bién está situado en los límites entre cuento y ensayo; aparecen textos en los cuales se reflejan textos entre sí; por ejemplo: «La autobiografía de Charles Lamb» y «Los escritores cuentan su vida».

La bibliografía de *Lector, sociedad y género en Monterroso* incluye textos de una gran variedad de disciplinas: sociología, ciencias políticas, filosofía del lenguaje, estudios culturales y lingüísticos. Los trabajos de crítica literaria provienen del post-formalismo ruso, la neopoética francesa y la teoría de la recepción. En conclusión, *Lector, sociedad y género en Monterroso* es un libro clave en la bibliografía hispanoamericana, que viene a llenar un vacío en la crítica de Monterroso. Su autor ha sabido integrar con éxito la teoría de la recepción al contexto social ideológico y literario hispanoamericano. El libro tiene una dirección crítica muy definida y está articulado rigurosamente y los problemas se plantean con claridad y por medio de un estilo sumamente cuidado. *Lector, sociedad y género en Monterroso* apunta hacia una nueva línea en la crítica hispanoamericana: sería, rigurosa y bien documentada.

ELENA M. MARTÍNEZ

New York University.

JUAN CARLOS ONETTI: *Cuando entonces*. Madrid: Mondadori, 1987.

El título de la última novela de Juan Carlos Onetti desconcierta al lector, pues rompe las expectativas del hablante. Por medio de la conjunción «cuando», sinónimo de «en el punto, en la ocasión en que», y el adverbio «entonces», sinónimo de «en aquel tiempo u ocasión», Onetti anuncia lo que será la novela, es decir, la reconstrucción de un momento anterior. El lector descubre que la novela re-articula distintos momentos de una historia (amorosa); es decir, se convierte en una lectura de esa historia pasada, pero integra elementos de la novela policial. La novela se lee como culminación y reconstrucción de las historias previas de sus más logradas creaciones: *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *Los dioses* y *La muerte y la niña*, para citar sólo algunas de ellas.

El punto de partida de la novela es la búsqueda de una mujer, Magda, quien suscita la movilización de todos los personajes. La novela se divide en cuatro partes: «Donde Magda es nombrada», «Donde Magda es amada», «Donde Magda es apartada» y «Donde la teletipo escribe el final».

La novela comienza con una fórmula que alude al carácter repetitivo de la anécdota o a fragmentos de esa anécdota: «Una vez más la historia comenzó...» (p. 15). El comienzo de ésta, como el de *La vida breve*, está marcado por la amenaza de la llegada de la tormenta. En *La vida breve* y en *Cuando entonces*, la amenaza de la irrupción de la tormenta coincide con la irrupción del personaje femenino (Queca en la primera novela mencionada y Magda en esta última). La tormenta se convierte en *leit-motiv* del desorden en el texto. «Se va a aguantar la historia mientras no llegue el temporal que nos tienen prometido» (p. 18). La primera parte de la novela se sitúa en Lavanda y en esta sección se encarga de elaborar esa historia pasada que tuvo lugar al otro lado del río: Buenos Aires. La historia se elabora en Lavanda, pero los hechos tuvieron lugar en Buenos Aires. Esta novela, como las otras de Onetti, tiene lugar en dos espacios: en *La vida breve* era Santa María/Buenos Aires; en *Dejemos hablar al viento*, Buenos Aires/Lavanda.

El clima y ambientación de la novela recuerda los bajos fondos de sus textos

anteriores. El narrador y Lamas están en una cervecería. La cervecería o el bar en otros textos (*La vida breve*, «Bienvenido, Bob») sirven como lugar de confesión entre hombres, «llena de mesas de hombres jadeantes y mujeres en blusa de gran escote...» (p. 17). En la descripción del lugar se hace énfasis en el calor, las bebidas, los olores. El narrador se dirige a un interlocutor, Lamas, y le destina la historia o los fragmentos de la historia de Magda. En *Cuando entonces*, como en muchos otros textos de Onetti, el nombre del personaje no se puede precisar: «Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho. Uno de los tantos que rodeaban la mesa tan generosa» (p. 19). Más adelante se afirma que «nunca se supo su nombre verdadero» (p. 19). Recordemos que en «La novia robada» el nombre de Moncha aparece en distintas variantes y sólo al final aparece su nombre unido a su muerte; en *Dejemos hablar al viento* los personajes se inventan otros nombres continuamente.

El nombre no se puede precisar, como tampoco es posible precisar una versión definitiva, sino que hay distintas versiones, práctica que recuerda la de otra novela, *Para una tumba sin nombre*. Este tipo de narrador poco confiable es característico de la ficción de Onetti. El narrador incurre en distintas digresiones, pero apunta la necesidad de volver al tema (p. 20), a la vez que teje la historia con digresiones sobre la psicología del porteño y comentarios de tipo social: «... esas mujeres son un poco menos putas que las putonas patrias de la aristocracia de mi país...» (p. 21). En esta novela, como en las anteriores, Onetti da detalles que sólo tienen relevancia o que son entendidos por el lector a la luz de detalles que se esclarecen al final del relato, ya sea por medio de una confesión o, en otros anteriores, por medio de la irrupción de un personaje que declara los hechos y que trae información desconocida para el narrador y para el lector (el caso de Betty en «La cara de la desgracia»). O en el caso de *Los adioses*, donde una carta explica la relación de las mujeres y el hombre, y de *Dejemos hablar al viento*, donde aparece la carta de Julián Seoane confesando que él mató a Frieda. La narración está cargada de pesimismo, como toda la ficción de Onetti, y sus personajes nacen todos para la desgracia: «Todos condenados al fracaso porque ya sabemos cuál es el final de todo triunfo pasajero» (p. 23).

El lector logra explicarse muchas cosas en el texto por medio de los diálogos, o de preguntas que sólo tienen el objeto de darle alguna información al lector. El narrador le pregunta a Lamas: «¿Por qué vino a Lavanda a dirigir el periodicucho en que estamos?» (p. 28). El lector logra explicarse: la historia sucedió en Buenos Aires. El narrador, como Medina en *Dejemos hablar al viento*, se exilia en Lavanda; éste va en busca del juego y también como recurso para olvidar a Magda.

Los hechos de la segunda parte corresponden a los sucesos de investigación sobre Magda y el comandante. Hay sospechas de drogas, tráfico de armas, espionaje. Mientras las dos primeras secciones plantean los detalles de la anécdota que se intenta contar, la sección tercera investiga la muerte. Esta novela, como *Para una tumba sin nombre*, *Dejemos hablar al viento*, *Los adioses* y *La muerte y la niña*, reitera la imposibilidad de llegar a conocer:

«Decir toda la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumergen en la misma atmósfera de los sueños. Más profundamente, mientras pasa el tiempo. Además, ¿cuándo empieza exactamente el recuerdo, siempre caprichoso y enemigo de cualquier obediencia?»

Este texto reitera la búsqueda por la búsqueda en sí, como otros textos de Onetti. *La muerte y la niña* también gira en torno a una búsqueda, pero al final se impone

la imposibilidad de llegar a saber. Lo que interesa es la búsqueda en sí, es ésta la que alimenta y sostiene la ficción: «Sin indignación y aceptando la muerte de Magda, dejé para siempre de no encontrarla. Esta persecución en la nada ya se había convertido en un quehacer» (p. 72).

La confesión de Pastor de la Peña pone al lector al corriente del desenlace de la historia de Magda: Pastor la encuentra muerta en su apartamento y es arrestado. Al final del sumario, Pastor pregunta qué habría pasado si el portero hubiese mentido y si otro hubiera confesado otra versión (p. 92). La pregunta de Pastor remite a la posibilidad de transformar lo que se entiende por «verdad». Esta pregunta queda sin contestar en este texto, pero encuentra respuesta en todos los otros textos de Onetti y remite al lector a una multiplicidad de posibilidades.

La novela se cierra en un momento posterior que no tiene mucho que ver con la historia de Magda, quien se ha relativizado a través de los años y ha perdido su poder perturbador en el narrador, que se ha distanciado de esa historia.

Cuando entonces es una novela corta que se une a las otras novelas largas de Juan Carlos Onetti: *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *Dejemos hablar al viento* y a novelas cortas como *Los adioses* y *La muerte y la niña*. En esta última novela del escritor uruguayo el lector identifica las características de sus grandes creaciones anteriores: una escritura tersa y rigurosa, la representación de los bajos mundos, los personajes fracasados y envejecidos, la prostitución y el pesimismo. La última novela corta reitera la imposibilidad de encontrar certezas en la vida y la búsqueda como quehacer y no como medio. Onetti integra aquí los elementos de la novela policial, pero a diferencia de lo que sucede en el género policial, el final no coincide con el encuentro de una verdad, sino, por el contrario, la historia de Magda termina con una pregunta (final de la parte III) que invita al lector a recrear también su propia historia a través de los fragmentos/pistas. Este texto —como *La muerte y la niña* y *Para una tumba sin nombre*, por citar sólo algunos —queda abierto y fragmentado, esperando para ser re-elaborado por el lector.

ELENA M. MARTÍNEZ

New York University.

FERNANDO DE TORO: *Brecht en el teatro hispanoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

He aquí un libro que nos plantea serias cuestiones acerca de los temas tratados y del método de investigación utilizado por la crítica. Debo afirmar de antemano que la obra del profesor De Toro es el resultado de un estudio cuidadoso y que está concebida dentro de los cánones establecidos para el trabajo académico, evidenciando rigor, orden y erudición.

No obstante, es preciso anotar que el título es engañoso. No se trata de un libro dedicado a estudiar la influencia de Brecht en el teatro hispanoamericano en general, sino a exponer, en su capítulo I, la teoría y la «estructura» del teatro épico según Brecht, y en el II, a analizar unas cuantas obras cuyos autores, escribe De Toro, «son los que por una razón de tipo material y práctico, aparecen como representativos» (p. 58). El crítico reconoce que «muchos otros autores son tan representativos de esa modalidad como los aquí incluidos» (p. 58), y menciona a Dragún, Talesnik, Galich, Lizárraga, etc. Pero nunca aclara cuál es esa «razón» que lo llevó a destacar a unos y excluir a otros. En la consideración, tan importante en un estu-