



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Aplicación del modelo actancial en *Tony Ninguno*: memoria, realidad e ilusión

Tesis para optar al grado de licenciada en lingüística y literatura hispánica, con mención en  
literatura

Alumna: Francisca Castillo Fernández

Profesores guías: Sergio Caruman y David Wallace

Santiago, 2022

“... del modo en que comienzan las cosas  
definitivas: por pura casualidad.”

-Andrés Montero.

*Para Carolina, compañera de vida.*

## INDICE

### CONTENIDO

Introducción.....	5
Marco teórico.....	9
Sobre motivo y tema .....	9
Sobre la estructura narrativa .....	11
Sobre la temporalidad .....	11
Sobre las estructuras de significación .....	12
Sobre el modelo actancial.....	14
Sobre intertextualidad .....	17
Sobre memoria, realidad e ilusión.....	18
Capítulo I: Aplicación del modelo actancial para el análisis de <i>Tony Ninguno</i> .....	20
1.1 Criterios de selección de acontecimientos .....	20
1.2 Selección de acontecimientos en <i>Tony Ninguno</i> .....	22
1.3 Categorías actanciales en <i>Tony Ninguno</i> .....	25
Capítulo II: Intertextualidad en <i>Tony Ninguno</i> . .....	27
2.1 De cómo la intertextualidad decanta en el ejercicio de la memoria. ....	28
2.2 De cómo la intertextualidad hace colindar y confundir realidad e ilusión.....	31
Conclusiones .....	35
ANEXO.....	37
Bibliografía.....	42

## Introducción.

*Tony Ninguno* (Andrés Montero, 2016) se inserta en el contexto actual de producción narrativa nacional. Obra reciente, de un escritor joven (a la fecha tiene 32 años) que ha visto sus creaciones literarias publicadas en el extranjero, contando entre los países en los que circulan sus libros Argentina, México, España, Italia y Dinamarca. La recepción que ha tenido por parte de la crítica ha sido en tal nivel positiva, que la novela en cuestión, *Tony Ninguno*, le valió el X Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska, en el año 2017.

Debido al carácter reciente de esta obra literaria, objeto de investigación, es poco lo que podemos hallar en cuanto a estudios y análisis de carácter teórico sobre el mismo. El único texto disponible de carácter académico es la tesis “La memoria del fantasma: testimonio póstumo en Mapocho y Tony Ninguno” de Javiera Shokiche, quien en el año 2020 realizó un análisis de tipo comparativo entre las respectivas novelas en torno a la figura del fantasma. Fuera de este antecedente, existen en su mayoría reseñas y noticias publicadas en variados medios digitales (blogs, diarios, páginas dedicadas a promover la cultura, etc.), y valoraciones de lectores en plataformas como *Goodreads*, *BuscaLibre*. También es posible encontrar entrevistas realizadas al autor en medios de comunicación como radio BioBio, o dentro de las mismas editoriales que han publicado su obra (La Pollera, Odelia editora), y en general, opiniones subjetivas que responden al gusto de lectores que emiten sus juicios sobre la experiencia de lectura.

En consecuencia, se trata de un objeto por descubrir. Encierra en sí motivos, formas y estructuras que, debido a la actualización del tratamiento de tópicos literarios, se convierten en aspectos seductores para los lectores. El abandono, la búsqueda de identidad, la violencia sexual, la pertenencia a un territorio son problemáticas abordadas en innumerables obras y contextos, y Andrés Montero se re-apropia de ellas para desarrollarlas en su narrativa.

La obra transcurre en el Gran Circo Garmendia, el que sufre un cambio radical en sus dinámicas la mañana en que luego de un confuso incidente con un árabe, llega un niño sin nombre, sin historia, sin palabras, sin nada más que un libro en dos tomos: *Las mil y una noches*. Luego de asimilar este extraño acontecimiento, el funcionamiento del circo vuelve a la normalidad, con un integrante nuevo, una boca más que alimentar. Javiera, una joven

trapecista, es la única que muestra alguna cercanía al niño, al que nombra Sahriyar. Lentamente, con el paso del tiempo, las historias de ambos personajes comienzan a cruzarse en distintos planos de ilusión y verdad que surgen desde los números circenses de Javiera, quien luego de sufrir un accidente que le impide seguir realizando sus acrobacias, comienza a contar las historias de *Las mil y una noches*, obteniendo un resultado por completo inesperado y positivo: la carpa se llenó de gente deseosa de conocer aquellas historias. La remota historia del rey Sahriyar, famoso por asesinar a las mujeres con las que contraía matrimonio, comienza a cobrar vida en este circo, a través del niño Sahriyar, quien fue apodado por los miembros del circo como Tony Ninguno. De esta forma, Tony Ninguno se identifica con la vida del rey Sahriyar, y ve en Javiera a Sherezade, quien le cuenta historias a cambio de su vida. A través de este artificio se teje a nivel subtextual la violencia que perpetra el rey, ya que, cada vez que Javiera, o Sherezade, no cumplió con relatar la historia diaria, Sahriyar, o Tony Ninguno, mató a una mujer.

En este contexto, las nociones de realidad e ilusión, la memoria y el abandono conforman los ejes sobre los que se construye la novela. El estudio teórico de estos, teniendo en cuenta las consideraciones antes hechas, convierten a *Tony Ninguno* en un objeto de estudio pertinente al campo literario actual.

Concierne repasar también la carrera literaria de Andrés Montero, en función de contextualizar su obra y relevancia en el mundo de las letras. Se define a sí mismo como un narrador, dentro de lo oral y lo escrito. Es cuenta cuentos de profesión, co-fundador de la compañía de cuentacuentos y productora cultural *La Matrioska* y del espacio *Casa Contada*, en el que se realiza una promoción activa de las letras, la oralidad, la escritura y la narración.

De lo anterior es posible concluir que el inicio del estudio y análisis de su obra es para esta investigación, el objetivo principal. *Tony Ninguno* es un buen punto de partida, considerando la relevancia de la novela en la trayectoria del autor y, por sobre todo, lo actual de las cuestiones que problematiza. Con esto refiero por sobre todo a la tensión que toma lugar entre los planos de realidad e ilusión, debido principalmente a la inclusión de *Las mil y una noches*, y a la relevancia de la memoria en el contexto narrativo que se presenta en relación con la identidad y el abandono.

Considerando los antecedentes planteados, la presente investigación se realizará bajo a las aras de las preguntas ¿Qué relación se establece entre los motivos tensión realidad/ilusión y memoria en la novela *Tony Ninguno*? ¿Cómo estas categorías otorgan significación a dicha obra literaria? En consecuencia, la tensión entre realidad e ilusión y memoria constituirán las variables de estudio en términos de análisis. La elección de estas variables es dada a partir de la concepción de la novela como una obra cruzada por el problema del abandono, línea argumental edificada a partir del juego de realidad e ilusión dado por la memoria.

Para hallar respuesta a estas preguntas, se realizará un análisis de tipo estructural, en el que se estudiarán los acontecimientos que componen el texto narrativo, en este caso en particular en *Tony Ninguno*, y de la o las relaciones establecidas a partir de la tensión entre realidad e ilusión y memoria como ejes de significación de estos mismos, y por extensión, de la obra completa.

De esta forma, será posible establecer el tipo de relación que predomina en el proceso de significación literaria, mediante una lectura en el que el objeto de estudio, es decir *Tony Ninguno*, sea coherente con las categorías de análisis que serán aplicadas.

Como se mencionó con anterioridad, uno de los principales objetivos de este informe será el de situar su objeto de estudio, *Tony Ninguno*, en el campo de estudio y análisis literario. Sin embargo, este se verá cumplido inmediatamente luego de la incorporación del presente trabajo al canon universitario, por lo que, resta precisar los objetivos propuestos para el análisis en sí mismo. A modo general, este será examinar la o las relaciones entre los motivos seleccionados, esto es tensión entre realidad e ilusión y memoria, en relación con la significación de la novela *Tony Ninguno*. De este objetivo se desprenden los dos siguientes: primero, determinar los acontecimientos que estructuran la fábula a partir de la identificación de un campo semántico en común, y segundo, plantear la intertextualidad como ejercicio de memoria y espacio límite entre realidad e ilusión.

Con esto, se logrará elaborar un aporte inicial para comprender, leer y estudiar teóricamente las narrativas actuales que surgen en el país, en relación con la re-apropiación y re-descubrimiento de problemáticas que se hacen presentes en la literatura, específicamente en *Tony Ninguno*.

Finalmente, se pretende comprobar que efectivamente existen en la novela *Tony Ninguno* relaciones construidas a partir de los motivos tensión entre realidad e ilusión y memoria, las que dotan se significación y estructura al texto narrativo.



## Marco teórico.

*Tony Ninguno*, novela del escritor chileno Andrés Montero, se inscribe en el panorama narrativo nacional actual. Al ser una obra reciente, carece de consideraciones y abordajes teóricos en su lectura. Ante esto, el propósito de este informe será en principio, describir y situar este objeto dentro del corpus de estudio literario, otorgándole el estatus e importancia literaria que se vuelve relevante establecer y discutir.

Para esto, se entenderá al objeto literario como un microuniverso que da cuenta de sí mismo, pero que a la vez se inserta dentro de la encarnación de problemáticas y preocupaciones importantes del contexto sociocultural que lo alberga. En esta línea, la investigación será llevada a cabo desde una perspectiva analítica, que tiene como base el rastreo tanto de motivos presentes en el texto como de las relaciones a las que dichos motivos dan origen. De esta forma, el procedimiento permitirá identificar el eje articulador de la narración, desarrollado como tema, a partir de dos *leitmotiv*: tensión entre realidad e ilusión, y memoria.

### Sobre motivo y tema

De lo anterior, se desprende que la unidad mínima de análisis será el motivo, no el tema. Esto responde al objetivo que se propone esta investigación, levantando desde la unidad mínima de significado las relaciones que nos permiten identificar un eje articulador, al que se denominará tema.

Así, se hace necesario determinar qué se entenderá tanto por motivo como por tema, en función de la investigación. En primer lugar, motivo será utilizado a partir de las consideraciones hechas por Angelo Marchese y Joaquin Farradellas en *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* como

“Término mal definido, polisémico, Cesare Segre individualiza en él tres valores, no siempre bien discernibles: “1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del tema); 2) el motivo como elemento germinal; 3) el motivo como elemento recurrente (*Principios de análisis del texto literario*). En narrativa, para Tomachevski el motivo es la unidad funcional de la *fábula*.” (274-275)

A partir de esta definición descriptiva de las características del motivo, se establecerá el método de identificación y análisis de estos mismos. A saber, la tensión entre la realidad y la ilusión, junto con la memoria, corresponden a las unidades significativas más pequeñas, y estas a su vez, dan origen (germinan) a un tema o gran argumento mediante la iteración de ellos mismos en distintos escenarios, relacionados con distintas unidades de significado, mutando el suyo propio.

En segundo lugar, y directamente relacionado con lo apuntado anteriormente respecto a motivo, el tema será, a modo general, el “motivo fundamental de una obra, que puede ser definido por una descripción del contenido (del “fondo”)”. (398) de acuerdo con lo establecido por Marchese y Forradellas. También es posible hallar dentro del mismo *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* ciertos rasgos particulares del tema, tales como el carácter intertextual, el que se explica como la existencia de este en textos de distintos autores; también se considerará la concepción del elemento temático como intratextual, es decir, es el motivo fundamental que experimenta variaciones de sí mismo en diversas recurrencias dentro del mismo discurso (399), dando origen a la noción de *leitmotiv*, que corresponde a los componentes semánticos de mínima significación a nivel textual, ya descritos anteriormente.

Estas conceptualizaciones se hacen productivas para la investigación por dos principales razones: la primera es que se entiende como un todo compuesto de múltiples partes, todas ellas descriptibles, analizables y relacionables. La segunda recae en la noción intertextual del tema, la que es coherente con la intertextualidad que cruza la obra a causa de la inclusión de *Las mil y una noches* a modo de recurso narrativo, el que resulta fundamental para el desarrollo de los motivos tensión entre realidad e ilusión y la memoria.

En términos generales, el motivo será la unidad mínima de significado, pudiendo ser descrita, analizada y relacionada con distintos elementos textuales. A su vez, el tema corresponderá al motivo fundamental, levantado a partir de las relaciones establecidas entre sus recurrencias en distintas unidades de significado más pequeñas. Esta conceptualización de dos términos estrechamente relacionados y fundamentales para el análisis permitirá cumplir con el objetivo de la presente investigación, a saber, la

descripción y relación de los motivos que articulan el tema, es decir tensión entre realidad e ilusión y memoria.

Las variables de estudio serán, entonces, el motivo desarrollado en el texto mediante la recurrencia de la tensión entre realidad e ilusión y la memoria, junto con la decantación de estos en una unidad textual narrativa superior, a la que se denominará tema. Ambas ya han sido definidas, por lo que, en adelante se expondrán las bases teóricas en las que descansará el análisis.

### Sobre la estructura narrativa

Al tratarse de un análisis de tipo narratológico y estructural, los términos trama, fábula y texto narrativo serán en principio, imprescindibles. Estos se esclarecerán a partir de *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* de Mieke Bal. En dicho texto la autora, desde una relectura estructuralista, describe los conceptos de manera separada y a la vez interrelacionada. Así, “el texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración. La trama<sup>1</sup> es una fábula presentada de cierta manera. Una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan.” (13). Estos conceptos son herramientas útiles para obtener un análisis coherente y preciso de la obra, ya que, permiten establecer un orden en función de la disposición de los motivos bajo la significación de un gran tema. De manera concreta, Javiera será el agente de narración, correspondiendo su relato a la trama, y su vida (la que precede al momento de la narración) es la fábula. Esta última, al ser recordada desde el espacio de la muerte, se distorsiona temporalmente en términos del tiempo del relato.

### Sobre la temporalidad

El análisis de *Tony Ninguno* pretende identificar y describir los motivos, unidades mínimas de significado, con el fin de establecer el tema que aborda el relato y otorgarle sentido en una última instancia analítica. Para esto, se hace necesario recurrir al análisis

---

<sup>1</sup> Bal plantea esta categoría como *historia*, sin embargo, la sustituyo por trama en función de una coherencia global con la perspectiva estructural que sustenta al análisis.

temporal, con el fin de esclarecer la instancia narrativa y de esta forma comprender la disposición de los acontecimientos que conforman la trama. En estos términos, Gerard Genette en *Figuras III* propone categorías de análisis pertinentes al presente informe. En primer lugar, es necesario distinguir la dualidad que presenta el tiempo del relato. A este respecto Genette cita a Christian Metz, quien propone al relato como “una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato” (89). Así se desprende que el tiempo del relato en *Tony Ninguno* corresponde a la instancia narrativa *post mortem* de Javiera, y el tiempo de la cosa-contada será el de los acontecimientos en su disposición. Por lo tanto, “Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos” (91), y en este sentido, la categoría de análisis *anacronía* presenta un fenómeno que hace alusión a “las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el orden del relato” (91-92). Dentro de la anacronía, encontramos dos formas generales de distorsión del tiempo, estas son prolepsis y analepsis. En *Tony Ninguno* existe una predominante analepsis, mecanismo mediante el cual el tiempo de la narración es posterior al de los acontecimientos, generando una mirada constante hacia el pasado. Es paradójico, sin embargo, constatar que la llegada de *Las mil y una noches* al Circo Garmendia es una especie de prolepsis en sí misma, esta reflexión será retomada en el desarrollo del análisis.

### Sobre las estructuras de significación

Todas las precisiones terminológicas hechas anteriormente con respecto al tiempo provienen de Genette, por lo que, es posible desde ya establecer que este informe sigue un curso estructuralista como fundamento. Considerando lo anterior, Algirdas Greimás emerge como un pilar para esta investigación debido a su modelo actancial, el que resulta imprescindible por sus consideraciones y reflexiones sobre el acontecimiento y las fuerzas que los generan (o no). El modelo actancial es descrito en *Semántica estructural*, y propone en términos generales al texto literario como una estructura conformada por unidades mínimas de significado, motivos. Esta estructura es definida por el autor como “presencia de dos términos y de la relación entre ellos existente.” (28). Se establece entonces una relación directa entre esta definición y el objetivo de la investigación en curso: se busca describir estas unidades mínimas de significado y relacionarlas entre sí,

para obtener de esta forma una gran significación del texto, esto es el tema.

Las descripciones de unidades mínimas de significado (motivo) hallan su sustento en la “Estructura elemental de la significación”, abordada también en la *Semántica estructural* de Greimás. Al respecto, el autor señala precisiones metodológicas sobre el estudio de los términos-objetos basándose en la afirmación sausseriana de que “la lengua está hecha de oposiciones” (27), siendo en consecuencia el término-objeto una categoría de análisis que responde a la palabra/motivo/concepto que, junto con otra, crean una estructura de significación.

Así, una estructura de significación se compondrá de al menos dos término-objeto, los que al establecer una relación (sea esta dada por el lector o por el texto mismo) en base a un elemento en común darán paso a una significación. Estos términos-objeto se articulan en función de un *eje semántico*, particular a cada descripción relacional, que guarda en sí mismo el contenido semántico de la relación (32). En la aplicación concreta de este análisis al objeto de estudio es posible advertir la conexión entre la definición de estructura elemental y las variables de estudio; a saber, el eje semántico que se pretende establecer proviene directamente del carácter relacional sobre el que se estructura el texto narrativo. Esto es, la descomposición de un gran tema o argumento, en unidades indivisibles de significación.

Con respecto a la estructura de significación, solo resta precisar el aspecto relacional que lo sustenta. Existe en el proceso de construcción de estructuras relacionales, como se ha mencionado, un elemento lingüístico en común que dota de contenido a la misma, el cual puede presentarse a nivel morfológico, sintáctico, semántico, etc. Para efectos del presente informe, al tratarse del análisis de un texto narrativo a nivel estructural, se optará por un enfoque semántico en lo referido a la descripción de la estructura relacional entre motivos y su significación en una unidad mayor: el tema. La semantización de los motivos permitirá hallar un eje articulador (para este caso específico, un eje semántico), el que “tiene como función la de subsumir, la de totalizar las articulaciones que le son inherentes” (32). Las articulaciones nombradas refieren a la categoría de *sema*, el que se define como un elemento de significación y propiedad de un término-objeto. En consecuencia, el eje semántico se articulará a partir

de dos semas, esto es, aquello que otorga sustancia a los motivos escogidos en función del análisis: tensión entre realidad e ilusión y memoria. La dimensión sémica será desarrollada con profundidad y precisión en el segundo capítulo.

### Sobre el modelo actancial

Greimás, más adelante en “Reflexiones sobre el modelo actancial”, en su *Semántica estructural*, llegará a la siguiente hipótesis:

“... un modelo actancial considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico, demasiado considerable para ser captado en su totalidad, en microuniversos accesibles al hombre” (266)

Para comprender cómo el modelo actancial decanta en una posibilidad de organización del universo semántico, es necesario revisar primero ciertas nociones sobre el origen de este y sus consideraciones metodológicas.

Como primera consideración, el modelo actancial surge desde la descripción del análisis predicativo de ciertas estructuras que determinan tanto la función de quien actúa como la cualidad de su accionar. Estas dos dimensiones (la funcional y cualificativa), de acuerdo con lo propuesto por Greimás, vienen a ser consideradas como complementarias (264). De esta forma, de una esfera en principio ilimitada de acciones y actitudes descritas dentro de un corpus, se homologan y reducen aquellas que son permanentes, dando como resultado un catálogo de “papeles” (si se continúa con el ejemplo del espectáculo de Tesnière propuesto por Greimás) permanente, en donde “el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues si permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles” (265).

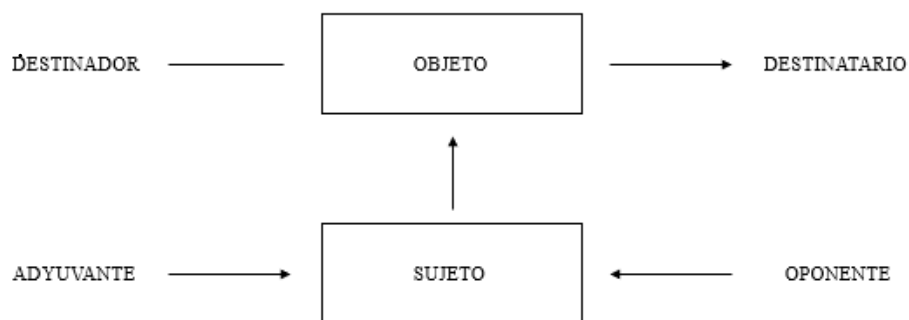
A este número reducido y limitado de acciones se le denominará actante, categoría de análisis que será de mucha utilidad para identificar aquellas fuerzas orientadas que movilizan la trama, en términos de acontecimientos, permitiendo así el análisis de la estructura desde la concepción de esta como base primera y última del texto narrativo. Incluso más aún, el análisis actancial permite hallar las estructuras de

significación elementales precisamente porque “el número de actantes está determinado por las condiciones apriorísticas de la percepción de la significación” (265), en última instancia, la actancialidad descansa en la elaboración de las estructuras de significación descritas anteriormente.

Ahora bien, la naturaleza de los actantes está dada por “dos categorías actanciales, en forma de oposiciones: sujeto vs actante / destinador vs destinatario” (265). Nuevamente se encuentra que el análisis del texto narrativo sigue un curso relacional entre dos categorías, lo que resulta provechoso en función del rastreo semántico que permite establecer los motivos. Así, la obra solo adquiere una significación totalizadora al ser entendida como una estructura actancial (266).

Sobre el modelo actancial resta precisar aspectos de interés para el desarrollo de la investigación. Primeramente, lo que surge como un modelo de análisis a partir del plano sintáctico, muta al considerar a los actantes en su estatuto semántico, es decir, no es relevante la función del actante en términos sintácticos de la frase, sino más bien importa la *esfera de acción*<sup>2</sup> en la que participa, relacionada directamente con su función, dando paso al acontecimiento, provocado (o no) por el mismo. Segundo, todas las funciones de un corpus deben ser reducidas a un estatuto semántico, de esta forma cada actante reconocido será “representativo de la manifestación entera” (266).

A continuación, se presenta un esquema que resume, a modo general, la disposición del modelo actancial en función de los actantes. Posteriormente se realizará una descripción y precisión de cada una de las categorías actanciales.



<sup>2</sup> Concepto tomado por Greimás desde *La morfología del cuento* de Vladimir Propp.

El modelo actancial solo requiere de “un número restringido de términos actanciales (...) para dar cuenta de la organización de un microuniverso” (270). De esta forma, es posible aplicar, al menos formalmente, este esquema a cualquier texto literario, siendo las categorías fundamentales las de sujeto y objeto. Existe una relación directa entre estas, y es descrita por Greimás como “una relación más especializada, que comporta un investimento sémico más pesado, de “deseo”, que se transforma, al nivel de las funciones manifestadas, en “búsqueda”” (277). De esta forma, en *Tony Ninguno* existirá efectivamente un sujeto deseante, y aquel investimento semántico que se otorga al deseo será manifestado mediante la búsqueda, siendo esta en última instancia la fuerza temática orientada que origina todo acontecimiento que provenga desde la manifestación de este deseo.

La categoría actancial de destinador y destinatario es algo menos evidente que la de sujeto y objeto. Esto debido a la posibilidad de sincretismo que ofrece el eje articulador semántico, esto es, un actor (“agente de la acción” (Bal, 25)) puede fácilmente cumplir con ser sujeto y destinatario a la vez. Así mismo, el objeto puede también ser el destinador del deseo, sin esto ser una incoherencia o problema a nivel del análisis. Como se podría anticipar, es pertinente señalar que el destinador será quién provea al sujeto del objeto deseado, y el destinatario quién lo reciba.

La última categoría, adyuvante y oponente, posee dos funciones determinadas, estas son la de “aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación” (273) o la de “crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto” (273).

Finalmente, es necesario precisar qué se entenderá en adelante por acontecimiento. Esto principalmente debido a la relevancia de esta unidad de análisis en el esquema actancial. De acuerdo con Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, un acontecimiento es “la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” (21). Esta definición de acontecimiento es funcional debido a la implicancia directa que tienen los actores sobre el: el acontecimiento es un cambio de estado, una alteración, un proceso que se vuelve dinámico gracias a la acción y fuerza de las categorías actanciales, encarnadas en actores (personajes).



## Sobre intertextualidad

El análisis de *Tony Ninguno* no puede, en ningún caso, prescindir de una perspectiva intertextual. El desarrollo de todas las consideraciones teóricas hechas con anterioridad descansa, de una u otra forma, en el uso de *Las mil y una noches* como límite entre la realidad y la ilusión, como acto de memoria, como narración mítica, como sustento de la propia instancia narrativa. *Tony Ninguno* halla su cuerpo y memoria en *Las mil y una noches*, por lo que no es concebible como obra literaria sin su relación con esta última.

La categoría de intertexto será trabajada desde la relectura hecha por Julia Kristeva a *Problemas de la poética de Dostoievski* de Mijail Bajtín en *La palabra, el diálogo y la novela*. Esta elección conceptual proviene principalmente del carácter estructuralista en el que Kristeva sumerge el texto literario. De esta forma, se hace factible establecer un análisis de tipo estructural, estableciendo relaciones entre los motivos que ya han sido señalados, considerándolos siempre como unidades mínimas de significación en un texto narrativo. Estos son analizables, descriptibles y relacionables mediante una estructura de significación elaborada a partir de un eje articulador semántico. Respecto a esto, señala Kristeva que “La estructura literaria no *está*, sino que *se elabora* con relación a *otra* estructura” (188). Más aún, esta idea de una estructura literaria móvil, armable y dinámica, es extrapolable a la palabra narrativa (o literaria), sobre la cual la autora señala: “La “palabra literaria” no es un *punto*(un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (188). De esta forma, son tres las dimensiones que conforman el carácter de congregación que presenta la palabra literaria: quien escribe, quien recibe lo escrito (cabe destacar que destinador en este contexto puede ser tanto lector/a, como categoría actancial) y el estatuto literario de la obra en relación con la literatura y la cultura en general.

Andrés Montero, en *Tony Ninguno*, construye una narración que no tendría sustento alguno sin la intertextualidad aportada por *Las mil y una noche*, reafirmando la idea de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto (...) se instala la (noción) de *intertextualidad*, y el lenguaje

poético se lee, al menos, como doble” (190). Así, las estructuras de significación son, al menos, dobles, es decir, se componen de dos términos-objeto, los que portan en sí *semas*, esto es un elemento de significación propio, dando paso a un eje semántico.

### Sobre memoria, realidad e ilusión

Jacques Derrida, en *Memorias para Paul de Man*, comienza la primera de sus conferencias “Mnemosyne” con la siguiente reflexión:

“Nunca supe contar una historia. Y como nada amo más que la recordación y la Memoria -Mnemosyne- siempre he sentido esta incapacidad como una triste flaqueza. ¿Por qué se me niega la narración? ¿Por qué no he recibido este don?”

Si de contar se trata, la memoria se posiciona como aquello que dota de ese *algo que contar*, quizás una especie de don, de reclamo. En *Tony Ninguno*, la memoria es el límite principal entre la vida y la muerte. Javiera se instala en una instancia narrativa en la cual su voz se percibe como una voz de ultratumba. Es la voz de vida que ha dejado de serlo, para volver y descifrar aquello que marcó el camino hasta la muerte. Javiera desea volver a la ilusión, al circo, a la vida.

La memoria es una de las variables a trabajar en la presente investigación, por lo que, se hace necesario al menos referir a ella en términos de definición y aplicación. La narración, lo que Javiera nos cuenta desde el espacio de la muerte no sería posible, sino gracias a la memoria. Es esta la que permite volver, re-volver, desenredar los acontecimientos pasados para hallar un sentido en el presente, sea este cual sea. De esta forma, la memoria se posiciona como la proveedora de narración, de palabras, de recuerdos. Esto en cuanto a la instancia narrativa desde la muerte.

También es importante la dimensión que ocupa la memoria en tanto límite que dispone una confusión entre realidad e ilusión, límite que se ha denominado tensión. Esto se relaciona directamente con el aspecto intertextual que ha sido expuesto con anterioridad, ya que, *Las mil y una noches* generan una especie de bisagra, de grieta en el espacio de la memoria de Sahriyar, o Tony Ninguno, llevando al actor a una confusión tanto de su propia realidad, como de su identidad. Así se elabora un problema alrededor de

la memoria, en distintos niveles semánticos y episódicos a lo largo de la novela, reforzando la idea de que la memoria es en efecto un motivo, una unidad de significación mínima que se repite y varía a razón del devenir de la obra.

Finalmente, resta destacar la relación intrínseca entre memoria, realidad e ilusión, siendo estas categorías las que hacen de hecho posible la narración. Es la memoria la que permite discernir los espacios que se ven marcados por la realidad y la ilusión a lo largo de la obra. El acto de recordar organiza y sustenta el microuniverso narrativo, eliminando cualquier posibilidad que no sea la de la muerte, ya que, se sabe que Javiera está muerta al percatar la situación de la instancia narrativa desde la que enuncia. Al respecto, es posible recordar a Todorov, quien concluye *Introducción a la literatura fantástica* señalando que

“Para que la escritura sea posible, debe partir de la muerte de aquello de lo cual se habla; pero esa muerte la vuelve imposible, pues ya no hay nada que escribir. La literatura solo puede llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible.”  
(126).

Así, la única posibilidad de vida para Javiera es la imposibilidad de esta misma: la muerte priva de la experiencia vital, sin embargo, mediante la memoria, de alguna forma, la hace posible.

## Capítulo I: Aplicación del modelo actancial para el análisis de *Tony Ninguno*

### 1.1 Criterios de selección de acontecimientos

En este punto, es conveniente recordar la definición de acontecimiento desde Mieke Bal, quien sostiene que un acontecimiento es “la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores” (21). Luego de esta definición, muy en términos generales, se expone en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* una serie de criterios que permiten seleccionar los acontecimientos de un texto literario con el propósito de establecer una estructura. Estos criterios son:

- i) Cambio: el acontecimiento describe un cambio, no una condición (21). Así, tomando ejemplos de *Tony Ninguno*
  - a) El dueño de nuestro circo *estiró*<sup>3</sup> la mano del árabe desconocido y el árabe desconocido se la *estrechó*<sup>4</sup> con firmeza (23)
  - b) No puedo llevar al niño conmigo a “esos negocios” (23)

En a) el verbo indica una acción que, a nivel cultural, conllevan un cambio de estado, esto es, cerrar un trato de palabra.

En b) en cambio, el verbo “puedo” no indica un cambio de estado, sino más bien describe una condición, en este caso, la de no poder cuidar al niño.

Cabe destacar que, si bien ambas frases son relevantes en términos del acontecimiento debido a la relevancia en términos de trama, solo una de ellas (a) es determinante, y es por esto por lo que sí corresponde a un acontecimiento.

- ii) Elección: hay acontecimientos que conllevan una elección entre dos posibilidades, la que determinará el curso de estos mismos y serán denominados acontecimientos funcionales; en cambio aquellos que no portan en sí una elección decisiva serán acontecimientos no funcionales. (23) Veamos a continuación ejemplos aplicados al objeto de estudio:

---

<sup>3</sup> *Cursivas más.*

<sup>4</sup> *Cursivas más.*

a) Vas a contar lo mismo que contaste ahora, vas a hacer eso en vez de la pantomima que no funcionó. (15)

b) Dos días después volvimos a levantar el circo en otro pueblo (31)

Se advierte en a) una orden que se dirige a Javiera, orden que cambiará el curso de los acontecimientos debido a la funcionalidad de este mismo: en el pasaje citado los relatos de *Las mil y una noches* comienzan a ser parte del espectáculo del Gran Circo Garmendia.

En b), en cambio, no se expone un acontecimiento funcional, principalmente por la vaguedad y cotidianeidad del enunciado, ya que, la “para y tumba” del circo ocurre inevitablemente, sin esto ser condición para el desarrollo de los acontecimientos.

Para efectos del análisis y elección de acontecimientos, solo los del primer tipo, es decir, funcionales, serán considerados, precisamente por su carácter decisivo dentro de la trama.

iii) Confrontación: el tercer y último criterio descansa en la concepción de que la estructura de la fábula se determina por confrontación (24). En el acontecimiento, la confrontación estará dada por la presencia de dos actores y una acción. Se proponen los siguientes ejemplos extraídos de *Tony Ninguno*

a) Me engañaste y me sigues engañando, me contabas todas esas historias para que yo no pudiera vengarme. (139)

b) Sahriyar empuñaba un cuchillo. (141)

En a) es posible apreciar dos actores y una acción: los primeros son Sahriyar (quien enuncia) y Javiera. La acción corresponde a contar cuentos, ya que, de acuerdo con el enunciado, esta sería una forma de engaño hacia Sahriyar.

Por otro lado, en b) hay un actor: Sahriyar, y una acción: empuñar el cuchillo. Sin embargo, no se explicita contra quién es empuñado el cuchillo, por lo que no es posible considerar esta acción un acontecimiento.

## 1.2 Selección de acontecimientos en *Tony Ninguno*

Para efectos del presente informe, los acontecimientos seleccionados son siete, y responden al uso del mecanismo descrito en el apartado anterior. Se analizará cada uno por separado, para luego levantar los motivos y el tema/argumento, es decir las variables, que se desean estudiar. Es necesario también considerar que los acontecimientos fueron seleccionados y dispuestos de acuerdo con el desarrollo de la fábula, esto es, temporal y lógicamente ordenados.

- a) Primer acontecimiento: La llegada de Sahriyar al circo, y con ello, la de *Las mil y una noches*. Este evento representa un acontecimiento de acuerdo con los criterios descritos en el apartado anterior. Esto es, representa un cambio en el estatuto original del Gran Circo Garmendia al integrar a la vez un niño y un libro a su realidad. Además, es una elección llevada a cabo mediante una fuerza temática orientada representada por Malaquías Garmendia, quien en última instancia es quien permite este cambio mediante la elección entre dos posibilidades: aceptar o no al niño junto con el libro. Como última consideración sobre la elección de este primer acontecimiento, cabe destacar que sí existe confrontación en términos de actancialidad, ya que, el árabe al abandonar a Tony Ninguno es una fuerza que aleja al sujeto del objeto deseado, esto es, aleja al actor Sahriyar de la posibilidad de recordar y pertenecer, anulando toda identidad en él desde pequeño.
- b) Segundo acontecimiento: Javiera nombra al niño abandonado Sahriyar, al igual que el rey de *Las mil y una noches*. “Entonces volví a repetir, en voz alta, el nombre del rey Sahriyar y sentí un escalofrío de profundo temor que en ese momento interpreté como una ola de profunda alegría. La ceremonia de bautizo había concluido” (40). Este es el momento en que Javiera nombra al niño como Sahriyar. Se considera como acontecimiento a partir de dos de los criterios de elección: uno corresponde al cambio, ya que, el nombre Sahriyar conlleva una carga de recuerdo e historia que ahora corresponderá al niño, causando un cambio en la percepción que este tiene de él mismo: ahora es rey y niño a la vez. El segundo recae en la elección, ya sea a consciencia o no, Javiera elige el nombre del niño, lo que determina el curso de los acontecimientos en adelante.

- c) Tercer acontecimiento: Malaquías intenta matar a Sahriyar. De los siete acontecimientos, este es quizás el más evidente. Conlleva un cambio con respecto a la autoridad de Malaquías, quien comienza a ver su poder sobre el circo y los artistas debilitado. Es una elección hecha a consciencia, que a pesar de no resultar exitosa (Sahriyar no muere), comienza a determinar los lugares y roles de ambos actores (Malaquías y Sahriyar) en el circo. Por último, es una confrontación directa de Malaquías a aquello que no proviene del circo y, en consecuencia, no es valioso ni digno de esfuerzo. Sahriyar a partir de este acontecimiento constituye un actor que encontrará ayuda para alcanzar su objeto deseado (suplir la falta de identidad causada por el abandono) en *Las mil y una noches*, haciendo de esas historias, la suya propia.
- d) Cuarto acontecimiento: Javiera sufre un accidente y se ve imposibilitada para realizar su número de trapecio. El cambio en este acontecimiento se da a raíz de la lesión que sufre Javiera. En este sentido, podríamos entender al circo mismo como una fuerza que ayuda a Javiera a recordar y encontrar su identidad, inclinándola al acercamiento hacia los cuentos de *Las mil y una noches*. La elección y la confrontación son criterios que pasan a segundo lugar, debido al carácter determinante que ejerce el cambio presente en el acontecimiento.
- e) Quinto acontecimiento: Javiera memoriza los cuentos y comienzan a ser relatados durante la función del circo. El evento se considera como acontecimiento gracias al cambio que conlleva: ya no existe el número de trapecio en el espectáculo, sino que se integra el relato de cuentos árabes, aspecto determinante a la hora de entender los límites de la realidad y la ilusión. Existe una elección que precede a este acontecimiento, pero que de todas formas es necesaria considerar. Esta elección es la de memorizar los cuentos de *Las mil y una noches*, sobre lo cual Javiera expresa “No sé en qué momento decidí que me iba a aprender de memoria sus más de dos mil páginas. Lo más probable es que no haya hecho tal cosa, la verdad es que ya no creo haber decidido nada nunca” (13). En términos de confrontación, lo que comienza a suceder a partir de este acontecimiento es el desarrollo de la tensión entre realidad e ilusión a raíz de los relatos transformados en número del circo.

- f) Sexto acontecimiento: Javiera se presenta en el Teatro Estrella. Esta oportunidad en la vida de Javiera constituye un acontecimiento que responde a los tres criterios de selección: cambio, elección y confrontación. Así, el cambio está dado por la posibilidad de salir del Gran Circo Garmendia y con ello la disolución del clan familiar; la elección recae en el hecho de tomar efectivamente esta oportunidad; y por último la confrontación viene dada por el enfrentamiento entre dos actores: Javiera, por un lado, y Malaquías por otro, quien hasta este punto ha visto debilitado su poder dentro del circo, y Javiera por el contrario ha fortalecido su influencia gracias al éxito de sus narraciones.
- g) Séptimo acontecimiento: Javiera y Sahriyar mueren al finalizar *Las mil y una noches*. Este último acontecimiento conforma la conclusión de la confusión de dos planos permanentemente en tensión a lo largo del texto narrativo: la realidad y la ilusión. El cambio está dado por la libertad de ambos en este punto de la trama, ya que, Javiera tiene una opción real de salir del circo y llevar consigo a Sahriyar, potestad que es inimaginable antes del acontecimiento f). La elección es visible en el embarazo de Javiera, quien espera un hijo de Sahriyar

Al extraer estos acontecimientos a su estatuto semántico, es posible determinar que en todos ellos las recurrencias recaen ya sea en términos de memoria, recuerdo, intuición; y a modo de formas de realidad e ilusión. Por lo tanto, es correcto afirmar que estos acontecimientos se están contruidos sobre estructuras de significación semánticamente recurrentes, variadas en cuanto a forma, expresión, texto en última instancia.

La relación que estas estructuras de significación establecen se sustenta en la oposición de semas, lo que se traduce en los acontecimientos escogidos en la presencia (o no) de la memoria en la construcción del acontecimiento, o las confrontaciones que se materializan en términos de realidad e ilusión. Así, a modo de ejemplo, en el acontecimiento e) “Javiera memoriza los cuentos y comienzan a ser relatados durante la función del circo” confluyen los semas memoria, realidad e ilusión articulados en torno al funcionamiento del circo.

A nivel de estructura narrativa, todas las estructuras de significación que subyacen a los acontecimientos se disponen en torno a un mismo eje de significación, en específico un eje semántico, que podemos extraer del carácter relacional que presentan los distintos



acontecimientos. Así, el texto narrativo es enunciado desde la muerte de Javiera, siendo este aspecto interesante, ya que su ejercicio de memoria es el que permite guiar la disposición de acontecimientos. Esta última se elabora de tal manera que hace posible identificar la línea argumental, o tema, que sostiene la estructura narrativa en general. Esto es, la búsqueda de pertenencia y memoria propia por parte de Sahriyar, como se explicará en el siguiente apartado.

### 1.3 Categorías actanciales en *Tony Ninguno*

Las categorías actanciales, como se indicó en el apartado “Sobre el modelo actancial”, responden a fuerzas orientadas que se expresan mediante actores (agentes de la acción). Estas están dadas en un texto narrativo a partir del investimento sémico del deseo. En toda obra existe un objeto deseado y un sujeto deseante. Es importante aclarar desde ya que las categorías actanciales no responden a la “personificación” de las funciones, esto se materializa en que la concreción de un actante no corresponde necesariamente a un actor humano; puede estar mediado por una entidad, un lugar, un dios, un objeto, etc.

Para la determinación de las categorías actanciales operando en *Tony Ninguno* y sus correspondientes actores, se recurrió a un análisis de los acontecimientos tratados en el apartado anterior. A partir de ellos, se hace posible un rastreo semántico que otorga indicios sobre la primera categoría por definir: objeto y sujeto. Si analizamos el enunciado que sintetiza cada acontecimiento, encontraremos un campo semántico ligado principalmente a la memoria y el abandono. Las palabras “llegada”, “abandonado”, “fractura”, “memoria”, “descubre”, “matar” nos indican cuál es la orientación según la cual se plantea un deseo. Lógicamente esta categoría no puede ser definida sólo a partir del rastreo semántico de palabras aisladas, es necesario relacionarlas y establecer estructuras de significación que otorguen una base más sólida. En esta línea, a partir de “fractura”, “memoria” y “descubre” se establece una relación desde la cual surge el sema recordar. Por otro lado, de las palabras “llegada”, “abandonado”, “matar” surge una relación sostenida por el sema pertenencia. Estos semas son los que relacionan a las unidades mínimas de significado, vale decir los motivos, que han sido identificados como memoria y tensión entre realidad e ilusión. Dichos elementos son rastreables en todos los acontecimientos seleccionados a través del análisis estructural.

Desde estas consideraciones, es posible ya definir cuál es el objeto de deseo, el cual recae en la necesidad de pertenecer, y, en consecuencia, de recordar un origen incierto. El objeto deseado será, entonces, pertenecer y recordar, a causa del abandono y el olvido. En esta línea, Sahriyar, como actor y como actante, correspondería al sujeto deseante. Esto responde también al tema que se erige desde dimensión relacional de los motivos: el abandono. A partir del abandono de Sahriyar en el circo, este pierde su identidad, encontrando en los cuentos de *Las mil y una noches* un sustento ilusorio para su realidad.

En cuanto a la categoría de destinador y destinatario, se establecerá a partir del objeto del deseo. Si este último corresponde a pertenecer y recordar, quien lo otorga será en un principio el Gran Circo Garmendia, espacio que le otorga un nombre y función a Tony Ninguno, y el destinador coincidirá con el sujeto deseante, es decir, Sahriyar.

Finalmente, resta establecer la categoría adyuvante/oponente, la que puede resultar más evidente que las anteriores, debido a que ya existen estructuras a las cuales asociarlas, esto es, se conoce el objeto, el sujeto, el destinador y destinatario. Así, la fuerza que opera en contra del sentido del deseo estará representada por Malaquías Garmendia, quien se opone a la estadía de Sahriyar en el circo, llegando a atentar contra su vida. Javiera, por otra parte, será quien encarna la categoría de adyuvante, ya que, es quien permite que Sahriyar conozca los cuentos de *Las mil y una noches*, y además de darlos a conocer, repite sin saberlo el ciclo narrativo que comienza Sherezade: cada noche sea acerca al camión donde duerme Sahriyar para llevarle el relato del día correspondiente. Además, permite que Tony Ninguno encuentre en su persona alguien con quien sentir cercanía, pertenencia en última instancia, a través de la relación amorosa que comienzan a desarrollar cuando Sahriyar alcanza la edad suficiente.

Así, los acontecimientos se disponen de tal manera que favorezcan e inciten la búsqueda de Sahriyar por el recuerdo de su vida pasada y la pertenencia a algún lugar o alguna persona. Es por esto que exige a Javiera su relato de *Las mil y una noches* cada día, siempre parece taciturno y pensativo, perdido en recuerdos que le parecen suyos, pero que en el fondo son la búsqueda de pertenecer, aunque esto signifique transformar la ilusión en la propia realidad.

## Capítulo II: Intertextualidad en *Tony Ninguno*.

Durante la discusión bibliográfica, se planteó la dimensión intertextual que atraviesa el objeto de estudio como indispensable. Y, en efecto, lo es. *Tony Ninguno*, como ha sido posible constatar tras la aplicación del modelo actancial, elabora una reescritura del abandono a través de la memoria, la realidad y la ilusión. La inclusión de *Las mil y una noches* como parte de la trama viene a dar origen y forma a los motivos recién referidos.

La primera referencia al clásico de la literatura árabe se encuentra en el inicio de la narración, en el momento en que Javiera lee el título del libro que el árabe cargaba en sus manos: “-*Las mil y una noches*- recité de corrido” (11). Es interesante notar que es Javiera quien introduce las palabras relacionadas con el viejo libro a la narración, desde un principio se hace latente la conexión y pertenencia de ella para con el libro. Así, de su narración podemos extraer rastros textuales como “en el mismo momento en que comencé a escucharla (la historia del rey Sahriyar)<sup>5</sup> supe que estaba frente a algo definitivo.” (12), “Cuando Malaquías los abrió (los dos tomos de *Las mil y una noches*)<sup>6</sup>, sentí un olor que también me pareció muy antiguo, de otra época y de otro lugar y de otras personas” (11), “No sé en qué momento decidí que me iba a aprender de memoria sus más de dos mil páginas. Lo más probable es que no haya hecho tal cosa, la verdad es que yo no creo haber decidido nada nunca.” (13). A partir de estos fragmentos, es posible destacar dos aspectos: el primero de ellos recae en la familiaridad que Javiera pareciera sentir sobre los libros, logra leer el título aun cuando estaba apenas aprendiendo, el olor evoca recuerdos que no sabía que existían y la decisión de memorizar los cuentos resulta natural, no planeada ni forzada; el segundo es que desde ya es pertinente posicionar a *Las mil y una noches* como el elemento principal al momento de establecer un límite, esto es, límite entre realidad e ilusión, límite como acto de memoria. A continuación, se realizará un análisis centrado en cómo *Las mil y una noches* y la intertextualidad que articulan a *Tony Ninguno* sustentan y dinamizan los motivos que conforman la estructura de significación y, por extensión, el tema del texto narrativo.

---

<sup>5</sup> Paréntesis mío.

<sup>6</sup> Paréntesis mío.

## 2.1 De cómo la intertextualidad decanta en el ejercicio de la memoria.

La memoria ha sido entendida hasta este punto como una de las variables de estudio a modo de motivo en el marco de un análisis estructural. A partir de esto, es posible articular las distintas significaciones que va adquiriendo la misma a lo largo de la trama. Esta mutación de significado y, en consecuencia, de estructuración con respecto a los acontecimientos que conforman la fábula, se da como resultado directo de la presencia de *Las mil y una noches*.

Aparece de forma recurrente en el diálogo interno que Javiera establece con el lector desde el espacio de la muerte. Por lo general, hace referencia a la sensación de saberse parte de las historias que lee en *Las mil y una noches* y a través de la relación particularmente compleja que establece con Sahriyar. Esta dinámica entre los protagonistas es cruzada permanentemente por distintos planos de realidad e ilusión que provienen de la memoria. A modo de ejemplo, la siguiente intervención corresponde a una respuesta de Sahriyar cuando Javiera lo felicita por “aprender” bien los cuentos: “Solo los estoy recordando -precisó-. Igual que tú” (85).

De lo anterior, es posible realizar ciertas consideraciones. Sahriyar aparenta ser mucho más consciente de sus memorias: él no aprende los cuentos, los posee en su memoria, por lo que le pertenecen. La vida del rey Sahriyar en Persia es parte de Tony Ninguno, y él lo sabe. Al contrario, Javiera, quien es Sherezade en la realidad de Tony Ninguno, no es consciente de ser un canal por el que fluyen recuerdos y memorias. Cree aprender, memorizar y contar los cuentos, no tiene certeza, pero si sospecha que existe algo más profundo que la conecta a esos relatos.

Prueba de esta intuición habitando a Javiera es la negativa de Sahriyar a la comida. Durante un período de tiempo Sahriyar no aceptaba alimento alguno, con la excusa de “Ya he comido, decía. Si le preguntaban dónde había comido, respondía que en palacio” (88). Ante esta situación, Javiera decide compartir con él la mitad de su comida cada noche, junto con el relato del día correspondiente. Luego, desde la muerte, desde donde enuncia Javiera la narración, es capaz de comprender lo que realmente sucedía en esos encuentros, expresando “Así alimentaba (...) a Sahriyar con la mitad de mi ración, que seguiría

negándose a comer mientras yo continuara alimentando su locura o su recuerdo, mientras su cuerpo y su mente creyeran que no necesitaban la comida aquí” (89). El recuerdo le permite vislumbrar lúcidamente la verdad de los hechos, aquella verdad de la que no disponía en vida. Al respecto, Javiera Shochike en su tesis *La memoria del fantasma: testimonio póstumo en Mapocho y Tony Ningno*, apunta que “el ahora para Javiera es la muerte, por lo que su estado fantasmático le ha abierto las puertas a las verdades sobre su vida” (44), reforzando la idea de la muerte como instancia de conclusión y resolución de la vida. Sin embargo, la observación que plantea la cita podría mejorar si se incluye la perspectiva de la memoria. Javiera logra obtener dicho estado de consciencia sobre su vida gracias a la capacidad de recordar, de rememorar. En esta misma línea, es pertinente citar a Derridá en *Memorias para Paul de Mann* cuando señala “digamos de la ley que me habla a través de la memoria” (23). Si entendemos la ley como una verdad absoluta, y en el caso particular del análisis en curso, la verdad sobre la vida de Javiera, es solo a través de la memoria que este conocimiento puede ser adquirido. Sólo luego de la muerte pudo la joven narradora comprender y aceptar la memoria propia ya como artista de circo, ya como Sherezade.

La memoria también se manifiesta a lo largo de la trama a nivel corporal en los actores, especialmente en Javiera y Sahriyar. Ya se expuso anteriormente la respuesta fisiológica con la que Sahriyar responde a estos recuerdos habitándolo: dejó de comer, porque el alimento de su vida pasada en Persia le era suficiente. También Javiera experimenta con sus sentidos la sensación de la memoria, a modo de ejemplo “Cuando Malaquías los abrió, sentí un olor que también me pareció muy antiguo, de otra época y de otro lugar y de otras personas” (11). Así, su olfato le permitía un atisbo de aquella memoria que reside en ella sin saberlo. A nivel de corporalidad, es correcto afirmar que el olfato, el olor del libro específicamente, despierta en Javiera una actividad relacionada con la memoria que le permite narrar como Javiera artista de circo, y como Sherezade a la vez. Al respecto, ella misma expresa

“Finalmente abrí el libro entre lágrimas y mocos y sentí nuevamente ese olor antiguo, ese olor de otra época que me traía recuerdos de días que yo no había vivido. Recuerdos que no podían ser míos, pero que aparecían en mi cabeza como propios.” (38)

El olor del libro desata recuerdos en Javiera, los cuales no está seguro de pertenecer, sin embargo, siente una profunda conexión e identificación en aquellas sensaciones. Las referencias al olfato y los recuerdos son una constante a lo largo del texto narrativo debido a la importancia que presentan en la articulación de la estructura de significado de la memoria. Esta se muestra como ajena y propia a la vez, inasible y cercana, como si se tratase de una ironía incomprensible para Javiera.

Por último, en relación con la concepción de la memoria como un devenir intertextual causado por el uso de *Las mil y una noches*, se hace posible establecer una analogía entre este libro y el circo. Esto a partir de la respuesta de Malaquías a Javiera cuando esta le pregunta sobre el origen del circo:

“Se nace en el circo y se muere en el circo, pero el circo no nace ni muere. El circo es infinito. El circo te atrapa y no te deja ir, pero nosotros somos felices así. El que se va no se va porque quiere. Se va porque el circo lo echa. Y el que llega no llega porque quiere. Llega porque nació en el circo y se le había olvidado” (40-41).

El circo, de acuerdo con la respuesta de Malaquías, es una entidad que supera la existencia humana, trasciende y perdura. Esta es la misma concepción que se tiene de *Las mil y una noches* en el microuniverso narrativo, ya que, al llegar al final del libro, Javiera se da cuenta de que las últimas hojas han sido arrancadas. Por lo tanto, no hay posibilidad de cierre, las historias de *Las mil y una noches* en el Gran Circo Garmendia están destinadas a repetirse, a tomar o más bien, a reclamar su lugar atemporal y eterno mediante el ejercicio de la memoria. En esta línea, Javiera sospecha la existencia de una relación estrecha entre ella y el personaje que interpreta en las funciones del circo. Se refiere al destino de la princesa Sherezade (y, en consecuencia, al suyo propio) de la siguiente manera: “tal vez todos esperaban que la princesa falleciera al fin. Pero no lo hizo. Pero no lo haría nunca, suponía yo, aunque ignoraba el final, porque sus cuentos eran infinitos como su vida” (129), desde donde podemos concluir que los cuentos de Sherezade son una memoria eterna, que busca y reclamará eternamente su lugar, esta vez en el Gran Circo Garmendia, el que es igualmente infinito, sin principio ni final.

Como última referencia a la condición “eterna” del circo, se tiene el testimonio de la abuela Zulema, quien poco antes de su muerte confiesa a Javiera que “Más bien fue el

circo quien acogió a los Garmendía (...) Nadie sabe quién empezó este circo” (40), reforzando la idea del circo como un ente que llama a quienes pertenecen a él y continúa en una dinámica sin principio ni final, al igual que *Las mil y una noches*.

## 2.2 De cómo la intertextualidad hace colindar y confundir realidad e ilusión.

El plano de la realidad y el de la ilusión se entienden, en este análisis, por aquello que diferencia la existencia en el circo de la vida fuera de él. Es durante el primer capítulo que se introducen estas nociones por medio del actor Tony Frambuesa, payaso del Gran Circo Garmendía, tío de Javiera, quien se caracteriza por ser reflexivo, profundo y serio fuera del espectáculo circense. A continuación, se expone la reflexión sobre la cual se funda esta concepción de espacios reales y espacios de ilusión:

“Una vez, cuando andábamos de gira por el norte, el Tony Frambuesa me dijo que la ilusión es lo que está fuera del circo, y que el circo es la verdad.

-Fíjate, niña- me habló aquella vez mi tío-, que aquí en el norte la gente trabajaba en unas cuestiones que se llaman salitreras (...) Trabajaban todo el día, niña, y llegaban con los pies todos negros a sus casas, y casi que ni les pagaban un peso. ¿Y qué pasó? Que otro país empezó a vender salitre más barato y se acabó todo, y la gente que trabajaba en eso se fue a la mierda. Ahora sus hijos trabajan en las minas o qué se yo, pero la historia es la misma. Esos sí que viven a pura ilusión, a ilusión de que alguien les va a reconocer su trabajo, que les van a pagar bien, que su trabajo es para toda la vida, pero na' que na' pues niña. Y en cambio nosotros, o tú, por ejemplo, cuando pasas de un trapecio a otro, si te caes ¿qué? Te matas, niña, te rompes la cabeza y listo. El circo es la pura verdad, ¿de qué ilusión hablan estos? Los demás son los que viven en la ilusión. A nosotros nadie nos ilusiona, nosotros sabemos cómo funciona esto. Si llega gente al circo, comemos bien y descansamos más. Si no llega gente, comemos mal y trabajamos como monos hasta que llegue la gente. Así es la cosa. Esta es la verdad.

Yo no manejaba muy bien los conceptos de ilusión y verdad, y dudo que ahora sí los comprenda, porque aquí donde estoy nada parece cierto ni falso.” (43-44).

A partir de la reflexión recién expuesta, es coherente establecer categorías de análisis a partir de realidad e ilusión. De acuerdo con el discurso de Tony Frambuesa, la

ilusión corresponde a la vida fuera del circo, la que se ve marcada por la esperanza siempre frustrada de surgir, de vivir, de ser feliz. En cambio, la realidad estaría en el circo, lugar en donde la muerte (a raíz del ejemplo de Javiera) se sabe cercana y definitiva. El circo es la realidad, porque es lo que da sustento a la vida de quienes pertenecen a él. En esta misma línea, Javiera expresa más adelante que

“Para mí, no existía más que un lugar: el circo. Los caminos entre un pueblo y otro, y aun los pueblos mismos, eran para mí un intertanto, una pequeña muerte, un ínfimo descanso vital, eran la ilusión que permitía la existencia de la única verdad: la carpa.” (67)

Así, Javiera vuelve del circo su realidad, el cual comenzará a recibir directamente el influjo de las historias de *Las mil y una noches*. La incorporación de este singular número de circo constituye el elemento que comienza a hacer palpable la tensión entre la realidad y la ilusión. La joven narradora crea su realidad a partir de las palabras del misterioso libro, realidad que luego no puede ser separada de su existencia como Javiera: al relatar los cuentos es a la vez Javiera, artista del Gran Circo Garmendia, y Sherezade, la ingeniosa mujer que salva su vida gracias a la ilusión de un relato final que jamás llegará. Este momento de tensión entre realidad e ilusión en el escenario circense es descrito por la narradora de la siguiente forma

“Desde la pista en alto, iluminada por veinte ampolletas y en el más absoluto silencio, juntaba palabras y todo empezaba a suceder ahí, miles de años después, al mismo tiempo, convirtiéndose la carpa en el palacio del rey Sahriyar, la pista en lecho real, el ruedo en las sábanas de oro, el público en el rey engañado y yo en la princesa Sherezade.” (77)

Para Javiera, cada elemento del circo halla su correspondencia en el contexto persa de *Las mil y una noches*. Y es desde esta premisa, establecida a partir de estructuras que pertenecen a la obra misma, que se forja una tensión, un límite en dónde deja de ser clara la diferencia entre lo real y lo ilusorio, aquello que realmente pertenece a Javiera y aquello que pertenece a Sherezade.

En términos de intertextualidad, esta dimensión también podría interpretarse como la absorción de un texto en otro, lo que eventualmente, da paso a la confusión entre las dos estructuras narrativas que se encuentran operando en conjunto. Al respecto, existen dos precisiones posibles a partir de Kristeva en *La palabra, el diálogo y la novela*. La primera



de ellas es la aplicación de la categoría *ambivalencia*, definida por la autora como (aquello)<sup>7</sup> que implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (195), lo que necesariamente deviene en “la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto” (195). Desde estas consideraciones, se vuelve coherente entender *Tony Ninguno* como absorción y réplica de *Las mil y una noches*, dentro de un contexto de producción específico y concordante con la historia de la sociedad implicada en el texto; esto es, el tratamiento de problemáticas contingentes, como lo son el abandono y el femicidio, en base a la relectura y re-apropiación de una obra que, sin duda, es parte del canon literario.

La segunda precisión recae en el carácter doble de la palabra poética, el cual ya había sido planteado lúcidamente por el formalismo ruso. Sin embargo, dentro del desarrollo de un análisis que pretende dar cuenta de las estructuras y sus relaciones, se puede entender la palabra poética ya no solo como aquella que posee un significado cotidiano y uno poético (del texto), sino también como aquello que existe en el texto en términos de estructuras de significación. Kristeva lo plantea como

“El lenguaje poético en el espacio interior del texto así como en el espacio de los *textos* es un “doble” (...) el concepto mismo de signo que supone una delimitación vertical (jerárquico) significante-significado, no puede aplicarse al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y combinaciones” (196).

Con esta información, es correcto afirmar que la tensión entre realidad e ilusión se da a partir de la confusión de los planos del lenguaje poético que porta Javiera. Esto sucede desde la primera vez que la protagonista relata una de las historias de *Las mil y una noches*: “Cuando terminé se hizo un silencio largo, durante el cual sólo se pudo escuchar el crepitar tranquilo del fuego, como si fuera el eco del fuego árabe.” (13-14), su relato fue el mismo que contó el árabe el día en que Tony Ninguno llegó al circo, sin embargo, al ser Javiera quien porta la palabra, el efecto de este cambia, y recuerda a la eternidad lejana de la Persia de *Las mil y una noches*.

Por último, en lo que respecta a la tensión entre realidad e ilusión causada por el

---

<sup>7</sup> Paréntesis mío.

devenir de *Las mil y una noches* en *Tony Ninguno*, es interesante notar que, desde la llegada misma del libro de cuentos al circo, este representa una especie de prolepsis, una mirada al futuro que no era posible comprender en el momento. Esto a partir de la conseja popular según la cual quien lea todos los cuentos contenidos en el libro, morirá. Esta información es revelada por el árabe, quien efectivamente, luego de arrancar y leer las últimas páginas del libro, muere. De igual forma, Javiera, quien no puede conocer el cuento restante debido a la ausencia de las últimas páginas, muere al cumplir con el destino de Sherezade, o el suyo propio, esto es engendrar un hijo junto a Tony Ninguno, o Sahriyar rey de Persia. De hecho, desde el momento en que Javiera y Tony Ninguno comienzan a relacionarse de forma sexual, sus destinos se unen inexorablemente ante la concreción de la ilusión (La trama de *Las mil y una noche*) en la realidad del Gran Circo Garmendia. Sobre esto expresa Javiera “Mi cuerpo le quitó la corona. Mi cuerpo se la había devuelto” (102), aludiendo al hecho de ser ella misma Sherezade, quien hace real la ilusión persa que habita en Sahriyar, mil años antes o mil años después.

## Conclusiones

El análisis estructural a partir del modelo actancial de *Tony Ninguno* ha permitido en este informe establecer ciertos elementos formales presentes en la novela. Como fue mencionado en el apartado introductorio, Andrés Montero es un escritor joven, su obra reciente, y en consecuencia, casi por completo carente de abordajes teóricos.

Ante este escenario, los objetivos planteados al comenzar el presente informe recaían, en primer lugar, en la posibilidad de posicionar a Andrés Montero y su obra (*Tony Ninguno* en este caso particular) dentro del marco de los estudios literarios contemporáneos del país. Este objetivo se cumple al integrar este trabajo al repositorio de trabajos de seminario de la Universidad de Chile.

Por otro lado, el objetivo general, relacionado directamente con las variables de estudio, fue descrito como examinar la o las relaciones entre los motivos seleccionados, esto es tensión entre realidad e ilusión y memoria, en relación con la significación de la novela *Tony Ninguno*. Al respecto, a partir de dos fases de análisis, esto es aplicación del modelo actancial y relación de los motivos en torno a la intertextualidad, fue posible determinar que: en primer lugar, memoria y tensión entre realidad e ilusión son unidades de significado presentes en el desarrollo del acontecer de la novela. Se configuran a través de fuerzas actanciales, determinadas por aquello que el sujeto busca en su periplo, expresando un eje de significación, esto es un tema, el que se ha definido en *Tony Ninguno* como la búsqueda de pertenencia y memoria propia por parte de Sahriyar. En segundo lugar, el devenir intertextual de *Tony Ninguno* generó consideraciones sobre la memoria y la tensión entre realidad e ilusión. Así, *Las mil y una noches* se transforma en una especie de límite, según el cual la memoria configura lo que es entendido como realidad y como ilusión.

Es posible concluir, de esta manera, que, entre los motivos seleccionados para el análisis de la obra, estos son memoria y tensión entre realidad e ilusión, existen relaciones que otorgan significación y sentido de lectura al texto. La significación corresponde a la elaboración de estructuras de significado mediante aspectos relacionales de los elementos

que conforman esta estructura. El sentido de lectura es resultado del análisis, que en última instancia, es el fin del cualquier estudio. La lectura que se levanta descansa en significar el viaje de Sahriyar como una búsqueda de pertenencia, memoria, identidad.

Dado lo anterior, es posible afirmar que sí se cumple la hipótesis planteada al introducir el análisis, esto es, efectivamente existen significaciones que pueden ser leídas desde la construcción de estructuras de significado a partir de los motivos memoria y tensión entre realidad e ilusión.

ANEXO: al comenzar este informe, se consideró es estudio de la memoria en términos de corporalidad. Sin embargo, no fue posible para efectos de la batería teórica a emplear, ya que, escapaba considerablemente de los límites razonables de la investigación.

El interés por esta dimensión corporal surge desde el estudio de esta en el curso de Estética. A propósito, realicé un ensayo que refiere a *O*, libro escrito por Nuno Ramos. En mi escrito abordo aspectos articuladores de la corporalidad, y a la vez, límites entre el cuerpo y *la otredad*.

No existe una relación directa entre el ensayo anexo y el análisis de *Tony Ninguno*, por lo que, la lectura de este no influye de ningún modo en lo expuesto anteriormente. Se incluye con la sola intención de dejar registro del proceso reflexivo que decantó en el análisis de una obra literaria en términos de memoria.

## “O”

Hablar de cuerpo, tratar de asir el cuerpo, de aprehenderlo es un intento dentro de una apuesta por ejercer poder sobre algo, ya sea materia, sustancia, forma, alma. Nos pertenece y a la vez se escapa de aquello que dominamos, de lo que circunscribe los sistemas de los que somos dueños. Cómo reconocer, re-conocer el lugar que se habita, que se sabe propio, pero también inexorablemente ajeno, como un préstamo que caduca inevitablemente con la muerte. Estamos condenados a la condición de cadáver, de residuo, de convertirnos en un deshecho de nosotros mismos, destinados a descomponer lo que nos *hace* en aquello que nos des-hace. El cuerpo, un aparato mediante el cual se nos re-vela la proximidad e inmediatez del mundo, permitiendo explorar lo próximo sin velo, o con vela, con luz, los estímulos que a posteriori nos conforman como seres existentes, es la anunciación de lo que es, aún dejando de ser. Es esta la encrucijada del ser en la realidad, vivir uno con el mundo y, al mismo tiempo, estar siempre dentro de límites que nos permiten diferenciarnos como un yo singular.

La experiencia de lo cotidiano en los dominios de la sensación decanta en la percepción de cenestesia, lugar del sentido que establece relaciones de la materia que nos da presencia con nosotros mismos. Estar al tanto de la existencia de nuestro cuerpo como un espacio de fragmentos, de partes, de componentes en función de un límite, no representa nada más que el hecho de existir conforme a periferias, que al entrar en contacto con otras, en tanto cuerpos, nos ubican en el lugar que nos corresponde como transeúntes de este mundo. Nos corresponde ocupar el espacio de la disyunción, de la bifurcación a partir del mismo límite que el tener un cuerpo supone. En este sentido, abordando Ó de Nuno Ramos desde un primer acercamiento, es fácil pasar por alto un aspecto que debiese ser articulador de la lectura, en términos metodológicos. El título, una letra, una grafía sin cuerpo, Ó, nos remite inmediatamente a la fragmentación, al carácter disyuntivo del cuerpo, de todos los cuerpos, un armado, un rompecabezas de partes que funcionan por medio de los bordes establecidos entre las cosas, ya sean estas materiales o intangibles. El cuerpo se inscribe en el texto a partir de su posibilidad de descomposición, de particularización desde un paradigma Ó. Cuerpo ó cabeza ó estómago ó músculo.

Consideremos la ambigüedad estabilizada mediante el grafema Ó. La escritura de Ó entiende que solo dependerá de la inserción de ella, en relación a límites establecidos por el texto, la potencialidad que posea. Es decir, de acuerdo a la presencia de una otredad, Ó podrá adquirir corporalidad, y en este escenario específico, podemos *entender a Ó* como el cuerpo de la fragmentación. A nivel pragmático, la irrupción de *Óes* sucesivas a lo largo del texto viene a quebrar la organicidad. Consuma a su vez la apertura del cuerpo, que da lugar a lo que acontece, otorgando un matiz no teleológico, un sin propósito de la trama que no existe más que en función de evocar sensaciones y reflexiones sobre la existencia e inscripción de la modelación del cuerpo, en cuanto a lo que hace en el mundo y respecto a él. Como ejemplo de esta situación, pondremos la atención en el capítulo 9, *Muñecas rusas, lección de teatro*. La concepción del teatro desde la perspectiva del profesor Ancona pone de relieve la existencia dentro de una temporalidad que responde a un orden de lo material, de la medición del avance de la luz solar, ¿El tiempo actúa sobre el transcurso de la vida, da forma a la manera de percibir la realidad o es solo un flujo de posibles interpretaciones? Es interesante que los mismos indicadores (el movimiento de la luz y medición de este) son usados para la percepción estándar del tiempo, sin embargo, el profesor los adapta para

satisfacer su relación con este mismo. Por otro lado, las obras de teatro que escribe sí poseen un propósito, el de ser representadas de maneras específicas en cuanto a dicción, performance, duración, la manera de recitar, etc. No obstante, esta representación responde a la propia percepción, a la alteración de la sensibilidad de quién crea, de quien pone límites entre su cuerpo y su escritura según parámetros sinestésicos.

A nivel orgánico, como se ha mencionado anteriormente, el texto evidencia un cuerpo desmembrado, con partes intercambiables, prescindibles y permutables. Basta con mirar, aún sin haber leído, el índice elaborado en la parte posterior del libro, para intuir la poca coherencia global en términos de lo que comúnmente esperaríamos de una novela, de un libro en última instancia. Se itera el motivo de Ó en siete ocasiones y los títulos no parecen tener relación semántica entre ellos. Con respecto a la repetición de Ó, llama la atención que no solamente se trate de “Ó” como una unidad estabilizadora, al contrario, son Óes distintos ya desde su ex-cripción como partes del cuerpo textual. Ó, *Segunda Ó*, *Tercera Ó*, ..., *Séptimo Ó*. Cada uno de estos miembros, como parte de un todo, dirigen la escritura a un fin sin fin, un propósito inasible como lo es la escritura del cuerpo, como señala lúcidamente Jean-Luc Nancy en su *Corpus* “escribir es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir, a lo que lo separa, a lo que lo hace extraño” (18). Justamente esto es lo que *provoca* la presencia de Ó, extrañeza, inquietud, apela a y es parte de un cuerpo que no se muestra ni demuestra, sino que se “escribe en un gesto para tocar el sentido” (18).

La concepción de Ó, de acuerdo a lo expresado durante el primer miembro Ó, podríamos indicarla como una percepción del lenguaje. “entonces algo como canto sale de algo como boca, algo como una o, un ó, un ó enorme, que toma primero los oídos y después se extiende por la espalda (...)” (39), Ó entonces nace desde la boca. Quizás sea conveniente en este punto permitirnos relacionar Ó a *ōs*, del latín *ōs*, *ōris*, vocablo en desuso dentro de lo cotidiano, que hoy asociamos principalmente a ósculo, beso. Ó surge como un canto, algo que sale de la boca, y de esta forma, metonímicamente, Ó es boca, es voz, es el cuerpo intangible que toca con su presencia. Algo similar es lo que propone nuevamente Nancy, esta vez en *58 indicios sobre el cuerpo*, señalando en el número 11 que “(...) las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo.” (15), sustentando la noción de

desplazamiento de Ó a boca, de boca a voz, de voz a palabra y de palabra a cuerpo. El cuerpo mediante la palabra es escrito y, por medio de la excripción de su silueta en el texto es que podemos vislumbrarlo, tocarlo con los sentidos.

Retomando la línea del tratamiento del tiempo en la novela, otra noción que inscribe al cuerpo en el texto es la de simultaneidad. A través de la imagen de la arquitectura, de los edificios antiguos y nuevos, habitados más por el tiempo que por las personas, se instala la problemática de la linealidad y la temporalidad. ¿Una casa debe ser inaugurada antes de ser habitada, o cuando se dispone a quedar vacía? El capítulo *Edificios vacíos, contrahechos, arquitectura ruin, simultaneidad* se hace cargo de responder al planteamiento de las posibilidades y del propósito de los cuerpos. Se señala primeramente que “incluso en edificios (*cuerpos metonímicamente*) nuevos hay un deseo de soledad y de no vida, de permanecer como una construcción sin uso ni destino” (109), en donde desde la estabilización de las palabras construcción y uso/destino (entendiendo uso como un concepto inherente a las cosas y destino enmarcando las cuestiones relativas a la vida) se desprende la organicidad inorgánica del cuerpo, esto es, partes que funcionan en conjunto no teleológicamente, sino en un proyecto donde toda posibilidad es real. Esto, fundado en la contraconcepción de los sucesos como desencadenantes, razonamiento que automatiza y genera una especie de entrenamiento para la vida. Ante esto, declara el texto que

“la idea mucho más difícil y monstruosa de simultaneidad va tomando el lugar de la otra (*idea de sucesión*), grabando en nosotros una consciencia afligida frente a este exceso de ser y de vida, que masacra lo que somos ahora, y seremos después” (117).

Así, los momentos y los hechos de la vida, al igual que un cuerpo superior, proveen posibilidades que, al concebir el tiempo lineal y causalmente, anulan cualquier tipo de autonomía y contacto entre uno y otro. A nivel del texto en sí, también se aprecia este principio en la organización de los capítulos. No se evidencia una correlación ni causalidad entre los 18 capítulos y los 7 Óes, por lo que la escritura, y por añadidura la lectura del cuerpo/texto, se conforma como un túmulo de partes, de opciones, que en última instancia solo responden a la lógica de la muerte del cuerpo, la condena de este a ser un préstamo, una forma de la que quien existe, solo se desprende con el fin de la vida.

El cuerpo en Ó se aprecia y estabiliza sobre la desestabilización de sus partes, en una relación cuerpo/texto en la que el texto aprehende la forma del cuerpo, el carácter



fragmentario, disyuntivo y simultáneo. En este sentido, el tiempo armoniza todas estas expresiones episódicas, concretadas en capítulos sin relación aparente entre ellos, siendo esta la forma más alcanzable de asir aquello inasible. Como última consideración, recorro nuevamente a Nancy, en *Corpus*, para sostener esta relación cuerpo/texto y respaldar la idea de el cuerpo no como algo físico, sino más bien lo ex-crito, lo que sugiere el grafema, la tinta, el contorno de la palabra que es cuerpo y límite a la vez

“De ahí que no sea posible escribir “al” cuerpo, o escribir “el” cuerpo, sin rupturas, cambios de parecer, discontinuidades (discreción), ni tampoco sin inconsecuencias, contradicciones, desviaciones dentro del discurso mismo. Hace falta meterse por entre este “sujeto” y este “asunto”, al que la palabra *cuerpo*, por sí sola, impone una dureza seca, nerviosa, que hace restallar las frases donde se la emplea.” (19).

Todas las frases propuestas en *Ó* re-buscan la contemplación y comprensión del cuerpo dentro del texto como aquello que está en contacto con el mundo exterior y que se organiza, dentro de sus disposiciones heteróclitas, interiormente como un todo en función del otro. El cuerpo solo existe en la medida que es reconocido por una otredad, asumiendo la existencia de límites entre todo lo que nos relaciona tanto con la exterioridad, como con la propia interioridad. El texto juega con estos límites y los transgrede con la finalidad de experimentar y hallar precisamente, un propósito a posteriori de la existencia del cuerpo como un todo.

## Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. España: Cátedra, 1990.
- Derridá, Jacques. *Memorias para Paul de Mann*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- Forradellas, Joaquín y Angelo Marchese. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel letras, 2013.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. España: Gredos, 1987.
- Kristeva, Julia. *La palabra, el diálogo y la novela*. Obtenido de U-cursos.
- Montero, Andrés. *Tony Ninguno*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2016.
- Shochike, Javiera. *La memoria del fantasma: testimonio póstumo en Mapocho y Tony Ninguno*. Santiago: Universidad de Chile, 2020.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Editions du Seuil, 1980.

## Bibliografía anexa

- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo*. Obtenido desde U-cursos.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros. 2003.
- Ramos, Nuno. *Ó*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2014.