3.1 Peculiaridad estructural de los cuentos.....	55
3.2 Comprensión de la obra como fenómeno del lenguaje.....	63
3.3 Factores de la impresión artística.....	67
3.4 Conclusiones: el sentido de lo bello en Uhart.....	71
<b>4. Conclusiones generales: una poética contemporánea .....</b>	<b>74</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>78</b>



## Introducción

En el contexto colombiano, aunque es común ver sus libros de cuentos en los estantes de las librerías, el nombre de Hebe Uhart (Moreno, 1936 – Buenos Aires, 2018) todavía resulta extraño, incluso en los sectores universitarios. A pesar de la difusión que en los últimos diez años ha habido por parte de grandes sellos editoriales como Alfaguara, la recepción crítica de su obra está un tanto rezagada. Si bien Uhart fue una asidua cultivadora de este género (le dedicó cinco décadas), aún faltan miradas críticas que se fijen en el tratamiento de sus temas, la especificidad de sus procedimientos, en su modo particular de ver y en la forma arquitectónica de sus cuentos<sup>1</sup>. Por lo tanto, esta inmersión en su universo ficticio tiene el objetivo de llegar a conclusiones que podrían iluminar no solamente su obra, sino también

---

<sup>1</sup> Señalo lo anterior porque en la mayoría de los estudios sobre la obra de Uhart se ha destacado apenas su sencillez o, en otras palabras, “una aparente ausencia de complejidad” (Martínez, 1980, p. 40). Dicha sencillez ha sido relacionada con el tratamiento literario de hechos cotidianos que mirados de cerca revelan una verdad más vasta. Al respecto, Haroldo Conti dice sobre sus cuentos: en espacios narrativos como la casa “adquieren significación hechos y cosas relativamente insignificantes, esas menudencias de la pura vida” (Uhart, 1972, p. 8). Asimismo, Graciela Speranza afirma que la literatura de Uhart convierte “lo anodino en importante” (Uhart, 2010, p.13). Son muy comunes las expresiones ‘la mitología de lo trivial’ o ‘la odisea de lo trivial’ (Ferrero, 2013) para referirse a su obra en general; sin embargo, se debe ahondar para especificar, de entrada, cierta inclinación de la autora por desentrañar la naturaleza profunda de los acontecimientos cotidianos.

su lugar en el panorama del cuento latinoamericano de finales del siglo XX y principios del XXI.

La trayectoria literaria de Uhart inició con la autopublicación de un libro de cuentos titulado *Dios, San Pedro y las almas* (1962). En 1963, la editorial Goyanarte publicó el libro de cuentos *Eli, Eli, Lamma Sabacthani?* (en hebreo: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?). En 1970 se publicó una compilación de cuentos titulada *La gente de la casa rosa*<sup>2</sup>. En esta década la autora incursionó en otros géneros de escritura: en 1970 se estrenó su primera obra dramática *Un pájaro gris, medio gordo, de pico corto*, en 1971 Uhart adaptó al teatro su cuento “Tiempos nuevos”, incluido en la compilación *La gente de la casa rosa*. Más tarde lanzó una novela corta titulada *La elevación de Maruja* (1974) y otro libro de cuentos, *El budín esponjoso* (1977). A este último género se suman los libros *La luz de un nuevo día* (1983), *Guiando la hiedra* (1997), *Del cielo a casa* (2003), *Turistas* (2008) y *Un día cualquiera* (2013). También produjo más novelas cortas: *Leonor* (1986), *Camilo asciende* (1987), *Memorias de un pigmeo* (1992), *Mudanzas* (1995) y *Señorita* (1999). A partir del año 2011, empezó a dedicarse mayoritariamente a escribir crónicas literarias. En esta nueva etapa creativa se inscriben cinco libros: *Viajera crónica* (2011), *Visto y oído* (2012), *De la Patagonia a México* (2015), *De aquí para allá* (2017) y *Animales* (2018).

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que los libros *Eli, Eli, Lamma Sabacthani?* (1963) y *La gente de la casa rosa* (1970) son compilaciones que incluyen cuentos del primer libro *Dios, San Pedro y las almas* (1962) y otros relatos nuevos. En vista de que hay relatos repetidos, en la edición de *Cuentos completos* (Adriana Hidalgo Editora, 2019) estos tres libros se agrupan indistintamente en una sección denominada “Primeros cuentos (1962-1970)”. De ahí que más adelante no me refiera al primer libro para el corpus a analizar en esta tesis.

Pese a que Uhart publicó desde la década de los sesenta, su obra empezó a tener visibilidad a finales del siglo XX. Lo anterior lo podemos constatar en el estudio que hace Marcela Crespo Buiturón (2015) sobre la tradición del cuento argentino en el siglo XX. Allí hace un paneo lo más representativo posible de las diferentes antologías que influyeron en la construcción del canon cuentístico argentino. Aunque en la década de los sesenta “se produce una explosión de antologías [...] se intensifican, entonces, los estudios sobre el cuento y sus peculiaridades genéricas y estéticas” (p. 22), sigue siendo escasa la visibilidad de la producción literaria de escritoras argentinas. Solo hasta 1990 Hebe Uhart aparecerá en una antología titulada *Antología de cuentistas argentinos contemporáneos* de la Biblioteca Nacional, cuya selección estuvo a cargo de Jorge Calvetti, Guillermo Ara, Jorge Lafforgue y Hugo Acevedo. Al respecto, Buiturón señala que “curiosamente aparecen, junto a escritores que ya habían consolidado su presencia en las anteriores antologías, *otros que habían sido escasamente citados*” (p. 25, énfasis propio). En este segundo grupo entraría Uhart junto con Pedro Orgambide, Liliana Heker, Abelardo Castillo, Ana María Shúa, Santiago Sylvester, Alberto Vanasco, entre otros. Más tarde se publica bajo el sello de Alfaguara *Cuentos de escritoras argentinas* (2001). En esta compilación aparece Uhart al lado de escritoras como “Esther Cross, Sara Gallardo, Griselda Gambaro, Liliana Heker, Silvia Iparraguirre, Amalia Jamilis, Blady Kociancich, Tununa Mercado, Silvina Ocampo, Elvira Orphée” (p. 27).

La poca visibilidad de su obra en el siglo XX y su posición marginal en el campo literario también tuvo que ver con la manera en que Uhart decidió moverse dentro de su actividad literaria y concibió su arte poética. Dicha marginalidad está relacionada, en parte,

con sus reticencias respecto al rol romántico del escritor y a la literatura de los grandes autores. De ahí que haya afirmado que la conciencia del rol de escritor conspira contra la escritura: “El escritor es una entelequia: hay montones de escritores y son todos diferentes. Yo nunca me sentí escritora, ni ahora [...]. Además de escribir, tengo un montón de roles” (Uhart en Villanueva, 2015, p. 39). Uhart dedicó gran parte de su vida a la enseñanza: trabajó en el campo como profesora de escuela, durante veintisiete años fue docente de filosofía en la UBA y a partir de 1982 se dedicó a dictar desde su apartamento de Almagro talleres de escritura creativa (Villanueva, 2015).

De la lectura global de la obra cuentística de Uhart, extraje un corpus siguiendo tres criterios: (1) aquellos que consideré los más representativos de su arte poética; (2) dicha selección da cuenta de un grado de coherencia que la autora sostiene a lo largo de su trayectoria; (3) para demostrar lo anterior, será necesario incluir al menos un cuento de cada uno de sus ocho libros publicados.

El corpus por analizar, integrado por quince textos, es: “El amo y los criados” y “Gina” de *Eli, Eli, Lamma sabacthani?* (1963); “Tiempos nuevos” del libro *La gente de la casa rosa* (1972); “El recital de piano” del libro *El budín esponjoso* (1977); “Pascual di Genaro, operiartist”, “El gato tuvo la culpa”, “Las abejas son rendidoras”, “La luz de un nuevo día” y “El ser humano está radicalmente solo” del libro *La luz de un nuevo día* (1983); “Sombras nada más”, “Muchacho en pensión” y “Guiando la hiedra” del libro *Guiando la hiedra* (1997); “Una escritora en la capital” del libro *Del cielo a casa* (2003); “Stephan en Buenos Aires” de *Turistas* (2008) y “Mi barrio y los vecinos” de *Un día cualquiera* (2013). Finalmente, esta selección tiene como objetivo armar una especie de guía o mapa de la poética de la autora y, a medida que ahonde en cada uno de los textos, también me referiré

a otros cuentos con los que se puedan encontrar relaciones puntuales, incluso cuando sea solo de manera tangencial. Esta selección tiene como objetivo armar una especie de guía o mapa de la poética de la autora y, a medida que ahonde en cada uno de los textos, me referiré a otros cuentos con los que se puedan encontrar relaciones puntuales, incluso cuando sea solo de manera tangencial.

Para el estudio de la poética cuentística priorizo el procedimiento inductivo sobre el deductivo, ya que mi análisis es de valoración crítica de una obra concreta, mas no de reflexión abstracta sobre un género literario y sus principios. Al respecto, según Ducrot y Todorov (1974) hay tres definiciones de *poética* que por tradición hemos conocido:

1) toda teoría interna de la literatura; 2) *la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias*: “la poética de Hugo”; 3) los códigos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio. (p. 98, énfasis propio)

En este trabajo me distancio de la primera y tercera definición, pues el abordaje de poética que me interesa trabajar se concentra solamente en las elecciones temáticas, discursivas y estructurales hechas por esta autora argentina con el fin de detectar lo significativo de sus cuentos entre todas las posibilidades literarias.

En la primera sección analizo los contenidos temáticos prestando especial atención a la intrascendencia, la soledad, la incomunicación y el ensimismamiento. Los siguientes interrogantes trazan el rumbo de dicha sección: ¿cómo comprender la idea particular de humanidad allí desarrollada?, ¿bajo qué palabras-tema se podría analizar? Acudí principalmente a Milan Kundera (2008) para considerar los temas como aquello que

garantiza el equilibrio arquitectónico en la obra cuentística de Uhart. Además, me sirvo de los postulados de Watson (2016), Camus (1995), Sartre (1973) y Sábato (2000) para sustentar, por un lado, la idea particular de humanidad y, por otro, la inclinación por los acontecimientos triviales en los cuentos, la cual no debe ser entendida como un rechazo a los grandes temas, pues Uhart da cuenta de grandes cuestiones (la condición humana, la creencia en Dios, etc.), pero con un tratamiento prosaico, en palabras de Kundera (2005).

En la segunda sección acudo a Seymour Chatman (1990) para, en términos narratológicos, analizar los recursos discursivos más representativos en los cuentos de Uhart, relacionados con los niveles de intrusión de la presencia del narrador, la función del narratario y el punto de vista desde el cual se describen los existentes y sucesos narrativos. Por último, en el tercer apartado estudio el cuento como una forma terminada, aquello que contemplamos artísticamente, es decir, una forma arquitectónica (Bajtín, 1999). Esta sección está encaminada a la búsqueda del sentido de lo bello en los cuentos de Uhart, a comprender por qué este género figura como una necesidad expresiva para captar la individualidad artística. Para ello, acudo al análisis estético propuesto por Bajtín en “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (1999). Para el desarrollo de las tres etapas que comprende este análisis, resultaron cruciales el concepto de cuento informal de Anderson Imbert (1999), la definición de géneros secundarios y su capacidad de absorber otros géneros (Bajtín, 1986), la noción de literatura menor y desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2008), la imposibilidad de narrar en la literatura contemporánea (Adorno, 2003), así como las reflexiones como parte constitutiva de un texto narrativo (Kundera, 2005). Con lo anterior podemos constatar que los cuentos de Uhart no siguen una fórmula preestablecida del género, sino que en muchos de ellos hay una ruptura del principio de linealidad en la



disposición de los sucesos y, en este sentido, se altera el orden cronológico de las categorías de principio, medio y fin; hay cuentos que atentan contra las formas tradicionales del género y suponen una experimentación discursiva, pues encuentran en la adopción de géneros primarios otras posibilidades expresivas.

### **1. Temas: una idea existencialista de humanidad**

En una entrevista (Libroteca, 2017) Uhart advierte que los temas deben estar íntimamente vinculados a la experiencia cotidiana del autor. De ahí que según ella “la literatura [sea] una excrecencia de la vida”, es decir, una prolongación de las vivencias. Esta relación con la experiencia cotidiana no descarta el hecho de que los temas tratados sean mayores. Uhart en sus cuentos no evita los grandes temas, sino los tratamientos grandilocuentes. De ahí que la pregunta por la esencia de la humanidad, que es un gran tema, no pierda su vínculo con la experiencia cotidiana, que está atravesada por la intrascendencia, la soledad, la incomunicación y el ensimismamiento. Si tal noción de la esencia humana existe, esta no implica una verdad metafísica y la manera como se desarrolla en los cuentos se da al nivel de la experiencia inmediata de los personajes. Este tratamiento particular de los temas tiene que ver con lo que Kundera (2005) llama lo prosaico: “La prosa: esta palabra no sólo significa un lenguaje no versificado; significa también el carácter concreto, cotidiano, corporal de la vida” (p. 20).

A grandes rasgos, el tratamiento prosaico en los cuentos de Uhart lo podemos evidenciar en la manera en que se concretiza la pregunta por la identidad del individuo: por ejemplo, una escritora de la capital piensa en las diferencias que hay entre provincianos y porteños mientras mira vidrieras; una mujer reflexiona sobre el género humano mientras se dedica a podar el jardín de su casa; a una maestra le hacen una amonestación en el informe anual por generar confusión en sus estudiantes al disfrazar a una niña como mendiga y hacerla pasar por reina. En suma, son personajes que viven en el mundo de la prosa y, por tanto, dan cuenta del carácter corporal, cotidiano e “insustancial” de la vida.

Además, los temas son importantes en cuanto garantizan una unidad en las obras de un autor. Según Kundera (2008): “Todo el secreto del equilibrio arquitectónico está ahí” (p. 98). Más adelante, agrega una definición precisa: “Un tema es una interrogación existencial. Y me doy cuenta, cada vez más, de que semejante interrogación es, a fin de cuentas, el examen de las palabras particulares, de las palabras-tema” (p. 106). Tales palabras-tema se transforman en lo que él denomina «categorías de la existencia». Aunque Kundera se está refiriendo especialmente a la novela, sus observaciones sirven para preguntarnos, por ejemplo, por la unidad temática de los cuentos, propiamente aquellos que conforman un libro de un mismo autor. Al respecto, Cristina Fernández señala que en tales casos el resultado ‘libro’ no “se deriva automáticamente de la suma arbitraria de una serie de cuentos, por excelentes que estos puedan ser uno a uno, por separado. Entran aquí una serie de factores, una atmósfera, una particularísima unidad, un orden” (Becerra, 2006, pp. 23-24). Pese a que los cuentos se puedan leer por separado, considerando que son autosuficientes, hay que tener en cuenta que también son “piezas al cabo de una unidad superior” (p. 24), la que establece el libro que los contiene.

Dado lo anterior, me interesa rastrear la unidad temática que opera como equilibrio en la obra cuentística de Hebe Uhart. Algunos de los temas se manifiestan en forma de preguntas recurrentes que logran atravesar décadas enteras. Con esto me refiero exactamente a tres cuentos (“Pascual di Genaro, operiartist”, “Una escritora en la capital” y “Mi barrio y los vecinos”) en cuyas historias hay alguien que, pese a ser diferente en cada cuento y estar incrustado en una situación distinta, se pregunta explícitamente lo mismo: “¿Qué argamasa los une?” (1983, p. 58; 2003, p. 88; 2013, p. 2).

Si bien la expresión “¿qué argamasa los une?” puede leerse como parte del idiolecto de la escritora, su uso como *leitmotiv* en estos cuentos también apunta a una búsqueda común que resulta significativa en su poética. Esta interrogación surge del asombro de ver cómo seres tan diametralmente opuestos pueden ser parte de un mismo núcleo familiar, grupo social o, en una mayor escala, de una misma especie. En este sentido, la argamasa es una metáfora de la condición humana. En adelante, rastrearé en qué cuentos se manifiesta este interrogante, y cómo se plantea, teniendo en cuenta que la pregunta por la argamasa opera como una unidad temática en la obra cuentística.

## **1.1 El mundo intrascendente: una mirada a lo pedestre**

En el cuento “El ser humano está radicalmente solo” hay un verso que hace cavilar a Franco, el protagonista: “Hormigueros humanos, que pasan”. En sus recorridos ya no “buscaba la mirada de la gente para ver si lo miraban a él” (Uhart, 1983, p. 40). Este pensamiento sobre los humanos lo hizo olvidar de su entorno, ahora la expresión de su cara “se hacía humilde [...] porque estaba preocupado por pensamientos muy pedestres pero acuciantes” (p. 41). La importancia otorgada a cuestiones banales está relacionada con un aspecto fundamental de

la literatura moderna: la trivialidad como condición fundamental de la existencia, una consecuencia de la escisión del pacto entre el hombre y el mundo. Una vez proclamada la muerte de Dios (Nietzsche, 2019), a finales del siglo XIX, surgió la inminente necesidad de secularizarlo todo. De aquí partió la tesis capital del existencialismo, según la cual la existencia precede a la esencia, es decir, que primero hay que existir para poder definirse; no hay un concepto previo que profile la humanidad de un sujeto antes de nacer (Watson, 2016). No importan ya las cuestiones metafísicas porque la vida, despojada de un destino preestablecido, será ahora tenida en cuenta en su inmanencia, en su mera accidentalidad, allí donde residen las pedestres cuestiones de la vida cotidiana que ocupan a nuestro personaje Franco.

Este vuelco al mundo de lo concreto también se evidencia en el cuento “Las abejas son rendidoras”. El protagonista es un cura de colegio que se convirtió en seminarista a la edad de once años. Más adelante confiesa que nunca aprendió latín porque, debido a que solo había tres seminaristas y él era el más pequeño, le tocaba quedarse cuidando a los conejos. Siempre que rezaba el breviario, no le quedaba más remedio que analizarlo en sus propios términos:

Empecé a entender que la voluntad de Dios es incomprensible y aprendí que la voluntad de Dios no la lee uno antes, sino después de mucho tiempo que se dieron los hechos. Pero como era muy joven todavía, la voluntad de Dios me parecía terrible a veces e incomprensible. Entonces pensé: *“todo lo que pueda, lo voy a analizar por mi cuenta; todo lo que esté dentro de lo humano, de mi alcance, lo voy a mirar por todos lados; lo que no pueda, lo que no esté a mi alcance, se lo dejo a Dios”*. (p. 101; énfasis añadido)

La ingenuidad e ignorancia de este cura, sin embargo, dan cabida para reflexionar acerca de la imposibilidad de comprender lo absoluto: aquello que no está a su alcance se lo deja a Dios para poder soportar la existencia sin que lo angustie el hecho de no tener certezas del mundo. Paradójicamente, la sabiduría de este sacerdote consiste en acceder al conocimiento práctico, el más inmediato y, por tanto, fiable. A medida que se explaya hablando, enfatiza en que su comprensión de las cosas se da dentro de la practicidad, del terreno de lo sensible. Su aspiración es terrenal: ya no le interesa el reino de las almas, sino aquello que pueda sentir y que no se escape de su entendimiento. Apaciguar las almas es una tarea que va más allá de la existencia y él quiere rehuir lo metafísico.

Este mismo problema sobre el conocimiento de lo divino se desarrolla en el cuento “Él”. La narradora es una joven de diecisiete años y habla sobre su año anterior al ingreso de la carrera de Filosofía, de lo inconforme que está con su físico, pero también de su desencanto transitorio con la vida: “Me parecía que no había ninguna tabla de conversión posible del tiempo de Dios al nuestro y este hiato entre las verdades de la fe y las verdades de la razón me producía el efecto de un remiendo” (Uhart, 2019, p. 369). La anterior apreciación sobre la imposibilidad de conciliar las verdades de fe y de la razón nos remite, de nuevo, a los límites de la condición humana y al rechazo de la trascendencia. Aquello que nos supera se sale de nuestro alcance y, por tanto, de nuestra comprensión: “¿Qué otra verdad puedo reconocer sin mentir, sin hacer que intervenga una esperanza que no tengo y que no significa nada dentro de los límites de mi condición?” (Camus, 1995, p. 71-72).

## 1.2 Vivir con intensidad = estar solo

Según Malraux, autor capital del existencialismo francés, el único sentido de la vida “debía residir necesariamente en la intensidad con la que fuera vivida” (citado en Watson, 2016, p. 466). En este orden de ideas, la existencia es considerada como una constante pugna o, más bien, una autocrítica: el hombre se construye mientras va viviendo. Por tanto, en aquella ‘búsqueda de sentido’ de la vida se prioriza la inmediatez, la experiencia particular situada en un tiempo y espacio concretos, motivo por el cual la noción de amor cambia, pues “[ya] no supone una solución para la soledad humana, sino un refugio para quien quiere huir de ella» [...]. La relación con los demás nunca podrá convertirse en un paliativo satisfactorio para nuestra soledad” (citado en Watson, p. 468). La soledad teóricamente podría remediarse si encontráramos una razón de nuestra existencia en el universo, como lo hace la religión, y esto implicaría darle un sentido trascendente a la existencia, lo cual es imposible desde la perspectiva de Malraux, puesto que no podemos comprender la vida en su totalidad. Entonces, “si queremos vivir una vida intensa por medio de la acción, el precio que inevitablemente habremos de pagar es el de la soledad, y éste es justamente uno de los dilemas en que nos vemos inmersos” (p. 468).

En “El ser humano está radicalmente solo” y “Sombras nada más”, Uhart plantea una concepción de la relación soledad-amor que se relaciona con la de Malraux, ya que esta resulta incompatible con una vida intensa. En el primer cuento, Franco, luego de abandonar por un tiempo el café que frecuentaba, consigue un empleo en una oficina en donde conoce a una chica con la que termina saliendo:

Se hicieron más íntimos y él pensó que tal vez podría vivir o casarse con ella. Pero cuando ella empezaba a hablar de la casa en que vivirían, de los muebles que pondrían,

a él le daba una especie de extrañamiento [...]. Pero él no podía decirle que no tenía ganas de casarse, porque no podía interrumpir esa concentración de ella en los muebles, en las cacerolas [...]. Finalmente, cuando ya no pudo ignorar más que él estaba ajeno a todo ese proyecto, le dijo:

—¿Pero qué te pasa?

Y Franco contestó:

—El ser humano está radicalmente solo.

Ella, pensando en todas las cacerolas que había comprado, le dijo:

—Sos una mierda. (Uhart, 1983, p. 46)

Como ella vivía concentrada en sus propios intereses, no tenía tiempo para rectificar si sus intenciones y deseos coincidían con los de Franco. Si nos preguntáramos por la argamasa que une a estos dos personajes, precisamente el factor común sería aquella soledad en la que cada uno se encuentra inmerso. La decisión que toma Franco consiste en no casarse, pues se da cuenta de que la convivencia amorosa no va a solucionar su soledad. Por tanto, la soledad lo consuela porque le garantiza vivir intensamente: no vivirá en función del otro y empezará a dirigir sus acciones según su deseo y voluntad.

En “Sombras nada más” se desarrolla una situación parecida. La protagonista confiesa que le cuesta trabajo tener certeza de quién es su novio Miguel: “Estábamos juntos pero separados [...] y yo, de vez en cuando, me preguntaba de manera vaga ¿cómo sé que estamos juntos?” (Uhart, 2019, p. 319) y “lo veía bajo varios puntos de vista, me ponía contenta con su alegría, pero que no festejara a costa mía [...]. Pero todo estos eran pensamientos solitarios míos” (p. 321). Los conflictos que tienen como pareja se dan porque

ambos constituyen puntos de vista irreconciliables. Incapaces de trascender su propia subjetividad, tampoco comprenden a cabalidad lo que la otra persona encierra. La interacción, entonces, da la ilusión de aplacar la soledad, pero jamás la elimina. De esta inevitable soledad existencial surgen otras dos características fundamentales de la condición humana: la incomunicación y el ensimismamiento.

### 1.3 Incomunicación y ensimismamiento

El problema de la incomunicación se desarrolla principalmente en el cuento “El ser humano...”. Franco deambula de mesa en mesa en un café sin lograr entrar de lleno en las conversaciones. Allí va un director de teatro que está buscando a una persona para actuar en su obra *Sólo algunas resonancias*, que trata sobre la incomunicación: “Cada personaje decía lo suyo y eso no tenía nada que ver con lo que decía el vecino” (Uhart, 1983, p. 43). Eventualmente, los actores contratados para la obra se pelean tras bambalinas y uno de ellos decide no volver. Por eso el director ve en Franco un posible reemplazo para compensar la falta de comunicación de su elenco. Así, el problema de la incomunicación se manifiesta en varios niveles: entre quienes frecuentan el café, en el tema de la obra de teatro y en su proceso de montaje. Por otro lado, en el café notamos que las conversaciones son intrascendentes, pues no comunican nada y tampoco comprometen a sus interlocutores; las palabras intercambiadas apenas flotan en el ambiente. Incluso cuando los personajes dicen conocerse, en la interacción se devela la vaguedad y superficialidad de aquel conocimiento:

Mónica se levantó, agradablemente sobresaltada, se acercó y le dijo a Rolando:

—¡Qué hacés, mi amor!

Rolando dijo:

—Cómo andás, tesoro.



Decían tesoro y mi amor como si fueran nombres propios, por ejemplo Florencio y Susana. Ella a Franco lo miró de reajo. Rolando con ese buen tono, con ese tino para preguntar sobre los asuntos ajenos, le dijo:

—¿Cómo van tus cosas?

—Ahí andan —dijo ella.

Era como si las cosas caminaran solas, con rumbo resbaladizo.

—Bueno, querido —dijo ella—. Me voy porque estoy apuradísima.

Dijo querido como si hubiera dicho Antonio. [...]

—¿De qué se ocupa ella? — dijo Franco.

—Creo que es algo que tiene que ver con la venta. Si me decís qué, no recuerdo.

(Uhart, 1983, p. 48-49)

La banalidad del anterior diálogo ha vaciado incluso los apelativos «amor», «tesoro» y «querido» de toda significación filial. A fin de cuentas, los personajes que frecuentan este lugar se desconocen entre sí. Hay también otras razones para comprender la apetencia por este tipo de conversaciones. Por ejemplo, en el cuento “Sombras nada más” la protagonista describe la razón de ser de las conversaciones intrascendentes: “Me acostumbré a contarle chismes irrelevantes, de esos que hacen más liviana la vida, que producen una suspensión del tiempo porque uno queda exactamente igual después de haberlos contado” (Uhart, 2019, p. 324).

Volviendo al café, en “El ser humano...” este espacio narrativo cumple una función relevante: saca a flote aquella conexión entre quienes frecuentan el lugar, pese a que sean todos diferentes: “Unos estudiaban, otros debatían acaloradamente algo, un viejo tomaba una copita tranquilo. *Ahí cada uno hacía lo suyo y sin embargo parecía que estuvieran conectados por algo.* Qué pasaba; no sabía y se sentó para averiguarlo” (Uhart, 1983, p. 41; énfasis añadido). Paradójicamente, aquello que los une es lo mismo que los mantiene

aislados. En este sentido, el café es importante porque opera como el hábitat en el cual se refugian las soledades. Esto nos recuerda al Café Mably, lugar que frecuenta el personaje Antoine Roquentin en *La Náusea*: “Todavía hay unos veinte clientes, célibes, modestos, ingenieros, empleados [...]. Hacen un poco de ruido, un ruido inconsistente que no me molesta. También ellos necesitan ser muchos para existir” (Sartre, 1980, p. 18-19; énfasis añadido).

La nulidad comunicativa va de la mano con el ensimismamiento, aquella desatención del entorno que no da cabida para fijarse en el otro; los personajes se encierran en sí mismos. En “El gato tuvo la culpa” aquel encerramiento se ilustra en unos novios que, a falta de poder comunicar lo que piensan de la relación, cada uno se sumerge en sus propios pensamientos y desatiende al otro:

Doris le quería dar un consejo a Miguel respecto de su actuación; le quería decir que él, a cierta hora de la noche tenía tendencia a monologar o a encerrarse en una especie de silencio a veces, siguiendo largos razonamientos solitarios, pero no le dijo nada. (Uhart, 1983, p. 33)

Recordemos que esta misma situación se plantea en “Sombras nada más”, pues la protagonista cuando está con Miguel también se sumerge en razonamientos solitarios. Por su parte, en “El ser humano...”, Franco sintió desde pequeño la necesidad de buscar una actividad con qué entretenerse, en vista de que los demás ya estaban concentrados en algo y, de cierta manera, ignoraban su presencia. Luego este personaje se aliena, renuncia a su individualidad para adecuarse a un modelo que le garantice la afabilidad social. Solo al comienzo esto parece funcionarle, pues atrae a desconocidos y se integra en las conversaciones de los comensales; sin embargo, como consecuencia de esta renuncia,

también se vuelca hacia el ensimismamiento, el cual puede leerse como “la acción mecánica de la obsesión, en la cual se desatiende lo externo, mas para volcarse en la selva interna de los apetitos y del egoísmo” (Ferrater Mora, 1964, p. 85). Recordemos que él solo miraba a los demás para ver si lo miraban a él. Más adelante, aquel vuelco interno lo sumerge en la reflexión acerca de su condición humana, en la fatalidad que aquello encierra: la soledad existencial.

Por su parte, en “Moreno”, un cuento de largo aliento de *La luz de un nuevo día*, se desarrolla esta misma idea del ensimismamiento motivado por los apetitos y el egoísmo. La protagonista, Luisa, hace referencia a ello como una crítica a los adultos de su familia:

Los adultos que Luisa conocía no buscaban la esencia de las cosas; no les interesaba si los valores eran objetivos o subjetivos: todo era asquerosamente instrumental, no tenían espíritu de investigación. No quería saber, por ejemplo, qué sentiría la tía María cuando estuvo internada, qué opinión tenía ella de esa experiencia. Algunos llevaban su cobardía intelectual al extremo: la veían a la tía María y volaban. *Eran seres cerrados que no querían abrirse a nada que fuera distinto de ellos, por el peso de la costumbre y la rutina.* (Uhart, 1983, p. 149; énfasis añadido)

Así, podemos interpretar el ensimismamiento como una reacción ante la imposibilidad del hombre de transgredir los límites de su propia subjetividad y, por tanto, una imposibilidad de vencer la incomunicación. Comunicarse implica tender puentes a otros mundos insospechados, pero los adultos, desde la percepción de Luisa, no están dispuestos a explorar aquello que se encuentra por fuera de los límites de su percepción, ya sea por la costumbre o porque prefieren hacer la vida más liviana y solo sondear sus propias

certidumbres. Esto implica también que cada uno concretiza su idea de mundo de manera singular.

## **1.4 Conclusiones: la condición existencial descubierta por Uhart**

El existencialismo es el horizonte de pensamiento dentro del cual se ubica la idea particular de humanidad planteada en los cuentos de Uhart, pues la autora manifiesta: el rechazo de la trascendencia, la pérdida de la capacidad del individuo de contener el mundo, la anulación de la elección individual, la vida como una pugna constante, la soledad como condición para vivir con intensidad, la condición humana como una antinomia y la necesidad del hombre de estar entre los otros para existir. Cabe aclarar que en este capítulo mi intención fue especificar cuáles son los temas existencialistas fundamentales de Hebe Uhart, cómo se apropia de ellos y los comprende, mas no clasificarla simplemente en una tendencia. Pese a la gravedad de los temas abordados en los cuentos, Uhart rehúye los tratamientos grandilocuentes para explorar la condición humana. En cambio, opta por un tratamiento prosaico, tal como lo entiende Kundera (2005).

El panorama del mundo después de la muerte de Dios y sus secuelas en el hombre ya era desde temprano parte de los intereses literarios de Hebe Uhart. Los personajes se enfrentan a un mundo en el cual las certezas son imposibles, en donde incluso las relaciones interpersonales resultan insuficientes para aplacar la condición de abandono, de soledad. Desde el horizonte del mundo de lo concreto podemos comprender la inclinación de Uhart por fijarse en acciones íntimas y anodinas de la existencia: es lo único verdaderamente al alcance del hombre para una comprensión —así sea limitada— de la vida. Dichas acciones

pedestres constituyen la experiencia inmediata de los individuos y configuran sus posibilidades de existencia. Uhart, al ser consciente de la incompreensión total del mundo, prefiere situar al lector de sus cuentos en el terreno de lo sensitivo porque es la única certeza de la que puede valerse. De ahí que los personajes estén inmersos en la búsqueda fallida de sí, siempre se están construyendo y nunca dejan de conocerse, pues responden a la idea de que todo individuo es un proyecto existencial inacabado.

Finalmente, podemos notar que la unidad temática que atraviesa los cuentos de Uhart es la indagación por la naturaleza humana. La pregunta por la argamasa que une a las personas encuentra respuesta en cuatro condiciones: la intrascendencia, la soledad, la incomunicación y el ensimismamiento; todos estos sustantivos operan como las palabras-tema en la obra cuentística. En la relación de estos elementos se deriva el descubrimiento existencial de Uhart: si existe una esencia del hombre, esta sería la tendencia hacia la paradoja. Así, la pregunta por la argamasa que une a las personas se desarrolla en términos paradójicos: lo que las une es aquello que las separa. En este sentido, en la soledad radical y la preeminencia de la singularidad solipsista reside lo general de la condición humana.

## 2. Recursos discursivos

En términos de Seymour Chatman (1990), la materialización de un tema a través de la forma es entendida como el *discurso*, es decir, los medios a través de los cuales se transmite la historia. El discurso narrativo versa sobre lo que es fundamental artísticamente y la historia versa sobre lo que es fundamental lógicamente. En la tarea de comunicar la historia, el discurso selecciona aquello que importa en sentido estético. Teniendo en cuenta lo anterior, el interés de este apartado es mostrar cómo se materializan formalmente los contenidos temáticos en algunos cuentos de Uhart.

Si bien en los primeros cuentos publicados de Uhart se puede identificar con facilidad la situación del narrador y su nivel de conocimiento, más adelante se vuelve difícil captar los niveles de intromisión, pues no hay siempre un uso de técnica exclusivo y puro, sino que se mezclan en un mismo cuento distintos registros para comunicar la historia. Por tanto, por un lado, conviene detenernos en aquellos cuentos cuya técnica es mucho más compleja y representa también una consolidación de la técnica de la autora; y por otro, tendremos en cuenta los conceptos de Chatman (1990) sobre los niveles de intromisión del narrador, el punto de vista y su relación con la voz narrativa, el narratario y otros recursos discursivos que serán abordados a medida que analicemos los cuentos en donde se haga un uso predominante de ellos.

La diégesis o narración mediatizada “se deriva de la sensación del público de que hay una comunicación demostrable. Si siente que le están contando algo, supone que hay alguien que lo cuenta” (Chatman, 1990, p. 158). Si aceptamos la presencia de un narrador,

es necesario establecer el grado de control y de audibilidad de aquella presencia, pues no todos los narradores se comportan de igual manera.

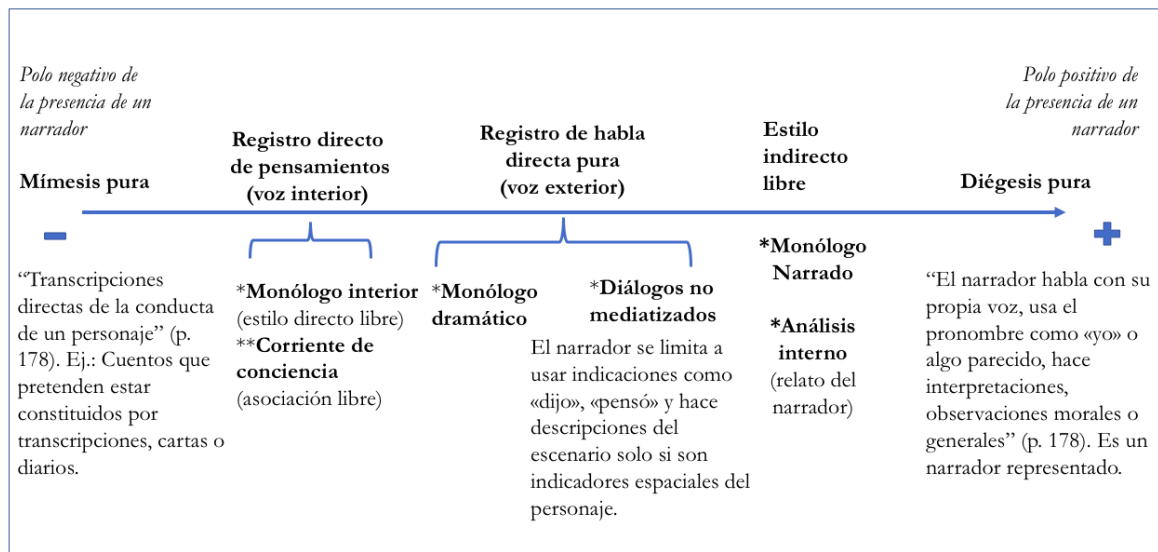
Por su parte, el punto de vista es la perspectiva desde la cual se narran hechos, sentimientos o pensamientos. La clave está en distinguir el tipo de perspectiva y a quién le pertenece. Al respecto, Chatman (1990) postula tres puntos de vista: (1) el perceptivo, es decir, lo que alguien puede ver desde su ángulo de percepción o, en otras palabras, desde su situación física concreta; (2) el conceptual, el cual tiene que ver con las “actitudes o sistema conceptual, su manera de pensar y cómo se filtran por él los hechos y pensamientos” (Chatman, 1990, p. 163); y (3) el punto de vista figurativo que expresa los intereses del personaje, so pena de que él no sea consciente de ello.

Además, si partimos de la idea de que en un cuento hay un narrador, entonces también debe haber alguien a quien se dirija la narración. Aquí entra en juego el papel del *narratario*. Así como el narrador, la situación del narratario “abarca desde un individuo completamente caracterizado a «nadie». [...] La «ausencia» o el «no estar indicado» se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta” (Chatman, 1990, p. 162).

Desde luego, también hay formas de representación no narradas, es decir, aquellas que presuponen en menor medida la presencia de un narrador, por ejemplo, formas de narrativa literaria que “pretenden estar constituidas por cartas y manuscritos encontrados” (p. 181), pues en estos casos la función del narrador se reduce a organizar la información encontrada o a ejercer las veces de taquígrafo o transcriptor.

Ahora bien, podemos jerarquizar los niveles de intrusión de la presencia de un narrador según los estilos narrativos. Esto servirá para tener claridad acerca de las características principales de cada transmisión narrativa. Sin embargo, hay que advertir que una obra literaria puede hacer un uso mixto de estos estilos. En el siguiente cuadro se sintetizan las principales técnicas narrativas explicadas por Chatman (1990), las cuales están organizadas desde el polo negativo de la presencia de un narrador, hasta el polo positivo de dicha presencia:

**Cuadro 1. Niveles de intrusión del narrador**



Las definiciones citadas en el cuadro son extraídas de Seymour Chatman (1990). Elaboración propia.

## 2.1 Punto de vista conceptual: con los pies en Argentina y la mente en Suecia

Pascual y Doris son los protagonistas de “Pascual di Genaro...” y “El gato tuvo la culpa”, respectivamente, del libro *La luz de un nuevo día* (1983). En ambos cuentos la perspectiva desde la cual los personajes evalúan los sucesos tiene un papel clave. Una voz narradora



externa ingresa a la conciencia de los protagonistas para ver desde el punto de vista de ellos: sus intereses, deseos, expectativas e ideales están depositados en otro lugar: Suecia.

Detengámonos primero en Pascual y su percepción de Buenos Aires, luego de haber vivido diez años en el país escandinavo. Haber regresado obra en contra de los intereses de Pascual, pues le toca aprender todo de nuevo, de ahí la insistente aclaración de “lógicamente, todo cambia [...]. Para adaptarse se necesita tiempo” (p. 56). Desde el sistema de teléfono, el modo de hablar de los porteños, la manera en que se exhibían las tortas y cómo en un café los mozos portaban las bandejas; todo le parece incomprensible y lo juzga con desatino:

Cuando él se fue, hace diez años, los mozos de los cafés llevaban una chaqueta distinta, eran en general hombres mayores y llevaban la bandeja en alto; ahora veía con asombro que la bandeja tropezaba con las personas que pasaban y él podía esperar media hora hasta que el mozo volviera a cobrarle. Ahora no miraban a los ojos del cliente como diciendo, “Sí, ya voy”. Venían cuando querían. (Uhart, 1983, p. 56)

Si bien esta percepción indirecta de lo que está observando Pascual corresponde a su campo visual concreto, notamos que aquello que ve (las ratas, los meseros que chocan, las tortas sin la campana de vidrio) está condicionado por la constante comparación entre Argentina y Suecia y, en ese sentido, impera la actitud de no esperar nada bueno de lo que ve. Por tanto, el punto de vista conceptual prima en sus observaciones.

Por su parte, Doris —directora, profesora y aseo de una escuela de danza en La Plata— nunca ha estado en Suecia, pero esto no supone un obstáculo para que ella edifique sus convicciones acerca del comportamiento de los suecos. Como los argentinos no son

suecos, nada de lo que hacen le parece correcto. Todo lo evalúa desde la idealización que hace de aquel país en donde todo, según ella, funciona a la perfección: “En Suecia por ejemplo, todos colaboran; nadie es mezquino; más todavía; al que no colabora, lo denuncian” (p. 25-26); “Miró a la gata con profunda compasión y ternura, porque se veía obligada a vivir acá. Entonces Doris hizo todo un plan de vida en Suecia delante de la gata, mientras la gata no decía nada” (p. 29). Como vive frustrada por estar enseñando danza en La Plata y no en Suecia, aquella privación se refleja en sus comentarios, a todos los tilda de imbéciles: “Tuvo que echar a la señora que limpiaba porque finalmente decidió que era una imbécil” (p. 23); “—¿Por qué no te fuiste a dormir, imbécil?” (p. 25), cuando se refiere a su exmarido Agustín; “yo no sé qué clase de imbécil es ese veterinario” (p. 30); de nuevo, pensando en Suecia: “Allá todos colaboran espontáneamente, porque no son un país de imbéciles” (p. 29); refiriéndose a una obra de teatro: “—Cuando hace esos largos parlamentos inútiles, que son una lata imposible, cuando aparece ese... medio imbécil, que le pusieron un nombre que no pega ni con cola...” (p. 36); y, finalmente, hasta cuando se cohíbe de decir lo que piensa, el calificativo de ‘imbécil’ está de manifiesto: “Ella no podía decir gato imbécil delante del empresario, delante de él tenía que defenderlo porque era su gato, después de todo” (p. 37).

Al comienzo de “El gato tuvo la culpa”, un narrador heterodiegético describe la escuela de danza de Doris con ciertas precauciones basadas en opiniones más bien desfavorables acerca de la gente que se dedica al arte:

En esa cuadra de departamentos con espejos, puertas de vidrio [...] había una casa vieja cuya puerta estaba pintada de violeta y verde. No eran por supuesto un violeta y un verde brillantes [...] esa vieja casa, con esa pintura tan extraña y bonita al mismo

tiempo, y con un cartel arriba que decía “Escuela de Danzas” era de gente que... que sabe alguna cosa, digamos. (Uhart, 1983, p. 23)

Con lo anterior podemos identificar un mayor nivel de intrusión del narrador que, pese a nunca identificarse a lo largo del cuento, deja filtrar en las descripciones sus propias opiniones y prejuicios, como se puede notar en “era de gente que... que sabe alguna cosa, digamos”. A partir de aquella aclaración sobre los tipos de dueños de la escuela, podemos inferir la presencia de un narratario, pues se trata de una información directa sobre el escenario que él necesita conocer (Chatman, 1990, p. 236). Por otro lado, el narrador posee un carácter distintivo que tiene que ver con la verosimilitud. En este sentido, el narrador hace lo posible por convencernos, a través de ejemplos muy peculiares, de la impaciencia y el carácter autoritario de Doris:

Doris iba a la cocina y volvía. Hubiera querido que ese equipo de trabajo estuviera más ocupado en terminar la barra, digamos, por ejemplo, día y noche y hablando menos. Si por alguna casualidad, el papa en persona hubiera aparecido en la casa, se lo hubiera invitado a clavar la barra. (Uhart, 1983, p. 27)

Si, según el narrador, Doris es capaz de mandar al papa a clavar la barra, entonces no nos debe quedar duda sobre dos cosas: el carácter autoritario de la protagonista y las libertades interpretativas del narrador, teniendo en cuenta aquella conjetura sobre lo que pudo haber pasado si el papa estuviera allí. En las descripciones del narrador también se mezclan ‘verdades generales’ que tienen como función fortalecer aquella verosimilitud mencionada más arriba, pero también la de tender posibles conexiones con el interlocutor implícito de la narración. Por ejemplo, en el siguiente pasaje: “Su marido actual iba a colocar

la barra para que se ejercitaran las alumnas. Él no vivía con ella porque la rutina de la vida cotidiana empobrece las relaciones conyugales” (p. 25); la explicación sobre el hecho de que dos personas casadas no vivan juntas es muy contundente y puede ser una creencia acerca del matrimonio que comparta tanto el autor implícito como el lector implícito; sin embargo, también se puede tratar de una percepción indirecta de Miguel, como si aquella hubiese sido la razón con la que le sustentó a Doris la necesidad de vivir por separado, como si, en vez de una opinión del narrador, fuera un pacto entre los dos personajes.

En el primer párrafo de “Pascual di Genaro...” se instaure una voz narradora que replica las preguntas de unos posibles interlocutores, los cuales corresponden a personas que comentan la llegada de Pascual. Y aunque el diálogo que sostienen está escrito en estilo libre, podemos distinguir lo que dice cada posible interlocutor:

[1] Volvió Pascual de Suecia. [2] ¿Qué Pascual? ¿Ese pintor que iba a las reuniones de Casariego, hace unos años? [3] No, no era el boliviano, era uno de bigote, calladito, que pintaba unos cerdos medio cuadrados. [1] Bueno, no importa, la cuestión es que expuso en Suecia y parece que hasta trabajó con Bergman, así que se hace una reunión *en lo de Alejandra*. (Uhart, 1983, p. 55; énfasis y enumeración añadidos)

En el segundo párrafo, se instaure otra voz narradora que no participa como personaje en la historia, sino que reside al nivel del discurso y accede a la conciencia de Pascual y, en menor grado, de los demás personajes: “Casi nadie recordaba a Pascual, sólo uno o dos tenían presente unos dibujos de unos cerdos hechos a lápiz” (p. 55). Este narrador luego alude a uno de los interlocutores del primer párrafo: “Él no podía asistir a la recepción de Pascual; lo lamentaba, pero justamente tenía otro compromiso” (p. 56). Con el pronombre

‘él’, antes no mencionado, el narrador nos da a entender que se trata del personaje que anuncia la llegada de Pascual a sus conocidos, de los cuales podemos inferir que frecuentan las reuniones en la casa de Alejandra.

Más adelante, en el cuento predomina la percepción indirecta libre: el narrador heterodiegético describe desde el punto de vista perceptivo y conceptual de Pascual. En este sentido, el estilo de la narración corresponde a la de un «monólogo narrado» (Chatman, 1990). Esto quiere decir que en la descripción del narrador se mezclan expresiones propias del vocabulario del personaje: “Con el tiempo, dominaba inmediatamente a cualquier megaterio o lo que fuese. Al principio no. Los primeros tiempos, cuando lo veía, hasta que le encontraba la vuelta, sentía un mareo insistente ante esa mole que llevaba tantos huesos con una inocencia estúpida” (Uhart, 1983, p. 57). De la anterior cita podemos identificar las expresiones «esa mole» y «cualquier megaterio o lo que fuese» como propias de Pascual.

Así mismo, el narrador describe lo que pasa por la mente del plástico marino, la única persona de Artes que Pascual conocía: “No comprendía para qué podía servir una memoria que no puede recordar; era una basura y el que la guardaba, un infeliz. Pero era incapaz de hacer esas observaciones en voz alta sobre lo que pensaba; era un hombre educado” (p. 65). El calificativo «basura» corresponde a los términos exactos que usaría el plástico, en cambio, la aclaración acerca de no ser capaz de decir lo que pensaba podríamos atribuírsela al narrador; en cuanto a la afirmación “era un hombre educado”, podemos leer una ambigüedad en cuanto no sabríamos si es una interpretación del narrador o se trata de la convicción personal del plástico acerca de no decir lo que piensa. Por otro lado, hay interpretaciones que pierden validez, como ocurre en la explicación que da el narrador para la falta de

atención sobre lo que comentaba Pascual: “Sería el vino, o que el ambiente estaba caldeado, como por arte de magia se escuchó un disco y ya estaban todos bailando” (p. 60). Esta explicación parece satisfacer a Pascual —que no quiere aceptar que su público no está interesado en su arte ni en su vida—, pero el pacto de lectura que se establece con el lector implícito indica que es precisamente por Pascual y sus conversaciones sobre fósiles, plumín y tinta china que todos renunciaron a seguirlo escuchando. Finalmente, el estilo indirecto libre —en este caso la técnica que obliga al narrador a relatar desde la perspectiva del protagonista— es afín al postulado existencialista según el cual la comprensión del mundo se reduce en términos humanos: el narrador, lejos de comportarse como una instancia omnisciente, también narra a ras del suelo, capta el mundo narrado a través de la percepción inmediata del protagonista.

## 2.2 Monólogo interior: personajes que piensan o se hablan a sí mismos

Otro de los recursos discursivos más recurrentes en la cuentística de Uhart es la representación no mediatizada de la conciencia de los personajes, la cual se logra a través del estilo directo libre o, mejor conocido como monólogo interior, cuya técnica implica la verbalización de las percepciones —sensaciones no verbales— atribuidas solamente al personaje que toma la palabra (Chatman, 1990).

En “Mi barrio y los vecinos”, lo narrado por la protagonista pertenece a un tiempo anterior que corresponde a su adolescencia. En esa medida, intenta recordar los hechos desde la mirada ideológica o moral que tenía en aquel entonces y casi siempre usa el pretérito indefinido para aludir a sus vivencias pasadas: “En casa *decían* que *tenía* mal carácter y en ese tiempo el carácter me *parecía* como una marca del destino, algo fijo” (p. 22). La

excepción a lo anterior se da cuando hay una irrupción temporal y la protagonista comienza a expresarse en presente: “¡Qué cosa tan extraña! Ella no *sufre* de frío. ¿*Se puede* uno cubrir con una cáscara de banana? No. *Debe* ser un vestido hechos de cáscara de bananas...” (Uhart, 2015, p. 29). Los largos apartados en presente, que en apariencia nos remiten a las acciones de la protagonista simultáneas a su expresión, son en realidad un recurso de ‘presente histórico’ para recrear eventos pasados.

En “Sombras nada más”, al igual que en el cuento anterior, la identidad de la protagonista no aparece indirectamente en un comentario, por lo que desconocemos su nombre, pero sí el gran problema que la aqueja: no tener certeza de quiénes son las personas que en un principio creyó conocer, como le ocurre con su novio Miguel. En materia de técnica, para dar cuenta del abandono de toda certeza, en medio de los actos de habla de los personajes, hay un inciso de la protagonista en el que describe todo lo que estaba pensando mientras Miguel esperaba una respuesta ante la pregunta de si era feliz:

Yo perdí una gran oportunidad de expresarme cuando un Año Nuevo preguntó:

—¿Sos feliz?

Yo dudé: la felicidad es algo muy genérico y difuso; nadie puede saber a ciencia cierta si es feliz; además lo de la felicidad es una idea antigua. Quise decir algunas cosas que no me gustaban, más que todo porque recordé que un novio anterior me dijo un día: “¿Vos no ponés ninguna condición a un hombre?” y yo le había dicho que no. En realidad lo que pasaba era que siempre, hasta con los perros, yo había visto cómo se violaban las normas establecidas; el dueño le dice al perro: “Se queda quietito acá” y a los dos minutos el perro está saltando lo más pancho. No es

difícil imponer condiciones: lo difícil es que se cumplan. Pensando en todo esto, le dije:

—Sí. (Uhart, 2019, p. 324)

Después de leer los pensamientos de la narradora-personaje, aquella respuesta queda entredicha. Sabemos que para la protagonista la felicidad es una entelequia y que detrás de un simple ‘sí’ se esconde un sinnúmero de incertidumbres.

La protagonista también incluye explicaciones destinadas a alguien distinto a ella, cuya identidad es desconocida. Esto lo evidenciamos, por ejemplo, cuando habla sobre las conversaciones ‘catedráticas’ de Miguel: “Cuando Miguel recordaba un episodio histórico o político importante, su tono era el de un maestro de buena ley que habla pausadamente como para que el hecho se grabe en el discípulo (que era yo)” (p. 321-322). Con las indicaciones entre paréntesis o guiones, la protagonista está insertando en su relato a un narratario que puede ser ella misma. Sin embargo, más adelante, luego de citar los versos del tango que Miguel le cantó una noche de enero, llama la atención la siguiente oración: “Sí, era muy hermoso. Pero yo tuve una premonición...” (p. 325). ¿A quién le confirma que la letra del tango era hermosa?, ¿acaso el cuento omite posibles intervenciones o, por el contrario, tan solo se trata de la protagonista respondiendo sus propias dudas?

### **2.3 Corriente de conciencia en “Guiando la hiedra”**

Según Chatman (1990), la corriente de conciencia es una subclase del monólogo interior. Ambos se diferencian por el modo de atención de la mente: el monólogo interior implica una concentración deliberada o controlada y, en cambio, la corriente de conciencia implica



una atención desviada (de ahí su rasgo de asociación libre). Así mismo, Chatman (1990) reflexiona sobre la relación que hay entre la elección de la técnica para registrar los pensamientos y la estructura de una obra literaria. En este orden de ideas, la corriente de conciencia suele verse en cuentos en donde el orden azaroso de los pensamientos va de la mano con una historia cuyos hechos también están dispuestos libremente, no se va a ninguna parte, el final es abierto, por lo general el personaje inicia y termina casi siempre en el mismo lugar.

Por el orden azaroso de los pensamientos que hay en “Guiando la hiedra”, sabemos que la narración de este cuento corresponde a la técnica del flujo de conciencia. La protagonista, mientras está acomodando las plantas de su jardín, va pensando en lo que las plantas le evocan, las compara luego con el género humano, describe los tipos de hiedras que tiene y de ahí en adelante los pensamientos se vuelven cada vez más impredecibles, pues el principio organizativo no es la causalidad.

El hecho de que la protagonista esté concentrada en la tarea de jardinería da cabida a un sinnúmero de reflexiones que operan como un contrapunto de comparaciones entre las plantas y el género humano; cada vez que describe un aspecto de las plantas de su jardín, luego se sirve de ese aspecto para asociarlo a las personas: “Algunas personas, con una base mezquina, adquieren unas frondosidades que impiden percibir su real tamaño” (p. 309). De nuevo notamos a un personaje que reconoce la imposibilidad de saber a ciencia cierta cómo es una persona. Aquí, como en “Sombras nada más”, la protagonista da cuenta de la vaguedad de la experiencia de la interacción humana.

Más adelante, operan otros principios organizativos que apuntan a la digresión: de describir el concepto de malignidad y cómo este puede aplicarse a las plantas y a las personas, pasa a recordar sobre lo que deseaba hace cinco años, menciona a la madre de ‘Las de Barranco’, porque aquella madre abnegada representaba todo lo que la protagonista no deseaba ser: “Vivía su vida a través de ellos, de modo que no se sabía cuáles eran sus verdaderos deseos” (p. 310). Aquí está de nuevo presente la idea de incertidumbre: si antes pensaba en las ‘frondosidades’ que ocultan el tamaño real de la gente, ahora reflexiona sobre cómo la renuncia de la individualidad —como la abnegación de la madre de Las de Barranco— impide conocer verdaderamente a alguien.

Luego la protagonista reflexiona sobre lo efímero de sus pensamientos: “Ahora a la mañana pienso una cosa, a la tarde, otra. Mis decisiones no duran más allá de una hora y están exentas del sentimiento de ebriedad que las solía acompañar antes” (p. 310). A través de la atención desviada y digresiva propia de la corriente de conciencia, notamos el carácter voluble de la protagonista. De esta manera, el relato adquiere la misma disposición azarosa y repentina de los pensamientos del personaje: de detenerse en la diferencia entre lo que entiende por necesidades y deberes, de advertir cómo han cambiado sus sentimientos, pasa a pensar sobre el verdadero motivo de la quema de brujas, lo cual da pie para que ella se compare con las brujas: “Ahora, que soy un poco bruja, me observo una veta grosera [...] cocino mucho porque encuentro placer en que lo crudo se vuelva cocido y desestimo totalmente los argumentos ecologistas; si el planeta se destruye dentro de doscientos años, me gustaría resucitar para ver el espectáculo” (p. 312). Más adelante, se interrumpe el flujo de pensamientos y la narradora se remite a sus acciones actuales: “Me despierto y percibo que estoy viva, amanece. Ni viene ninguna idea a mi cabeza; nada para hacer, nada para

pensar [...]. Ya sé lo que voy a hacer: voy a guiar la hiedra...” (p. 313). Con esto, volvemos al punto inicial del cuento: el personaje termina en la misma situación. Inmersa en la tarea de jardinería, la protagonista descubre en esta actividad una especie de felicidad, agradece el simple hecho de estar viva. Al final se dispone, con la misma presteza con que podaba, a escuchar la radio: “Reviso mi jardín y tengo hambre, me merezco un durazno. Enciendo la radio y oigo que hablan de la onza troy; no sé qué es, ni me importa: arre, hermosa vida” (p. 313).

#### **2.4 Monólogo dramático: personajes que conversan con un interlocutor**

##### **‘silencioso’**

En “Las abejas son rendidoras”, el protagonista se refiere a sí mismo en primera persona, usa el tiempo presente y el pretérito indefinido y perfecto cuando alude a sus recuerdos. Estas características podrían atribuírsele a la técnica del monólogo interior; sin embargo, en este cuento hay alusiones a la experiencia del personaje que están dirigidas a alguien más, por lo que podemos suponer que hay un público diferente a él mismo y esto se corrobora con la existencia de deferencias a las necesidades descriptivas del narratario. Por tanto, no tenemos a un personaje que piensa y se cuestiona, sino a uno que está comunicando, contándole su vida a alguien más: “Ahora le voy a confesar una cosa que me llena de vergüenza, no sé si decírselo, me da tanta vergüenza... porque ¿sabe? Yo... Yo soy cura, bah, me río porque yo me entiendo. ¿Sabe una cosa? Yo soy cura y no sé latín” (Uhart, 1983, p. 100). Aquí el protagonista está invirtiendo los papeles: es él ahora quien confiesa sobre su vida personal mientras otro lo escucha en silencio, alguien del cual podemos asumir que

trabaja en el colegio. Más adelante, el cura agrega: “Más le voy a confesar: cuando rezo el breviario y hay partes que no entiendo, me entra una sensación rara, como miedo, no sé cómo decirle. Un miedo físico, le diría yo; no sé si me puede entender. Como le decía...” (p. 100). En esas vacilaciones, pausas, expresiones que pretenden retomar el curso de lo que cuenta y formas dativas que designan a alguien distinto de quien las enuncia, podemos notar la alusión al interlocutor y sus posibles intervenciones, omitidas en el cuento. Pero también aquellas omisiones del interlocutor y la preponderancia del discurso del protagonista están relacionadas con la idea de ensimismamiento e incomunicación desarrollada en el primer capítulo. Aquí el cura está inmerso en razonamientos solitarios, no parece ser capaz de trasgredir los límites de su subjetividad para comunicarse con el otro, pese a que cuente con su presencia.

Vemos, por tanto, que el modelo de este cuento no se concentra en el registro de pensamientos, sino en el registro de actos de habla pura. Las características del monólogo dramático son las que más se ajustarían al modelo narrativo de “Las abejas son rendidoras”. Esta técnica, según Chatman (1990), no debe limitarse solamente al género de poesía y tiene “como regla general que un personaje habla con otro personaje, que está callado” (p. 186). Esto es lo que Bajtín denomina como el fenómeno de la interlocución oculta. En *Formas breves*, Ricardo Piglia también reflexiona sobre este interlocutor implícito y ve en este recurso de la literatura un juego con la tradición oral. Al respecto, señala que la situación de enunciación de este interlocutor permanece cifrada en la obra y solo hasta el final su presencia es revelada: “La silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma. No es el narrador oral el que persiste en el cuento, sino la sombra de aquel que lo escucha” (Piglia, 2014, p. 118). Teniendo en cuenta

lo anterior, podemos inferir que algunos cuentos de Uhart están en consonancia con estas formas orales propuestas por Piglia.

Este mismo fenómeno de interlocución oculta lo vemos en “Cómo vuelvo” de *Guiando la hiedra* (1997). Sabemos que quien habla es docente, casada, madre y atiende una estación de servicio. Así mismo, la protagonista habla sobre sus veinte años vividos en el pueblo; un pasado inmediato que tiene que ver con lo que ha experimentado en los días de la excursión; y también se remite a un presente real, el cual nos sitúa en el último día de la excursión en Embalse. Al comienzo del cuento hay referencias explícitas a alguien que está atento a lo que dice la protagonista: “Yo no soy muy suelta de lengua y no crea que lo que le cuento a usted lo puedo decir por ahí, y menos en mi pueblo: se lo cuento a usted porque es una desconocida; si le contara a alguien de allá, en dos minutos estoy perdida” (Uhart, 2019, p. 315), “como usted ve, tengo la cara curtida por el viento; *no, las manos están así de lavar*” (p. 316; énfasis añadido). La presencia de esta interlocutora no solo está al nivel de la expresión de la protagonista en las formas dativas y los pronombres, sino también en lo no dicho. Las intervenciones de la interlocutora, que no están explícitas en la escritura, podemos inferirlas, por ejemplo, en la respuesta “no, las manos están así de lavar”: aquella mujer desconocida observó las manos manchadas de la maestra y le preguntó si también se le habían curtido por el sol.

Por la descripción del pueblo donde reside, empezamos a tener una idea de la dimensión de lo que la excursión produjo en la maestra: “Donde vivo, son cuatro cuadras con casas; en invierno a las ocho de la noche están todos adentro. Y ahora que estoy lejos y lo veo desde acá, no me explico cómo pude vivir veinte años en ese lugar” (p. 315). Este

reconocimiento de su ignorancia es reiterativo: “Yo estaba tan contenta y por otro lado me agarraba una tristeza al pensar: ‘¿Cómo fue que yo no sabía que había una cosa así?’” (p. 317). A medida que cuenta lo que le pasó va descubriendo con asombro todo el tiempo perdido y todos los lugares que dejó y dejará de conocer por tener que volver al pueblo. La pregunta ‘cómo vuelvo’ es más bien una exclamación que denota resignación. De ahí que a lo largo del cuento ‘cómo vuelvo’ sea una suerte de *leitmotiv* cuya función es la de intensificar la consternación ante el fatídico regreso: “¿Sabe en lo que yo pienso? En cómo vuelvo yo a mi pueblo. [...] y ahora que estamos por volver, no hago más que preguntarme: ‘¿Cómo vuelvo yo a mi pueblo?’” (p. 318).

Esta forma oral de los relatos —o monólogo dramático— se observa también en los cuentos “El budín esponjoso” (*El budín esponjoso*, 1977), “Una se va quedando” (*Guiando la hiedra*, 1997), “Teresa” (*Del cielo a casa*, 2003) y “Turistas y viajeros” (*Turistas*, 2008); la clave en todos ellos está en la narración dirigida a un interlocutor que permanece callado. Y aquí el silencio del interlocutor va entre comillas porque podemos inferir sus posibles intervenciones a partir de omisiones, formas dativas, pronombres en segunda persona, pausas y sobrentendidos en la expresión de quien habla. Esta técnica ha sido trabajada por Uhart desde los inicios de su trayectoria literaria; una muestra de ello es su cuento “Gina” publicado por primera vez en *Eli, Eli, lamma sabacthani?* (1963). Aquí la protagonista, cuyo nombre desconocemos, relata acerca de su búsqueda frustrada de una empleada doméstica. Al comienzo el personaje utiliza expresiones de las cuales podemos inferir una pausa, interrupción y, sobre todo, la presencia de un narratario: “Estaba haciendo planillas, *como dije*, cuando sonó el timbre, y muy pocas veces sonaba el timbre en mi casa” (Uhart, 2019, p. 68; énfasis añadido).

## **2.5 El doble registro: contrapunto entre la dimensión narrativa y reflexiva**

Cabe ahora detenernos en los cuentos de Uhart donde hay un contrapunto entre el monólogo interior y el diálogo. Antes de ahondar en el contrapunto, veamos cómo funcionan las tres dimensiones del relato en Uhart, es decir: la descripción, la narración y la reflexión. La primera dimensión tiene que ver propiamente con la descripción de los escenarios. Según la relación de los escenarios con la trama y el personaje, Robert Liddel distingue seis tipos de escenarios, entre los cuales podemos identificar el «utilitario» como el predominante en los cuentos de Uhart, pues este es “apenas necesario para la acción y en general insensible a la emoción” (Chatman, 1990, p.153). Por tanto, los narradores no profundizan en los escenarios, estos tan solo están dispuestos en términos abstractos en cuanto sirven como un fondo para resaltar a la figura. En la segunda dimensión residen las acciones, lo puramente narrativo del relato, todo lo que allí ocurre. La tercera dimensión, caracterizada por la función reflexiva, se relaciona con el ámbito de la mente, la captación de la conciencia de los personajes, todo lo que ocurre dentro de ella mientras el personaje ocupa un lugar y lleva a cabo acciones que lo relacionan con los demás elementos que componen el universo imaginario del relato.

A Uhart le interesa la interrelación que hay entre la dimensión narrativa y la reflexiva. Aquella correspondencia se da por lo general entre el diálogo y el monólogo interior. Aquí el doble registro atenta contra un uso de técnica exclusivo y puro para comunicar la historia. El diálogo, como actos de habla, entra en la dimensión de lo narrativo. Pese a que en la teoría de los actos de habla se establece la diferencia entre el habla y las

acciones físicas en general, para el análisis que propongo los incluyo en la dimensión narrativa, pues tanto las locuciones como las acciones físicas se dan por fuera del plano de la conciencia del sujeto, figuran como actos concretos y exteriorizados del personaje. Sin embargo, en lo que atañe al habla, sí considero necesario mantener la diferencia entre acto locutorio, ilocutorio y perlocutorio, pues nos dará una idea acerca del modo como opera el contrapunto en los cuentos de Uhart: el acto locutorio es lo que el sujeto dice, el acto ilocutorio es la intención de lo que dice, y el acto perlocutorio tiene que ver con los posibles efectos de aquello dicho en el receptor, es decir, si se logró la intención de la ilocución (Chatman, 1990); a grandes rasgos, los actos de habla son los medios explícitos por medio de los cuales se comunica algo.

Si volvemos al pasaje del cuento “Sombras nada más”, en donde la protagonista recuerda la vez en que su novio le preguntó si era feliz y ella respondió que sí, podemos establecer una diferencia entre los tres actos mencionados. La respuesta “Sí” es el acto locutorio; sin embargo, gracias al inciso que hay entre los dos actos de habla —la pregunta ‘¿Sos feliz?’ y su respuesta afirmativa—, sabemos que aquella locución de la protagonista no refleja su verdadera intención (ilocución), la cual, tal como lo devela el inciso reflexivo, es: “Quise decir algunas cosas que no me gustaban” (Uhart, 2019, p. 324). Sin embargo, haber ocultado lo que en realidad pensaba tiene, a su vez, una doble intención: evitar futuras decepciones en vista de que las condiciones impuestas jamás se cumplen y evadir entrar en una discusión más larga que la obligaría a explicar por qué no era feliz, teniendo en cuenta que ella tampoco tenía una respuesta clara. Por tanto, el acto perlocutorio es haber conseguido el objetivo de mantener a Miguel en la ignorancia, pero también, para el caso de



ella, consiste en un acto fallido por haber perdido la oportunidad de expresarse. Hay aquí, por tanto, un contrapunto entre los actos de habla de la protagonista y sus pensamientos.

Este doble registro tiene como objetivo mostrar la complejidad mental del personaje, todo aquello que pasa por su conciencia mientras dice algo, y cuándo lo dicho no es necesariamente la exteriorización de lo que piensa o, en otras palabras, aquello que comunica no representa sus verdaderas intenciones. Este contrapunto también lo evidenciamos en un diálogo del cuento “Gina”:

A la noche, cuando estábamos cenando, le pregunté cómo se llamaba. Entonces ella me dijo:

—Gina.

A mí me pareció muy exótico, porque Gina era el nombre de una actriz que estaba de moda en ese tiempo y era muy distinta de esa muchacha: Gina era sonriente, alegre y conversadora. Entonces pensé que posiblemente la muchacha quisiera que la llamasen Gina, pero que no se llamaba así, que a lo mejor se llamaba María, por ejemplo. Incluso a riesgo de parecer una persona mal educada, que se distrae cuando le dicen cosas importantes como lo es un nombre, le pregunté otra vez:

—¿Cómo se llama?

—Gina— me dijo con sencillez. (Uhart, 2019, p. 72)

Aunque el inciso formalmente esté llenando con palabras los silencios o pausas entre los actos de habla —la pregunta por el nombre y su respuesta—, notamos también en este cuento que su función primordial es poner de manifiesto los pensamientos e intenciones de quien pregunta. Para la narradora-personaje el acto perlocutorio es fallido, pues no se convence de que, en efecto, Gina le haya dicho su nombre verdadero: “No tenía ningún documento para comprobar si se llamaba Gina o no, pero algo me aseguraba que no se

llamaba así. Después yo siempre le decía Gina, pero con cierta desconfianza, y al mismo tiempo me reía a solas de eso” (p. 72). Y, por su parte, Gina queda convencida de que la repetición de la pregunta tan solo tenía la intención de rectificar su nombre. Aquí, una vez más, vemos un ejemplo de cómo detrás de los actos de habla más simples se esconde todo un entramado de reflexiones que desmiente lo dicho.

En suma, el contrapunto entre la dimensión narrativa y reflexiva complementa, enriquece, valida o desmiente lo dicho por los personajes y, principalmente, demuestra la complejidad mental del sujeto; todo acto —sea interno o externo, nimio o notable— ilumina las zonas ensombrecidas de las acciones, evidencia la riqueza reflexiva que hay detrás de las acciones más banales.

## **2.6 Formas «no narradas»: personajes que escriben**

Según Chatman (1990), las formas de representación «no narrada» son las que menos presuponen la existencia de un narrador. Las más características de este modelo de mimesis pura son “aquellas que pretenden estar constituidas por cartas y manuscritos encontrados” (p. 181). Entre los cuentos de Uhart que adoptan formas «no narradas», figura “El amo y los criados”, publicado originalmente en *Eli, Eli, lamma sabacthani?* (1963). Comienza con la indicación espacial actual del protagonista (el amo) y el recuento de sus gustos y memorias poco fiables, debido al problema de retentiva que padece, de ahí que el principio organizativo de todo lo que relata no tenga siempre una lógica causal, sino que la mayoría de las veces impera un principio de contigüidad: imágenes yuxtapuestas que surgen a medida que él logra recordar cosas y observa su alrededor. Esta disposición de lo relatado asemeja

la asociación libre de la corriente de conciencia, pero aquí la finalidad es la de recrear la falla constante de la memoria del personaje:

Aquí estoy. Tengo una casita; yo digo ‘casita’, otros ‘casa’; no es muy grande. Se me ha repetido constantemente: “Fue regada con lágrimas de tus antepasados”. Pero yo pienso: “¿Desde cuando han visto las casitas regadas por lágrimas?”. No tengo la menor constancia. Sentado cerca de la ventana miro el poniente; no todos los ponientes, eso cansa demasiado, pero de vez en cuando, me gusta. Me agrada tomar de un líquido marrón nuevo, no sé cómo se llama... Creo haberlo sabido la otra tarde. Porque la memoria me falla constantemente; no es cuestión de la edad, todavía soy joven. (Uhart, 2019, p. 99)

El protagonista es un hacendado con dos criados: Asdrúbal y Tomasito. Como padece de gota, todo lo percibe desde su inmovilidad o los pocos desplazamientos que su rigidez le permite hacer en casa. En sus descripciones da cuenta del autoritarismo y el servilismo, de la parquedad de sus criados y del trastrocamiento del lenguaje como efecto de su mala memoria. Al final del cuento llama la atención la aparición de una nota posdata porque supone una intrusión de la expresión de otro personaje: “P. S.: Esto lo escribí yo, Asdrúbal. Mi amo tiene las piernas y el brazo aletargados, de modo que no puede escribir nada, *pero me permití escribir esto porque lo conozco muy bien*” (p. 104; énfasis añadido). Con lo anterior notamos que la existencia de un agente distinto del que relata está representada por el personaje Asdrúbal, quien hace las veces de transcriptor. Según esto, el relato es un registro puro de lo que el amo le dictó a su criado; sin embargo, la exactitud del registro queda entredicha con lo que escrito en la posdata, pues Asdrúbal da a entender que

se pudo haber tomado licencias en la transcripción. En suma, esta posdata nos da la clave de la forma que adopta el relato: la de un documento escrito. Por último, cabe señalar que el hecho de que Asdrúbal sea el mediador de la representación de la conciencia de su amo deja también entredicha la identidad de este último, pues lo que prevalece al nivel del discurso es la percepción del criado. Queda, por tanto, revelada la falsedad del artificio: aflora la incertidumbre sobre qué de lo escrito por Asdrúbal corresponde a las intenciones y pensamientos del amo; aquí el relato, en palabras de Julio Ortega, “deja una sombra de duda sobre la validez de lo representado” (en Pupo-Walker, 1995, p. 584).

Así mismo, “Querida mamá” es un cuento cuya forma corresponde a la de una representación «no narrada», pues adopta el modelo de una carta personal: al comienzo tiene un encabezamiento con la fórmula de saludo ‘Querida mamá:’, y al final hay una fórmula de despedida: “Tu hija que tanto trabajo te ha dado, pero que también te ha querido mucho” (Uhart, 2019, p. 349). Después del primer párrafo, el pacto de lectura de que aquello es una carta destinada a ser leída por la mamá se quiebra: “Pero vos te fuiste antes de la democracia, y fue así: los militares pelearon contra Inglaterra, ocuparon las Malvinas y se vino toda la flota inglesa contra nosotros” (p. 347). Lo paradójico de esta carta es que en realidad su único destinatario ha de ser quien la escribe, pues el ideal, que es la mamá, nunca podrá leerla. Ante esta fatalidad, la hija se dirige a sí misma, ella es su propio narratario, como ocurre en la escritura de diarios:

Mamá, tanto que hemos peleado y nos hemos querido, que después que te fuiste yo pensaba “¿Cómo puede ser que todo eso que existió no exista más y que ahora ella ignore todo lo que me pasa, que dé lo mismo blanco que negro? Yo creo que me da trabajo esta carta porque no quiero llorar”. (p. 349)

Con la dificultad que expresa la hija al escribir la carta, comprobamos que el autor implícito intenta reducir al máximo la mediación de un narrador. Aunque se trata de una carta improbable, por lo frustrado de su destino, la idea de que ha sido escrita solo con las palabras exactas que usaría el personaje permanece. Otros ejemplos de modelos «no narrados» son los cuentos dispersos: “Iorá”, publicado en *Señorita* (1999), cuya estructura emula la escritura de un diario de viaje; y “Cartas de un colono”, publicado originalmente en *Camilo asciende y otros relatos* (2004), y que, como su título lo indica, es una historia conformada por una correspondencia epistolar que reúne nueve cartas escritas por el personaje Beda y dirigidas a su esposa Marianne.

## 2.7 Conclusiones

En la obra de Uhart, a través de los modelos no narrados, registros de habla pura y representaciones no mediatizadas de la conciencia, se exploran las posibilidades de narrar desde los límites de la condición humana y su rechazo de la trascendencia. En este sentido, hay un predominio de la narración contada desde el punto de vista de los personajes que participan en el mundo de la historia. En cuentos narrados por un agente heterodiegético, la descripción de los sucesos y existentes también se hace a partir de la perspectiva de los personajes (percepción indirecta libre). De lo anterior podemos deducir que Uhart sistemáticamente evita la diégesis pura: en vez de un agente que conoce todo, interpreta, juzga y anuncia verdades, prima más un acceso a la mente de alternancia limitada, es decir que la mediación no es continua ni absoluta.

En cuentos como en “El gato tuvo la culpa”, “El ser humano...” y “Sombras nada más” los personajes monologan a pesar de que estén con alguien más. Es así como el monólogo interior y la percepción indirecta libre figuran como medios a través de los cuales se expresa la condición de ensimismamiento del individuo. Así mismo, Uhart dirige la atención hacia la riqueza simbólica y reflexiva que hay detrás de los actos banales. Aquí, por tanto, el doble registro tiene un papel clave: la interrelación entre la dimensión reflexiva y narrativa da cuenta de la complejidad mental del personaje.

### **3. Visión estética**

En su ensayo “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal” (1986), Bajtín plantea que el análisis estético comprende tres etapas: (i) la comprensión arquitectónica del objeto estético, es decir, comprenderlo en su “peculiaridad puramente artística y de su estructura” (p. 22); (ii) comprender la obra en su aspecto primario, de manera independiente del objeto estético, por ejemplo, la obra como un fenómeno del lenguaje; (iii) comprender la obra material externa como el aparato técnico de la realización estética; aquí se analiza como tal la estructura de la obra o, en otras palabras, la composición de la obra material definida como el conjunto de factores de la impresión artística.

### 3.1 Peculiaridad estructural de los cuentos

Para Anderson Imbert (1999), el cuento formal se relaciona con la noción clásica del género, según la cual todos los sucesos están encaminados al desenlace. En ese tipo de cuento “la función del principio es presentar una situación. No sólo el narrador nos la describe, sino que también nos indica en qué consiste el problema que está preocupando al personaje” (p. 100). En cuanto al medio, su función es la de “presentar los intentos del personaje para resolver ese problema que ha surgido de la situación” (p. 100). Por su parte, el fin tiene como objetivo “presentar la solución del problema con un hecho que vinculado directa o indirectamente al personaje satisface la expectativa, para bien o para mal, de un modo inesperado” (p. 100). En cambio, en el cuento informal, el narrador altera aquellas formas tradicionales y las reemplaza por otras que traicionan las expectativas de un lector acostumbrado a los cuentos tradicionales o formales. El lector enfrentado a un cuento informal ya no se pregunta por lo que ocurrirá, sino por el significado del pasado: “Si toda la acción ya ha ocurrido, el principio es una crisis final y el cuento es la gradual revelación de ese pasado” (p. 100-101). Es así como las categorías de principio, medio y fin ya no se comprenden en cuanto a su funcionalidad lógica, sino para designar formas artísticas. Estos componentes no son una sucesión de hechos, “sino de tensiones y distensiones, de problemas y soluciones, de desequilibrios y equilibrios” (p. 101).

A grandes rasgos, en los cuentos de Uhart los sucesos no están encaminados hacia el desenlace<sup>3</sup>. A primera vista, pareciera que la estructura del cuento “Mi nuevo amor” del libro *Guiando la hiedra* está dirigida a la revelación del final, pues en él permanece oculta la identidad del nuevo amor y la función de la trama es dilatar aquella revelación. Al inicio, la narradora-personaje introduce el tema a tratar: “Tengo un nuevo amor y con él aprendí muchas cosas. Por ejemplo, los límites” (Uhart, 2019, p. 345). De ahí en adelante, describe las cualidades favorables de ‘él’. En la última oración sabemos que el pronombre masculino no corresponde a un hombre, sino a un gato: “Sólo come carne picada y se rasca las pulgas delante de la gente” (p. 346). Pese a este elemento de cierre revelador, el cuento en sí es una trama de ocultamientos en la que se parodia el sentido lógico de las categorías de comienzo, medio y fin; aquí son solo formas narrativas que disponen el orden en que se cuenta una única acción: describir al nuevo amor. Tampoco se expone un problema que requiera ser resuelto, por lo que el final no supone un desenlace. Por tanto, podemos deducir que “Mi nuevo amor” es un cuento informal paródico.

El inicio del cuento “Pascual di Genaro...” procede *in medias res*: comienza con el regreso de Pascual a Buenos Aires. Luego el narrador salta al pasado y relata brevemente la vida de Pascual en Suecia (exposición de antecedentes) y al final volvemos a la situación inicial del protagonista en Buenos Aires (su presente actual). El final es fallido en cuanto no hay una solución, sino la confirmación de la desadaptación de Pascual en su entorno, la cual

---

<sup>3</sup> Salvo escasas expresiones, como “La luz de un nuevo día” que, pese a tener un comienzo *in medias res* (“Todavía no se explicaba cómo se pudo caer”, Uhart, 2019, p. 269), el final sí conduce a un desenlace, propiamente a una situación de distensión entre las dos protagonistas: Genoveva y Doña Herminia.



se renueva cada vez que él cree haberla superado. Por su parte, en “El gato tuvo la culpa” el título anticipa un conflicto: la cena estropeada en la que Doris tiene como invitado al empresario. Después de que el gato se llevara el pescado de la mesa, en el último párrafo todavía no se ha llegado a la distensión: “Entonces se produjo un silencio; era tenso el ambiente. Agustín olvidó por un momento su alegría de no haber tenido la culpa; el empresario se había ido” (Uhart, 1983, p. 37). El final traiciona la expectativa de un colapso de Doris ante el fracaso de su cena, pues tan solo se dispone a tomar una copa vino.

En “El ser humano...”, aunque los sucesos del cuento están dispuestos de manera lineal, la forma tradicional no se cumple a cabalidad, pues comienza con el recuento breve de un problema que agobia a Franco desde su infancia y luego el narrador salta al momento en que el protagonista tiene dieciocho años. Aquí el título encierra la revelación que tendrá más adelante el protagonista en la mitad del cuento, es decir, aquella sobre la condición solitaria del hombre. Al final no hay una culminación de las acciones del personaje, tampoco un desenlace en cuanto no se resuelve la soledad radical de Franco. Tal condición solitaria es síntoma de algo mucho más grande, el panorama de incertidumbre en que está inmerso el personaje y que, sin embargo, abraza como su única certeza: “Una nueva y alegre sensación lo invadió. Estaba vivo y tenía una especie de esperanza; no sabía de qué, pero no importaba” (Uhart, 1983, p. 173).

La trama de “Guiando la hiedra” está compuesta por una acción general que determina el curso de la historia: mientras la narradora-personaje está podando las hiedras de su jardín, reflexiona acerca del género humano. Al final del cuento, el personaje deja de podar y se antoja de comer un durazno. A nivel de la acción, no hay ningún cambio

significativo. Por tanto, podemos deducir que la trama de este cuento es un permanente ‘anticlímax’ para el lector que espera una gran aventura o un final revelador. Aquí la técnica del flujo de conciencia, la cual se comporta como un discurso desintegrado y asociativo, permite dar cuenta de la naturaleza fragmentaria del mundo. De ahí que el cuento como forma tampoco aspire a una completitud.

En “Muchacho en pensión” la trama se centra en lo que experimenta Arturo. La historia es lineal: lo mandan a estudiar a Rosario, consigue una pensión, tiene una experiencia negativa que lo lleva a recluirse en su habitación. Al final el narrador se limita a describir de manera breve los desplazamientos de los demás inquilinos y luego se detiene en Arturo: “Iba de su pieza al sillón blanco del patio, se sostenía la cabeza. Dijo: —Abuela me duele la cabeza. [...] Arturo, después de estarse quietecito un rato para ver si se le pasaba, le dijo de nuevo: —Abuela me duele mucho la cabeza.” (Uhart, 2019, p. 343). El narrador nunca da explicaciones al respecto, tan solo nos muestra a un sujeto que se queja por la migraña, pero nosotros, los lectores, a diferencia de la abuela, reconocemos la crisis de Arturo, los incidentes que lo condujeron al encierro, leemos en esa simple queja el desespero de alguien que se encuentra en un callejón sin salida. Acá, por tanto, el final no se comporta como un desenlace; no hay posibilidad de distensión.

Un cuento que supone una mayor experimentación con respecto a las formas narrativas de principio, medio y fin es “Ella, él y el hijo” del libro *Del cielo a casa* (2003). Este texto está dividido en tres apartados: “Ella”, “Él” y “El hijo”, los cuales corresponden a la percepción directa no mediatizada de cada personaje. El orden de los apartados no obedece a un principio de causalidad, podría incluso alterarse y no afectar la trama, por lo que este cuento supone no una combinación de principio, medio y fin, sino una

yuxtaposición de medios: el comienzo de cada apartado procede *in medias res* y ninguna intervención de cada personaje tiene un desenlace. Los dos primeros apartados adoptan la forma de flujos de conciencia y el último, el del hijo, comienza como flujo de conciencia y luego termina en forma de monólogo dramático: “Y no me mire, por favor; haga de cuenta que no existo” (Uhart, 2019, p. 479). Ella (la madre y esposa) se queja por la forma de ser de su esposo: “No se sabe si le gusta o no lo que come; al principio yo le preguntaba y me decía: ‘Si lo como, es que se deja comer’. Nunca más le pregunté nada; si se deja comer, ahí lo tiene, ahí se lo tiro, todos los días de su vida” (p. 477). Su intervención culmina así: “Si lloro, me debo esconder para hacerlo; ese hombre no entiende” (p. 478). En el segundo apartado, él también se refiere a su esposa y con sus observaciones confirma el carácter demasiado metódico que ella desapruueba: “No me gusta verla pelar la naranja con ese cuchillo grande, da cuatro cortes y ya se la comió. La naranja se pela toda en redondo, con paciencia, de modo que no se caiga ni un trozo de cáscara” (p. 478). Culmina de la siguiente manera: “Si ella no me habla, no le hablo” (p. 479). En el tercer apartado algunas de las apreciaciones del hijo coinciden con las del padre: “¿Cuál será la mejor forma de pelar la naranja? Hay que reconocer que bordeándola todo a la redonda es más cósmica, digamos, y esos golpes secos en cuatro son una irrupción violenta” (p. 479). Sin embargo, esto no supone, o al menos así lo expresa el personaje, que el hijo esté tomando partido por uno de sus padres ni que su intervención resuelva o ilumine la situación en la que los tres están inmersos: “Y no me obliguen por favor a dar una opinión, a decir algo que tenga un peso definitivo” (p. 479). Llegamos al final del cuento y la pregunta por el significado del pasado de los personajes sigue sin responderse.

Con los anteriores ejemplos podemos deducir que los cuentos de Uhart traicionan la esperanza de una epifanía. La revelación de una verdad, si es que la hay, se da desde el comienzo de la historia o en el medio, en otras palabras, esta no es constitutiva del efecto de desenlace. Acá parece cumplirse lo que Anderson Imbert (1999) describe como la sensación en el lector de que el cuentista renunció a tejer la trama y “que nosotros la tejamos por él [...] el lector espera que ocurra algo, y cuando concluye sin que haya ocurrido nada esa falta de solución adquiere la fuerza de lo inesperado” (p. 94). Si, por ejemplo, leemos los cuentos de Uhart desde una concepción clásica, llegaríamos a la conclusión de que nada sucede en ellos, no hay una sensación de finitud. Al final, entonces, quedamos con la sensación de que las vidas de los personajes continúan, de que las dudas seguirán acechándolos. No se trata, por tanto, de finales epifánicos, sino de una actitud ante lo leído: la de no esperar ninguna revelación de una verdad profunda.

En consonancia con lo anterior, podría afirmarse que la situación del individuo que pierde en definitiva la capacidad de contener el mundo (Lukács, 2010, p. 13) atenta contra la forma del cuento en Uhart. Para ella el cuento no opera según una idea inherente, un principio interno subyacente de género. Esto también significa hablar de libertad en términos de experimentación discursiva: parodiar o romper la fórmula y buscar otro tipo de posibilidades, como la adopción de géneros primarios, es decir, aquellos caracterizados por su relación inmediata con la realidad y con otros enunciados reales (Bajtín, 1999). En cambio, los géneros secundarios —donde entrarían los géneros literarios— surgen en condiciones de una comunicación cultural mucho más compleja y organizada y no están definidos por la inmediatez. Como género secundario, el cuento tiene la facultad de absorber

géneros primarios, de adoptarlos como un molde de escritura, de extraerlos de su situación real y darle un carácter ficticio.

Evidenciamos la experimentación antes aludida en “Judas”, cuento que aparece en *Eli, Eli, Lamma sabacthani?* (1963), cuya forma es la de una parábola que hace burla de la credulidad del personaje bíblico. “El predicador y la isoca”, del libro *El budín esponjoso* (1977), adopta el modelo de fábula: es breve y se centra en el diálogo entre un predicador y una isoca, una especie de escarabajo. El predicador, con tono grandilocuente y erudito, le explica a la isoca la diferencia entre *natura naturans* y la *natura naturata*. Notamos que el diálogo es fallido, pues el predicador está inmerso en sus lecciones, las cuales no son materia de interés de la isoca, de ahí que lo interrumpa varias veces para salir a mirar si está lloviendo:

—El voluntarismo leibniziano ha engendrado toda una serie de disparates coherentes con la moderna teología, que difiere de la prístina que....

—Esperá —dijo la isoca—, voy a ver si todavía llueve. (Uhart, 2019, p. 189)

Al final la isoca se va. Con lo anterior notamos que en este cuento “se lleva hasta un punto de inflexión máximo —convertido en destrucción humorística de las fábulas— un principio de la narrativa de Uhart” (Porrúa, 2005, párr. 2).

El cuento “Diario de viaje” del libro *Del cielo a casa* (2003) es un registro sobre lo que experimenta y observa la protagonista en un viaje. Su punto de partida es la estación de Tacuarembó y se dirige a Rivera, una ciudad más al norte de Uruguay. Instalada en el bus, va describiendo los matices del desierto a medida que se acerca a la frontera con Brasil. Se baja en Rivera y se dirige a Santa Ana. Una vez allí, el lugar la desanima y decide desecharlo

para su proyecto de escritura: “No puedo, no debo y no quiero escribir algo en la nota sobre Santa Ana” (p. 491). Después regresa a Rivera y allí se dispone a escribir, pero no sobre lo que debe: “Me siento tan cómoda que me pongo a escribir algo que no tiene que ver con Rivera ni con nada de lo que debo hacer ahí” (p. 492). Notamos que este cuento figura como los apuntes que constatan no solo el viaje de la protagonista, sino también su proyecto de escritura en proceso: una nota periodística sobre Tacuarembó y Rivera.

Estos géneros primarios adoptados por algunos cuentos de Uhart —cartas, transcripciones, fábulas, parábolas, diarios personales, diarios de viaje, notas de prensa— “conservan su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de [los cuentos]; participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad [del cuento], es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana” (Bajtín, 1999, p. 250).

Por su parte, la estructura del cuento “Ella, él y el hijo”, al operar como una yuxtaposición de *medios* no solo atenta contra la concepción de principio, medio y fin, sino que su disposición fragmentaria recuerda la peculiaridad polifónica de la novela, por lo cual este cuento, a diferencia de los antes comentados, no se apropia de un género primario sino de otro secundario. La polifonía según Bajtín consiste en “la creación de auténticas conciencias equivalentes en enfrentamiento” (Karageorgou, 2006, p. 23). La reducción de la autoridad de un autor y el enfrentamiento de conciencias lo evidenciamos en la disposición de las intervenciones de cada personaje, tres perspectivas irreconciliables. Al adoptar este rasgo de la novela, no solo hay implicaciones en la trama, sino que la polifonía opera como “una actitud ética y como tal se enfrenta con la propuesta unificadora de la metafísica” (Karageorgou, 2006, p. 23). Esto significa que en el interior de la forma del cuento no se acepta la totalidad del mundo. Ahora las formas, en palabras de Lukács (2010),

“deben demostrar polémicamente la imposibilidad de realización de su objeto necesario [...] introduciendo así la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas” (p. 31).

Tanto la absorción de otros géneros como la elección de formas abiertas son características afines a la poética contemporánea del cuento. Y, aunque no hay una forma unificada de este género, percibimos que varios de los caminos posibles para representar la fractura del presente (Agambem, 2008) incluyen la “sintaxis abierta, tentar los límites del género, hacerse explícito como la crónica o parabólico como la fábula; disolverse en la oralidad inmediata al punto de simularse como transcripción, o reescribir el archivo literario con su transgresión irónica y su fresco vitalismo” (Ortega en Pupo-Walker, 1995, p. 578).

### **3.2 Comprensión de la obra como fenómeno del lenguaje**

El estilo simple de los cuentos de Hebe Uhart lo relaciono con una de las tres características que según Deleuze y Guattari (2008) definen a una literatura menor:<sup>4</sup> la desterritorialización de la expresión. En términos generales, consiste en la adecuación de una lengua para “extraños usos menores” (p. 29). Este proceso se puede dar de dos maneras: la primera consiste en enriquecer artificialmente un idioma, de “inflarlo con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido” (p. 32).

El otro camino es el tomado e inventado por Kafka: “Optar por la lengua alemana de Praga,

---

<sup>4</sup> Las otras dos características son: “la articulación de lo individual en lo inmediato-político” y el valor colectivo de la enunciación (Deleuze y Guattari, 2008, p. 31).

tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad” (p. 32). En esta segunda vía de la desterritorialización ubico la propuesta estética de Hebe Uhart: sus cuentos, aunque escritos en una lengua mayor, también hacen un uso menor de la misma. Allí la parquedad, la escasez de metáforas, el uso incorrecto de preposiciones, la sintaxis que atenta contra la corrección verbal; en fin, todos los rasgos de pobreza del lenguaje pueden ser vistos como una forma de desterritorialización.

La actitud que toma Uhart frente a la expresión se aleja de un estilo grandilocuente y, en palabras de Ferrero (2013), crea una especie de inesperada gramática que rompe la ilusión de “texto de autor” o “estilo”. Sin embargo, aquella ‘inesperada gramática’ no debe significar ausencia de estilo sino la búsqueda de otro, en el cual el desacomodo de la sintaxis implica sacar a la lengua del territorio del sentido tradicional de lo bello, es decir, sacarla del dominio de la literatura mayor. Este empleo característico de la lengua va en contravía de la noción de lenguaje literario defendida por los formalistas rusos. Mientras que para Jakobson la literatura “violenta organizadamente el lenguaje ordinario” (Eagleton, 1998, p. 5), la propuesta estética de Uhart es todo lo opuesto: la clave de su poética consiste en captar el lenguaje ordinario, en lugar de pretender violentarlo. Por ello se sirve, como vimos en el capítulo anterior, de formas no mediatizadas. Sus personajes no hablan ni piensan en términos “literarios”. El lenguaje no “hace gala de su ser material” (Eagleton, 1998, p. 6), rehúye del tratamiento elevado, no está cargado de figuras retóricas que ornamentan la expresión. La intensidad o condensación en Uhart tiene que ver con la simpleza, la sobriedad y la captación de los giros sintácticos propios del habla cotidiana que encarna determinado personaje. En esos términos, cuanto más se acerquen las palabras al dominio del mundo ordinario, más literario ha de ser el lenguaje. Y como no hay una forma unificada del habla



cotidiana, más garantías hay de ensanchar las posibilidades literarias de la expresión desterritorializada.

En “Stephan en Buenos Aires” del libro *Turistas* (2008) tenemos como protagonista a un alemán que viaja a Buenos Aires para aprender a bailar tango. Stephan se expresa en español y en su monólogo sobresalen las marcas orales con todas sus deficiencias gramaticales —esto se relaciona con el registro de habla directa pura que explica Chatman (1990)—. Como alguien que aún no domina una lengua extranjera, comete errores de sintaxis, omite preposiciones, usa mal los pronombres y artículos, conjuga mal los verbos: “Iba yo recorrer calle Florida, cuando vi pájaro gorrión. [...] Unos días más tarde, voy volver Cartagena y más antes iré Machu Picchu. El inca se aparecía entre las montañas, todo su pecho lleno de oro que les volvía ciego a las gentes de antes” (Uhart, 2019, p. 531). Por su parte, en “Tiempos nuevos” también prima el interés por representar el desacomodo sintáctico relacionado con el escaso dominio de una lengua; es el caso del padre Cheroff y de Botznia, inmigrantes croatas que residen en la provincia de Moreno de Argentina. Después de ser obligada a romper su silencio, la primera intervención de Botznia que aparece en el cuento es: “—Cristo, hijo Dios, nació en pesebre, al lado vaca y buey” (Uhart, 2019, p. 118).

Cabe señalar que aquellos rasgos de pobreza verbal no se limitan a representar la relación de un individuo con una lengua extranjera. Por ejemplo, la desterritorialización de la expresión no solo está presente en los registros directos de habla de los personajes, sino también en la expresión de los narradores heterodiegéticos. Por ejemplo, en “La luz de un nuevo día” la expresión del narrador queda afectada por el desacomodo de la sintaxis: “A

ella mucho nunca le gustó el estudio” (Uhart, 1983, p. 15). En “El recital del piano” hay un juego reiterativo: “lo *primero* que vio, en el *primer* asiento, era el *brillo* de la plaqueta; eran los *brillantitos* que *brillaban*” (Uhart, 2019, p. 160; énfasis añadido). Este gesto reiterativo, cuya intención es hacer vibrar la palabra en sí misma, apostar por su sonoridad, también lo evidenciamos en la narración del cuento “El señor Ludo” del libro *Dios, San Pedro y las almas*: “Adentro estaba su hijo más chico, dormido al lado del *conejo*. Quiso sacarle el *conejo* con suavidad, y el *conejo* también estaba dormido. Cuando quiso sacarle el *conejo*, el chico se despertó y aprestó el *conejo* contra sí, y después se durmió otra vez” (Uhart, 2019, p. 55; énfasis añadido). Por su parte, en el cuento “La gente de la casa rosa” hay un uso de polisíndeton con intenciones similares: “Y fue caminando, se ajustó el cinturón y le dijo si le vendía jabón, y él le vendió y le preguntó si era nueva, y ella le dijo que sí. Se puso muy colorada y él la miró sorprendido” (Uhart, 2019, p. 37; énfasis añadido). Aquí las repeticiones conjuntivas dan la impresión de una acumulación precipitada de acciones.

Alberto Giordano (2010) hace algunas reflexiones puntuales sobre tres cuentos de Uhart: “El tío y la sobrina”, “El recital de piano” y “El amigo de Luisa”. Se concentra en la voz narrativa de la infancia que en ellos se recrea. Vemos que esta voz no se limita a una cuestión sobre el modo de hablar, sino que lleva implícita una concepción particular de mundo, en la cual se articulan forma y contenido. Esta fijación por el modo como los niños emplean la lengua se relaciona con un *uso intensivo de la lengua*, otro de los aspectos de desterritorialización explicados por Deleuze y Guattari (2008), pues implica “abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas” (p. 37). La voz de la infancia apunta a este camino: “Los niños son muy hábiles en el siguiente ejercicio: repetir una palabra cuyo sentido sólo se presiente vagamente, para hacerla vibrar en sí misma” (p. 35).

Aquella forma intensiva en que los niños usan el lenguaje es materia de interés para la protagonista de “Impresiones de una directora de escuela” del libro *El budín esponjoso* (1977). La protagonista aprecia el modo de hablar de los niños de la escuela, pues le parece que las palabras que usan, por muy extrañas e incorrectas gramaticalmente, son acordes a su edad:

—¿Estudiaron el ecosistema?

—Sí —dicen entusiasmados—. Aquí trajimos la lumbrí.

—La lombriz —dice la maestra—. Cómo vas a decir “la lumbrí”.

Yo he notado que cuando la maestra corrige a ninguno le gusta repetir correctamente: hacen silencio. Y si la maestra les dice:

—A ver, decí “lombriz”.

Dicen “lombriz” con voz mortecina y triste. A mí también me gusta más “lumbrí” que lombriz; es como más humilde, umbrío, íntimo. (Uhart, 2019, p. 167-168)

Aquel modo de hablar está marcado por la particularidad del individuo, su uso del lenguaje es humilde porque es más sobrio y en esa sencillez se pueden encontrar formas peculiares, y no por ello menos profundas, de percibir el mundo, ya que ponen en evidencia la primacía del habla concreta sobre la lengua abstracta como rasgo distintivo de la autora.

### 3.3 Factores de la impresión artística

Los valores estéticos de una poética contemporánea han de materializarse en formas compositivas que manifiesten la situación histórico-filosófica del resquebrajamiento de la versión unitaria de la realidad. En este sentido, los cuentos de Uhart acuden a formas no

mediatizadas de la conciencia del sujeto como artificios que le ahorran la salida en falso al mundo (Adorno, 2003). Al narrador le ha sido hurtado el poder de contar las experiencias ajenas como si fueran propias y de iluminar todos los recodos del mundo porque “la amenaza permanente de catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta” (Adorno, 2003, p. 47). De ahí que en los cuentos de Uhart el narrador se vea obligado a narrar desde la perspectiva de los personajes, con todas las limitaciones que aquel ángulo de percepción implica.

En referencia a su poética, Uhart comenta: “Para escribir no importa tanto los hechos sino la repercusión de esos hechos en mí o en mi personaje” (citado en Villanueva, 2015, p. 26). Esto se relaciona con lo que afirma Martin Rejtman en *El arquero inmóvil* (2006) acerca de las nuevas poéticas del cuento latinoamericano, en donde lo ‘concentrado’ del relato no es la trama sino lo que el personaje experimenta: “En lugar de poner un personaje adentro de una historia, la historia es lo que sucede alrededor del personaje, es lo que ese personaje ve y hace” (p. 72). Esto significa que la unidad de acción es reemplazada por la unidad de percepción del sujeto. En vez de una teleología de la acción, en los cuentos prima la creación de una forma particular de percibir el mundo en su resquebrajamiento y aquello podemos traducirlo en términos de una *poética de la percepción*: ya no se trata de un entramado de acontecimientos que resultan cruciales para el desarrollo de la historia; tenemos más bien a personajes que al comienzo y final del relato se encuentran en la misma situación, pues lo crucial del relato es trabajar sobre la manera como el sujeto percibe el mundo, incluso si aquella percepción está lejos de encontrar un sentido; sus relatos son testimonios perceptivos de la banalidad de la experiencia. Todo el relato va encaminado, por paradójico que suene, al reconocimiento y aceptación de aquella incompreensión.

Antes de ahondar en el panorama de incertidumbre que caracteriza a la cuentística de Uhart, valga un comentario sobre la dimensión del relato que permite que este panorama sea iluminado: la dimensión reflexiva. En la cuentística de Uhart es recurrente que los personajes se queden consternados y se pregunten por el sentido de las cosas y, aunque este se les escape, en sus observaciones se solapan profundas reflexiones: ¿se puede saber a ciencia cierta si alguien es feliz?, ¿cómo certificar la experiencia de conocer a alguien si la idea de identidad se desintegra con el tiempo?, ¿cómo hacer valer la interacción social como un intercambio efectivo de experiencias si los hombres permanecen en un estado de ensimismamiento y soledad existencial?, ¿cómo alguien que se sabe la ley de Boyle-Mariot le reza a San Antonio de la medalla milagrosa?, ¿cómo un sacerdote puede apaciguar las almas humanas si la voluntad de Dios es incomprensible? Aunque la mayoría de estas preguntas no tiene respuesta o si la hay es negativa, su finalidad consiste en iluminar aquel panorama de incertidumbres ante el cual se estrellan las convicciones de los personajes. Este panorama tiene que ver con el horror de la imposibilidad de captar el mundo en su totalidad. Allí el narrador no tiene la pretensión de mostrarse como portador de verdad porque sencillamente esta le es inaccesible. De esta manera, Uhart sintoniza a narrador y personaje para que ambos den cuenta de la falta de certeza. Por ejemplo, en el cuento “Danielito y los filósofos”, Danielito manifiesta la incertidumbre que lo aqueja luego de haber reprobado tres veces filosofía:

—La verdad es que yo a los filósofos no los comprendo. *Yo entiendo las cosas como a mí me parece, como yo pienso, de otra manera.*

La profesora Lene no registró el pensamiento de Danielito porque estaba haciendo la planilla resumen. Sin escuchar, le dijo:

—Vaya, vaya a su casa. Su madre lo debe estar esperando atormentada. Hay que ver lo que es la angustia de una madre cuando su hijo da examen. Lo apruebo por su madre. (Uhart, 1983, p. 87; énfasis añadido)

La manera en que Danielito ‘asimila’ la filosofía nos recuerda a la del sacerdote de “Las abejas son rendidoras”: lo que no comprende lo traduce en sus propios términos para aplacar la angustia de no captar el mundo en su plenitud. Aquí el papel del narrador consiste en mantener la falta de certeza, y los personajes, aunque reconocen tal imposibilidad, no parecen horrirazarse ante ello: asumen una actitud de aceptación que les permite, pese a todo, vivir. Por su parte, en “Cuento chino” de *Guiando la hiedra* (1997), la protagonista da inicio al relato con la siguiente afirmación: “Yo conozco bastante a los hombres porque soy prostituta en la casa de la señora Liú” (Uhart, 2019, p. 163). Sin embargo, aquella certeza luego es desmentida, involuntariamente, por ella misma:

Pero cuando quería recordar algo que me habían dicho, se me confundían las personas y las cosas. ¿Quién me había dicho que el azul me quedaba mejor que el rojo? ¿Este? No. ¿Quién dijo que los relojes se limpiaban con detergente? Y no podía recordar quién era. (p. 165)

Considerando la situación de la protagonista, la certeza acerca de los hombres queda empañada por una bruma de incontables sucesiones y, sin embargo, sirve para dar cuenta de la imposibilidad de conocer al otro.

### 3.4 Conclusiones: el sentido de lo bello en Uhart

Primero, al comprender los cuentos en su peculiaridad artística y estructural, pudimos identificar que en Uhart predominan las formas abiertas, carentes de un sentido de completitud. Por tanto, no debemos, como lectores, esperar finales epifánicos o sorprendidos. El sentido de la narración no recae en los desenlaces entendidos como la resolución de un conflicto o un momento de distensión. Con todas estas características podemos concluir que los cuentos de Uhart son informales, según la categoría de Anderson Imbert (1999). Así mismo, la experimentación discursiva rompe la fórmula clásica del género y explora otras posibilidades expresivas. La adopción de géneros primarios o secundarios en los cuentos se justifica en la necesidad de reducir al máximo la mediación y falsificación que supone la literatura como práctica de la representación unívoca de la realidad.

Segundo, la comprensión de los cuentos como fenómenos del lenguaje nos permitió reconocer en los rasgos de pobreza de la lengua una intención creadora desterritorializante (Deleuze y Guattari, 2008). En ellos la sobriedad de la expresión y el desacomodo de la sintaxis tienen un propósito estético que podemos ubicar en un camino diametralmente opuesto a la idea tradicional de lenguaje literario, tal como la entendieron los formalistas rusos. Al captar los movimientos erróneos de la expresión cotidiana (el habla), Uhart está rechazando el lenguaje literario elevado porque le resulta sospechoso, artificioso, falso. Por tanto, la desterritorialización de la expresión también significa sacar al cuento del territorio de la literatura mayor.

Tercero, comprender la obra como el aparato técnico de la realización artística fue necesario para reconocer el lugar del narrador en los cuentos de Uhart: la experiencia vivida,

continua y articulada en la que solía moverse a sus anchas el narrador ha entrado en crisis, por lo que esta figura también se ha visto afectada. La desintegración de aquel mundo homogéneo que le dio origen ha desplazado al narrador y lo ha llevado a asumir una nueva actitud que podemos caracterizar como amoral porque su narración ya no está encaminada a juzgar a los personajes; ahora consiste en reconocer su propia impotencia: ya no puede adueñarse de la experiencia. Esto trajo como consecuencia el vuelco hacia el mundo interior. Por tanto, en los cuentos de Uhart podemos evidenciar la preponderancia de la unidad de percepción del sujeto, la cual se manifiesta a través de formas no mediatizadas o que evitan al máximo la diégesis pura. De esta manera, la autora no cae en la trampa de pretender encarnar el mundo en su objetualidad. En sus cuentos no importan las cosas que pasan sino la manera como se construye un tipo de percepción: en esto consiste la *poética de la percepción*. Todo el relato está encaminado a la revelación de la incomprensión, lo cual nos arroja a un panorama poblado de incertidumbres.

Tal panorama permanece iluminado gracias a la dimensión reflexiva de los cuentos. Aquí las reflexiones son indisolubles a la forma estética y tienen una intención afilosófica: evitan los *a priori*, no juzgan ni proclaman verdades, sino que se dan en la forma de tanteos, interrogantes, asombros e ironías (Kundera, 2005). Los personajes en la mayoría de los casos ni siquiera se preocupan por intentar resolver esa falta de certeza, no se entregan al mundo con la pretensión de encontrarle un sentido. Y tal vez en esa aceptación de la incertidumbre como ingrediente constitutivo del mundo reside también el sentido de lo bello en los cuentos de Uhart: asumir con humildad la incapacidad de comprender el mundo; lo bello en esta poética tiene que ver con la posibilidad de comprender la derrota del intelecto. Así mismo, la dimensión reflexiva da cuenta de la complejidad mental de los personajes y en el



contrapunto entre la narración y las reflexiones los cuentos encuentran su valor estético: iluminar la complejidad insospechada que hay detrás de los actos más banales. En este sentido, el doble registro advierte que la inteligencia abstracta está desconectada de la inteligencia concreta, y que esa es una condición innegable de la existencia en el mundo contemporáneo.

Es así como en la interrelación de estos tres niveles de comprensión del objeto estético propuestos por Bajtín (1986) podemos captar el sentido de lo bello de los cuentos de Uhart, dirigir nuestra atención contemplativa a la forma arquitectónica. Lo incierto, lo fallido de la experiencia, la riqueza detrás de lo simple figuran como elementos arquitectónicos de los cuentos. De ahí que lo concentrado sea la percepción individual del sujeto y para manifestar aquel vuelco al mundo interior, Uhart elige formas composicionales como el monólogo interior, las formas no narradas y, a grandes rasgos, una técnica que le permita evadir la intrusión del narrador. Si las formas clásicas y la unidad de acción son más afines al dominio de la literatura mayor, la propuesta estética de Uhart estaría situada en la orilla contraria: en el dominio de la literatura menor, cuyas estructuras más propicias son las informales y en donde la unidad de percepción del sujeto figura como el principal factor de la impresión artística.

#### **4. Conclusiones generales: una poética contemporánea**

La crisis de la experiencia en los cuentos de Uhart está representada en las individualidades que no se pueden comunicar: los personajes monologan estando al lado de alguien, se asombran ante el hecho de no reconocer a su pareja o a sus parientes a pesar de los años de convivencia. En este sentido, la interacción social resulta insuficiente para aplacar la incomunicación y la soledad. El amor y la religión son métodos fallidos porque no logran resolver aquella fractura entre el hombre y el mundo; sin embargo, funcionan como lenitivos temporales. También, de acuerdo al horizonte de pensamiento existencialista, el terreno de las verdades profundas y cuestiones metafísicas no es el suelo sobre el cual caminan los personajes de Uhart. En cambio, prima la experiencia directa del mundo, así esta sea fallida.

En el primer capítulo abordé las acciones ordinarias de la existencia como favorables para ambientar el mundo de lo concreto, afín al horizonte de pensamiento existencialista según el cual la inmediatez de la experiencia del sujeto es tal vez el único terreno apto para el desarrollo del ser. En relación con lo anterior, en el tercer capítulo se devela la complejidad que esconde la simpleza de aquellas acciones pedestres. Los términos paradójicos usados para definir a la especie humana también aplican para la interrelación entre las acciones y pensamientos propia del doble registro: lo que dice un personaje está

desconectado de lo que piensa. En esta complejidad del doble registro reside también el sentido de lo bello para Uhart.

En vista de que a partir de la desarticulación de la experiencia se desacredita al narrador omnisciente, la unidad de percepción del sujeto figura como rasgo estético fundamental en los cuentos de Uhart y se manifiesta a través de formas que evitan a toda costa la mediación (diégesis pura). Tal propósito lo cumplen de manera satisfactoria y en mayor grado las representaciones no mediatizadas de la conciencia y de la expresión como los monólogos y las formas no narradas. Los personajes de Uhart se tropiezan con dudas, rara vez encuentran una respuesta. Cuando lo hacen, esta no supone la solución al problema de la incomunicación y de la incomprensión, sino que levanta un muro mucho más alto que ensancha la distancia entre los sujetos y los vuelve más misteriosos. Sus cuentos se caracterizan por un lenguaje de la relatividad, de la ambigüedad. Paradójicamente, su única certeza es la incertidumbre.

La propuesta estética de Uhart está situada en el panorama de las poéticas contemporáneas del cuento. Según Agamben (2008), la poética de un escritor contemporáneo “debe ser capaz de percibir y aferrar su tiempo, so pena de que no coincida con él” (p. 2). Esto implica una relación paradójica de desapego-unión: la contemporaneidad es “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia” (p. 2). Así mismo, una poética contemporánea es capaz de captar y apreciar la oscuridad del presente, es decir, “neutralizar las luces que vienen de la época para descubrir su tiniebla, su

oscuridad especial, que no es, de todos modos, separable de aquellas luces” (p. 3-4). Así, captar lo oscuro nos lleva a mirar de cerca la fractura del presente.<sup>5</sup>

Esta idea acerca de lo contemporáneo se relaciona con el fin de la era épica y la representación de la situación histórico-filosófica del resquebrajamiento del mundo de la que habla Lukács (2010): “Todas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de medios compositivos” (p. 54). En este orden de ideas, una obra literaria contemporánea debe introducir “la naturaleza fragmentaria de la estructura del mundo hacia el mundo de las formas” (p. 30-31). La novela —y los géneros literarios por extensión—, precisa Lukács, debe abandonar “las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa —que el arte ya nada tenga que ver con un mundo de las formas inmanentemente

---

<sup>5</sup>La manera en que Agamben piensa lo contemporáneo nos permite desligar esta idea de una simple categoría cronológica. El problema de considerar lo contemporáneo desde una perspectiva cronológica radica en que podemos caer en un relativismo, pues cualquier poética podría denominarse así cada año; simplemente se renovarían el rótulo y lo que en el pasado se llamó contemporáneo, ahora en el siglo XXI volvería a llamarse de la misma manera, sin que esto garantice una precisión de criterios. Adoptar la propuesta de Agamben ha sido útil para mi propósito de estudio de poética porque me permite visibilizar y aceptar que una obra literaria no es contemporánea por el simple hecho de haber sido publicada en el siglo XXI. Incontables cuentos con tramas y concepciones de mundo clásicas se han escrito durante este siglo, como también hay cuentos de siglos pasados cuyas poéticas son más cercanas y afines a nuestra sensibilidad actual. Con esta aclaración, desde luego, invito a repensar lo que entendemos por ‘literatura contemporánea’ o ‘cuento contemporáneo’.

completo en sí mismo. Esto no tiene que ver con razones artísticas sino histórico-filosóficas: “ya no existe una totalidad espontánea del ser” (p. 12-13).

Teniendo en cuenta lo anterior, los cuentos de Uhart son contemporáneos porque se concentran en la fractura del presente: la imposibilidad de encontrar una certeza acerca de quién es el otro (sujeto en permanente construcción) y la no correspondencia entre la inteligencia abstracta y la inteligencia práctica. Y para dar cuenta de ello, la estética de Uhart rehúye de la diégesis pura, ya que, de cierta manera, es inviable en nuestro momento histórico-filosófico, pues declararía inmediatamente la falsedad del artificio. De ahí que, a diferencia de los postulados tradicionales representados en las formas clásicas y modernas del cuento, la percepción del sujeto sea una característica fundamental de la escritura contemporánea, pues en su intención de explorar el mundo interior evita la salida en falso sobre la que habla Adorno (2003). Si el mundo posible de la ficción, creado a partir de un mundo existente, no encarna aquella desintegración de la realidad, estaríamos volcados a una ficción ajena a la sensibilidad contemporánea.

El cuento es una necesidad expresiva que le ayuda a Uhart a develar en la forma artística los procesos complejos que hay detrás de los actos pedestres y a encontrar en ello un valor estético. Ahora que vivimos en un mundo donde las sensaciones verdaderas escasean porque está plagado de mediaciones estridentes, simulacros y de un lenguaje ajeno que en vez de comunicar, separa a la gente (Cohen en Becerra, 2006), cuentos como los de Uhart se vuelven más que necesarios porque iluminan aquella fractura de este panorama actual de la sensibilidad, encarnan con destreza esta nueva visión del mundo. Esto, por supuesto, alentó mi mirada crítica en la exploración de su literatura.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

Uhart, Hebe (2019). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora

\_\_\_\_\_ (2015). *Un día cualquiera*. Colombia: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1983). *La luz de un nuevo día*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

\_\_\_\_\_ (1972). *La gente de la casa rosa*. Argentina: Fabril editora.

\_\_\_\_\_ (1963). *Eli, Eli, Lamma Sabactchani?* Argentina: Editorial Goyanarte.

### Fuentes secundarias

Adorno, Theodore (2003). “La posición del narrador en la novela contemporánea” en *Notas sobre literatura. Obra completa, II*. Madrid: Akal.

Agamben, Giorgio (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? Trad. Ariel Pennisi. Disponible en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Anderson Imbert, Enrique (1999). “Capítulo 10. Acción, trama” en *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.

Bajtín, Mijaíl. (1999). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI editores.

\_\_\_\_\_. (1986). “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal”. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Editorial arte y literatura.

Becerra, Eduardo (2006). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Páginas de espuma. España.

Benjamin, Walter (1986). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Buiturón, Marcela Crespo (abril, 2015). “Vicisitudes de un género en sospecha: el cuento argentino del siglo XX” *Inti: Revista de literatura hispánica*: 81(2). Recuperado de: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/2>

Camus, Albert (1995). *El mito de Sísifo*. Trad. Luis Echávarri. Madrid: Alianza Editorial.

- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2008). *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar. México: Ediciones Era.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eagleton, Terry (1998). "Introducción. ¿Qué es la literatura?" en *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. de J. E. Calderón. Argentina: F.C.E
- Ferrater Mora, José (1964). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ferrero, Adrián (2013). "Un día cualquiera. Hebe Uhart". En *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 42(2):204-207.
- Giordano, Alberto (2010). "Digresiones sobre la voz narrativa. De Uhart a Inés Acevedo". En II Coloquio Internacional: escrituras del yo. CONICET. Universidad Nacional de Rosario.
- Karageorgou Bastea, Christina (2006). "La obra de arte para Jan Mukarovsky y Mijaíl M. Bajtín", *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. IV (6-7). <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i6-7.226>
- Kundera, Milan (2005). *El telón. Ensayo en siete partes*. España: Tusquets Editores.
- \_\_\_\_\_ (2008). *El arte de la novela*. España: Tusquets Editores.
- Lukács, György (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. de Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Martínez, Martha (1980). "Tres dramaturgas argentinas: Roma Mahieu, Hebe Uhart y Diana Raznovich". *Latin American Theatre Review* (Spring). pp. 39-45.
- Nietzsche, F. (2019). *Así habló Zaratustra. Más allá del bien y del mal*. Trad. J. R. Hernández Arias y C. Vergara. Madrid: Gredos.
- Ortega, Julio (1995). "El nuevo cuento hispanoamericano". En Pupo-Walker, Enrique (coord.). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia. pp. 573-585.
- Piglia, Ricardo (2014). *Formas breves*. España: Penguin Random House.
- Porrúa, Ana (2005). "Una distracción, una ausencia", *BazarAmericano* (abril-mayo, 2005). Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=246&pdf=si> [Fecha consulta: 5 de diciembre de 2019].
- Sábato, Ernesto (2000). *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá: Seix Barral.
- Sartre, Jean Paul (1980). *La Náusea*. Buenos Aires: Editorial Losada.

\_\_\_\_\_ (1973). “El existencialismo es un humanismo”. *Sur*. Buenos Aires. Trad. Victoria Prati de Fernández

Uhart, Hebe (2010). *Relatos reunidos*. Colombia: Alfaguara.

Villanueva, Liliana (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Argentina: Blatt & Ríos.

Watson, Peter (2016). “Capítulo 18. La calidez de los actos” en *La edad de la nada. El mundo después de la muerte de Dios* [versión digital]. Espa Mobi.