

UN ASPECTO DEL TIEMPO EN LOS CUENTOS DE

JUAN CARLOS ONETTI

Análisis de *El infierno tan temido**

Pilar Rodríguez Alonso

Universidad de Leiden

En una lectura reiterada de los relatos de Juan Carlos Onetti resulta sorprendente la frecuencia de aparición del gerundio, dentro del uso de unas formas lingüísticas específicas. Hecho, además, extraño si se tiene en cuenta el desprecio manifestado hacia esa forma verbal tanto por las gramáticas tradicionales, como por algún texto de teoría literaria¹.

Esto nos llevó a plantearnos hasta qué punto ese uso reiterado del gerundio constituía un elemento extraño, y acaso pesado, en el corazón del texto onettiano, o, por el contrario, era una forma totalmente efectiva en la estructura del relato. En este último caso podría, pues, hablarse del uso del gerundio como un "hecho estilístico" en el sentido en que Ullmann lo define².

* Agradezco a Erica García los comentarios y sugerencias sobre algunos aspectos de este artículo.

1. Cf. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 176, Gredos, Madrid, 1981.
2. Stephen Ullmann, *Lenguaje y estilo*, cap. VII, "Elección y expresividad en el estilo", Aguilar, Madrid, 1968.

Este estudio se ha limitado al cuento *El infierno tan temido** por razones diferentes. El cuento, considerado por la crítica como uno de los mejores cuentos de la literatura uruguaya, ha sido juzgado a partir de coordenadas imprecisas, reincidentes en los aspectos temáticos o contentidistas³.

De lo que se trata, pues, en este artículo es de dar una explicación a un hipotético uso exhaustivo del gerundio en Onetti, explicándolo en función de la totalidad de las formas verbales del relato. Y, simultáneamente, de analizar hasta qué punto el tratamiento de la temporalidad en el relato, es precisamente uno de los elementos estructurales que lo convierten en auténtica obra maestra.

I. ALGUNOS ASPECTOS DE LA TEMPORALIDAD EN LA NARRATIVA ONETTIANA DESTACADOS POR LA CRÍTICA

Las opiniones de diferentes críticos sobre la peculiaridad del tiempo narrativo onettiano coinciden en dos criterios: la “inmovilización del tiempo” que se traduce en *simultaneidad* y, en otro plano, el *carácter rector* que adquiere el pasado en cualquiera de sus obras⁴. Este carácter rector del pasado implica la existencia de una estructura temporal acronológica. Temáticamente siempre hay en los relatos onettianos un pasado predeterminante, ya sea de signo negativo, en tanto pasado revivido como una especie de trauma inicial o de posible origen de culpabilidades futuras, o de signo positivo. En este último caso el pasado se convierte en escenario evocado de una plenitud perdida, o de una felicidad a la que irremediablemente se vuelve desde la negatividad del presente. Los dos tipos de pasado aparecen a menudo entreverados en el interior del relato.

La rección del pasado enlaza además con otro rasgo del tiempo narrativo también destacado por la crítica: el predominio de *lo inmóvil* o de técnicas de inmovilización. Un hecho del pasado, especialmente marcado, se sustrae al

* Todas las referencias corresponden a: Juan Carlos Onetti, *Obras Completas*, Aguilar, México, 1970.

3. Cf. Mario Benedetti, “La aventura del hombre”, en *Onetti*, Jorge Ruffinelli preparador, Biblioteca de *Marcha*, Montevideo, 1973. Otras opiniones sobre este cuento en: Lucien Mercier, “Juan Carlos Onetti en busca del infierno”, Helmuy F. Giacomán, *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Anaya-Las Américas, Madrid 1974.

4. Cf. Hugo Verani, “Juan Carlos Onetti”, en Joaquín Roy compilador, *Narrativa y crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978.

fluir del tiempo y queda fijado como en una lámina donde no existe ninguna modificación temporal⁵.

Este tiempo inmovilizado se encuentra en estrecha relación con la frecuencia de aparición del gerundio y con los rasgos cualitativos que toma la temporalidad expresada por el gerundio.

Si, dentro del pasado absoluto en que transcurre el relato, los hechos se sustraen al paso del tiempo, quedando fijados en una "lámina", es precisamente dentro de ese tiempo estancado, detenido o exhaustivo donde el gerundio puede funcionar con una expresividad más amplia. Puede, incluso, asumir una "autonomía semántica" que no toma en otro tipo de mensajes.

De cara al lector lo que se consigue es un acercamiento de ese pasado al presente del discurso, situando aquél en un "primer plano" de cara al lector y cumpliendo por tanto una función deíctica o mostrativa. Dicho en otros términos: el gerundio es, en Onetti, la expresión verbal del gesto, de la actitud subjetiva, de la percepción imaginativa que acompaña a la actualización de un pasado, a partir del presente relativo en que se desarrolla el discurso. La frecuencia de su uso es, en este sentido, coherente con las características de un discurso en el que las relaciones temporales tienen importancia relativa.

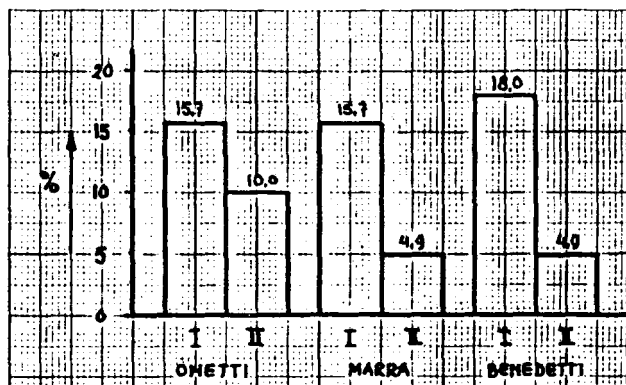
En otro sentido, la presencia de motivos temáticos repetidos como "la foto", "el retrato", o "la lámina" reafirman esa simultaneidad temporal predominante en que el pasado recuperado se incorpora a un presente, integrándolo en una línea indivisa del tiempo. Los tres, foto, retrato, o lámina, son representaciones de un tiempo pasado condensado. Llegan incluso a asumir funciones humanas al desencadenar procesos evocativos, reflexivos, o meros deseos de venganza o amor⁶. Su función mediadora cede en ocasiones el lugar a un protagonismo claro; la foto deja de ser imagen de significados localizados en el pasado para convertirse en personaje involucrado en el mismo presente relativo del relato.

5. Cf. Gabriel Saad, "Identidad y metamorfosis del tiempo en *El astillero*", pp. 569-586, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 292-294, oct.-dic., Madrid, 1974.

6. Jaime Concha relaciona la presencia e estos objetos con la existencia, en los relatos onettianos, de ciertos "valores de inmovilidad". Dice: "... reproducciones materiales que impregnan su creación con estructuras de contornos rígidos, (. . .). Su origen substancial no es otro que *un realismo de lo imaginario* (. . .). La meta a que con ello aspira no difiere de la estabilidad plena, es decir, la plenitud intensa que atribuye a lo estático. La fijeza, la inmovilidad, son puntos supremos a que tiende su arte. . .". (p. 138), "Un tema de Juan Carlos Onetti", *Homenaje*. . ., op. cit.

El carácter rector del pasado no es, pues, algo que pertenezca al dominio exclusivo de los contenidos del relato, sino que se verifica en tanto unidad temática, en diferentes planos que van desde la aparición de motivos temáticos condensadores de un tiempo detenido, hasta un uso específico de las *formas verbales usuales cuando se trata de narrar hechos del pasado*.

Reducido el objeto de estudio al relato onettiano ya mencionado, el primer paso era comprobar hasta qué punto la abundancia de gerundios en el texto era significativa en relación a otros dos cuentos de autores diferentes. Habría que verificar, además, que la abundancia de gerundios no estaba determinada por posibles variantes dialectales. Por este motivo elegimos como puntos de referencia dos cuentos de dos narradores uruguayos, como Onetti, y contemporáneos de éste. Los dos cuentos (“Datos para el viudo” de Mario Benedetti y “El guardaespaldas” de Nelson Marra)⁷, tenían además, en el plano temático, aspectos coincidentes con el cuento de Onetti. En uno y otro el pasado, es decir los datos del pasado, son temáticamente el motivo estructurante. Los datos obtenidos parecían confirmar el valor significativo del gerundio en Onetti, ya que, si bien la proporción de formas verbales en su totalidad era en Marra y en Onetti similar y en Benedetti incluso más alta, la proporción de gerundios era en el caso de Onetti mucho más elevada.



- I— Proporción de formas verbales (personales y no personales)
 II— Proporción de gerundios en relación a la totalidad de las formas verbales.

7. Mario Benedetti, “Datos para el viudo”, en *La muerte y otras sorpresas*, S. XXI, México, 1968. Nelson Marra, *El guardaespaldas y otros cuentos*, ed. Nordan, Estocolmo, 1981.

Una vez constatada la relevancia de la frecuencia de aparición del gerundio en el cuento, nos detendremos en la especial disposición de los tiempos en la unidad de sentido que es el cuento; para ello, haremos un análisis previo de los aspectos del pasado en el plano del contenido del relato.

II. LA TEMPORALIDAD EN “EL INFIERNO TAN TEMIDO”

II.1. *El tiempo lineal: las fotos como medida del tiempo.*

El cuento se estructura a partir de dos coordenadas temporales: un tiempo lineal, y un tiempo escindido en momentos del pasado que aparecen intercalados en el tiempo lineal. El tiempo lineal es el presente relativo del relato, marcado por la llegada de las fotos que Gracia, la mujer de Risso, le va enviando desde diferentes lugares. El relato tiene, según este esquema, una cronología definida: se inicia con la llegada de la primera foto y termina con el suicidio de Risso. Entre estos dos instantes el lector asiste al movimiento de la conciencia de Risso actuando en diferentes planos. La llegada de cada una de las fotos retrotrae el relato a un pasado más o menos próximo. Estos recorres de un pasado recordado, los presenta el narrador en tercera persona sin orden cronológico alguno.

El cuento comienza precisamente a partir de esas dos formas del tiempo:

La primera carta, la primera fotografía, le llegó al diario entre la medianoche y el cierre.

La oración inaugura las dos coordenadas temporales señaladas: el ahora del relato que se abre en un tiempo concreto, “entre la medianoche y el cierre”, y ambiguo al mismo tiempo, ya que niega la concreción horaria limitándose a señalar un instante del espacio temporal de la medianoche.

Este tiempo lineal que marcan las fotos, puede ser estructurado con facilidad, dado el paralelismo existente entre las distintas situaciones temporales creadas en torno a la foto. Expresado en forma esquemática sería cómo sigue:

- a) llegada de la primera foto:
 - . entre la medianoche y el cierre
 - . proveniente de Bahía (Brasil)
 - . al diario
 - . es entregada por “Partidarias”

- . Riso está redactando un artículo
- b) llegada de la segunda foto:
 - . un miércoles de noche
 - . proveniente de Asunción
 - . al diario
 - . entregada por “Policiales”
- c) llegada de la tercera foto:
 - . demora tres semanas
 - . proveniente de Paraguay
 - . a la pensión
 - . entregada por la mucama
 - . Riso acaba de despertar de un sueño (posible profecía)

El paralelismo entre las situaciones que componen la llegada de cada una de las fotos es claro. Hasta la llegada de la tercera foto el relato ha ido avanzando a partir de elementos que, simplificando, se podrían resumir en torno a una frase: una mujer envía una foto a su marido, desde diferentes lugares, en diferentes posiciones o con diferentes integrantes en la misma.

En cualquier caso, pese a las diferencias accidentales entre las tres, todas ellas son recibidas por Riso y, estructuralmente, se alterna la percepción visual de las mismas, con las formas del pasado en común que el narrador va aportando. A través de esos recortes del pasado en común, el lector asiste, no sólo a una explicación posible de las conductas presentes, sino también, y esto es acaso lo que más importa, a la voluntad de interpretación de Riso de unos hechos seguramente inaceptables.

En conjunto, las tres primeras fotos, dirigidas a Riso, crean ya la situación comunicativa determinante en el relato. Son los hitos a través de los cuales el lector asiste a una especie extraña de comunicación, la comunicación en el plano “mágico” en términos textuales que, en el fondo, no es otra cosa que la voluntad de Riso de trastocar el sentido de unos hechos. Esta voluntad de transformación se observa en lo siguiente:

Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaban en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad. (p. 1303)

Las siguientes fotos, ya sin ordenación numérica en el texto, cumplen una función algo distinta: las tres (una llegada a Lanza, otra a la suegra de Ri-

sso, y la última a su hija) tienen una función intransitiva en cuanto objetos portadores de significado. No son sus contornos formales, sus contenidos, los que dan su significado, ya que Risso ni siquiera llega a verlas, sino que su significado es lateral. Es la mera noticia de su llegada, su mero existir sin más, lo que determina, en Risso determinados procesos de conciencia (la comunicación "en el plano mágico" como señala el narrador).

La historia termina precisamente con esa voluntad de Risso de volver con Gracia. El tono no puede ser más positivo:

Y cuando despertó a mediodía, (. . .) lo invadió por primera vez un paternal cariño hacia los hombres, y hacia lo que los hombres habían hecho y construido. Había resuelto averiguar la dirección de Gracia, llamarla o irse a vivir con ella. (p. 1305)

El proceso de confrontación con la foto, evocación de un pasado, proyección imaginativa sobre los hechos y comprensión final, parece haberse cumplido. Queda, sin embargo, como en tantos relatos onettianos, la última vuelta de tuerca: ésta será la historia del suicidio de Risso, contada, no por el narrador, sino por un testigo o narrador testigo que es Lanza, el periodista de *El Liberal*:

Porque aunque tenía, según se sabrá, los más excelentes motivos para estar sufriendo y tragarse sin más todos los sellos de somníferos de todas las boticas de Santa María, lo que me estuvo mostrando media hora antes de hacerlo no fue otra cosa que el razonamiento y la actitud de un hombre estafado. (. . .) Un hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está, y no logra explicarse cómo pudo ser, qué error de cálculo produjo el desmoronamiento. (. . .) Se había equivocado, insistía; él y no la maldita arrastrada que le mandó la fotografía a la pequeña al Colegio de Hermanas. (p. 1306).

La historia de Lanza queda localizada en otras coordenadas temporales. Ya no es el tiempo de la subjetividad de Risso, el tiempo enmarcado en ese proceso interior que termina con una aparente e inexplicable comprensión. Este otro, es el tiempo externo a la conciencia de Risso, el tiempo de un testigo de la última charla de éste anterior a su suicidio, y localizable en un tiempo indefinido. Entre la voluntad de comprensión o de aceptación de Risso, y su suicidio, narrado por Lanza, queda un hecho último y determinante del fin de la historia: es la llegada de una última foto al colegio donde está la hija de Risso. El tiempo lineal, el desarrollo cronológico del relato parece terminarse en el momento esperanzado en que Risso decide volver con Gracia. Fuera de

ese tiempo lineal se halla el tiempo del narrador testigo, Lanza, que aporta la otra parte de la historia: la de la contrastación con la realidad del engaño, cuya secuela de culpabilidad determinará el suicidio.

II.2. El tiempo de la historia: el pasado remoto.

La historia de Riso se inicia, en realidad, en un punto concreto del pasado que es el momento de su viudez. Hecho apenas destacado, y presentado rápidamente en forma tal que sólo deja en el lector preguntas en torno a ese primer matrimonio.

El resto de los hechos que conforman ese pasado remoto de la relación entre Gracia y Riso los aporta la narración intercalada del narrador principal. Tras la llegada de cada una de las fotos, y la descripción pormenorizada de sus efectos en Riso, el relato se retrotrae a los hitos del pasado que marcaron la vida en común de los dos personajes. El narrador da un salto a un momento del pasado, sin guardar orden cronológico estricto, y comienza a aportar elementos en forma aparentemente distante. En ocasiones, en la primera vuelta hacia atrás por ejemplo, utiliza la forma del “nosotros” en tanto habitante de Santa María (“... Cuando Riso se casó con Gracia César, nos unimos todos en el silencio, suprimimos los vaticinios pesimistas. . .”). Este distanciamiento es apenas visible al comienzo del proceso retrospectivo; una vez iniciado éste su mirada se centra en la interioridad de Gracia o de Riso, alternando las diferentes reacciones y modos de sentir la relación de uno y otro.

El procedimiento se repite en todos los pasajes retrospectivos. El narrador comienza en tono más o menos objetivo, y pasa inmediatamente a un privilegio narrativo total, en el que ni siquiera hace uso de las fórmulas introductorias como “imaginó”, “pensó” . . ., u otras en el mismo sentido.

Los recortes de ese pasado remoto a los que paulatinamente se va accediendo son, en esquema, los siguientes:

- la viudez de Riso
- el conocimiento de Gracia
- el matrimonio entre ambos
- la primera separación
- la infidelidad de Gracia
- la separación y posterior venganza de Gracia.

Es precisamente en esto último, en el tiempo creado por el deseo de venganza de Gracia mediante el envío de las fotos, donde se funden las dos líneas del tiempo, el tiempo lineal del presente del relato, y el pasado remoto evocado.

Una vez analizadas las diferentes formas del tiempo en que se estructuran los contenidos del cuento, se trata a continuación de hacer revertir esta temporalidad de los hechos narrados en un determinado sistema de formas verbales temporales.

III. FORMAS DE NARRAR EL PASADO: EL SISTEMA TEMPORAL EN LA NARRACION

Si un relato se puede considerar una entidad autónoma en la que las unidades que la componen guardan entre sí relaciones de interdependencia, resulta imposible explicar el alto índice de aparición del gerundio sin tener en cuenta la totalidad de las formas verbales personales y no personales que la integran. Sólo dentro del sistema que estas formas verbales constituyen se puede explicar la función o las funciones posibles del gerundio en el plano significado. Una mera taxonomía de las formas verbales no consigue explicar el manejo específico de la temporalidad en un relato. La información puramente gramatical, no basta tampoco ya que suele partir de un uso normativo de las formas verbales, destacando a veces, en segundo plano, las funciones específicas de las formas verbales en el caso del discurso narrativo. Dada la especificidad de éste, adoptamos como criterio organizador en primera instancia, la distinción que hace Weinrich entre actitud comunicativa comentadora o narrativa, dentro de las dimensiones del sistema temporal⁸. Siguiendo el criterio de Weinrich, partimos de la idea de que, en el caso de las formas verbales, el tiempo (entendido como Temporalidad, como “existir en el tiempo”) se halla constreñido a la situación comunicativa desde la que se emite el discurso. Una charla es, como situación comunicativa, distinta que un relato. El “tiempo narrado” no puede ser identificado, según el mismo autor, con ninguna fracción del tiempo vivido. Los tiempos del “mundo narrado” están, entre otras señales, para que la temporalidad del mundo no tenga validez mientras dura el relato⁹.

8. Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid, 1974, Cf. cap. III.

9. Weinrich, op. cit. p. 69.

En el relato onettiano, los tiempos del mundo narrado ocupan un 84% del total de las formas verbales. Esto significa que es un discurso esencialmente “narrativo”, aunque parezca redundante.

Situados dentro del mundo narrado, es posible delimitar en él la presencia de un “núcleo narrativo”, aquello por lo que se cuenta la historia; y unas circunstancias o procesos que acompañan, ampliándolo, ese núcleo narrativo. Es decir, encontramos un “primer plano” y un “segundo plano” de la narración, determinando cada uno unas formas verbales concretas.

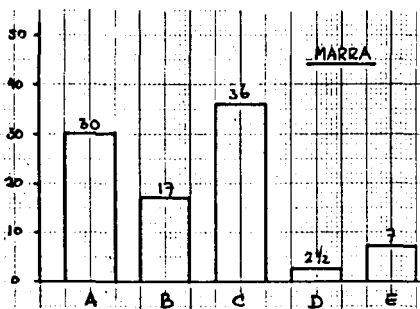
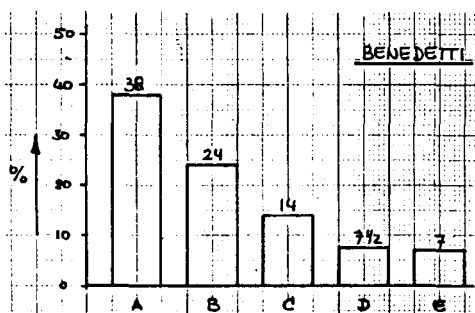
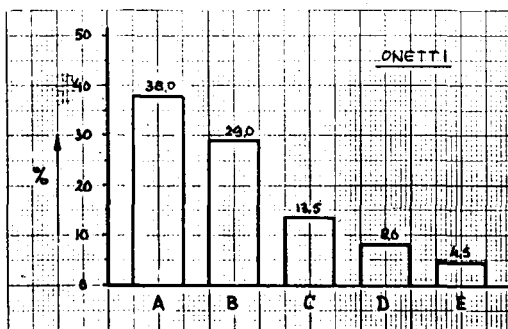
Si se acepta como “primer plano” todo aquello que constituye el móvil de la historia, los acontecimientos que la hacen avanzar cronológicamente, en el cuento que analizamos ese plano estaría conformado por el tiempo lineal de la llegada de las diferentes fotos.

El “segundo plano”, que sería una especie de ampliación explicativa, es, en este caso, el elemento que da el tono definitivo del relato. En él situamos: las evocaciones del narrador o de Riso sobre el pasado de Gracia y de éste. Estas evocaciones, presentadas recortadamente, son los antecedentes, la causa o el origen que permite explicar el presente relativo en que aparecen las fotos. Dentro del segundo plano localizamos, también, los procesos de conciencia de Riso enmarcables en el presente de la historia, procesos que ilustran la voluntad de transformación e interpretación acaso mágica de unos hechos, como ya se señaló.

Cada uno de estos planos del relato se concreta en un uso específico de los tiempos verbales. Una muestra de los tiempos verbales en forma personal más usados se puede leer en el siguiente gráfico:

De la repartición entre las formas verbales es posible sacar consecuencias. Si se acepta con Weinrich que el imperfecto de indicativo es la forma verbal típica del segundo plano del relato, frente al pretérito indefinido propio del primer plano, resulta que el segundo plano de la narración ocupa cuantitativa y cualitativamente el centro del cuento; sobre todo si se toma en cuenta el porcentaje de pretéritos pluscuamperfectos, utilizados también para la narración del “segundo plano”.

Es pues posible afirmar, partiendo de los datos lingüísticos, que estamos ante un relato perteneciente esencialmente al mundo narrado, y en el que la descripción de todo lo referente al segundo plano narrativo tiene más impor-



- A = imperfecto indicativo
- B = indefinido indicativo
- C = presente indicativo
- D = pluscuamperfecto indicativo
- E = imperfecto subjuntivo

tancia que aquella del primer plano. Es decir que la causa, el primer plano, o “el extraño suceso” tiene cualitativamente menos importancia que los efectos, las circunstancias o matices que rodean, explicándolo, a ese evento inicial.

III.1. La incidencia del gerundio en el terreno correspondiente al mundo narrado.

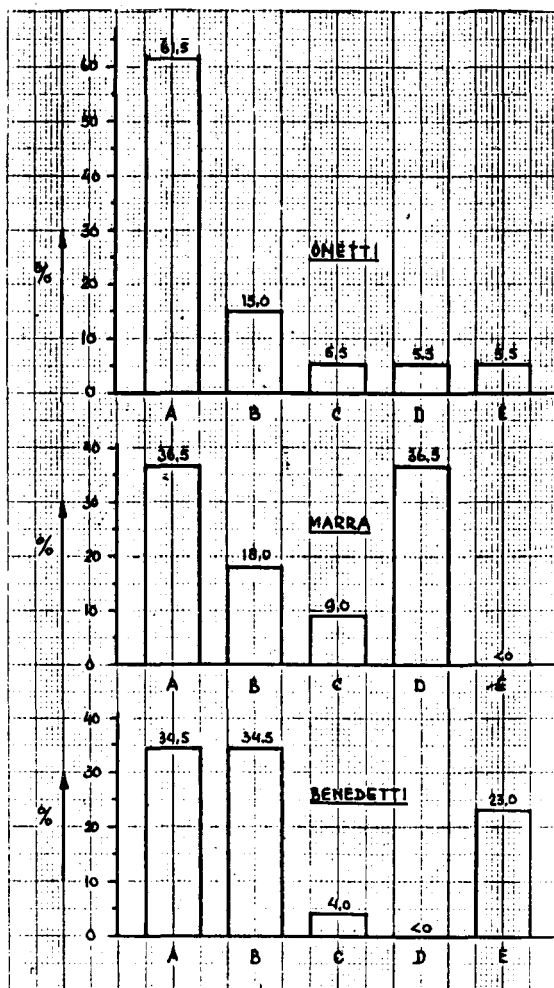
El gerundio, como es sabido, sitúa el tiempo narrado a partir del “verbo rector” del que depende¹⁰. Hay que tener en cuenta, en ese sentido, qué tiempos verbales actúan con mayor frecuencia como verbos rectores del gerundio, situando la acción expresada por éste en un contexto temporal determinado. En el cuento de Onetti es el imperfecto la forma verbal que actúa predominantemente como tiempo rector del gerundio. El gerundio se mueve, pues, en la órbita temporal del segundo plano narrativo. Dentro de éste el gerundio matiza, amplía o determina aspectos de la acción narrativa en alternancia fundamental con el imperfecto de indicativo. Este es un aspecto en que el cuento de Onetti se distingue claramente de los dos cuentos citados, como se observa en el siguiente gráfico:

Esta alternancia gerundio-imperfecto reproduce, dentro del segundo plano narrativo, la diferencia que, en otro sentido, introduce en el relato la alternancia imperfecto-indefinido. Si en el plano del universo del discurso o del texto se crea un relieve en el cuento a partir de la oposición imperfecto-indefinido, marcando el indefinido los hechos que puntúan el relato, esta misma oposición se repite al analizar el texto en sus fragmentos más significativos. Estos, contruidos como escenas de tiempo detenido, manifiestan una alternancia de imperfecto-gerundio que sirve para que el narrador establezca una perspectiva dentro del estatismo temporal del instante en que ocurren:

Y después de la casi siempre fácil convicción, *pensando* en Risso o *dejando* de pensar para mañana, *cumpliendo* el deber que se había impuesto, disponía las luces, preparaba la cámara y encendía al hombre (. . .). Sin exceso de esperanzas, trajinaba sudorosa por la siempre sórdida y calurosa habitación de hotel, *midiendo* distancias y luces, *corrigiendo* la posición del cuerpo envarado del hombre. *Obligando*, con cualquier recurso, señuelo, mentira crapulosa, a que se dirigiera hacia ella la cara cínica y desconfiada del hombre de turno. Trataba de sonreír y de tentar, remedaba los chasquidos cariñosos que se hacen a los re-

10. Por “verbo rector” entendemos un verbo con información completa sobre la situación comunicativa (persona, tiempo, etc.), es decir, con categoría oracional, ya que la información sobre persona y tiempo es la que afianza la significación de un lexema en situación de contexto.

PROPORCION DE FORMAS VERBALES QUE ACTUAN
COMO T. RECTOR DEL GERUNDIO



- A = imperfecto indicativo
- B = indefinido
- C = pluscuamperfecto indicativo
- D = presente indicativo
- E = imperfecto subjuntivo

cién nacidos, *calculando* el paso de los segundos, *calculando* al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor con Risso. (p. 1299)

Aquí, y el procedimiento se repite, los imperfectos narran la acción externa, el movimiento exterior del personaje, o aquellos datos de la acción de éste en el espacio que sirven de preámbulo al proceso de conciencia que se va a ir presentando al lector como algo simultáneo y paralelo al proceso externo.

El uso del gerundio viene dado por la necesidad de dar un relieve o de crear una perspectiva en el relato, a partir de una diferenciación cualitativa entre dos acciones temporalmente simultáneas. El gerundio funciona, pues, con valor de tiempo finito y sirve para narrar en perspectiva procesos simultáneos pertenecientes al segundo plano de la narración, en alternancia con el imperfecto. Creemos, de acuerdo con Weinrich, que esta forma de aparición del gerundio no se puede explicar simplemente a partir del concepto de “simultaneidad”. Destaca:

Lo que importa no es la simultaneidad, sino que el narrador, al narrar hechos simultáneos, elige una perspectiva. Proyecta hacia el primer plano uno de los sucesos simultáneos y el otro lo retira al segundo plano. (p. 257)

Es pues la necesidad de expresar un cambio de perspectiva lo que motiva el uso del gerundio y no la mera idea de tiempo simultáneo. A partir de esta alternancia frecuente imperfecto-gerundio para la narración del segundo plano del relato, es posible hablar de cierta autonomía semántica que toma el gerundio en el contexto. Si las gramáticas le atribuyen al gerundio la función siempre dependiente de describir “acciones secundarias” que se suman a la acción del verbo principal, aquí lo que se encuentra son dos acciones, cada una con independencia significativa, pero cuya diferencia cualitativa (descripción de procesos externos frente al proceso interno de la conciencia del personaje), exige formas verbales distintas que concreticen esa cualidad de procesos de diferente orden.

III.2. Algunos aspectos prosódicos que influyen en la función significativa del gerundio

Merece la pena destacar que este tipo de gerundios que funcionan al lado del imperfecto de indicativo, alternando con él para dar relieve dentro del segundo plano narrativo, van predominantemente contruidos con una pausa, lo que reafirma, en el plano prosódico, la cierta autonomía semántica de la ac-

ción destacada por el gerundio. Compararemos a continuación este rasgo de la presencia o ausencia de pausa en dos contextos:

Comprenderás que después de esto. . . —tartamudeó la abuela. Revolvía el café y miraba la cara de Risso, *buscándole* en el perfil el secreto de la universal inmundicia, la causa de la muerte de su hija, la explicación de tantas cosas que ella había sospechado sin coraje para creerlas. (p. 1304)

Y cuando despertó a mediodía, cuando se aflojó la corbata y el cinturón y el reloj de pulsera, mientras caminaba *sudando* hasta el pútrido olor a tormenta de la ventana lo invadió por primera vez un paternal cariño hacia los hombres y hacia lo que los hombres habían hecho y construido. (p. 1305)

En el primer contexto el gerundio “*buscándole*”, separado de los dos verbos en forma personal mediante pausa, funciona como tiempo finito, según lo que dijimos en líneas anteriores, y el autor podría haber optado, sin cambios en el significado referencial, por la forma finita “le buscaba”, de la misma forma que “*revolvía*” y “*miraba*” podrían ser remplazados por “*revolviendo*” y “*mirando*” (en este caso en alternancia con “le buscaba”). Por qué el autor utiliza un gerundio, si éste funciona como tiempo finito, si tiene autonomía semántica en cuanto a la acción que describe, y si además constituye por sí solo un grupo fónico, es algo que lleva de nuevo a la necesidad mencionada de establecer una perspectiva entre dos hechos simultáneos, pero que apuntan a procesos cualitativamente distintos. Tiene además que ver con las características de ambas formas, gerundio e imperfecto. En una y otra el contenido sémico de espacialidad domina sobre el de temporalidad. Jean Pouillon señala este rasgo del imperfecto en estos términos:

El imperfecto en la novela no tiene propiamente significación temporal (de tiempo); sino más bien espacial: “nos aleja de lo que miramos”. El imperfecto de tantas novelas no significa que el novelista esté en futuro con respecto a su personaje, sino sencillamente *que no es ese personaje, que nos lo muestra*¹¹.

En un sentido parecido afirma Molho:

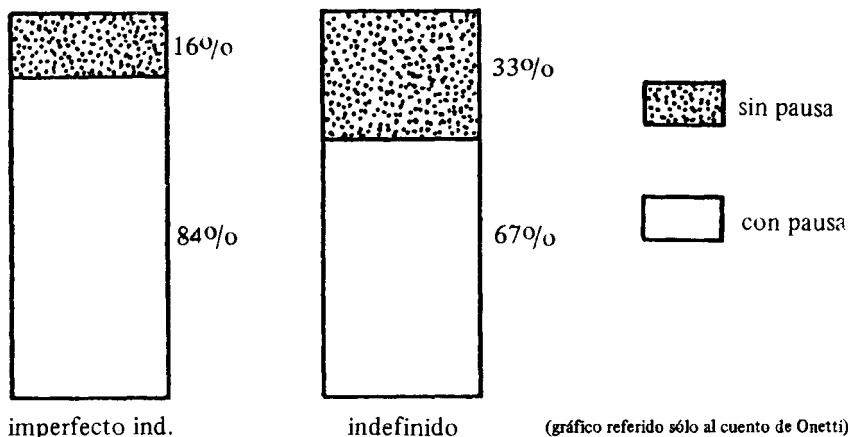
Lo propio de la decadencia del imperfecto es evocar no tanto un acto como una actitud general del ser —una manera de ser— de la que los actos proceden. En cambio, la expresión del acto corresponde a la incidencia acorística¹².

11. Jean Pouillon, *Temps et roman*, p. 161. . ., París, 1946.

12. Mauricio Molho, *Sistemática del verbo español*, p. 254, Gredos, Madrid, 1975.

En el segundo contexto, en cambio, el gerundio “sudando” equivale a una construcción adverbial de modo sustituible por el adjetivo “sudoroso”. En otro sentido la ausencia de pausa y de determinaciones sintácticas o complementos que sitúen y fijen el contenido de la acción verbal, hace que funcione en el contexto con total dependencia del verbo rector en forma personal.

Este rasgo de la relación sintagmática del gerundio con el tiempo rector lo representamos en el siguiente gráfico. En él se destaca la presencia o ausencia de pausa entre gerundio y v. rector.



III.3. Funciones del gerundio en el texto: entre la temporalidad y la modalidad

Se suele destacar como funciones propias del gerundio una de carácter adverbial, y otra explicativa. La primera explicaría el modo de la acción principal, mientras que la segunda, referida al sujeto de la oración principal, serviría para añadir algún matiz circunstancial (temporal, modal, condicional, causal. . .).

En el cuento onettiano las formas de gerundio simple cumplen mayoritariamente dos funciones: o la de expresar un matiz temporal (pudiendo ser sustituidas por una proposición temporal introducida por “mientras”); o la de poner en primer plano una circunstancia de carácter modal. No es fácil, sin embargo, establecer una línea divisoria entre los gerundios con valor temporal y los de función modal, hecho que puede explicarse a partir de la vaga significación o concreción temporal aportada por los gerundios. Merece la pena detenerse en estos dos casos.

a. *El gerundio y la expresión de un matiz o circunstancia temporal.*

Cuando el gerundio expresa un contenido temporal puede ser sustituido en todos los casos, en el interior de este relato, por una oración introducida por *mientras*. *Mientras* introduce proposiciones que expresan simultaneidad durativa, pudiendo además tener un carácter hipotético o tético. A través de algunos contextos aclararemos este concepto de simultaneidad durativa.

Lo empezó a contar antes de desvestirse, con el orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente, una nueva caricia. Apoyado en la mesa, en mangas de camisa, él cerró los ojos y sonrió. Después la hizo desnudar y le pidió que repitiera la historia, ahora de pie, *moviéndose* descalza sobre la alfombra y casi sin desplazarse de frente y de perfil, *dándole* la espalda y *balanceando* el cuerpo mientras lo apoyaba en una pierna y otra. A veces ella veía la cara larga y sudorosa de Risso, el cuerpo pesado *apoyándose* en la mesa, *protegiendo* con los hombros el vaso de vino, y a veces sólo los imaginaba, distraída, por el afán de fidelidad en el relato, por la alegría de revivir aquella peculiar intensidad de amor que había sentido por Risso en El Rosario, junto a un hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Risso. (p. 1301)

El fragmento resulta una muestra transparente de condensación temporal. La especificidad del tiempo se condigura a partir de elementos internos, procesos y actantes en esos procesos, definiendo todos ellos la naturaleza de un instante en que el tiempo adquiere cualidades de densidad y suspensión.

Si se estructura la escena, con criterio operativo, a partir de instantes o fragmentos de tiempo, se observan las siguientes fases:

— Un primer instante cuyo proceso es el “contar” y cuyo actante es la mujer “ella”. El objeto, el asunto que se cuenta, expresado en la forma sintética “lo” se presta a algún equívoco. Por su anteposición sugiere actitud valorativa; por su significado en cambio comunica muy poco en el plano referencial, y mucho en el plano de los valores connotativos. El “lo”, forma pronominal y sustituto por tanto, es signo que reemplaza a algo, pero ese algo se omite deliberadamente. Se trata, en esencia, de un proceso de selección por el cual lo sustituido, “el objeto”, “la historia” a que se refiere el “lo” es irrelevante, tomando en cambio relevancia las circunstancias en que se desarrolla el proceso de “contar-lo”. Si la historia, la aventura, o el acto de infidelidad significados por el “lo” no se explican, si se matizan en cambio las circunstancias que envuelven el proceso de contar un hecho a otro (“con el orgullo y la ternura de haber inventado una nueva caricia”).

— En el mismo fragmento el siguiente instante narra un proceso que resumiríamos como la explicación de un gesto: que el gesto sea cerrar los ojos o sonreír, no tiene relevancia desde la totalidad del momento en que se da. El actante ahora ya no es “ella”, la mujer o Gracia, sino él, Riso, sujeto que, pese a estar gramaticalmente construido como sujeto activo, evoca más el sentido de un dativo. Y esto porque, si bien Riso produce el gesto, es su autor, en relación a todo el contexto representa el destinatario del proceso de contar la historia por un actante “ella”.

— En el instante siguiente Riso pasará de nuevo a ser el agente, y los procesos que provoca (“pedir”, “repetir”) tienen como objeto la misma historia, es decir el mismo instante de infidelidad al que se comenzó aludiendo con un evasivo “lo”. El término “ahora”, adverbio de temporalidad simultánea, introduce una ruptura en la distancia desde la que se narran los hechos: es el eje entre los procesos anteriores de los dos sujetos, presentados a mayor distancia del lector, y los procesos siguientes cuyo acercamiento al lector produce ese efecto de “visualización” de acciones que el gerundio sugiere.

En el mismo contexto la división de los tiempos correspondientes a uno y otro actante está admirablemente lograda. Hasta ahora asistíamos sin duda al tiempo de Riso: él era quien percibía, ordenaba o imaginaba a partir de gestos y actitudes de Gracia. Con la introducción de “A veces ella veía. . .” quedamos situados ya de entrada en otro tiempo también subjetivo; es el tiempo de Gracia y los procesos de conciencia que lo llenan. El “ella”, el otro actante en el discurso, aparece ahora como conciencia que evoca momentos de un pasado atemporal en que estuvo viendo a Riso, precisando que el “estar viendo” refiere a menudo en Onetti a las proyecciones evocativas o imaginativas que acompañan al acto de mirar. Gracia aparece descompuesta en reflejos que la resumen, explicándola, fluyen a través de elementos circunstanciales que, pese a todo, ocupan el centro de la historia, asumiendo una importancia mayor que el hecho central, la “historia”. No es, pues, *lo que* se cuenta, sino *el cómo, el a quién* y la evocación de los momentos vividos con un otro receptor de los hechos, lo que de veras importa. Estos matices (“dándole la espalda, “balanceando el cuerpo”. . .) expresan lo esencial de la secuencia que no es tanto contar un acto de infidelidad, como presentar al lector en primer plano el cómo una mujer se mueve para un hombre, esto es, lo que Riso está viendo.

El gerundio, carente de morfema individualizador de persona, viene a ser el eje entre los procesos de un “él” o un “ella”, en torno a los cuales se organiza todo el discurso.

La utilización del gerundio en alternancia con el imperfecto para todo aquello que pertenece al segundo plano narrativo, se observa acaso más directamente en las líneas siguientes:

Y después de la casi siempre fácil convicción, *pensando* en Riso o *dejando de pensar* para mañana, *cumpliendo* el deber que se había impuesto, disponía las luces, preparaba la cámara y encendía al hombre. (. . .) Sin exceso de esperanzas, trajinaba sudorosa por la siempre sórdida y calurosa habitación de hotel, *midiendo* distancias y luces, *corrigiendo* la posición del cuerpo envarado del hombre. *Obligando*, con cualquier recurso, señuelo, mentira crapulosa, a que se dirigiera hacia ella la cara cínica y desconfiada del hombre de turno. Trataba de sonreír y de tentar, remedaba los chasquidos cariñosos que se hacen a los recién nacidos, *calculando* el paso de los segundos, *calculando* al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor con Riso. (p. 1299)

Si se ordenan las formas verbales, el resultado es una construcción en quiasmo demarcada por la alternancia entre imperfectos y gerundios; con verbos, además, cuyo semantismo responde a dos categorías que podrían ser resumidas como el movimiento interior de una conciencia, frente al movimiento externo del personaje en el espacio.

pensando
dejando de pensar
cumpliendo

trajinaba

midiendo
corrigiendo

disponía
preparaba
encendía

Los elementos significativos del fragmento resultan ser:

a) Los preparativos para la foto, tanto en el espacio externo, como en la conciencia, expresados unos y otros mediante fórmulas verbales distintas.

b) No se narra el referente concreto y único, es decir el objetivo del proceso que sería la toma de la foto, sino los elementos circunstanciales, esto es, no el qué sino el cómo.

c) Un mismo verbo se utiliza para producir efectos diferentes: “calculando” sugiere en un caso la conciencia del presente (“calculando el paso de los segundos”), y a continuación, la proyección imaginativa acerca del efecto que la foto produciría (“calculando la intensidad. . .”).

d) Dentro del paralelismo con que está construido el fragmento, se observa la presencia de dos secuencias casi sinónimas: “disponía las luces, preparaba la cámara y encendía al hombre” y “midiendo distancias y luces, corrigiendo la posición del cuerpo envarado del hombre”.

Tanto en uno como en otro contexto, el gerundio expresa simultaneidad durativa, pudiendo ser sustituido por una proposición temporal introducida por “mientras”. Por el hecho de tratarse de procesos simultáneos en el tiempo, aunque narrados mediante formas verbales distintas para establecer una perspectiva, la idea temporal toma paralelamente un matiz modal; esto es posible porque lo central no es la noción de “tiempo”, la sucesión temporal cronológica, sino la diferencia cualitativa entre dos procesos dentro de un lugar temporal extensivo.

b. *El gerundio como expresión de modalidad*

Al comienzo de este apartado destacamos que las formas de gerundio en el texto o son susceptibles de sustitución por una proposición temporal, o destacan, en otros casos, una modalidad específica o una cualidad diferente de la acción expresada por el verbo en forma personal (rector). En los siguientes contextos se verifica ese carácter modal ya destacado:

- i) En la tercera fotografía ella estaba sola, *empujando* con su blancura las sombras de una habitación mal iluminada, con la cabeza dolorosamente echada hacia atrás, hacia la cámara, cubiertos a medias los hombros por el negro pelo suelto, robusta y cuadrúpeda. (p. 1298)
- ii) Era aquél un comienzo húmedo de primavera, y muchas noches Riso volvía *caminando* del diario, del café, *dándole* nombres a la lluvia, *avivando* su sufrimiento como si soplara una brasa, *apartándolo* de sí para verlo mejor e increíble, *imaginando* actos de amor nunca vividos para ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia. (p. 1302)

Tanto en uno como en otro fragmento se aprecia un carácter modal en la acción expresada por el gerundio; esto no significa, sin embargo, que el gerundio sea dependiente semánticamente del verbo finito “estaba” (en el contexto i.). La forma “empujando” podría ser sustituida, sin cambios en el significado denotativo, por un imperfecto “empujaba”, unido a la oración anterior mediante un “y” copulativo, o simplemente yuxtapuesta. La elección del gerundio viene determinada por dos posibles factores: en primer lugar la necesidad destacada de establecer una distancia, una diferencia cualitativa también

en el plano de las formas verbales para dos procesos cualitativamente diferentes. “Estaba” refiere sin duda a una constatación; el resto de la oración iniciada por el gerundio “empujando” es de orden distinto. No se cuenta “lo que está” en la foto, sino el “cómo” ve la foto el héroe central que es Risso. La imagen de la blancura de la mujer, desnuda, de espaldas, y con el pelo largo, es algo que ocupa todo el espacio de la mirada de ese observador no imparcial que es Risso. Es, pues, un uso efectivo y acertado que hace que el lector se detenga precisamente en la visualización de lo que Risso parece leer en la foto.

En este sentido, se puede afirmar que esta clase de gerundios destacan procesos “autónomos” semánticamente dentro del relato, sin dependencia del tiempo rector, y que, en cuanto a su ordenación yuxtapuesta a ese mismo verbo rector, reafirman una cualidad de la sintaxis onettiana que es la preferencia por la yuxtaposición o por la llamada “enumeración caótica”, que Spitzer definió como “. . . conjunto de proposiciones independientes características de un estilo cortado preferentemente impresionista. . .”.

Otro tanto sucede con el contexto ii., donde la acción externa de Risso apenas queda destacada por medio de un único verbo construido en una perífrasis de gerundio, “volvía caminando”; a partir de aquí, señalado el único acto objetivo que sería el “caminar”, todos los demás procesos o modalidades de acción van a ser internos y comunicados mediante formas de gerundio. Esto, además de los efectos rítmicos que produce en la secuencia, acerca al lector esos mismos contenidos de conciencia.

De lo destacado hasta ahora se pueden extraer las siguientes conclusiones:

— El gerundio aparece en situación comunicativas que se desarrollan en un tiempo simultáneo a aquél en que transcurren las acciones expresadas por verbos en forma personal.

— Sustituye a oraciones temporales (de simultaneidad durativa), introducidas por “mientras”; o a oraciones de carácter modal, susceptibles de yuxtaponerse al verbo en forma personal, dado el carácter semánticamente autosuficiente del proceso expresado por el gerundio.

— Esta autonomía semántica del proceso significado por el gerundio se produce en los casos en que el verbo rector de éste es un imperfecto, siendo,

por otro lado, esa misma forma de imperfecto la que actúa con más frecuencia como verbo rector del gerundio.

— Por medio de la yuxtaposición, rasgo sintáctico frecuente en la narrativa onettiana, se consigue también una determinada expresividad, acumulando detalles que configuran el contenido semántico de lo expresado en la oración inicial.

III.4. Función connotativa del gerundio

La simultaneidad temporal puede ser expresada, dentro del sistema de la lengua, por medios diferentes, uno de los cuales es la forma de gerundio. La elección por esta forma no personal, dentro de unas categorías morfológicas concretas, no está determinada en el caso onettiano por el contenido lógico o referencial de lo que se intenta comunicar, sino por los componentes cualitativos o la cualidad que el proceso expresado por el gerundio añade al contenido referencial. Es decir, por las connotaciones que el uso de esta forma verbal no personal aporta frente a la construcción mediante un verbo finito.

Si se toman en cuenta los criterios gramaticales que definen al gerundio como forma no marcada, en tanto que omite las nociones de tiempo, modo y persona, la pregunta inmediata es la de por qué se elige precisamente una forma no marcada, lo que, en teoría, implicaría cierta pobreza informativa. Las razones que justifican la elección son de orden diferente:

1) No son sólo las determinaciones, esto es las categorías gramaticales de número y persona, o de modo y tiempo, las que delimitan en la oración la extensión de la acción verbal, contribuyendo a fijar su contenido representativo, sino que también lo hacen los complementos; en el plano léxico, además, los adverbios sirven asimismo para expresar modificaciones cualitativas o cuantitativas de la acción verbal. En “El infierno tan temido” observamos que el gerundio, si bien no tiene elementos modificativos de tipo morfológico, sí que presenta elementos sintácticos (complementos de diversos tipos), y léxicos (adverbios que matizan lo significado por el gerundio) que sirvan, al igual que los verbos en forma personal, para fijar el contenido de la acción verbal. En un 91% de los casos el gerundio aparece con complementos en el relato onettiano; frente a un 8,7% de casos en que aparece sin ellos. Se trata pues de que si el lenguaje, como señala, Weinrich, facilita en algunas formas verbales menos comunicación que en otras, es porque la información más pobre basta en la situación de que se trata¹³.

13. Cf. Weinrich, p. 360, op. cit.

2) Para explicar cuál es la situación comunicativa que explica la suficiencia del gerundio para comunicar un proceso determinado, hay que volver al contenido temático del cuento. En su desarrollo lineal se puede leer como la puesta en escena de una venganza por parte de una mujer, Gracia. En profundidad, sin embargo, es mucho más que eso: se trata de la relación profunda entre Gracia y Risso, contada a través de fragmentos expresivos del pasado en común, y, sobre todo, de la voluntad de un hombre, Risso, en transformar el sentido de unos hechos acaso inaceptables. Lo esencial en el relato, lo que le da un tono específico, es la perseverancia con la que un personaje va construyendo su interpretación de los hechos. La voluntad interpretativa de Risso se ofrece hasta en los mínimos detalles.

Toda la historia se puede entender como relación entre dos actantes, si bien esta relación entre un yo y un otro es narrada por un narrador en tercera persona que se proyecta esencialmente sobre los procesos de conciencia de Risso.

En este sentido la necesidad de determinaciones morfológicas, persona o número, con respecto a las formas verbales, es innecesaria ya que a lo que asiste el lector es al movimiento alternativo de conciencia de dos actantes en el discurso a partir de un hecho externo que se repite (la llegada de unas fotos).

Todos los gerundios que ofrecen connotaciones expresivas especiales tienen como sujeto a un "yo" o a un "otro" actantes del discurso en diferentes planos, lo que elimina la necesidad de reincidir, mediante otros elementos gramaticales, en la explicitación del sujeto agente de un proceso verbal, esto es elimina la necesidad de determinaciones de tipo morfológico como la información de número y persona que aportan las formas personales.

c) *Las situaciones comunicativas* en las que funciona el gerundio se ajustan a los moldes de lo que Joseph Frank definió como "forma espacial" en la novela, que es, según este crítico, la específica situación que se produce cuando, durante el transcurso de una escena, el fluir temporal de la narración se detiene; la atención se fija en la interacción de relaciones dentro de un ámbito temporal limitado. Estas relaciones se yuxtaponen independientemente del progreso de la narración y el pleno significado de la escena lo definen únicamente las relaciones reflexivas entre las unidades de significado¹⁴.

14. Joseph Frank, "Spatial Form in the Modern Novel", p. 44, *Critiques and Essays on Modern Novel, 1920-1951*, ed. John W. Aldridge.

No hay pues en la escena necesidad de sucesión temporal cronológica alguna, sino de lo que se trata es de crear una sensación de simultaneidad de conciencia, a partir de saltos en el movimiento de ésta, interrupciones de una evocación para comenzar otra, y vuelta final a la evocación interrumpida a partir de algún hecho exterior que la provoque.

De lo que se trata es, en primera instancia, de comunicar hechos simultáneos, pero también de utilizar una forma verbal que, manteniendo ese rasgo de simultaneidad, aproxime más directamente al lector un proceso de difícil transmisión, ya que pertenece al terreno de la conciencia del personaje.

Creemos que es el carácter “deíctico” inherente al gerundio el que lo hace más adecuado para comunicar el contenido ya citado, que cualquier otra forma verbal personal. Molho destaca esta posibilidad del gerundio en estos términos:

El gerundio en la narración evoca no un hacer, sino una manera de hacer: sitúa la imagen “en primer plano” de un acto o de un ademán; esto es lo que le permite demorarse expresivamente sobre el contenido de los acontecimientos.¹⁵

Sintetizando lo dicho hasta ahora creemos que las connotaciones del gerundio tienen que ver:

— Con su función mostrativa, de presentar un proceso en primer plano de cara al lector.

— Con la relevancia que adquiere el proceso verbal significado por el gerundio en su aspecto endosemántico; al presentarse ese proceso en estado puro, es decir despojado de toda información complementaria (persona, número. . .) está cumpliendo una función apelativa de cara al lector, ya que concentra a éste en el semantismo del gerundio¹⁶

* * *

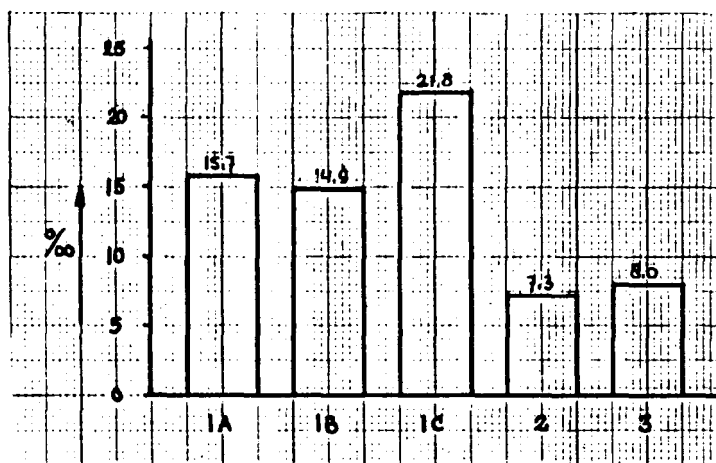
15. Op. cit. p. 696.

16. Cf. Andrés Bello, p. 161: “. . . el gerundio es un derivado verbal y hace el oficio de adverbio: representa la acción del verbo en abstracto. . .”, *Gramática de la lengua castellana*, Sopena, Buenos Aires, 1964.

Con todo lo expuesto se ha intentado dar una explicación al exhaustivo uso del gerundio en Onetti. La frecuencia de aparición del gerundio guarda relación con las características del discurso onettiano: en éste apenas hay acción, y la escasa acción existente se interrumpe a menudo con largas alusiones a los procesos de conciencia de los personajes. Es precisamente dentro de esta atmósfera de tiempo estancado y escasa acción donde el gerundio toma relevancia especial en el plano semántico. En alternancia con el imperfecto de indicativo, el gerundio se especializa en la presentación de aquello que, cinematográficamente, podría calificarse como "primer plano". Un gesto, una actitud subjetiva que se proyecta, evocativa o imaginativamente, más allá del "presente" del discurso. Estos procesos expresados por el gerundio son, precisamente, en esta narrativa uno de los rasgos distintivos.

Aunque este estudio se ha limitado al análisis del gerundio en un cuento concreto, es posible pensar que un hecho lingüístico repetido no puede ser un hecho aislado, aplicable a un solo texto. Por esta razón presentamos a continuación un análisis cuantitativo de la proporción de gerundios en otros dos cuentos del mismo autor;

FRECUENCIA DE APARICION DEL GERUNDIO



IA — *El infierno tan temido*
(Onetti)

IB — *Tan triste como ella*
(Onetti)

IC — *Bienvenido Bob*
(Onetti)

2 — *El Guardaespaldas*
(Nelson Marra)

3 — *Datos para el viudo*
(Mario Benedetti)

Los datos destacan ya de entrada una presencia mucho mayor del gerundio en los relatos de Onetti que en los de Marra o Benedetti, que al comienzo tomamos como referencia.

* * *

Todos los datos analizados parecen, pues, confirmar la hipótesis inicial de que el gerundio es relevante significativamente en el plano de las formas verbales del relato, y que no es un hecho aislado, sino que está determinado por las características del discurso narrativo onettiano, en primer lugar, y por los rasgos propios del gerundio dentro del sistema de formas verbales que ofrece el sistema de la lengua, en segundo lugar.