

María de los Ángeles González Briz

Onetti:
Las vidas breves
del deseo



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

ONETTI:

LAS VIDAS BREVES DEL DESEO

María de los Ángeles González Briz

ONETTI:
LAS VIDAS BREVES DEL DESEO



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Liliana Carmona, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2013.

© María de los Ángeles González Briz, 2013

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1198-4

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arocena</i>	9
NOTAS SOBRE EL DESEO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
I. NARRAR LA INSATISFACCIÓN: LA PRODUCCIÓN DE LA HISTORIA EN <i>CUANDO ENTONCES</i>	23
El nombrar o llamar a quien está fuera del relato.....	24
Versiones de Magda, traiciones del relato.....	26
II. DEGRADACIÓN Y ASCESIS DEL DESEO: EL CAMINO SACRIFICIAL DE LOS HÉROES ONETTIANOS.....	35
El amor perfecto y una clave hispánica.....	39
El descenso al infierno como vía de ascesis.....	45
¿ <i>Supe amarte, sin saber morir?</i>	48
III. LECTORES Y SOÑADORES DE ONETTI, TRAS LAS HUELLAS DE AMADÍS.....	55
En el inicio, leer para producir aventuras.....	58
De la aventura al libro: marcas de escritura, marcas de autor.....	64
Onetti, lector del <i>Quijote</i>	77
IV. LA SECRETA ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS. OTRA VUELTA DE TUERCA, Y VAN.....	81
El homenaje que desdibuja al modelo (y al autor).....	82
Otra vuelta de tuerca sobre Pierre Menard.....	84
Padre o padrastro: textos propios, textos ajenos.....	91
<i>La carta robada</i> : entrada de Onetti en escena.....	93
BIBLIOGRAFÍA.....	96

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Notas sobre el deseo

Desde el primer momento —desde el título— me pareció promisorio el trabajo de María de los Ángeles González. Si bien luego el libro amplía su alcance, introduce el influjo y el paralelismo de los clásicos, y sugiere lecturas enriquecedoras, el tema central abre caminos, reconoce y sondea realidades literarias y vitales. Certeramente, la autora decide introducirse en la espesura de la poética narrativa del autor elegido desde lo inmediato, tal vez lo textual, y también desde lo subyacente, pareja que nunca debería dejarse de lado.

El deseo, en sus diversas proyecciones, ha sido tratado por parte de los críticos y especialistas en la obra de Juan Carlos Onetti de un modo lateral, o, a veces, con una visión finalista. Así, se han estudiado a las mujeres de Onetti —sus personajes—, por ejemplo, o los rasgos que lo acompañan, el pesimismo, la conciencia del fracaso, la insatisfacción.

Pero el deseo junto a la necesidad de la escritura han sido dos fuerzas absolutamente esenciales en la vida y en la obra del escritor uruguayo. En el momento de la confidencia, esas experiencias, especialmente el deseo amoroso, aunque luego veremos la complejidad de la definición, han sido reconocidas, junto con la instrumental del alcohol, como momentos de trascendencia para el hombre Onetti. Se trataba, según sus declaraciones, de momentos de plenitud vital, de superación de esa fragilidad de la existencia que acosa al ser humano, según su vivencia. En una entrevista, en 1978, me dijo:

El éxtasis del amor, del arte o del alcohol tiene naturaleza religiosa. Ese carácter religioso —en el sentido más amplio— es el que uno quiere darle a la vida. Son tres momentos de entrega total, de no ser, y en los que tampoco existe el mundo.

El deseo en Spinoza es la felicidad de actuar de acuerdo con impulsos individuales, una fuerza que da forma al transcurrir de las personas. Su filosofía es eminentemente humana, con una identificación de cuerpo y alma que aleja «el deber ser» de las preocupaciones del individuo para concentrarse en las pasiones como fuerzas rectoras y naturales del accionar humano. De la consecuente libertad del individuo se alimenta el pensamiento de quien se considera intérprete de espíritus colectivos, con cierta preocupación didáctica, como aparece en el Onetti articulista, sobre todo en su primera etapa. Así lo destaca Roberto Ferro en su libro *Onetti/La fundación imaginada*.

En la obra narrativa, que es básicamente la que ocupa a María de los Ángeles González, el deseo para Onetti adopta dos impulsos decisivos. Uno es el deseo como pulso creativo, el avance de la voluntad como necesidad de comprender, de saber, ese estado que muy frecuentemente se encuentra en la narración cuando, sea lo que sea, «por fin» se sabe, incluso cuando esa comprensión sea la del fracaso. A pesar de lo que podríamos llamar «la cortina de humo» de la

indiferencia, eso que frecuentemente es una estrategia narrativa, siempre hay un narrador o un personaje que busca, que se mueve hacia un conocimiento, que necesita encontrar. No importa el desgano, el «extrañamiento», la aparente certeza de la inutilidad de transitar por ese camino, siempre hay una historia por delante.

Desde el momento en que para el escritor la realidad existe en cuanto se construye con el lenguaje, tal como lo señala reiteradamente Linacero en esa pequeña concentración de la obra onettiana que es *El pozo*, todo, avatares, caracteres, triunfos y paradojas, surge del deseo del autor. Pero no como simple voluntad de crear, sino como necesidad de «vivirlo». De ahí la centralidad del sueño en sus narraciones. Y, como contracara, también la certidumbre de que «la realidad» está en lo narrado. Tal vez por ello, por esa vehemencia íntima, creativa y fracasada, resulta tan adecuada la definición de Luis Harss, de las obras de Onetti como «templos de desesperación».

Pero luego está el deseo amoroso, aunque en lo básico se relacionan. Para Onetti, es la única fuerza que «salva» al ser humano. Y escribo «ser humano» porque asumo su validez universal, aunque sin duda el escritor diría «hombre». En su obra el deseo de la mujer es una fuerza que atrae y repele a los hombres. En su capacidad individual, autónoma, cuando se hiergue y proyecta sin servidumbres, el deseo femenino provoca la incomprensión y a veces el miedo en los personajes masculinos de Onetti. Pero esto no ocurre, como algunos críticos han dictaminado, por una radical misoginia del autor. Siguiendo a Schopenhauer, el deseo sexual, la búsqueda erótica, es el «amor a la vida». No tanto como resumía Freud, el «instinto» sexual, sino la búsqueda de la unidad, la superación, por momentánea que sea, de la conciencia de la muerte.

La certeza fundamental, según las enseñanzas del Eclesiastés, citado con frecuencia por el escritor, de que nacemos para morir, de que no hay escapatoria biográfica, se dulcifica, incluso desaparece, por la experiencia del amor, porque se trata de una experiencia totalizadora, la única al alcance de los seres humanos. El pesimismo del narrador, esa «lucidez paralizante», como la denominó Fernando Aínsa, lo hace sentir que el destino lo enfrenta irremisiblemente a la muerte. Pero no sucumbe, el impulso de escribir nace de un acto de amor y su mirada salva a sus personajes más sórdidos pues los reconoce como hermanos en la miseria y la desesperación, y siente compasión por ellos. El abrazo buscado o casual puede ser un antídoto frente a la soledad, al fracaso, o un remedio ante el dolor que es provocado por las trampas de la vida. Pero hay encuentros que tocan la más profunda sensibilidad de esos humanos que se abrazan, un imán apasionado los une, los funde, o eso sienten, y lo único que importa es lo que experimentan en ese momento mágico. Son experiencias que los hacen alcanzar una dimensión verdaderamente humana.

Del compromiso del escritor con esa condición humana surgen sus narraciones, aquellas «historias de almas» que proponía Eladio Linacero. En ellas puede haber una fulgurante experiencia, siempre fracasada, pero que continuará siendo

buscada, perseguida más bien. Como dice Ángeles González, en su Introducción, esos personajes «buscan permanentemente la recuperación imposible de esa dicha inmerecida». Y ello es rastreable en cuentos y novelas pues la conciencia del narrador se enfrenta con coherencia a las más diversas peripecias dignas de ser contadas.

Resulta peculiarmente interesante la aproximación de González a la novela corta o nouvelle *Cuando entonces*, texto que no gozó del favor de la crítica, aparentemente decepcionada por esta narración pequeña —en extensión— después de varios años de silencio y luego de un monumento como *Dejemos hablar al viento*. Sin embargo, como demuestra la autora, *Cuando entonces*, toca los principales acordes de la novelística de Onetti, que se pueden escuchar a partir de una búsqueda permanente: de la mujer ideal, del amor, de las claves de un misterio que apenas se desvela al final con un nombre, que resulta insuficiente, vulgar.

El deseo del soñador en Onetti —o de quien dice recordar, pero tal vez esté soñando— abarca todas las intensidades de lo humano y por ello mismo transparenta las lecturas del escritor, el anhelo por las aventuras, las pasiones del inmóvil, esa búsqueda del «alma de los hechos» tan onettiana, pero de raíz cervantina, como inteligentemente trae al análisis María de los Ángeles González. Y así abre un camino más por el que se puede transitar para llegar al corazón de una obra que, como decía el escritor uruguayo acerca del *Quijote* en su discurso de aceptación del Premio Cervantes, «se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura».

Hortensia Campanella

Introducción

Todos o casi todos los héroes onettianos padecen una forma de exilio, se encuentran separados de algo que anhelan y que es, a la vez, interior y exterior a ellos mismos: que puede estar en las novelas o cualquier otra forma de ficción, tanto como en los sueños megalómanos y omnipotentes de la adolescencia o la juventud, cuando el sujeto es plena disposición y absoluta posibilidad. El pasado, entonces rebosante de virtualidades, se ilumina por contraste con un presente siempre sórdido —en el sentido de impuro y en el sentido de avaro—, que encuentra en la adolescencia el único *lugar simbólico* donde los sueños pueden ser *otra cosa* que no es frustración.

Como Alonso Quijano, como Madame Bovary, los personajes más significativos en la obra de Onetti son héroes de la mediación externa, construyen su subjetividad gracias a un deseo mediado por otro, que pertenece a la ficción.¹ Eladio Linacero nutre sus fantasías de la lectura de Jack London: sus héroes rudos y viriles cumplen la función de Amadís. El protagonista de «El posible Baldi» (1936) da la clave de su propia alienación sumida en el ensueño de aventuras, cuando juzga a la mujer a quien alimenta de ficciones como «histórica y literata», haciéndola parte de una categoría, la de «las Bovary de Plaza Congreso».

En «El álbum» (1950) y en *Para una tumba sin nombre* (1959), Jorge Malabia elabora su deseo a partir de las historias de sus amantes, que necesita creer en tanto ficciones. En *La vida breve* (1950), Onetti da un paso mayor: los lectores-soñadores-imitadores se convierten ellos mismos en productores de ficción. A este movimiento del relato corresponde la fundación de Santa María, como parte de las búsquedas de Juan María Brausen. En ese territorio, la imitación del deseo se dispara sin control, diseminada por la obra de Onetti: también Larsen y Medina serán creadores de mundos ficcionales, como lo serán Díaz Grey, el Jorge Malabia de *Para una tumba sin nombre*, y toda una serie de lectores-imitadores-fabuladores. De esta imitación en segundo grado nacerán, a partir de *Dejemos hablar al viento* (1979), otras versiones de Santa María, fundadas con un estatuto apenas superior al de las imágenes que imita la protagonista de «Un sueño realizado».

Sin embargo, algunos personajes de Onetti viven la plenitud como una revelación ocasional, instantánea y fugaz, que los condena a la repetición de ritos que buscan permanentemente la recuperación imposible de esa dicha inmerecida.

1 Tomo para esta consideración, las categorías analíticas que René Girard aplica a los personajes de la novela moderna: héroes de la mediación externa, cuyo deseo nace de la imitación de otro que permanece en un esfera idealizada e inaccesible (los protagonistas de *Don Quijote*, *Madame Bovary*, por ejemplo) y héroes de la mediación interna o *mediación doble*, quienes han introyectado el deseo ajeno, de quien aparece como rival en una esfera cercana de competencia (en *Rojó y Negro*, en *En busca del tiempo perdido*, por ejemplo) (Girard, 1963). Volveremos en adelante a estas categorías.

Baldi piensa en el adiestramiento necesario «para envasar la felicidad». Y especula sobre la fundación de una posible Academia de la Dicha, que imagina con un vanguardismo arquitectónico de los años treinta, «un audaz edificio de cristal rodeado de una ciudad enjardinada». En la felicidad puede intervenir el recuerdo o la presencia de alguien, una mujer, pero es una sensación solitaria, percibida y gozada en secreto, al filo de la pérdida o junto al acecho de la corrupción (Muñoz Molina, 2009: 33).

Esa planificación obsesiva de la felicidad que cumplen los personajes más activos de Onetti (los que no se entregan al ensueño que permite apenas escribir, como Eladio Linacero en *El pozo* —1939— o Carr, en *Cuando ya no importe* —1993—) puede adoptar la forma de ciudad dorada sobre el río (Bob), el prostíbulo perfecto (Larsen), la ola perfecta (Medina), pero en todo caso se asume como un empeño, una destreza y un arte no comerciable y en cierta forma secreto, por vergonzante, que conecta a esos adultos no totalmente deshechos, con las aspiraciones de pureza juvenil. Unos pocos resultan más pragmáticos, como Aránzuru, quien sueña en *Tierra de nadie* (1941) con una huida gauguiniana, pero en ese caso la utopía se realiza a contrapelo de los fracasos de otros, y el sueño de la isla propia aparece cumplido en *El astillero* (1961). Y otros personajes de Onetti aún guardan para el lector el enigma de su perfección, como la pareja protagónica del cuento «El caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput» (1962), los que pueden ser vistos como gigantes entre enanos o enanos entre gigantes, en una oscilación ética y estética que implica de igual modo a las incertezas en la construcción del relato.

Por otra parte, el acercamiento de Onetti a la materia narrativa, según ha dicho José Pedro Díaz, es siempre «de la emoción a la cosa» (1989: 25). Las consecuencias serán otros vacíos en su escritura. La posible verdad puede resultar de verdades parciales, de versiones —una de cuyas formas más evidentes es la devaluación del narrador en tercera persona—, de acercamientos a través de la emoción, o hasta del juicio moral o estético, pero eludiendo lo descriptivo y el desarrollo anecdótico. En las dos últimas novelas de Onetti esta escritura fragmentaria se hace más notoria formalmente en tanto se opta por el diario, la anotación o el «apunte» que informa los dos relatos. En *Cuando entonces* (1987) la estrategia sirve a una trama de corte en apariencia policial: un misterio, un asesinato y su aclaración. La construcción del misterio es paralela a la creación/ocultamiento de una mujer, quien no se revelará en su totalidad sino al final de la novela, como se desarrollará en el capítulo I de este libro («Narrar la insatisfacción: la producción de la historia en *Cuando entonces*»). Cuando el misterio del personaje se aclara, pierde también su carácter sagrado y aun su vacilante identidad inicial. El «hecho» resulta vacío y la escritura puede sostenerse solo en tanto haya una falta, una curiosidad que llenar. Por tanto, puede leerse *Cuando entonces* como una reafirmación y afinación de los postulados de *El pozo*, como una forma posible de ejercitarlos, casi como un juego: la verdad emerge del lenguaje en tanto que carencia y se clausura frente los datos y los nombres.

También las mujeres son reveladas/ocultadas por la escritura en *Cuando entonces* y *Cuando ya no importe*. Para Ruth El Saffar, en la novela moderna (como en el discurso dominante en general) «la mujer representa y personifica la carencia masculina» (1995: 318). El héroe novelesco contemporáneo aparece como alguien que huye de la civilización, del «enfrentamiento entre un hombre y mujer, que lleva al amor, al sexo, al matrimonio y a la responsabilidad» y tiende a sustituirlo por un mundo alternativo de fantasía, en lugar del esperado del matrimonio y perpetuación a través de la descendencia. Reconocer a la mujer como sujeto expone al hombre al vacío, al miedo a la dependencia (1995: 307).

Cuando ya no importe puede leerse como un repertorio de modelos femeninos —«formas distintas de ser hembra», dice el narrador— que giran en torno a aspectos de la ausencia o el misterio. Angélica Inés, a la vez infantil y sexualmente promiscua, ingenua y a la vez cínica en su idiocia, es la que niega su maternidad, aunque asume y ejecuta su deseo y representa el culto onettiano al muchachismo ambiguo e irredento. Sin embargo, suscita más piedad que amor, no es más que un «animalillo asustado». Eufrasia es la mujer primaria, madre instintiva y animalizada, la que sostiene la vida y da el alimento. La Jose, sirvienta y cómplice de Angélica, es más inteligente que los hombres, sabe «dar gusto al cuerpo», ocultar y ocultarse, a través de la simulación, la intriga, la negociación pragmática. Mirtha, la prostituta perfecta (¿también, entonces, la mujer perfecta?) apenas vista una noche, por su habilidad de volver a perderse logra «hacerse inolvidable». Y por último, Elvirita es la niña-púber, que encierra las fantasías masculinas de realización, porque proyecta el deseo hacia el futuro, alejando, posponiendo la previsible corrupción. Los dos títulos finales —*cuando entonces/cuando ya no importe*—, su posible conexión y las sugerencias que se abren entre los dos tiempos aludidos, pueden entenderse como dos versos que encierran un escueto testamento o epitafio de Onetti.

Uno de los temas que vertebra *Dejemos hablar al viento* es el de la paternidad dudosa, que se bifurca en dos aspectos: la duda acerca de que Medina sea padre biológico de Seoane y las incertidumbres acerca de la paternidad de la historia. La sospecha de bastardía implica a los personajes a la vez que comprende la condición de los textos, que nacen contaminados de incertidumbre, como puede detectarse desde el nacimiento de Díaz Grey y de la ciudad junto al río en *La vida breve*, y como se cierra, desfibrándose, en *Dejemos hablar al viento*, cuando Medina engendra otra versión del destino de los lugares y personajes siguiendo el consejo de Larsen: «—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito, haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas, cosas, sucesidos» (Onetti, 2007: 767).

La empresa desestabilizadora es continua y sistemática en un universo narrativo en el que las pruebas son siempre insuficientes para confirmar alguna forma de la verdad y de la paternidad.

En *Cuando ya no importe* la duda sobre la paternidad vuelve a ser un eje argumental. La novela comienza con la intriga sobre quién sea el padre del niño que espera Eufrosia, pero el enigma que verdaderamente importa es la paternidad de Elvirita. Pistas contradictorias, episodios contados a medias no solo por lo fragmentario y parcial de la técnica del «apunte» que sostiene la verosimilitud —la excusa para contar—, sino, sobre todo, debido a la culposa reticencia de Díaz Grey. Lo cierto es que, si el pudor de Onetti (además de su gusto por las trampas) le impidió referir directamente el incesto en *Los adioses* (1954) (asunto sobre el que se volverá en el capítulo IV), el pudor del médico dice a medias lo que el lector entiende de inmediato. El incesto que cierra la saga y precipita el final de Díaz Grey, cierra también el círculo infernal, por imposible, en el que están inscriptos los sueños de los personajes de Onetti. Una imposibilidad que está en el origen mismo, cuando en *La vida breve*, Brausen sueña con una Gertrudis más joven y reconstruida, anterior a su ablación de mama, y con una Raquel con uniforme de colegiala, no contaminada por la madurez y el embarazo, esta última quizás otra variante simbólica del incesto en el comienzo de la saga, que quedará signada por el ensimismamiento, la incomunicación, la incompreensión.

«En la vida de todo hombre adulto hay una mujer imposible», sentencia el fracasado Carr, el último narrador onettiano, un sentimental endurecido y solitario que rinde culto secreto a una mujer que llama Lejana y a una niña púber intocable. Se trata de la misma figura que representa la Ana María muerta en *El pozo*, la siempre muchacha Inés de «Bienvenido, Bob», la María Magdalena de *Cuando entonces*, igualmente ajena y luego muerta, o la posiblemente falsa prostituta que solo se vio una noche en *El Chamamé*, y al desaparecer sin dejar rastros asegura su permanencia intacta en el recuerdo, todas figuraciones parciales de la madre, sobre la que pesa una interdicción paralizante. En este juego de fuerzas que configura la tensión de deseos rivales, las mujeres no son abandonadas: cuando no son imposibles, son las que abandonan. Si la ausencia jerarquiza el objeto, su presencia supone devaluación y desprecio.

La idealización de la ausencia (el prestigio de la ausente) tiene raíz romántica, y es la manifestación de una tendencia autodestructiva que implica el culto al fracaso frente a la inevitable inaccesibilidad del ideal. Solo la muerte sin trascendencia aliviará la inconformidad del romántico con la vida, que nunca estará a la altura de sus anhelos de trascender el yo. El impulso romántico hacia lo que por definición no alcanzará nunca hace del amor una experiencia metafísicamente imposible (García Lorca, 1984: 227). El deseo, sin embargo, se renueva incesantemente, siempre en conflicto con el ideal inalcanzable, y su consecución estéril conduce al hastío del sujeto, y comporta inevitablemente la destrucción del objeto amado. La experiencia romántica es la soledad radical del individuo, la orfandad de quien se siente desterrado del paraíso. Es por eso que el amante romántico no busca a una mujer, sino el eterno femenino interdicto, emblema de la madre prohibida (Robert, 1973; Kristeva, 1988).

Ella misma es la causa directa del fracaso, pues, en comparación con ella, todas las mujeres que pudieran ser conquistadas quedan desvalorizadas y, por añadidura, tocadas de la misma prohibición que la afecta a ella. Solo existe una mujer, «la treceaba vuelve a ser la primera», pero ninguna puede ser compañera (Robert, 1973: 103).

Mucho de esto impregna a los hombres del mundo onettiano, condenados a vagar por ciudades, calles y prostíbulos en busca de un alimento provisorio que solo incentiva más la carencia. A esto se suma la culpa cristiana que asume el yo masculino con respecto a la caída de la mujer seducida, quien pierde entonces una pureza irreparable. En un circuito sin salida, la muchacha deseada pierde ese halo con solo ser tocada, pero además ese efecto es producto inevitable del devenir. Existe en los textos de Onetti una angustia que es repugnancia de la carne y que —como en algunos románticos— nace de la conciencia del «formidable poder destructivo del contacto [...] y la terrible idea angustiosa de que el amor degrada» porque lleva en sí, inevitable, el germen de la corrupción (García Lorca, 1984: 227). El amor cumplido degrada porque está sometido al tiempo —es experiencia— y se mueve en la esfera de los hechos y las realidades, en tanto el ideal solo puede permanecer puro en relación con objetos inasequibles.

En su impureza, la prostituta ofrece la máxima pureza posible, la de la verdad frente a la ilusión engañosa, puesto que el amor es apenas una aspiración desmedida que la experiencia revelará tarde o temprano como mentira o como ilusión. La mujer inaccesible y la mujer caída son dos caras de la misma idea cristiana del amor como pecado.

En ese sentido, las cartas de Elvirita al final de *Cuando ya no importe* conectan de un modo secreto con las fotos que envía Gracia César en «El infierno tan temido» (1962) y de otro modo más evidente con las de la mujer llamada Lejana en la misma novela. Aunque no puede atribuírseles un sentido semejante, consideradas en paralelo, ponen de relieve una forma del fracaso masculino que Onetti atribuye entre líneas a algunas formas de la cobardía y la ceguera. Atravesado de este modo el devenir de este universo narrativo y puestos a desvelar algunas leyes no tan trabajadas, las mujeres representan el triunfo de la vida frente al ensueño masculino laberínticamente cerrado sobre sí mismo.

La mujer de «Un sueño realizado», como Moncha Insaurralde en «La novia robada», Julita en *Juntacadáveres* (1964), Rita en *Para una tumba sin nombre* (1967), Frieda en *Dejemos hablar al viento*, mueren en su ley, cumpliendo un sueño más o menos loco de realización amorosa. Tantas otras escapadas, decididas a vivir su vida, liberadas, mandan cínicas o traviesas noticias desde el más allá. El caso extremo de este triunfo se da en «El infierno tan temido», que se desarrollará más puntualmente en el capítulo II («Degradación y ascetismo del deseo: el camino sacrificial de los héroes onettianos»), en el que la entrega amorosa absoluta conduce al sacrificio y revela, gracias al título, una conexión con la paradoja barroca del amor puro o perfecto, que ejemplifica el famoso soneto español atribuido a Santa Teresa, «A Cristo crucificado». En este territorio angustioso y agónico de

la mediación del deseo, la victoria pertenece al enamorado que sostiene mejor su juego, ya que esta se ejecuta *contra la libertad del otro* (Girard, 1963: 77).

La elaboración de personajes que se alimentan de la ficción y la producen para otros es consecuencia de un deseo. A menudo el origen está en la ficción. Eso puede leerse, como se dijo al comienzo, en algunos personajes clave de Onetti, pero es también una marca de la inscripción de su obra en la serie literaria. Si optamos por confiar en su testimonio, la escritura de Onetti nace de la lectura compulsiva de las aventuras de Fantômas por parte del muchacho que elige encerrarse en un aljibe (Domínguez, 2009: 8-9), y que se nos revela en un gesto paralelo al viejo escritor que elige quedarse en la cama leyendo novelas policiales. Ambos optan por la sustitución vicaria de la vida por una forma de escritura que no deja de ser lectura y por una forma de lectura que no puede dejar de ser escritura. El capítulo III («Lectores y soñadores de Onetti: tras las huellas de Amadís») incursiona en algunas hipótesis (o especula) sobre posibles fuentes de esos pliegues que producen lectores ensimismados y alucinados como Alonso Quijano —modelo de una saga interminable de soñadores—, quien se convierte a sí mismo en personaje salido de las novelas leídas y escrito en una novela futura (que, además, se está haciendo) y que será, asimismo, productora prolífica de ficciones.² El modelo no suficientemente reconocido del *Quijote* revela, también en este caso, una fuerte e insospechada conexión de la obra de Onetti con la tradición literaria española.

En otro aspecto, Onetti propone su obra como una intervención en la serie literaria, en tanto es lanzada como resultado de un deseo y producto de una imitación. Puede parecer en cierta forma excesiva la declaración de admiración por Faulkner en las entrevistas y textos críticos de Onetti. Sin embargo, lo importante, tal vez, es siempre lo que queda por decir, según intentará proponerse en el capítulo IV («La secreta angustia de las influencias. Otra vuelta de tuerca, y van...»). Como también es insuficiente para explicar las huellas cervantinas la confesión de la deuda con el *Quijote*, al que Onetti afirma haberle entrado «a saco». En el juego de la mediación interna, el verdadero rival es muchas veces admirado en público y secretamente odiado. Del mismo modo, y paradójicamente, la perversión del deseo imitativo admite que lo nunca nombrado pueda ser destinatario de un altar oculto. Sometido al deseo nacido de la lectura, condenado

2 Por lo menos en dos sentidos, se puede decir que Cervantes es uno de esos autores «generadores de ficcionalidad», según la categoría que, siguiendo a Michel Foucault, propuso María Stoopan (2013). Por un lado, como ella advierte, porque «con la invención de recursos inéditos y la reutilización novedosa “paródica”, origina nuevas posibilidades al género y se convierte, por ello, en punto de referencia ineludible». Por otro lado, porque el *Quijote* ha disparado, desde su publicación, infinidad de textos surgidos a partir de sus temas, sus personajes, la historia de su recepción, la autoría y la puesta en duda de su autoría, las estrategias narrativas desestabilizadoras del estatus ficcional (no solo por los múltiples narradores, sino gracias a la idea del personaje lector y a la presencia activa de la literatura dentro de la literatura). Desde la provocadora y sacrílega *imitación* de Avellaneda hasta el más estricto presente, las huellas del *Quijote* pueden hallarse en los más diversos tipos de discursos.

a escribir para conjurar ese deseo tiránico de la pasión amada y odiada que lo arrastra y lo excluye, el escritor lucha ferozmente por ocultar las mejores cartas. Lectores tan empecinados y tan atrapados como él en el círculo perverso de la lectura ociosa, siempre prometedora y por eso siempre nociva, estarán llamados a seguir indagando en busca de nuevos secretos.

Narrar la insatisfacción: la producción de la historia en *Cuando entonces*

*Pocas son las mujeres que
no son esencialmente perras o sirvientitas.
Entonces son hechiceras y hadas.*

L. F. Céline

Entre muchas otras cosas, la novela admite que se la considere, como quiso Lukács, una reflexión del autor acerca del destino y del juicio que le merece la realidad y que, a su vez, supone la confrontación con un ideal que solo existe en la mente del creador y necesita ser expresado. De esta necesidad surgiría «la muy profunda melancolía de toda novela auténtica». Esta forma moderna de la narración remitiría siempre, desde este punto de vista, «al sacrificio en el que ha sido necesario consentir, al Paraíso perdido para siempre que se ha buscado y que no se ha encontrado, y cuya búsqueda y su abandono resignado, permitieron cerrar el círculo de la forma» (Lukács, 1963: 352).

Como para buena parte de la novela moderna, esta opinión de la primera época de Lukács puede aplicarse, en principio, al menos como forma de ejercicio hermenéutico, para el conjunto de la obra de Onetti, y por lo tanto, a su penúltima novela breve, *Cuando entonces* (1987). Todo el relato es dar cuenta de una expectativa insatisfecha, así como de la frustración que resulta tanto para los diferentes personajes narradores como para el lector. La novela es la búsqueda de algo que no se produce, el deseo evanescente de la apropiación de una identidad, la casi revelación de un misterio, la aspiración de unos personajes a salir de sí mismos, a encontrarse.

El resultado de la búsqueda es irremediablemente el fracaso, sobre todo porque estos personajes se buscan en el deseo de otros, cuya búsqueda imitan, o de una imagen mediada por personajes literarios, atravesada por imágenes de mundos ficcionales o de sueños juveniles —promesas de absolutos de felicidad proporcionadas por la literatura, el cine, la imaginación romántica,³ y apenas

3 Tomo aquí el adjetivo *romántico* en un sentido amplio que, si bien nacido en el Romanticismo del siglo XIX, impregna la cultura hasta el presente: la atracción del fracaso, el culto al pasado con su correspondiente escepticismo respecto al futuro, la búsqueda siempre insatisfecha de

confrontables sin angustia con la realidad en que se insertan. El lugar de la producción de la historia es la carencia y la aventura siempre está en otra parte.

El nombrar o llamar a quien está fuera del relato

Cuando entonces se presenta, desde el título, como la evocación de un pasado remoto al que se irán superponiendo otros pasados más o menos recientes. Por lo menos para el comienzo de la novela es válida la afirmación de Carlos Dámaso Martínez con respecto a que «la estrategia narrativa es la del diario, la escritura fragmentaria de anotaciones, en una cronología irregular. Lo que el narrador protagonista escribe tiene un tono rememorativo, a través del recuerdo se intenta la recuperación de una experiencia vivida» (Martínez, 1997: 118).

Ese pasado, la época y los lugares en que ocurrieron los hechos referidos, adquieren importancia por sí mismos en la medida que aparece el gusto por la recreación de situaciones y atmósferas asociados a vivencias subjetivas. Solo nombrando puede, a veces, sugerirse. Nombrar es llamar al recuerdo, evocar; consecuentemente el capítulo I se titula «Donde Magda es nombrada». Pero a pesar del llamado, la apertura de la novela no promete una realización segura: el ambiente está cargado de desencanto y Lamas, el protagonista, prefigura desde el comienzo los tópicos del fracasado. Sin embargo, toda la expectativa se concentra en la figura de Magda. El lector, así como el narrador del primer capítulo —quien es el receptor de esta historia contada en la mesa de un bar— esperan del relato el «surgimiento» de Magda, la plenitud del ser Magda, el encuentro a través de las palabras de Lamas. Y ese encuentro nunca se produce. El capítulo se cierra con la frustración de los deseos, con la historia trunca, inacabada. Se ha estimulado el interés en torno a la mujer, su misterio y su encanto, con un juego que involucrando al narrador y al oyente, involucra también al lector: «Usted se va a enamorar de Magda; un amor imposible tipo Werther» (Onetti, 2007: 891). El juego ha quedado establecido desde que el inicio del relato se propone como una apelación, una sugerencia y una sugestión en la que el lector queda definitivamente atrapado, condenado a la curiosidad perversa de la lectura, a correr tras una pista de un deseo ajeno, a riesgo de que el único goce consista en la búsqueda misma.

Dos elementos —tiempo y espacio— posibilitan la apertura del mundo evocado. La instalación de esas coordenadas busca, desde el comienzo, la complicitad del lector, puesto que se remite a otros relatos de ficción del propio autor, a una lectura anterior con la que se establece un nexo, lo que se explicita: «Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día-noche de Santa Rosa. Estábamos, con Lamas, en una cervecería bautizada Munich, en Lavanda». El texto apela a un lector conocido y fiel, que debe entender *de qué se trata* —el lector *que sabe*—, a la vez que anuda diferentes historias onettianas en su común atmósfera. La situación inicial también es típica de este universo

sueños perdidos o imposibles (amor, ideal). Para el alcance romántico de la idea de *sueño* en Onetti, ver Ferro, 2003.

narrativo: dos hombres sentados en la mesa de un bar y el clima propiciatorio para la confesión masculina.⁴

Los nombres aportan una serie de claves: Lavanda —anagrama de La Banda Oriental— permite reconstruir una versión más de Montevideo, cercana y a la vez, enfrentada, a Buenos Aires. Como en tantos otros textos del escritor, aparecen el desplazamiento, los exilios voluntarios, las huidas que tienen como ejes la concreta Buenos Aires y las imaginarias Lavanda y Santa María. En este caso, Montevideo se va recreando cada vez con más nitidez a través de la célebre cervecería Munich —desaparecida a mediados del siglo xx—, sus playas, sus vientos primaverales.

La fecha de Santa Rosa es referencia constante en el mundo de Onetti y por lo general, augural. Recuerda el primer capítulo de *La vida breve* (1950), donde la inminencia de la tormenta es promesa de primavera y trae consigo deseo de fuga y nostalgia de felicidad.⁵ Sin embargo, el relato equivoca la fecha: anota «treinta de setiembre» cuando debió decir treinta de agosto. No es posible saber si se trata de un descuido, una broma, una mala pasada del recuerdo o si obedece a una intención de acercar más la fecha al inicio de la primavera.

Lo cierto es que el día de Santa Rosa se asocia en el Río de la Plata a los fuertes temporales que suelen poner fin al invierno, casi siempre precedidos de unos días de calor. Por eso, la mención trae consigo la idea de la pesadez previa a la tormenta. La humedad, el calor, la escasez de aire sugieren la falta de renovación, el desgano de vivir, la asfixiante rutina de la que parten muchos relatos onettianos y a partir de la cual se produce la ruptura, el conflicto, la expectativa que generará la historia. Los textos de Onetti parecen, por momentos, estar hechos de esas insignificancias: el aire, el calor, la atmósfera, el perfume, eso que Josefina Ludmer llama «las nadas de la escritura» (1977: 62). El notorio regodeo en la evocación de costumbres y ritos locales —que puede explicarse si se lee *Cuando entonces* como una producción del destierro— adopta un tono que da el justo equilibrio entre la mitificación y la ironía, que otorga a la vez familiaridad y distancia: «Se burlaban, sobre todo, de la gran esperanza colectiva: calor para asaltar las playas más bellas del mundo, calor para agregar a la suciedad de las arenas municipales papeles grasientos, envases de bebidas refrescantes y gringas» (Onetti, 2007: 896).

La ficción posibilita un escape, una renovación. La expectativa se va generando a partir de las palabras; la «espera del discurso» —para seguir con las categorías empleadas por Ludmer en su lectura de *Para una tumba sin nombre*— surge de la historia que está naciendo, del cuento que está siendo contado

4 Este movimiento de la confesión masculina genera el desarrollo de otras historias onettianas, como *Para una tumba sin nombre*, buena parte de *Cuando ya no importe* y, en algún sentido, hasta *Los adioses*.

5 También el incendio que intenta destruir la ciudad en *Dejemos hablar al viento* (1979) ocurre en Santa Rosa y puede verse como purificación y regeneración o nuevo nacimiento. Sobre la recurrencia y el valor de la fecha y clima tormentoso de Santa Rosa, ver capítulo 11, «Degradación y ascesis del deseo: el camino sacrificial de los héroes onettianos».

(1977: 62). Ningún dato que permita identificar a este narrador en primera persona que, a su vez, se convierte en oyente de la historia; apenas sabemos que es «compatriota» y «periodista». Podría leerse como un *alter ego* de Onetti, si se tiene en cuenta el título de un artículo que dice estar escribiendo por orden de Lamas, su jefe en el periódico: «*Lolita* de Nabokov». Lo deja caer entre otros títulos absurdos o cursis, a los que se refiere con ironía como «temas tan valiosos». Pero ese en particular puede relacionarse con un artículo que Onetti publicó en la prensa a propósito de la famosa novela de Nabokov (Onetti, 1975). De todos modos, cualquier especulación sobre la identidad «real» de este narrador sería abusiva, debe tomarse como una guiñada más, un juego que permite o requiere al lector entrar y salir de la ficción permanentemente.

Además de esto, las complicidades establecidas en este comienzo sirven para abrir el relato a la ficción, que se presenta como un recuerdo muy privado, como una confesión. El clima tenso previo a Santa Rosa, la momentánea intimidad y empatía de los dos hombres posibilita la génesis del cuento: «fue entonces que nacieron y se fueron extendiendo, aunque truncadas, Magda y su historia» (Onetti, 2007: 887). Los hechos son producto del lenguaje, nacen de la conversación, nacen para él y para nosotros; renacen más o menos definitivos en tanto historia pasada y concluida.

Dice Ludmer que «concebir el cuento es un hecho de hombres» en el corpus de Onetti: producir, contar, es un trabajo que solo puede ser producto del ocio, que consume y debe ser alimentado (1977: 62). El «alimento» es proporcionado por la mujer, la prostituta o la loca —que en el lenguaje popular son una misma cosa—, en todo caso la que está «por fuera» del sistema social, de los espacios «normales» habitados por el protagonista. En esta novela Magda representa «lo otro», el otro mundo, la posibilidad de vivir una vida distinta.

Esa alteración de la rutina llamada Magda es la productora de la historia. «El universo del descreído —dice Alicia Migdal— [es] invadido de pronto por el amor» y, a su vez, «la infracción es la entrega y la piedad» (Migdal, 1997: 122).

Versiones de Magda, traiciones del relato

Varios momentos de *Cuando entonces* apuntan a su condición de texto, ponen en evidencia su realización en tanto escritura, desenmascarándola, rompiendo la ilusión mimética, resaltando su carácter de ficción. En el primer capítulo hay pasajes que sugieren una historia contada a quien habrá de escribirla, al *escritor*. Además, como se dijo, el narrador es un periodista, escribe en un diario bajo las órdenes de Lamas. A partir de estos sobreentendidos el cuento se fragua como un texto: «Vaya *apuntando* los elementos que se fueron juntando para hacer un final», dice el involucrado en la pasión hacia Magda, o habla de «el negro Simons —*por favor con una sola eme*—» (Onetti, 2007: 887).⁶

6 Sobre la condición del texto como escritura en proceso, que se va haciendo en su transcurrir, en el caso de *El Pozo*, ha trabajado Hebert Benítez, entre otros (1997). Es fundamental

En el segundo capítulo es Lamas quien asume la voz del relato y como tal remite también a la escritura, o al menos a la creación artística voluntaria de esta historia, de este personaje: «Para terminar el retrato *pondré* los pómulos altos» (Onetti, 2007: 887). La irrupción de Magda y los acontecimientos y circunstancias que rodean su evocación, centran y ordenan la narración. De ese modo, puede reconocerse un orden narrativo que corresponde a los distintos capítulos:

- Pasado cercano: exilio de Lamas en Lavanda, confesión.
- Pasado lejano: conocimiento y frecuentación de Magda en Buenos Aires (Lamas narrador).
- Pasado reciente: confesión del muchacho-testigo en la comisaría de Buenos Aires.
- Pasado reciente: redacción de diario en Buenos Aires (Lamas narrador).

Reconstruir el orden cronológico de la historia supone invertir los dos primeros capítulos, ya que el segundo proporciona los datos más lejanos en el tiempo. La historia surge de una serie de situaciones narrativas, escenas, motivos o secuencias que el lector ordenará al final. Entre esas secuencias se privilegia el punto de vista de Lamas; interesan menos los hechos, su estricto orden, los datos concretos —prescindibles o imprescindibles— que faltan para la comprensión «total» de los hechos, que el punto de vista desde el cual se narra, la forma subjetiva en que los hechos son vividos. La información se ordena y jerarquiza de acuerdo a este criterio. A partir de esa construcción fragmentaria, las situaciones se crean gracias a informaciones parciales que el lector debe reconstruir.

La tarea del lector de Onetti, había observado José Pedro Díaz, será elaborar las imágenes e interpretar los hechos. El procedimiento es siempre «de la emoción a la cosa», la función de la escritura es hacer presente una ausencia a través de un sentimiento (1989: 25). Este propósito estético ya estaba presente en su relato de iniciación, *El pozo* (1939): «Hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» (Onetti, 2005: 9). El horror a la verdad, la superación y desconfianza del realismo tradicional, la desmitificación del lenguaje en tanto representación de la realidad es una constante en la producción de Onetti. La «verdad» solo puede resultar de esas verdades parciales, las versiones, que no son, sino acercamientos a través de la emoción. Por otra parte, la historia involucra a periodistas, profesionales que están, por definición, vinculados a los «hechos».

señalar que desde *La vida breve*, la creación de Santa María surge ligada, no solo a la fantasía o ensoñación evasiva, sino también a la escritura, a la aspiración de escribir. Y esto ocurre hasta la última novela de la saga, *Cuando ya no importe*, en la que Carr es desenmascarado por Elvirita como «el primer historiador del villorrio» (Onetti, 2007: 1052). De hecho, en el devenir de la propia novela, Carr va documentando por escrito, aunque caóticamente —en esa suerte de diario barajado al azar—, una serie de historias individuales (que, de paso, comprenden la historia de Santa María y cierran trágicamente muchos cabos sueltos de la misma).

Un periodista cuenta —en el capítulo 1— y otro periodista registra. Pero para que el resultado sea auténtico deben preservarse zonas de misterio. Al punto que decir es no decir. Decir las relaciones visibles entre las cosas es salvaguardar lo más importante, su esencia, su zona sagrada. Dentro del misterio Magda —construida con retazos de su vida, trazada a partir de perfiles y nunca del todo aprehensible— se abre otro misterio: el del militar: «Más de una vez se me ocurrió que la mujer del cabaret y la muchacha que yo acompañaba en aquellas madrugadas, no existían de verdad y que solo Dios sabía cuántas más guardaba en su repertorio» (Onetti, 2007: 894). En el lugar de la mujer solo hay un vacío.

A su vez, la forma de presentar a la muchacha es un ejemplo claro de la parcialidad que construye el relato. Al respecto, Alicia Migdal señala que «hay que desconfiar de la mirada de los hombres de Onetti que son los que siempre cuentan la historia: es parcial, interesada, muchas veces mezquina, y temerosa». La forma morbosa de mostrar y no mostrar es una estrategia de seducción que involucra al narrador tanto como al lector. Magda se describe de perfil, el «ángulo desde el cual Onetti espía a las mujeres, a través de sus dobles, mediadores parciales y vacilantes del relato, observadores que no pueden mirar de lleno» (Migdal, 1997: 122).

En suma, la curiosidad y el deseo de saber del lector nunca resultan satisfechos en la literatura de Onetti, cuya escritura representa el deseo permanente, abierto, sin consecución. Nunca nos dice todo lo que queremos saber, nos mantiene en una suerte de expectación y desasosiego. El deseo de saber se reproduce en la novela en la actitud investigativa de los personajes: el interrogatorio de Don Luis, la investigación policial y, por último, la periodística. Cada una de las investigaciones da paso a otra, que se abre a su vez gracias a ella, como en un juego de cajas chinas. El resultado es una acumulativa búsqueda de respuestas para desentrañar las distintas claves que el relato propone.

Es conocida la afición de Onetti por la novela policial y el homenaje que rinde su escritura a este género, en muchos aspectos (ver Prego, 1997: 173-176). A su vez, Ludmer propone que la influencia de la novela policial es visible en el reconocimiento de una «armadura narrativa» común al corpus de Onetti, deudora de algún modo de este género (1977: 62). Esta estructura se articularía en tres momentos: la llegada de lo insólito, la investigación y el cierre. El primer momento corresponde a una aparición transgresora en el espacio del narrador que rompe la estabilidad rutinaria. De esa alteración surge la ansiedad y, por ende, la expectativa. En *Cuando entonces* la irrupción se da por la compulsión de contar, porque el clima es propicio para la confesión, sin que se sepa muy bien porqué: «Tal vez estos ataques de delación me llegan cuando se produce cierta conjunción de astros» (Onetti, 2007: 892). Entonces, narrar es delatar, *poner en evidencia lo obscuro* (en el sentido de «ir hacia lo sucio») y en el sentido de mostrar «lo que está fuera de escena». Hay una cierta vergüenza o pudor de revelar espacios privados del recuerdo o la fantasía, ya presentes en *El pozo*; reparos que parecen, por otra parte, en este mundo narrativo, muy masculinos.

En el espacio-tiempo evocado, finalmente, la irrupción es Magda, será ella quien interfiera en los espacios rutinarios, esto es, en el mundo del trabajo de Lamas. La aparición de «otros mundos» con su sordidez y sus reglas propias; la presencia de marginados, rufianes, prostitutas, *cafishios*, matronas regentas de cabarets, es también otra forma de homenaje a la novela policial, en clave rioplatense tanguera. De hecho, también el comienzo corresponde al enigma policial: la carencia es la necesidad de conquistar un objeto, de cubrir la grieta abierta por la ficción. A partir de este momento hay que investigar, conocer y narrar esa diferencia introducida.

El enigma Magda es alimentado por secuencias inconexas que nos presentan, ante todo, formas de su aparición. Tenemos un retrato, aunque muy impregnado de subjetivismo, que implica una interpretación. José Pedro Díaz dice refiriéndose a *El astillero* que las «descripciones, más que retratos, son una lectura del destino del personaje [...] una interpretación que el narrador nos ofrece» (1989: 45). Opiniones generales afirmadas con el carácter de una verdad inducen la lectura:

Los ojos se estrechaban al correrse hacia las sienes. Eran negros y con chispas permanentes que *delataban lo que no era necesario decir*. La boca estaba hecha con labios delgados, austeros, engañosos, tan frecuentes en las mujeres que saben disfrutar de una cama (Onetti, 2007: 899).⁷

También en este caso es otra forma del lenguaje, la mirada, la que delata lo *obsceno*.

Se va generando para el lector la figura de una Magda de gran energía sexual —la que «tiene más fuerza que una carreta de bueyes» (2007, 893)—, la Magda vulgar, aunque no ordinaria, inteligente e irónica. El interés no se explicita porque pertenece a zonas indescriptibles de la experiencia como la mirada: «Cierta vez nos miramos y entonces ya fui de Magda, hasta hoy, pasara lo que pasó»; o el olor: «Recuerdo que nunca en mi vida respiré un olor comparable, tan cargado de nostalgia y esperanza» (2007: 897), de modo que lo esencial de la mujer se expresa en las «nadas», en lo que no puede decirse o no es necesario decir. La presentación de Magda es inseparable de la huella definitiva que dejó en Lamas y que necesariamente nos presenta una historia ya cerrada. El único movimiento posible es hacia el pasado, reconstruyendo un «enigma al revés», porque no hay un futuro posible.

Por otra parte, el relato de la intimidad no nos da una mujer más cercana, sino que acentúa y desencadena la irrealidad y el misterio. Muchos episodios de ese pasado, el de *cuando entonces*, presentan una condición vacilante y engañosa.

7 La arbitraria y fantasmática valoración del narrador invita a una digresión. La distinción de «las mujeres que saben disfrutar de una cama» lleva implícita la contrapartida de que «hay otras que no lo disfrutaron». Al margen de la opinión, deudora de una ignorancia masculina tan arrogante como extendida hasta mediados del siglo xx por lo menos —y no solo en sectores de la cultura popular—, ayuda en este caso a enaltecer y distanciar a la figura femenina en tanto «imposible de satisfacer», como se verá.

El militar mantiene en el misterio su nacionalidad, su trabajo, sus ingresos. El nombre de Magda no es el verdadero: «tal vez fuera así, tal vez lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho. [...] María de Magdala y samaritana, todo junto en tu belleza» (2007: 889).

El nombre no puede ser más elocuente en revelar los deseos conflictivos, por eso tan intensos, que condensa el personaje de Magda, María de Magdala, Magdalena. Por un lado, el nombre pone en acto su imaginado carácter maternal, su «santidad», su samaritanismo (aunque el propio término, aquí, ya tenga un sentido ambivalente, a la vez cristiano, irónico y doloroso). Por otro lado, esa misma «entrega» siempre posible —al menos en el territorio imaginario— a los parásitos-borrachos, es decir, hijos dependientes, carentes y sedientos, es el signo de la prostitución, que tradicionalmente representó María Magdalena, también santa.

En la novela, Magda es emblema de la mujer perfecta en la medida en que el amor *con ella* es imposible: figura sobre la que pesa una interdicción —es de otro, es de todos— y abyecta (miserable, degradada), lo que permite amarla en su debilidad, sin amenaza para quien ama (Kristeva, 2006: 209-230). La construcción de Magda oscila entre la idealización angelical y la atracción de una carnalidad que se concibe como ilimitada y suficiente en sí misma (cuya garantía es el deseo inagotable de la mujer —su presunta ninfomanía que ningún hombre, salvo el Comandante, puede abastecer—), aunque solo se realiza para Lamas en la promesa, lo que asegura la eternización del goce.

Bien puede servir para intentar acercarse a estas aparentes contradicciones, lo que dice Kristeva en relación con la literatura celiniana:

Una vez que se ha levantado el velo de la infancia y de una feminidad sin otro (sexo), la belleza ya no halagará [...]. Entonces surge una mujer desencadenada, ávida de sexo y de poder, insignificante y víctima sin embargo grotesca y mediocre en su violencia cruda, yendo de la bacanal al asesinato. [...] Pero son sobre todo las prostitutas o las ninfómanas las que, abordadas sin embargo con fascinación cuando no con una cierta simpatía, se convierten en la representación de una femineidad salvaje, obscena y amenazadora. Sin embargo su poder abyecto es mantenido a distancia por el retorno de la visión asustada que da al mismo tiempo, de ese poder, la imagen de la decadencia, de la miseria y del masoquismo insensato... [...] Para ser demoníaca, aquella feminidad no por ello se encuentra menos en una situación de demonio caído que solo encuentra su ser por referencia al hombre (2006: 222-223).

En *Cuando entonces*, Magda solo puede ser amada cuando se percibe como «otra» distinta a la que frecuenta el cabaret —la mantenida económica y sexualmente por el Comandante— y se construye a partir de la pobreza material, el desvalimiento, la soledad, neutralizando la amenaza de anonadamiento del amante en su fogosidad activa (también por eso abyecta), solo cuando el espanto por el deseo sexual (de la mujer por un hombre) se encuentra apartado.

La mayor intimidad, la veneración paternal que sustituye el deseo es evidente en ese tránsito que requiere una progresiva asexualización:

Hablo de otra, de la que acompañé todas las noches, madrugadas, a las tres, durante los quince o veinte días en que el militar estuvo ausente. Casi siempre íbamos a tomar la última copa al No Name, en la calle Corrientes, y ahí *me daba el gusto de invitar y pagar*. Entonces, sí. Porque ella salía con un tapado que nada tenía de armiño. Una ropa que no estaba hecha a su medida, *más grande que ella*, marrón y amarillo, algo de ese nailon que consuela a las mujeres pobres y no del todo resignadas. [...] Magda tenía modales, nunca le oí una palabra ordinaria; ya dije de su hermosura, y era más inteligente, *sin mostrarlo*, que la mayoría de los hombres que la rodeaban. Más que el milico, seguro. Y llevaba un sombrero negro, *varonil*, de alas anchas, anticipándose a la moda de ahora, según veo por las calles y en las revistas, para idiotas de ambos sexos. Y, así vestida, *nada tenía que ver con la hembra tan deseable* que exhibía vestidos en Eldorado y reía cariñosa, humilde y embobada mirando al *macho impasible que cubría* todos los gastos (Onetti, 2007: 894).

Fuera del ámbito de Eldorado, puede concebir una faceta de Magda al margen de los destellos de hembra poderosa, que atraen y repelen en su abyección deseante y deseada por todos. La pobreza, la vulgaridad y lo anodino de las ropas permiten, a su vez, construir la superioridad del amante, que se convierte en el proveedor, el que *invita* y el que *paga*.⁸ Despojada del apremio carnal, Magda puede amarse en tanto igual —varonil, inteligente sin necesidad *de mostrarlo* (sin puesta en escena), respetable, en definitiva—. Se trata de una clave no despreciable para pensar la atracción de los hombres onettianos por mujeres de rasgos andróginos, si se propone que puede amarse solo aquella que no se impone desde una sexualidad femenina avasallante, que no representa una amenaza (la amiga, la hermana, la niña, la tonta, la lesbiana, la desvalida). Por último, este fragmento concentra los rasgos que se le otorgan a la figura del Comandante, quien actúa el rol del amo (impasible, satisfecho, omnipotente) y no debe descuidarse la connotación sexual y animal (primaria) del verbo «cubrir» en concordancia con el sustantivo elegido para el sujeto de la acción (el macho).

Los nombres de otros personajes también son inestables y solo revelan identidades parciales o imposturas. Nadie es lo que aparenta: Don Luis «en aquel tiempo se hacía llamar Serna» y la «Señora» que gobierna «Eldorado» es una reaparición del pasado, cambiado nombre, lugar y estatus: «Creí recordar, indeciso, a la mujer que había visto fugazmente, siglos atrás una noche en un burdel de

8 La bromita respecto al tapado ofrece una versión que dialoga y desvía, sin llegar a invertir, los motivos del tango. En «Aquel tapado de armiño», el amante abandonado construye la historia seleccionando una ilación de fragmentos que lo posicionan como víctima y esclavo, en tanto Lamas se ubica, en este fragmento, en el lugar del amo. Aun cuando se trate de una usurpación momentánea, es esta superioridad simbólica la que le permite amar.

lujo... en la ciudad de El Rosario. En aquel recuerdo vago, tal vez mendaz, era madame Safó» (Onetti, 2007: 913).⁹

El bar donde se encuentran Magda y Lamas —que constituye su espacio exclusivo, independiente de Eldorado, un lugar ya contaminado— tiene un nombre paradójico «No Name», que delata la imposibilidad a la que están condenados por la presencia de otro que ocupa el primer puesto. Este es otro caso que da cuenta de aspectos de la realidad que se escapan y no pueden ser nombrados. El bar aparece como el espacio de suspensión del tiempo, el lugar de lo mágico, del encuentro imposible. Será también en el relato del testigo policial el lugar de la confesión y el sinceramiento, la borrachera, el interior, lo innombrable.

Luego de la muerte, cuando se obtiene el nombre real se ha cerrado el ciclo de Magda, en tanto se ha conocido. El conocimiento solo puede completarse con la muerte, que es el conocimiento absoluto, al margen de los imprevistos del tiempo. El testimonio del capítulo tres viene a cumplir el papel de informante: el muchacho que ha sido testigo de las últimas horas de Magda, resulta un intermediario entre los hechos de la realidad y el narrador que los organiza. Ya vimos el desprecio que caracteriza a los textos de Onetti acerca de los datos de la realidad, por lo que no es sorprendente que esta voz aparezca desvalorizada. Cuenta desde un punto de vista divergente, pero no es totalmente respetable. Su tono cae por momentos en el ridículo, adopta una actitud moralista burguesa, representa el miedo, la obsesión, la sumisión y la impotencia: «Estoy seguro que madre, aún viéndola sobria, la habría juzgado una mujerzuela» (Onetti, 2007: 925).

La muerte violenta de Magda confirma la opinión de Migdal, acerca de que en Onetti, «mientras los hombres viven y miran en esa especie de letargo cínico, incapaces de meter las manos adentro de sus propias vidas, las mujeres ‘cometen’ actos, con toda la carga homicida que puede tener ese verbo en esta circunstancias» (1997: 122).

El cierre debe corresponder a la muerte o la desaparición, huida o partida del elemento transgresor, pero la investigación fracasa o logra un resultado ambiguo. A diferencia de otros textos de Onetti, la investigación ha progresado y el lector obtiene algo más que versiones subjetivas o parciales mediante el procedimiento policial. El resultado igualmente defrauda, porque la realidad que resulta de la

9 Yvette Trochón señala que en 1906, el *New York Times* llamaba a Buenos Aires el «*París de América*». Para entonces se advertían los peligros del ingreso masivo de delincuentes y se empezaban a tomar medidas contra la trata de blancas. Si en 1878 existían 40 prostíbulos registrados en la ciudad, en 1920 habría 292 y serían 957 en 1925. Era la meca del negocio. Desde allí se abastecía la otra gran «boca de lujuria» del país: Rosario, primer destino de la mercancía que salía de la capital. Transformada desde el 900 en «ciudad de burdeles», tuvo una zona de exclusión —como el bajo montevideano— hasta entrado el siglo xx, extendiéndose luego a otros barrios y con una variada oferta que iba desde el bodegón hasta la casa de lujo. La más célebre fue la de Madame Safó, de fama internacional: tenía decenas de mujeres, la mayoría francesas, lujoso mobiliario y decorado, altísimos precios. También en Rosario los «caftenes» contaban con su propia sinagoga y cementerio (Trochón, 2006).

narración cruda de los hechos es una realidad degradada, prosaica, grotesca, ajena a aquel propósito estético enunciado por boca de Eladio Linacero en 1939 de escribir «la historia de un alma, de ella sola» (Onetti, 2005: 4). Se rechaza la realidad, la anti imaginación, la verdad desnuda y material, y ese rechazo se hace manifiesto en la descalificación de Pastor de la Peña como personaje, al único que le cabe narrar la muerte. Este muchacho es una voz atípica en Onetti porque es alguien que pertenece al sistema, que no puede ver desde otro lado, que está integrado a esa realidad despreciable para el narrador.

Sin embargo, hay al final un saber diferente al del comienzo. Contar es conocer, y la muerte se encarga por sí sola de cerrar el ciclo. Cada voz no cuenta lo mismo desde otro punto de vista (como en otras obras del autor), sino que hay un progreso en la cronología y en el desvelamiento. El capítulo final cierra el misterio con la revelación de la identidad de la mujer muerta. El nombre significa a la vez una transformación de la realidad y permite una mayor distancia: Petrona García nada tiene que ver con aquella Magda, a la que ya nada puede tocar.

Asimismo, el capítulo inaugura otra incógnita que corresponde descubrir al lector. El verdadero cierre es la devolución de Lamas a lo cotidiano. Vivir será ya perdurar. El contacto con «lo otro» ha sido su perdición o su salvación. Del mismo modo puede leerse el rescate de Lamas al mundo del trabajo y de la vida «real»: «Me reintegró al diario. La verdad es que me salvó la vida o me la prolongó para mi bien o para mi mal o para nada que tenga un sentido comprensible» (Onetti, 2007: 932).

La verdadera experiencia de la nada, la forma más directa de percibir el sentimiento de la vida resulta ser para Onetti ese absurdo perdurar por la rutina de la existencia, porque sí: «Y seguí mordiendo hasta terminar mi manzana» (Onetti, 2007: 932). El resultado final es la desesperanza pasiva y la convicción de que la única posibilidad de vivir sin salirse de los límites, sin asomarse a «lo otro» que desestructura, salva o pierde, es el hastío. Con respecto al título *Cuando entonces*, es posible enfrentarlo a un poema de Idea Vilariño, «Poema con esperanza», en el que ese sintagma adquiere importancia (Vilariño, 1997). Si estuvo en la intención del autor recuperar ese verso, se trata de un guiño más sofisticado aún, quizá privado, si se tiene en cuenta el vínculo amoroso que unió a Onetti con Idea en un pasado ya remoto para la fecha de publicación del libro. El enigmático poema —que pertenece al libro *Por aire sucio* (1951)— hace referencia a un mundo de hipocresías y oscuridades que se percibe cuando la poeta intenta buscar en el pasado («cuando entonces la noche»). Un estricto presente parece recuperar una cierta esperanza, para concluir en la imposibilidad de la comunicación y la inutilidad del futuro. Ante esto se debate el yo que, sin embargo, vuelve a caer en ingenuas ilusiones («aun que a veces dios mío»).

Degradación y ascesis del deseo: el camino sacrificial de los héroes onettianos

*Después de todo, ni la autodestrucción ni la casi
abyecta condición de los personajes onettianos llegarían a conmovernos o a aludirnos si no estuvieran
construidos alrededor de una propuesta de amor.*

M. Benedetti

Esas hembras que nos estropean todo infinito.

L. F. Céline

En *El pozo* (1939), Onetti propone, a través de Eladio Linacero, la conocida fórmula que encierra una poética posible de la ficción: «Hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene» y en consecuencia, nace la aspiración en principio irrealizable de un personaje, «contar la historia de un alma, de ella sola» (2005: 4). En este caso, el lenguaje pretende, infructuosamente, dar cuenta de un vacío, es metáfora de una falta, en el sentido lacaniano, mientras que los hechos, la *verdad*, pertenecen al orden de la realidad (aquello que no es delirio) (Lacan, 1994).

Por otra parte, la verdad que miente el lenguaje produce repugnancia en Linacero, en tanto revela de manera insoportable *su* diferencia con la realidad impronunciable, imposible de nombrar y, por tanto, de narrar.¹⁰

La verdad es repugnante, los hechos lo son, porque ponen en evidencia un vacío que las palabras no pueden llenar. Y a repugnancia es una sensación que aparece con frecuencia en el discurso de los narradores onettianos.

En otros textos del autor, el sentido de lo abyecto apunta al miedo a situaciones que amenazan las seguridades del yo: la suciedad, la enfermedad, la

10 Podría relacionarse la aspiración «narrativa» del protagonista de *El pozo* con el estilo del autor, que evade la posibilidad de captar la historia en el sentido estricto. Al leer a Onetti, el lector experimenta un efecto semejante al que Louis Imperiale atribuye al *Quijote* de Cervantes, la «extraña sensación de enfrentarse a un texto que nunca “dice” lo que uno lee a primera vista porque la palabra se retracta constantemente para revolverse, embarullarse, camuflarse, enturbiarse y enredarse, desprendiéndose así de un sentido inicial que estábamos a punto de captar. Aquella inestabilidad de un texto literalmente vivo puede explicar su resistencia ante toda empresa de lectura dogmática o doctrinal» (2008: 631).

muerte conducen a la evidencia de caducidad material de seres y objetos, como la vejez y la locura son signos de su desintegración.

Asumo la idea de abyección en el sentido que le da Julia Kristeva, en su análisis de la obra de Céline y que podría sintetizarse mezquinamente en este párrafo:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que, sin embargo, no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de eso y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un *boomerang* indomable, un polo de atracción y repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí (Kristeva, 1988: 7).

El cadáver, la excreción, la basura, están en el colmo de lo abyecto, son la muerte «infestando la vida». Pero

... no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve algo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia [...] (Kristeva, 1988: 9).

aquello que está en el límite repugnante fuera del cual el yo es expulsado.

Pero también el embarazo, el parto, el nacimiento y el aborto —su reverso trágico o sórdido, según el caso—, que remiten a la escena primaria, anterior a la existencia misma del yo, asedian la integridad de los narradores onettianos, produciendo una fascinación horrorizada. Ese asco involucra a veces al cuerpo femenino, en general sacralizado, en oportunidades convertido en interdicción intocable, idolatrado y rechazado a un mismo tiempo. Pero lo más frecuente es que la repugnancia desborde en las situaciones de triangulación erótica. Desde *El pozo*, se percibe el triángulo que remite a una representación intolerable: el deseo de Ana María por Arsenio es lo que realmente desencadena el odio y la venganza *sucia* en el recuerdo de Linacero, que además se expresa como gesto que necesita humillar y poner distancia: el escupir, el tocar obscenamente.

La separación radical que suscitan las confesiones a Cordes y a la prostituta Esther es el resultado de un doble movimiento: por un lado, la costosa salida de sí mismo en la búsqueda del otro, que supone la aceptación implícita de una *necesidad* (¿una demanda humillante?, ¿femenina?) y, por otro lado, sobre todo, la repugnancia que nace de la incomprensión, es decir, de la sospecha de ser tratado *como otro cualquiera*.

De esa situación nace la vergüenza de saberse vulgar, y de la vulgaridad de desear lo mismo que todos desean, es de lo que escapan permanentemente los

personajes de Onetti, pagando para eso —para *distinguirse*— el precio de la ruindad, la soledad orgullosa, la exclusión y, sobre todo, la autodestrucción.

Algunos personajes onettianos incluso buscan y desean la indignidad como ofrenda, lo que ocurre, como se verá, con Gracia César en «El infierno tan temido». Pero también en ese caso la peor humillación radica en la no distinción, en ser tratado como *cualquiera*. En ese cuento, después de la ruptura amorosa, la mujer

... volvía a reprocharle [al hombre] no haberle pegado, haberla apartado para siempre con un insulto desvaído, una sonrisa inteligente, un comentario *que la mezclaba a ella con todas las mujeres*. Y sin comprender, demostrando a pesar de noches y frases que no había comprendido nunca (Onetti, 2009: 164).¹¹

Elsa Drucaroff ha señalado el resultado que produce en *El pozo* el intento de confianza en los otros, el dar rienda suelta al impulso de confesarse con otro, el abrir la intimidad (2004: 61). La incompreensión de sus confesiones a Cordes y a Esther «llena de asco» a Linacero, lo lanza al vacío, lo aparta, lo exilia. Así como lo humilla la devolución que recibe: el asco sobreviene ante la comprobación de la separación radical o de la experiencia de su propia humillación, que también es una forma de la abyección. Por lo pronto, para dar por terminada la confesión, apela a cubrir de suciedad la «verdad», la «historia de un alma», para así disimularla, anticipando la respuesta del otro, incapaz de comprender: «Me tiro en un rincón y me imagino todo eso. Cosas así y *suciedades*, todas las noches». Frente a la reacción de Cordes, quien interpone él mismo una distancia prudente frente a la intimidad expuesta sin pudor, Linacero queda «humillado, entontecido» (Onetti, 2005: 25).

También emerge la vivencia de lo abyecto en *El pozo* ante la comprobación de que las *muchachas* —púberes, asexuadas, carentes de deseo propio— se despiertan un día convertidas en *mujeres*, término y concepto amenazantes para el varón, que pueden (y lo que es peor, desean) copular, procrear y alimentar (conocen «el precio de la carne»), otra metáfora de la madre. La maternidad produce, como se dijo, una fascinación horrorizada, de la que es necesario desprenderse y alejarse por medio del asco: «el sentido práctico de las mujeres» es hediondo, así como el «deseo de parir un hijo» (Onetti, 2005: 32). En la última novela de Onetti, *Cuando ya no importe*, es en la que el tema de la maternidad (así como la paternidad dudosa) adquiere mayor visibilidad, anudando buena parte de la trama, al punto que casi se inicia con un doloroso trabajo de parto al que asisten pasivamente cuatro hombres, y es entonces cuando irrumpe quizás más francamente la ambigüedad de la estupefacción que suscita:

Y ahí estábamos, impotentes, escuchando el dolor, humillados también porque sentíamos que tras las paredes estaba creciendo un misterio, el primero de la vida, que brotaría manchado de sangre y mierda, para irse acercando, tal vez durante años, al otro misterio, el final. Y nosotros no éramos

11 Destacados nuestros.

más que hombres y nuestra pobre colaboración solo había sido una corta y enorme felicidad olvidada, perdida en el tiempo (Onetti, 2007: 959).

El tema de la madre bifronte parece ser una representación del poder malféfico de las mujeres de dar una vida mortal. «Como lo dice Céline, la madre nos da la vida pero sin el infinito. [...] El parto es para Céline, el objeto privilegiado de la escritura. Y es en sus tachaduras, en el aborto, donde el escritor descubre, con toda naturalidad, el destino fundamental y la tragedia abominable del otro sexo» (Kristeva, 2006: 212).

En esta novela última de Onetti se desvelan algunas explicaciones posibles de obsesiones que aparecen diseminadas a lo largo de toda la obra, a modo de síntoma, como el rechazo a imaginar el cuerpo femenino en escenas sexuales, rechazo que puede traslucirse en la burla, el rebajamiento, el desprecio. En *Cuando ya no importe*, los hombres bromean lascivamente sobre el embarazo de Eufrasia,¹² exorcizando la atracción que repugna. La fascinación ambivalente por la mujer paridora remite a la madre propia, como queda claro. Hay en ese pasaje una defensa de la mujer y una conclusión del narrador que puede iluminar muchas otras páginas de Onetti:

Pero una vez le oí decir con voz tranquila y suave a no sé cuál de ellos:

—Seguro que hizo lo mismo su señora madre.

Nadie contestó y todos simulamos absorbernos en pequeñas tareas inútiles para ahuyentar *el recuerdo de la verdad nunca vista*: madre horizontal, despatarrada y suplicante, padre muerto para el mundo, adhiriendo enfurecido sudores de pecho, inconsciente del ridículo vaivén de sus sobrias nalgas de varón (Onetti, 2007: 958).¹³

Pero es en otro relato de Onetti donde el cuerpo femenino ocupa un lugar protagónico en esa escenificación de lo abyecto, de la *verdad nunca vista*, o imposible de admitir. «El infierno tan temido» es uno de los tantos textos onettianos en que los hechos narrados son insuficientes para la interpretación y solo están ahí para abrir paso a las grietas que dejen entrever las motivaciones ocultas de los personajes, la trama posible, aunque enmascarada, y presumiblemente *verdadera*. Lo que a menudo está en cuestión en estos relatos y desafía la intervención del lector es, precisamente, «el alma de los hechos», que debe construir mediante las claves ofrecidas en algunos fragmentos de diálogos o de anécdotas, opiniones parciales y huecos.

Esos huecos sostienen uno de los motivos por los que este cuento convocó tantas veces a la interpretación crítica. Parte de ese éxito nace de los desafíos formales que genera su construcción, como ocurre con *Los adioses* —y muchos

12 Poco frecuente es el nombre de Eufrasia, que llama la atención por esa raíz griega común a «eutanasia» y «eugenesia», y que significa *bien*, *bueno*. Por un lado, la eufrasia es una planta curativa, usada desde el siglo XIV para las enfermedades de la vista. Su nombre es de origen griego, derivado de Eufrosine, una de las tres Gracias o Cárites, quien en la mitología clásica representa la alegría.

13 Destacado nuestro.

otros textos de Onetti—, debido al manejo que el autor hace de la información, la forma en que la reparte entre diferentes voces narrativas y puntos de vista, al escamoteo de datos, a las contradicciones que el propio relato propone, cuando no a las afirmaciones vacilantes y dudas expuestas en el discurso. Pero además de estas virtudes formales, el motivo del cuento sigue ejerciendo una fascinación interpelante.

El amor perfecto y una clave hispánica

Es sabido que «El infierno tan temido» fue escrito sobre la base de un hecho real, contado a Onetti por Luis Batlle Berres. Pero lo que realmente importa de las declaraciones del autor al respecto, y esto también ha sido muchas veces señalado, es la advertencia de Batlle acerca de que él «carecía de la pureza necesaria para transformarlo en un relato». Probablemente Onetti tomó esto como un desafío y, según sus declaraciones, consideró haber encontrado el tono adecuado solo cuando Dolly, su mujer, le sugirió «que debía ser un cuento de amor y no de venganza» (Onetti, 2009: 1051). Estos datos ya nos ponen sobre dos pistas claras (y no es la única vez que el autor interviene en la historia crítica de su obra, induciendo una interpretación o descartando otra):¹⁴ se trata de una historia que solo puede ser captada desde la pureza, y debe leerse como una historia de amor y no de venganza. Quien carece de pureza no será capaz de contarla. Quizás también el lector que carezca de cierta forma de pureza pierda algunas claves del cuento.

Una de las trampas de Onetti radica en que, si bien el punto de vista de la mayor parte del relato está presentado por una primera persona del plural, por momentos especulativa y casi omnisciente, muy onettiana (que corresponde a un *nosotros* sanmariano, testigo y enjuiciador), y en otros momentos el punto de vista está muy focalizado en Risso. Pero el caso se cierra con la opinión del viejo Lanza, que remata y juzga la historia precisamente sin pureza, ofreciendo una conclusión final que empalidece los motivos sutiles, paradójicos, pero también delicados, íntimos, y por eso casi incomprensibles que atraviesan la historia de la relación entre Risso y Gracia César. En parte gracias a esas trampas, el cuento ha suscitado controversias o, al menos, interpretaciones encontradas, como bien lo han visto Aurora M. Ocampo (2000) y Gustavo San Román (2003), quienes se han ocupado de mostrar la tendencia de los críticos a *culpabilizar* a Gracia César, plegándose al punto de vista de Lanza que cierra el cuento, ofreciendo una interpretación en apariencia incontestable o dejándose llevar por las ambigüedades, las oscilaciones y hasta contradicciones flagrantes de la voz narrante. Pero lo cierto es que hay un subtexto que revela fuertemente facetas positivas de

14 Otro tanto ocurrió con su intervención en la historia crítica de *Los adioses*, un texto que ha dado mucho que hablar a los críticos, quienes han urdido distintas hipótesis para explicar las trampas que tiende, considerando hasta dónde debe creerse la versión del narrador parcial sobre el protagonista. Al respecto, ver capítulo IV, «La secreta angustia de la influencia. Otra vuelta de tuerca, y van...».

la mujer, empezando por el nombre de connotaciones religiosas tan explícitas y significativas.

Como se dijo, la atracción que ha generado «El infierno tan temido» puede deberse también a la escabrosidad del tema, que hiere de muerte la honra masculina y afecta la sensibilidad de casi cualquier lector, apelando a un infierno muy generalizable: la intolerable escena primaria de exclusión, por si fuera poco repetida con ligeras variantes a lo largo del cuento. También el discurso crítico, como cualquier otro texto de creación, pone de manifiesto una ansiedad, es elaboración de una angustia que la obra suscita y por eso busca explicar obsesivamente un texto que se resiste a entregársele. Esta es la primera vinculación con el infierno del título. Poco se puede agregar sobre esas cuestiones; aquí apenas se tratará de pensar la forma de celebración amorosa que ocurre en el cuento, en relación con aspectos comunes a otros textos del autor, siguiendo la dirección apuntada en la referencia del título al «Soneto a Cristo crucificado».

Casi por lo regular se ha tenido en cuenta el primer cuarteto del poema para explicar el título del cuento y, en efecto, esa primera estrofa sintetiza la idea del amor puro o perfecto, que «mueve» emocionalmente a la primera persona que asume la voz lírica.¹⁵ Sin embargo, puede ser productivo considerar el poema entero y algunas opiniones que ha recogido en su historia crítica, porque algunos campos semánticos presentes en el texto —la afrenta, el escarnio, la esperanza, la visión dolorosa, el amor— pueden ayudar a leer el cuento. Si bien esto no significa que este haya sido construido sobre la base del soneto, parece claro que Onetti lo tenía bien presente en la memoria al darle título a una historia que desde hace tiempo quería contar. Entre otras cosas, porque fue un soneto de transmisión altamente popular, tanto a nivel literario como religioso (López-Baralt, 1975).

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.
Tú me mueves, Señor, *muéveme el verte*
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muéveme tus afrentas y tu muerte.

15 Puede que el verbo *mover*, en el sentido contemporáneo al poema, tenga alcances más específicos que los que sospeche el lector actual. Esto sugiere, por ejemplo, la lectura de los Diálogos, *De amore*, de Judah Abravanel (más conocido como León Hebreo), publicado en 1535 (Hebreo, 1986). Los *Diálogos de amor* compendian la doctrina amorosa neoplatónica, integrando también elementos de la tradición rabínica. El libro tuvo amplia difusión e influencia en los dos siglos posteriores, especialmente en España. Para Abravanel el amor es deseo de alguna cosa, deseo de aquello que el sujeto está falto. Amor y deseo —como en la tradición platónica— se identifican, «tienen una igual extensión semántica y se presentan como convertibles» y significan «movimiento o principio de movimiento», «una inclinación que mueve» hacia algo o alguien (Ciordia, 2004: 76). El amor es, entonces, un movimiento o inclinación que mueve a alguna cosa. En el poema, la contemplación del dolor despierta el deseo de amar.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.
No me tienes que dar porque te quiera,
*pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

Como en este poema, la confesión de amor desinteresado cuando ya nada se espera, es un motivo central en «El infierno tan temido». El mensaje amoroso adopta en el cuento la estrategia principal del envío de fotografías, pero no es la única. Quizás su desenlace explica, por un lado, la larga incompreensión de Risso, destinatario del mensaje, a quien, de pronto, hacia el final, se le revela el sentido de los envíos. Por otro lado, pone al descubierto las imprevisibles, trágicas e irremediables consecuencias que provoca el hecho de que los otros (ajenos a la pareja central, que ha pactado una extraña forma del amor *hasta la muerte*) interfieran en los mensajes privados. El texto mismo refiere a un «plano mágico» (Onetti, 2009: 160), irracional e incompreensible, en el que los envíos pueden leerse como mensajes de amor, y en el que Risso puede entenderlos. Se trata de otra forma radical y funesta de la incompreensión, tema, por otra parte, y como se va viendo, tan onettiano.¹⁶

El «Soneto a Cristo crucificado», que tanto interesó a los románticos, fue impreso sin firma en 1628.¹⁷ La contemplación del sufrimiento de Cristo lleva al portavoz lírico a afirmar el amor a Dios por Dios mismo y no por temor a castigo ni por deseo de recompensa, tema teológicamente controvertible, y por eso mismo su ortodoxia ha sido impugnada. A. M. Carreño afirma que la doctrina que subyace al poema «tal vez sería una herejía, sino fuera un grito del más puro amor». Menéndez Pelayo, por su parte, creía que sirvió a los místicos quietistas franceses para desarrollar su teoría del amor puro y desinteresado, que no espera nada para sí e incluso exige el vaciamiento del sujeto que ama. Tratándose del dilema entre el amor a Dios y el amor propio, podría pensarse que el amor a Dios que no implique automáticamente un amor a sí mismo sería herético. Santo Tomás había zanjado ese dilema, presente desde los orígenes del cristianismo, concluyendo que «el más elevado amor a Dios no puede anular el amor propio, que podría dictar un deseo del cielo o un rechazo del infierno» (López-Baralt, 1975: 246).

16 Hay un pasaje en este cuento que une los dos estadios, o más bien, el tránsito de la *incompreensión* al *entender*. Se trata de una reflexión solo posible desde un enfoque omnisciente y es uno de los momentos reveladores del cuento: «Sin permitirse palabras ni pensamientos, se vio forzado a empezar a entender; a confundir a la Gracia que buscaba y elegía hombres y actitudes para las fotos, con la muchacha que había planeado, muchos meses atrás, vestidos, conversaciones, maquillajes, caricias a sus hijos para conquistar a un viudo aplicado al desconsuelo, a este hombre que ganaba un sueldo escaso y que solo podía ofrecer a las mujeres una asombrada, leal, incompreensión» (Onetti, 2009: 168).

17 Sobre el interés durante el Romanticismo, ver Falconieri, 1971: 491. En este artículo se hace, además, una síntesis muy exhaustiva de las atribuciones históricas y de los problemas de autoría.

Sin embargo, otros teólogos han defendido en los siglos posteriores la teoría del amor puro o amor perfecto; San Francisco de Sales, por ejemplo, creía que, «en el momento en que la voluntad hace un acto de amor, puede [desalojar] momentáneamente todo motivo de interés» (López-Baralt, 1975). Pero la Iglesia fundamentó la cuestión en el curso de varias polémicas, afirmando que, si no se mantiene la esperanza y el temor, se cae en la heterodoxia. Podría ser el caso de este soneto. Mientras que el discurso ortodoxo tiende a condenar la caridad desinteresada, otros sostienen, todavía en los siglos XVI y XVII, que el verdadero amor es la superación del miedo al infierno, que el amor puro que no reserva ningún deseo ni interés para sí es incompatible con el temor del infierno y la esperanza de recompensa en el cielo.

Según lo ha estudiado en extenso y en profundidad Jacques Le Brun, la «querella del amor puro» que dominó el siglo XVII fue el último gran debate teológico del cristianismo. En 1699, el papa Inocencio XII condenó el desinterés con respecto a un castigo y la esperanza de una recompensa, la «santa indiferencia» con respecto a la propia salvación y el abandono del interés propio, respondiendo, sobre todo, a la controversia suscitada por los escritos de Fénelon, que habían relevado a los anteriores debates en torno al quietismo, y que referían a la pasividad, el «abandono de los actos» y la «aniquilación de las potencias del alma» (Le Brun, 2010: 7). La idea del amor perfecto o paradójico colocaba en el centro del debate no la cuestión del acto como tal, sino el carácter desinteresado del acto, considerando que el único amor verdadero estaba apartado de cualquier perspectiva de recompensa y de cualquier interés propio, y el criterio que lo legitimaba era la perfección de un desapego llevado hasta la pérdida del sujeto.

Aplicada al amor divino, esa pérdida podía llegar hasta la condena radical por parte de quien era el objeto de amor:

Un Dios que dañara a quien lo ama, sería amado de modo más puro que si lo recompensara. Llevada al límite, era la famosa *suposición imposible de los místicos*: si por una suposición imposible Dios no recompensara, e incluso si condenara a penas como las del infierno al hombre que lo ama perfectamente y hacía su voluntad, ese hombre amaría a Dios igual que si lo recompensara y ofreciera todos los goces del paraíso (Le Brun, 2010: 8).

Le Brun recoge muchos intentos de teorización de esa forma del amor, que los interesados en formalizarlo hacían remontar a Platón y a la Biblia, a la vez que comprueba que todo intento de sistematización revela contradicciones en el centro mismo del amor puro, su carácter paradójico que conduce, inevitablemente, a su destrucción, como si la paradoja, el exceso y la imposibilidad fueran constitutivos de esa clase de amor (Le Brun, 2010: 11).

En la historia del amor profano, la muerte por amor ofrece la más alta condición de pureza y de validez.

Más allá de la muerte por el objeto amado, la pura y mera destrucción de aquel que se ama se convierte en la prueba final de la abolición del deseo para sí, del reinado de un deseo al fin hecho puro, totalmente absorbido

en su objeto. Tal sería, en su vínculo necesario con la muerte, el destino inevitable de un amor que quiera ser consecuente (Le Brun, 2010: 429).

En la historia del amor puro vinculada al cristianismo, el exceso hace reconocible la verdad del amor, al hacer de la muerte del hijo la prueba del amor del padre y el medio de salvación para los otros hijos. Pero al prometer recompensas futuras al amor y la fidelidad de los hijos, ofrece también un «objeto al deseo». Estas condiciones incrementan la exigencia de pureza, cuyo extremo más radical ya no es la muerte corporal común. La verdadera renuncia es la segunda y definitiva muerte, la eterna, aceptada la cual se ofrece realmente la máxima entrega, ya que «todo objeto de deseo, cualquiera sea, suscita una devolución para sí, por ende una propiedad, re-compensa del amor, en el sentido de un intercambio provechoso» (Le Brun, 2010: 429). La paradoja constitutiva del amor puro descansa en que la pérdida de quien ama es su triunfo, la ruina de toda esperanza y la destrucción del sujeto del amor cumplen la función de recompensas. Esa paradoja

... podría causar la desaparición de la figura que cumple el deseo con la abolición de quien desea. Pero, muy por el contrario, parece que la misma paradoja hubiese asegurado a través de los siglos la permanencia de esta concepción del amor (Le Brun, 2010: 430).

Hay un célebre estudio de Leo Spitzer sobre el también célebre poema español del siglo XVII, el «Soneto a Cristo crucificado» en el cual, entre otras cosas, demuestra que su sólida estructura intelectual cumple, en sus tres momentos, con los pasos de los ejercicios espirituales prescritos por San Ignacio de Loyola. Quizás el soneto anónimo que da título al cuento, puede ofrecer también una interpretación estructurante del mismo: si el cuento resiste esa interpretación, entonces podría inferirse que sigue *casualmente* esos pasos.

Para Spitzer, la primera parte del soneto es doctrinal, intelectual, asimilada por la memoria; la segunda está consagrada a la imaginación, a la representación sensorial de los sufrimientos de Cristo, para «producir la emoción en su connotación positiva: el amor de Cristo como fruto de la imaginación» (1953: 612), cualidad fundamental del misticismo español, caracterizada por la capacidad de representar con plástica nitidez determinadas ideas (lo que los místicos llamarán «entendimiento»). Por último, la tercera parte, dice Spitzer, contiene «el acto cumbre de la voluntad, que decide, con firmeza y vigor, persistir en el amor a Cristo *aun en un caso extremo e inimaginable, aun cuando no existiera el cielo ni el infierno*» (1953: 612). En este aspecto, lo único que mueve ese acto de amor puro es la contemplación del sufrimiento de Cristo en la cruz. El proceso, según Spitzer, corresponde al camino pensamiento-sentimiento-resolución. El crítico destaca también, como característico del poema, el despertar el afecto como resultado de la imaginación, gracias a la mirada, a la contemplación del sufrimiento.

En cierta forma, el cuento de Onetti ofrece una vía de aceptación del amor perfecto que puede vincularse con este proceso. Este puede intuirse en

el enigmático final de Risso, en la revelación que lo invade como una «dicha sin causa»,

... 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. [...] Aquella noche en el diario fue un hombre lento y feliz, actuó con torpezas de recién nacido (Onetti, 2009: 178).

La dicha que lo invade, inmotivada y sin merecimiento, recuerda también la experiencia mística, que consiste en la infusión imperceptible de la *gracia* de Dios, que es, además, inexplicable, infundada e irrenunciable. Lo que llena de paz a Risso es la revelación inaudita e inesperada del mensaje de amor que hay detrás de los envíos de Gracia César, la conexión de esta forma del amor con una experiencia sentida antes, durante su matrimonio, en «la enloquecida necesidad de absolutos que lo poseía durante las noches alargadas» y en la promesa hecha a la mujer de que «todo era posible, que todo sería para ellos, [...] todas las posibilidades humanas podían ser utilizadas y *todo estaba condenado a servir de alimento*»,¹⁸ como forma de la entrega radical, capaz de resistir lo más alto y lo más bajo, sin esperar recompensa ni temer castigo (2009: 160, 166, 167).¹⁹

La comprensión también se produce durante la noche y es revelación de un misterio que lo trasciende, que está más allá de las normas aprendidas y del amor propio cultivado, que recupera el sentido de lo absoluto y lo llena de paz, y esto ocurre después de mirar durante horas la penúltima fotografía infamante. El relato, aunque no lo sea estrictamente, tiene todos los signos de la experiencia mística (que tampoco *puede* ser un relato):

Afuera la noche estaba pesada y las ventanas abiertas de la ciudad mezclaban al *misterio lechoso del cielo* los misterios de las vidas de los hombres, sus afanes y costumbres. Volteado en su cama, Risso creyó que empezaba a comprender, que como una enfermedad, como un bienestar, la comprensión *ocurría en él, liberada de la voluntad y de la inteligencia*. Sucedió, simplemente, desde el contacto de los pies con los zapatos hasta las lágrimas que le llenaban las mejillas y el cuello. La comprensión sucedía en él, y no estaba interesado en saber qué era lo que comprendía, mientras recordaba o estaba viendo su llanto y su quietud, la alargada pasividad del cuerpo en la cama, la comba de las nubes en la ventana, escenas antiguas y futuras. *Veía la muerte y la amistad con la muerte, el ensoberbecido desprecio por las*

18 Uno de los rasgos del amor perfecto radica en dar cuenta de paciencia inagotable, en la capacidad de padecer incontables pruebas que, a su vez, no tienen capacidad probatoria y, sin embargo, deben servir para expresar por parte de quien la sufre *la aceptación de lo intolerable* (Le Brun, 2010: 115).

19 Respecto al nombre de la mujer, no puede dejar de notarse la fuerza cristiana que tiene la apelación a la *gracia de Dios* como don salvífico —y a María como la llena de gracia—, como regalo inmerecido que alcanza aun —y en especial— a los peores pecadores. Más sinuoso es intentar encontrar una relación entre los dos nombres. También la Gracia Imperial es un don arbitrario que el César puede conceder a quienes están dispuestos a reverenciarlo con su muerte. Ave Caesar, morituri te salutant supone un acto de sumisión de los proscritos esperanzados en alcanzar la Gracia Imperial.

reglas que todos los hombres habían consentido acatar, el auténtico asombro de la libertad. [...] Sintió después el movimiento de *un aire nuevo*, acaso respirado en la niñez, que iba llenando la habitación y se extendía con pereza inexperta por las calles y los desprevenidos edificios, para esperarlo y darle protección mañana y en los días siguientes (Onetti, 2009: 170-171).

A su vez, queda claro que la etapa anterior de la pareja, la de las promesas incondicionales, corresponde a una primera vía intelectual de consideración del amor perfecto, pero esta se pondrá solo a prueba cuando se enfrenta a la contemplación del sufrimiento, dando cuenta del proceso que va de la imaginación a la imagen y que involucra los sentimientos.

El descenso al infierno como vía de ascesis

Dos situaciones diferentes ilustran en el cuento lo que podría llamarse por asimilación a la propuesta del soneto, «las pruebas de la cruz». Por un lado ocurre la primera *desgracia*; así se refiere Riso a lo que también llama convencionalmente la «traición» de la mujer durante el matrimonio: su entrega sexual a un admirador en *El Rosario* como forma de agregar algo a su amor por el marido, sumarle una ofrenda que probara la capacidad de cumplir radicalmente —o poner a prueba— las promesas y los pactos entre los dos.²⁰

Lo que sintió Riso frente a la traición era

... un sentimiento desconocido que no era odio ni dolor, que moriría con él sin nombre, que se emparentaba con la injusticia y la fatalidad, con el primer miedo del primer hombre sobre la tierra, con el nihilismo y el principio de la fe (Onetti, 2009: 160).

Es necesario llegar a los más bajo y al miedo más intolerable para empezar a creer, porque el nihilismo, la negación, es lo único seguro, tras lo cual no puede temerse ninguna otra pérdida. A su vez, la negación de cualquier forma de salvación, el nihilismo, podrían ser admitidos, gracias a la paradoja del amor perfecto, como caminos de ascenso y pruebas de entrega absoluta, que no espera recompensa.

También se hace patente el deseo de nutrir la imaginación con un primer relato y una primera actuación que el hombre pide a la esposa. Una vez consumada la separación, Riso —que aún no dispone de fotografías— se alimenta de imágenes producidas en su interior, psíquicamente torturantes y marcadas por

20 Este punto no puede pasar desapercibido, ya que en él se insiste varias veces en el cuento. Las causas de que Gracia César tenga intercambio sexual con un desconocido en *Rosario* se manifiestan bastante claramente, a despecho de las trampas sintácticas onettianas: «El suceso no estaba separado de ellos y a la vez nada tenía que ver con ellos; porque ella había actuado como un animal curioso y lúcido, con cierta lástima por el hombre, con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Riso». No le preocupa sino la «fidelidad en el relato, por la alegría que había sentido por Riso en *El Rosario*, junto al hombre de rostro olvidado, junto a nadie, junto a Riso» (Onetti, 2009: 166-167).

la ambivalencia, la tristeza y la repulsa que suscita la posibilidad del reencuentro físico:

Hubo un tiempo largo y malsano en el que quería volver a tenerla y odiaba simultáneamente *la pena y el asco de todo imaginable reencuentro*. Decidió después que necesitaba a Gracia y ahora un poco más que antes. Que era necesaria la reconciliación y que estaba dispuesto a pagar cualquier precio siempre que no interviniera su voluntad, siempre que fuera posible volver a tenerla por las noches *sin decir que sí ni siquiera con su silencio* [sin abdicar] (Onetti, 2009: 167).

También sería posible pensar en el juego de fuerzas que pone en evidencia este pasaje a la luz del concepto —ya muy divulgado— de *mediación interna* o *mediación doble*, propuesto por René Girard como típico de la lógica relacional entre los personajes de la novela moderna.²¹ Uno de los aspectos de ese juego es lo que Girard llama la «dialéctica del señor y el esclavo». «En la mediación doble no se desea tanto el objeto, sino que se teme verlo poseído por otro. Todo deseo según el *Otro* arrastra paulatinamente a su víctima hacia las regiones infernales» (Girard, 1963: 77).

Según este enfoque, en el origen de un deseo hay siempre el espectáculo de otro deseo real o ilusorio. Demostrar a una mujer o a un hombre vanidoso que se lo/a desea es revelar *la propia inferioridad*, parecen decir, por ejemplo, los personajes de Stendhal y de Proust. Para Girard,

... la pasión romántica es, pues, exactamente lo inverso que pretende ser. No es entrega al Otro, sino guerra implacable que se hacen dos vanidades rivales. El amor egoísta de Tristán e Isolda anuncia un porvenir de discordia. Su desdicha tiene origen en una falsa reciprocidad que esconde un doble narcisismo. Hasta tal punto que, en ciertos momentos, se puede percibir en el exceso de su pasión una especie de odio hacia el ser amado (1963: 81).

En este territorio angustioso y agónico de la mediación doble, la victoria pertenece al enamorado que sostenga mejor su ocultamiento, que logre, como aspira Riso, resuelto a no decir que sí «siquiera con su silencio», condiciones bajo las cuales solo puede imaginar un reencuentro. Es decir, el triunfo corresponderá a aquel que logre no abdicar al trono conquistado por la propia impasibilidad y dominio de sí. Porque revelar el deseo propio

... es una falta excusable cuanto que ya no estaremos tentados de cometerla a partir del momento en que el contrincante la ha cometido. *Cada uno juega contra la libertad del otro. La lucha termina desde que uno de los combatientes confiesa su deseo y humilla su orgullo*. Cualquier inversión de la imitación es entonces imposible, pues el deseo declarado de la esclava destruye el del señor y asegura su indiferencia real. Esta indiferencia, por oposición, desespera a la esclava y aumenta su deseo. Los dos sentimientos son idénticos puesto que están copiados uno del otro; luego no pueden

21 Una primera aproximación a estos conceptos se adelantó en la *Introducción*.

sino intensificarse en presencia uno del otro. Son las formas subterráneas de la lucha de conciencias las que estudian los novelistas modernos. [...] La dialéctica hegeliana reposaba sobre el coraje físico. El que no tiene miedo será el señor, el que lo tenga será el esclavo. La dialéctica novelesca moderna reposa sobre la hipocresía. La violencia, lejos de servir los intereses de quien la ejerce, revela la intensidad de su deseo, luego es un signo de esclavitud (Girard, 1963: 83-84).

Por el contrario, cuando es asumida la necesaria humillación del amor propio, o, si se quiere, la degradación que impone la necesidad, el hombre queda, como el místico quietista, a la espera de la sola voluntad de Dios, que actúa por la *gracia*, sin su intervención, vaciándose de sí mismo para transformarse en recibimiento absoluto. Pero para llegar a ese nivel de sumisión a la voluntad del otro fue necesario un camino de ascesis que debió llegar a lo más bajo, un camino de descenso al infierno personal, para asumirlo y superarlo, para negarlo.

La infusión de la gracia es inmerecida porque el hombre es un ser inmérito y pecador. En algún momento, frente al precio del sufrimiento que proporciona la contemplación de las fotografías, Risso admite una culpa, está «solo y arrepentido de [su] soledad como si la hubiera buscado, orgulloso como si la hubiera merecido» (Onetti, 2009: 161). El final del cuento se precipita por un «error de cálculo» y, en consecuencia, el desmoronamiento del «hombre que había estado seguro y a salvo y ya no lo está» (2009: 171) se produce frente al acto inexplicable y desmedido —extremo, en tanto destructor y autodestructivo, como acto de amor puro— de que la última foto llegue al colegio de la hija; frente al triunfo de la venganza sobre el amor, cuando las fotos empiezan a convertirse en «documentos que muy poco tenían que ver con ellos, Risso y Gracia» (2009: 164). El suicidio puede ser una respuesta acorde, el acto supremo de sacrificio amoroso y la admisión de una culpa, un mensaje que decía que «él se había equivocado, y no al casarse con ella sino en otro momento que no quiso nombrar», pero es también un signo que supone que hay otro *que puede entender* (2009: 172). El acto extremo del suicidio es respuesta al otro acto extremo de humillación, de negación e indignidad que se expresa en el envío de la foto al colegio de monjas.

Siguiendo las pistas ofrecidas en el cuento, la culpa puede nacer de asumirse como promotor de un pacto de amor imposible en el comienzo del matrimonio, cuando aseguraba que «todo [...], absolutamente todo puede sucedernos y vamos a estar siempre contentos y queriéndonos. Todo; ya sea que lo invente Dios o inventemos nosotros» (Onetti, 2009: 162). También es posible pensar en la culpa que supone la soberbia de haberse creído a la altura de ese desafío *de extrema pureza*. Y, por último, la culpa puede nacer al caer en la cuenta de no haber entendido *la primera traición* como ofrenda y, por tanto, los envíos posteriores como mensajes cifrados de amor puro.

¿Supe amarte, sin saber morir?²²

La muerte es el último y máximo reducto de la aspiración de absolutos que se había ido imponiendo la pareja antes y después del matrimonio, cuando Risso

... llegó a pensar que, siempre, el amante que ha logrado respirar en la obstinación sin consuelo de la cama el olor sombrío de la muerte, está condenado a perseguir —para él y para ella— la destrucción, la paz definitiva de la nada (Onetti, 2009: 168).

La explicación que ofrece este pasaje puede servir para justificar la actitud de ambos en esa carrera autodestructiva del odio y la supuesta venganza si, como quiere Girard, esta no es otra cosa que la expresión más extrema del amor, tal como lo ha entendido la modernidad (1963).

De acuerdo a la mística apofática, es posible ascender a la unión con Dios por la vía negativa, como Cristo consintió en humillarse en la cruz.²³ La experiencia del descenso permite acceder a lo que está «más allá del no saber» y «una vez realizado Cristo en uno, se trasciende abandonándolo todo. [...] Él es todo y no es ninguna cosa» (Alcalá, 2010: 39). La propuesta de la mística apofática o negativa, que elige llegar a Dios por lo bajo, requiere asimismo el abandono de toda operación intelectual (Lossky, 2010).

La segunda *desgracia* que pone a prueba el amor de Risso es lo que él considera la «venganza, esencialmente menos grave que la primera [...], pero también menos soportable. Sentía su largo cuerpo expuesto como un nervio al dolor del aire, sin amparo, sin poder inventar un alivio» (Onetti, 2009: 170).²⁴ Se trata de otra prueba, pero esta vez las imágenes son montadas y proporcionadas desde afuera. De ese modo, Gracia sigue cumpliendo con el primer mandato de Risso de escenificar la entrega sacrificial —tomado acá el sustantivo en un buscado doble sentido. Porque cada fotografía es la representación de una ofrenda amorosa.

La segunda prueba de la cruz implica la traslación de la imagen intelectual a la confrontación del sufrimiento que debe soportarse a través de los sentidos, *contemplando las fotografías* obsesivamente, como acto expurgativo, aun sabiendo que «iba a ofrecer cualquier cosa por olvidar lo que había visto» (Onetti, 2009: 159) e incluso, más adelante, «que sería imposible mirar otra y seguir vivo» (2009: 162), lo que anticipa el final, aunque no desvela el misterio.

La actuación de la escena que Risso exigió a su mujer la noche de la confesión del acto que llama *traición*,²⁵ funciona como antecedente de estas nuevas escenificaciones para las que ella, como actriz, es además muy apta. Risso ofreció en ese mecanismo, quizás inconscientemente —según parece sugerir el

22 Yves Bonnefoy, «Le cœur, l'eau non troublée».

23 Ver Lossky, 2010.

24 Puede señalarse, de paso, la posible semejanza entre el cuerpo de Risso, *expuesto* al dolor y las posturas de la mujer en las fotografías.

25 Cuando, en rigor, es Risso el que traiciona las promesas intercambiadas.

cuento— el modelo de sufrimiento expurgativo que Gracia César no hizo, sino copiar, obedeciendo a su deseo.

En ese sentido, puede admitirse también en ella una actitud sacrificial. La descripción de la primera foto pone el énfasis en la oscuridad: es *parda*, «escasa de luz», y «el odio y la sordidez se acrecentaban en los márgenes sombríos» (Onetti, 2009: 158). La importancia de la luz es señalada en todos los casos, pero siempre es algo externo a la imagen y preparado; se concentra en el foco que la mujer prepara para iluminar sus poses estudiadas, porque los escenarios mismos aparecen sumergidos en penumbras en las que destaca su cuerpo luminoso. Aun así, la luz se va abriendo paso en el relato a partir de la evolución de Risso. Solo al final emerge la luz del día, en el amanecer, y los espacios exteriores, a medida en que el personaje va alcanzando ciertas formas de la *comprensión*.²⁶

Por otra parte, las descripciones de la mujer posando en las fotografías acentúan los aspectos dolorosos o grotescos, la técnica de representación y nunca el placer o el gozo (en todo caso, sí la urgencia masculina y el afán de posesión). El punto de vista con que son miradas pretende suscitar la lástima o el desprecio. De una de ellas se dice que la mujer aparece «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» (Onetti, 2009: 163). En otra, «la mujer sin cabeza *clavaba ostentosamente los talones* en el borde del diván, aguardando la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por el inevitable primer plano» (2009: 161). La posición, siempre de frente a la contemplación del espectador, los talones *clavados* crucifacialmente y el gesto doloroso, la entrega premeditada, son elementos para que el destinatario descubra en ellos el mensaje de una entrega, y pueden conectar alusivamente, si queremos, con el sentido del «Soneto a Cristo crucificado».

Los encuentros de Gracia César con desconocidos pueden ser considerados '*profanaciones*', en el sentido de poner a disposición de otros (de todos, de cualquiera) lo que es sagrado y, en ese sentido, por definición, reservado para los dioses o para los miembros del culto. Y en el mismo sentido, el amor de la mujer puede invocar una especie distinta de pureza, ganada por medio de la profanación, según lo señala Agamben:

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba «profanar». Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas en servidumbre. Sacrílego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas 'sagradas') o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente 'religiosas'). Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho

26 Ver nota 16.

humano, profanar significaba por el contrario restituirlas al libre uso de los hombres. [...] Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación. [...] [L]a religión es aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una escena separada. No solo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso. El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio, [...] [que] sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la esfera divina. En este pasaje es esencial la cesura que divide las dos esferas, el umbral que la víctima tiene que atravesar, no importa si en un sentido o en el otro (2013: 97-98).

La indignidad es el sentimiento que embarga a Risso cuando recibe las primeras fotos: «Se sintió indigno *de tanto odio, de tanto amor*, de tanta voluntad de hacer sufrir» (Onetti, 2009: 162). También le parece escaso e indigno a Gracia el homenaje que pretende hacer a Risso cuando se entrega al primer hombre en El Rosario, «con cierta lástima por el hombre, con cierto desdén por la pobreza de lo que estaba agregando a su amor por Risso». Gracia envía las fotos «sin exceso de esperanzas», pero «calculando al mismo tiempo la intensidad con que la foto aludiría a su amor por Risso» (2009: 166). El narrador, en su aspecto omnisciente, informa que ella «había previsto también, o apenas deseado, con pocas, mal conocidas esperanzas, que él desenterrara de la evidente ofensa, de la indignidad asombrosa, un mensaje de amor» (2009: 161).

La sensación de indignidad afecta a ambos, trasladándose de uno a otro, circulando como ofrenda al otro divinizado (solo en su extremo inaccesible, ya sea en tanto dios o en tanto demonio). La indignidad de Gracia es autoinfligida, sacrificial, como la de Cristo crucificado y escarnecido en el soneto que da título al cuento. Pero, a su vez, el escarnecimiento de Cristo en la cruz enfrenta al ser humano a su propia indignidad, a su incapacidad de entrega absoluta, a la impotencia frente al amor extremo que el otro ofrenda gratuitamente, sin que medie merecimiento alguno. Ese puede ser una llave de la impronta religiosa que adquiere esa actitud, donde lo aparentemente bajo está al servicio de lo sagrado, de la manifestación de la *Gracia*.

La premeditación y el cálculo de Gracia César, unido a su capacidad actoral, ya fue señalado por Silvia Lago (2007), pero puede también agregarse el carácter ritual de las escenificaciones, con sus repeticiones y sus simbolismos celebratorios y dilatorios de un acto pleno: «En el plano mágico, todos los groseros o tímidos hombres urgentes no eran más que obstáculos, ineludibles postergaciones del acto ritual de elegir una calle, en el restaurante o en el café al más crédulo o inexperto» (Onetti, 2009: 164).

También la llegada de la mujer a Santa María se había impuesto por una fotografía en la marquesina del teatro: esa imagen ofrece la primera forma de conocimiento, pero es un conocimiento expresamente degradado por la opinión

colectiva que asume el punto de vista, que ve con ojos maliciosos, que inventa el pasado conforme al juicio que se ha hecho de ella. Ese narrador plural malicioso proporciona la primera trampa del cuento:

Intacta a veces, con bigotes de lápiz o desgarrada por uñas rencorosas, por las primeras lluvias otras, alerta, un poco desafiante, un poco ilusionada por la esperanza de convencer y ser comprendida. Delatada por el brillo sobre los lacrimales que había impuesto la ampliación fotográfica de Estudios Orloff, había también en su cara la farsa del amor para toda la vida, cubriendo la busca resuelta y exclusiva de la dicha (Onetti, 2009: 159-160).

El relato mediado por el plural que, esté o no identificado con determinados personajes, recoge la opinión colectiva, es muy frecuente en Onetti, por ejemplo, en *Para una tumba sin nombre*, en «*Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput*» o en «La novia robada», aunque nunca se privilegia como la única voz que cuenta, sino que se matiza y contrasta con otras voces. En este caso, incita a pensar en la hipocresía de Gracia, en sus promesas de amor como parte de la misma farsa que actúa en el cartel del teatro. Por otra parte, otros datos salpicados por aquí y por allá explotan las ambigüedades y despistan la capacidad de discernimiento del lector, como la afirmación de que «había travesado virgen dos noviazgos» (Onetti, 2009: 160), que resulta tan poco conciliable con el desparpajo y el ofrecimiento que quiere acentuar el primer retrato.

Y a pesar de las ambigüedades que habilita la sintaxis en algunos pasajes, puede inferirse que la vida sexual del matrimonio era muy intensa y que ella, en su trabajo como actriz «no buscaba alejarse de la lujuria; quería descansar y olvidarla, permitir que la lujuria descansara y olvidara», reservando (consagrando), por un lado, en el teatro, «un mundo separado de su casa, de su dormitorio, del hombre frenético e indestructible», y a la vez segura de que «cada noche les ofrecería un asombro distinto y recién creado» (Onetti, 2009: 162). Es decir que las referencias al sexo consagrado por el amor (y el matrimonio) conservan la pureza dentro del relato, sobreviviendo aun a las voces injuriosas de Santa María.

Por otro lado, las ciudades y lugares que se mencionan a lo largo del cuento pueden indicar también un camino de purgación. El Rosario (ciudad a la que se elige nombrar así, agregándole el artículo) es el lugar donde ocurre la primera ofrenda. El rosario, como rezo tradicional cristiano, supone recorrer un trayecto de expiación; está centrado en la contemplación de los misterios de la redención y su rito combina la repetición de las oraciones más frecuentes, con el detenimiento meditativo en las estaciones —misterios dolorosos y misterios gozosos— en que se divide. La primera referencia al rosario, en el recorrido de lectura que aquí se propone, puede servir para pensar en los episodios que siguen en el cuento como una trayectoria o vía de ascesis del deseo y de consecución del

amor perfecto a través de lo bajo, de la propia abyección, que asume el sentido de sacrificio voluntario.²⁷

A su vez, la confesión de Gracia se produce una «víspera de jueves» (Onetti, 2009: 166), lo que, si lo asociamos al campo de sentido que venimos *buscando* en el texto, puede hacer pensar en la traición de Judas, la última cena, el comienzo del camino hacia la cruz. Silvia Lago ya ha señalado que

... los mensajes [desentrañables en las fotos] tendrán como lectura prioritaria la ofrecida por las distintas reacciones emocionales que se irán promoviendo en Risso; fases o «estaciones» del viacrucis que lo llevaron a su destino final. Y que generalmente el autor coloca, en el orden de los acontecimientos narrados, luego de la descripción de las fotografías (2007: 157).

Además de esto, Risso opta por cumplir una serie de rituales durante la primera ausencia de la mujer, que pueden tener valor litúrgico. Repite las rutinas del matrimonio, recorre el mismo camino cada día, diez o doce cuadras, «sobre el filo inquieto que separaba la primavera del invierno». Los pasos «le servían para medir su necesidad de desamparo, para saber que la locura que compartían tenía por lo menos la grandeza de *carecer de futuro, de no ser medio para nada*» (Onetti, 2009: 166), lo que evidencia, por una parte, el carácter repetitivo y tranquilizador del rito. También la forma en que evoca a la esposa y cultiva su recuerdo *in absentia* —«removiendo en la frente y en la boca imágenes», como rezando— semeja una jaculatoria. Por otra parte, pone de manifiesto la desmesura de la fe que no especula con ninguna recompensa (como el «no me mueve, mi Dios, para quererte, el cielo que me tienes prometido...»), ejemplo de la paradoja impensable propia del amor perfecto.

Con respecto a las cartas, los matasellos diseñan otra red posible de sentidos: la primera llega de Bahía (en realidad, Salvador de Bahía o San Salvador, según su nombre de origen); la segunda y la tercera de Asunción (Nuestra Señora Santa María de la Asunción). Luego empezarán a llegar de Lima, Santiago,²⁸ Buenos Aires y «la próxima fotografía le llegó desde Montevideo; ni al diario, ni a la pensión. Y no llegó a verla», porque fue recibida «en un colegio de hermanas» (Onetti, 2009: 172).

Claro está que las ciudades más antiguas de la región tienen en su origen nombres vinculados al cristianismo —como Nuestra Señora de los Buenos Aires o San Felipe y Santiago de Montevideo— y no habría por qué inferir nada más. Solo especulando puede interpretarse, en consonancia con las hipótesis que venimos manejando, que en el cuento se elija expresamente mencionar Bahía y no

27 La corona del rosario está formada por cincuenta cuentas (y cinco más que simbolizan las llagas de Cristo). Cincuenta y dos días pasa Gracia en El Rosario. Algunos de los misterios dolorosos sobre los que medita el rosario son la flagelación, la crucifixión, la corona de espinas. Y algunos de los gozosos son la asunción de la Virgen y la venida del Espíritu Santo. «María, Madre de Gracia, Madre de Misericordia» es una de las invocaciones que el rito del rosario repite.

28 Como se sabe, según los evangelios y la tradición cristiana, Santiago fue apóstol, mártir y testigo de la resurrección de Cristo (Jn 21, 1-8).

Río de Janeiro o Lima y no Sucre, por decir algo, a efectos de completar ese circuito como camino sacrificial ofrecido en la clave del título y el soneto que lo origina.

Además de esto, Santa Rosa de Lima es una referencia más que presente en otros textos de Onetti. Su conmemoración es usada para marcar un hito, esa línea que separa el invierno de la primavera, que en el Río de la Plata, se suele atribuir al temporal de Santa Rosa, en las inmediaciones del 30 de agosto y que viene precedido de unos días de calor inusitado para la época. A ese tiempo, a la milagrería asociada a la santa popular americana, y a algún cambio «tormen- toso» en la vida de los personajes, hace referencia el comienzo de *La vida breve* (1950), cuyo primer capítulo se llama «Santa Rosa». El día de Santa Rosa se gesta la ciudad imaginaria y en la misma fecha es arrasada por un incendio en *Dejemos hablar al viento* (1979), hecho que podría tomarse (o no) como final del ciclo. En *Cuando entonces* (1987), «la historia comenzó en el día-noche de Santa Rosa», «una vez más», como afirma el propio Onetti (2007: 887).²⁹ En *Cuando ya no importe*, es precisamente el 30 de agosto —cuando «agonizaba otro invierno y no había necesidad de la ayuda de Santa Rosa para que asomaran brotes verdes en los escasos árboles que podía divisar en mis andanzas también escasas» (2007: 1166)—, el día en que el protagonista Carr recibe la cínica carta de Elvirita, que tantos aspectos en común tiene con los envíos de Gracia César (y, de paso sea dicho, con las cartas que manda la enigmática, por lejana, Aura, diminutivo de Aurora, desde París).³⁰

Más allá de los intentos de asedio, es evidente que el misterio en que se funda la atracción de «El infierno tan temido» está lejos de disiparse. Tomar como eje de lectura las claves que podría ofrecer el «Soneto a Cristo crucificado» es solo una forma de multiplicar sus inquietantes posibilidades, al considerarlo como reformulación contemporánea de la idea del amor puro, en una zona del ser que conserva el contacto con la religión y la aspiración humana de radicalidad y pureza. Algunas de las reflexiones de Le Brun sobre la perdurabilidad de estas búsquedas en las teorías contemporáneas pueden arrimar alguna luz, cuando se pregunta las razones de la atracción que ejerce aún hoy la aspiración del amor perfecto:

¿Fascinación por la pérdida, gusto por la muerte donde podría realizarse la vida, seducción de las figuras oximorónicas que suscita en el pensamiento y en la escritura la posibilidad de lo imposible, deseo secreto de herir finalmente al objeto de amor y arrastrarlo consigo en la muerte final de la

29 Adjudicando la opinión a Onetti, me tomo aquí la libertad de aceptar en la voz del narrador, un guiño del autor. El problema de la presencia de Onetti-autor dentro del mundo ficcional se aborda extensamente en el capítulo III, «Lectores y soñadores de Onetti: tras las huellas de Amadís».

30 Si se puede tolerar, cabría mencionar otra caprichosa coincidencia: uno de los episodios más significativos y recordados de la vida de Santa Rosa de Lima es lo que se ha llamado su «desposorio místico» con Cristo, ocurrido en 1617, cuando Jesús le pide que se una a él mientras está absorta en la contemplación de una imagen, a partir de la cual ella descifra una señal.

cual él mismo agudizó el deseo? [...] El amor puro es una de esas preguntas sin respuesta que teología, filosofía y psicoanálisis no han dejado de urdir: textos bíblico «insensatos», verdades inaceptables, figuras indescifrables, son acaso las formas en las cuales se presentan las últimas preguntas. [...] El oxímoron no es solo una figura retórica; al disponer dentro de sí la negación, el oxímoron convierte lo imposible en pensamiento y disipa al mismo tiempo el miedo y la esperanza» (Le Brun, 2010: 431).

Lectores y soñadores de Onetti, tras las huellas de Amadís

Toda narración está más cerca de las narraciones anteriores que del mundo que nos rodea; y cuando las obras más divergentes se reúnen en el museo o la biblioteca, no lo hacen por su relación con la realidad sino por sus relaciones mutuas. La realidad no tiene estilo ni talento.

A. Malraux

Mientras escribe *Papá Goriot* (1834), Honoré de Balzac envía una carta a su hermana: «Me estoy volviendo sencillamente un genio», dice. Había descubierto la posibilidad de hacer reaparecer un personaje de una novela anterior, acontecimiento decisivo para la historia de la literatura, que supieron aprovechar después Joyce, Faulkner y tantos novelistas del siglo xx que se nutrieron de estos. Balzac, que lleva realmente en su cabeza la vida y el destino de cada uno de sus personajes, más de dos mil, va completando esos destinos no de acuerdo a un orden cronológico, sino según las exigencias imprevisibles de la creación. Por eso, en el caso de algunos personajes, el lector conocerá su vejez antes que su infancia y juventud, y el *retorno* hará que el autor vuelva una y otra vez sobre sus creaciones del pasado. El recurso crea un mundo ficcional con mayor espesor de «verdad», profundiza la ilusión de la novela como mundo total y autosuficiente, y en ese sentido no es raro que surja de la mano del realismo decimonónico.

También es cierto que aún antes, Cervantes había sido más audaz en este terreno, haciendo reaparecer en el *Quijote* a Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda (II, 72).³¹ Bajo la advertencia permanente de que en el *Quijote* todo es invención, el autor logra, sin embargo, con este truco, darle a su libro un estatus de verdad superior al de su rival, al que enmienda y en definitiva sabotea. Porque Cervantes pretende, entre otras cosas, poner en evidencia el artificio de la creación, la condición de libro en la propia lectura del libro. Aun así, logra un pacto de credibilidad en tanto no puede dudarse de la fuerza de realidad que tiene un personaje, el Quijote de 1615, que ya existe escrito en un libro que no solo han leído los

31 El primer número (II) corresponde a la Segunda Parte del *Quijote* y el segundo (72) al capítulo correspondiente. Este mismo criterio se seguirá en adelante. Todas las citas del *Quijote* corresponden a la edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 2005 [1969].

personajes, sino que puede haber leído el lector o al menos comprobar su existencia material. En la segunda parte, según lo resume Juan Carlos Rodríguez, Don Quijote

... se entera de que ya está *en escrito*, de que su historia es real, es verdadera, y que, por tanto, ya no es caballero en aprobación sino caballero auténtico. Puesto que los libros no mienten, la escritura siempre es verdad, tanto la sagrada como la profana. De modo que si la lectura es la protagonista del primer libro, la escritura se va a convertir en la protagonista del segundo (Rodríguez *et al.*, 2005: 23).

Si algo hay de cervantino en la obra de Juan Carlos Onetti es el juego narrativo de involucrar al lector a partir, o a pesar, de las permanentes referencias a la condición ficcional y libresca del propio relato.³² Esta tendencia, esta tentación —que a su vez agiganta implícitamente al autor, en tanto le da un lugar protagónico de prestidigitador— es creciente en las novelas de Onetti, a medida que va ganando seguridad frente a la existencia de un público, o sea, de una obra. Porque solo frente a un lector cómplice, como el que está seguro de tener cautivo Cervantes en 1615, cobran sentido estas autorreferencias.³³

Como dice Borges,

... cada libro es un orbe ideal, pero suele agradarnos que el autor lo confunda con el universo común e incluya en su ámbito hechos que es tradicional ignorar: verbigracia, la existencia del propio libro. Nos agrada que los protagonistas de la segunda parte del *Quijote* hayan leído la primera, como nosotros (2005: 163).

También los personajes de *Dejemos hablar al viento* (1979), de Juan Carlos Onetti, cuando la novela ya va mediada, van a leerse en las páginas de un libro anterior. En este caso, el hallazgo no los confirma en su existencia, sino, por el contrario, desestabiliza sus certezas. Personajes y lector quedan a merced de la arbitrariedad o el capricho de la ficción y a partir de entonces ya no se sabe

32 Carlos Gamerro ha incluido la obra de Onetti dentro de una serie de lo que llama «ficciones barrocas» inaugurada por Cervantes, caracterizadas por los pliegues, intercambios o interacciones entre los planos de la ficción y la realidad (Gamerro, 2010).

33 Entiendo que la presencia de Onetti, autor material, está implícita en las referencias a obras anteriores publicadas con su firma. Además, en varias oportunidades, la firma Onetti o J. C. O. ingresa en la consideración del narrador, en el cuerpo del relato, más allá de que también pueda aparecer como personaje mencionado dentro de la ficción. Por otro lado, si nos amparamos en Paul de Man, puede afirmarse que «La autobiografía no es un género o un modo sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alienación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autor-idad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es de alguien y se asume que es inteligible precisamente por esa misma razón. Lo que equivale a decir que todo libro con una página titular inteligible es, hasta cierto punto, autobiográfico» (cit. en Ferro, 2003: 95).

qué es «real» dentro del libro y qué es «literatura» dentro del libro. El desafío de Onetti es comprometer el interés del lector por la continuación de la historia aun a pesar de esa inestabilidad, juego que también iniciara Cervantes.

Con respecto al retorno de personajes, Mario Vargas Llosa afirma que Onetti aprende este recurso de William Faulkner y no de Balzac, a quien, según él, no tendría presente como modelo (2009). Sin embargo, cuando en una entrevista de 1989, Eduardo Galeano le pregunta: «¿Cuáles son los novelistas a los que siempre volvés?», Onetti responde «Faulkner, Balzac, que no se parecen en nada...», con lo que está revelando por lo menos un respeto y una lectura persistente de los dos (Galeano en Onetti, 2009: 1027). Litty Onetti, la hija del escritor, cuenta que cuando ocurrió la separación de sus padres, los libros de Onetti quedaron en su casa «a excepción de los tomos de Balzac» y las novelas policiales que se llevó con él a Montevideo (Larre Borges, 2009). Como tentación en la búsqueda de paralelos —siempre audaz, siempre soberbia—, baste pensar a Vautrin como posible personaje onettiano. Y es que, en la cuestión de las marcas e influencias y de las prioridades con que deben considerarse estas, nunca se puede decir la última palabra, ni afirmar o negar de manera definitiva.

Una confusión semejante podría darse con respecto a las posibles huellas cervantinas en la obra de Onetti. Si se aplica el riesgoso criterio anterior, no parece haber muchos puntos de contacto entre los personajes del *Quijote* y los de Onetti; entre el humor suave y melancólico, que parece querer preservar una cierta inocencia del lector; entre el pudor de Cervantes y la mirada «crapulosa» de Onetti, para usar el adjetivo que le aplica Vargas Llosa (2009), aunque su cinismo cruel sea en el fondo una protesta contra alguna forma perdida de inocencia. O como afirma Alonso Cueto, «su escepticismo [sea] una señal de su inocencia. Su admiración por los seres soñadores un indicio de su escepticismo» (Cueto, 2009: 158). Sin embargo, la cervantina Maritornes y hasta Ginés de Pasamonte podrían adaptarse sin mucho problema al mundo sanmariano. Ante el evidente y siempre admitido hechizo que Faulkner ejerció en Onetti, podría pensarse también en una incidencia del *Quijote* en segundo grado, ya que ha sido declarada la devoción de Faulkner por el clásico español, que releía permanentemente.

Hay un punto en el que, se sabe, la huella de Cervantes está presente en todas las novelas, o todavía más, casi todas las estrategias que la novela ha desarrollado en estos tres siglos están prefiguradas en Cervantes (Girard, 1963; Gilman, 1989; Riley, 2001: 153-168). Distintas tendencias de la novela encontrarán y tomarán del *Quijote* distintos recursos. Pero hay algo muy cervantino en la narrativa de Onetti que no pasa por la influencia de Faulkner, y es, como ya se adelantó, la puesta en duda de los límites entre ficción y realidad, ese «juego intelectual» que Vargas Llosa considera un rasgo de la posmodernidad. Y más aún, el hecho de que la obra literaria (el título, la cita, el libro como objeto, y hasta el propio autor) esté incorporada al relato, formando también parte de la ficción, lo que extrema al máximo la confusión de esos límites.

Hay también una idea primaria, fundante y obsesiva que nace a la escritura con *El pozo* (1939), la primera novela de Onetti, o antes con los primeros cuentos: la del soñador-fabulador que se inventa historias que funcionan como fantasías reparadoras que le permiten evadir o soportar la mezquindad de la vida y el fracaso. Yendo más lejos en el desarrollo de esa obsesión, en *La vida breve* (1950) hace nacer un relato que se desplegará profusamente en esta novela y en las sucesivas, y que se presenta como ficción dentro de la ficción. Tendrá apenas el estatus de un *sueño* —tomando el término en el sentido romántico (ver Ferro, 2003)—, la fantasía de un personaje que ni siquiera necesita, en principio, la escritura. En adelante, la «ciudad junto al río» y los personajes nacidos en Santa María van a ir independizándose y darán lugar a relatos en apariencia autónomos, hasta llegar al punto máximo de adelgazamiento del realismo, multiplicación y confusión de planos narrativos en *Dejemos hablar al viento* (1979). En el comienzo de esta última, Medina, un oscuro comisario que ha huido de Santa María, sobrevive en su exilio en Lavanda gracias a algunos trabajos que consigue simulando otro nombre e inventándose un pasado, una profesión, unos antecedentes. Cada uno de estos episodios será presentado como otra «de las vidas breves que tuve en Lavanda». Si al comienzo de la novela, Medina no es precisamente —todavía— un soñador-fabulador, sí es alguien que vive una vida prestada, que representa un papel. Esa representación asume el rótulo de «vida breve», evidente guiño que remite a la novela fundadora de la saga.³⁴ Es también una forma de calificar esas vidas provisionales entre las que van alternando los personajes onettianos.

En el inicio, leer para producir aventuras

Onetti publicó su primer relato a los veinticuatro años. Se trataba de «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo» (1932), que había ganado un concurso en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Otro de sus cuentos primeros, «El posible Baldi» (1936), tiene varias cosas en común con el primero: los protagonistas son hombres jóvenes, que caminan solos por las calles céntricas de Buenos Aires; hombres comunes, al menos en lo que corresponde a sus hábitos y ocupaciones, que, frente a un episodio en apariencia trivial, se enfrentan a la trivialidad de su propia vida. En los dos cuentos aparece el recurso de la evasión por medio de una ficción, aunque en el primero se trate de una ensoñación íntima (que el personaje llama «ensueño») y en el segundo de una mentira (varias mentiras, historias falsas e infames pergeñadas para impresionar a una mujer). Las dos ficciones hablan de otro yo imaginado, el que se quiere ser, tanto como de la insatisfacción con el que se es. El origen de estas fantasías/ensueños está en otras ficciones leídas: las novelas de Jack London o las noticias de la

34 En *La vida breve* hay un pasaje donde se desarrolla un posible sentido del título, cuando uno de los personajes canta una canción: «La vie est brève / un peu d'amour / un peu de rêve / et puis bonjour. / La vie est brève / un peu d'espoir / un peu de rêve / et puis bonsoir» (Onetti, 2005: 564).

prensa aportan la materia prima para la fantasía en «Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo». En «El posible Baldi», el personaje crea historias falsas para alimentar la necesidad de una mujer que juzga primero como «histórica y literata» y después, genéricamente, dentro de un tipo, «las Bovary de Plaza Congreso» (Onetti, 2009: 29). En este caso la receptora está contaminada de ficción, lo que explica su credulidad ingenua, su necesidad de escuchar historias.³⁵ O sea, de una u otra manera, la lectura está siempre en la génesis de la producción ficcional y la ensoñación.

A pesar de las variantes que se van a ir desplegando en la obra de Onetti, este nunca abandona el personaje de tipo soñador-fabulador, el productor de historias, aunque puede revelarse desde ángulos muy diversos (el que inventa acostado en una cama, el que cuenta o se confiesa, el que escribe). De todos modos, la más radical de las ficciones es la que implica transformarse en otro, inventarse un personaje a quien encarnar, como ocurre con la protagonista del cuento «Un sueño realizado» (Onetti, 2009: 44-59), lo que también supone una vocación de artista, como Brausen inventa a Arce en *La vida breve*, o como Alonso Quijano inventa a Don Quijote.

Lo cierto es que, por lo general, la producción de historias (o «aventuras», como prefiere llamarlas Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo*, rótulo más «literario» y aun ligado a ciertos géneros de ficción)³⁶ corre por cuenta de alguien cuya existencia es oscura o angustiante, cuando no vive con una sensación de falsedad o ajenidad, subordinado a la idea de que la vida está en otra parte, y la invención funciona como dispositivo liberador. Cueto señala, sin embargo, que

... los narradores-personajes de Onetti son seres sombríos pero no anodinos. En ellos anida la sensación de inutilidad y, con frecuencia, la renuncia a la lucha. Pero están lejos de ser personajes apáticos [...] un fuego feroz y reprimido acompaña al silencio de los que viven en la penumbra (2009: 41).

De igual modo, la fantasía remite a otro mundo posible. De ahí que la actitud que se asume frente a la narración de historias es similar a la expectativa lectora. Según Sartre, leer puede ser una forma de dotar a la vida de un relato, de encontrarse en un texto significativo; escribir, tanto como leer, puede suponer una mediación liberadora, del mismo modo que ambos gestos pueden ser alienantes del sujeto.

En realidad —dice Sartre— se lee porque se quiere escribir. Leer es un poco, en todo caso, reescribir. Desde este punto de vista sí: la gente

35 Otro personaje, Jorge Malabia, en el cuento «El álbum», se caracteriza por la necesidad de «escuchar» historias que le cuenta su amante y él supone ficciones inventadas para alimentar el amor. Una vez que ella se ha ido y encuentra el álbum de fotos, descubre que las historias eran ciertas y así sobreviene la desilusión, la pérdida de la magia (Onetti, 2009). La ansiedad por la ficción, la necesidad de historias, puede equipararse con la búsqueda de cualquier lector compulsivo.

36 Ya en la Segunda Parte del *Quijote*, cuando Sansón Carrasco comenta la Primera Parte con Alonso Quijano, nombra las secuencias como «aventuras», al estilo claro de los libros de caballería.

descubre que tiene necesidad de contar su vida. [...] Lo que quiero decir es que la gente —toda— querría que esa vida vivida que es la suya, con todas sus oscuridades [...] sea también vida presentada. Cada uno quiere escribir porque cada uno tiene necesidad de ser significativo, de significar lo que experimenta. [...] Lo que la gente desea —algunos sin saberlo— es ser, ante todo, sus propios testigos. No se vive trágicamente lo trágico, ni el placer con placer. Queriendo escribir lo que se intenta es una purificación (Sartre, 1973: 29-30).

En este sentido, leer y escribir aparecen como búsquedas de ficciones que representen al sujeto. Paul Ricoeur, por su parte, destaca la importancia de esos relatos que han sido incorporados por la vida o por la literatura como alimento enriquecedor para el autoconocimiento, afirmando que «comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida. Ahora bien, comprender esta historia es hacer un relato de ella, conducida por los relatos tanto históricos como ficticios que hemos comprendido y amado» (Ricoeur, 1991: 30). Ya se verá cómo este circuito de ida y vuelta entre lectura y escritura reaparece en adelante en otros textos de ficción deudores de Cervantes.

Un periodista italiano le preguntó una vez a Onetti qué libro desearía escribir y la respuesta fue: «el definitivo, el total, el que hiciera inútil escribir ningún otro libro nunca más» (Gilio, 2009: 52). Un personaje de *Cuando entonces* (1987), Lamas, desea escribir «la novela total, capaz de sustituir a todas las obras maestras que se habían escrito en el mundo y que yo admiraba» (Onetti, 2007: 924). Muchos años antes, un personaje recurrente de Onetti, el viejo Lanza, español exiliado en Santa María, confiesa al joven Jorge Malabia sus aspiraciones juveniles de escribir «una obra genial [...], un libro que lo dejaría dicho todo [...]. Me refiero al libro único y decisivo» (Onetti, 2005: 444).³⁷ La insaciabilidad irremediable de que parte la idea de la *novela perfecta*, aquella que haga innecesario seguir escribiendo, es semejante en su carácter ideal e inalcanzable a la del lector voraz, quien nunca va a encontrar la novela que haga inútil seguir leyendo. Lector y escritor buscan lo mismo; cara y contracara de la misma moneda, nacen de un mismo deseo.

El propio Onetti fue ese tipo de lector insaciable inaugurado para la literatura por Alonso Quijano, y simultáneamente por el propio narrador del *Quijote*, aficionado a leer «hasta los papeles que encuentra por la calle» (*DQ*, I, capítulo IX). Un lector enganchado en la ficción, propenso a prestarle credibilidad, que busca siempre, a pesar de todo, la aventura, la continuidad de la historia —aun cuando es consciente de su carácter ficcional—, goza (y sufre) el suspenso y la intriga; un lector siempre fiel y siempre insatisfecho.

37 Ya viejo, Lanza contempla otra posibilidad del genio, la de crear algo nuevo a partir de la combinación de fórmulas gastadas. «Ahora, en cambio, solo quisiera escribir un libro, tiene que ser una novela, hecha del principio al fin con lugares comunes. A fuerza de corregir galeras de diarios... [...] En vez de la originalidad genial, eso que podemos llamar el genio del sentido común» (Onetti, 2005: 445-446).

Según el relato de su infancia, que en toda ocasión define como feliz, Onetti fue desde niño un tipo ensimismado de lector. De pequeño, oía a su padre leer para la familia reunida «las obras de Alejandro Dumas, Eça de Queiroz y Flammarion», quien en la intimidad era un lector compulsivo de «novelas policiales baratas. Mirándolo leer, Juan ignoraba que prolongaría ese hábito en su vida adulta». Su propia pasión lectora comenzó en un viejo ropero, donde se encerraba horas, entre almohadones, con un libro en la mano (Domínguez, 2009: 8-9). Las anécdotas de su infancia insisten en este carácter: cuando leía el *Eclesiastés* dentro de un aljibe, durante los veranos, en la casa de Villa Colón o cuando, en las rabonas al liceo se arruinó la vista «leyendo a Julio Verne en la biblioteca del Museo Pedagógico», donde «consumió» una por una todas sus obras (Gilio, 2009: 66; Onetti, 2009: 833). Pero quizás la anécdota más significativa, la que más revela el vicio lector del joven Onetti, sea la de su descubrimiento de un tío que vivía en Sayago, a varios kilómetros de su casa, y tenía la colección completa de las aventuras de *Fantômas*. Se trataba de una exitosísima serie de novelas policiales escritas por Marcel Allain (1885-1970) y Pierre Souvestre (1874-1914), quienes desarrollaban la historia de numerosos crímenes de un inteligente y lúbrico asesino, Fantômas, el rey del disfraz y la evasión. La saga comprendió treinta y dos volúmenes aparecidos a partir de 1911, más once títulos publicados por Allain después de la muerte de Souvestre (Walz y Smith, 1997-2010). Cada título agregaba un par de crímenes, agravaba la impunidad de Fantômas, dejaba pendiente todas las resoluciones para el siguiente volumen, y así sucesivamente, postergando el interés, prometiendo lo inagotable, como los libros de caballerías.³⁸ Onetti, que tenía once o doce años, visitaba a diario al tío dueño de «semejante maravilla», porque aquel solo estaba dispuesto a prestarle «un tomo por vez» (Gilio, 2009: 67). De modo que leía uno por noche y hacía cada día, caminando ida y vuelta, los cinco kilómetros que lo separaban de su casa, para poder conseguir el volumen siguiente. El propio Onetti afirma que «lo malo de esta historia es el final», «porque en el último tomo se anunciaba que a las aventuras de Fantômas seguirían las aventuras de la hija de Fantômas. [...] Tal vez esta hija de Fantômas que el cielo me negó está entre mis más tempranas y dolorosas frustraciones» (Gilio, 2009: 67). «Mi pariente no tenía ni un solo tomo de esas aventuras. Todavía sigo buscando las aventuras de la hija de Fantômas» (Onetti, 2009: 833). Sin saberlo, el hombre lo «había condenado a una búsqueda perpetua que él asumía con tozudez de escritor, porque ninguno de los dos tenía la menor idea de dónde se hallaban esos tomos prometidos, y no iban a resignarse» (Domínguez, 2009: 16). Al fin de cuentas, toda buena lectura produce alguna forma de creación y la primera reacción ante el desasosiego de lo inacabado es «el deseo de tomar la pluma y darte fin al pie de la letra como allí se promete» (*DQ*, I, 1).

38 Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Julio Cortázar, Umberto Eco, entre otros, han dejado su testimonio apasionado como lectores de *Fantômas* (ver Walz y Smith, 1997-2010).

Como Alonso Quijano fue lector enfermizo, insaciable y enajenado de libros de caballerías, que también acababan siempre con la promesa de continuación de «aquella inacabable aventura», en la edad adulta Onetti lo fue de novelas policiales. Si de algún modo se construyó a sí mismo como personaje, este fue quizás el más cervantino de todos, aunque en una versión «crapulosa»: pasaba días y noches sin levantarse de la cama, bebiendo whisky, alimentándose de tortas dulces y devorando toda clase de novelas policiales «de claro en claro y de turbio en turbio», que alternaba con la escritura. El mismo autor que por un lado reclama por boca de uno de sus personajes narradores/escritores, la necesidad de no contar hechos, sino «el alma de los hechos» era lector apasionado de un género fuertemente atado al argumento lógico, al suspenso, a la tensión pendiente del desenlace (Onetti, 2005: 1-32).

Los críticos han insistido en la preeminencia del subjetivismo interior por encima de la importancia de la trama o la atención a un argumento, ilación, resolución en la narrativa onettiana (Cueto, 2009; Rama, 1967). Es cierto que esa es la premisa inicial, la declaración del primer narrador en la novela iniciática expresa el deseo de despojarse de los hechos: «Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no» (Onetti, 2005: 4). Pero se debe, sobre todo, a una idea de la verdad narrativa sujeta al punto de vista:

Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene (Onetti, 2005: 9).

Y Onetti sabe lo que Eladio Linacero intuye: que no hay historia sin hechos, que los matices anímicos o los fantasmas interiores solo pueden fluir en torno al relato de un hecho, como la salida obligada con Cecilia una noche, el momento de la confesión a Cordes, la «historia de Ester», la prostituta de *El pozo* (Onetti, 2005). Que una *historia*, en definitiva, aunque revele «un alma» («la historia de un alma») porque se mueve en el terreno del *sueño*, no puede prescindir de hechos, y los sueños o aventuras, como se nombran alternativamente, no solo representan una secuencia narrativa, sino que arrastran los tópicos más socorridos de las novelas de aventuras. Por eso el narrador propone una alternativa: «También podría ir contando un “suceso” y un sueño. Todos quedaríamos contentos» (Onetti, 2005: 5).

Ángel Rama señaló, por ejemplo, que las novelas de Onetti

... reducen voluntariamente el campo de la peripecia y prefieren la concentración sobre vivencias de algunos seres en forma desarticulada, destruyendo o descuidando los enlaces causales, de tal modo que las escenas se presentan una tras otra débilmente motivadas y débilmente engendradoras de otras posteriores, como imágenes estáticas, recurrentemente incoherentes (1967: 74).

Sin embargo, advierte un gusto reprimido por «la acción exterior, en estado puro», o lo que venimos llamando «aventuras» que, para el crítico uruguayo,

aparece en permanente retención, emergiendo apenas en la enumeración, disueltas, para concentrarse en sensaciones.³⁹ Pero Rama no puede dejar de observar una «permanente nostalgia de la peripecia», «una íntima inclinación por la fantasía aventurera» que solo se desahoga débilmente en las «historias infantiles» que sueñan sus protagonistas —Víctor Suaid, Baldi, Eladio Linacero, Brausen— (1967: 74).

Como salvedad, podría afirmarse que si la «historia» parece no contar en las novelas y muchos de los cuentos de Onetti como principal carril narrativo, otra impresión puede surgir del conjunto de la obra onettiana. Rama señaló también una falta de armonía en la estructura interna de *Juntacadáveres*,

... en la que parece como si la fragmentación, tan característica de la obra de Onetti, hubiera devenido caos. Rama anota este defecto a propósito de la excesiva concentración sobre diversas estampas sueltas, «relacionadas o no entre sí con las exigencias de la narración, que tienen un aire de catálogo de momentos, interesantes, pero escasamente funcionales» (Campanella, 2007: 1117).

Sin embargo, los fragmentos y personajes apenas nombrados que atraviesan una novela —en este caso *Juntacadáveres*—, las referencias a hechos del pasado o del futuro ficcional que no se explican, adquieren, en la mayoría de los casos, un sentido, una «funcionalidad» que los completa en otra novela. Y cuando eso no ocurre y el cabo quedará suelto, el narrador se atreve a decir, como en *La muerte y la niña*, que «acaso esta no sea otra historia» (Onetti, 2007: 630). O en el caso de un aspecto que no va a desarrollarse, el motivo esgrimido puede ser, sin más, que se trata de una ficción y en definitiva el autor tiene el control, como en *Dejemos hablar al viento*, cuando se intenta describir una pintura: «Pero aquí no tratamos de cuadros. Apenas un libro, una historia. No valen la pena la entrega y la explicación» (Onetti, 2007: 723). Una posibilidad de desarrollo que se deja trunca por opción, un retazo, una información que se escamotea al lector, procedimiento que también inventó Cervantes, que mucho tiene que ver con el problema de las fuentes y que aparece, por una parte, como ejercicio extremo de la libertad creadora (de decir y no decir) y, por otra parte, aunque le da al relato un carácter artificioso y arbitrario, paradójicamente permite la impresión de que hay un sustrato previo al texto donde estas historias «existen» y otorga una forma de verosimilitud o bien supedita la acción a la voluntad de un autor caprichoso y omnipotente que manipula los datos a su antojo.

Como en las aventuras de Fantômas, el texto onettiano invita al lector a seguir leyendo para comprender. Como en ellas, siempre se deja una cuota de insatisfacción, un fragmento oculto o ambiguo, que, aunque requiere la participación, necesariamente conduce a una expectativa deseante permanente.

39 El caso extremo de esa tendencia enumerativa puede verse en *El pozo*, cuando Eladio Linacero menciona las aventuras que vienen a su mente por medio de títulos («podría llenar un libro con títulos», dice. Onetti, 2005: 12).

De la aventura al libro: marcas de escritura, marcas de autor

El asunto central de *El pozo* es el relato de las ensoñaciones de Eladio Linacero, más dignas de contarse que los sucesos de su vida y por las que siente un orgullo de artista. La primera fantasía compensatoria se presenta de esta manera:

La aventura merece, por lo menos, el mismo cuidado que el suceso de aquel fin de año. Tiene siempre un prólogo, casi nunca es el mismo. Es en Alaska, cerca del bosque de pinos donde trabajo. O en Klondike, en una mina de oro. O en Suiza, a miles de metros de altura, en un chalet donde me he escondido para poder terminar en paz mi obra maestra. (Era un sitio semejante donde estaba Ivan Bunin, muy pobre, cuando le dieron el Nobel). Pero, en todo caso, es un lugar con nieve. Otra advertencia: no sé si cabaña y choza son sinónimos; no tengo diccionario y mucho menos a quien preguntar. Como quiero evitar un estilo pobre, voy a emplear las dos palabras, alternándolas (Onetti, 2005: 8-9).

Desde el momento en que se habla de «prólogo» se advierte la contaminación literaria de la imaginación, la cercanía de los ensueños con la creación (o solo se puede imaginar a partir de un modelo leído y admirado). Los escenarios elegidos son proporcionados por la lectura (en este caso, parecen imágenes tomadas de las novelas de Jack London, que ha leído Linacero) o, por el contrario, se imagina él mismo como escritor. La preocupación por el lenguaje se hace explícita al dudar entre un término u otro, y, a despecho de la pretensión de sencillez, transparencia y falta de diccionario, «choza» y «cabaña» pertenecen, en el sistema rioplatense, a un registro más literario que coloquial, por lo que volvemos a la misma idea de que se escribe porque se lee, para producir el mismo efecto, prolongar el encantamiento lector.

En sus propósitos, la escritura se presenta, en *El pozo*, como autobiografía disparada por un *texto leído*: «Un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes. *Lo leí no sé donde*» (Onetti, 2005: 4).⁴⁰ Lo paradójico es que lo único interesante que realmente se cuenta son las aventuras imaginarias, el resto parecen detalles de

40 Entrevistado por el periodista y escritor Ramón Chao (*La Jornada*, Ciudad de México, 13 de agosto de 1989), Onetti explica que la opinión corresponde a Benvenuto Cellini (la entrevista puede leerse completa en <HYPERLINK "<http://eljineteinsomme2.blogspot.com/2009/01/juan-carlos-onetti-vivi-absolutamente.html>"><http://eljineteinsomme2.blogspot.com/2009/01/juan-carlos-onetti-vivi-absolutamente.html>>). En la edición en castellano, Cellini dice al comienzo: «Todos los hombres de cualquier condición que hayan realizado algo ejemplar, o que se asemeje a la virtud, deberían escribir su vida con su propia mano, de manera verídica y honesta. Pero no debería iniciarse tan bella empresa antes de haber cumplido los cuarenta años de edad» (*Mi vida*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971). Lo cierto es que Linacero es claramente un personaje lector. Habla de literatura con Hanka, ha «leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los veinte o veinticinco años» (Onetti, 2005: 18), afirma haber encontrado en algún momento la felicidad bajo la fórmula de «comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer algún libro de vez en cuando» (2005: 30). Es además un escritor secreto, tiene

una vida corriente. Si hay más, la opción es descartarlo bajo la premisa «podría hablar de...», pero no hacerlo (Onetti, 2005: 4). Varias veces se recurre al procedimiento de evitar la precisión de detalles, manipular la información: «No sé si tenía quince o dieciséis años. Sería fácil de determinarlo pensando un poco, pero no vale la pena» (Onetti, 2005: 5). Onetti/Linacero descarta lo anecdótico para centrarse en las aventuras imaginarias, donde no hay edad y los detalles pueden acomodarse según las necesidades narrativas, pareciendo que «esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad» (*DQ*, I, 1).

Como se dijo, el recurso de la fantasía productora de historias va a ir profundizándose en la narrativa de Onetti hasta comprometer el estatus mismo del relato. Si *El pozo* registra la construcción ficcionaria de aventuras como ensueños, en *La vida breve* el protagonista, Brausen, frente a su impotencia o esterilidad para escribir un guión para la agencia en que trabaja, despliega, a partir de la invención de una escena, la génesis de una ciudad imaginada, Santa María, a la que va poblando de referencias y personajes. En *La vida breve* las relaciones de proximidad entre la vida de Brausen y la historia imaginada están aún débilmente suturadas y pueden verse los puntos de contacto (el médico Díaz Grey como *alter ego* del propio Brausen, Elena Sala como sustituta idealizada de su esposa Gertrudis, y así). Pero la necesidad de aventura del protagonista, el afán de correr la suerte de sus personajes, no se detiene en esa ensoñación —que, en principio, no llega a la escritura—, salta a la acción cuando Brausen se constituye a sí mismo personaje, interactuando en el sórdido mundo de su vecina, la prostituta Queca, bajo el nombre de Arce. Los primeros capítulos de *La vida breve* dan cuenta de esta transformación, tan próxima en cierta forma a la de Alonso Quijano. Como aquel emula el mundo idealizado, libresco, de las caballerías, Brausen se constituye personaje de novela negra, ingresando al mundo de prostitutas y macrós, el crimen, las venganzas, las necesarias huidas de la autoridad.⁴¹ Solo que el lugar adonde

toda una «papelería que llena [sus] valijas», aunque «todo lo escrito no [sea] más que un montón de fracasos» (2005: 28).

41 «Macró» es uno de los términos del lunfardo rioplatense para referirse al tratante de blancas. La narrativa de Onetti es, dentro de la literatura uruguaya, la que registra de modo más fiel el mundo del burdel, la psicología de la prostituta, las justificaciones del proxeneta. Casi todas sus novelas asumen o bordean estas figuras. Muchas de las formas que alcanzó la vida prostibularia, las historias individuales de las mujeres que las llevaron a convertirse en prostitutas, sus orígenes nacionales y sus metamorfosis, la resistencia social, la hipocresía de la doble moral, el encierro del gineceo y sus productos, el ambiente, en fin, vinculado a esta zona oscura y oscurificada de la vida rioplatense, son revelados devotamente en la narrativa de Onetti. El macró representa el rechazo al mundo burgués del trabajo, la miseria, la alienación, la humillación y se corresponde bastante en sus móviles, su cinismo y su impudor, con las entrevistas a *cafishos* históricos recogidas por Yvette Trochón (2006). Larsen, el macró por excelencia de la narrativa onettiana, es, además, un artista, tiene un proyecto, confía en él, cree que «todas las cosas pueden hacerse con pureza», aunque sabe de antemano que está condenado al fracaso, porque siempre habrá una distancia entre el

huyen los personajes es la recién inventada Santa María y entonces las dos historias —ensueño y representación— interaccionan, sentando las bases de ese universo vacilante que se desplegará en el resto de la obra de Onetti.

Otras complicaciones se insinúan ya en *La vida breve*: hay un pasaje en el que Brausen se encuentra con el viejo Macleod, su jefe. Y este reaparece luego en Santa María, en el hotel en que se aloja Díaz Grey. Lo desestabilizador es que Díaz Grey, criatura de Brausen, lo reconozca de este modo: «desde la primera copa [...] descubrió que el dueño del hotel era el viejo Macleod; un Macleod sin la afeitada reciente, despojado del cuello duro y de las ropas caras, limitado y más fuerte, más verdadero tal vez» (Onetti, 2005: 613). José Pedro Díaz considera que desde *La vida breve* el médico termina sustituyendo a Brausen y apropiándose de la creación de la historia, creando a su propio creador, y que ese juego de espejos solo confirma que los dos «tienen otro que los inventa», lo que «debilita la pretensión de verdad de su novela al tiempo que intensifica la presencia del proceso creador como organización mítica básica» (1989: 23, 24-26). Pero más que eso, lo que revela este pasaje es una traslación directa que opera por momentos desde la conciencia de Brausen a la de sus personajes. Porque también Brausen es un soñador que anhela la sustitución. Alguien que, como Alonso Quijano, pasa de la pretensión de escribir a la de ser otro:

Quería escribir lo que era un médico en la penumbra del cuarto de hotel, en los corredores del hospital, en la sala de médico de guardia, donde tomaría café [...]. Pero no fue Díaz Grey ni su reacción y dificultades ante la mujer muerta lo que me hizo comprar el cuaderno y los lápices; en los últimos días solo me interesaba pensar en la pieza del hospital, quería describir minuciosamente, hasta habitarla, la diminuta sala del médico de guardia [...]. Quería estar allí, oírlos murmurantes y respetuosos en las pausas, ser yo mismo Díaz Grey [...] (Onetti, 2005: 646).

Pero también aspira a la ubicuidad que van a ir adquiriendo con el tiempo y el correr de las páginas algunos personajes de Onetti, de ser a la vez autor y criatura, narrador y narrado, «ser la habitación y estar afuera de ella» (Onetti, 2005: 646). Esa pretensión lo hace ejercer una escritura intermitente: «a veces escribía y otras imaginaba» (Onetti, 2005: 604).

La vida breve termina con un diálogo misterioso de varios personajes en un bar. Habrá que esperar a *Juntacadáveres* (1964) y aun a «La novia robada» (1968) para completar el sentido de ese diálogo. En *Dejemos hablar al viento*, lo imaginado antes por Onetti, Brausen o Díaz Grey adquiere ya forma de libro —y nada menos que los *libros sagrados* de la fundación de Santa María— y los

proyecto y la realización. Onetti aprovecha otras veces la comparación, lo que revela hasta qué punto llega su debilidad por el tema. En *Tierra de nadie un marchand* se define como un «macró del arte», quien no deja de ser un comerciante: «Disfruto del arte, lo exploto. Y eso no es ser un artista, no tiene nada que ver con una vida artística. Vida de artista es la de Gaugin y no la de Wilde. Entregar la vida de uno al arte y no usarlo para embellecerse la vida». El verdadero artista, para entregarse, debe fracasar en la vida: «El amante es Romeo y no Casanova» (Onetti, 2005: 79).

personajes asumen su condición de tales, enfrentados a la existencia de un autor y un destino ineludible que además viven como culpa. Al final de la primera parte de la novela, el excomisario Medina se encuentra con Larsen, el protagonista de *Juntacadáveres*, que en esta oportunidad es nombrado Larsen, pero también Juntacadáveres, Junta, Carreño (Onetti, 2007: 765).

Una característica cervantina de los personajes onettianos, que contribuye a la ambigüedad diseminada a lo largo de los distintos textos, es la inestabilidad de los nombres propios. Esto se debe a la conjunción de varios factores, como el hecho de que los personajes se muevan en distintos mundos y cambien de identidad cuando pasan la frontera de la legalidad a la clandestinidad, del plano de la «realidad» al papel que desean representar, que eligen para sí mismos, o que se manifiesten a partir del apodo que reciben de otros, a menudo caricaturesco. El cambio de nombre posibilita también el suspenso, el despliegue de enigmas y reconocimientos. En el caso de las mujeres, el nombre puede revelar una zona de intimidad afectiva, como Olga, que puede ser «la muchacha», pero es Gurisa solo para Medina en *Dejemos hablar al viento*. En *Cuando entonces*, Magda es *nom de guerre* de una prostituta, además misteriosa: «No juro que se llamara Magda, Magdalena. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, borracho» (Onetti, 2007: 889). La identidad civil de Magda se revela luego de su muerte, cuando asume un carácter prosaico y es reconocida por su verdadero nombre sin aura, Petrona García.⁴²

A su vez, en el caso de las prostitutas, el cambio de nombre es gaje del oficio, y Onetti aprovecha la tradición del tango que recurrentemente simboliza en él la caída moral. Con seguridad está presente el verso del tango «Ya no sos mi Margarita / ahora te llaman Margot»,⁴³ cuando Frieda von Kliestein, uno de los personajes más polifacéticos de Onetti, cambia su nombre por Margot en *Dejemos hablar al viento* y se dedica a regentear un cabaret.⁴⁴

42 El nombre completo se da, en muchos casos, sobre todo de personajes femeninos, en la transcripción de un documento oficial, como la partida de divorcio de doña Cecilia Huerta de Linacero en *El pozo*, tristemente confrontada a la Ceci juvenil o más aún en la partida de defunción, como si solo después de la muerte se alcanzaran una identidad definitiva (además de Frieda von Kliestein en *Dejemos hablar al viento*, Petrona García en *Cuando entonces*, Moncha será María Ramona Insaurralde Zamora en «La novia robada» (1968). Por otra parte, en el *Quijote*, el narrador solo estabiliza el nombre de Quijano cuando se encuentra al borde de la muerte.

43 La letra del tango *Margot* es de Celedonio Flores y la música de Carlos Gardel y José Razzano.

44 La vacilación en torno a los nombres propios ocurre también en muchos relatos de Onetti para medir la distancia entre la pureza de las aspiraciones juveniles y la corrupción y decadencia del mundo adulto. Un sentido no contradictorio pero sesgado asume el cambio de nombres cuando afecta a las prostitutas o proxenetas: la modificación es producto del ocultamiento delictivo, de la vergüenza social de llevar el nombre de pila y de las permanentes migraciones a que se ven sometidos por su marginalidad. En el tango, verdadera matriz de motivos onettianos, también es frecuente que se señale el cambio de nombre en la mujer como un estigma de la caída o de la pretensión social a costa del deshonor. Así ocurre, por lo menos, en *Margot* («Ya no sos mi Margarita / ahora te llaman Margot»), *Marieta* («Yo ya sé que a vos / te batan la Dorita») y *Fulana*

Por cierto, no hay que olvidar que esta Frieda «degradada» de la segunda parte de la novela es, si se quiere, un personaje en segundo grado, ya que nace de un segundo relato surgido dentro del relato, una ficción soñada por Medina, su amante en la primera parte.

Lo cierto es que, como decíamos, en el cierre de la primera parte de la novela, Medina se encuentra con Larsen, de quien se dice que «había muerto años atrás». Ante el deseo casi imposible del excomisario de volver a Santa María, Larsen, ya muerto en una ficción anterior, le revela el secreto del origen: todo existe porque (en tanto) está escrito en un libro.

Yo nunca gasto pólvora en chimangos, así que nunca compré ni un libro de esos que los muertos de frío de por allá llaman sagrados, ni tampoco los leí. [...] Fíjese: un amigo me habló de esos libros en el Centro de Residentes. Y, discutiendo, me mostró un pedazo. Espere (Onetti, 2007: 766).

El texto que Larsen entrega a Medina, que leen el personaje y el lector de la novela, es un fragmento de *La vida breve*, la primera imagen que Brausen concibe de Santa María: «Brausen —dice Larsen. Se estiró como para dormir la siesta y estuvo inventando Santa María y todas esas historias. Está claro».

En la segunda parte del *Quijote*, los protagonistas discuten la veracidad de sus aventuras escritas en un libro ya publicado y aun las posibilidades técnicas del saber omnisciente del narrador (II, 2), pero Don Quijote cree en la letra, aunque Cervantes aproveche para dar cuenta de la fisura inconciliable entre las palabras y las cosas. De los dos, Sancho es el más desconfiado de la falta de veracidad y atento a señalar cuando «en esto anda errada la historia» (II, 3). Don Quijote, por su parte, indaga sobre lo que está escrito, notoriamente halagado si la versión lo favorece y dispuesto a perdonar las fallas de la *historia* en favor de la *poesía* —en el sentido aristotélico—, siempre que el libro cumpla con las reglas de idealización de su género favorito. Pero, como Larsen, Don Quijote no lee el libro que lo narra, se conforma apenas con hojearlo. En cierta forma, las dudas de Sancho y su rebeldía ante la letra ponen de manifiesto un desasosiego ante el «estar escrito», que Don Quijote está lejos de sentir, puesto que confía en un autor «sabio encantador» que domina omniscientemente el mundo vivo. Más apegado a la condición de letra bíblica, de creación autosuficiente, *La vida breve* solo puede presentarse como *libro sagrado*, que contiene a la vez lo ocurrido y lo que ocurrirá dentro y fuera de los personajes.

En *Dejemos hablar al viento*, Medina, por su parte, protesta contra la posibilidad de ser ficción, contrarresta la opinión de los lectores con el testimonio de

de Tal («Ya no sos María Rosa / hoy sos Fulana de Tal») y puede sospecharse en tantas otras que llevan nombre francés y nacieron en el arrabal o en el conventillo. La María Bonita de *Juntacadáveres* se llamaba antes Nora y en medio una «serie de nombres falsos y de olvidado origen se habían extendido entre el primero y el último». Por otro lado, la figura de la prostituta es también alguien que representa un personaje, cumple las fantasías, las expectativas de los clientes, se reinventa cada noche. Entre tantas, hay otra prostituta onettiana, «desesperada y tímida, [que] había tomado el nombre Blanca y lo había hecho Blanche, Bianca, Quita, Blan [...] según fuera la noche» (Onetti, 2007: 461).

su existencia. Más cercano al Augusto Pérez de Unamuno, pero a la vez menos cerebral y mucho menos libresco, argumenta la realidad de su vivencia, de su recuerdo: «—Pero yo estuve ahí. También usted». La respuesta de Larsen es la que finalmente cambia el estatus del relato: «—Está escrito, nada más. Pruebas no hay. Así que le repito, haga lo mismo. Tírese en la cama, invente usted también. Fabríquese la Santa María que más le guste, mienta, sueñe personas, cosas, sucedidos» (Onetti, 2007: 767). De modo que la segunda parte de la novel *Dejemos hablar al viento* narra ese sueño.

Por todo lo dicho, el mundo interno creado por Onetti se va enredando gradual y cervantinamente en la necesidad de poner a prueba la verdad de la ficción, lo que resulta inconsistente y humorístico tanto en el plano narrativo (como si el hecho de que el narrador declare la verdad de la historia tuviera algún efecto probatorio sobre ella) como en el interior de la ficción, en tanto que nadie necesitaría en principio probar que existe un lugar en el que estuvo y en el caso de que así fuera, ¿qué clase de prueba sería suficientemente consistente?, ¿qué realidad exige pruebas y para presentar ante quién? Es decir, ya sea ante la declaración del narrador cervantino de no salirse «un punto de la verdad» (*DQ*, 1, 1) como en la confesión de falta de pruebas, nos enfrentamos a aceptar las condiciones del «como si...» impuestas por el propio texto.

En el caso de los personajes de *Dejemos hablar al viento*, el único o el máximo espesor de verdad les es conferido por el hecho de estar escrito en otras páginas que el lector conoce, condición indiscutible de existencia. Por eso se insiste tanto en el recurso de recuperar el pasado de los personajes —que es también el pasado del lector— bajo la forma de la inclusión de referencias a libros anteriores. Por ejemplo, se incorpora así «un sujeto al que llaman el Colorado», clave para el fin de la novela, puesto que será quien incendie Santa María. Cuando Medina pregunta por él a Díaz Grey, la respuesta remite materialmente al lector a un cuento anterior, «La casa en la arena»: «Otra historia vieja. Estuvimos un tiempo en una casa en la arena. Tipo raro. Hace de esto muchas páginas. Cientos» (Onetti, 2007: 623).

La incorporación gradual de los libros al libro, la referencia a historias ocurridas no solo en el pasado de la ficción, sino en un/unos libros anteriores —«hace [...] muchas páginas»— es progresiva en la narrativa onettiana y cada vez más transgresora de los límites habituales (tolerables) entre ficción y realidad material. Y tendiendo incluso a incluir implícita o explícitamente el nombre y la figura del autor en un juego permanente de desafío al lector.

En los *cientos* de páginas que median entre *La vida breve* y *Dejemos hablar al viento* se da un proceso similar al que va de la primera a la segunda parte del *Quijote*: de las aventuras concebidas por exceso de contaminación lectora de un hidalgo manchego al relato de personajes que leen un libro anterior que narra sus propias vidas —o, dicho de otro modo, sus vidas pasadas solo son páginas—, simulando la realización simultánea de la escritura y la lectura, cuando no de la escritura y la vida. El *Quijote* parte de unas genéricas referencias a Cervantes,

colocado primero fuera de la novela (como «amigo» del cura, pero en su condición real de escritor —un pobre hombre, al fin, más «amigo de desdichas que de hacer versos» [DQ, I, 6: 68])—, tal como Onetti será en *La vida breve* compañero de oficina de Brausen, «un hombre gris, con cara de aburrido» (Onetti, 2005: 604), y se va evolucionando a una presencia autorial creciente, aunque velada en los dos universos narrativos.⁴⁵

En el primer *Quijote*, Cervantes se adentra un punto en la ficción como autor de *El curioso impertinente*, gracias a la referencia a *Rinconete y Cortadillo* (DQ, I, 47: 485), introduciendo un texto suyo dentro del texto, además de proponerse como presumible personaje, un anterior huésped de la venta que hubiera extrañado su maleta con los susodichos manuscritos.⁴⁶ Más o menos del mismo modo se va graduando en el universo de Onetti. Un poema atribuido al joven Malabia en *Juntacadáveres* había sido publicado muchos años antes en una revista con la firma de Onetti.⁴⁷ Estas formas más aviesas de «presencia» suponen otro tipo de juego que desafía a la crítica, al lector más interesado: la huella de una novela que aun no se ha publicado —aunque circulara en manuscrito—,⁴⁸ un poema casi desconocido publicado hace mucho.⁴⁹ Por otra parte, la estrategia de remitir el

45 Baste mencionar la referencia a «un tal de Saavedra», valiente y destacado compañero de cautiverio del Capitán Cautivo, en Argel, mencionado en el capítulo XL del *Quijote* (DQ, I) o el Saavedra de *El trato de Argel*, al margen de las referencias autobiográficas de las piezas prologales.

46 La crítica que se hace al comienzo de la Segunda Parte sobre la inclusión de *El curioso impertinente*, en la Primera Parte, revela un juego bastante fino también, puesto que se supone que quienes debaten la pertinencia de su interpolación *estuvieron allí*, vieron el manuscrito y oyeron su lectura, por tanto no deberían dudar del nexos con la historia principal. En este caso, los personajes de ficción, juzgan el relato como tal, en cuanto composición.

47 Según lo detectó José Pedro Díaz, el poema fue publicado en la revista *Casa de las Américas*, La Habana, n.º 97, julio-agosto, 1976: 7, bajo el título «Balada del ausente» (ver Onetti, 2009: 1116).

48 El capítulo 47 de la Primera Parte del *Quijote* se ambienta en una posada; allí aparece una maleta que alguien extravió y que contiene dos textos manuscritos: uno de ellos se titula *Novela de Rinconete y Cortadillo*. El hallazgo pasa a manos de un cura que «la guardó, con prosupuesto de leerla cuando tuviese comodidad». En 1613, al incluirlo en la colección de las *Novelas Ejemplares*, Cervantes dará a la imprenta este texto concebido, por lo menos, ocho años antes. Además de esta anticipada referencia cervantina intratextual, en 1788, Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando, encontró por casualidad, entre los libros de los jesuitas expulsados años antes, un manuscrito fechado en 1606, que reunía una colección de obras cortas de entretenimiento, recogidas por Francisco Porras de la Cámara, prebendado de la catedral de Sevilla, que este había preparado aparentemente para distraer el ocio de su superior, el cardenal arzobispo de la misma ciudad, don Fernando Niño de Guevara (Avalle-Arce, 1982: 37). Porras incluía dos novelitas de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, aunque las versiones allí consignadas diferían bastante de la dada a publicidad en 1613, especialmente la segunda.

49 Para considerar la figura autorial en relación con la obra y con el relato en el *Quijote*, las posibilidades y dificultades para identificar las voces que asumen la autoría con el Cervantes histórico, así como para pensar en conjunto la tríada autor, narradores y lectores, véase Stoop, María. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. Ciudad de México: UNAM, 2005, 2.ª ed.

relato a relatos futuros, aun no publicados (quizás no escritos) es una carta que Onetti aprovecha de principio a fin (desde *La vida breve* hasta *Cuando ya no importe*, para darle cohesión a su obra y reivindicar de modo fuerte la presencia del autor unificador de ese mundo.⁵⁰

La presencia de Onetti en tanto autor material o histórico está muchas veces implícita y no solo en las referencias a obras anteriores publicadas con su firma.⁵¹ Es el caso ya mencionado de la frase: «fue la primera de las *vidas breves* que tuve en Lavanda», donde la autocita es más evidente porque se trata del título de una novela.

Una de las novelas más rebosante de guiños autorreferenciales es *Cuando ya no importe*, la última de Onetti, quien, como Cervantes, vio con lucidez la proximidad de la muerte y pudo cerrar su obra divirtiéndose a su modo en dejar claves y convertir este relato en una síntesis de su escritura, así como en un texto casi susurrado a un lector próximo. Si la novela se construye como un diario cuyo orden se ha perdido y las partes se recogen al azar, escrito por alguien que acepta un trabajo en Santamaría (ahora con este nuevo nombre integrado y rasgos más tropicales) y asume el nombre Carr, en muchos momentos la voz narrativa se mimetiza con Onetti. Buena parte del relato se ocupa de diálogos entre Carr y Díaz Grey. El primero va registrando la voz del médico que, de este modo se convierte en otro narrador. Se sabe que Díaz Grey es uno de los narradores privilegiados por Onetti, ya que en varios relatos, como «La cara de la desgracia», *Para una tumba sin nombre*, «La novia robada», «Jacob y el otro», asume la voz directa o indirectamente.⁵² En este caso, en *Cuando ya no importe*, es *alter ego* de Onetti. El médico es también un escritor que conserva algunos apuntes de la historia de Santa María o Santamaría y ha perdido otros; es quien cuenta a Carr, a pesar de esto, recuerdos deshilachados que pertenecen a la vez al pasado de la ciudad y a libros anteriores de Onetti.

En un párrafo —extenso pero fundamental para probar este proceso— el médico repasa y conecta una sucesión de invenciones que parecen atravesar a la vez por el recuerdo de los dos autores, como en una evocación lejana:

50 Respecto a la obra de Cervantes, Antonio Rey Hazas habla de otras marcas que dan cierre, sentido y coherencia al sistema cervantino. Señala *El coloquio de los perros* como marco de las *Novelas Ejemplares*, *Pedro de Urdemalas* como marco de los *Entremeses* y el *Persiles* como marco de toda su obra. Creo que, siguiendo esa hipótesis, en el mismo sentido se puede considerar *Dejemos hablar al viento* como obra marco de todas las anteriores de Onetti (ver A. Rey Hazas, en *Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 194).

51 Ya se fundamentó un modo de considerar este controvertido asunto en la nota 3.

52 A lo largo de la saga, Díaz Grey va sustituyendo a Brausen en su condición de productor de la historia e incluso podría decirse que el primer creador pasa a ser un elemento interior a la ficción, en su calidad de fundador de la ciudad (su figura montada a caballo está en la plaza central de Santa María; el *brausen* es la moneda sanmariana) y luego en su calidad de Dios Padre, a quien invocan los personajes. Sin embargo, aunque Díaz Grey asuma el control en muchos relatos se presenta la historia como posibilidad, como una de las tantas alternativas posibles (*La muerte y la niña*, *Para una tumba sin nombre*), colocándola en el borde de la confiabilidad mínima para el pacto narrativo.

Y después de la gran victoria prostibularia puedo escribir con exactitud que todo el resto es confusión literaria.⁵³ Demasiadas historias, tantas pequeñas aventuras para un hombre solo vegetando en sociedades provincianas. Perdí apuntes o nunca los escribí, por desconfianza. Un vagar sin sentido comprensible por las arenas que rodeaban una casa,⁵⁴ un infantil empeño en enterrar un anillo que debió estar unido a una historia amorosa y difunta; meses de drogas prescriptas y usadas por tres o cuatro personas que se fugan disfrazadas,⁵⁵ sumergidas en la estupidez de cantos, músicas y sudores hediondos de un carnaval ya añoso; un adolescente empeñado en dar sepultura cristiana a un chivo maloliente;⁵⁶ un promotor de lucha libre, viejo campeón ya vencido por combates, y el tiempo que resulta vencedor de un muchacho mucho más fuerte y joven sin que pueda explicarse por qué;⁵⁷ y basta para mí.

De todo lo que fue recordando el doctor me reservé, como cosa tan querida que la hice mía, la imposible historia de una muchacha que por despecho... Es algo hermoso y no quiero tocarlo con dedos fatigados y temblones. Será mañana si Dios quiere. Había olvidado el nombre de la muchacha o quise olvidarlo porque presentí que no me serviría. No tuve que esperar mucho tiempo para saber que era necesario llamarla, por ejemplo y ya para siempre, Anamaría.⁵⁸ Solo nombrándola así me sería posible verla, acompañar sus movimientos, visitar con ella y su dolor calles, negocios, parajes sanmarianos. El destino la había golpeado, le escamoteó el hombre querido, al casi esposo, hundiéndolo con su yate en un mar cualquiera y de nombre ignorado, dejándole, tal vez con sarcasmo, nada más que la tristeza sin resignación. Solo aquel vestido de novia que se fue despojando de miles de víspers felices. El vestido que permaneció para insinuarle el más profundo sentido de la palabra irremediable. Ahora la tengo, toda ella Anamaría, y la coloco por días o meses boca arriba en la cama. Pero en vano, siempre en vano. Es un cuadro y yo dispongo. Coloco el vestido colgado sobre el espejo de un gran ropero. Los tules y encajes velan impasibles caricias desconsoladas y la gran desesperación que obliga a permanecer horizontales. Como si oprimieran el cuerpo de la muchacha, no sé cuánto tiempo, hasta que aceptara la imposibilidad de corregir los pasados. Hasta que la demencia, irresistible y lenta, fuera trepando por el cuerpo extendido para arrebatármela, hacerla suya y convencerla de que

53 La afirmación no puede ser sino parodia, en la medida en que se hace dentro de un texto literario. Podría considerarse también, siguiendo a Levin, parte de lo que él llama «principio quiijotesco», en la medida en que «siempre que se usan palabras se abusa de ellas, de forma que, si uno verdaderamente pretende convencer, debe empezar por desacreditar el medio verbal. Por ello podríamos decir [adaptando un aforismo de Pascal]: «le vrai roman se moque du roman», o, para captar otro matiz, de lo *romanesque*» (Levin, 1973: 393).

54 «La casa en la arena».

55 *La vida breve*.

56 *Para una tumba sin nombre*.

57 «Jacob y el otro».

58 *El pozo*.

era necesario ponerse el vestido blanco y recorrer, fantasmal y grotesca, calles y callejas de Santamaría⁵⁹ (Onetti, 2007: 1030-1031).

Por este fragmento pasan, como evocaciones fugaces y entremezcladas de un moribundo, alusiones a escenas, argumentos o personajes de *Juntacadáveres*, «La casa en la arena», *La vida breve*, *Para una tumba sin nombre*, «Jacob y el otro», «La novia robada», *El pozo* y de nuevo «La novia robada», que pertenecen simultáneamente al recuerdo de Onetti, de Díaz Grey y del lector, y ya cuando son asumidos por la escritura, a la complicidad conmovida de Carr, que los re-crea agregando, quitando, complementando, decidiendo o cambiando nombres, es decir, interviniendo sobre escritos anteriores.⁶⁰

Hay otros personajes con pretensiones autorales en el mundo sanmariano. El viejo Lanza tiene un archivo a partir del cual sueña algún día escribir la historia de la ciudad. Otro doblete irónico implica que los personajes proyecten un relato que integre este relato del que son personajes, como Don Quijote soñando con el sabio que algún día contará sus aventuras o el narrador cervantino intrigiendo acerca de las posibles versiones escritas, ocultas o perdidas en los anales de la Mancha. También Díaz Grey se siente en la obligación de algunas explicaciones para la posteridad, destinada a los «futuros, tan probables, exégetas de la vida y pasión de Santa María» (Onetti, 2007: 191). Después de sucesivas charlas nocturnas con Díaz Grey, el narrador de *Cuando ya no importe* registra anotaciones en una especie de diario que provoca las burlas de Elvirita: «Alguien anda diciendo que sos el primer historiador del villorrio» (Onetti, 2007: 1052). De modo que existen las más variadas fuentes y versiones orales y escritas sugeridas como mediaciones y pliegues autorales.

Como se mencionó, en algunas oportunidades la firma Onetti o J. C. O. ingresa en la consideración del narrador, en el cuerpo del relato. Por ejemplo, en «La novia robada» se problematiza el punto de vista que se va a escoger para narrar:

Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo. Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmas sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces. Es fácil escribir jugando; según dijo el viejo Lanza o algún irresponsable nos dijo que informé de ella: una mirada desafiante, una boca sensual y desdeñosa, la fuerza de la mandíbula. *Ya se hizo una vez* (Onetti, 2009: 181).⁶¹

En este caso se ironiza con respecto a la veracidad, que queda suspendida en la ambigüedad y hasta la autoría resulta ambigua en la confusión entre nombre y

59 «La novia robada».

60 En *Dejemos hablar al viento*, Onetti había usado el recurso de incluir fragmentos exactos de obras suyas anteriores, por ejemplo una página de *El pozo*, así como un cuento previo «Justo el treintaiuno», que pasó a ser un capítulo de la novela. Al momento de publicar el cuento, el autor ya había declarado que formaría parte de una novela. En otros casos, repite retazos descripciones de personajes, como ocurre con Angélica Inés en *Juntacadáveres* y en *Cuando ya no importe*, y no es el único caso, como se verá.

61 Los destacados son nuestros.

firma, y entre firma y seudónimo, como si aun J. C. O. pudiera ser una cómoda invención ficcional. Se insinúa la simulación, la impostura, la bastardía, tanto como aquel otro juego que empieza cuando se afirma: «Yo, aunque parezco padre soy padraastro de Don Quijote» (*DQ*, I: 7).

A su vez, «Tan triste como ella» se abre con una carta destinada a «Querida Tantriste» firmada por J. C. O., y esto sin considerar las dedicatorias, en tanto otros paratextos que ponen en relación la historia o los personajes de ficción con el Onetti histórico y las relaciones que este entabla en lo que podríamos acordar llamar la «vida real».

Pero Onetti también es personaje de Onetti. En *La vida breve* se introduce su retrato como personaje secundario:

... el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que solo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos [...]. Pero el hombre de cara aburrida [...], Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa (Onetti, 2005, 604-605).⁶²

En *Dejemos hablar al viento*, Onetti se presenta como Usía, cuyo retrato tiene puntos de contacto con el anterior, lo que hace posible la identificación. Al final de la novela, «leve y duro, mostrando en los ojos y en los huesos de la cara una resolución de eternidad, un cuerpo hizo breve sombra en la entrada del Destacamento». Hasta la breve sombra puede aludir humorísticamente, además de a la hora del día, a su presencia fantasmal. Un autor, en este caso doble o triplemente *autor-idad* y *autor-izado*, como padre de la historia, como juez en la ficción y de apellido Usía (es decir, Vuestra Señoría), es inventado por el personaje en un juego más, el juego más tramposo de todos. Onetti/Usía declara: «Soy lo que quieran, pero ahora soy el Juez, ese al que los crédulos tienen que llamar Usía. Y la U mayúscula». Hay en esa declaración una ambigüedad básica, si se acepta que Medina es en este caso el soñador-fabulador y podría inventar un juez que a la vez fuera el autor de sus días, lo que explicaría el «soy lo que quieran». Se trataría de un autor generoso que da a sus personajes la posibilidad de crear, hasta de crearlo o recrearlo en la ficción. De hecho, toda la novela

62 También Cervantes dejó «escrito» su retrato en un célebre pasaje del Prólogo a las *Novelas Ejemplares*: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies. Este digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*... Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra» (Cervantes, 1982, I: 62).

—como muchos otros relatos de Onetti— acusa esa perspectiva en la que el narrador omnipotente más que contar lo sabido asume potestades creativas, en quien hasta la duda es una demostración de control (esto último, como ocurre en el *Quijote*). Más que un narrador es *otro autor*, y seguimos con el magisterio cervantino. Un ejemplo puede verse en el comienzo, cuando afirma, al presentar un personaje: «Susana, la hija de mi muerto, la esposa del capitán, la hermana de Pablo, era lenta y oscura; *me arrepentí de haberla inventado, al principio, tonta y distraída*» (Onetti, 2007: 646).⁶³

Por otra parte, en la mencionada presentación de Usía, la frase que sigue a la conjunción adversativa, «ahora soy el juez», coloca a Usía como autoridad por encima de Medina (y gracias al plural, de los otros, de sus criaturas) y a su vez —en tanto superautor— no deja otra opción que la credulidad. Los «crédulos» pueden ser, para el caso, los otros personajes, tanto como el lector acorralado. O el acto de incredulidad y rebeldía fuera sospechar a Onetti detrás de Usía, y hay varias claves que ayudan a esa complicidad. En este caso el lector, y nosotros en tanto lectores, estamos más enterados que Medina, quien apenas puede sospechar estar ante alguien que, en su omnisciencia, es superior a su naturaleza:

Comprendió y recordó que odiaba a aquel hombre, sin haberlo visto nunca, desde el principio de su vida, tal vez desde antes de nacer. Pero aquel no era un odio de persona a persona; era como el odio a una cosa ineludible, era el odio a todos los sufrimientos —mezclados como una ola con otra, grandes o pequeños— que le había traído la infancia, la primera mujer, el obligatorio principio de la madurez. Como si aquel hombre hubiera hecho débiles y casi increíbles sus viejas esperanzas, como si se hubiera empeñado en frenar sus impulsos, sus rebeldías, como si hubiera trabajado incansablemente para limitarlo a policía de un pueblo olvidado, como si él, el hombre apenas burlón y vestido de negro, a pesar del ardor del verano, lo hubiera dirigido, tenaz y paciente, hasta su encuentro con dos muertos que él, el hombre de oscuro, había previsto y ordenado desde mucho tiempo atrás.

Ahora estaban frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía, un hombre de cara aburrida que saludaba con monosílabos, a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal (Onetti, 2001: 872).

El recurso de traslación de recuerdos entre Brausen y Díaz Grey, similar al usado anteriormente para hacer reaparecer el personaje de Macleod, se reutiliza para el borroso recuerdo de Medina, solo que Onetti da una vuelta más de tuerca cuando abre una nueva fisura, otra duda: lo *visto o leído* permite admitir también a Medina como lector de *La vida breve*. Al final de este extraño encuentro, Usía relata a Medina su entrevista con Díaz Grey: «Hablamos de tantas cosas; fue

63 El destacado es nuestro.

como una historia de la ciudad. No recuerdo qué edad tiene. Pero lo sigo queriendo como si fuera mi hijo. Un hijo fiel». ⁶⁴

En suma, Brausen crea unos personajes (Díaz Grey, Medina) que sospechan la existencia de un creador (el compañero de oficina, el hombre de cara aburrida) a cuya voluntad responden sus destinos y cuya identificación, además, coincide con Onetti. Entonces el embrollo se hace casi insostenible cuando intentamos preguntarnos quién crea a quién. ¿Brausen juega a que sus personajes confundan a su creador e imaginen una voluntad por encima de la suya, que hace coincidir en sus rasgos con un compañero de oficina y Onetti divertido hace coincidir consigo mismo? ¿Onetti, compañero de oficina de alguien con algún rasgo brauseniano, crea a Brausen inspirado en él, quien crea un mundo de ficción cuyos personajes intuyen la voluntad de Onetti detrás de todo el tinglado? Es claro que, además de la polifonía de voces y versiones narrativas, en los relatos de Onetti estamos frente a una polifonía de autores, desde los soñadores-fabuladores de los inicios hasta estos últimos, cuyas ficciones gravitan en la escritura misma, compiten y se superponen en la dotación de la credibilidad. Puede decirse que hay varios autores que parecen moverse en distintos planos, aunque en algunos momentos reveladores emergen a la vez, propiciando la perplejidad de los personajes y la satisfacción del lector, que queda por encima de ellos y enganchado al superautor, a Onetti, la firma última y única que al fin podría tomarse en serio y queda libre de la incredulidad.

Puestos a rizar el rizo, puede advertirse otros recursos y juegos de impronta cervantina en la obra de Onetti, aunque no pasarán, en este trabajo, de la mera anotación. Por ejemplo, las permanentes estrategias para marcar la voluntad creadora que construye el relato a los ojos del lector y lo determina, aunque ya se mostraron algunos casos; también puede mencionarse la apelación a la ficción como única verdad posible. Onetti llega a permitirse, en «La novia robada», la audacia de borrar personajes en mitad del relato, quitarlos de la historia: «los dos hombres habían dejado de pertenecer a la novela, a la verdad indiscutible» (Onetti, 2009: 190). Esta, como otras estrategias, tiende a dar preeminencia a lo escrito sobre lo que está afuera del relato, la «realidad» a la que pertenece, en todo caso, Onetti. Del mismo modo, la verdad novelesca se funda en la opinión, como metáfora del pacto de lectura: «No interesan los detalles de la visión [...]. Solo importa que todos contribuyan a verla y sepan coincidir» (Onetti, 2009: 196). Ya se mencionó la importancia de los juegos intertextuales en el caso de las autocitas y autorreferencias, pero también entra en sus textos la parodia a otros archiconocidos por los lectores, que ingresan por eso mismo en un diálogo casi humorístico, como en el caso del amante que perdió a su mujer dentro de un prostíbulo y se pregunta nerudianamente dónde estará, «entre qué gentes, callando qué palabras» (Onetti, 2007: 765).

64 Si bien no es este lugar para el desarrollo de ese punto, la paternidad (biológica y creativa) y la sospecha de bastardía es un tema central de *Dejemos hablar al viento* y del *Quijote*.

Onetti, como Cervantes, es el tipo de escritor que asume el oficio como compromiso vital ineludible y escribe hasta sus últimos días. Ninguno de los dos pudo resistirse a dejar por escrito la conciencia del final. En esto, como en el autorretrato para la posteridad, Cervantes opta por revelarse en el paratexto y Onetti se parapeta detrás del narrador ficticio. Ya en el Prólogo a las *Ejemplares*, el primero ironiza con respecto a su estado de salud y final próximo: «Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero, ¿quién pondrá rienda a los deseos?» (Cervantes, 1982: 63). Al Prólogo del *Persiles* corresponden los célebres versos: «Puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, esta te escribo». No puede negarse la elegancia poética con que se va derecho a la muerte. Mayor dramatismo y urgencia se revela en la confesión de que «Ayer me dieron la Estremaunción y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir» (Cervantes, 1969: 44-45).

Al final de la última novela, se confiesa Carr, el narrador onettiano y una vez más, se adivina a Onetti detrás:

Escribí la palabra muerte deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones. No puedo decir que el cuerpo me haya traicionado nunca ni haya reclamado venganza por mis malos tratos. [...] Sé muy bien que terminará rebelándose y que usará dolores de intensidad escalonada para obligarme a tenerlo en cuenta, justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación.

Otra vez la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí, entre verdores y el agua, una tumba en cuya lápida se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como fue escrito, lloverá siempre (Onetti, 2007: 1069).⁶⁵

Onetti, lector del *Quijote*

En las pocas oportunidades en que Onetti se refiere a la tradición literaria española salva pocos nombres: apenas Quevedo, Cervantes, Valle-Inclán. Algunas veces habla del *Quijote*, siempre con interés y admiración. Carlos María Domínguez recoge este testimonio de Mercedes Rein que manifiesta el interés de Onetti por el *Quijote* en 1974 y aun mucho después:

Por entonces estaba obsesionado con el *Quijote* y especialmente con el capítulo veinte y el episodio de los batanes. Por rara coincidencia, un día Mercedes entró a su habitación y hojeando la edición del *Quijote* abrió el libro en aquel capítulo, lo que despertó la admiración de Onetti y la

65 La frase que cierra la obra es otra clave intertextual: corresponde al título de una novela de Denis Molina, publicada en 1952 y prologada por Onetti en su reedición de 1967 (Onetti, 2009: 843-844).

necesidad de conversar sobre el episodio en que el caballero de la Mancha y su escudero Sancho, andando sedientos en mitad de la noche, escuchan ruidos de agua y enseguida «unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de Don Quijote». Los miedos de Sancho consiguieron detener a su compañero hasta la madrugada, con toda clase de artimañas. Don Quijote desvía por lanzarse a una nueva aventura. Cuando llegaron al lugar descubrieron que los terrores de la noche provenían de unas máquinas hidráulicas de madera, utilizadas para golpear y enfurtir paños, llamadas batanes, lo que provocó la hilaridad de Sancho y el enojo de Don Quijote. Onetti hablaba con obsesión de aquel capítulo en el que Cervantes ironiza sobre los enormes fantasmas que levantan hasta las cosas más nimias, las diferentes actitudes frente al peligro y la propiedad o mezquindad de vivir apartado de sus caminos. El capítulo veinte es el capítulo que vivimos en Uruguay, le dijo a Mercedes. Años después —recuerda [Mercedes] Rein— me mandó un libro que hacía referencia al capítulo veinte. Nunca me explicó qué encontraba allí. Cuando en la clínica yo le preguntaba se limitaba a contestar: «porque es así». A él no le gusta racionalizar. Él no habla de literatura. Si me hablaba de Sancho no lo hacía en términos literarios. Cuando le pregunté por qué le interesaba tanto el *Quijote* me dijo: «porque me da lástima Sancho, pobre...» (Domínguez, 2009: 63).

En el discurso pronunciado al recibir el Premio Cervantes es cuando desarrolla el carácter de esa relación lectora y asume el *Quijote* como piedra fundadora de la práctica novelesca:

He leído a Cervantes, y en particular al *Quijote*, incontables veces. Era un niño cuando lo descubrí, y espero volver a leerlo una vez más, por lo menos, antes de morirme. Lo que nunca pude imaginar, ni siquiera en los momentos más delirantes de mi existencia, es que mi nombre llegara a estar unido al suyo. Hoy, por méritos que otros me han exagerado, lo está. Les agradezco su delirio, superior al mío. Para mí, de todos modos, no puede haber mayor motivo de emoción y de orgullo. Para mí y para todo novelista auténtico. [...] He dicho que soy desde la infancia un inveterado y ferviente lector de Cervantes. Todos los novelistas, sea cual sea el idioma en que escribamos, somos deudores de aquel hombre desdichado y de su mejor novela, que es la primera y también la mejor novela que se ha escrito. Una novela en la que todos hemos entrado a saco, durante siglos, y que, a pesar de nosotros y de tan repetida depredación, se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura (Onetti, 2009: 863).

El *Quijote* no es solo el primer modelo novelesco, el mejor, o el que contiene en germen todas las novelas, sino que es también directamente fuente. «A confesión de parte, relevo de pruebas». Las palabras de Onetti permiten suponer en el libro de Cervantes el origen de recursos que han resultado productivos para los escritores de la modernidad, que no pueden dejar de saquearlo, depredarlo, utilizarlo, sin que aquel pierda su potencial inagotable.

Aunque desde fines del XIX y en la primera parte del siglo XX se reivindicó el *Quijote* ante todo como representante de las tendencias del hombre —idealismo y pragmatismo, por ejemplo— como modelo eidético, durante buena parte del siglo XIX se había admirado, más que nada, la lengua de Cervantes y el *Quijote* como modelo lingüístico que, entre otras cosas contribuyó a su consideración como clásico (Close, 2005; Rodríguez *et al.*, 2005). En su discurso de agradecimiento por el Premio Cervantes, Onetti no deja pasar ese lugar común (tan abusado) que ponderó el *Quijote* como excusa para entronizar una lengua hegemónica y en cierto modo fosilizada. Colocándose como hablante y como escritor, en un lugar marginal y desmerecido, acepta implícitamente la idea de un centro de prestigio o legitimación lingüística:

A pesar de que hay en este recinto muchas personas más cultas y talentosas que yo, y a pesar de provenir, como provengo, de un lejano suburbio de la lengua española, me atreveré a dar una tímida opinión personal sobre uno de los incontables valores de la obra de Cervantes y, en especial, del *Quijote* (Onetti, 2009: 861).

Si bien no hay ninguna marca de ironía en este fragmento, podemos suponer ese matiz que habilita una lectura desviada, si tenemos en cuenta la posición despectiva (o mejor sería decir prescindente) que adoptó siempre Onetti ante el lenguaje académico, la retórica castiza y cómo siempre optó casi militantemente por los rioplatenismos y las variantes semánticas, sonoras y sintácticas locales, con incorporación de italianismos, lunfardismos, galicismos propios del habla de Montevideo y Buenos Aires (ver Ulla, 1989).

De igual modo, el estilo de Onetti se caracterizó, desde sus tempranos artículos periodísticos, por el rechazo al clisé, al lenguaje estereotipado en una retórica hueca, por eludir todo giro que suene artificioso o meramente literario, por un olfato para detectar las formas moribundas del idioma escrito que también caracterizó a Cervantes. Estas opciones estéticas y comunicativas pueden confirmarse en sus declaraciones, en las notas sobre literatura e incluso los narradores de sus ficciones insertan opiniones sobre las opciones de lenguaje. Ya se pudo ver en *El pozo*. Medina, en *Dejemos hablar al viento* ejerce una escritura que se expide sobre la escritura y sobre el lenguaje, que está alerta a los usos y abusos, ya sea a través de la ironía:

Uno de los últimos comunicados del gobierno de Lavanda había prohibido, con vistos y considerandos plausibles. Escribir «ojos en forma de avellana» o «de color avellana». Tal como está prohibido rodear, exaltar una forma con un contorno de blanco o negro. Pintores inteligentes usan el azul cobalto o verdes confusos que recuerdan pañales. Pero el lector se merece la verdad y, además, todos sabemos que la verdad es siempre revolucionaria. Juanina me estuvo mirando con ojos de avellana, sin parpadear, sin creer tampoco ella, en mí (Onetti, 2007: 703).

De todos los posibles elogios al *Quijote*, Onetti prioriza la libertad creativa. En cierta forma todo escritor, al ejercer la crítica, habla de su propia escritura.

Por eso parece destacable que se fije en unas cualidades de la narrativa de Cervantes que bien podrían aplicarse a su obra:

El planteamiento del libro, su esencial libertad creativa e imaginativa marcan la pauta, conquistan el terreno sin límites en el que germinará y se desarrollará toda la novelística posterior. El maravilloso entramado de la más cruda realidad y la fantasía más exaltada, la magia prodigiosa de dar vida permanente a todo lo que su mano, como al descuido, va tocando, son virtudes que ya han sido, y siempre serán, alabadas, aplaudidas y comentadas. Yo no voy a referirme en este caso a la estética, a la técnica narrativa ni a la creación novelística de Cervantes, sino a otro sustantivo, tan inmediato siempre a la verdadera poesía y que yo he mencionado al pasar: la libertad. Porque el *Quijote* es, entre otras cosas, un ejemplo supremo de libertad y de ansia de libertad (Onetti, 2009: 863).

El primer aspecto muy onettiano de este pasaje está en la admiración por la fusión de crudeza realista con fantasía exaltada. El recorrido hecho a lo largo de estas páginas da cuenta de ese rasgo constante en la escritura y sobre todo en los personajes de Onetti. El segundo punto en el que va a demorarse es un encendido elogio de la libertad. Varios mensajes entrelíneas encierra este discurso de 1980, cuando Uruguay vivía la dictadura más prolongada y dura de su historia. Onetti fue desterrado de su país en 1974 y, a diferencia de Cervantes —«aquel hombre desdichado»—, nunca regresó. En ese contexto debe entenderse la importancia de que Onetti reivindique, en este discurso, la libertad como única patria: «Ubi libertas, ibi patria». No mencionar en forma explícita la dictadura uruguaya, le abría la posibilidad de que el discurso fuera difundido en su país, tal como ocurrió. El escritor murió en España en 1994, nueve años después de la recuperación democrática. Se negó a todas las gestiones oficiales y amicales para su repatriación. Carr diría, al final de *Cuando ya no importe*:

Me escondo porque aquí hay personas, sobre todo mujeres, cuyas caras y renuncias me niego a conocer después de tantos años. Por iguales motivos me disgusta muchísimo mostrarles mi cara de hoy, permitir que sospechen o adivinen algo de mis pasadas, pequeñas infamias (Onetti, 2007: 1069).

Fiel a su personaje, Onetti también eligió esconderse y soñar ficciones desde su encierro voluntario en Madrid, alimentándose de recuerdos:

Es que Montevideo ya no puede ser mi Montevideo, amigos míos uruguayos que han estado acá. No me seduce eso de la barra del boliche que atrae a mucha gente, [...] que añoran aquellos amigos del café, aquellas tardecitas del barrio. Es toda una antología del tango. Bueno, eso yo lo siento en algún momento con ternura. Pero más bien, lo que me produce nostalgia son las personas, no las calles... Yo no tengo ni experiencia ni documentación de cómo han cambiado, no solo los uruguayos, sino el ambiente uruguayo. Entonces yo me doy cuenta que esto que estoy escribiendo está situado en un Montevideo o en un Buenos Aires de la presalvación. Sigue ahí, y el tiempo no pasó (Domínguez, 2009: 224).

La secreta angustia de las influencias. Otra vuelta de tuerca, y van...

El libro que se origina en el arte no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, solo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera, que cada vez es la única. Sin embargo, quiero leer aquello que no está escrito.

M. Blanchot

Hay un tópico que tiene su origen en los libros de caballerías y que Cervantes aprovechó acertadamente en sus posibilidades desacralizadoras e inestabilizantes y es el de la falsa traducción. Además de los variados velos que enrarecen la autoría (desde el Primer Prólogo, cuando el narrador afirma «Yo, que aunque parezco padre soy padrastro de Don Quijote» [Cervantes, 2005: 7]), el libro se plantea como una traducción poco confiable de un manuscrito árabe.

Borges tuvo muy presente este punto, sin duda, al escribir «Pierre Menard, autor del *Quijote*» (incluido en *Ficciones*, 1944), en el que el narrador y poeta simbolista que protagoniza el cuento intenta escribir el *Quijote* en una lengua ajena, el español del siglo XVII. Se trata de un caso bastante problemático de lo que, a falta de una mejor definición, llamaremos *ficción crítica*,⁶⁶ puesto que más que una interpretación o reescritura del *Quijote*,⁶⁷ Borges (o el narrador borgiano) lo presenta como la imposible y disparatada historia de alguien que quiso volver a

66 Usaremos esta categoría entendiéndola en el sentido de texto de ficción que funciona a la vez como interpretación o comentario literario, incluyendo en ella recreaciones o relatos referidos a la historia de un libro tomado como fetiche o a algún aspecto de su explicación. Hasta podría argumentarse que toda crítica es ficción. En definitiva, como dice Jaime Rest, «la materia verbal solo puede engendrar ficciones, pero estamos desprovistos de cualquier otro medio que nos facilite la organización de nuestra experiencia» (Rest, 2009). Para una mayor profundidad en el tratamiento de estos problemas véase Rest, 2009, y más específicamente Pastormerlo, 2007.

67 De las cuales, por otra parte, el narrador de Pierre Menard abomina y considera «carnavales inútiles» a «esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Walt Street» escritos, según él, «para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas» (Borges, 2005: 40).

escribirlo. A partir del análisis del propósito y las dificultades de Pierre Menard, Borges desarrolla sus teorías, más estéticas que filosóficas, acerca de la problemática distinción entre el original y la copia, la dudosa atribución de la creación, la intertextualidad, la modificación del texto en cada lectura o la inexistencia de una obra inmutable. La devoción consecuente de Pierre Menard sirve también a Borges para tratar aspectos a los que vuelve obsesivamente: el del texto sacralizado y su carácter aparentemente fatal, problema que aborda en primer término en «La supersticiosa ética del lector», de 1930, con relación al estilo, tomando como ejemplo al *Quijote* (Borges, 2005: 23-28); la idea de que un texto tiene una realidad suficiente, y su realidad es inevitable. Significativamente, lo que atrae a Pierre Menard del *Quijote* es que lo considera «un libro contingente, [...] innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología», a diferencia de otros textos sin los cuales no puede imaginar el universo. La relación que une a Pierre Menard al *Quijote* en el recuerdo, «simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito». Por eso, mientras Cervantes escribió el *Quijote* «un poco *à la diable*, llevado por las inercias del lenguaje y de la invención», Pierre Menard escribe por un «imperioso deber» (Borges, 2005: 43).

El homenaje que desdibuja al modelo (y al autor)

El concepto de superstición está ligado en Borges a una forma de lectura y afecta la idea de influencia, como bien lo ha estudiado Pastormerlo (2000, 2006). Además de servir a un uso «meramente contencioso» al que Borges fue tan afecto, la idea de superstición se aplica a «una relación con la literatura signada por la credulidad y la devoción» (Pastormerlo, 2006: 1). Sin embargo, muchas veces la exaltación que el lector crédulo hace del texto venerado está atravesado por ambigüedades:

Borges observa los excesos de la «veneración supersticiosa» con la misma mirada de sospecha que dedica, en general, a todo énfasis: en principio, toda «superstición» es sospechosa de afectación o impostura. Este es uno de los rasgos que conectan la definición más común de «superstición» con la que aparecía en «La supersticiosa ética del lector», donde el «supersticioso» era percibido como un simulador. Otro rasgo que las dos definiciones comparten, más importante que el anterior, es la privación cultural. La actitud reverencial del «supersticioso» con respecto a la literatura es, también, el efecto de una relativa carencia cultural que se exhibe bajo la forma de distancia respetuosa, a través de una relación con la literatura desprovista de familiaridad y en la que la veneración es una forma de extrañeza (Pastormerlo, 2000: 4).

Borges cree que el *Quijote*, como los textos clásicos en general, ha sido objeto de una veneración supersticiosa, lo que está ligado a la noción de culto romántico al genio creador, a la obra definitiva e inalterable, a la idea de originalidad. Y la estrategia de Borges pasa por desenmascarar esa creencia a través de la

suposición de que la copia no tiene porqué ser inferior al original o, lo que puede ser igualmente irreverente, borrar las diferencias entre una y otra. Del mismo modo ocurre con respecto a la traducción que, según Borges ha manifestado en más de una oportunidad, no tiene porqué ser menos valiosa estéticamente que la primera versión, sino que aun puede superarla. Como ejemplo extremo sirve la siempre citada y provocadora anécdota con respecto a su primera lectura del *Quijote* en inglés en su infancia, cuya admiración decayó en la lectura del original (Pasternac, 1992-1993, entre otros). En «Pierre Menard» se lleva al extremo ese culto del texto inalterable, absurdo en sí mismo «porque los textos, aun sin cambiar, cambian. El “sacrilegio” es irremediable y lo comete el tiempo». «Su crítica al culto del texto original se prolonga, por las mismas razones (“No puede haber sido borradores”», en una crítica al culto del texto definitivo —que, como se sabe, “no corresponde sino a la religión o al cansancio”» (Pastormerlo, 2000).

Pero a menudo el lector es también un escritor, y entonces a la lectura supersticiosa se le anexa la complicación de la influencia, y la admiración se acerca peligrosamente a la imitación. Aunque, desde el lugar que Borges mira el fenómeno, la originalidad no parece ser un valor imprescindible. En *La flor de Coleridge* desarrolla más la idea de la anulación del autor:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esta historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor». No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable son obra de un solo caballero omnisciente» (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821) (Borges, 1974: 640).

De modo que puede leerse «Pierre Menard» enfatizando la problematización del concepto de autor y hasta su posible anulación, o enfatizando el problema de la traducción, ya que, como bien señala Pastormerlo:

... [(] en la «obra visible» de Menard no solo hay traducciones sino también una traducción al mismo idioma y hasta una broma sobre una traducción literal al francés de una traducción literal al español de un texto en francés), pero el problema es nuevamente un punto en la trama que se conecta con el problema del autor (¿quién es el autor de una traducción?) (2000: 7).

Otra idea que seduce a Borges en sus posibilidades creativas es la que sostiene que todo está escrito y es inevitable: todos los hechos, como todos los textos, ocurrirán al menos una vez en la suma de las infinitas posibilidades, como afirma el narrador de «El inmortal», quien a su vez también recurre a la estratagema del manuscrito encontrado:

No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*, postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy (Borges, 2005: 278).

Si a ese postulado se suma la recurrente apelación a la teoría del eterno retorno, resulta a su vez inevitable que cada hecho, como cada texto, se repita indefinidamente. La historia de la humanidad es también la historia de inevitables repeticiones, como confirma la cita de Francis Bacon que Borges elige como acápite para el cuento «El inmortal». En esta se apela al Eclesiastés y a la doctrina platónica de la reminiscencia: no hay nada nuevo sobre la tierra, y si para Platón el conocimiento no era más que recuerdo, Salomón sentencia que toda novedad no es más que olvido. La conjunción de citas serviría para desacreditar la idea del genio creador y de la originalidad, puesto que toda creación podría pensarse como la emergencia de un recuerdo borroso «de un libro no escrito», aunque alguna vez leído. De ese modo, toda novedad es olvido. En el ensayo citado por Borges, Bacon afirma que, cumplido el año platónico, «los astros causarán los mismos efectos, pero niega su virtud para repetir los mismos individuos» (Martino, 2005: 283). Por otra parte, es claro que Borges tiene presente la «Bacon-Shakespeare Controversy» y que probablemente esta subyace en muchas de las referencias a Bacon. La atribución de la autoría de Bacon a las obras de Shakespeare sugiere, una vez más, el desdibujamiento de la noción de autor.⁶⁸

De un modo u otro, estas cuestiones están presentes en un breve homenaje que el escritor Mario Levrero hace al *Quijote*, a través de Pierre Menard, o sea, a través de Borges.⁶⁹ Su título: «Giambattista Grozzo, autor de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”» (Levrero, 1992: 57-58). El texto conecta directamente con el mundo borgiano. Se tratará de dilucidar de qué otro modo, explícito o secreto, conecta con el mundo cervantino y con el propio Levrero.

Otra vuelta de tuerca sobre Pierre Menard

En más de una oportunidad, Mario Levrero (1940-2004) escribió o manifestó en entrevistas su creencia en que un texto preexiste a la escritura y que la forma de llegar a descubrirlo debe partir, por lo general, de la concentración en una imagen. Si el sujeto creador logra obtenerla y concentrarse en ella,

68 Umberto Eco aprovecha al máximo las posibilidades borgianas de esta controversia en un desopilante relato que parte de la afirmación de María Kodama acerca de que las obras de Shakespeare, como las de Bacon, fueron, en realidad, creadas por Pierre Menard y que más tarde los presuntos autores las transcribieron de memoria. Ver Eco, 2003.

69 Adopto el concepto de homenaje porque el texto fue publicado originariamente en ese contexto, en una antología en honor a Cervantes organizada y editada por Julio Ortega (*La Cervantiada*. Ciudad de México: UNAM-El Colegio de México, 1992).

... no se mantendrá quieta, sino que se desarrollará lo suficiente como para darte una idea de una historia que la contiene, aunque no sepas cuál. Entonces vas y te ponés a escribir sobre esa imagen o esa historia, sobre lo poco que conozcas, y dejás que salga el texto preexistente. El texto preexistente no sé cuán preexistente es; no sé si está allá desde hace siglos o apenas unas fracciones de segundos antes de que vos lo percibas cuando llega a la punta de los dedos, una fracción de milisegundo antes de apretar las teclas (Silva, 2008: 47).

En ese sentido, el escritor sería para Levrero presa de una especie de raptó que supera su mundo consciente. Alguien a través del cual la obra fluye, pero no «le pertenece» en sentido estricto. Y por eso, también puede escribir a veces, como Menard, por «imperioso deber». Si a esto se agrega la convicción de la preexistencia de un texto, que supone una realidad en cierta forma estática, unitaria, autosuficiente, al menos en su materia en bruto, estamos muy cerca de la concepción romántica de la creación literaria. De hecho, Levrero confía poco en la necesidad de corregir los textos e insiste más de una vez en que surgen casi «dictados» a la conciencia, en un proceso incluso a menudo no exento de sufrimiento (Silva, 2008). En su caso, estas concepciones se apoyan básicamente en su estudio, creencia y experimentación con la parapsicología.⁷⁰ En ese sentido, y de acuerdo a los aspectos que venimos considerando, estaría más cerca del lector (o escritor) supersticioso que imagina el narrador de Pierre Menard,⁷¹ que del propio Borges. Al menos como opción estética con respecto al lugar desde el que se enuncia, puesto que no es posible opinar sobre las convicciones «reales» de Levrero, y tampoco importa en este caso.

Mi interés por la parapsicología —afirma Levrero en una entrevista— surgió, naturalmente, por padecer de fenómenos telepáticos, a los que si no les ponés algún marco razonable te pueden llegar a enloquecer.

La novela *Fauna* es de inspiración parapsicológica, directamente. No se me ocurre otro ejemplo. En cambio, la fenomenología paranormal sí me ha afectado en la creación de algunos textos, es decir, hay casos en que pude darme cuenta; tal vez me haya afectado en todos, porque se escribe en un estado de concentración que es prácticamente un estado de trance, y los fenómenos paranormales suelen producirse en estados de trance.⁷²

El relato de Levrero basado en el cuento de Borges sería una *ficción crítica en segundo grado*, en tanto complica y pone en cuestión la autoría de Borges respecto del cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*», como el cuento de Borges

70 Ver *Manual de parapsicología*. Buenos Aires, 1978 (reeditado en Montevideo: Irrupciones, 2010).

71 Digo el narrador y no el propio Pierre Menard considerando la posibilidad de que el enunciado propósito de reescribir el *Quijote* punto por punto sea una *boutade* del escéptico Menard que, sin embargo, el narrador de la historia, su amigo y admirador, cree a pie juntillas (al respecto, puede verse Saer, 1989; Pastormerlo, 2000).

72 «Reportaje a Mario Levrero», en <HYPERLINK «<http://www.laideafija.com.ar/especiales/levrero/report.html>» <http://www.laideafija.com.ar/especiales/levrero/report.html>>.

había puesto en duda la unicidad y exclusividad de la obra de Cervantes (lo que, en definitiva, equivaldría a poner en duda también la autoría). A su vez, el texto de Levrero (quizás deberíamos llamarle también «cuento») no está firmado con ese nombre que se asocia a una «obra» y se hace responsable de ella, sino con el seudónimo Lavallega Bartleby. No es este un seudónimo, sin embargo, elegido para la ocasión, sino que el autor lo ha usado en distintas oportunidades. Respondiendo sobre sus seudónimos, dijo en una entrevista: «Lavallega Bartleby es un humorista “culto”, por la elección de los temas y porque afecta trascendencia, y se preocupa por expresarse con un estilo literario que recuerda un poco a Borges».73 El juego de simulaciones y ocultamientos es constante en la obra de Levrero, bien por esos desplazamientos que se operan en la propia consciencia, bien como juego puramente narrativo. De hecho, Mario Levrero es una firma, un autor, que enmascara a medias el nombre civil: Jorge Varlotta, o más bien, Jorge Mario Varlotta Levrero.

A propósito de los heterónimos, confesó en un reportaje:

No tengo una personalidad tan dividida como para que los heterónimos o seudónimos se peleen entre ellos. Sí he advertido que cuando escribe Levrero se divierte burlándose de mí. En los relatos en que aparece un idiota, por ejemplo, me doy cuenta de que el idiota es mi yo cotidiano, que al parecer divierte muchísimo al escritor que vive en mi inconsciente porque lo considera poco menos que un débil mental, y creo que con razón. Mi yo cotidiano no es escritor ni tiene grandes valores propios; todos los valores que pueda tener provienen del inconsciente. Tía Encarnación es la encarnación de mi sentido del humor más grueso y directo; dice cualquier disparate y acumula golpes de efecto, uno tras otro. Alvar Tot es crucigramista y creador de juegos de ingenio, muchos de ellos inventados por él, como el «crucigrama con pistas». Los otros seudónimos son más bien circunstanciales; aparecieron una, dos o tres veces; no tienen trayectoria. Actualmente no existe ninguno en actividad, y Jorge Varlotta se disfraza de Mario Levrero por razones de estrategia, como por ejemplo para conseguir alumnos de taller literario o publicar en revistas unos textos que Levrero no termina de aprobar del todo. Creo que algunos trastornos de

73 Bartleby remite al protagonista del relato de Melville, que además fue traducido por Borges. Quizás habría que agregar, como dato para enriquecer el juego de cajas chinas en relación con autorías e imitaciones, que algunos críticos han notado la existencia de paralelos concretos entre *Bartleby, el escribiente* y el ensayo *The Transcendentalist*, de Emerson (ver Melville, 2000). De paso, puede mencionarse que el poema de Borges dedicado a «Emerson» permite la consideración de este en paralelo con Don Quijote, como expresión del sueño lector de Alonso Quijano, enfrentado al sueño incumplido de Emerson de «ser otro», algo a lo que apenas logró acercarse vicariamente a través de los libros: «Este alto caballero americano / cierra el volumen de Montaigne y sale / en busca de otro goce que no vale / menos, la tarde que ya exalta el llano. / Hacia el hondo poniente y su declive, hacia el confín que ese poniente dora, / camina por los campos como ahora / por la memoria de quien esto escribe. / Piensa: Leí los libros esenciales / y otros compuse que el oscuro olvido / no ha de borrar. Un Dios me ha concedido / lo que es dado saber a los mortales. / Por todo el continente anda mi nombre; / no he vivido. Quisiera ser otro hombre».

conducta que padezco actualmente se deben a la venganza de Levrero por ese tipo de cosas.⁷⁴

La información que divulga Lavallega Bartleby en este relato es que el texto «Pierre Menard, autor del *Quijote*» «fue escrito casi veinte años antes que el cuento *firmado* por Borges» y «publicado por *Il frizzo*, una obscura revista humorística donde hiciera sus primeras armas Ítalo Calvino» (Levrero, 1992: 57). Si en un caso se dice «*firmado por*», en el otro se usa un giro que, en los hechos, significa una afirmación de otro orden: que «*su autor*» es Giambattista Grozzo. El texto presenta, desde el inicio, un tono informativo, que se diferencia bastante, en ese sentido, de la frecuente estrategia borgiana de presentar los hechos como probabilidad o de fuentes difusas, aunque no por eso sea menos tramposo. En este caso los datos parecen extraerse de fuentes, sino confiables, al menos precisas (nombre de quien afirma el dato, fecha de publicación, número del volumen de la revista). Se trata de una información que aparece «*consignada*» en una revista de Milán titulada *Ricerca* (es decir, búsqueda, investigación). Frente a la asepsia de los datos que, claro está, ayuda a la confiabilidad, se siembran otras pistas soterradas, como el hecho de que el nombre del supuesto erudito sea «*Salvatore Ragni*». Por un lado aparenta ser quien viene a «salvar», quizás en el sentido de reparar una injusticia, pero también puede serlo en el de «enmendar un equívoco», «poner al fin de la escritura o documento una nota para que valga lo enmendado o añadido entre renglones o para que no valga lo borrado».⁷⁵

Por otro, la traducción de *ragni* sería arañas, lo que puede sugerir la intervención de alguien que está enredando más los hilos, urdiendo otra red (que está, en realidad, tejiendo Bartleby detrás de Ragni, y Levrero detrás de Bartleby). Queda abierta la posibilidad de que sea Ragni quien teje el embuste para enredar más el asunto, y de que, por el contrario sea, en realidad, quien «salva» el enredo. Salvar admite otras acepciones interesantes para el caso, como exculpar, probar jurídicamente la inocencia de alguien, así como también la de vencer un obstáculo, entre otras.

La «fantasmagoría o cajas dentro de cajas o sucesión de imágenes que se repiten al infinito en un juego de espejos» a que se refiere el narrador para describir el juego borgiano de traducir un artículo de Grozzo como propio, que a su vez pone en cuestión la naturaleza de la autoría y la fidelidad/legitimidad de la traducción, se completa con su propio relato, que enmaraña aún más la historia.

Por otra parte, el narrador advierte que las dos publicaciones (el cuento «inicial» de Giambattista Grosso y la aclaración de Ragni, en 1973), han pasado desapercibidos «*para nosotros*». El uso del plural puede obedecer a modestia, tratarse de un plural de autoría, o una referencia a algo así como una comunidad académica. El final del relato hace pensar, más bien, en la segunda opción:

74 «Reportaje a Mario Levrero», en <HYPERLINK «<http://www.laideafija.com.ar/especiales/levrero/report.html>» <http://www.laideafija.com.ar/especiales/levrero/report.html>>.

75 Las acepciones mencionadas del término corresponden a las que aparecen en la Vigésima Segunda Edición del Diccionario de la Real Academia Española.

«Nosotros, como siempre, nos limitamos a señalar los hechos, sin abrir opinión» (Levrero, 1992: 58).

Los hechos «consignados» tan meticulosamente adolecen, sin embargo, de serios problemas de congruencia. Por una lado, se dice que, según descubrió Ragni, el relato «Pierre Menard, autor del *Quijote*» habría sido escrito por Giambattista Grozzo y publicado en *Il frizzo* (que, por otra parte, significa «El chiste»), más de veinte años antes que el firmado por Borges. Este último apareció en 1944 y está fechado en 1939. En cualquiera de los dos casos, la fecha probable de primera publicación sería entre 1918 y 1923, considerando las más recientes posibles. Más allá de que *Il frizzo* pudiera ser, en esta humorística conjetura, la revista en la que se iniciara Calvino, este nunca podría haber sido el autor original del cuento, como conjetura el intrigante Ragni (y de ese modo el misterioso Grozzo un seudónimo suyo), puesto que nació en 1923. En ese punto se nos revela Ragni como impostor o ignorante. Aun así, el narrador se hace eco de su hipótesis sobre el interés de Borges por llevar a la práctica su teoría de la reescritura (que en este caso sería una traducción «con retoques», en lo que diferiría del propósito más radical de Menard, pero ilustraría la múltiple autoría y colaboración). Es decir, solo el descubrimiento del «original» completaría el sentido último de «Pierre Menard».

Frente a esa hipótesis, el texto de Grozzo sería parte del plan creador, por lo que parece razonable la sugerencia de un lector de la revista (también anónimo) que propone que Grozzo sea a la vez un seudónimo de Borges, quien, en complicidad con Calvino, preparó la saga más de veinte años antes, a la espera de que algún día fuera descubierta y cobrara todo su sentido. La elección de una insignificante revista habría servido para dilatar el hallazgo, lo que también habría sido parte del plan.⁷⁶ De esa forma, Ragni y hasta el lector anónimo, son parte de la tarea creativa. «Pierre Menard», como el *Quijote*, pasa a ser solo una «versión en español» del cuento de Grozzo, o de Calvino, o de Borges. Y Borges, como Cervantes, pasa a ser el que urde el original y el embuste de la traducción y también como él deja falsas pistas de bastardía en la creación. Como Cervantes crea a Cide Hamete Benengeli, Borges crearía a Giambattista Grozzo, cuyo nombre también es paródico.

Por un lado, tienta pensar en una posible referencia a Giambattista Vico (1668-1744), cuya aparición más o menos cifrada ocurre en «El inmortal», de Borges. Las razones son fácilmente deducibles si se tiene en cuenta que Vico fue un importante filósofo de la historia y entre sus postulados se encuentra la afirmación de que los distintos períodos históricos tienen características semejantes, aunque varíen los detalles, y que la historia puede entenderse como una espiral creciente en la que los hechos ocurren reformulándose, pero siempre de acuerdo

76 Levrero usa para calificar a la revista el adjetivo «obscura». El cultismo, la afectación, puede ser parodia de Menard y recuerda la parodia que hace Cervantes de los libros de caballerías. Debe tenerse en cuenta también ese factor: que el juego de cajas dentro de cajas se da también en ese plano, el de textos que parodian otros textos.

a ese modelo de repetición. Incluso se ha relacionado su teoría con las concepciones circulares de las filosofías orientales, según las cuales la historia no supone un auténtico progreso, sino un retorno de ciclos siempre iguales.⁷⁷ Por eso el narrador de «El inmortal», cuya historia ilustra la idea de que, frente a la repetición de determinadas circunstancias, un hecho forzosamente volverá a ocurrir y es a la vez otro y el mismo, discute sobre el origen de la *Iliada*, «hacia 1729 [...], con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables» (Borges, 2005: 279). En «Della discoverta del vero Omero», Vico afirmó que «Homero no es un individuo sino un arquetipo poético, símbolo de los múltiples y anónimos vates populares. Dos grandes poetas habrían compilado y organizado la obra homérica en dos edades diferentes» (Martino, 2005: 293). Este dato también se conecta, entonces, con la cuestión del borramiento del autor individual y con la idea de la creación colectiva. Quizás pueda también conjeturarse que por eso se llamaría también Giambattista el misterioso autor que imagina Levrero, responsable de una obra a la vez individual y a la vez colectiva, como el «Pierre Menard» que Borges «firmó» en 1939.

Por otro lado, Grozzo es muy poco frecuente como apellido. Como sustantivo está muy cerca, por su sonido rioplatense, de *grosso*, traducible como grande, importante. Como rioplatenismo se usa frecuentemente en ese sentido, y sobre todo en el habla popular. Se puede decir, por ejemplo, de alguien talentoso, admirable, que es «un grosso». Lavalleja Bartleby no se permitiría esas expresiones populares que sin embargo podrían gustar a Levrero, pero bien podría trasvasarla en este caso, al apellido del personaje. Sobre todo si se tiene en cuenta que Bartleby es «un humorista». La admiración por Cervantes, por Borges, podría filtrarse también en ese homenaje de humor «grueso».

Por último, si «Pierre Menard» puede leerse como una parodia de cierta crítica literaria «subjetivista» al estilo unamuniano, el relato de Levrero puede leerse asimismo como parodia de la búsqueda exhaustiva de datos con que la crítica academicista intenta explicar reductivamente la creación literaria, obsesionada por la autoría, la originalidad, la detección de las influencias, la vigilancia del plagio.⁷⁸

77 Estos datos se desarrollan más exhaustivamente en <http://es.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Vico>.

78 El escritor peruano Fernando Iwasaki sostiene que Borges escribió «Pierre Menard, autor del *Quijote*» como forma de caricaturizar a Unamuno. «He llegado a la conclusión —releyendo a Unamuno— de que Borges caricaturizó al autor de *Agonía del cristianismo* en el célebre cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*” [...]. La apócrifa bibliografía de Pierre Menard es así una burla de los ensayos de Unamuno, porque no faltan opúsculos de neologismos extravagantes, “obstinados análisis” sobre costumbres sintácticas, paradójicas sentencias acerca de la finalidad de la crítica, “un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de la torre” y una serie de sonetos cuya valoración recuerda las reseñas de Borges al *Rosario de sonetos líricos* de Unamuno. Por otro lado, en 1937 Borges opinó así en la revista *El Hogar*: “Otros consideran que la obra máxima [de Unamuno] es su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Decididamente no puedo compartir ese parecido. Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a las incontinencias

Un juego similar al que inventa como prehistoria de «Pierre Menard» (un escrito que dice esconder una trampa y que, a su vez, esconde otra más oculta) cree desenmascarar Levrero en relación con un relato de Juan Carlos Onetti, *Los adioses*. El asunto es el mismo y por eso vale la pena considerarlo como parte de una serie: el problema de autoría y atribución, el plagio y el ocultamiento o manifestación del plagio, la paternidad, la bastardía o la padrastría.

Como ya se ha dicho, estos problemas ya están planteados en el *Quijote*, en el que Cervantes juega a simular un embuste. Por otra parte, si la obra de Pierre Menard fuera una imitación del *Quijote*, sería un plagio; en cambio, la exacta coincidencia invisibiliza la existencia del segundo autor, o la del primero, y la escritura se confunde con un efecto de lectura: la obra de Pierre Menard es tan creativa como una lectura actualizada del texto de Cervantes. No hay tampoco ocultamiento de esa intención buscando algún efecto o sacar algún partido estético o personal, como sí la habría en Borges al omitir la existencia de Giambattista Grozzo. Pero, como también se ha dicho, para Borges, como para Levrero, el concepto de plagio es irrelevante. Si para el primero se trata de un juego, para el segundo, aunque obsesionado en cierta forma por el «miedo» al plagio, podría aceptarse en otros, cuando es intencional, como una fatalidad (en el caso de que la admiración sea muy intensa) o incluso como una picardía, como se verá. En la concepción de Levrero la relación entre el autor y la obra es metafísicamente más inestable y para ilustrarlo puede servir desentrañar su concepto de plagio.

patéticas de Unamuno. Nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo”. ¿Y qué hizo Pierre Menard si no referir de nuevo el *Quijote*? Borges nos hace reír porque su Pierre Menard se obsesionaba en broma con todo aquello que a Unamuno le obsesionaba en serio. Invito a los lectores a revisar *Lectura e interpretación del Quijote* —un ensayo donde Unamuno presumía de que su *Vida de Don Quijote y Sancho* era mejor que la obra de Cervantes— para saborear mejor la ironía de Borges: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”.

Sin embargo, Borges no solo se rió de Unamuno, sino que además le birló un par de exabruptos que convirtió en quintaesencia de su ironía. El primero es su célebre *boutade* sobre el *Quijote*, novela que aseguró haber leído primero en inglés y que leída en español le pareció una mala traducción. Obviamente Borges sabía que Unamuno ya había asegurado que el *Quijote* mejoraría con una buena traducción, pues en su afán de denigrar a Cervantes Unamuno estampó: “Nunca he podido pasar con eso de que el *Quijote* sea intraducible; y aun hay más: y es que llevo a creer que hasta gana traduciéndolo”.

El segundo es uno de los temas borgeanos por excelencia. Me refiero a esa bella persuasión que consiste en asumir que los libros dejan de pertenecerle a los autores porque se convierten en propiedad de los lectores. Sin embargo, el origen de aquel hallazgo fue otro de los denuestos de Unamuno: “Desde que el *Quijote* apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan” (Iwasaki, 2005). En «Unamuno y Pierre Menard», en <HYPERLINK «<http://apostillasnotas.blogspot.com/2008/09/unamuno-y-pierre-menard.html>» <http://apostillasnotas.blogspot.com/2008/09/unamuno-y-pierre-menard.html>>.

Padre o padrastro: textos propios, textos ajenos

En el «Decálogo del perfecto cuentista», Horacio Quiroga, tan seducido en sus orígenes por los cuentos de Allan Poe, aconsejaba a los jóvenes escritores imitar «si el influjo es demasiado fuerte»; aun aceptando que la creación debe orientarse a la originalidad, consideraba que la búsqueda del estilo propio, como la construcción de la personalidad, es tarea de toda una vida, e insinúa «una larga paciencia». A Mario Levrero tampoco le repugnaba a priori la idea de imitación. De hecho, confesó: «cuando escribí mi primera novela, me dediqué a imitar con la mayor precisión a mi alcance al Sr. Kafka; eso no me molesta, y así lo declaré muchas veces» (Silva, 2008: 31). En efecto, en otra entrevista lo expresó de esta manera: «Mi primera novela es casi un intento de traducción de Kafka al uruguayo (traducción en un sentido amplio, quiero decir)» (Silva, 2008: 31), lo que implica no solo una forma personal de entender la imitación, sino también el concepto de traducción.

No logró, sin embargo, evitar la «angustia de la influencia», por usar la expresión de Harold Bloom, bajo ciertas experiencias:

Desde que empecé a escribir, hay textos que los notaba como no-míos; o bien venían de una parte mía que me era completamente ajena y aun hostil, o bien había que pensar que la memoria me había jugado una mala pasada y me había dictado un texto ajeno, borrándome el dato de que no era mío (Silva, 2008: 29).

La sensación, transmitida como una experiencia desagradable, conecta de algún modo con las ideas levrerianas del texto preexistente, pero también admite ser considerada como una punta más de la madeja de un texto que puede ser escrito por uno y por otro, por uno y por muchos, idea que Borges aprovecha literariamente de la teoría de Giambattista Vico sobre Homero y que desarrolla o explota también literariamente en «Pierre Menard, autor del *Quijote*».

Levrero, sin embargo, habla de esas posibilidades en un marco más identificado con la autobiografía: la entrevista. En una de las últimas (y publicada póstumamente), narró una de esas experiencias que calificó como

... una historia escalofriante. Yo había escrito un relato más bien extenso, de punta a punta (un tipo se despertaba de noche y advertía por azar que su mujer, que dormía a su lado, tenía como una sutil línea en la cara; siguiendo esa línea descubrió que la mujer tenía puesta una máscara, que esa cara que él conocía no era la verdadera. Entonces se levanta y sale a caminar, y ve que la ciudad que él conocía no existía, que eran solo fachadas, cartones pintados, que unos obreros estaban armando ahora porque se acercaba la salida del sol. [...] Al final el tipo llega a la conclusión de que no puede hacer nada, y se vuelve a la casa, se acuesta otra vez junto a su mujer, apaga la luz y se duerme). Apenas terminé el cuento me dije: esto no es mío. Empecé a llamar por teléfono a todos mis amigos que tuvieran una mínima relación con la literatura, y les pregunté si me habían contado alguna vez una historia como ésa. Nada. De todos modos, lo rechacé, me

asustó, lo desconocí. Lo destruí ese mismo día. Pasaron dos o tres años, o no sé exactamente cuántos, y conocí a Teresa Porzecanski: nos hicimos amigos y un día me invitó a su casa. Allí conocí a su marido, Julio Schwartz [quien] de pronto toma un libro de un estante y me dice «esto te puede interesar», y me lo alcanza. Yo lo abro al azar por cualquier lado, y empiezo a leer el cuento aquel que yo había escrito. Lo leí en un minuto, saltando, y estaba más o menos todo. Con otro estilo, etcétera, pero el mismísimo argumento. Quedé en estado de *shock*: no recuerdo qué libro era, ni qué autor, ni cómo se llamaba el cuento. No lo volví a ver, ni siquiera lo busqué. Muy pocas veces me acuerdo de esta anécdota, pero me dejó marcado. Cuando pienso «esto no es mío», seguro que no es mío. ¿De dónde lo saqué? A raíz de otras experiencias —que Elvio Gandolfo niega recordar, incluso afirma que nunca existieron—, llegué a la conclusión de que me la había pasado Gandolfo por telepatía desde Rosario, donde vivía en aquella época. Desde luego que no hay ninguna certeza al respecto, pero es la explicación más científica que he encontrado (Silva, 2008: 30).

El episodio ilustra bien la sensación del texto preexistente, que aflora como un recuerdo que se confunde con lo alguna vez leído. Pero, al parecer, de las conclusiones de Levrero podrían extraerse dos clases de experiencias distintas y solo una de ellas trae consigo la implicancia de ajenidad, la angustia de la influencia. La experiencia que se rechaza es aquella que significa el camino inverso a Menard, quien trabaja premeditadamente para el calco, mientras que la angustia levreriana surge precisamente del calco inconsciente:

No es que esté especialmente preocupado por el plagio. Lo que me molesta en todos los casos es esa ajenidad, ese sentimiento de que «esto no es mío» [...]. Escribir algo y sentir que no es mío es una impresión muy alarmante (Silva, 2008: 31).

Al igual que Borges, y afín a una tendencia compartida por muchos escritores contemporáneos, Levrero concibe la tarea creativa como un circuito de doble entrada, en el que la distinción entre leer y escribir es inestable y porosa:

No sé dónde leí hace poco que escribir es una forma de leer; o que el escritor escribe para leer lo que va apareciendo. Por otra parte, leer es una forma de escribir; mientras leo voy construyendo el libro que viene a ser mi libro, aunque el autor sea otro. En todo esto parece imposible hallar alguna medida de lo que llaman objetividad (Silva, 2008: 49).

Por una parte, está suscribiendo algunos postulados de la teoría de la recepción en la medida en que acepta que el lector, al dotar de sentido, no solo completa, sino que es generador del texto (Block, 1985 y 1987). Y por otra parte, al considerar la lectura como parte de la tarea de escribir y ensamblar las dos actividades en un mismo movimiento creacional, desdibuja el celo por la autoría y la originalidad. Parece necesario señalar, a esta altura del planteo, que estas vacilaciones de atribución pueden obedecer a razones muy diferentes: lo que puede ser en Borges un juego intelectual (más parecido, claro está, al juego

cervantino, aun salvando las enormes diferencias filosóficas que van del desengaño barroco a la posmodernidad) en Levrero asume una dimensión psicológica y hasta metafísica.

La carta robada: entrada de Onetti en escena

A pesar de las consideraciones sobre la relatividad de la autoría, Levrero no deja de señalar la relación de influencia directa que descubre entre *Los adioses* y un cuento de Faulkner publicado en 1931 («Idilio en el desierto»). En una columna periodística, Levrero narra su descubrimiento de lo que llama el «contagio» de un texto a otro. También en este caso la revelación opera en el lector como un *déjà vu*, sensación parecida a la que dice experimentar cuando escribe un texto que siente ajeno, por lo que lectura y escritura vuelven a unirse:

Se trata de un cartero que vive en un pueblo entre montañas. Cerca de ese pueblo hay una cabaña que se alquila especialmente a enfermos de tuberculosis, pues se cree que el aire de la zona es apropiado para este tipo de enfermos. Algo en mi mente hace sonar una campanita de atención. Sigo leyendo. A través de distintos diálogos con otros personajes, el cartero va armando la historia (campanadas más sonoras) de un hombre que llega a ese lugar y se instala en la cabaña. Una vez por semana, el cartero hace su recorrida y le lleva las cartas y también víveres y otras cosas que el hombre pudiera necesitar...

En este punto empiezo a sentir una incómoda sensación de *déjà vu*. Ese cartero me hace acordar a cierto bolichero... Pienso que ahora debería llegar una mujer. Sigo leyendo. Llega una mujer.

«¡Ah, viejo sinvergüenza!», pensé (Levrero, 2000).

Claro que en esta afirmación no hay una censura, sino afectuosa complicidad. Lo que observa Levrero, sorprendido de haber encontrado una fuente inesperada (y tan directa, tan a la vista, en la medida en que Onetti siempre declaró a voces su admiración por Faulkner), es precisamente que Onetti nunca lo haya comentado, que haya ocultado esa carta, en cierta forma como supone que Borges habría ocultado el texto de Giambattista Grozzo. Y en la necesidad de encontrar respuestas, el texto levreriano sobre Pierre Menard puede ayudar a pensar de qué manera este podría explicarlo.

Yo no hablaría exactamente de plagio o apropiación; a mi modesto entender, es una recreación. No sé qué habría opinado un juez en el caso de un pleito, pero desde el punto de vista artístico no me cabe la menor duda de que Onetti es inocente. Porque los temas no significan nada por sí mismos. Aunque me parece indudable que Onetti desarrolló su historia a partir de la situación básica narrada por Faulkner, también es indudable que lo hizo a su manera (quiero decir, a la manera de Onetti); y si bien la forma fragmentaria y casi indirecta de ir acumulando los datos que arman *Los adioses* es también la forma de «Idilio en el desierto», no me parece apropiado hablar de plagio. Cuando la admiración de un autor por otro autor es muy grande —y Onetti nunca ocultó su admiración por

Faulkner—, al que admira de tal modo le resulta casi inconcebible que se pueda escribir de otra manera. La palabra plagio implica una intención delictiva, un intento de apropiación indebida; yo creo que lo que hay en estas coincidencias debería ser llamado más bien «contagio» o, incluso, si se quiere, homenaje. Puedo imaginar sin mayor dificultad a Onetti leyendo el cuento de Faulkner y quedándose prendido, sin poder desprenderse de la historia; los personajes comienzan a vivir en su imaginación y, bueno, la única forma de librarse de ellos es escribir, él mismo, la historia. La hace suya. La mejora. Aunque «Idilio en el desierto» es un relato excelente, en mi humilde opinión *Los adioses* es mejor (Levrero, 2000).

Como en el caso de la ficción sobre Giambattista Grozzo, en este otro también podría considerarse que el contagio u homenaje forma parte de la creación. Así como en aquel se estimaba que Borges tuvo en cuenta el descubrimiento del texto previo como parte del efecto, en este Onetti podría haber ocultado esa «carta robada» previendo futuras pesquisas que completarían el sentido del relato.

Esta interpretación presupone la posibilidad de considerar la creación de *Los adioses* desde un nuevo ángulo. Precisamente, es este un texto que ha dado mucho que hablar a los críticos, quienes han urdido distintas hipótesis para explicar las trampas que tiende, considerando hasta dónde debe creerse la versión del narrador parcial sobre el protagonista, a quien dos mujeres visitan por separado en un hotel de reposo. El narrador supone primero una infidelidad y luego revela una carta que aclararía que una de ellas es su hija, invirtiendo el sentido de lo narrado hasta el momento y haciendo partícipe al lector de sus propios procesos de descubrimiento. En 1970, Wolfgang A. Luchting publicó un estudio sobre *Los adioses* en el que profundizaba en la función de ese narrador-testigo como «metáfora del quehacer de un novelista [y] de Onetti en tanto escritor», jugando con aparentes descuidos en la verosimilitud que, sin embargo, se sostienen por la seducción que ejerce el relato. De igual modo, el crítico abunda en la importancia de la participación del lector en la construcción de la trama, como un personaje más y señala, de modo genérico, las técnicas deudoras del punto de vista de Henry James y de los narradores parciales de Faulkner (Luchting, 2005: 909-921). El propio Onetti añade una coda al estudio de Luchting, «Media vuelta de tuerca» en el que juega una vez más la estrategia de la sospecha:

Luego de leer inevitables interpretaciones críticas y escuchar en silencio numerosas opiniones sobre *Los adioses*, comprendí que había omitido una vuelta de tuerca, tal vez indispensable. Para mejor comprensión o para que todo quedara flotando o dudoso. [El estudio de Luchting añade] una media vuelta de tuerca que nos aproxima a la verdad, a la interpretación definitiva. Pero sigue faltando una media vuelta de tuerca, en apariencia fácil pero riesgosa, y que no me corresponde hacerla girar (Onetti, 2005: 922).

Resulta claro que Onetti hace ingresar su «opinión» al juego creativo y que teniendo en cuenta el alcance de estos términos en su obra solo pueden

entenderse como irónicas las aclaraciones que apuntan a develar «la verdad», «la interpretación definitiva», categorías tan ambiguas e inestables en ella (ver capítulo III). De todos modos, al entrar en el juego de señalar los aciertos, las aproximaciones, la media vuelta «que falta» en el trabajo de Luchting, es evidente que Onetti está dando trabajo a la crítica futura, desafiando a los «futuros exégetas» que imagina en «La novia robada» (Onetti, 2009: 191), ya sea «para mejor comprensión o para que todo quede dudoso y flotando». Es decir, también en este segundo texto sobre el texto está jugando con el lector, metiendo el texto de Luchting dentro del texto.

El desafío de Onetti fue rápidamente recogido por sus críticos, quienes consideraron que la «media tuerca en apariencia fácil, pero riesgosa» invitaba a suponer que el triángulo amoroso escondía un incesto, «“riesgosa” palabra que el mismo Luchting asegura que el escritor pronunció ante él y otros testigos» (Campanella, 2005: 966). Pero si, como suponemos, Onetti está incorporando la crítica de Luchting al texto, así como su propia coda, no estaría sugiriendo una media vuelta en el orden temático de la trama, sino en el de la construcción de la misma. En ese caso, quien vio la media vuelta omitida fue Levrero y para entender *Los adioses* habría que leer también «Idilio en el desierto».

Una operación aparentemente fácil (dada su muchas veces confesada admiración por Faulkner), aunque «riesgosa» para el escritor, que está al borde del plagio, y a quien «no corresponde» revelarla, porque su técnica es el ocultamiento y porque adquiere su sentido solo con la intervención de otros —críticos, lectores— que lo completarán. Luchting, como dice Onetti, advirtió la importancia de la participación del lector en *Los adioses*. Onetti incitó, con su «media vuelta de tuerca», a la participación crítica en la construcción del sentido «completo», dejando a su vez claro que faltaba una pieza.

Levrero, a su vez, se ve seducido por esta historia de imitaciones, reescrituras, plagios medio encubiertos, por una forma de juego con la paternidad y la padrastría que sirve a los efectos de conjurar la angustia de la influencia, sacando provecho de ella. De algún modo, es el mismo interés que lo acerca a Borges por intermedio de Pierre Menard: en los dos casos se trata de originales y copias, aunque por medio de estrategias casi opuestas, así como en los dos casos se bordea el problema de la traducción y la reversibilidad de las tareas de leer y escribir.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO. «Juan Carlos Onetti: lo que cuesta es imaginar», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 15-20.
- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- ALCALÁ MENDIZÁBAL, DIANA. «Los símbolos religiosos en el pseudo Dionisio Areopagita», *Filosofía de la religión*, xv Congreso de Filosofía, 2010. Disponible en <<http://www.filosoficas.unam.mx/~afmbib/mayteAFM/Ponencias/26021.pdf>> (consultado en abril de 2012).
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. «Introducción», en M. de Cervantes. *Novelas Ejemplares* (3 vols.). Madrid: Castalia, 1992: 9-37.
- BATAILLON, MARCEL. «El anónimo soneto “No me mueve...”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, iv. Ciudad de México: 1950: 254-269.
- BENEDETTI, MARIO. *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, HEBERT. «Juan Carlos Onetti en el pozo de la escritura», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 28-32.
- BLANCHOT, MAURICE. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1982.
- BLOCK DE BEHAR, LISA. *Una retórica del silencio*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1984.
- . «Introducción a la estética de la recepción», en *Teoría de la recepción estética, Maldoror*, n.º 19. Revista de la Ciudad de Montevideo. Montevideo: 1985.
- . *Al margen de Borges*. Ciudad de México-Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
- BORGES, JORGE LUIS. «La flor de Coleridge», en *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 639-641.
- . *Cervantes y el Quijote*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CAMPANELLA, HORTENSIA. «Notas», en Juan Carlos Onetti. *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1969 (edición de Juan Bautista Avalle-Arce).
- . *Novelas Ejemplares* (3 vols.). Madrid: Castalia, 1982 (edición de Juan Bautista Avalle-Arce).
- . *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Eudeba, 2005 [1969] (edición de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner y prólogo de Marcos Morínigo).
- . *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005 (edición de Francisco Rico).
- CHAO, RAMÓN. «Cinco días con Onetti», en *La Jornada*. Ciudad de México: 13 de agosto de 1989. Disponible en <<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2009/01/juan-carlos-onetti-vivi-absolutamente.html>> (consultado en abril de 2012).
- CIORDIA, MARTÍN JOSÉ. *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Avranel*. Madrid-Buenos Aires: Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires, 2004.
- CLOSE, ANTHONY. *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica, 2005.

- COSSE, RÓMULO (coord.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989.
- CUETO, ALONSO. *Juan Carlos Onetti. Un soñador en la penumbra*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- DÍAZ, JOSÉ PEDRO. *El espectáculo imaginario, II*. Montevideo: Arca, 1989.
- DOMÍNGUEZ, CARLOS MARÍA. *Construcción de la noche. La vida de Onetti*. Montevideo: Cal y Canto, 2009.
- DRUCAROFF, ELSA. «Deseo del Padre sobre la Ley de la Madre. Leyendo *El pozo*, de J. C. Onetti», en *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2004: 53-62 (Helena Corbellini y Pablo Silva organizadores).
- ECO, UMBERTO. «El bardo Shakespeare y mister B», en Suplemento Cultural de *El Mundo*. Madrid: 23 de enero de 2003.
- EL SAFFAR, RUTH. «En alabanza de lo que se deja sin decir. Pensamientos sobre mujeres y carencias en *Don Quijote*», en *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana. II. La mujer en la literatura española*. Madrid: Anthropos, 1995: 318 (Iris Zavala, editora).
- FALCONIERI, JOHN V. «No me mueve mi Dios... y su autor», en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, IV, 1971: 491-500.
- FERRO, ROBERTO. *Onetti/La fundación imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba: Alción, 2003.
- GALEANO, EDUARDO. «Conversación con Eduardo Galeano» [«El borde de plata de la nube negra»], en Juan Carlos Onetti. *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- GAMERRO, CARLOS. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- GARCÍA LORCA, FRANCISCO. «Espronceda y el Paraíso», en *De Garcilaso a Lorca*. Madrid: Istmo, 1984.
- GILIO, MARÍA ESTHER. *Estás acá para creerme*. Montevideo: Cal y Canto, 2009.
- GILMAN, STEPHEN. *La novela según Cervantes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- GIRARD, RENÉ. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1963.
- HEBREO, LEÓN. *Diálogos de amor*. Madrid: Tecnos, 1986 (introducción y notas de Andrés Soria Olmedo).
- IWASAKI, FERNANDO. «Borges, Uamuno y el *Quijote*», 2005, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borges-unamuno-y-el-quiote/html/bad43be2-4722-4e88-86ee-ea3b48061d5a_5.html>.
- IMPERIALE, LOUIS. «Cervantes y la ficcionalización de las religiones», en RUTH FINE y SANTIAGO LÓPEZ NAVIA (eds.), *Cervantes y las religiones*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008: 630-643.
- JOHNSON, CARROLL B. «De nuevo sobre el soneto “No me mueve mi Dios...”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX: 491-499.
- KRISTEVA, JULIA. «Don Juan o el amar poder», en *Historias de amor*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1988: 171-186.
- . *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario 4 (1956-1957). La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

- LAGO, SILVIA. «Mitologías urbanas del Río de la Plata. El suicidio en la narrativa de Juan Carlos Onetti: una opción frente al infierno tan temido», en *Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis*, vol. VII, «Literatura y psicoanálisis». Montevideo: 2007: 153-162.
- LARRE BORGES, ANA INÉS. «La confesión de Litty», en «Especial. 100 años de Onetti», en *Brecha*. Montevideo: 17 de abril de 2009 (coordinadora Ana Inés Larre Borges).
- LE BRUN, JACQUES. *El amor puro de Platón a Lacan*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010 [2002].
- LEVIN, HARRY. «Cervantes, el quijotismo y la posteridad», en J. B. AVALLE-ARCE y E. C. RILEY *Suma cervantina*. Londres: Tamesis Books, 1973: 377-396.
- LEVRERO, MARIO. «Giambattista Grozzo, autor de “Pierre Menard, autor del Quijote”», en JULIO ORTEGA. *La Cervantiada*. Ciudad de México: Ediciones del Equilibrista, 1992: 57-58. [Recoge 36 textos de escritores españoles e hispanoamericanos sobre Cervantes, muchos de los cuales son textos de ficción, aunque algunos están más cercanos a la crítica literaria].
- . «Contagio», publicado originariamente en el suplemento *Insomnia*, n.º 114, de la revista *Posdata*. Montevideo, 2000. Disponible en *Henciclopedia* <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Levrero/Onetti.htm>> (consultado en abril de 2012).
- . *Manual de parapsicología*. Montevideo: Irrupciones, 2010.
- LÓPEZ-BARALT, LUCE. «Anonimia y posible filiación islámica del soneto “No me mueve mi Dios, para quererte”», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIV, n.º 2, 1975: 244-266.
- LOSSKY, VLADIMIR. «Teología negativa o apofática». 2010. Disponible en <<http://sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Teologia+Negativa>> (consultado en abril de 2012).
- LUCHTING, WOLFGANG A. «El lector como protagonista de la novela (A propósito de *Los adioses*)», en JUAN CARLOS ONETTI. *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005: 909-921.
- LUDMER, JOSEFINA. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- LUKÁCS, GEORG. *Teoría de la novela*. Barcelona: Gonthier, 1963.
- MALRAUX, ANDRÉ. *El hombre precario y la literatura*. Buenos Aires: Sur, 1977.
- MARTÍNEZ, CARLOS DÁMASO. «Onetti: escritura y fragmentos de “La novela total”», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 114-120.
- MARTINO, DANIEL. «Notas a “El inmortal”», en Jorge Luis Borges. *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005: 283-296 (prólogo de Iraset Páez Urdaneta. Establecimiento del texto, variantes, notas, cronología y bibliografía de Daniel Martino).
- MELVILLE, HERMAN. *Bartleby, el escribiente*. Barcelona: Mondadori, 2000 (prólogo y traducción de Jorge Luis Borges).
- MIGDAL, ALICIA. «Las locas de Onetti», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 121-123.
- MOREIRA, HILIA. «La mirada de los amantes: Un análisis intertextual de *El pozo*», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 131-137.

- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO. «Cuando Onetti: fragmentos de un libro futuro», en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, n.º 2, Homenaje a Juan Carlos Onetti. Granada: junio de 2009: 30-38. Disponible en <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=3> (consultado en abril de 2012).
- OCAMPO, AURORA M. «La mujer en “El infierno tan temido”», en *Fragmentos*, n.º 20, enero-junio de 2000: 75-85.
- ONETTI, JUAN CARLOS. *Réquiem por Faulkner y otros ensayos*. Montevideo: Arca, 1975.
- «El pozo» [1939], en *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005: 1-32.
- «La vida breve» [1950], en *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005: 423-718.
- «Media vuelta de tuerca», en *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005: 922.
- «Tierra de nadie», en *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005: 32-228.
- «La muerte y la niña», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 581-631.
- «Para una tumba sin nombre» [1959], en *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 5-72.
- «Juntacadáveres» [1964], en *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 361-584.
- «Dejemos habar al viento» [1979], en *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 641-886.
- «Cuando entonces» [1987], en *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 887-944.
- «Cuando ya no importe» [1993], en *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007: 945-1070.
- «Conversaciones con Eduardo Galeano», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 1025-1032.
- «Conversaciones con Hortensia Campanella», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 1012-1024.
- «El infierno tan temido», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 158-172.
- «La novia robada» [1968], en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 179-199.
- «Justo el treintaiuno», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 173-178.
- «Notas a la edición», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 1035-1123.
- «Un sueño realizado», en *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009: 44-59.
- PASTERNAK, NORA. «El anticervantismo de Borges: de Paul Grossac a Pierre Menard», en *Estudios. Filosofía, historia, letras*, n.º 31. Ciudad de México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, Invierno 1992-1993.
- PASTORMERLO, SERGIO. «Besos bárbaros: pretensión y privación cultural. La figura del supersticioso en la crítica de Borges», en *Orbis Tertius, Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año IV, n.º 7. La Plata: 2000: 1-11.

- PASTORMERLO, SERGIO. «Borges, el *Quijote* y los cervantistas españoles», en *Olivar*, año 7, n.º 7. La Plata: Universidad de La Plata-FHCE, 2006: 119-124.
- *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PETIT, MARÍA ANGÉLICA Y OMAR PREGO. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías, 1981.
- PREGO, OMAR. «Juan Carlos Onetti y la contra novela policial», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 173-176.
- *Onetti. Perfil de un solitario*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- RAMA, ÁNGEL. «Orígenes de un novelista y una generación literaria», postfacio a Onetti, Juan Carlos. *El pozo*. Montevideo: Arca, 1967: 49-100.
- REY HAZAS, ANTONIO. «Novelas Ejemplares», en *Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 173-209 (Antonio Rey Hazas coordinador).
- REST, JAIME. «El universo de los signos», en *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- RICOEUR, PAUL. «Autocomprensión e historia», en *La interpretación. Symposium internacional sobre el pensamiento de Paul Ricoeur*. CALVO, TOMÁS y REMEDIOS ÁVILA (eds.). Barcelona: Anthropos, 1991.
- RILEY, EDWARD C. *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001: 153-168.
- ROBERT, MARTHÉ. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- RODRÍGUEZ, JUAN CARLOS; ÁLVARO SALVADOR; ÁNGEL ESTEBAN y LUISA CAMPUZANO. *Cervantes y América*. Granada: CERC-Diputación de Granada, 2005.
- SAER, JUAN JOSÉ. «Borges francófilo», en *Punto de vista*, n.º 36. Buenos Aires: diciembre 1989.
- SAN ROMÁN, GUSTAVO. «Una lectura de “El infierno tan temido”», en *Río de la Plata*, n.º 25, 2003: 135-146.
- SARTRE, JEAN PAUL. «Los escritores en persona» (entrevista de Madeleine Chapsal), en *El escritor y su lenguaje*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- SAURIO, ESPACIOS LIBRES. «Reportaje a Mario Levrero». Disponible en <<http://www.laideafija.com.ar/especiales/levrero/report.html>> (consultado en setiembre de 2011).
- SILVA OLAZÁBAL, PABLO. *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008 (posfacio de Ignacio Echevarría).
- SPITZER, LEO. «No me mueve, mi Dios», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año 7, n.º 3-4, julio-diciembre. Ciudad de México: El Colegio de México, 1953: 608-617.
- STOOPEN, MARÍA. *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote*. Ciudad de México: UNAM, 2005 [2.ª edición].
- (ed.). *El Quijote: palimpsestos hispanoamericanos*. Ciudad de México: UNAM, 2013.
- TROCHÓN, YVETTE. *Las rutas de Eros. La trata de blancas en el Atlántico Sur. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932)*. Montevideo: Taurus, 2006.
- ULLA, NOEMÍ. «El pozo», en Rómulo Cosse (coord.). *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo: Linardi y Risso, 1989: 93-116.
- «*El pozo*: construcción de una poética rioplatense», en *Actas de las Jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, FHCE, Universidad de la República, 1997: 204-208.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Alfaguara, 2009.

VILARIÑO, IDEA. *Poesía*. Montevideo: Cal y Canto, 1997 [1951].

WALZ, ROBIN y ELLIOTT SMITH (1997-2010). Disponible en <<http://www.fantomas-lives.com/>> (consultado en abril de 2012).

María de los Ángeles González Briz es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabaja como Asistente de Literatura Española en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (Udelar) y es investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII).

ISBN: 978-9974-0-1198-4



9 789974 1011984