



El lugar imaginario de Juan Carlos Onetti revisitado en el cuento «La novia robada»

José Javier León

Universidad del Zulia

Resumen

La narrativa de Juan Carlos Onetti (nos) descubre el diseño de una realidad particular, exclusiva y excluyente. Podemos decir que Onetti nos ha dicho y redicho que la realidad se compone de una serie de capas superpuestas e intercambiables, que los elementos que componen dichas capas se truecan, se mezclan, interactúan, se sobreponen y sobrepujan los hechos, que los hechos acaecen en una, dos, o en todas las capas a la vez, que cada capa arroja uno o varios sentidos, que éstos se complementan, y, tal vez lo más importante, se excluyen o diferencian como si cada uno pudiera en un momento determinado correr por su cuenta y arrojar sentidos parciales, algo que no deja de parecer premeditado y hecho como a propósito para la exégesis. Perseguir estos sentidos, es la intención que persigue el siguiente análisis. Se han tomado fragmentos siguiendo el curso de la narración con el objeto de darle un hilo que tal vez no tenga, o no del modo visible que aquí ostenta. El procedimiento que se ha seguido responde a la interpretación modélica de Leo Spitzer.

Palabras clave: Literal, sentido, parodia, escritura, ficción.

The Imaginary Place of Juan Carlos Onetti Revisited in the Story of «The Stolen Bride» (La novia robada)

Abstract

In the narrative of Juan Carlos Onetti we discover the design of a peculiar, exclusive and excluding reality. We could say that Onetti has told us over and over again that reality is composed of a series of superimposed and interchangeable layers, that the elements of which each layer is composed are negotiable, intermix and interact, and they act on and behind all happenings on all layers at the same time, and that each layer offers one or more interpretations which complement each other, and what is more important, they exclude or differentiate just as if one could at any moment determine to do something by oneself and on purpose for exegesis. To follow these senses, is the intention that follows the following analysis. Fragments have been taken following the course of the narration for the purpose of giving it a thread which it may not have, or at least not in a visible manner. The procedure that has been followed is the modeling interpretation of Leo Spitzer.

Key words: Literal, sense, parody, writing, fiction.

Todo es posible, todo está en duda.
Carlos Fuentes, **Cervantes**
o la lectura de la crítica

Santa María tiene un río, tiene barcos.
Si tiene un río tiene nieblas.
J. C. O.

“*En Santa María nada pasaba...*”
(p. 135)¹.

Si es necesario dar un comienzo,
entonces la mejor manera es supo-

ner que todo permanecía tranquilo,
que en Santa María había un receso,
un interregno de paz y como esta-
mos en ciernes de algún desarreglo

1 Las citas de «La novia robada» corresponden a Juan Carlos Onetti, *Novelas y Relatos*. Biblioteca Ayacucho, núm. 142.

(si no, para qué leer entonces), podemos decir que nos encontramos en una suerte de brevísimo armisticio (que aparezca la frase es lo que marca que será muy breve), una precaria paz concertada.

La frase advierte además que Santa María preexiste; de modo que podemos decir que con la frase, además de ganar verosimilitud, queda Santa María colocada en una suerte de continuo, de fluido vital. Con esta sola frase Onetti advierte el aburrimiento patente o por patentizar en el relato. La frase es lacónica y ya presentimos el peso de la modorra, la atmósfera de inquietud desolada y nerviosa.

“Para toda la gama de sanmarianos que miraban el cielo y la tierra antes de aceptar la sinrazón adecuada del trabajo” (p. 375).

La frase construye el movimiento cansado de cabezas de los sanmarianos, con el que de alguna manera pasan revista al orbe, bastándoles para declarar sin palabras que todo sigue o ha de continuar intacto, incommovible. La frase dibuja el paso resignado de los habitantes de Santa María a la sin razón adecuada del trabajo, adecuada porque es necesario o es una fatalidad (de) la vida. El adecuarse a la sin razón es una manera de aceptar el estado de cosas,

de adecuarse a él adecuándose a ella. Como si nos dijera que el estado de cosas es una sinrazón, o que para poder vivir, aun aburridos, es necesario adecuarse; para ello: pasar revista al orbe con una mirada (que comprenda) al cielo y a la tierra, sólo para corroborar que siguen allí, puntuales, que nada ha cambiado y no podrá cambiar.

“Sin consonantes...” (p. 375)

El signo es evidente: sin consonantes no hay palabras, y sin palabras no hay hechos. Nada puede pasar *sin consonantes*. Es trivial, pero en el universo de Onetti todo es *literal*. Podemos decir:

- el mundo se compone de vocales y consonantes
- si sólo hay vocales no pasa nada
- si sólo hay vocales no hay hechos, y si los hay son impronunciables
- lo impronunciable es caótico
- Santa María impronunciada, es caótica

Con Onetti nos enfrentamos a la creación del mundo. Así vistas las cosas, la distinción de un mundo sin consonantes nos remite a la escritura hebrea pero en sentido inverso: la escritura hebrea carecía de vocales². La lectura del texto bíblico hebreo re-creaba el mundo; al leerlo necesariamente debían aparecer las invi-

2 La referencia proviene de la novela **El Golem**, de Gustav Meyring.

sibles vocales que, al hacerse visibles, sonoras, se convertían en elementos distintivos, y lo que es más interesante, participaban -las vocales- en la elección del sentido último, puesto en las manos o en la voz que leía (e interpretaba) las escrituras y las sancionaba para todos. De modo que las vocales son como el aire, el hálito de la vida. Y las consonantes, piedras en espera del ánima. En el cuento en cuestión están ya las vocales, es decir, el aire, esto justifica la preexistencia del mundo, justifica que sintamos que Santa María ya existe, puesto que es ya el aire. Y debe existir porque *nihil ex nihil*, y Santa María, cosa en el mundo creada (inmunda), es por ende creación del mundo, una excreción. Es decir, en la Santa María donde no ha pasado nada habitan las vocales, es sólo aire. Ya dijimos que era caótico e impronunciado. Nadie puede pedirle ojos al aire, pero está, y basta. De modo que Santa María preexiste, puesto que preexiste con y en el aire, es aire. Y este aire carece de consonantes por alguna violencia desconocida pero que debe estar en el germen mágico de la literatura.

En el aire vagaba la posibilidad de una Santa María hasta que topó con las consonantes que la animarían, semejante al topar de las vocales que animaron a las consonantes hebreas y dieron al mundo el génesis. En el primer caso el mundo nace

por la lectura (por la voz), es decir por el aire. En el segundo, nace por la escritura, es decir, -haciendo el respectivo cotejo-, vienen al aire las formas duras, las consonantes. Es por ello y sólo por ello que Santa María existe. Lo que marca el continuo es que Santa María existe sólo porque puede ser leída (dicha). De ahí el escaso poder que tienen las consonantes, aún fundidas con las vocales, para dar vida. Me explico: en el primer caso el texto hebreo cobra vida con la lectura, es decir, con el aire, las vocales animan a las consonantes. En el segundo caso el aire no logra animarse con el solo contacto con las muertas consonantes. Es como si un cadáver fracasara en su intento de insuflar vida en el aire, cosa por demás absurda. El aire está vivo, pero carece de sentido. Las consonantes, el conjunto que es el cadáver, viene pues a darle un sentido. Pero el sentido permanece muerto (además, el aire del cadáver debe naturalmente insuflar su misma condición, -ya veremos al final como Díaz Grey respira la muerte de Moncha Insurraulde), hasta que el aire del lector viene a animar el conjunto muerto. Nace con ello un mundo, sí, nace por ejemplo Santa María, pero en un sentido estricto *nace sentido*. La lectura insufla sentido en el texto hebreo, pero este sentido está unido y forma parte consubstancial con la vida. Vida y

sentido son una sola cosa. De ahí la mirada entera del mundo de los hombres con fe. La lectura por la que nace sentido proviene, en cambio, de un cadáver, es una resurrección. Y ya sentimos con sólo eso la morbidez. Nos hacemos violencia para aceptar (no sin ciertas reglas que toman mucho más rancio y tal vez más mórbido el acto de leer) la vida de algo que ya era cadáver. (Una lectura apócrifa del relato bíblico de Lázaro es aquí pertinente. Recordemos los versos de Luis Cernuda: *Alguien dijo palabras/de nuevo nacimiento./Mas no hubo allí sangre materna/ni vientre fecundado/que crea con dolor viva doliente./Sólo anchas vendas, lienzos amarillos/ con olor denso, desnudaban/la carne gris y flácida tal un fruto pasado;/no el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos,/sino el cuerpo de un hijo de la muerte.*) Con todo, lo que sigue estando fuera o lejos es la unión natural, sin forzamientos, sin violencia, del sentido y la vida. Podemos decir que sin fe perdimos el sentido y la vida, o el sentido que tenía la vida, o mejor y lo más triste tal vez, *la vida del sentido*.

Me extendí en la digresión, pero el relato (o Diosbrausen), creo, lo justifica.

“...hasta que llegó la hora feliz de la mentira...” (p. 375).

Sin fe es una maldición, o fatal, o ineludible mentir, es decir, inventar. Sustituir la ausencia de fe por un simulacro, algo que haga las veces de fe. Puede que sea feliz, que procure felicidad mentir, simular la fe, pero esto no disminuye un ápice la desazón, el aburrimiento, la insipidez. Ya lo vimos en el gesto inicial de los sanmarianos. Debemos suponer que llegada “*la hora feliz de la mentira*”, la actitud sea otra, que la mirada al cielo y a la tierra sea de vida pródiga, menos desganada. Lo suponemos además porque el relato existe sólo por eso, porque llegó “la hora”, porque hubo motivos para mentir, a no ser que sólo se trate de una remozada aceptación de la sinrazón. Pero lo que nos importa ahora es que comienza la mentira. Todo desde ahora es falso y así habrá que aceptarlo. Con esto, parece existir antes y después de “la hora” idéntica aceptación de la sinrazón, pase lo que pase. La mentira en todo caso suma un absurdo más. Que poco importa parece confirmarlo lo siguiente:

“...nada pasaba hasta que un marzo quince empezó sin violencia, tan suave como el Kleenex que llevan y esconden las mujeres en sus carteras, tan suave como el papel, los papeles de seda, sedosos, arrastrándose entre nalgas” (p. 375).

Dice “sin violencia”, pero ¿cómo evitarla? Ya hablamos arriba de por

qué nos hacemos, al leer, violencia. Poco importa que nos limpiemos el culo con la literatura, lo cierto es que aceptamos "la hora feliz" de la mentira. Es como si prefiriéramos el absurdo de esta mentira al otro, al absurdo caótico e impronunciado; es como si prefiriéramos un absurdo hecho de o con palabras. En uno se supone un caos, pero la mirada de los sanmarianos abarca todo lo posible: cielo y tierra. En el otro, la mentira ofrece una ilusión (apresurémonos a decir) de orden. Nosotros, que amamos la salud, preferimos al caos la ilusión del orden. Ahora bien, la mentira es un foco morbosos. Si el nacimiento del sentido es un engendro mortecino, ¿con qué suerte corre la mentira? La mentira no puede evitar ser un núcleo que irradia muerte viva.

"Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita, y también, lo que importa menos, vivida por otra Moncha..." (p. 375).

El sentido de continuo del que ya hemos hablado queda acá muy claro. Clara también la coexistencia de la escritura y de Moncha. Un sentido coercitivo de la frase indica que

todas las historias de alguna manera son la historia de Moncha. Poco importa Moncha como dato original de la historia. Esta vaguedad apunta a una vaguedad mayor (que no trata exclusivamente de la posibilidad o no de su verdadera existencia, que también importa poco): al no tener un origen determinado, un sitio en el pasado concreto y veraz, la historia hereda múltiples orígenes, un cúmulo de posibilidades que por economía se restringe a la noticia de una historia ya escrita³. Pero que sea una no desmiente la pluralidad: Dios es uno y múltiple. Lo mismo podemos aplicarle a Moncha. No es sólo la Moncha que *vivió "en el Sur", "en algún lugar fluctuante de Brasil", "en una Inglaterra con la Old Vic"* (esto es completamente contingente y accidental) sino que puede ser cualquiera o, en fin, todas las mujeres de alguna manera son Moncha. (Es importante destacar que los datos que suponen verificación son los mismos donde la mentira -o la trampa- destila más su podridéz, y que su multiplicación genera la atmósfera nauseabunda que es el correlato invisible de la insípida, desganada,

3 A este respecto el libro de Marthe Robert, *Lo viejo y lo nuevo*, Monte Ávila, 1993, es iluminador. De K dice lo que podemos repetir en el caso de Moncha Isurraulde, como de cualquier personaje que devenga de la hojarasca libresca, y en el caso específico de Onetti de la hojarasca libresca de sus propios libros: "...K. se convierte entonces en una especie de punto nulo de lo humano, un comienzo absoluto a partir del cual todo es posible" (p. 265).

triste, desconsolada atmósfera de todo el relato).

Con todo esto se entiende que utilice Onetti frases como: “Dije, Moncha, que no importa...”, “Siempre supiste, creo...”, “Te lo digo, Moncha, a pesar de todo”.

“...se trata apenas de una carta de amor o cariño o respeto o lealtad (...) las palabras que preceden y siguen se debilitan porque nacieron de la lástima. Piedad, preferías” (p. 375).

En la primera parte de la cita se nos habla desde una dimensión que podemos llamar humana, o al menos reseña motivos humanos prácticos nacidos del sentimiento de querer a alguien. En la segunda encontramos una suerte de abstracción del sentimiento, pero dominada por la naturaleza del relato mismo que hemos venido estudiando. Uniendo ambas, podemos decir que lo que mueve a la carta no es el amor o el cariño, el respeto o la lealtad, sino la lástima, y más aún, la piedad, preferida ésta por Moncha. En síntesis, el texto, la carta fue escrita por piedad, y más aún por la piedad no inspirada por Moncha sino como sugerida por ella. Es como si Moncha hubiera participado sordamente en la escritura de la carta. O bien, bajo su sordo consentimiento. Podemos ver entonces:

- que el texto ya fue escrito
- que está siendo ahora re-escrito
- que sordamente es sugerido por Moncha

- que Moncha efectivamente existió antes del primer relato

- que si el primer texto fue escrito en la noche de los tiempos, Moncha ya existía.

Finalmente podemos afirmar, y ya esta vez (con una leve modificación) plenamente con Onetti: Moncha es inmortal.

La modificación viene porque literalmente Onetti escribe: “Ahora eres inmortal” (p. 375).

Se entiende porque de los textos anteriores no tenemos noticia sino porque el mismo narrador nos dice (se lo dice a Moncha) que el presente texto ya fue escrito. De modo que sólo “ahora” puede declararse para siempre la inmortalidad de Moncha. También la frase enfatiza algo crucial: sólo ahora que está evidentemente escrito se puede decir de Moncha que es inmortal. Se cumple así lo arriba dicho: la escritura es la vida, si bien se trata de una muerte viva. Pero, ¿qué más inmortal que la muerte?

Ahora bien, Moncha mueve sordamente al narrador a escribir una carta que es para ella. Suerte de círculo o de serpiente que se muerde la cola y que no es otra cosa a fin de cuentas que la anciana imagen de la eternidad. La sugiere y la recibe, preexiste a todas las cartas que (le) han escrito y todas las ha recibido; sí, Moncha es inmortal: lo ha sido toda vez que una (todas las) carta(s)

ha(n) sido escrita(s) para ella, y (todas) desde el comienzo de los tiempos la ha(n) señalado inmortal.

“Muchos serán llamados a leerlas pero sólo tú, -y ahora, elegida para escucharlas” (p. 375) «Muchos son los llamados...», reza el evangelio, «pocos los elegidos». Muchos, pues, leerán y pocos escucharán, empleando la fórmula propuesta por Onetti. De donde se desprende que para poder escuchar hay que ser Moncha, consubstanciarse con ella, es decir, ser inmortal. Atendiendo a la digresión anterior era posible vivir el sentido, Dios era en verdad innombrable, y de haber sido nombrado una nube de puro amor divino lo habría aniquilado todo. La frase tautológica «Yo soy el que soy» es un consuelo racional, un juego de espejos caro a nuestro desamparo. Una vez perdida la fe pudimos nombrar a Dios sin riesgo a morir, o al menos eso hemos creído desde entonces. Lo cierto es que nos hemos dado a la tarea de crear, operación conocida con el nombre de: “suspensión voluntaria del descreimiento”. Por ello la función de la mentira en el texto: nos fabricamos una fe y un Dios al que podemos nombrar o no, según sea nuestro gusto o necesidad. En el relato de Onetti salta a la vista la necesidad acordada de creer en una mentira. Una mentira que el narrador no disimula ni atenúa. No obstante, en su

sistema de cosas es necesario creer que Moncha es inmortal, un dios si se quiere venido a menos, pero hoy tan inmortal como cualquier otro.

No deja de aparecer la idea de la lectura como dadora de vida, aunque de una vida muerta, ficticia o ilusoria. (La inmortalidad y la resurrección que puede ofrecer la literatura: compra-venta del infierno con moneda falsa del paraíso). Y en este reino de la muerte viva, y sólo para este relato, el dios es una tal Moncha. Todo se debe a ella, todo pasa por ella, todo es ella.

“...yo te juro que Dios aprobó tu estafa y, también, que supo premiarla” (p. 376).

La estafa es un sucedáneo de la mentira, pero acá importa que el narrador no jura por Dios, *sino que jura que Dios...* Esto es algo más que perjurio. Además, Dios no sólo aprueba la estafa sino que la premia. Todas estas afirmaciones calan pronto y fácil en lo expuesto hasta ahora. Que Dios haya aparecido (un Dios que acepta y premia la mentira no puede nacer sino de la narración misma) no le quita el lugar a Moncha, simplemente nos ayuda a colocarla en su infierno, purgatorio o cielo (ya veremos) particular.

“Pero tú y yo, Moncha, hemos coincidido tantas veces en la ignorancia del escándalo que prefiero contarte desde el origen que importa hasta el saludo, la despedida” (p. 376).

Moncha se encuentra en el origen, pero a su vez es el destino y también el tema de la carta. Onetti escuetamente describe todo el recorrido: “desde el origen que importa hasta el saludo, la despedida”. En las palabras últimas se encierra todo lo anteriormente dicho. La frase es ambigua, y -arbitrariamente- une el saludo y la despedida en un solo gesto.

Lo anteriormente dicho justifica frases como: “...desde el principio inmemorable...”, “nada que pueda decirte recordando...”, “La carta, Moncha, imprevisible, pero que ahora invento haber presentado desde el principio”, etc. El olvido no es sólo porque los hechos han sido atacados por el tiempo. Para un narrador potenciado por una irónica omnisciencia, en tiempos narrativos en que la omnisciencia está plena y justificadamente cuestionada, el olvido es elegido, premeditado, y lo inmemorable lo que no se quiere recordar. Es por eso que puede decir que la carta de alguna manera pre-existe, o lo que es lo mismo y verdaderamente cuenta, decir que inventó haberla presentado desde el principio. Además, “yo siempre estuve viejo para ti” (p. 376). Esta frase puede tener los sentidos que se quieren, por ahora veamos al menos dos:

- El primero, narrativo, crudo: una mujer (“usada desnuda por regi-

mientos”) puede desdeñar a un hombre viejo o que ve viejo, o bien, por determinadas circunstancias no consiente acostarse con él y por eso lo relega como si fuera un viejo.

- El segundo apunta a la omnisciencia del narrador, siempre demasiado viejo para sus personajes, como Dios que siempre será demasiado viejo para nosotros.

Otra cosa, como Moncha es una y múltiple, como Dios, así también la carta y el sitio mismo donde fue escrita y el propio narrador:

“La carta planeada en una isla que no se llama Santa María, que tiene un nombre que se pronuncia con una efe de la garganta, aunque tal vez sólo se llame Bisi-nidem, sin efe posible; una soledad para nosotros, una manía pertinaz de obseso y hechizado.

“Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poder, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo” (pp.376-377).

Dios se esconde detrás de las cosas, y las cosas son su nombre. En un mundo donde reine, su nombre es el nombre de las cosas. Al nombrar una sola cosa Dios se precipita. Así tenemos, ante la apariencia de un orden, un caos ordenado, un fulgor pletórico de alegorías, miríadas de rayos apuntando a un sentido, al

Gran Sentido⁴, siempre y por definición esquivo, inasible⁵. Un narrador, y sobre todo el de una narración como ésta, es fácil que sea seducido por el seudónimo, esa máscara de lo plural. Creo que la relación es obvia y no vale la pena seguir insistiendo. Al menos “*Ya se hizo una vez*” (p. 377).

Importa entonces que “*la vasquita Moncha Insurrealde o Insurrealde* (Onetti fatiga) *volvió a Santa María*” (p. 377). Pero en el sentido al que quiero llevar las cosas Moncha regresa no sólo a Santa María sino a la isla, a la soledad, regresa al lugar donde ocurren las cosas por gracia otoñal de la escritura. Se entiende

así que los personajes, esas máscaras -atendiendo a una vieja etimología-, regresen a explicar el “*olvidable fracaso*”, y a pesar del aburrimiento de todos, masquen “*con placer el fracaso y las embellecidas memorias, falsificadas por necesidad, sin intención pensada*” (p.377). Sí, “*muchos más fracasos, caricaturas que ofrecen pensar, réplicas torpes y obstinadas. Decimos que sí, aceptamos, y hay, parece, que intentar seguir viviendo*” (p. 377).

Los personajes se van y regresan, pero Onetti ha intentado dejar claro que se van de y regresan a una porción de espacio que no quiere -pero cómo evitarlo- irreal. Su locura no

- 4 “...«El hombre -decía Saint Ange, un olvidado contemporáneo de Pascal-, es una botella de agua de río, flotando en un gran río.» Esa momentánea homogeneidad lograda tan sólo para integrar la corriente que se dirige hacia el sentido, se deshace antes de tocarlo o disminuirlo visibilizándolo, pues aunque parece que ese sentido va a ser su devorador metagrama, sólo reaparece como sentido primordial del cual se partió si se integra como símbolo de su absoluto... Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago.” (p. 11). José Lezama Lima. *Introducción a un sistema poético. Tratados en la Habana*, Ediciones de la Flor, Argentina, 1969.
- 5 “...el sentido se revela a medida que se borra -no es un centro de ensamble, una cualidad perfectible o asequible mediante el uso programático de la voluntad descifradora, sino la impregnación activa y directa entre lo imprevisto y lo increado, entre lo engendrado y lo innombrable”. Reynaldo Jiménez, *Revista Poesía*, Núm. 118, 1998. Por cierto, no es casual que el “sentido” en la ejecución narrativa onettiana pueda ser explicitado a partir de certidumbres poéticas. Según Luis A Díez, en el ensayo «*La Novia Robada*», *Relato inédito de J. C. Onetti*, aparecido en *Nueva Narrativa hispanoamericana*. Vol 1. 1971. Núm. 2: “Algo ha cambiado en los módulos narrativos de Onetti. El estilo mismo se ha hecho mucho más poemático -si es que esto parece posible- y a la vez más abierto: quizá a expensas de la hermética metáfora y el demoleedor zeugma tan típicos de la prosa onettiana.” (p. 191)

es la misma que la de Faulkner, tampoco semeja a la de García Márquez. En los tres actúan humores distintos. La alucinación de Onetti (su *hechizo*, su *obstinación*), distinta a la de Faulkner, es casi una declaración de principio, una máscara reconocida, un recurso de los muchos a mano, tal vez para su *pathos* el mejor, el más adecuado a su particular manera de ver el mundo. El mundo de García Márquez es conquistado por la invención y nos invade y reconforta su buena salud. Onetti es triste, cansado, puja tangos.

Sus personajes, lo que importa, viajan en una zona inventada, en un específico, visible e invisible *topus* imaginario⁶. “*Todos volvieron aunque no hayan viajado todos. Díaz Grey vino sin habernos dejado nunca*” (p. 377). Bien sabemos que Díaz Grey funge en muchos relatos de Onetti como una suerte de *alter ego*⁷, no puede viajar, irse, debe permanecer en la zona inventada, vela-

do o manifiesto, pero allí siempre respirando aire muerto. “*La vasquita Insurrealde estuvo* (por todo lo dicho siempre ha estado) *pero nos cayó después desde el cielo y todavía no sabemos; por eso contamos*” (p. 377).

No todos, incluso no todos lo notables, o bien, ningún notable puede darse el lujo de merecer una historia. La vasquita estuvo desde siempre, desde el principio inmemorable, y cuando se precipita es porque ha llegado el momento de dirigirse a ella exclusivamente, ha tocado su hora, desde ahora *todo es ella*. Para los notables, la máscara: un seudónimo o el plural. Para la vasquita, la no-notable, la notabilidad, la individuación.

Hagamos caso y no exploremos el escándalo, nos sugiere el mismo narrador cuando establece con Moncha el pacto de mentar sólo el saludo y la despedida. Al menos dos cosas podemos desprender de esto:

6 A propósito, el novelista José Donoso, en el prólogo a la edición de *El Astillero*, Biblioteca Básica Salvat, Salvat Editores, 1982, afirma lo siguiente: “*El Astillero* es grande porque su mundo abierto pero sofocante nos convence de la existencia de su tiempo y sus fluctuaciones, porque la forma magistralmente ensamblada de los distintos planos ilumina fondos y más fondos dentro de la novela misma, que surge, finalmente, como causa y efecto, como principio y fin en sí misma, y nos alumbró la inteligencia y nos aguza la emoción al no darnos soluciones, sino proponernos una encadenación de preguntas”.

7 Luis A Díez, en el ensayo citado, afirma lo siguiente: “...el pequeño doctor es más que un *doppelganger*, más que un *alter ego* de Onetti. Díaz Grey, con su cinismo y su amarga sabiduría, es Juan Carlos Onetti, o lo más cerca que cualquier personaje puede acercarse al novelista”. (p. 190)

- nos obliga a ver en el relato los mecanismos de la ficción, su armadura o diseño,
- nos obliga a huronear más allá de lo velado, a suponer, a armar la mejor o más conveniente historia, *la nuestra*. Con todo y por la literatura, esta es la mejor y la más saludable de las opciones.

Por lo pronto, algo pasó y la vasquita cayó del cielo, que es como decir del paraíso, y enloqueció. Al menos es la sombra que arrojan los rumores. Pero como todo está infestado de irrealidad, atendamos a sus signos: una novia se pasea de la mano de un invisible padrino en las noches de luna peligrosas, y una y otra vez se casa, luego de escuchar las ingastables frases latinas. "*Tan hermoso e irreal todo esto, repetido sin fatiga ni verdadera esperanza en cada inexorable noche blanca. Encerrado en la insolente altura de cuatro muros, aparte de nuestra paz, nuestra rutina*" (p. 379). (No perdamos de vista el vestido blanco...).

Nos dice el narrador que antes del encierro de la vasquita, detrás de los muros de insolente altura, concurrió en busca del médico Díaz Grey. Lo elige porque fue amigo de su padre. Persiste en el modo de nombrar la elección una extraña resonancia genealógica: te elijo porque fuiste amigo de mi padre. «Yo, Moncha, que soy aquí y ahora todo, soy también

mi padre y tú mismo, Díaz Grey». No lo busca por médico, ni porque esté enferma, lo busca por íntimo movimiento del relato. Tanto Díaz Grey como ella han estado siempre, y es esta zona particular (suerte de feérico teatro de operaciones) su sitio natural de encuentro. No es raro pues que se busquen, que se sepan y rocen, que estén juntos y existan y se presten existencia.

Moncha le espeta en la cara: "*me voy a casar, me voy a morir*" (p. 379). Se trata en este caso de una variación del arco anterior: "saludo, despedida" (p. 376). Con éste, el narrador omite el grueso de la historia, (que incluirá al final pero en un tono lírico omniabarcante, -que recuerda a su modo al fragmento y corazón del **El Aleph**, aquel en el cual el narrador ve la instantánea pululación del universo-, en un párrafo sin principio ni fin: "*Si hay nardos y jazmines...*" (p. 388), pero al hacerlo omite algunas, ciertas preguntas, las que construyen y dirigen la intriga, la intriga que necesitamos en tanto lectores amantes de la paz y rutinarios. Con el nuevo, "*me voy a casar, me voy a morir*", son otras las preguntas, porque es otra, más profunda, su naturaleza. Las posibles preguntas son imposibles por Moncha y porque Díaz Grey acepta trágicamente que no hay preguntas sino pura fatalidad. Las preguntas, pues, pertenecen a la narración misma, son su

carne. Tenemos así que las preguntas no vendrían de afuera (es lo que nos sugiere la narración, no obstante las hacemos), pero tampoco pueden venir de adentro (éstas tal vez no podamos hacerlas, a no ser que suplantemos a Díaz Grey, y, hechizados, esperemos respuesta de Moncha).

Más sentidos se desprenden, por ejemplo:

- se va a casar con un fantasma innumerables noches, hasta la muerte
- como el novio está muerto o desaparecido, y no está loca, cumplirá con la farsa de casarse una y otra vez (hasta la muerte) por virtud de obstinación y hechizo
- está aburrída, cumplirá, fiel como la luna llena o cornuda, con una farsa de matrimonio, (como si en nuestro espíritu burgués el aburrimiento morosamente desencadenara una situación trágica. Así lo entendió, creo, Alberto Moravia).

Díaz Grey la acompaña a descubrir su secreto, “*fue y vio como un padre*” (p. 380). Esto completa lo ya dicho, la colocación en el mismo plano de: Moncha, su padre, Díaz Grey, el narrador, todos y Todo.

El cuento, para lo que importa, de Moncha Insurraulde es el siguiente: huye del falansterio -lugar en otro relato que devino casa de orgías- a Europa “*a cambiar de piel*”, regresa a Santa María a casarse con Marcos

Bergner, muerto, bendecidos por el cura Bergner, también muerto. Díaz Grey la acaricia, concupiscente, incestuoso, apiadado. “*Una todavía linda potranca, yegua de pura sangre, con sobrecañas dolorosas*” (p. 379).

Arranca el complot de mentira o silencio. La mentira, ya lo hemos visto, es la materia y razón de ser de todo el relato, impone su rutina, activa los mecanismos de todas las narraciones onettianas. No vale la pena abundar en esto. Lo que no había aparecido aún era su vínculo directo con el silencio. Páginas atrás del relato, vemos como

“...tú y yo, Moncha, hemos coincidido tantas veces en la ignorancia del escándalo que prefiero contarte desde el origen que importa hasta el saludo, la despedida. Me darás las gracias, te reirás de mi memoria, no moverás la cabeza al escuchar lo que acaso no deba decirte. Como si ya estuvieras capacitada para saber que las palabras son más poderosas que los hechos” (p. 376).

Lo esencial ahora es que el narrador hace concesiones al silencio, que calla cosas por economía, o por salvar el relato de ciertas nociones trilladas de intriga, o por remozarnos la fachada de la farsa o mostrarnos otra. También por sugerirnos que de cualquier manera todo es falso pero creíble, que diga lo que diga continuaremos creyendo lo que sea, porque lo que nos importa es creer

en lo que sea, creer en algo; que leemos, en fin, por aburrimiento o por fatalidad o porque nos es ineludible semejante, absurda, morbosa, vana actividad.

“Las palabras son más poderosas que los hechos” (p. 376).

Las mentiras, las palabras, son más poderosas que los hechos; la realidad, es decir, la mentira es más poderosa que la realidad; en definitiva, la mentira es más *real* que la realidad. De ahí que, *por “astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poder”* (p. 377), se empeñe Onetti por dejar bien claro que todo lo que nos da a leer es falso, mentira. Lejos está su humor de complacernos bobaliconamente. Todo es mentira, nos grita a la cara. Es como si nos tentara (nos burla, pero su burla es “lánguida”) a abandonarlo de un momento a otro y a renegar ostensiblemente de la literatura. Sin embargo...

“Pero Moncha estaba rodeada, aún antes del vestido, por un plomo, un corcho, un silencio que le impedían comprender o siquiera escuchar las deformaciones de la verdad suya, la que le habíamos hecho, la que amasamos junto con ella” (p. 380).

Veamos:

1) *“...aún...”*.

“Todavía” es distinto a “incluso”. La distinción aquí va más allá del acento: “todavía” es más fatal y apunta al final del relato. “Incluso”

sería comprensible y saludable. “Todavía” afantasma, crispa la locura de Insurraulde, “incluso” nos la hace comestible, tolerable. “Todavía” comunica la continuidad, el fluido enfermizo ya destacado en las primeras de estas páginas. “Incluso” relaja la tensión, nos hace olvidar por un momento la fatiga de perseguir a Onetti.

2) *“...por un plomo...”*, que la hunde.

3) *“...un corcho...”*, que le permite flotar, aunque claro, en este caso específico es que le amortigua, le acalla la verdad. Sin embargo, el sentido de que la hace flotar no deja de ser pertinente, pues crea el binomio, el arco de sentido al que ya estamos acostumbrados. El plomo la hunde en el desastre, el corcho le permite flotar, sostenerse no sin precariedad en la farsa, continuar con ella hasta que dure.

4) *“...un silencio...”*.

El sentido está completo: el plomo: la fatalidad, el sentido trágico; el corcho: la mentira; el silencio: el mortero, la solución.

5) *“...que le impedían comprender o siquiera escuchar las deformaciones de la verdad suya, la que le habíamos hecho, la que amasamos junto con ella”*.

Que no comprenda es consecuencia de la ceguera trágica, de la fatalidad que la pierde, que la hunde; que no escuche se comprende por el

amortiguamiento del corcho; el silencio se corresponde con las deformaciones de la verdad, con la mentira. (El silencio en una comunidad beligerante es un alud sordo). Pero esa verdad suya es mentira (el Quijote siempre), y nosotros se la hicimos, todos la amasamos junto con ella: lo que no dice el narrador lo inventamos, lo que no deja claro lo aclaramos arbitraria, antojadizamente, supeditados al humor, a las ganas de inventar. “*De modo que todos nosotros, nosotros, la ayudamos, sin presentir ni remordernos, a hundirse...*” (p. 381).

Veamos un momento el caso del vestido⁸. Dios, ya se dijo, es uno y múltiple, como Moncha, (la vasquita, Insurralde o Insurraulde), como Marcos Bergner, como la ciudad, como quien escribe. El vestido, la metáfora de Onetti que es en este caso el vestido, como el cabrón blanco de **Para una tumba sin nombre**, es también uno y ninguno, y cambia según el recinto sagrado:

“...en la basílica Santísimo Sacramento, lució vestido de crepé (...) en la Basílica Nuestra Señora del Socorro, fue bendecido su matrimonio llevando la novia traje realizado en organza bordada (...) en San Nico-

lás de Bari llevó la novia traje de línea enteriza de tela bordada (...) en la Iglesia Matriz de Santa María lució un original vestido de corte enterizo...” (p. 381).

La burla, la parodia alcanza un grado superlativo. Nos repite Onetti, una y otra vez, que la literatura es absurda y ridícula.

Pero prosigamos: la vasquita regresa, y “*todos nos enfrentamos con la culpa inverosímil*” (p. 382): Moncha, la inmortal, estaba loca. “*La aceptamos, en fin, y la tuvimos. Dios, Brausen, nos perdone*” (p. 382). Es natural que en el sistema integrado por “Dios” sea aceptada, pues hay en el verbo “aceptar” una carga de *ratio*, de elaboración mental, en cambio, en el sistema “Brausen”, donde la insania domina, no se aceptan las cosas antes de “tenerlas”, tenerlas es como la condición necesaria y yo diría que suficiente para que las cosas sean, es decir, podemos tenerlas y sencillamente no aceptarlas, para aceptarlas falta el hechizo. Una vez hechizados, no sólo tenemos, sino que aceptamos, y finalmente creemos. Se desprende además que la insania impere puesto que ya quedó dicho páginas atrás

8 “Donde el teatro reemplaza a la vida, las ropas reemplazan a los cuerpos” (p. 297). Marthe Robert, ob. Cit.

que Moncha era todo. Por otra parte, el perdón viene por partida doble.

“Nos daba, cuando el viento o la luz o el capricho lo imponían. Nos dio, nos estuvo dando sin preguntas, sin comienzos, ni finales” (p. 382) Se refiere el narrador a las versiones de Moncha de su viaje por Europa. Ya arriba vimos cómo funcionaban las preguntas, o mejor dicho, sus omisiones, valga ahora la acotación para ver cómo se unen éstas a la continuidad, al fluido ya también mencionado. Igual como la mentira se une al silencio, como el saludo a la despedida, así la omisión de las preguntas se une al fluido, a la continuidad. Es como si nos recordara que es imposible hacerle preguntas a la vida porque ésta no tiene manera de contestarlas, porque la vida nada sabe. Al aceptar la vida, -y condición de vida es que fluya-, aceptamos su sinrazón, su sin intención. Aceptamos, pues, su gratuidad que es como decir su fatalidad. La vida es lo que es (“Yo soy lo que soy”) y no podemos preguntarle nada. En este clima Moncha refiere sus historias, y Moncha que es todo, es también el narrador, y también nosotros que la estamos “todavía” haciendo, y, lentamente, matando.

Para lo que sigue, es bueno aclarar que los personajes de Onetti son psicológicamente escurridizos. La loca de la glorieta de **El Astillero**, o la Julita Malabia mencionada en el relato en cuestión, son locas o “loquitas” raras. Onetti habla en el caso de Moncha de “*parcial locura*” (p. 384), aunque ya casi al final del relato aclara las cosas, las pone en su lugar: coloca la locura de Moncha y la realidad de los sanmarianos en el mismo plano, extrayendo para ello el factor común de la salud fisiológica:

“Porque debe entenderse que todo lo demás, lo que nosotros, sanmarianos, insistimos en llamar realidad, era para Moncha tan simple como un acto fisiológico cumplido con buena salud” (p. 387).

Las fisuras por las que declaramos -ayudados casi siempre por el narrador- que son locas, para precisar, “loquitas”, son en verdad muy sutiles, muy vagas. En un sentido estricto todos los personajes de Onetti están algo tocados de locura, sus empresas todas son vanas, y las razones que alimentan o declaran para no matarse y continuar vivos rayan en la absurdidad⁹. Con plena seriedad, con gravedad suma razones irrazonablemente. Recordemos

9 Sin lugar a dudas, podemos hacer responder a Onetti de los tres temas erasmistas que Carlos Fuentes presencia en “el centro nervioso del *Quijote*: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura”. Carlos Fuentes, **Cervantes o la crítica de la lectura**. Ed. Joaquín Mortiz, S. A. México, 1976.

al Jorge Malabia del relato **Para una tumba sin nombre**: cómo -pregunto-, o por qué soportamos la risa cuando con toda su atrabiliaria apostura fanfarronesca de ganster adolescente, despliega un espectáculo para justificar la existencia y justicia del cabrón. La soportamos, sufrimos su exposición, porque los mecanismos de la razón que lo mueven son sencillamente lógicos. Puede que sean empecinados, obstinados, como corresponde acaso a un personaje que reflexiona en un texto literario, si es esa, claro está, la elección del narrador. Es decir, reflexiona por ejemplo, como lo hace el grave estudiante Törless, de Robert Müsil. El hecho es que el Jorge Malabia de Juan Carlos Onetti reflexiona sobre un hecho que es sencillamente absurdo con una lógica endemoniada, obsesiva y aguda. Creo que es por ello que no nos reímos, y aceptamos su exposición, sólo para

luego pasar a pensar -casi inmediatamente- en los motivos secretos de Onetti, la encubierta exposición de su modo de hacer y pensar la literatura. Ni qué decir hay que en **El Astillero** no nos partimos de la risa sólo por la agobiante atmósfera de dolor, de invierno terrible, de desolación, de tristeza que lo carcome, oxida, herrumbra todo. Definitivamente no nos podemos reír, el destino de esos hombres es tan terrible como el nuestro. Pero es como si Onetti nos dijera que con todo, hay todavía algo peor que esto que conocemos y llamamos realidad, como si nos dijera, triste, sabio, resignado, que hay mentiras y absurdos tanto o más tristes que estos que padecemos a diario¹⁰.

Es por esta cualidad que tienen sus personajes de estar al borde de la locura, en un extremo existencial que deseca toda esperanza, que resta efecto a cualquier intento de partici-

10 Los personajes de Onetti responden a una ética y estética que bien pudiéramos llamar *del desconsuelo*. J. C. O. es un escritor longevo y cansado, llegado a la literatura con todos los resabios aprendidos y en proceso de traspapelamiento y olvido, no por descuido o mala memoria sino por fatiga y desgano. La literatura dejó de ser para él (para el narrador, no para Juan Carlos Onetti) el lugar del encanto para convertirse no sin un poco de rabia y un poco de desesperación en "el único lugar posible", exento de esperanza y con los rescoldos aún tibios de una vieja resignación. "Pocos escritores hispanoamericanos llegan al grado de amargura de Onetti, o expresan tan persistentemente la futilidad y la ruina", apunta Jean Franco en **Introducción a la literatura hispanoamericana**, Monte Ávila, 1969. Amargura que, no obstante, permite afirmar a Wolfgang A. Luchting "...Onetti, pesimista total (y creyente, parece, en tan sólo una cosa, a saber: el paraíso y el amor juveniles)...". *Nueva Narrativa hispanoamericana*. Vol 1. 1971. Núm. 2.

pación vital que pudiera contener los gérmenes de un futuro posible y que por ello sólo les permite aquellos gestos que vienen a constituirse en lánguidas, rumiantes, desoladas puntadas para bordar un sudario, la mortaja de sus propias vidas; decía que, es por ello que aceptamos que la vasquita recorra el pueblo vestida de novia y se encierre de noche con un hombre y un mancebo o manceba en flagrante o solamente murmurando, o visto y callado *crimen nefandum*:

“Nosotros sabíamos que sí, que el boticario Barthé había jugado con fuego, o con el robusto animal que fue chiquilín en un tiempo, que había jugado y terminó quemándose” (p. 382).

No olvidemos que Díaz Grey, que vio todo y de primero como un padre:

“Mientras miraba el secreto acarició distraído la nuca inquieta de Moncha; le rozó los codos, tropezó sus ademanes contra un pecho” (p. 380).

Sabemos del gusto de Onetti por la visión de la nuca, visión que sólo se ofrece en hincada posición de *fellatio* o cuando la incursión es lóbrega y mamífera, o bien, *per angustam viam*. Onetti es, cuando lo quiere, escabroso. Ahora lo es. En la botica ocurría lo abominable.

Veamos cómo la jerga del juego de naipes sirve para escamotear de

la narración (no velar ni tender “un velo piadoso”, en todo caso un velo de inquina y oprobio) las escenas terribles, oscuras, ocultas, ocurridas en el interior de la botica, cómo funciona en este caso la parodia. Para ver, citemos:

“Alguno de nosotros, mientras daba o recibía cartas en el juego del póker, habló del brujo ausente, del solitario aprendiz de brujo. No comentamos porque cuando se trata de póker está prohibido hablar.

Veo.

No veo. Me voy.

Veo y diez más.

(...)

Movíamos fichas y naipes, murmurábamos juegos y desafíos, pensábamos sin voz: los tres; dos, y una mira, dos y mira el que dijo estoy servido, me voy, no veo pero siempre mirando. O nuevamente los tres y las drogas, líquidos o polvos escondidos en la farmacia del propietario confuso, equívoco, intercambiable.

Todo posible, hasta lo físicamente imposible, para nosotros, cuatro viejos rodeando naipes, trampas legítimas, bebidas diversas” (p. 383).

El corolario de la parodia, la fusión sin fisuras, aparece en las dos últimas líneas. En el relato continúa apareciendo la mezcla perniciosa: “sobre las promesas susurradas por el tarot, sobre el balbuceo de los naipes de rostros hieráticos” (pp. 384-385). No olvida Onetti que los fármacos dan muerte y vida, que el

lenguaje de la ciencia es inmoral, que magia y ciencia se confunden en el encanto de atrasar la última para que gane la primera, la magia, la ficción, el hechizo, la mentira. Las bebidas son ahora drogas, polvos, los naipes se truecan en cartas de tarot y brujería.

Ya casi al final del relato, la idea del juego (el póker), liado a la idea de destino (el Tarot), se concentra asépticamente en una frase:

“Todas las cosas son así y no de otro modo; aunque sea posible barajar cuatro veces trece después que ocurrieron y son irremediables” (p. 386).

Es preciso aclarar que en el narrador alienta la idea de, como Dante, distribuir, administrar destinos. Advierte que “*para beneficio y desconcierto de futuros, tan probables, exégetas de la vida y pasión de Santa María*” (p. 384). Pero la advertencia vale sólo si le hacemos caso. Importa aquí aceptar las condiciones del sueño, puesto que el grueso de las veces los hilos del sueño no están en nuestras manos. Si la literatura es un sueño dirigido, podemos aceptar para nuestra tranquilidad, -de hecho es ese nuestro comercio habitual-, suponer que la lectura también es un sueño dirigido. Como sabe esto muy bien Onetti, puede, sistemática, burlona, irónicamente cortar un leve hilo (decirnos sin razón aparente que Barthé, el gordo

asmático, y el mancebo o manceba no pertenecen “a la novela, a la verdad indiscutible” (384)) y conducirnos al desconcierto, no encontrar la manera de atar los cabos del sentido (si es que lo queremos pleno y perfectamente coherente, cosas, creo, que no debemos pedir a la literatura). Pero también sabe que el abuso puede conducir, llanamente, al disparate. Y como lo sabe, anuncia el desconcierto, nos prepara para él, y lo aceptamos, como hemos aceptado hasta ahora los reflejos y ecos íntimos de su relato, su red, su tramado.

Como Dante, -sujeto como éste a una voluntad superior, en este caso exclusivo y parcial llamada Brausen (propia, claro está, de nuestro moderno desamparo metafísico)-, nos dice que el gordo Barthé y el muchacho habían dejado de pertenecer a la novela, y que de algún modo medran en estas páginas, acaso sutilmente, en todo caso, sin brillo, irrelucientes. Señala que Moncha sigue “*viva y actuante*” (p. 384) hasta que Brausen, el dios de Onetti, así lo disponga. Continúa entonces en la novela, pero ¿como un insecto?, o ¿acaso como una “*sirena puesta sin compasión fuera del agua?*” (p. 384) Está claro que si los personajes, el boticario, el muchacho, no pertenecen a la novela, el contacto de Moncha con ellos debe ser casi mortal. Fuera del agua pierde movilidad. El agua le da fluidez, y como hemos

venido diciendo, la fluidez es en el relato la señal de la vida, su garantía. Fuera del agua la sirena sufre "*mal de tierra*" (p. 384).

Una idea que se desprende de la condición dantesca del relato es la idea del pasado modificable, tan cara a la literatura. Entendemos que, cuando Dante inicia su recorrido, por la mecánica misma de su visión debemos aceptar que sólo cuando ve inventa. Es decir, el cielo, el purgatorio y el infierno que ve Dante, no existen antes de su visión, que es como decir antes de su escritura. De modo que lo que vemos es un pasado en desarrollo, y lo que está Dante haciendo -si la frase me lo permite- es desfacer entuertos, aclarar, disponer con un raro heretismo los destinos de los hombres hasta su siglo. En un sentido estricto, está modificando el pasado más perfecto, como si dijéramos que actúa en una suerte de atmósfera divino-herética pluscuamperfecta. Onetti toma hecha y rehecha, masticada, la idea tradicional del pasado que puede ser modificado, y nos ofrece continuamente en sus relatos versiones y reversiones

de los hechos, hasta sumirlos en una especie de niebla que, como ya hemos dicho, es acaso el rasgo que más le confiere realidad a lo que nos cuenta. Porque parece que entendió, y se aburrió de entenderlo, que la literatura es ficción, y que se alimenta -literatofágica- sola y exclusivamente de ficción, y que sólo así gana realidad la ficción, su realidad, la única que le compete y se puede y debe permitir, en la siempre irrecusable e irrestricta necesidad de convertirse y ser en definitiva un mundo distinto y distante¹¹.

"No podíamos, Moncha, ampararte en los grandes espacios grises y verdes de las avenidas..." (p. 385).

Nos basta por ahora con la alusión a que no podían ampararla. Podemos unir esto al "*mal de tierra*". En las postrimerías del relato el narrador apunta a una descolocación sufrida por la vasquita, a una pérdida de espacio, o más precisamente al padecimiento -que habría de acabar con ella (se trata de una versión)- que le produjo la transformación de Santa María debida al progreso, que, no obstante, no agredió

11 "Una compilación codificada de todas las novelas de Onetti revelaría que aquí y allá se repiten nombres, se reanudan gestos, se sobreentienden pretéritos. Ningún lector de esta morosa saga podrá tener la cifra completa, podrá realizar la indagación decisiva, esclarecedora, si no recorre todas sus provincias de tiempo y de lugar, ya que ninguna de tales historias constituye un comportamiento; siempre hay un nombre que se filtra, un pasado que gotea sin prisa." (p. 135). Mario Benedetti, *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo, 1969.

demasiado a los cuatro -entre otros- que se quedaron (sin viajar) sentados como se quedaron, manipulando los naipes que por magia y contagio y objetivo narrativo se truecan en las cartas del siniestro tarot de los destinos, (paródicos *dantes* con facha de hombres duros, de duros rostros, “*naipes de rostros hieráticos*”, inexpressivos, pero reducidos a vagos, a asiduos de taberna, que sacuden las cabezas, luego de saber y reír discretamente, “*con fingida lástima, con simulacro de comprensión*” (p. 383)). Es como si necesitáramos las razones de su desvalimiento: ¿por qué le pasó lo que le pasó?, ¿por qué creyó a fe ciega que los Bergner llegarían?, ¿por qué aceptó la locura de casarse y morir, de casarse inúmeras veces y de morir por supuesto otras tantas, o de vivir en ese interregno entre la vida y la muerte pero más tirada a la muerte donde vive (o viviría) una sirena puesta sin compasión fuera del agua? Y, ¿por qué este velado Dante, pero cáustico, burlón y cínico se ensaña contra la vasquita, por qué la juzga sin compasión, por qué le da este fatigoso purgatorio de tierra mala?

Antes de seguir debemos precisar algo: los hombres que manejan los naipes, que juegan, tienen durante el juego rostros inexpressivos, “*hieráticos*”. Esta costumbre aprendida incluso antes de conocer el juego, les permite que, lo mismo que esconden

durante el juego los fuerce a mostrar en las caras lo que esconden desde “*el final del sueño*”, “*hasta el principio del sueño*” (p. 383), es decir, la porción justamente que entendemos como vigilia. Entiendo con esto que esconden las expresiones naturales, no “*raras*”, de sus rostros tanto durante el juego como durante la vigilia. Que muestran raras caras durante el sueño, caras que no expresan ni alegría, ni desencanto, ni riesgos calculados, ni grandes o pequeñas astucias. Hablan de “*mostrar en las caras otras cosas*” (p. 383). Pero por el relato sabemos que en el sueño ocurrieron las muertes de los Bergner, que es como decir que ocurrieron en otros relatos que son como sueños, que es como afirmar una vez más, lateral, oblicuamente, que la literatura es un sueño dirigido. De todo esto colegimos que durante el sueño que es la literatura muestran rostros raramente expresivos, no de alegría ni desencanto, etc., sino “*raros*”, tal vez muecas, contorsiones forzadas, tal vez gestos ridículos o simiescos. En todo caso, expresiones poco humanas o inhumanas. Tal vez esto desencadene en los gestos fabricados, falsos, en todo caso siempre ridículos y absurdos que los personajes novelescos se ven forzados a hacer para cumplir lo mejor posible con las prerrogativas de la farsa que es la literatura. (Recordemos el capítulo 124 de **Rayue-**

la). Por otro lado, y por lo dicho anteriormente, la inhumanidad de estos rostros se vuelca para dar sentido horrible a esos hombres que, como Dante, como distribuidores pueblerinos de cielos, purgatorios e infernos, permanecen como abstractas, aburridas aves de rapiña, frías, descarnadas enteleguías de miedo enfriado.

“Como podría decir Francisco, jefe de camareros, cada uno de los cuatro habíamos aprendido, acaso antes de conocer el juego, a mantener inmóviles los músculos de la cara, a perpetuar un mortecino, invariable brillo de los ojos, a repetir con indiferencia voces arrastradas, monótonas, aburridas” (p. 383).

Estas remarcadas enteleguías encarnadas, de rara, limitada, aburrida omnipotencia, ante el progreso de la ciudad, sostienen la imagen hechizada (que por cierto es la que nos comunican todos los relatos sanmarianos de Onetti, suerte de ciudad rural, no mayor que un pueblo grande) de una Santa María vivida y paseada. Y para sostenerla y hechizarla niegan el tiempo, olvidan, según sus propias confesiones, a Moncha. Creo que no es necesario abundar en la relación del olvido con la negación del tiempo. Y en la de su reverso: memoria, afirmación del tiempo.

“Pero nada servía, ni sirvió, ni trampas infantiles ni caídas en el

exorcismo” (p. 385), tuvieron que despertar y aceptar la realidad tal como se estaba dando. No pudieron olvidar a Moncha: Moncha, repetimos, era Todo.

“No supimos si todo estaba en su memoria” (p. 386).

La duda que acusan es natural, humana, es plausible, no olvidemos que en el relato los personajes son pulsiones de energía, explicaciones vivas de otras cosas, fuerzas que mudan, intercambian nombres, que la energía que encarnan preexiste, que todo está ya antes del relato, antes del juego, que los personajes tienen conciencia de saber algo de esto que no está en el relato (al menos esto es una de las señas de los personajes onettianos), que a su manera saben todo, que para vivir en la porción de vida que le es momentáneamente asignada les es necesario beber sorbos de las aguas del Leteo, olvidar pero antojadizamente lo que contribuya y adelante en la narración, ser en fin, por pura verosimilitud, por amor a lo cierto, entes de memoria y olvido, de razón y locuras parciales (rasgos éstos que les confieren humanidad, les comunican la necesaria impresión de que, como nosotros -de lo contrario serían sencillamente monstruos inadmisibles, no humanos- pueden enfermar y morir, otorgándoles, por añadidura, su sino¹²), como si memoria y olvi-

do, locura y razón (lo que les permite vivir, repito, -como si fueran humanos- en la ficción y atravesar -como almas que transmigran- de un relato a otro, y fracturar, quebrar la razón, o paralizarla: detención, hechizo, negación del tiempo), conformaran los polos en que se mueven inmersos en su particular, exclusivo y excluyente trasmundo, o *trastiera*, recordando lo que dijo de Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos.

Una escena pasmosa, triste, es la de la vasquita en el restaurante, en las postrimerías del relato:

“Moncha llegó hasta el hotel del Plaza en el coche bronquítico, hizo desaparecer al chófer y avanzó en sueños hasta la mesa de dos cubiertos que había reservado. El traje de novia cruzó, arrastrándose, las miradas y estuvo horas, más de una hora, casi sosegado ante el vacío platos, tenedores y cuchillos- que sostuvo enfrente. Ella, apenas contenta y afable, preguntó a la nada y detuvo en el aire algún bocado, alguna copa, para escuchar” (p. 386).

Ya hablamos del sueño dirigido, y Moncha, que es Todo y toda ficción, además de ser, utilizando palabras de José Balza, un cuerpo del sueño, no puede pues sino vivir en un sueño, ser con él y en él. Habita lo insólito. Y esta situación más que límite en la que se encuentra, o para mejor decir, ílmite puesto que ha traspuesto todas las fronteras permitiéndonos asegurar que habita cómoda en el vasto estupor del sueño, la lleva a dar cuerpo a los objetos de su deseo con una argamasa también de sueño. De ahí el patetismo de las siguiente líneas:

“...Moncha Insurraulde viajaba, casi diariamente, desde su casa, en taxi o en el Opel, vestida siempre con el olor y aspecto de la eternidad -tal como resultó con el vestido de novia que le había hecho en la Capital Mme. Caron, cosiendo las sedas y encajes que se había traído de Europa para la ceremonia de casamiento con algunos de los Marcos Bergner que hubiera inventado en la distancia, bendecida por un padre Bergner inmodificable,

-
- 12 “Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balastradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles”. J. C. Onetti. **Juntacadáveres**, Ed. Oveja Negra, Colombia, 1984.

grisáceo y de piedra. Sólo a ella le faltaba morir" (p. 386).

"*Sólo a ella le faltaba morir*", consubstanciarse con los objetos de su sueño, ser como ellos sueño, y por todo lo anteriormente dicho, mezcla casi indiscernible de Marcos y el Padre Bergner. De Marcos, porque está expuesta a nosotros, a nuestras varias, infinitas lecturas. Del Padre, porque como ella es Todo, es de alguna manera también el Padre, de ahí que también resulte inmodificable, grisácea y de piedra. Ella, como Dios, uno y Todo, "eterna", "inmortal" (Padre), todos y ninguno (Marcos).

La parodia bíblica contamina el relato:

- el camarero que la atiende, que deja el plato de la cuenta entre ella y el ausente (Marcos) funge de sacerdote: "*Parecía bendecir y consagrar...*" (p. 387).
- "*Era necesario organizar secretas y solitarias peregrinaciones al restaurante donde había comido con Marcos*" (p. 387).

No está dicho pero ronda, gravita, la idea del Padre que bendice y consagra la hostia, su Hijo. Y la de Moncha que come con Él, de modo que exasperando la idea podemos decir que se *Lo come*. El orden está roto: la literatura funda, reconstruido, otro, el adecuado a su modo de ver las cosas. Particular, exclusivo y excluyente. El Hijo es una ausencia,

es invisible, está distante, "separado de nos (adviértase la apócope: «venga a nos Tu Reino»), de Santa María..." (p. 387).

Podemos decir, para enfatizar, que con el Maitre, Onetti parodia la ceremonia sacrificial católica, colocándose prudentemente, "*ni muy cerca ni muy lejos*" (p. 387): ya se refirió al hijo, a la carne, ahora refiere el vino (el orden de aparición corresponde al católico de la liturgia): "*vino que ya no existía, que ya no nos llegaba*" (p. 387). El siguiente fragmento, con sólo forzarlo un poco, nos puede mover incluso a la risa: el sacerdote estableciendo comunicación telefónica con Dios:

"Envejecido y sin sonrisas Francisco, el maitre, mantenía calmoso el juego telefónico, no abandonaba sus tan antiguas convicciones, reiteraba que el vino imposible debía ser servido, de acuerdo, sin dudas, chambré, no demasiado lejos, no demasiado cerca del punto de temperatura ideal, inalcanzable" (p. 387).

Onetti, ya sin escrúpulos, incontinentemente, arrecia la parodia, cifras, frases bíblicas aparecen en franco y desahogado desorden simbólico:

"Sin embargo, alguien, alguno puede jurar que vio, cuarenta años después de escrita esta historia, a Moncha Insurraulde en la esquina del Plaza (...) Y siempre, en aquel tiempo infinito que existirá cuando pasen cuarenta años, llegaba el momento verdadero y prometido, el momento en

que la mesa quedaba desocupada y ella podía avanzar (...) Dios estaba en los cielos y reinaba sobre la tierra...” (p. 387).

Arriba ya quedó dicho que Mocha Insurralde, a “*la que sólo le faltaba morir*” para consubstanciarse con Marcos y el Padre Bergner, para ser una de y con ellos, para ser como ellos sueño, su sueño, pasa ahora a convertirse luego de “cuarenta años”, “aquel tiempo infinito”, a ser como ellos sueño, nuestro sueño, el sueño de nos, lectores (“*Sólo importa*, apunta el narrador, *que todos contribuyan a verla y sepan coincidir*” (p. 387)), sanmarianos, sueños de Onetti. Luego de cuarenta años, que pasaron “*suavemente y de pronto, tan suavemente que se nos hizo de pronto después...*” (p. 389), continúa la vasquita arrastrando su vestido, entrando en negocios, visitando “exacta” (p. 388), que es como decir, “eterna”, “inmortal”, por lo que tiene la eternidad y la inmortalidad de conservación, de invariabilidad, visitando, decía, dijo Onetti, caserones, “*con su traje de novia que esperaba el regreso de Marcos para incorporarse las prescritas flores blancas, frescas, duras*” (p. 388), que es como decir, “inmortales”, “eternas”, por lo que tiene la dureza de piedra, de cosa no dada al desgaste visible.

Ya está más clara entonces la relación de la vasquita, de Moncha Insurralde con el Padre Bergner.

Ahora me interesa, para concluir, señalar la parodia que establece Onetti con el vestido y la escritura. De Onetti siempre se puede esperar algo así, revisiones y metáforas del oficio de escritor. En el transcurso de estas líneas he señalado la del cabrón, del cuento **Para una tumba sin nombre**, que es a mi parecer la mejor lograda. Aquí aparecen varias, pero al menos dos son bastantes distinguibles: el vestido, como ya lo dije, que funciona como metáfora, y la del médico, Díaz Grey, que actúa de máscara. Apunto cosas obvias, y mucho de lo que he dicho ha sido ya dicho y redicho. Meras acumulaciones que nos alejan de la verdad.

No obstante, recordemos una de las frases iniciales: “*...llegó la hora feliz de la mentira y el amarillo se insinuó en los bordes de los encajes venecianos*” (p. 375). Me interesa destacar que el amarillo es como el color del tiempo que transcurre, corroyendo, ensuciando, envileciendo. Y la secuencia de los gerundios no es gratuita, señala que el tiempo, al inicio situado en una imagen casi inmaterial, vaga, sutil, “*en los bordes de los encajes venecianos*”, pero ya insinuado, actúa primero en la materia hasta colocarla en un borde físico precario, borde y físico porque una vez sucia, deja ésta de ser mera materia, pasa pues a ser algo más: algo pasa o pasó en ella, ya por el sucio

no puede ser más la misma, de modo que una vez sucia y de alguna manera irreparable, pasa -digámoslo así- a ser estigmatizada, que es como decir en un lenguaje cínico y de una rara -asepsia- moral envilecida. El vestido, sufre a mi parecer estas transformaciones:

"...el vestido de novia que envejecía diariamente, que se acercaba sin remedio a una condición de trapo..." (p. 388). De vestido a trapo.

Más críptica resulta la frase: *"Pero fue así, vestido, salto de cama, camisón, y mortaja"* (p. 388), que me recuerdan los versos (que no tienen aparentemente nada que ver, no obstante los traigo a colación por el universo que concentran) de Luis de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, respectivamente: *"no sólo en plata y viola troncada/ se vuelva, más tú y ello juntamente/ en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada, "es una necia diligencia errada;/ es un afán caduco; y bien mirado,/ es carne, es polvo, es sombra, es nada"*.

Pero si bien es cierto que tanto el vestido como Moncha acaban en condiciones horribles, -además el vestido se convierte en su *"piel verdadera"*-, es también cierto que, paralelamente, ocurre un ascenso de la materia, una suerte de ascesis que sufre la materia a medida que se afantasma (o se transfigura). Por un lado vestido y vasquita se pudren,

por otro se "eternizan". Pero ganan esta condición a fuer de ser tomada su lenta o progresiva pudrición "como verdad", que es decir, como mentira, ficción, literatura. Es eso lo que aceptan los sanmarianos todos. Lo que acepta Díaz Grey:

"Y fue entonces que el médico pudo mirar, oler, comprobar que el mundo que le fue ofrecido y él seguía aceptando no se basaba en trampas ni mentiras endulzadas (...) No quiso abrir las ventanas, aceptó respirar en comunión intempestiva el mismo aire viciado, el mismo olor a mugre rancia, a final. Y escribió..." (p. 389).

Se eternizan vestido y vasquita por el sueño: la vasquita recorrerá en infinitos cuarenta años Santa María, y esperará para siempre a Marcos Bergner, y como siempre, en una mesa, que no está ni muy cerca ni muy lejos, aquiescente, se encontrarán:

"La mujer bajando del coche de cuatro caballos, del olor de azahares, del cuero de Rusia. La mujer, en el jardín que ahora hacemos enorme y donde hacemos crecer plantas exóticas, avanzando implacable y calmosa, sin necesidad de desviar sus pasos entre rododendros y gomeiros, sin rozar siquiera los rectos árboles de orquídeas, sin quebrar su aroma inexistente, colgada siempre y sin peso del brazo del padrino. Hasta que éste murmuraba, sin labios, lengua o dientes, palabras rituales, insinceras y antiguas, para entregarla, sin violencia, apenas un inevi-

table rencor de macho, para entregarla al novio en los jardines abandonados, blancos de luna y de vestido” (p. 378).

El amarillo del vestido, su blancura moribunda, crece inexorable y es irreversible. Parece decirnos Onetti, triste, que no hay remedio, que escribir es inevitable, ¡peor!, inexorable, muy duro, que escribir no evita la muerte pero la conserva. La muerte ocurre, sí, pero *nunca*. “La defunción que se certifica ocurrió el día del mes del año a la hora y minutos” (p. 389).

Falta por aclarar, si ya no lo está, lo obvio: Díaz Grey escribe la carta.

Para ello se abandona “*al amor absurdo, a una lealtad inexplicable*” (p. 389). Acepta el juego: “*por lo menos era un juego limpio y respetado con dignidad por ambas partes: Diosbrausen y él*” (p. 389). Sólo después de aceptar la realidad, escribe, lo escribe todo. Lo que importa: “*nombres y apellidos del fallecido...*” (p. 389), etc.

La burla es evidente, y en su construcción hemos participado todos: Brausen, Santa María, todos ustedes...” (p. 389), yo mismo.

Bibliografía

- BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo, 1969.
- FRANCO, Jean. *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Monte Ávila, 1969.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. Editorial Joaquín Mortriz. S.A. México. 1976.
- LEZAMA LIMA, José. *Tratados en La Habana*, Ediciones de la Flor, Argentina, 1969.
- ROBERT, Marthe. *Lo viejo y lo nuevo*. Monte Ávila, 1993.
- _____ *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Vol. 1. núm. 2. 1971.
- _____ *Revista poesía*, Núm. 118, 1998.
- ONETTI, Juan Carlos. *Novelas y Relatos*. Biblioteca Ayacucho. 142.
- _____ *El Astillero*. Biblioteca Básica Salvat. Editores, 1982.
- _____ *Juntacadáveres*. Ediciones Oveja Negra. Colombia, 1984.