

Pasión analítica
Apuntes sobre escritores dominicanos
e hispanoamericanos

Nan Chevalier

Chevalier, Nan, 1965-

Pasión analítica : apuntes sobre escritores dominicanos e hispanoamericanos / Nan Chevalier. -- Santo Domingo : Universidad APEC, 2016

420, [17] p.

ISBN: 978-9945-423-38-9

1. Literatura dominicana - Crítica e interpretación 2. Literatura hispanoamericana - Crítica e interpretación 3. Personajes en la literatura - Crítica e interpretación

928
C527p
CE/UNAPEC



Título de la obra:

Pasión analítica

Apuntes sobre escritores dominicanos e hispanoamericanos

Nan Chevalier

Primera edición:

Septiembre 2016

Gestión editorial:

Oficina de Publicaciones

Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Relaciones Internacionales

Composición, diagramación y diseño de cubierta:

Departamento de Comunicación y Mercadeo Institucional

Impresión:

Editora BÚHO

ISBN: 978-9945-423-38-9

Impreso en República Dominicana

Printed in Dominican Republic

JUNTA DE DIRECTORES DE LA UNIVERSIDAD APEC

Lic. Opinio Álvarez Betancourt
Presidente

Lic. Fernando Langa Ferreira
Vicepresidente

Lic. Pilar Haché
Tesorera

Dra. Cristina Aguiar
Secretaria

Lic. Álvaro Sousa Sevilla
Miembro

Lic. Peter A. Croes
Miembro

Lic. Isabel Morillo
Miembro

Lic. Euclides Reyes
Miembro

Dr. Ricardo Koenig
Miembro

Dr. Lorenzo Vicens Bello
Miembro

Dr. Kai Schoenhals
Miembro

Dr. Franklyn Holguín Haché
Presidente de APEC

Lic. Roberto Leonel Rodríguez Estrella
Pasado Presidente

Lic. Francisco G. D'Oleo
Rector en Funciones

COMITÉ EDITORIAL

Francisco G. D'Oleo
Carlos Sangiovanni, APEC Cultural
Diógenes Céspedes, Asesor
Andrés L. Mateo
Luz Inmaculada Madera
Giovanna Riggio
Rosmina Valdez

Índice

- Presentación / 9
- Introducción / 11
- Presencia de Julio Cortázar en la narrativa dominicana / 13
- Etapas de la narrativa de José Donoso / 19
- Mario Vargas Llosa: la fundación de un universo / 35
- Psicoanálisis y existencialismo en Ernesto Sábato / 59
- Sergio Ramírez: referente indiscutible de la narrativa hispanoamericana / 67
- Memoria y cotidianidad en la narrativa de Juan Bosch / 75
- Virgilio Díaz Grullón: *Los algarrobos también sueñan* / 91
- Andrés L. Mateo: la sordida ficción del amor / 99
- Abril rojo*, la novela negra de Santiago Roncagliolo / 111
- José de Rosamantes y sus personajes “quillaos” / 121
- Los cuentos negros*, de Pedro Conde Sturla / 135
- Dos instantes en la obra poética de Basilio Belliard: / 143
- *Balada del ermitaño y otros poemas*: eslabón literario entre dos generaciones / 143
 - *Sueños isleños*: ahora que el tiempo ha empezado a pasar /150
- Lo que vendrá: Adrián Javier y su *Idioma de las furias* / 157
- Pablo Reyes: poesía alucinante / 163
- Tiempos de poesía en rock: Janio Lora / 171
- Odio a los espejos*, o la diluida frontera de los sueños / 181
- Víctor Saldaña y su *Sombra de nada* / 193
- De los ochentas a nuestros días / 193
 - ¿Qué nos enseñó el siglo XX? / 197

- *Sombra de nada*: alguien ronda con fuerza por lo desconocido / 201

Onetti: componentes de una poética fundacional / 207

- Onetti en el contexto latinoamericano / 208
- Antihéroes onettianos: habitantes de proyectos fallidos / 213
- Amor y odio: las dos caras de la moneda / 254
- Existencialismo ateo y debilidad ontológica / 264
- Un paréntesis: Onetti personaje / 285
- Planificación y estrategias / 289
- Narradores y secuencias narrativas / 301
- Elaboración del significado / 331
- De lo tangible a lo intangible / 349
- La frontera entre la realidad y la ficción / 358
- Fluctuaciones de la memoria, tiempo inaprensible / 375
- Creación de una atmósfera asfixiante / 390
- Otras peculiaridades de la saga de Santa María / 404

Referencias bibliográficas / 421

Índice onomástico / 427

Presentación

La obra *Pasión analítica. Apuntes sobre escritores dominicanos e hispanoamericanos* viene a ser la novena de las diez nuevas obras que UNAPEC se propuso añadir a su fondo editorial para conmemorar el 50 aniversario de su fundación.

Su autor, Reynaldo Paulino Chevalier (conocido en el ambiente cultural como Nan Chevalier), es director del Departamento de Español de UNAPEC y asesora el Taller Literario Mariano Lebrón Saviñón de la institución. Ha publicado libros de poemas, novelas, cuentos, ensayos y minificción, y sus textos han sido incluidos en revistas y antologías criollas y extranjeras; también ha recibido varios premios a su notable labor literaria.

Con una verdadera “pasión analítica”, el autor recorre el trabajo de los escritores Juan Bosch, Virgilio Díaz Grullón, José de Rosamantes, Pablo Reyes, Pedro Conde Sturla, Basilio Belliard, Adrián Javier, Janio Lora, Víctor Saldaña, Eulogio Javier y Andrés L. Mateo, del ámbito criollo; y de Julio Cortázar, Ernesto Sábato, José Donoso, Mario Vargas Llosa, Sergio Ramírez, Santiago Roncagliolo y Juan Carlos Onetti, del universo hispanoamericano. En ese recorrido se imbuye en una ponderación minuciosa de la poética de cada escritor, para confirmar lo que desde el principio establece: “Todos tienen en común el hecho de ser creadores originales, constructores de universos literarios que se entrecruzan como vasos comunicantes”.

El autor también reflexiona sobre los factores y características que determinaron la formación y orientación de las últimas generaciones de escritores dominicanos, así como los hechos históricos, mundiales y locales, que las marcaron. Al referirse de manera específica a la “Generación de los 80’s” y a la de “final de siglo o literatura de los años 90’s”, el autor concluye lo que, a su juicio, distingue la orientación básica de las dos: “Si la década de los años ochenta dictaminó la ‘muerte de las ideologías’ (hecho que

repercutió en los escritores hasta generar el tono desesperanzado de esa generación), los escritores de la década de los noventa ya no tenían capacidad de asombro, lo que determinó el tono escéptico de la promoción...”.

Nan Chevalier subraya la disciplina y formación literaria de los escritores que aparecen en este libro; es decir, las lecturas que aparecen en el trasfondo de la formación intelectual de cada uno de ellos. También rastrea la presencia de otras artes y corrientes del pensamiento en la obra de estos poetas y narradores, desde las vanguardias europeas y latinoamericanas (Surrealismo, creacionismo...) hasta el marxismo, el existencialismo y las teorías de la recepción, por sólo mencionar algunas.

El libro incluye reflexiones acerca del componente histórico que gravita en cada obra estudiada; además, profundiza en la influencia que algunos de los escritores han ejercido en el ámbito regional y local, como son los casos de Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, el más reciente Premio Nobel de Literatura procedente de América Latina. Procedimientos técnicos, recursos formales, creación de ambientes y personajes, son temas de estudio en este libro. La minuciosidad con que Chevalier los aborda resulta interesante, especialmente por las referencias bibliográficas que el proceso de elaboración de los ensayos exige. En ese sentido, podemos asegurar que el estudio de la obra de cada autor trasciende la obra misma, y se sitúa en la deconstrucción del pensamiento de otros críticos literarios quienes también han abordado el proceso creativo de autores como Onetti, L. Mateo, Juan Bosch, etc.

Para la Universidad APEC (UNAPEC) es un honor poner a circular esta nueva obra de un destacado miembro de su cuerpo académico. Estamos seguros que la misma resultará de valiosa ayuda y referente invaluable para los estudiantes y las futuras generaciones de escritores dominicanos. Resulta además un honor el hecho que *Pasión analítica. Apuntes sobre escritores dominicanos e hispanoamericanos* se ponga a circular en el marco de la XIX Feria Internacional del Libro Santo Domingo 2016.

Lic. Frank D'oleo
Rector en Funciones

Introducción

Este libro constituye un reconocimiento a escritores a quienes admiro. Unos, como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti y José Donoso, creadores de una obra inmensa, en calidad y en cantidad de textos publicados; otros, como Víctor Saldaña y Pablo Reyes, en el inicio de una carrera literaria prometedora. Algunos, tal es el caso de Sergio Ramírez y Andrés L. Mateo, en plena madurez de sus obras literarias; otros, como José Roberto Fernández Ramírez (José de Rosamantes), cercados por el aislamiento provincial y la difusión limitada de sus libros. Todos tienen en común el hecho de ser creadores originales, constructores de universos literarios que se entrecruzan como vasos comunicantes.

Creo que soy, usando una expresión de Francisco Umbral, un ser de lejanías. Esta distancia no es sólo simbólica, es decir, no se limita a la evocación nostálgica de eventos, seres, instantes. Mi lejanía es también literal: hace alusión a los espacios geográficos concretos, a las personas de carne y hueso, a los instantes que fundaron el instante imaginario. Cada vez más estoy recluso en una página en blanco que trato de llenar con garabatos virtuales. Cada vez menos me reclama el espectáculo literario, la búsqueda de una foto en el vespertino. Pero el distanciamiento, mi añoranza por los amigos, es también mayor. Mi deuda con los escritores, con aquellos que de algún modo me indicaron el sendero a seguir, lejos de disminuir, va en aumento. A ellos dedico las páginas de este libro.

Presencia de Julio Cortázar en la narrativa dominicana

“Vívida, potente, conmovedora permanece la presencia del autor en los variados escritos de Julio Cortázar”.

Saúl Yurkievich

Estas palabras constituyen un punto de partida en la necesaria búsqueda de los aportes de Julio Cortázar a la narrativa dominicana y, al mismo tiempo, un intento de situar en su verdadera generación a algunos autores locales. Es una tarea agotadora, pero sus frutos constituirían un valioso descubrimiento, punto de partida para las nuevas generaciones.

Cada autor ejerce una influencia distinta en las diferentes promociones literarias. La razón es sencilla: la influencia no depende sólo de quien la irradie, sino de los paradigmas de los escritores que la reciban. Quizá porque nadie quiere deberle nada a sus contemporáneos, como afirmaba Borges, la influencia de un autor se percibe menos en sus coetáneos que en los escritores de las siguientes promociones. Éstas suelen asumirlo como el maestro a quien no hay que temer porque no representa competencia.

Partiendo de esa premisa, se puede asegurar que La Generación de Posguerra dominicana aprecia de Cortázar la identificación con el escritor que asumió, durante los últimos dieciséis años de vida, la fe en el socialismo, la lucha revolucionaria. Hombre de biografía apasionada, Cortázar centró su universo durante la mayor parte de su existencia en la creación de mundos deliberadamente ficticios. Sin embargo, un buen día su sino experimentó un cambio radical, como nos lo recuerda Mario Vargas Llosa:

El cambio de Cortázar, el más extraordinario que me haya tocado ver nunca en ser alguno, una mutación que muchas

veces se me ocurrió comparar con la que experimenta el narrador de *Axolotl*, ocurrió, según la versión oficial — que él mismo consagró—, en el Mayo francés del 68. (...) Tenía cincuenta y cuatro años. Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el *habitué* de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte.¹

Sin negar la influencia del escritor argentino en los planos formales de la narración, resulta lógico que los autores formados en la década de los años sesenta (René del Risco Bermúdez, Andrés L. Mateo...) admiraran de Cortázar su identificación con la ideología socialista matizada por la visión existencialista, especialmente por la corriente que provenía de filósofos “comprometidos” como Jean Paul Sartre, y de novelistas de primera línea como André Malreaux, Albert Camus, Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato.

La década de los años setenta privilegió la literatura experimental y de temas “sociales”² por encima de otros valores artísticos. Por ese motivo la novelística cortazariana fue más influyente que su cuentística durante ese período. De acuerdo con Yurkievich, “(...) Cortázar concierta una puja entre novela y antinovela, entre una novela argumental que se hilvana progresivamente mientras teje su trama conjunta con personajes coherentes, y la contranovela que la intercepta”.³ Tal aseveración nos hace pensar, al menos, en Pedro Peix y en Arturo Rodríguez Fernández. De todos modos, la fascinación por los aspectos experimentales de la narrativa tiene otros grandes representantes a partir del boom latinoamericano. Habría que determinar si la influencia de Cortázar durante los años setenta fue más decisiva que la de Mario Vargas Llosa —sobre todo

1 Mario Vargas Llosa (Prólogo). En Julio Cortázar, *Cuentos completos*, México, Punto de Lectura, 2011, p. 19.

2 Por supuesto, siempre circulan corrientes subterráneas, como diría Luis Harss en *Los nuestros*, propuestas estéticas que no responden a los imperativos del momento.

3 Saúl Yurkievich, “Introducción General”. En Julio Cortázar, *Obras Completas* (I), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, pp. 12-13.

con *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*—, el Guillermo Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*, o el Rulfo de *Pedro Páramo*, por sólo mencionar tres casos ilustres. ¿Y qué decir del Macedonio Fernández de *El museo de la casa de la eterna*? Con todo, lo que distingue a Julio Cortázar es el carácter expresamente experimental de sus novelas más que de sus cuentos: “Los cuentos de Cortázar no son menos ambiciosos ni iconoclastas que sus textos narrativos de aliento. Pero lo que hay en ellos de original y de ruptura suele estar más metabolizado en las historias, rara vez se exhiben con el virtuosismo impúdico con que lo hace en *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *Libro de Manuel*”.⁴

Si la década de los años ochenta dictaminó la “muerte de las ideologías” (hecho que repercutió en los escritores hasta generar el tono desesperanzado de esa generación), los escritores de la década de los noventa ya no tenían capacidad de asombro, lo que determinó el tono escéptico de la promoción. Es probable que los ochentistas buscaran en Cortázar “(...) el lúcido que se alucina y sabe abrir las puertas para salir a jugar, (...) el letrado que se aventura por los marismas de lo pavoroso y lo perverso, por las galerías de lo desconocido (...)”;⁵ pero no menos cierto es que la promoción de los noventa ha admirado en él esa zona en que aparece “(...) lo nimio conciliado con lo magno”,⁶ la tranquilidad que acompaña a la certeza de la insignificancia absoluta del ser humano en el orden cósmico. La ironía, el humor negro, la búsqueda de lo fantástico son la manera en que, con sus excepciones, los escritores de los años noventa encaramos la realidad. También nos interesó el alejamiento del arte de bibliotecas (tan válido y enriquecedor como cualquier tipo de arte, tan practicado por otro gran maestro: Jorge Luis Borges) para dar paso a un universo de vitalidad, mezcla de cotidianidad y desenfado irreverente. También, al cultivo de varios

4 Mario Vargas Llosa, “La trompeta de Deyá” (prólogo). En Julio Cortázar, *Cuentos Completos I*, Punto de lectura, México, 2011, p. 14.

5 Saúl Yurkievich, Ob. cit., p. 9. La musicalidad, la visión lúdica y el fragmentarismo cortazarianos se pueden rastrear en los cuentos y novelas de René Rodríguez Soriano y en algunas novelas de Ángela Hernández, como *Metáfora del cuerpo en fuga*.

6 Ob. cit., p. 10.

géneros, rasgo distintivo del autor de *Bestiario*.⁷ Como ha observado Saúl Yurkievich, Cortázar “es la literatura integral porque con todos los géneros opera (...); y es mucho más porque los transgrede, los extralimita”.⁸ De esa misma manera han ido creando su obra escritores noventistas como Pedro Antonio Valdez, Eulogio Javier, José Acosta, Máximo Vega, Eugenio Camacho, Omar Messón. Fluctúan con acierto entre uno y otro género, asumiendo las enseñanzas de los maestros sin someterse a normas.

El Cortázar novelista mantiene su presencia en los noventa, pero en menor medida que el Cortázar cuentista. Con todo, entiendo que no se ha asimilado lo suficiente la enseñanza del maestro argentino, y que esto se debe a la fuerte presencia de la poética de otro gran maestro, el dominicano Juan Bosch, para quien los datos regionalistas se imponen sobre cualquier propuesta estética. La poética cortazariana plantea variaciones no propias del regionalismo: “[En sus cuentos] buscando superar los límites del realismo psicológico, a menudo opera un gradual desvío hacia lo extraño. Sutil y sibilínamente fisura y mina lo real admitido hasta realizar lo fantástico, hasta provocar en el marco de lo cotidiano un desajuste extraordinario que lo desbarata”.⁹

El aspecto más impresionante de su cuentística es la creación de ambientes fantásticos, o, para ser más preciso, neofantásticos, poética elaborada con el paso de los años y la disciplina, ausente en los primeros cuentos, en los que la tradición brillaba sobre la novedad. Al respecto, Jaime Alazraki ha afirmado que “los cuentos de *La otra orilla* tienen una rara afinidad con los relatos de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones”,¹⁰ lo que significa que los cuentos iniciales de Cortázar respondían a la poética tradicional de lo fantástico. Luego encontraría su propio camino, situando sus

7 Libros de cuentos: *La otra orilla*, *Bestiario*, *Las armas secretas*, *Final de juego*, *Todos los fuegos el fuego*, *Octaedro*, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, y *Deshoras*. Y un cuento inédito: “Bix Beiderbecke”.

8 Saúl Yurkievich. *Ob. cit.*, p. 12.

9 *Ibid.*

10 Jaime Alazraki, “Puentes hacia la otredad” (prólogo). En Julio Cortázar, *Obras Completas* (I), Galaxia Gutenberg, 2011, p 43.

relatos en una perspectiva en la que lo cotidiano irradia luz sobre lo extraordinario.¹¹

El realismo presente en sus cuentos acerca más al lector a las historias, lo prepara para que acepte los otros eventos, los que se apartan de la lógica realista. “De esta tensión entre dos fuerzas opuestas —una que nace del plano temporal, otra que la niega; una que agota el espacio de la geometría, otra que la trasciende— deriva lo que podría definirse como la espina dorsal de su ficción neofantástica. Un plano presenta la versión realista o natural de la historia narrada y un segundo plano transmite, con idéntica naturalidad, un episodio o un final insólito de la misma historia”.¹² Se alteran, entonces, nuestras nociones de tiempo y espacio.

Algunos de los autores de la promoción de los noventas adoptan la estética neofantástica. Se puede apreciar en las minificciones de Basilio Belliard y en cuentos de Luis Martín Gómez y Martín Paulino. Constituye una novedad, porque “en contraste con las narraciones fantásticas del siglo XIX, en las que el texto se mueve de lo familiar y natural hacia lo no familiar y sobrenatural donde habita lo espantoso, el escritor de lo neofantástico, otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes y se mueve con idéntica libertad y sosiego en ambos”.¹³

Entre las nuevas promociones literarias (las del nuevo milenio) se percibe aún el reconocimiento a la obra de Cortázar. Mejor que así sea, aunque esas promociones posean otros horizontes de expectativas. La apertura ante nuevas propuestas y géneros representa una esperanza en el devenir de nuestra narrativa, a veces seca y aburrida de tan apegada a los procesos históricos, a la paráfrasis de los libros de Moya Pons y Roberto Cassá.

El cultivo de la ciencia ficción, la novela policíaca, la novela negra y la de suspenso constituyen un desafío para los jóvenes autores.

11 “Ni Cortázar ni Borges están interesados en asaltar al lector con los miedos y horrores que han sido definidos como los rasgos distintivos de lo fantástico tradicional. Sin embargo, en sus cuentos hay una dimensión fantástica que corre a contrapelo de circunstancias perfectamente realistas y en las que reconocemos nuestro mundo de todos los días” (Jaime Alazraki. *Ob. cit.*, p. 49).

12 *Ob. cit.*, p. 50.

13 *Ibid.*

Hay que asumirlo sin temor. Los autores más representativos de un período histórico son aquellos que logran recoger el ambiente de época, reinterpretando los grandes temas y trascendiendo los detalles anecdóticos. Fue lo que hizo Cortázar.

La originalidad siempre será relativa; alcanzarla conduce al aislamiento, sobre todo si la originalidad prefigura el porvenir. “Algunos nacen póstumos”, decía Nietzsche,¹⁴ convencido de que estaba arriesgando ideas incómodas ante la visión opaca de los copistas del momento en que vivió. Para decirlo con Onetti: quienes sólo escriban lo que les guste a los demás acaso se conviertan en buenos escritores, pero jamás serán verdaderos artistas.

14 Federico Nietzsche. *El anticristo*. Trad. Ma. Cándor Orduña. Madrid, Alba, 1998, p. 16.

Etapas de la narrativa de José Donoso

Hace justicia Carlos Fuentes cuando escribe que José Donoso (1925-1996) le otorgó a la novela “rango no sólo de reflejo de la realidad, sino de creadora de más realidad...”. Y cuando argumenta que Donoso: “Amplió espectacularmente los recursos técnicos de la narrativa latinoamericana; radicó sus efectos sociales en los dominios del lenguaje y la imaginación, y alentó una extraordinaria individualización de la escritura, más allá de la estrechez de los géneros”.¹⁵

En las siguientes páginas realizaré un recorrido por las principales obras de este novelista, subrayando rasgos caracterizadores de su narrativa.

Empecemos por recordar que José Donoso es un escritor fundamental de la Generación de los años 50 en Chile y uno de los más destacados del “boom” literario latinoamericano. Su producción narrativa inicia a mediados de la década de los cincuentas, con la publicación de varios libros de cuentos: en 1954 dio a conocer *China*; un año después, *Veraneo y otros cuentos*, libro con el que obtuvo el Premio Municipal de Santiago de Chile en 1956. Ese mismo año publicó otro volumen, *Dos cuentos* (“El hombrecito” y “Ana María”). Y en 1960 sale a la luz un libro de cinco narraciones, *El Charleston*, que incluía el libro *Dos cuentos*. En la misma década de los cincuentas Donoso empieza a publicar, también, novelas; la primera es *Coronación* (1957),¹⁶ con la cual obtuvo el premio del Concurso Latinoamericano William Faulkner Foundation. En la siguiente década publica *El lugar sin límites* (1965), y *Este domingo*

15 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, Alfaguara, 2011, p. 291.

16 Abreviaturas: *Coronación* (Co), *Este domingo* (Ed), *El lugar sin límites* (Els), *Casa de campo* (Ce), *El obscuro pájaro de la noche* (Eopn), *Donde van a morir los elefantes* (Dvme), *El jardín de al lado* (Ejdl), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (LmdmL). Otras obras de Donoso son: *Veraneo y otros cuentos* (1955), *El Charleston* (1957), *Tres novelita burguesas* (1973), *Cuatro para Delfina* (1982), *La desesperanza* (1986), *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), *El mocho* (1997) y *Lagartija sin cola* (edición póstuma, 2007).

(1966), “ambas desgajadas de la escritura de *El obsceno pájaro de la noche*”,¹⁷ novela que aparecería en 1970.

La importancia de Donoso como fundador de una nueva visión creativa en Chile puede ser expresada con las palabras de Fernández Fraile: “La historia de la novela chilena contemporánea antes de Donoso, comparada con la de la poesía, se presentaba en términos generales como despojada, sin mayores atributos, y se le daba una importancia relativamente menor”.¹⁸ Tal vez por eso su obra no fue reconocida de inmediato, ni dentro ni fuera del territorio chileno; hasta en los comentarios positivos sobre sus libros se percibía cierta reticencia o, parafraseando a un personaje de Borges refiriéndose a cierta irónica crítica literaria, no había un epíteto laudatorio que no estuviera amonestado por un adjetivo. Ramón Xirau llama a Donoso “escritor de estricto estilo clásico y vocación romántica que ha entregado en novelas y cuentos finos análisis psicológicos tanto como violencias esperpénticas dichas con una elegancia que pocos escritores recientes dominan”.¹⁹

Contra viento y marea, Donoso avanzaba. Aun cuando la poesía andaba en coche y la narrativa a pie, como dictaminara Luis Hars en *Los nuestros*. Convertido ya en figura destacada de la narrativa hispanoamericana, Donoso publica *Historia personal del boom* (1972) y *Tres novelitas burguesas: Chatanooga Choochoo, Átomo verde número cinco, y Gaspard de la nuit* (1973), estas tres “con el mundo catalán [como trasfondo], excepción [hasta ese momento] en un universo novelesco chileno”.²⁰

Pocos orbes narrativos están tan bien definidos como el de Donoso, un universo en el que la variedad es parte de la caracterización. De ahí que, cuando Xirau lo encasilla como romántico de estilo clásico, a final de los años setenta, tal clasificación no puede aplicarse al

17 M. Fernández Fraile, *Historia de la literatura chilena*, tomo II, Santiago de Chile, Espasa Calpe, 1989, p. 515.

18 Leonidas Morales. “Introducción a la obra de José Donoso”, en *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Luisa Ulibarri Lorenzini (coordinadora), Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 38.

19 Ramón Xirau. “Crisis del Realismo”, en César Fernández Moreno (coordinador), *América Latina en su Literatura*. 9na ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 199.

20 M. Fernández Fraile. *Ob. cit.*, p. 516.

Donoso de las últimas novelas, al autor que sitúa sus criaturas en un territorio diferente del que le había servido de escenario en las primeras etapas.

En cuanto a *Coronación*, bien recibida por la crítica, hay que coincidir con Darío Villanueva cuando explica que “siguiendo una acción lineal de progresivo interés por su tensión dramática, presenta la crisis de una sociedad en evolución a través de la visión casi obsesionante de un mundo de criados que se hacen con el dominio de una decadente familia, hasta acabar con la grotesca coronación de Elisa.²¹ Es la anciana ama delirante, con un pie en la cama y el otro en la tumba, abuela de Andrés, joven que se había enamorado de la criada Estela. Pero este cuadro dramático de mezclas sociales no es usado de manera maniquea por el autor, sino que sirve para mostrarnos “las miserias cotidianas anejas a las vidas de los ricos y pobres, en un complejo entramado de relaciones humanas abundante en observaciones sobre lo íntimo y lo exterior, con inclusión acertada de diálogos populares y estimables caracterizaciones.²²

En *Coronación* la existencia está concebida como representación teatral dentro del sinsentido de la vida; el narrador plantea la idea, muy querida por Borges, de que sólo unos pocos instantes dan sentido a la existencia. Uno de esos que le otorgan sentido a la existencia es el que disfruta don Andrés Abalos una tarde de cada semana, y él estaba consciente de ello:

(...) don Andrés Abalos no podía negarse que esa única tarde a la semana que pasaba junto a la enferma en el caserón húmedo era de importancia para él, le aportaba algo, algo distinto y tal vez de un orden superior a la trama usual de su vida... Era, bueno, era como si agradeciera a este único pariente que le iba quedando el serle causa de ansiedad verdadera, de hacerlo sentir y sufrir más allá de toda lógica,

21 Darío Villanueva y José María Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 282.

22 *Ibid.*

porque la anciana representaba el lazo más absurdo y precario con la realidad emocional de la existencia. Él ya no tenía otros lazos (*Co*, p. 16).

Esos instantes cobran más significación en la medida en que se presentan en un ambiente decadente en que el narrador expresa su desencanto: “Este era su mundo, este cadáver de una familia y de una historia” (*Co*, p. 18). El contraste entre la atmósfera desencantada y los momentos de felicidad conceden un efecto especial a la novela, porque la belleza será siempre arrastrada por la fatalidad.

Entre los aspectos reprochables de *Coronación* podemos subrayar las explicaciones innecesarias que utiliza el narrador (leer p. 28), algunas caracterizaciones poco convincentes de personajes (como las repentinas variaciones de ánimo de Dora (p. 33) y los tímidos cambios de escenas (*v. g.* p. 34), cambios que el autor dinamizará, para bien, en novelas posteriores.

De todos modos es cierto que, como señala Máximo Fernández Fraile, a pesar de probables limitaciones de estilo:

Coronación concreta a cabalidad los postulados superrealistas al interiorizar la perspectiva reveladora de represiones o disciplinas anormales que alteran gravemente las motivaciones y comportamientos de los personajes en su contexto social, entrando de lleno, con un sistema ‘de espejos’, en la esfera de la contradicción entre norma e instinto”.²³

También en *El Charleston* (1960) Donoso había hurgado en las complejidades sicosociales de personajes de diferentes edades, atento a la correspondencia entre caracterizaciones físicas y discursos utilizados por sus criaturas. Pero es en *Este domingo* (1966) donde se sumerge su análisis de los conflictos familiares y sociales — como observa Villanueva—, porque “abunda en la plasmación de

23 M. Fernández Fraile. *Historia de la literatura chilena*, tomo II. Santiago de Chile, Espasa Calpe, 1989, p. 514.

la decadente aristocracia chilena y en su vaciedad, pero también revela desde lo íntimo las debilidades de la burguesía [...]”.²⁴ En su intento por poner al descubierto la hipocresía y mala fe de los personajes, Donoso coloca en el escenario los puntos de vista de una pareja de abuelos, la visión del mundo que poseen y que los lleva a evaluar de manera diferente a cada uno de los nietos, “unos adolescentes carentes de sólidos apoyos morales y del calor de la comunicación, solitarios y desasistidos en su choque con la vida”.²⁵

Las continuas rupturas sintácticas son usadas en *Este domingo* para reproducir el habla popular y, al mismo tiempo, para la caracterización de los personajes, como se observa en la siguiente escena:

En primer lugar, la familia iba creciendo y ya no bastaba la docena inicial, sobre todo con el apetito de los yernos y de los nietos. Entonces los Vives comenzaron a pagarle ‘los materiales’ a la Violeta y ella ponía el trabajo —pero si te cansas, mujer, y la Mirella no te ayuda. No, señora, sí puedo, déjeme, ustedes han sido tan buenos conmigo, si fuerza para amansar no me falta, cómo se le ocurre que me van a pagar— y tuvieron que aceptar el regalo por lo menos de su trabajo y de su arte (*Ed*, p. 42).²⁶

Este domingo sobresale por el uso continuo de recursos narrativos variados: retrospectivas, cambios de narrador y mezcla de presente y pasado: “Ella llegaba más tarde. Se paraba un segundo para mirarlo en la penumbra, y desvestiéndose se metía entre las sábanas, pegada a su cuerpo, rodeándolo con su carne fragante y dura que lo abrazaba, y se ríe mientras él también abraza y ríe”. (*Ed*, p. 65) En otras escenas, el narrador combina la segunda persona con diálogos y monólogos interiores, en un intento acertado de agilizar la acción (Leer p. 168). Pero aun cuando el narrador conoce

24 D. Villanueva y J. M. Viña Liste. *Ob. cit.*, p. 282.

25 *Ob. cit.*, p. 283.

26 Resulta curiosa la cercanía de estos recursos narrativos con la literatura vargasllosiana, autor a quien el narrador ataca frontalmente en *El jardín de al lado*, novela publicada en 1981.

la sicología de sus personajes (y éstos actúan en consecuencia)²⁷ las escenas entre Álvaro y la Chepa resultan manidas, previsibles, a veces decididamente cursi. En ese mismo orden, para sorprender al lector, el narrador había centrado su atención en la amistad Maya-la Chepa, y en la posible relación ilícita Maya-Marujita Bueras. Luego, la relación Violeta-Maya resulta sorprendente, pero verosímil. Aun así, el recurso es poco elegante; es, más bien, una trampa contra el lector (Leer pp. 155-156).

Las carencias de afecto presentes en las primeras novelas de Donoso, incluyendo *Este domingo*, se manifiesta también en las criaturas que pueblan *El lugar sin límites* (1965), “tan débiles de voluntad para transformar sus vidas, tan esclavas unas de otras en sus relaciones vacías”.²⁸ Sin embargo, las diferencias entre las novelas iniciales en relación con *El lugar sin límites* es inmensa cuando contrastamos los procedimientos narrativos, ya que ésta última “es una novela más exigente, atravesada por visiones retrospectivas con monólogos interiores que dan fe de las vivencias angustiosas y sin porvenir, cuyo centro de atención es un prostíbulo donde conviven La Japonesita y su padre, La Manuela, travesti que asume funciones maternas”.²⁹ Lo simbólico interactúa con lo real; en su búsqueda existencial, las indagaciones psicológicas salen a la superficie, los personajes atormentados atraviesan los días signados por las dudas y la incertidumbre. En ese tenor, Mario Rodríguez ha observado que “el infierno de Pancho Vega, el camionero, es una subjetividad dividida entre el temor reverencial a la figura del padre simbólico o afectivo, y su deseo de romper las ataduras. El de Manuela es ese tema insoluble entre deseo e identidad (...). El infierno anula las diferencias, las clases y la historia”.³⁰ Parecida es la opinión

27 Por ejemplo, si la Chepa posee una tendencia hacia la compasión (como explica Álvaro), entonces resulta lógico que sólo fuera feliz con quien le inspirase tal sentimiento (Leer p. 80). Con todo, en el aspecto psicológico ni Maya ni la Chepa evolucionan: aquél permanece inalterable en su conducta sicopática; ésta, inamovible en su comportamiento depresivo y protector.

28 D. Villanueva y J. María Viña Liste. *Ob. cit.*, p. 283.

29 *Ibid.*

30 Mario Rodríguez. “*El lugar sin límites*”, en *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Luisa Ulibarri Lorenzini (coordinadora), Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 75.

de Nelson Osorio, para quien “el mundo narrativo donosiano es fundamentalmente un espacio en el que las necesidades de relación entre los seres se desborda por múltiples cauces enfermizos que buscan suplir algo que aparece, paradójicamente, como una carencia explícita de afecto y amor, para decirlo con palabras mayores”.³¹ Es decir, los atormentados seres de *El lugar sin límites* padecen un vacío existencial que “quieren llenar con movimientos, gestos, rituales, violencias, agresiones, que no son otra cosa que los sustitutos del afecto, el gran ausente que define este espacio infernal en el que todos son vistos y mostrados como víctimas”.³²

Pero más azaroso, grotesco e infernal, si cabe, que el prostíbulo de *El lugar sin límites*, es el escenario en que circulan, espectros de carne y sombras, los personajes de *El obsceno pájaro de la noche*, novela en la que el narrador va ofreciendo claves (como en algunos fragmentos del Onetti de *La vida breve* y *Juntacadáveres*) del proceso narrativo y sobre las fluctuaciones entre tiempo, memoria y realidad:

Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios (*Eopn*, p. 230).

John S. Brushwood llama “la fuente de información narrativa” a los constantes cambios de narrador en *El obsceno pájaro de la noche*. Es una novela en la cual “la narrativa es entregada por personajes distintos, por documentos, y por diálogos en que ningún personaje particular ocupa la posición de narrador y en que no hay ningún

31 Nelson Osorio. “*El lugar sin límites*”, en *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Luisa Ulibarri Lorenzini (coordinadora), Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 69.

32 Nelson Osorio. *Ob. cit.*, p. 70.

indicio de un narrador objetivo”.³³ Hernán Vidal se refiere a este procedimiento como “máscaras adoptadas por un foco de conciencia” y defiende que ese foco es, supuestamente, un personaje llamado Mudito.³⁴

En el plano de los recursos formales, Donoso lleva a extremos insuperables de libertad creadora la escritura de esta novela, con la que “[...] se propuso hacer una ‘obra maestra’, como si sus obras anteriores [...] fueran sólo el preludio de una sinfonía que alcanza su clímax en *El obsceno pájaro de la noche*”.³⁵ Y en los planos psicológico y social, la obra también lo arriesga todo. El centro de atención lo constituyen los detalles simbólicos de los personajes y la incesante búsqueda de una identidad real. Así lo ha entendido Amadeo López cuando escribe: “La problemática del reconocimiento me parece central en toda la obra de José Donoso. (...) Esta problemática es particularmente visible en *El lugar sin límites* y en *El obsceno pájaro de la noche*”.³⁶ Pero esa preocupación no es exclusiva de esas dos novelas, porque aparece, con otros matices, en libros “como en *El jardín de al lado* y *Casa de campo*”.³⁷

En 1978 Donoso recibió el Premio de la Crítica Española por *Casa de campo*, publicada en ese año. Al referirse a ella, Augusto Sarrochi nos recuerda que “es una novela alegórica, en que cada persona es un signo cargado de significado o un símbolo, un símbolo perfecto”.³⁸ El título mismo hace alusión a uno de los

33 John S. Brushwood. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 299. Podríamos pensar, por asociación, en *Rayuela*, de Cortázar; pero no. Lo que aquí tiene lugar no es el collage de informaciones y estructuras que nos presenta el escritor argentino en su revolucionaria novela. Lo de Donoso es una suerte de caos ¿organizado?, un flujo indetenible de escenas, personajes y narradores sin precedentes en la narrativa hispanoamericana que a veces hace pensar en el flujo del inconsciente freudiano o en los experimentos surrealistas. Pero siempre es algo más.

34 *Ob. cit.*, p. 299.

35 Joaquín Marco. *Ob. cit.*, p. 237.

36 Amadeo López. “La búsqueda del padre en cuanto lugar de reconocimiento en ‘*El obsceno pájaro de la noche*’, en *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Luisa Ulibarri Lorenzini (coordinadora), Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 49.

37 *Ibid.*

38 Augusto Sarrochi. “Casa de campo” en *Donoso, 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 113.

espacios recurrentes, simbólicos, de Donoso: una casa,³⁹ espacio que abandonará en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, publicada en 1980 (novela que significaría el “regreso al mundo español en un ambiente galante”)⁴⁰ y en *El jardín de al lado*, en la que recoge el dolor que produce el exilio, “la sensación de exclusión del mundo”.⁴¹

En *Casa de campo* percibimos, como rasgo diferenciador, una alusión constante al lector con evidente intención de intimar con él, lo que supone una manera de asumir la novela como deliberada creación ficticia; y, al mismo tiempo, persiste un juego consciente con los espacios temporales, de forma tal que el narrador adelanta la narración a su antojo para luego volver al momento actual de la acción:

A esta altura de mi historia no puedo dejar de adelantar a mis lectores que sólo en el crepúsculo del día del paseo, cinco años después de lo que estoy contando, en el momento mismo en que Wenceslao percibió que el parque disimulaba a una cohorte de personajes esplendorosamente ataviados, estalló en su mente la certeza de que los acontecimientos de cinco años antes, que ahora me propongo relatar, fueron parte de la realidad reprimida en obediencia a una orden de su padre, no inconexos fragmentos de un sueño (*Cc*, p. 73).

39 Gutiérrez-Miolat, especialista en la obra del chileno, acierta al decir: “Si uno conoce la obra de Donoso, desde el comienzo hasta el final, no sé si es lo primero que salta a la vista, pero es muy factible que lo más obvio de todo, es que casi todas las novelas de Donoso ocurren en una casa, en un recinto privado que puede ser una casa. La casa de los Avalos, en Coronación, o la casa de campo. Puede ser un burdel, como en *El lugar sin límites*, o un piso en Madrid, en “Átomo verde N° 5”. En *El jardín de al lado*, en *El obsceno pájaro de la noche*, son casas destruidas, y puede ser ‘La Chascona’, la casa de Neruda, en *La desesperanza*, pero siempre hay este modelo espacial que es una casa”. (Ricardo Gutiérrez-Moliat, “*El jardín de al lado*”, en *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*, Luisa Ilibarri Lorenzini, Santiago de Chile, Ministerio de Cultura, 1997, p. 103. Y también lleva razón cuando explica, basado en su lectura minuciosa, que “en cambio, en *El jardín de al lado*, hay una casa muy distinta porque está modificada, está modelada por la pintura vanguardista de Magritte, Dalí o De Chirico”. (Ibíd)

40 M. Fernández Fraile. *Historia de la literatura chilena*, tomo II. Santiago de Chile, Espasa Calpe, 1989, p. 516.

41 *Ibid.*

En otro orden, coincidimos con Villanueva y Viña Liste cuando afirman que en *Casa de campo* persiste una estructura “muy elaborada y artificiosa en la que un narrador a medio camino entre el tradicional y el autocrítico indaga en el mundo adolescente con su típica inseguridad, rebeldías o espíritu de aventura exploratoria [...]”.⁴² La novela representa un retorno a los inicios de Donoso, pero sólo en el contenido, en la materia argumentativa; aunque también es cierto que resulta menos arriesgada, en los aspectos formales, que *El obsceno pájaro de la noche*.

Donoso publicó, en 1982, otro volumen de novelas cortas titulado *Cuatro para Delfina*, compuesto por *Sueños de mala muerte*, *Los habitantes de una ruina inconclusa*, *El tiempo perdido*, y *Jolie Madame*, novelas que contienen, como ocurre con otros de sus textos, una reflexión moral, “la conciencia culpable de la burguesía chilena”.⁴³ Y de *La desesperanza* (1986) debemos recordar que es la primera que Donoso escribe en Chile tras su regreso. En ella cuenta, precisamente, “las condiciones del retorno de un exiliado al Chile de Pinochet”.⁴⁴ Todas ellas habrán de perdurar como obras menores dentro de la producción total de este escritor de vida atormentada, obsesiva, pero igualmente ingenioso.

A partir de los años setenta era lugar común asegurar que existían dos períodos diferenciados de la obra de Donoso: antes y después de *El obsceno pájaro de la noche*. Pero ya avanzados los años ochenta esa percepción se modifica y se acepta como válida otra clasificación: existen dos períodos diferenciadores en la narrativa de José Donoso: antes y después de la publicación de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980). Tal desorientación de la crítica obedece a una razón: la obra de Donoso es de escurridizo encasillamiento teórico. El escritor se renueva una y otra vez, provocando entre los estudiosos la búsqueda de nuevas perspectivas para acercarse a su narrativa. Lo pertinente sería, entonces, establecer que a partir

42 D. Villanueva y J. M. Viña Liste. *Ob. cit.*, p. 283.

43 Joaquín Marco. *Literatura hispanoamericana: Del modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 251.

44 Jean Franco. *Literatura hispanoamericana*. 13ra ed., Trad. Carlos Pujol, Barcelona, Ariel, 1999, p. 354.

de la publicación de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* se inicia (así lo ha entendido, entre otros, Joaquín Marco) “un período de ambientación española, del que no debe ser ajena la experiencia personal”.⁴⁵ Basados en esa perspectiva se puede asegurar que desde *Coronación* hasta *Casa de campo* la novelística de Donoso había presentado su trasfondo chileno; y sus temas, con algunas variaciones, eran los mismos: la identidad del ser humano, la creación de un mundo grotesco y alucinante que desborda las normas sociales, las convenciones, el tema del poder. Desde *Coronación*, Donoso construyó paulatinamente un orden narrativo cuya magnitud y capacidad para liderar inagotables efectos de sentidos carece de antecedentes no sólo en la literatura chilena sino hispanoamericana. Pero, no contento con tales logros, en esta nueva etapa cambia de ambientación, de temas, e introduce arriesgados procedimientos narrativos.

Lo que más llama la atención en este universo anterior a *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* es, repito, el mundo pesadillesco, con su lógica que escapa de la realidad que conocemos, que colinda a veces con el asfixiante mundo creado por Onetti, autores ambos que provienen, cada cual a su manera, del desencanto existencialista. Pero ahora, en *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, el narrador “explora en la esfera del erotismo por la vía de la fantasía creadora del ambiente madrileño de los años veinte y parodia la estética de la bohemia posmodernista”,⁴⁶ y ese cambio de ambientación lo realiza “a través de la narración lineal de las aventuras amorosas de una desconcertante mujer nicaragüense, muy ambigua en su conducta y reacciones ante las situaciones que vive”.⁴⁷

45 Joaquín Marco. *Ob. cit.*, p. 247.

46 D. Villanueva y J. M. Viña Liste. *Ob. cit.*, p. 283.

47 *Ob. cit.*, pp. 283-284. En la primera oración de la novela queda establecido el tema central: “La joven marquesa viuda de Loria, nacida Blanca Arias en Managua, era la clásica hija de diplomáticos latinoamericanos, de aquéllos que tras una gestión tan breve como vacía en Madrid no dejan otro rastro de su paso por la Villa y Corte que una bonita hija casada con un título.” (*LmdmL.*, p. 11) A partir de la realidad planteada en el inicio, la obra servirá para dejar al desnudo una serie de eventos típicos del ambiente en que se mueven los diplomáticos, intelectuales y exiliados en tierras europeas o de otros ámbitos. El dato es trascendental porque servirá de trasfondo a la posterior narrativa donosiana.

Aun cuando muchos temas son una constante en la narrativa de Donoso, tanto el escenario en que se desenvuelven los personajes como el tratamiento de los procedimientos narrativos experimentan nuevas modificaciones a partir de *La misteriosa desaparición...* Se puede confirmar que no se trata, en todo caso, de dos autores distintos, sino de un solo autor que ha pasado del enfoque neorrealista (y de marcada crítica social y psicológica repleta de complejos procedimientos técnicos), a una literatura a menudo lineal y paródica con reflexiones sobre la intelectualidad latinoamericana, el erotismo, la imagen virtual y la sensación de desesperanza.

El relato erótico no era frecuentemente cultivado hasta la época en que Donoso escribe esta novela; al menos no se cultivaba en la tradición hispana.⁴⁸ Algunos críticos la han considerado “divertimento” o “novela menor” en la escala de las novelas de Donoso; sin embargo, en ella:

Donoso vuelve de nuevo, como los narradores españoles de los años veinte y treinta, a bordear los límites de la cursilería, pero ahora de forma consciente, con considerables dosis de humor, con el distanciamiento que se produce por el hecho de que quien escribe es el escritor pleno, que vuelve de lo más difícil y pisa terreno ya conocido.⁴⁹

Una cursilería que fue finamente trabajada por el Manuel Puig de *Boquitas pintadas*. *El jardín de al lado* tampoco tiene a Chile como escenario; es una novela sobre el exilio en que el profesor universitario Julio Méndez acepta la invitación de un viejo amigo, Pancho Salvatierra, para pasar el verano en el piso de este último en Sitges. Una vez instalado, Méndez (acompañado de Gloria, su mujer), agota sus días tratando de reescribir la novela que le asegurará el anhelado éxito literario. Pero el éxito encuentra un

⁴⁸ El erotismo consiste en insinuar más que en nombrar, en edulcorar las situaciones, en eliminar de la pornografía las características naturalistas que la convierten en vulgar.

⁴⁹ Joaquín Marco. *Ob. cit.*, p. 245.

persistente rechazo de Nuria Moclús, una suerte de “faraón” del mundo editorial: ella encuentra pretextos para objetar y rechazar una y otra vez la novela de Julio Méndez. Con todo, el dolor mayor de Méndez no proviene de los obstáculos que coloca Gloria Monclús, sino de la angustia que le produce el éxito alcanzado por la superestrella del boom literario latinoamericano, el insigne escritor ecuatoriano Marcelo Chiriboga, quien la emprende a menudo contra otros escritores del boom, especialmente contra Mario Vargas Llosa.

Más allá de las anécdotas que narra, *El jardín de al lado* es, ante todo, una reflexión sobre el significado de la vida, enfocada desde diferentes puntos de vista, desde las ideas que surgen con el jardín de la casa en España como trasfondo, a veces; y, en otras ocasiones, con el jardín chileno como telón de fondo.

La novela guarda estrecha relación con *Donde van a morir los elefantes*. Además de la referencialidad, ambas poseen una mezcla entre realidad y universo virtual, como señala el narrador de *El jardín...*: “Todo, hoy, contiene una lejana aprensión de óbito que se ciñe como una película delgada por el revés de la magnificencia de la estación en su plenitud: el jardín, esta mañana, es más el reflejo de un jardín estanque, virtual y manso, que una realidad en sí”. (*Ejdl*, p. 163) Los personajes están moldeados por el arte; reflexionan continuamente sobre sicología, creación-moda literaria-boom; prestan atención y se involucran tanto en la lucha entre los intelectuales latinos en el exilio, como en la política, el amor; sobre todo, el amor: “Yo y Gloria sabíamos que uno se enamora otra vez, a estas alturas, cuando necesita renovar su propia historia contándosela a alguien que la oiga por primera vez” (*Ejdl*, p. 35). No son seres escépticos que miran desde fuera, sino personajes agobiados por la miseria económica, desencantados por haber perdido el paraíso.⁵⁰ De ahí que también están presentes las

50 En algún momento de la novela, el narrador-personaje se interroga acerca de su condición de escritor, sobre lo que supone la búsqueda interminable de éxito cuando lo que asedia es el fracaso: “¿Por qué seguir, a mi edad, tributando a esa vetusta tiranía? ¿Por qué no asumir el fracaso como vestidura permanente? No tengo nada que afirmar. Nada que enseñar. [Debería] No seguir esclavizado por mi pretensión de convocar un universo poético regido por sus propias leyes refulgentes como, pese al insoportable oropel de falsedades comerciales, logran hacerlo, a veces,

reflexiones sobre el significado de la vida, ese jardín de al lado al que miramos desde nuestras propias ventanas atribuyendo significados a los objetos: “En la quietud intacta del jardín despoblado que miramos desde la ventana de nuestro dormitorio, cada planta, cada flor, cada sendero, cada banco está seguro de su significado y de su sitio, pero sobre todo de pervivir” (*Ejdl*, p. 69).

Los vasos comunicantes entre *El jardín de al lado* y *Donde van a morir los elefantes* son cada vez más objeto de estudio. El mundo descrito en *El jardín...*, irónico pero relativamente impersonal, arriba en *Donde van a morir los elefantes* a extremos conceptuales impensables aunque entendibles. En una larga cita que a continuación transcribiré, Fernández Fraile habla de la novela:

Laberíntica, maciza, plegada de ironías, fealdades y sarcasmos, de miradas hacia el pasado cargadas de no disimulado rencor, la novela lleva en su título la definición donosiana de las universidades secundarias norteamericanas: allí van a terminar, derrotados por la inercia y la edad, los profesores que tuvieron un espacio destacado en cualquier rama del saber humano. Aparece en este escenario el biógrafo chileno del gran novelista ecuatoriano Chiriboga, cuya persona significa nada para los académicos locales y todo para los latinoamericanos. Hay en esta novela, como en *El jardín de al lado*, una gran desesperanza.⁵¹

Cierto: en *Donde van a morir los elefantes* Donoso pareciera acabar de exorcizar sus demonios, liberarse de opiniones y sentimientos por

García Márquez, Carlos Fuentes, Marcelo Chiriboga o Cortázar. Darne por vencido: la dulzura del fracaso aceptado.” (*Ejdl*, p. 122) Más adelante llega a la siguiente conclusión: “al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo, sino para saber qué quiere decir y para qué y para quiénes” (p. 165). El narrador se manifiesta partícipe de un arte que no responda a las exigencias faranduleras del mercado, que ofrezca resistencia a los embates de las grandes editoras, influyentes en la creación del gusto literario. A la cabeza de ese mercado, plantea el narrador, estaría Vargas Llosa, contra quien arremete cuando hace alusión a uno de los libros del escritor peruano: “(...) la única novela de Vargas que ha resistido el tiempo, según opinan no sólo algunos escritores jóvenes, sino también los mayores, los que, como yo, vimos nuestras carreras literarias coartadas por la mafia de escritores del boom que saturó el mercado, dejándonos fuera” (p. 190).

51 M. Fernández Fraile. *Historia de la literatura chilena*, tomo II. Santiago de Chile, Espasa Calpe, 1989, p. 515.

mucho tiempo atrapados. Esto no significa que atribuyamos al autor lo que exprese cada personaje, cada narrador. Lo que conduce a que el lector y el crítico literario realicen paralelismos entre el discurso de los personajes es la similitud temática entre orbe narrativo y vida del autor. Así, el narrador exclama, con palabras que nos remiten a la experiencia profesoral de Donoso en Norteamérica: “¡Qué infierno es este ambiente de universidad yanqui! Con razón dicen que en Estados Unidos las universidades son los sitios a donde van a morir los elefantes” (*Dvme*, p. 100).

En el plano artístico, que es lo que en última instancia importa, el mundo de *Donde van a morir los elefantes* es tanto de palabras como de imágenes (leer p. 73). Reflexiones sobre arte realista (p. 82), sobre la posmodernidad (“Pero ahora la modernidad estaba pasada de moda y había cedido su preeminencia a otros temas: los estudios chicanos, el psicoanálisis, el feminismo, la literatura de minorías y la deconstrucción”) (*Dvme*, p. 22), y sobre el proceso mismo de la creación de los personajes no se hacen esperar. Sobresalen, al igual que en *El jardín de al lado*, las referencias culturales, la narración dentro de la narración (p. 94), y las reflexiones sobre el mundo, mundo de palabras e imágenes:

Las cosas tienen más de una vida, siempre un doble fondo más allá de su destino inicial: vivir era ir descubriendo otras formas, de acuerdo con una sintaxis distinta, con otro vocabulario y otra gramática. Todo traducible y transformable, sin contorno definitivo, porque un vocablo se puede intercalar entre otros para que signifique cosas distintas. (...) La imaginación acumula vocabularios tan tremendos que pueden anular al ojo que estuvo contemplándolas, cuando todavía eran parte de un sistema que se desintegró. (...) Toda imagen es válida si genera un vocabulario de deformaciones (*Dvme*, p. 73).

En la República Dominicana, la recepción de la obra narrativa de Donoso no mostró la efervescencia propia de la de otros autores del boom, como la de García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Rulfo.

Las razones, además de las que algunos narradores donosianos plantean en *El jardín de al lado* o *Donde van a morir los elefantes* —o de las mismas razones expuestas por Donoso en su *Historia personal del boom*—, son de carácter estrictamente literario: “Como lector de las obras inglesas”, nos hace recordar Carlos Fuentes, “Donoso nos invita a cumplir los requerimientos imaginarios de Coleridge”.⁵² Debe, especialmente, “mediar entre la sensación y la percepción, sólo para disipar, enseguida, cualquier relación razonable entre las cosas a fin de recrearlo todo con una nueva imaginación despojada de racionalismo que, reduciendo todo a un solo sentido, sacrifica el significado mismo del acto poético, consistente en multiplicar el sentido de las cosas”.⁵³ Esa duplicación del sentido, que a veces genera alucinados significados, opera como un desafío mayor ante el lector. Los mismos personajes (esperpentos, como diría Xirau) rompen de manera tan radical con el concepto tradicional de héroe o protagonista que se nos presentan como irrealizables, inexistentes en el mundo real en que habitamos. Sin embargo, ahí radica parte de la originalidad del autor chileno. Esto así porque se trata de un trabajo meticuloso que le permite erigir un mundo corroído desde su nacimiento, en el que la lógica posee sus propias leyes, donde el fracaso y las deformaciones (físicas y semánticas) vieron la luz en el momento mismo de la creación: “La edad primera de Donoso no es un paraíso perdido”, subraya Carlos Fuentes, y a continuación sentencia: “El horror presente en sus novelas es gemelo del horror original. Sus fetos y sus perros, sus gigantes cabezones, sus imbunches y bebés duplicados, son el espejo de la creación divina. Los monstruos ya estaban allí el día del Edén”.⁵⁴

Hay mucho que aprender de Donoso. De su Edén deformado, visto a través de arriesgados procedimientos escriturales; de sus encantadoras criaturas grotescas, de los vacíos y la soledad que los circundan.

52 Carlos Fuentes. *Ob. cit.*, p. 294.

53 *Ibid.*

54 Carlos Fuentes. *Ob. cit.*, p. 293.

Mario Vargas Llosa: la fundación de un universo *

La mejor literatura es aquella que consigue la admiración de los lectores de diferentes épocas. Literatura que pareciera permanecer inmune ante la acometida parsimoniosa del tiempo. Sin embargo, hoy se acepta que no existe literatura que mantenga inalterable la compleja red de significados que la conforman, porque estas son el resultado de la interpretación que los lectores de cada época les atribuyan, y los lectores son cambiantes. Como consecuencia, la tradición ha demostrado que los temas de “actualidad” sucumben con mayor rapidez en el gusto de las siguientes generaciones de lectores; y que las reflexiones sobre los temas menos cambiantes, inherentes a la condición humana (el miedo ante el tránsito de la vida a la muerte, los anhelos del ser humano por cambiar su entorno, la violencia que la sociedad genera) son los que continuarán deslumbrando a los lectores de siglos y regiones diferentes.

Algunos de esos temas son los que mueven el universo narrativo de Mario Vargas Llosa. Al referirse a los aportes literarios del escritor peruano, Carlos Fuentes afirma que “obras como *La ciudad y los perros* y *La Casa Verde* poseen la fuerza de enfrentar la realidad latinoamericana, pero ya no como un hecho regional”⁵⁵ (que es lo que ocurría con la mayor parte de la narrativa precedente), “sino como parte de una vida que afecta a todos los hombres y que, como la vida de todos los hombres, no es definible con sencillez maniquea, sino que revela un movimiento de conflictos ambiguos”.⁵⁶

Los jefes (1959) es un volumen de cuentos, primera obra narrativa de Vargas Llosa. Sobre ella ha señalado José Miguel Oviedo que se trata del “típico primer libro de un escritor que tantea el terreno:

* El punto de partida de este ensayo es mi tesis de grado, trabajada conjuntamente con Ivelisse Santana

55 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 275.

56 *Ibid.*

una suma inestable de virtudes e impericias (...).⁵⁷ Lo que Vargas Llosa escribe en *Los jefes* le sirve de tubo de ensayo de ciertos procedimientos narrativos que luego desarrollará en *La ciudad y los perros* (1963), en *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y en novelas posteriores. Es el libro que muestra los primeros pasos de un escritor en formación. El volumen, que obtuvo el premio “Leopoldo Alas” del año 1959, contiene seis cuentos: “Los jefes” (que sirve de título a la obra), “El desafío”, “El hermano menor”, “Día domingo”, “Un visitante” y “El abuelo”. En esos cuentos Vargas Llosa emprende lo que Oviedo ha llamado un aprendizaje de la realidad “objetiva”, centra su atención en la violencia social. “De hecho”, resume Oviedo, “el tema central victimario *vs.* víctima ya se deja sentir con algún peso”.⁵⁸

El primer cuento se titula “Los jefes”, y es, de acuerdo con Oviedo, el “tributo que el autor paga a la narrativa urbana de su país, áspero brote neonaturalista que por entonces se encontraba en su apogeo”.⁵⁹ Allí se narra una rebelión estudiantil dirigida por los alumnos del último año de secundaria. La víctima, en ese cuento, es el personaje-narrador; el victimario, el avasallante Lu. Como ha observado Oviedo, en sentido general, el esquema seguido por el autor para trazar el carácter de los personajes es parecido al de *La ciudad y los perros*, aunque la novela le sobrepasa en méritos.⁶⁰

Los ejemplos de violencia física y verbal son frecuentes en “Los jefes”:

Hubo un movimiento de sorpresa entre los chiquillos. Se miraban ya sin sonreír, mientras el otro seguía chillando que nos iban a expulsar. Lloraba.

—“¡No le pegues!” grité, demasiado tarde. León lo había golpeado en la cara, no muy fuerte, pero el chico se puso a patallar y a gritar (*LJ*, p. 55).

57 José Miguel Oviedo. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 73.

58 José Luis Martín. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*, Madrid, Gredos, 1974, p. 84.

59 José Miguel Oviedo. *Ob. cit.*, p. 74.

60 *Ibid.*

Ese tipo de escena se repite a lo largo del texto; también aparecen las descripciones realistas, continuadoras de una tradición agotada, sin aportes que ofrecer al tratamiento de los temas: “De pronto, casi sin saberlo, miraba el cielo: perseguía a un gallinazo que planeaba suavemente sobre el colegio, bajo una bóveda azul, límpida y profunda, alumbrada por el disco amarillo en un costado, como un lunar. Bajé la cabeza, rápidamente” (*LJ*, p. 11). Aun cuando la base de las descripciones seguirá siendo la misma, es decir, realista, en obras posteriores resultarán innovadoras debido al tratamiento que el autor da al lenguaje.

El segundo cuento lleva por título “El desafío”. Narra la lucha sangrienta entre el Cojo y Justo. Nuevamente hay una víctima (Justo) y un victimario (el Cojo), quien posee mejor destreza con la chaveta. Justo acepta, honorablemente, el desafío, pero (como en “El sur”, de Borges)⁶¹ al aceptar el desafío está aceptando su propia muerte. Es más importante para estos personajes (de ahí el esquema realista en que están caracterizados) salvar el honor antes que salvar la vida. La violencia es más notable en “El desafío”, porque el cuento está basado en una sola escena física y psicológica: el combate entre Justo y el Cojo, en el odio que ocupa la mente de estos dos jóvenes: “Quedaron unos instantes inmóviles, en silencio, diciéndose seguramente con los ojos cuánto se odiaban, observándose, los músculos tensos bajo la ropa, la mano derecha aplastada con ira en las navajas (...)” (*LJ*, pp. 40-41).

En una entrevista temprana concedida a Luis Harss, Vargas Llosa declaró: “en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas. Se halla omnipresente en todos los instantes de la vida de un individuo”.⁶² Tal vez por ello Vargas Llosa

61 Aunque el acontecimiento narrado es semejante, en ese sentido, al cuento de Borges, “El desafío” reproduce esquemas más rústicos aún. Si olvidamos que los personajes ya no son los típicos campesinos o nativos de generaciones anteriores, la manera de tratar el honor se asemeja más a autores regionalistas como Juan Bosch. Y, en todo caso, como señala Oviedo, aunque “No todos los cuentos de *Los Jefes* son ‘urbanos’ (“El hermano menor” y “Un visitante” decididamente no lo son), pero todos reflejan esa actitud verista y persuasiva del momento: la ficción participa un poco de la crónica y el reportaje de actualidad” (*Ob. cit.*, p. 74).

62 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 432.

le pondrá tanta atención a la violencia, en esa obra inicial como en las posteriores.

En el aspecto técnico, “El desafío” busca la sorpresa final del lector; y lo intenta ocultando un dato: el viejo Leonidas, que ha presenciado angustiado la pelea, resulta ser el padre de Justo, la víctima. Pero aun ocultando el dato, el final es previsible y, obviamente, el efecto buscado no se alcanza. Del mismo modo, la minuciosa descripción de la pelea (que pudiera llegar a cansar al lector) no se corresponde con la tenue iluminación anunciada por el narrador, antes de la contienda (*LJ*, pp. 40- 41). La verosimilitud se ve afectada porque los detalles narrados, como si de la luminosidad del mediodía se tratara, tienen lugar en un escenario de sombras.

Un estereotipo seguido por Vargas Llosa en este cuento, simplista, es la descripción de los personajes “malos” como sujetos feos, mientras que los personajes “buenos” son bien parecidos. Maniqueísmo que proviene de la literatura hispanoamericana anterior (de la peor, por supuesto) que resta capacidad creativa al conjunto de cuentos.

Una historia de venganza errada es la que narra “El hermano menor”: Leonor ha acusado a un indígena (quien se encargaba de vigilarla por órdenes del hermano mayor, David) de haber abusado de ella. Consecuentemente, David se ve obligado a matar al indígena, porque es el código de honor (otra vez el honor como trasfondo) que la naturaleza brutal que le rodea ha dictado. Pero será Juan (el hermano menor) quien ejecute el disparo mortal, acontecimiento que lo signará psicológicamente; luego, para completar el proceso psicológico que envuelve a Juan, Leonor confiesa la verdad: el infeliz indígena no le había hecho daño. En “El hermano menor” la violencia no se limita, tampoco, a la agresión física; sobresale el insulto, la violencia verbal, como leemos en las siguientes escenas:

—“Era un perro infecto”, dijo David. “Tus escrúpulos son absurdos” (*LJ*, p. 55).

—“Aquí estoy, animal”, contestó a su lado, una voz asustada y colérica (*LJ*, p. 53).

Por otra parte, en ese cuento Vargas Llosa se afana por presentarnos la evolución psicológica del personaje Juan. Se trata del primer gran intento de lograr una psicología definida de un personaje. En este sentido, la mezcla de elementos de la realidad “real” circundante, y del trazado síquico del personaje deviene realismo psicológico, tendencia en la que algunos críticos sitúan una parte de la narrativa vargasllosiana. En ese sentido, el autor hace uso de ciertos recursos del psicoanálisis freudiano (hoy día prehistoria del Psicoanálisis; en su momento, lo más novedoso en el estudio de la conducta humana) como la negación y el desplazamiento.⁶³

De este último, vale la pena referir un ejemplo: después de haber matado al indígena, los hermanos se dirigen hacia la casa-hacienda. Juan está nervioso y sabe que David es el culpable de la angustia que ahora él, Juan, padece. En ese instante trata de calmar a su espantado caballo. Pero, en lugar de sujetarlo adecuadamente, casi lo ahoga. Por supuesto que en ese encuentro Caín-Abel en que se ha convertido la relación entre los dos hermanos, el caballo es, en el inconsciente de Juan, David:

—“Bueno”, dijo David, suavemente. “¿Qué te pasa?”.

Juan se volvió hacia su hermano, tenía el rostro demacrado, la voz hosca.

—“¿Qué me pasa? ¿Te das cuenta de lo que dices? ¿Te has olvidado del tipo de la cascada? Si me quedo en la hacienda voy a terminar creyendo que es normal hacer cosas así.”

Iba a agregar “como tú”, pero no se atrevió.

63 De acuerdo con Vidal y Alarcón: “La negación puede [...] ser definida como la afirmación mediante una expresión lingüística de que algo no existe o no tiene determinado atributo, afirmación ocasionada por el sufrimiento que originaría su reconocimiento. [...] Mediante la negación, el contenido de una idea reprimida puede hacerse consciente con la condición de que sea aceptado como no existente. Implica, por tanto, un cierto levantamiento de la represión, ya que, ante el retorno de lo reprimido, se tiene que hacer un nuevo movimiento defensivo. Se diferencia claramente de la represión en el hecho de que en ésta la idea reprimida no tiene acceso a la conciencia. En la negación, por el contrario, se sabe de la idea pero no se la acepta”. En cuanto al desplazamiento, mecanismo de defensa igualmente frecuente, dicen los autores que “no se debe deducir que el fenómeno del desplazamiento sea exclusivo del fenómeno del onírico. Su acción se manifiesta también en la psicología cotidiana y en diversos procesos psicopatológicos aun a nivel colectivo”. (Guillermo Vidal y Renato D. Alarcón. *Psiquiatría*. Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana, 1988, pp. 124-125.)

—“Era un perro infecto”, dijo David. “Tus escrúpulos son absurdos. ¿Acaso te has olvidado de lo que le hizo a tu hermana?”.

El caballo de Juan se plantó en ese momento y comenzó a corcovear y alzarse sobre las patas traseras.

—“Se va a desbocar, David”, dijo Juan.

—“Suéltale las riendas. Lo estás ahogando.” (*LJ*, p. 55)

Como ha señalado Oviedo, “Un visitante” es como la otra cara de “Un desafío”, su reverso; mientras en el primero se impone el honor cuya definición es el duelo, en el segundo sobresale la delación, la traición.⁶⁴ Recordemos que en este cuento el Jamaiquino delata o vende a Numa a la Policía para, por vía de consecuencia, que él mismo (el delator) conseguiera su propia libertad. La Policía cumple al pie de la letra con su palabra: deja libre al Jamaiquino mientras los compinches de Numa lo cercan en el bosque, con “un rumor de ramas y hojas secas que se quiebran” (*LJ*, p. 94). El cuento posee trazos de humor negro y absurdidad que, más que a Faulkner, nos recuerda a Kafka. Por ejemplo, la escena en que doña Merceditas escapa del Jamaiquino, pero la cabra de la doña (fiel a su dueña) la descubre detrás de unos arbustos y empieza a lamerla ante la risa burlona del Jamaiquino.

Un detalle destacable, por efectivo, de “Un visitante” es que la narración adquiere un matiz impersonal, porque en varias ocasiones el narrador omite los nombres de los personajes y los trata a distancia: “El animal tira de la cuerda que la une a la estaca. La mujer se pone de pie, trabajosamente. A unos cincuenta metros, el hombre se recorta nítido contra el horizonte; su sombra lo precede en la arena” (*LJ*, p. 85).

La alusión a la realidad “real” es continua y determinante en estos cuentos, lo que no resulta difícil de rastrear si tomamos como ejemplo algunas metáforas y comparaciones. Verificaremos que las relaciones tienen lugar entre objetos reales, de la

⁶⁴ José Miguel Oviedo. *Mario Vargas Llosa: la invención de la realidad*, p. 75.

naturaleza circundante, sin asociaciones de carácter surrealista ni intervenciones de elementos oníricos. Asimismo, el contraste luz-sombra sigue jugando un papel peculiar en las tipografías (leer pp. 85 y 93), mientras que los personajes son esquemas en elaboración de otros personajes que ocuparían, años más tarde, las páginas de *La ciudad y los perros* y *La casa verde*. De algunos incluso conocemos el nombre, por ejemplo Lituma, que es figura importante de textos posteriores, hasta que en la década de los noventa protagonizará la novela *Lituma en los Andes* (1993), con la que el autor ganaría el Premio Planeta.

En vista de que en la narrativa vargasllosiana sobresale, acaso como ningún otro aspecto, la consciente elaboración lingüística, hay que destacar que “Un visitante” exhibe, precisamente, mejor elaboración discursiva que los cuentos hasta aquí abordados. Hay un notable intento por problematizar el discurso, de hacer fluir las escenas a través de una forma narrativa que constituya la escena misma:

“No está solo”, susurra el Jamaiquino. “Son varios”. Mete la mano en el bolsillo, saca el silbato y se lo pone entre los labios. Aguarda sin moverse. La mujer se agita y el Jamaiquino maldice entre dientes. La ve retorcerse en el sitio y mover la cabeza como un péndulo, tratando de librarse de la venda. El ruido ha cesado: ¿está ya en la arena, que apaga las pisadas? (*LJ*, p. 91)

El lector ha de percibir el parecido entre la forma narrativa empleada en la cita y aquellas primeras páginas con que el autor inicia *La casa verde*, aunque en la novela de 1966 el procedimiento narrativo ha sido superado. Con todo, “Un visitante” es el mejor cuento del libro, porque saca mayor provecho de los procedimientos formales y técnicos: la narración inicia con una extensa descripción; luego, se introduce la acción de manera dinámica, con la frase “y doña Mercedita lo sabe” (*LJ*, p. 84), frase que continúa la descripción a la vez que inicia la acción. Tras el novedoso arranque, el cuento

mantiene atrapado al lector: el elemento sorpresa surte su efecto, y la mezcla de humor negro y de lo absurdo produce la sensación de risa dolorosa, de fatalidad irreversible.

La pieza menos afín al clima general del libro es “El abuelo”. El argumento es éste: un anciano trata (y consigue) asustar a su nietecito con una calavera, luego de que el nieto ha cumplido un período de castigo destinado por sus padres. Este anciano, como se constata en el cuento, “también ejerce la crueldad (...), es como si se quisiese indicar que el terror opera en cualquier estamento social (en los desiertos piuranos, en los bares limeños llenos de adolescentes, entre los socios del exclusivo ‘Club Nacional’, (como este viejo) y sin ninguna razón”.⁶⁵ Esta última frase es muy significativa porque resulta obvio que el abuelo atraviesa por un proceso demencial, como bien lo sugiere el texto en más de una ocasión. En ese sentido, el autor vuelve a tomar en cuenta los rasgos psicológicos esenciales de los personajes: “Hubo un instante (...) en que perdió la noción del tiempo y permaneció como dormido” (*LJ*, p. 96), / “A la mañana siguiente olvidó haber soñado que...” (*LJ*, p. 99), / “Estaba tan ensimismado, que incluso había olvidado el motivo de ese trajín febril” (*LJ*, p. 100). Todo ese olvido, esa infranqueable amnesia, prefigura la demencia del abuelo; y la ruptura con la realidad que caracteriza su personalidad también delata el proceso psicológico padecido: “Se divertía enormemente imaginando que aquello estaba vivo” (*LJ*, p. 98), / “Dudaba, porque lo que veía no era exactamente lo que había imaginado” (*LJ*, p. 101).⁶⁶ Esa alusión a una realidad interior es lo que convierte a “El abuelo” en la nota discordante de *Los Jefes*. Vargas Llosa, seguidor de una concepción de la literatura en que la realidad exterior juega el papel preponderante (realismo), realidad de la que él es sólo testigo, no se detiene con frecuencia,

65 José Miguel Oviedo. *Ob. cit.*, p. 77.

66 Es notable, por lo demás, la deuda de esta expresión (“lo que veía no era exactamente lo que había imaginado”) con cuentos como “El sur” y “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges, autor que siempre destacó, en boca de sus personajes, que *la realidad no suele coincidir con las previsiones*. Además, hay un punto de conexión entre tal frase y la concepción literaria de Juan Carlos Onetti. De tal suerte que el tiempo ha venido a poner en evidencia dos de las mayores influencias (confesas) de aquel joven Mario Vargas Llosa abriéndose camino en el convulso mundo literario.

porque no le interesa, en la evolución interior de sus criaturas. Cuando lo hace, es de manera secundaria (lo psicológico no ocupa el centro de su realismo, definitivamente). No obstante, en “El abuelo” narra la pérdida total de la razón del anciano; incluso, la crueldad que ejerce sobre su nieto es una crueldad esencialmente psicológica. No hay, pues, que abundar más para llegar a la conclusión de que “El abuelo” no es el cuento que le sirve a Vargas Llosa como modelo a seguir en obras posteriores, excepto aquellas de carácter erótico, en las que sobresale el abismo interior de los personajes sobre el entorno físico. Tuvo, como todo escritor en su inicio, posibilidades de elegir, de erigir su poética; se alejó del detalle psicológico (alguna vez volvería a él, como ocurre en *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*; pero, sin dudas, no es el terreno en que mejor se mueve). En cambio, apostó a la literatura realista. Y aunque en “El abuelo” se aparta por momentos del esquema general de los otros relatos, no deja de mantener relación con los otros textos del libro, a saber, por el uso de: 1) constantes contrastes luz-sombra en las descripciones (recurso bastante usado por los noveles escritores, por cierto, y que no anuncia nada grandioso –leer pp. 95 y 97–); y 2) la intención de sorprender al lector con el dato escondido. Pero las similitudes son menos notorias que las diferencias, sobre todo porque en “El abuelo” hay una conciencia lingüística distinta y los modelos literarios resultan igualmente atípicos, incluyendo las poéticas de Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti.⁶⁷

“Día domingo” es el último cuento del volumen. Su línea general es ésta: dos jovencitos limeños (Miguel y Rubén) disputan el amor de una muchacha llamada Flora. Realizan una apuesta. Quien gane la competencia de nado en el bravo mar se quedará con la muchacha. Se trata, por supuesto, de otro desafío, “más bien [de] una orgía de la temeridad, provocada por el vacío cotidiano, el alcohol, la necesidad permanente y gratuita de la confrontación”.⁶⁸

67 A Onetti le ha dedicado (2009) un libro de admiración: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, en que analiza lo mejor del autor uruguayo, desde *El pozo* y “El posible Baldi” hasta *Cuando ya no importe*, última novela del creador de un universo mágicamente insuperable.

68 José Miguel Oviedo. *Ob. cit.*, p. 76.

De nuevo encontraremos, al final del cuento, un vencedor (Miguel) y un vencido (Rubén), en ese campo de batalla descomunal que es la sociedad.

En relación con los demás, este cuento presenta una novedad insoslayable: introduce una anécdota, un cuento dentro del cuento (*LJ*, pp. 68-69). Sin embargo, la manera de narrar tal anécdota no representa aporte alguno, el texto está contaminado de estereotipos y de una visión simplista de la lucha entre los “buenos” contra los “malos”. Para el joven escritor que lucha por definir su poética, “Día domingo” posee, de todos modos, una significación no menos trascendental que los otros cuentos. De hecho, en ese texto aparecen escenas que luego serían trabajadas minuciosamente en *La ciudad y los perros*: “Cuando trajo las cervezas, bebieron. Escucharon al Melanés referir historias sexuales, crudas, extravagantes y afiebradas y se entabló entre Tobías y Francisco una recia polémica sobre fútbol” (*LJ*, p. 68). Esas historias serán las que contará, abierta y caóticamente, el Boa en *La ciudad y los perros*, allí mejor elaboradas y cumpliendo una función cohesionadora del universo narrado.

Por otra parte, es preciso subrayar el notable deseo del escritor por destacar los bajos estratos de la sociedad, objetivo que le permite insertar diversos modelos lingüísticos en el discurso de los personajes. Todos los cuentos cumplen con ese objetivo (captar los bajos estratos sociales) propio del realismo y del naturalismo.

La descripción de procesos psicológicos, que comentamos al referirnos a “El abuelo”, se manifiesta en este “Día domingo”. Se trata, no cabe duda, de un realismo psicológico, al estilo Flaubert. Por ejemplo, al personaje llamado Miguel, en su lucha empecinada por conquistar no tanto el amor de Flora sino la admiración de sus amigos, lo va envolviendo “un verdadero océano removido por cataclismos interiores, en el que se elevaban olas descomunales, que hubieran revuelto con asombrosa rapidez, despidiendo por los aires a pasajeros, lanchas, mástiles, velas, boyas, marineros, ojos de buey y banderas” (*LJ*, p. 78).⁶⁹ Y otra vez nos encontramos con la

69 Nótese la semejanza, en el ritmo narrativo, con ciertas páginas de *Madame Bovary*, de Flaubert.

violencia como tema central del cuento. Violencia física y violencia verbal:

Quando hubieron terminado la cerveza, su estómago [de Miguel] parecía de plomo, las voces de los otros llegaban a sus oídos como una confusa mezcla de ruidos. Una mano apareció de pronto bajo sus oídos, era blanca y de largos dedos, lo cogía del mentón, lo obligaba a alzar la cabeza; la cara de Rubén había crecido. Estaba chistoso, tan peinado y colérico.

—“¿Te rindes, mocoso?”

Miguel se incorporó de golpe y empujó a Rubén, pero antes que el simulacro prosperara, intervino el Escolar (*LJ*, pp. 70-71).

Los jefes es, vale la pena repetirlo, el libro inicial de un joven escritor que lucha por definir su propia poética. Muchos de los elementos que habitan sus páginas serán una constante en las obras posteriores, especialmente el uso de los recursos realistas de la ficción y la colocación del lenguaje como el punto más importante de la obra, problematizando hasta el límite los recursos discursivos de narradores y personajes.

Tras la publicación del libro de cuentos, Vargas Llosa dedicó su esfuerzo a la escritura de *La ciudad y los perros*, novela en la que se narran los acontecimientos que protagonizan un grupo de cadetes en la Escuela Militar Leoncio Prado, de Lima, Perú. Tiene lugar el robo de un cuestionario del examen de Química; la clandestina denuncia del cadete responsable (Cava) por uno de sus amigos (el Esclavo); luego, la muerte del chivato o soplón; finalmente, la venganza de Alberto contra el presunto asesino, el Jaguar. Pero el acontecimiento inicial de la novela, el robo del examen, es también una acción simbólica. Así lo ha señalado Donald L. Shaw, quien entiende que el robo del cuestionario posee carácter irónico, ya que lo que realmente “importa en el colegio es convertirse de ‘perros’ en ‘hombres’, de hacer su aprendizaje a la virilidad mediante la represión, la consideración para con los demás, el sacrificio de sí

mismo y el cultivo exclusivo de los valores opuestos”.⁷⁰ Participar del robo, en ese contexto novelesco, equivale a asumir riesgos, a no tener miedo, en una sociedad que suele aplastar sin compasión a los más débiles.

Como se ha señalado insistentemente, *La ciudad y los perros* encierra en sí misma un relato autobiográfico, y recoge parte de la época en que el autor era el juvenil alumno del “Leoncio Prado”. Vivió en aquel orbe repleto de vicios y crueldades, y fue víctima a la vez que parte del sistema despiadado. Los personajes que se mueven en el colegio son escolares o suboficiales al servicio del plantel. Cada uno está signado por una avalancha de frustraciones y deseos que determinan el rumbo de sus vidas. Lo mismo ocurre con los personajes que habitan la ciudad, porque el colegio no es más que un retrato de aquella. Así, “La ironía del episodio inicial” (el robo del examen y la delación del culpable) “se generaliza conforme vamos dándonos cuenta de cómo los padres de los distintos cadetes los han mandado al colegio menos para estudiar que para quitarlos de en medio de situaciones familiares difíciles creadas por la falta de autodisciplina y de principios morales de los propios padres”.⁷¹ Tema, como se ve, de juventud, con sus limitaciones moralizantes, pero narrado de forma exquisita, muy superior a *Los jefes*.

El inicio de la novela sigue el esquema de los cuentos “Los jefes” y “El desafío”. En *La ciudad y los perros*, los alumnos se juegan su suerte tirando los dados, acto también simbólico que define todo el rumbo de la novela:

—“Cuatro”, dijo el Jaguar.

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio.

70 Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*. 5ta ed. Madrid, Cátedra, 1988, p. 120.

71 *Ibid.*

- “Cuatro”, repitió el Jaguar. “¿Quién?”
—“Yo”, murmuró Cava. “Dije cuatro”.
—“Apúrate”, replicó el Jaguar. “Ya sabes, el segundo de la izquierda” (*LCP*, p. 7).

Como sucede en el cuento “Los jefes”, el escenario principal es un colegio; pero la violencia es mayor porque sus causas son mucho más complejas. Y los personajes, por su parte, tienen bien definidos sus códigos: si se tiene miedo, la vida convulsa te pasará por encima, acabará contigo, que es lo que le sucede al Esclavo. Pero, además del colegio, en *La ciudad y los perros* los personajes pueblan otro universo: el de la ciudad. En ella los jóvenes encuentran lo que el colegio les niega; en ella, también, el discurso narrativo ofrece otras posibilidades. Es por ello que Carlos Fuentes nos revela que en esa “prosa oblicua de Vargas Llosa laten, como corazones gemelos, dos símbolos: el plantel militar, ese microcosmos que es centro de enseñanza, cuartel y cárcel, y la ciudad abierta”.⁷² Y que los espacios geográficos, en la novela, sobrepasan las fronteras de lo real fáctico, para arribar al otro orbe, el imaginario y simbólico, cuyo trasfondo sólo puede ser revelado a través del discurso. El colegio y la ciudad simbolizan, pues, dos estadios de una misma realidad, una “polarización [que] afecta y revela, de inmediato, una estructuración semejante de la vida y del lenguaje”.⁷³

La violencia discursiva es tan notable en *La ciudad y los perros*, que Luis Alberto Sánchez escribió que allí el autor “con lenguaje riguroso y casi coprolálico describe las masturbaciones, raterías, escapadas, rivalidades, suplantaciones, sobornos y sevicias con que se condecoran los alumnos y sus custodios”.⁷⁴ Sin embargo, sería ingenuo pensar que Vargas Llosa pone ese discurso en boca de sus personajes sólo por morbosidad. Entiende, más bien (y esta es una diferencia fundamental entre *Los jefes* y *La ciudad y los perros*) que en muchas ocasiones ese lenguaje no lleva una carga emotiva

72 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, pp. 276-277.

73 *Ibid.*

74 Luis Alberto Sánchez. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1976, p. 560.

tan negativa como comúnmente se supone. En la misma novela hay una escena que recoge esa convicción: el momento en que los cadetes se preparan con urgencia, cada mañana, para formar fila. Se reduce el tiempo rápidamente y notamos la prisa acompañada de obscenidades:

—“¡Siete minutos!” grita Vallano, a voz en cuello, desde la puerta de la cuadra. Hay una conmoción. Las literas están oxidadas y chirrían; las puertas de los armarios crujen; los tacones de los botines martillan la loza; al rozarse o chocar, los cuerpos despiden un rumor sordo; pero las blasfemias y los juramentos prevalecen sobre cualquier otro ruido, como lenguas de fuego entre el humo. Sucesivos, ametrallados por una garganta colectiva, los insultos no son, sin embargo, precisos: apuntan a blancos abstractos como Dios, el oficial y la madre y los cadetes parecen recurrir a ellos más por su música que por su significado (*LCP*, p. 37).

En ese colegio, o cuartel, como lo llama Fuentes, las confrontaciones están a la orden del día, porque “el cuartel es sólo la sociedad en miniatura; la sociedad es el cuartel gigantesco, la prisión social de la que hablaba William Blake”.⁷⁵ Y es en ese cuartel donde “los adolescentes, pretendiendo ser autónomos y rebeldes, en verdad sacrifican su amenazante libertad de juventud parodiando al mundo de los mayores”.⁷⁶ Lo parodian para, contradictoriamente, acabar convertidos en lo mismo que odiaron, como ocurre, también, con la escena final del relato *Los cachorros*, en la que los jóvenes rebeldes empiezan a envejecer, a ceder ante el paso corrosivo del tiempo, y acaban por acatar la forma de ser de los adultos a quienes había burlado toda una vida. Resulta, en ese sentido, emblemático el caso de Pichula Cuéllar, no sólo porque, debido a su tragedia personal, su personalidad activa, como ninguna otra en el relato, el

⁷⁵ Carlos Fuentes. *Ob. cit.*, p. 277.

⁷⁶ *Ob. cit.*, p. 278.

mecanismo de la negación, sino, peculiarmente, por su previsible trágico final, el accidente que le cegó la vida, pero que no deja de ser un suicidio, ¿justificado?

En *La ciudad y los perros* el lenguaje está enfocado con mayor complejidad que en los cuentos precedentes. Es complejidad, por supuesto, traduce una violencia que es, a la vez, producto de un mundo complejo.

Ambiciosamente, la novela aborda su temática con una multiplicidad de puntos de vista, cercando el objeto de la narración, a través de las voces de diferentes narradores, en primera o en tercera persona, desde el que lo abarca todo y describe pormenorizadamente, con una visión objetiva, hasta el que mira desde adentro y procesa el mundo a través de su vivencia.⁷⁷

Abordar la novela desde esta perspectiva supone una superación significativa en relación con *Los jefes*. Aquel es el libro del tanteo, del aprendizaje; libro con innumerables deslices, que linda, a veces y visto en retrospectiva, con lo cursi. En cambio, la proliferación de “puntos de vista hace que” en *La ciudad y los perros*, “se supere lo anecdótico”; la novela “revela, como en radiografía, las tensiones sociales, ideológicas o anímicas que sacuden a los personajes dándoles motivo y forma a sus acciones”.⁷⁸ En la novela aparece enriquecido, hay que repetirlo, el tratamiento del lenguaje, a tal punto que la narración deviene “novela poética, en que culmina la manera actual de entender la prosa narrativa entre los hispanoamericanos –por fortuna para ellos–”.⁷⁹

Aun cuando *La ciudad y los perros* no es una novela psicológica, al estilo de *El túnel*, de Sábato, o de *El primo Basilio*, de Eca de

77 Sergio Díaz. “Prólogo”, en Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. México, D. F., Editorial Escelicer, 1982, p. 7.

78 *Ob. cit.*, p. 8.

79 José María Valverde, citado por Ramón Xirau. “Crisis del realismo”, en *América Latina en su literatura*. 9na ed. César Fernández Moreno (coordinador). México, D. F., Siglo Veintiuno, 1984, p. 323.

Queiros, lo psicológico cobra su importancia, aunque subordinado al realismo. Pero no se trata, ya, del sicologismo ingenuo de algunos cuentos de *Los jefes*; ni, todavía, de la falta de individualidad que captamos en ciertos personajes de *La casa verde*. Donde el aspecto psicológico se revitaliza no es, pues, en el seguimiento lineal de la evolución psicológica de los personajes, sino en el llamado flujo de la conciencia, como bien ha señalado Xirau: “(...) en la obra de Vargas Llosa, sobre todo en *La ciudad y los perros*, aparece extraordinariamente refinada, la tradición del monólogo interior, que, perteneciendo a Proust y Joyce, pertenece también a Dorothy Richardson y Virginia Woolf, a Doblin y Faulkner”.⁸⁰

Se percibe el equilibrio entre los tonos, los colores usados, dependiendo de si la situación o escena es agradable o desagradable. Esa fluctuación también se nota entre el pasado y el presente de algunos personajes. Por ejemplo, en la parte final de la novela Alberto recuerda sus días de colegial; ese pasado era tenso, “sombrio y huracán”; el presente, en cambio, calmado, “una realidad luminosa y protectora” (*LCP*, p. 370). Las escenas oscilan de lo gris a los tonos claros, de las sombras a las luces, consiguiendo el punto más sugestivo cuando se mezclan las luces con las sombras.

Hay que destacar que, en el plano técnico, algunos personajes van ofreciendo detalles reveladores a lo largo de la novela. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se explica parte del proceso narrativo que sigue el autor para organizar la obra. Se introduce una *novelita* dentro de la novela para alcanzar ese objetivo (leer p. 135).

Las rupturas espacio-temporales ocurren con frecuencia, como se aprecia en el siguiente fragmento en que se narran dos escenas diferentes, de épocas distantes entre sí. Todo sucede mientras Alberto está con los del círculo, escuchando la lectura de *Los Placeres de Eleodora* y, a la vez, pensando en el ya remoto divorcio de sus padres:

[...] Y entonces yo dije media cajetilla de cigarrillos y te escribo una historia mejor que *Los Placeres de Eleodora* y

80 Ramón Xirau. “Crisis del realismo”, en *América Latina en su literatura*. 9na ed. César Fernández Moreno (coordinador). México, D. F., Siglo Veintiuno, 1984, p. 347.

esa mañana yo supe lo que había pasado, la transmisión del pensamiento o la mano de Dios, supe y le dije, qué pasa con mi papá mamita y Vallano dijo ¿de veras?, toma papel y lápiz y que te inspiren los ángeles, y entonces ella dijo hijito, valor, una gran desgracia ha caído sobre nosotros, se ha perdido, nos ha abandonado y entonces comencé a escribir, sentado en un ropero, rodeado por toda la sección, cuando el negro leía (*LCP*, p. 139).

Las alusiones directas al proceso narrativo dentro de la misma novela, y al lenguaje como elemento primordial de la creación literaria, reflejan la conciencia del autor sobre el acto creativo. Sus dudas y aciertos quedan reflejados en ellas; la sintaxis tradicional es violentada, los personajes se entrecruzan y la acción se dinamiza. La conocida anteposición víctima-victimario presente en *Los jefes*, es en *La ciudad y los perros* más compleja. Hay una gran víctima, el Esclavo, víctima del sistema social eminentemente violento y machista; y las fallas del sistema se perciben a través del Jaguar, símbolo por excelencia de esas deformaciones sociales: las circunstancias van sitiando a los personajes, que actúan en consecuencia.

Cuando leí *La casa verde*, en 1986, ya la novela de Mario Vargas Llosa (1936) había arribado a la edad adulta de veinte años. No fui parte de la primera generación de lectores de *La casa verde*, y aun así, en 1986, me sentí deslumbrado ante la magia y el virtuosismo técnico puesto en práctica por el autor peruano. No me resulta difícil imaginar, entonces, lo que habrán sentido sus primeros lectores, los de aquel lejano 1966, año de su publicación.

Recordemos que en 1966 fue creado en Venezuela el Premio “Rómulo Gallegos”, premio creado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. El premio era uno de los resultados visibles del impacto del llamado boom de la literatura latinoamericana. Al año siguiente, 1967, Mario Vargas Llosa obtuvo ese premio precisamente por el valor literario de su novela *La casa verde*, publicada en 1966. Desde entonces la lectura de esa novela no ha cesado.

Si asumimos la clasificación elaborada por José Miguel Oviedo, acaso el mejor conocedor de la obra narrativa de Vargas Llosa, peruano ilustre también, aceptaremos como boom “la explosión” o escándalo provocado por la narrativa latinoamericana a partir de los años sesenta del siglo pasado.

La clave de su peculiaridad, sin duda, deriva de la poesía [...]. En las dos colecciones de relatos cortos del poeta argentino Lugones, *Las fuerzas extrañas* (1905) y *La guerra gaucha* (1906), ya estaban en síntesis las dos grandes dimensiones de la posterior narrativa latinoamericana: la fantasía alucinada y el realismo de la lucha política, tanto más cruel por su refinamiento estético.⁸¹

La casa verde es una novela que responde a esa corriente realista (o, mejor, neorrealista) de la narrativa latinoamericana. Esto lo demuestra la insistencia del autor en transcribir la realidad “real” en la página en blanco, y la necesidad de buscar objetividad en lo narrado, es decir, datos palpables tomados de la realidad circundante.

El realismo se define como la forma literaria que trata de reflejar lo más fielmente posible la realidad y los personajes que la pueblan. El escritor trata de aprehender la realidad, de la forma en que lo hace una máquina fotográfica. Por supuesto, cada autor dará su peculiar matiz a la imagen que su cámara, para decirlo de algún modo, registre. El caso es que siguiendo los postulados del realismo literario Mario Vargas Llosa escribe una de las novelas emblemáticas de toda la historia de la narrativa latinoamericana. En ella el autor perfecciona los procedimientos técnicos que había utilizado en sus textos anteriores: *Los jefes* y *La ciudad y los perros*.

Recordemos también que *La casa verde* narra varias historias que se entrecruzan: 1) la historia de Anselmo y La casa verde; 2) la de los inconquistables (cuarteto de compinches formado por José, el Mono, Josefino y Lituma; 3) la historia de Jum; 4) la muy curiosa

81 José Miguel Oviedo. *La invención de una realidad* -Temas Clave-, p. 60.

de Fushía y Aquilino. Todas las historias se desarrollan entre Piura y la selva amazónica. Cinco secuencias narrativas que abarcan unos treinta años. El eje central de la historia es Bonifacia, niña indígena raptada de su tribu y educada en un convento de monjas. Luego, Bonifacia se casa con Lituma, sargento de la Guardia Civil. Bonifacia termina, a pesar de las enseñanzas en el convento, convertida en prostituta en La Casa Verde de Piura. Con ese paso del convento a La Casa Verde, la historia de Bonifacia se mezcla con la de Anselmo, fundador de La Casa...; con la de Lituma y sus amigos “los inconquistables”; y con la de Jum, cacique indígena que bien pudiera ser, tal vez es, su padre. La última secuencia que se presenta, la historia de Fushía y Aquilino, se desarrolla paralela a las demás, pero tiene su punto de enlace a través del personaje Nieves. Como se observa, “Todo obedece a un diseño de riguroso orden, cuya elaboración le costó al autor tres años y medio de trabajo”.⁸²

Algunos de los rasgos diferenciadores que presentaba *La casa verde*, en aquel lejano 1966, eran: a) no intentaba presentar la realidad en su devenir cronológico, ni seguía el diseño lógico de la anécdota; y b) presentaba la realidad “a fuerza de violentos zarpazos de algunos puntos claves y simbólicos de esa misma realidad, con intraposición de diversos planos de tiempo, de espacio y de flujo de conciencia”.⁸³ Además, en esta novela hay un tratamiento mítico de algunos temas, como la construcción y destrucción de la Casa Verde; la violencia en ocasiones deviene autodestrucción; y la simultaneidad de puntos de vista es determinante en la elaboración de la historia: se activa un proceso novedoso que consiste en una mezcla de narración en tercera persona con diálogos que, dicho sea de paso, aparecen incrustados en el mismo curso normal de la narración: “El moscardón bate las alitas azules, despegando con suave impulso de la frente rosada de la madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, Sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicaís” (*LCV*, p. 9).

82 Donald L. Shaw. *Ob. cit.*, p. 123.

83 José Luis Martín. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid, Gredos, 1974, p. 30.

La sintaxis se altera al máximo nivel; las descripciones suelen realizarse entre la narración y los diálogos indirectos, todo mezclado: “La madre Angélica alza la cabeza: que hagan las carpas, Sargento, un rostro ajado, que pongan los mosquiteros, una mirada líquida, esperarían a que regresaran, una voz cascada, ella tenía experiencia (...)” (*LCV*, p. 11). Mientras en *La ciudad y los perros* las cosas transcurrían generalmente en un solo plano narrativo y en un lugar determinado, a pesar de algunas rupturas espacio-temporales, en *La casa verde* todo es simultáneo: Fushía habla con Aquilino mientras éste escapa (en ese mismo instante, pero en otro tiempo y espacio) de la cárcel; los narradores cuentan, dialogan, describen a la vez con unas frases que también son monólogos, diálogos, descripciones. La novela nos trae, también como una ruptura temporal, el relato *Los cachorros*. Al igual que el relato en que Pichula pierde su miembro a boca de Judas, “*La Casa Verde* puede servir como el ejemplo de una novela que no existiría fuera del lenguaje y que, al mismo tiempo, y gracias al lenguaje, reintegra la permanencia de un mundo inhumano a nuestras conciencias y a nuestras palabras”.⁸⁴

Asombra la opinión de ciertos críticos que, anteponiendo una extraña moralidad al texto literario, sólo quisieron ver, en su momento, aspectos amorales en *La casa verde*. Tal es el caso de Luis Alberto Sánchez cuando escribió que “desde el punto de vista filológico, el empleo de palabrotas, interjecciones y maldiciones se torna tan abundante que hostiga... Nos hallamos en la antesala de la basura expresiva”, aunque admite que “sin embargo, destella a menudo uno de los más limpios destinos de narrador, una de las mejores capacidades descriptivas, uno de los talentos novelísticos mejor preparados (...)”.⁸⁵ Inadmisibles objeciones de Sánchez a un determinado uso del lenguaje en la novela. Lo que ocurre es que “en *La Casa Verde*, el papel que juega el rito en la anterior novela de Vargas Llosa es asumido por la palabra. Y la palabra es aquí oscuro

84 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 276.

85 Luis Alberto Sánchez. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, p. 561.

centro solar de una novela de antífonas, estereométrica, que sólo puede ser leída a los niveles múltiples y opuestos de su inmersión en el lenguaje”.⁸⁶

En una entrevista concedida a Emir Rodríguez Monegal, Vargas Llosa declaró que *La casa verde* “[...] quiere ser, como *La ciudad y los perros*, la descripción de un aspecto de la sociedad peruana, pero a niveles diferentes. A un nivel, diríamos, objetivo, a un nivel subjetivo, a un nivel mítico, incluso, que no aparecía en *La ciudad y los perros*, y a un nivel puramente instintivo”.⁸⁷ Y en su libro *Historia secreta de una novela* ofrece más detalles aun. Allí explica que estuvo en Piura en 1946 y que hacia 1952 vivió en aquella región, exponiéndose a una suerte de visión mágica, generadora de fantásticos recuerdos, entre los que sobresalen dos imágenes: “La primera era la silueta de una casa erigida en las afueras de Piura, en la otra orilla del río, en pleno desierto, y que podía ser vista desde el Viejo Puente, solitaria entre los médanos de arena”.⁸⁸ Ahí radica, obviamente, el germen del prostíbulo que da título a la novela de 1966. Esa “construcción rústica, una choza más que una casa” estaba pintada de verde y era una suerte de misterio para los jóvenes de la zona, que apenas la divisaban a lo lejos. Y continúa contando Vargas Llosa que la otra imagen que le acompañó obsesivamente era “la de una barriada piurana” cuyo nombre era la Mangachería, donde vivía “gente muy pobre, y la mayoría de sus casas eran frágiles cabañas de barro y caña brava” y estaba situado “exactamente en el ángulo de la ciudad opuesto al de La Casa Verde”.⁸⁹ La visión misteriosa y el recuerdo, modificador de los eventos, dieron origen a esa concepción mítica presente en esta novela, y ausente en las obras precedentes. Contribuye a erigir el aire de leyenda sobre la casa de mala muerte el hecho de que el narrador se aleja, cuenta desde lejos al referirse a La Casa, dejando así que el pueblo, los

86 Carlos Fuentes. *Ob. cit.* pp. 280-281.

87 Mario Vargas Llosa, citado por Rosa Baldori, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, p. 47.

88 Mario Vargas Llosa. *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquet, 1971, pp. 11-12.

89 Mario Vargas Llosa. *Historia secreta de una novela*, pp. 11, 12 y 15. El autor plantea, además, que con la construcción compleja que realiza pretende lograr “un efecto de simultaneidad realista” para, entre otras cosas, llenar los “huecos” que existen en otros tipos de narración.

personajes, la Mangachería, hablen acerca de don Anselmo y sobre la fundación de La Casa Verde.

La casa verde nos enfrenta con dos tipos de realidad. Una es la realidad escuálida y cruel del Perú rural... La otra realidad es humana y existencial: casi todos los personajes terminan degradados o destruidos por sí mismos o por otros, o bien por una misteriosa fatalidad inherente a la vida. Para expresar esas realidades gemelas Vargas Llosa entrelaza cinco secuencias de episodios divididos entre dos escenarios...⁹⁰

Con un material tan variado (romances, aventuras, corrupción, datos policíacos) y con una amplia diversidad de puntos de vista, la primera tarea del autor fue organizar el caos, cosa que consigue puntualmente, como describe Oviedo: “La regularidad estructural (...) es casi maniática: la novela está dividida en cuatro Libros y un Epílogo; cada Libro abre con un Prólogo y contiene cuatro Capítulos (Libros Uno y Tres), o sólo tres (Libros Dos y Cuatro); cada Capítulo, a su vez, se subdivide en cinco secuencias”.⁹¹

Cada una de las historias de la novela está narrada con procedimientos diferentes hasta que, al final de la obra, confluyen, con lo que “se acentúa el rigor geométrico de la construcción”.⁹² Y ese rigor, geométrico, documental, perfeccionista sin abandonar el encanto, será el sello distintivo de Vargas Llosa durante su brillante carrera literaria. En sus primeras obras, las que he revisado en estas pocas páginas, traza los lineamientos que le servirán de base para desarrollar su vasto, inconfundible orbe literario. Una obra narrativa que, en su conjunto, le ha valido el Nobel de Literatura. A partir de *Los jefes*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Los cachorros* podemos prever el sendero que transitaría después, que abarca obras fundamentales de la narrativa hispanoamericana,

90 Donald L. Shaw. *Nueva narrativa hispanoamericana*, p. 123.

91 José Miguel Oviedo. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, p. 143.

92 J. M. Oviedo. *Ob. cit.*, p. 143.

como *Conversación en la catedral*, *La guerra del fin del mundo*, y *Lituma en los Andes*. Fundó un mundo, lo pobló con inolvidables criaturas. Hoy somos, todos los que nos hemos deleitado con sus libros, parte de ese universo mágico.

Psicoanálisis y existencialismo en Ernesto Sábato *

Aunque existe una estrecha relación entre la novelística de Ernesto Sábato y su producción ensayística, dedicaré estas palabras sólo al análisis de un aspecto de su producción ficcional: el enfoque existencialista de sus novelas y el contenido psicológico de algunos de sus personajes memorables.

Como se comprueba al leer sus novelas (*El túnel*, 1948; *Sobre héroes y tumbas*, 1961; y *Abaddon, el exterminador*, 1974), y como ha señalado insistentemente la crítica especializada, Ernesto Sábato es un escritor que se nutre y luego plasma las enseñanzas del psicoanálisis freudiano y del existencialismo francés. La suya es una novelística que hurga entre las fobias y desviaciones psicológicas de ciertos personajes (Juan Pablo Castel, Bruno...) por un lado; y, por otro, pretende profundizar en la búsqueda del sentido de la existencia.

La propia vida de Sábato ha estado marcada por una fuerte dosis de desencanto y angustia. Sin embargo, contrario de lo que ocurre con sus más inolvidables personajes, ha encontrado una salida del abismo de la angustia existencial a través de las ideas del compromiso y de la responsabilidad.

Víctor E. Frankl ha escrito:

La responsabilidad del hombre, cuya forma de conciencia trata de facilitar el análisis de la existencia, es una responsabilidad encuadrada dentro del carácter peculiar y singular de su existencia; el existir humanamente consiste en ser responsable en vista de la finitud. Ahora bien, esta finitud de la vida, como finitud en el tiempo, no la priva de sentido; al contrario [...] es la muerte la que le da sentido a la vida.⁹³

* Publicado originalmente en *Coloquios*, Feria del Libro 2007.

93 Víctor E. Frankl. *Psicoanálisis y Existencialismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978,

Ésa es, precisamente, la posición que como ser humano asume en su vida Sábato: convierte su libertad en responsabilidad. Lo que resulta curioso es que, sin embargo, Sábato elija para sus personajes de ficción un destino mucho más oscuro y desolador. Y quizá por ello, justamente, sus personajes son inolvidables.

Ni siquiera el amor salva a estas criaturas escépticas, no consigue sacarlos de su túnel de perdición. Esta fatalidad ocurre porque, al no poseer ninguna responsabilidad ante su propia libertad, los personajes sabatianos no logran concebir al ser amado como “un ser peculiar y singular en su ser-así-y-no-de-otro-modo”.⁹⁴ Esa visión existencialista del mundo, presente en los libros de Sábato, es una suerte de atmósfera epocal: aparece en autores como Rulfo, Sartre, Cortázar... Pero el autor hispanoamericano que la plasma con mayor libertad es Onetti, quien bebe de las fuentes existencialistas sin pretender que sus personajes elaboren discursos de cuidadosa urdimbre filosófica. Sábato, en cambio, asimila la enseñanza literaria y filosófica de los creadores franceses, especialmente de Camus, como bien señala Máximo Vega en *El libro de los últimos días*. El escritor santiaguero refiere, al realizar una comparación entre los textos narrativos de Sábato y Onetti, que este último no posee influencia de un escritor existencialista de primer orden como es Camus, pero que “en cuanto a Sábato, sí podríamos hablar directamente de influencias, sobre todo en ‘El Túnel’, título de extraña correspondencia con ‘El Pozo’, novela en la cual las ideas de Camus influenciaron profundamente al escritor argentino”.⁹⁵ En ese mismo orden, Darío Villanueva afirma que “Castel, como el Mersault de *L'étranger* camusiano en su prisión, escribe desde su enclaustramiento, y como autor ficticio de su relato se nos va revelando progresivamente al contemplar retrospectivamente su existencia hasta hacernos llegar la captación

p.128.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 17.

de su vacío final interior”.⁹⁶ De lo que Villanueva nos habla es del estado de involución psicológica que sufre Castel, producto de su encierro; encierro que lo conduce a perder el contacto con la realidad y crearse un mundo de suposiciones y falsas percepciones emocionales. Posee una visión del mundo en la que “predominan las imágenes de soledad, oscuridad y aislamiento, deformando la realidad desde su introspección autoanalizadora, exhibiendo una personalidad desdoblada que avanza hacia su ruina y desmoronamiento”.⁹⁷ A Villanueva le resulta curioso que, a pesar de que Castel posee esa personalidad inestable que avanza hacia su autodestrucción, “el discurso de su pensamiento corre por cauces formalmente lógicos [...] con prolijidad escasamente selectiva y con digresiones autojustificativas, lo cual incrementa el clima de confusión, alimentado por el tratamiento subjetivo de la realidad objetiva”.⁹⁸ Sin embargo, ambas realidades no son excluyentes, sino que forman parte de los rasgos de lo que se conoce como personalidad paranoica.

En su libro *La novela psicológica en Hispanoamérica* (1980), Alberto Rábago sostiene, con razón, que “lo que Castel ha pintado en la escena de la ventanita es una representación de su túnel, un bosquejo de su condición psicológica, con las complicaciones esenciales de su pasado, la angustia desesperante de su presente y un elaborado sistema de precauciones para evitar un dolor aún más grande”.⁹⁹ Lo que equivale a decir que Castel posee una personalidad paranoica, con sus necesarios mecanismos de defensa activados. Es una verdadera dosis de reflexión psicológica lo que está presente en esta novela de Sábato.

Recordemos que *El túnel* narra la historia de un pintor, Juan Pablo Castel, quien mata a su amante, María Iribarne, debido a la celotipia que él padece, y cuyo manejo le resulta imposible. Toda la

96 Darío Villanueva. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 186.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 Alberto Rábago. *La novela psicológica en Hispanoamérica*. México, D. F., Publicaciones Cruz O, 1980, p. 258.

novela está contada a partir de un complejo sistema psicológico de fragmentación de la personalidad de Castel, que a su vez sugiere la enfermedad síquica hacia la que avanza el personaje conforme transcurren los días: esquizofrenia paranoica.

Con todo, la estructura narrativa de *El túnel* es la más sencilla de las novelas de Sábato. El final se ofrece en las primeras páginas, cuando el narrador protagonista comunica al mundo que él es el asesino de María Iribarne. En lo adelante, el narrador nos presentará las motivaciones que impulsaron a Castel a cometer su asesinato, así como también la complejidad de su mundo de encierro y desolación.

Sobre héroes y tumbas es una novela técnicamente más pretenciosa, constituida por cuatro partes: “El dragón y la princesa”, “Los rostros invisibles”, “Informe sobre ciegos”, y “Un Dios desconocido”. Las cuatro están unidas por el relato de la relación amorosa entre Martín y Alejandra. Como bien han señalado Darío Villanueva y J. M. Liste, “La trama argumental está desarrollada con la ambición de mostrar un panorama argentino insumido en otro universal con sus luces y sombras, apoyándose en un cúmulo de personajes dubitativos y contradictorios”.¹⁰⁰

Desde las primeras páginas queda definida la estrategia narrativa del argumento, con sus saltos temporales y espaciales: primero, el narrador cuenta la historia de 1953 acerca de Martín; luego, habla de lo que Martín le había referido acerca de esa fecha importante y sobre la joven Alejandra; aparece, además, la escena en que Martín habla con ella (en ese punto se adelanta la narración respecto de mayo del 53); luego, se retrocede en relación con el momento en que Bruno, ahora, en el presente actual, nos narra la historia... Todos estos cambios de espacio, tiempo y narradores ocurren en sólo cinco páginas.

Al igual que el de Juan Carlos Onetti, el “vasto mundo” de *Sobre héroes y tumbas* “se construye con trozos de recuerdos, fragmentos de realidades vividas o percibidas, y se proyecta en imágenes a veces tan contradictorias como la realidad misma, tan cambiantes

100 Darío Villanueva y J. M. Liste. *Ob. cit.*, p. 189.

como las ópticas desde las que se observe”.¹⁰¹ Sin embargo, toda esa renovación técnica es fundamental, pero jamás tendría sentido si se desvinculara del contenido, del proyecto total.

En 1974 Sábato publica su tercera novela, *Abaddon el exterminador*. Se trata de una novela-ensayo “en que el autor vuelca, acuciante e incisivo, sus ideas ya conocidas y hace uso libérrimo de variadas técnicas sin renunciar un ápice a la subjetividad”.¹⁰² Algunos personajes de sus anteriores novelas (v. g., Natalicio Baragán y Bruno) reaparecen. El mismo Sábato y otros personajes reales también pasan a ser criaturas de ficción.

Más que cualquier otra de la misma época en Hispanoamérica, *Abaddon el exterminador* es una novela de ideas, sin que renuncie por ello a los elementos propios de la mejor ficción. En ella, “se intuye el terror ante la amenaza de un insensato final entre explosiones atómicas”.¹⁰³ Tema frecuente (el del conflicto nuclear) en la literatura mundial de la época tumultuosa de la Guerra Fría.

En cuanto a la estructura narrativa, en esta novela notamos que muchos episodios aparecen como piezas aparentemente independientes, como fragmentos autónomos y desarticulados.

Si regresamos a los rasgos psicológicos de los personajes sabatianos, podemos comprobar que su ensimismamiento (*acting in*) imposibilita la manifestación de la alegría. Porque “la alegría sólo puede dar sentido a la vida si ella misma lo tiene. Y el sentido riguroso de la alegría no se encuentra nunca en ella misma. Reside siempre, en realidad, fuera. Toda alegría apunta siempre [...] hacia un objetivo”.¹⁰⁴ Debido a que los personajes de Sábato no miran hacia fuera (*acting out*) sino hacia su propio mundo interior, jamás conseguirán el contacto con el mundo exterior, el de la realidad “real”. Son criaturas que (parafraseando a Kierkegaard) se empeñan en abrir la puerta tirando hacia adentro, con lo que no consiguen sino cerrarla más, quedando enclaustrados en un mundo desolador.

101 Revista *Anthropos*, No. 2, nueva edición, diciembre, 1990.

102 D. Villanueva. *Ob. cit.*, pp.183-184.

103 *Ob. cit.*, p. 196.

104 Víctor E. Frankl. *Ob. cit.*, p. 78.

Si, como afirma Humboldt, cada lenguaje es una manera de ver el mundo, entonces todo pensamiento no tiene otra estructura referencial inmediata que la de su mismo lenguaje. Dicho de otro modo: aprehendemos el mundo a través del lenguaje. Toda realidad no es más que una realidad lingüística. “Hoy se acepta”, nos recuerda Juan Oleza, “que el texto nunca es un ‘espejo’ de la realidad, sino sólo un ‘reflejo’ mediatizado, condicionado, filtrado por la posición personal y de clase del escritor en el proceso histórico”.¹⁰⁵ Por supuesto, ese reflejo de la realidad posee una coherencia interna capaz de convertir el texto en un modelo de la realidad.

“En cuanto al discurso escrito, al texto”, nos advierte Oleza, “este siempre se remite a un funcionamiento institucional que comienza con su propia producción y donde ideológicamente aparecen desde la posición social y filosófica del escritor hasta la organización y política empresarial que producen su obra [...]. Por supuesto, ese funcionamiento no se detiene, sino que “continúa en el mercado de difusión y distribución”.¹⁰⁶

La visión filosófica de Sábato proviene, como se ha señalado, de la corriente francesa, en especial de Jean Paul Sartre. Sus personajes, como ocurre con muchos de Sartre (y de Albert Camus) toman la libertad “en forma tan absoluta, que en cuanto hombre(s) no tienen nada que les esté prefijado y conforme a lo cual deban regirse, ni verdades, ni valores, ni mundo, ni Dios”.¹⁰⁷ Así, los personajes sabatianos, como si se guiaran por los preceptos del filósofo francés, se encuentran solos y abandonados, sin otra posibilidad de escapatoria que la del suicidio:

Rodeado por la nada [ha observado Hirschberger, al referirse al sistema filosófico de Sartre] se halla el hombre totalmente solo y abandonado, y su libertad no es ya para él un regalo, sino su perdición. J. P. Sartre habla, no obstante,

105 Juan Oleza et. al. *La literatura como signo ideológico*. Madrid, Playor, 1982, p. 180.

106 *Ob. cit.*, p.182.

107 Johannes Hirschbeger. *Breve historia de la filosofía*. 12da reimpresión. Trad. Alejandro Ros. Barcelona, Editorial Herder, 1993, p. 317.

de humanismo precisamente porque para él no existe ya sino el hombre, pero en realidad se trata de ese nihilismo que es capaz de negarlo todo, pero no de construir nada.¹⁰⁸

Ernesto Sábato crea, pues, unas criaturas habitadas por la angustia y la desesperación quienes, imposibilitadas de encontrar una salida hacia un mundo menos hostil que el mundo psíquico, terminan perdidas en el abismo de la locura, o de la muerte. Pero su grandeza como novelista no se debe sólo al hecho de que aplique sus conocimientos de la sicología y la filosofía contemporáneas a unos personajes y argumentos conmovedores. Se debe a su conciencia de escritor, es decir, a su manejo de la “ficcionalidad narrativa y de su estructura lingüístico-semiótica”.¹⁰⁹ Pues, como nos hace recordar Royer Fauler, “cada frase es una ficción” en esa ordenación que las personas realizan del mundo caótico en que les ha tocado vivir. Y al igual que en el mundo, en cualquier novela

La interrelación de la sintaxis y la semántica [...] se hace particularmente interesante. La semántica de una novela no constituye un desabrigo, extractable ‘contenido’, divorciado de las formas mecánicas de la sintaxis; es un fragmento de la conceptualización lingüística de las experiencias de la sociedad, dispuesta activamente por la sintaxis, para inducir en el lector las percepciones de ficción de la novela.¹¹⁰

De ahí se deduce, repito, que las novelas de Sábato no sean memorables sólo debido a que aplica a sus personajes atormentados una visión existencialista del mundo y que crea una trama alucinante; se debe a su convencimiento de que tanto los personajes como el argumento no son sino una distribución deliberada de palabras, vale decir, un uso particular de la lengua.

108 *Ibid.*

109 Antonio García Berrio. *Teoría literaria (La reconstrucción del significado poético)*, 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 455.

110 Royer Fauler et. al. *Crítica contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1974, p. 227.

Sergio Ramírez: referente indiscutible de la narrativa hispanoamericana *

La segunda mitad del siglo XX fue para América Latina la época de afianzamiento y proyección internacional de su literatura, especialmente de su narrativa. La obra de Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar es el puente que une dos maneras de entender la literatura: una, de principios de siglo XX, teñida (con elegantes excepciones, como la de Quiroga) de color local, en la que la lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza ocupaba el centro de atención; otra, hacia los años cincuenta del siglo pasado, con preocupaciones que desbordaban sus propias fronteras y que, en muchos casos, llega a la experimentación formal con el idioma y al manejo insistente, obsesivo a veces, de novedosas técnicas narrativas. Las obras resultantes de las nuevas búsquedas escriturales y temáticas, el respaldo inusitado de editoras europeas y, además, (como ha señalado Emir Rodríguez Monegal) el surgimiento de una crítica hispanoamericana con sólida formación académica; todo ello conforma lo que conocemos con el nombre de “boom” de la literatura latinoamericana. La producción literaria de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, y la traducción de las obras a numerosas lenguas de fuerte tradición literaria, selló la valorización de la literatura hispanoamericana y latinoamericana en el ámbito internacional.

Pero después del boom, ¿qué sucedió? La historia literaria recoge una lista de importantes escritores en plena producción: José Emilio Pacheco, Luis Rafael Sánchez, Marcio Veloz Maggiolo, Manuel Puig, Reinaldo Arenas. Entre los narradores más destacados, a partir de la década de los años setenta, sobresale el nombre del escritor nicaragüense Sergio Ramírez. Su primer libro es una colección de cuentos publicados a inicios de los años sesenta, pero cobra cierta notoriedad en el ámbito literario con *Tiempo de*

* Publicado originalmente en *Mediaisla, revista digital* 2015.

fulgor (1970) y *De tropes y tropelías* (Premio Imagen de narrativa, Caracas, 1971). Es, no obstante, en la década de los ochenta cuando se inicia la difusión internacional de su obra, varios años después de la publicación de *Charles Atlas también muere* (1976), “una de las mejores colecciones de cuentos hispanoamericanos en la década de los setenta”, de acuerdo con la opinión de Fernando Burgos.¹¹¹ En 1977 Sergio Ramírez publicó *¿Te dio miedo la sangre?*, con la que obtiene un éxito considerable, especialmente por la valoración crítica que consigue.

Como afirman Darío Villanueva y José María Viña Liste, mientras en *Tiempo de fulgor* Sergio Ramírez logra una “novela de laberíntica recreación histórica [...] cuyos elementos documentales están animados por una desbordante fabulación imaginativa y un estilo seductor por su brillante inteligibilidad”, en *¿Te dio miedo la sangre?* (1977) Ramírez “no desmiente su calidad de destacado narrador, al dar vida a escenas de actividad guerrillera y reconstruir el pasado de los protagonistas de la subversión”.¹¹²

Otras obras destacables de la producción narrativa de Sergio Ramírez son la novela *Castigo divino* (1988, Premio Hammet Internacional, 1990), *Clave de sol*, colección de nueve cuentos; *Un baile de máscaras* (1990, Premio Laure Bataillon a la mejor novela traducida al francés, 1998); *Margarita, está linda la mar* (Premio Internacional Alfaguara de Novela, 1998); y *Catalina y Catalina*, colección de once cuentos publicada en 2001, y a la que dedicaré las siguientes páginas.

En el prólogo a los *Cuentos más que completos* de Juan Bosch, libro que recoge la producción completa del maestro dominicano, Sergio Ramírez escribe: “Bosch escoge deliberadamente unas fronteras para sus cuentos, que son las del territorio del Cibao”.¹¹³ En los

111 Fernando Burgos. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo III. Madrid, Editorial Castalia, 1997, p. 60.

112 D. Villanueva, J. M. Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 431.

113 Sergio Ramírez. “Prólogo”, en Juan Bosch, *Cuentos más que completos*. México, D. F., Alfaguara, 2001, p. 19.

cuentos de *Catalina y Catalina*, Ramírez traza, también, su propia frontera, aunque ésta no siempre sea geográfica. A veces un color es lo que nos indica un límite, una dolencia, el inicio de una pesadilla. En ocasiones el propio cuento se subleva y pasa a ser ensayo-cuento. Es lo que ocurre en “La herencia del bohemio”, en que el narrador cuenta el origen del baile de la giganta y presenta el caso específico de La Teresa, muñeca de muy alta estatura y armazón de madera, motivo de discordia entre dos familias (que en verdad son una) a tal punto que debe intervenir la policía, quienes hoy la mantienen detenida en la estación del Distrito 6, “donde recibe a diario la visita de los tres miembros de su antigua comparsa” (p. 21).

A veces la frontera de los cuentos está delimitada por la fatalidad, que responde a varios nombres: el esplendor y la derrota, el alcoholismo implacable, la cirrosis hepática, la Muerte misma, con mayúsculas, en persona. Como ocurre en “El pibe Cabriola”, ese “futbolista asesinado a la salida de un club nocturno porque le había metido un autogol al equipo de su país en un partido decisivo de eliminatoria mundial”. (p. 41) Con una capacidad impresionante de mantener la verosimilitud a pesar de los acontecimientos hiperbólicos, el narrador describe la reacción del público horas después del autogol:

Al amanecer, el estupor dio paso a un crudo sentimiento de desgracia nacional. Las banderas ondeaban a media asta en los cuarteles, en los colegios, en las estaciones de bomberos; hubo mujeres de luto en las paradas de autobuses, cajeros de banco que aparecieron tras las rejas de las ventanillas con escarpelas negras en el brazo. Hubo emisoras de radio que pusieron al aire marchas fúnebres (p. 29).

El esplendor y la derrota (me permito usar el título de la biografía de Borges que publicara María Esther Vázquez) es el tema indirecto de otro cuento, “La partida de caza”, uno de dos situados en ambiente europeo. Cuenta la historia del futbolista Lutz Eigendorf, “al que mató la Stasi porque se había fugado de Alemania” (p. 42).

No un futbolista sino un *slugger* es el protagonista de “Aparición en la fábrica de ladrillos”. Se trata de otro ser de vuelta de la vida, herido por el golpeteo insistente de los años y la memoria. El personaje medita:

Me acuerdo de aquella noche de enero de 1970 en el Estadio Quisqueya de Santo Domingo, era mi turno al bate y sonaba un merengue que tocaba una orquesta en las graderías porque íbamos perdiendo ya en el séptimo inning y la gente bailaba, gritaba como endemoniada, mi cuenta era de dos strikes con corredor en segunda y en toda la noche no le había descifrado un solo lanzamiento al *pícher*, un negrazo como de seis pies que tiraba bóolidos de fuego, me quiere sorprender con una curva hacia adentro, le tiro con toda el alma y entonces veo que la bola va alejándose hasta las profundidades del *centerfield*, más allá de los focos, más allá de la noche estrellada, disolviéndose en la nada como una mota de algodón [...] (p. 75).

Pero no son más que recuerdos. La realidad es que la aparición, una noche lejana, del *mánager* de los Yankis, Casey Stengel, cambió su vida y hoy, derrotado, “de pura gordura me fui inmovilizando hasta no poder levantarme más” (p. 61).

Muy original es también el cuento “Perdón y olvido”, en que un hombre ve, acompañado de su mujer, a sus propios padres bailando con parejas diferentes en una película muda. Y ese hombre se ve compelido a resolver el misterio de qué pudieron haber conversado sus padres (actores extras en la película) con sus respectivas parejas.

El cine (que es una constante temática en estos cuentos) permite remover escombros del pasado, y emerge insidiosa la angustia desde ese pasado. “Al verlos ahora en la película (piensa el protagonista de “Perdón y olvido”) sentía la fascinación de asomarme al pasado en movimiento. No eran simplemente fotos viejas pegadas a un álbum, sino el retorno a la vida cada vez que el botón dejaba correr la cinta” (p. 81). Pero no existe otro remedio que no sea el perdón y el olvido. Y es lo que consigue el protagonista después de comprobar cuál era el contenido atroz de aquel discurso mudo.

“Gran Hotel” es, ante todo, la realización de una extraña venganza. Una venganza que proviene de otras generaciones; y quien mata en venganza resulta ser víctima de una trampa... Si algo de particular, de maravillosamente particular posee este cuento, es la caracterización de los personajes. Como ocurre con los de Juan Bosch, con frecuencia los cuentos de Sergio Ramírez están poblados por seres humildes y sencillos, anónimos y golpeados por el destino. Pero Sergio Ramírez, al igual que José Donoso y, sobre todo, Onetti, explora otras zonas de la condición humana acaso más complejas. De ahí que la infamia salga a relucir en la conducta de ciertos personajes de Ramírez, como sucede en el cuento *El colega*, personaje alcohólico indeseable, embustero.

“Un bosque oscuro” narra la historia de otra caída, la de una familia que “se vio de pronto descabezada, porque aquel que la sostenía con decente holgura murió de madrugada mientras ordeñaba una vaca en el corral de la casa. Cayó doblado entre las patas del animal y la leche recogida en el balde se regó entre la boñiga” (p.117).

“Ya todo está en calma” narra, con bastante acierto, el impacto en la gente humilde que causó la muerte, en trágico accidente, de la princesa Diana. En la narración se cuenta un hecho simultáneo, que bien puede ser simbólico, mientras iban sacando el féretro de la abadía.

Bastante humorístico resulta el cuento, que hace pensar en un entremés, “La viuda Carlota”. Una niña descubre en el bacín de la viuda que ha orinado un hombre, y la niña se encamina, bacín en mano y acompañada de toda la servidumbre, a la iglesia. Allí, con la intervención de un médico, del padre y del monaguillo se resuelve el enigma tras aceptar unánimemente que no pudo ser una mujer quien orinara allí, pues el bacín tenía espuma.

El cuento que da título al libro es “Catalina y Catalina”. La madre de familia es expulsada por el padre quien la acusaba de adúltera y la hija es abandonada forzosamente por su madre. “Otra tarde [dice Catalina hija] en que caía un aguacero mi hermano y yo nos concertamos para subirnos enganchados a la culata de un coche de caballos que llevaba pasajeros a la estación del ferrocarril,

y fuimos a buscar a Catalina a la casa de su hermano Noelito. Pero ya no estaba” (p. 221). Se había ido, dejándole aquel billete para las coca colas. El hermano se va a la clandestinidad y, en 1979, en plena ofensiva final, peleando en el Frente Sur, lo matan. Catalina hija queda desamparada... Cuando un día Catalina recibe una llamada telefónica, el mundo había cambiado radicalmente, ya no podía haber perdón, ni olvido. Este es el cuento de la desolación y el desamparo, del rencor hacia la madre que nunca vuelve. Y es el cuento del eco de la revolución en el telón de fondo.

He señalado que dos cuentos de esta colección desbordan las fronteras geográficas y, a veces, emocional y técnica que delimitan los otros cuentos: “La partida de caza” (versión europea de “El pibe Cabriola”) y “Vallejo”, el más exigente de los cuentos desde el punto de vista técnico. Las líneas generales son estas: Ramírez, becario en Alemania, está escribiendo una novela (1974), cuando aparece en su apartamento Vallejo. Éste le propone escribir un argumento dramático para ballet, al que Vallejo le pondría música. El relato parte de una reflexión sobre la soledad, motivada por una nota sobre “las ventanas iluminadas”, (señal inequívoca de la muerte) publicada en el *Tagesspiegel*.

Este cuento-ensayo-libreto para ballet es una verdadera reflexión sobre el arte escénico; posee la virtud de mezclar, imperceptiblemente, dos épocas distintas: la de Vallejo (y, más aún, la del Popol-Vuh, libro sagrado de los quichés) y la época del narrador, final de siglo XX. Existen datos curiosos en el cuento, por ejemplo, aquel momento inolvidable cuando Vallejo, en un ambiente a media luz, guarda su clarinete después de ejecutar unos números musicales en un club alemán con un combo formado por venezolanos y dominicanos...

En el trasfondo de todos los cuentos de *Catalina y Catalina* flota, como un fantasma observador, la dictadura somocista y la revolución sandinista. En todos existen personajes que reconstruyen, con el hilo escurridizo de la memoria, sus propias vidas, o el instante que cambió para siempre sus vidas. Detrás de la tragedia de aquellas vidas, de aquellos irrepetibles instantes, hay un trabajo cuidadoso, una obsesión por el lenguaje.

En *Mentiras verdaderas* Sergio Ramírez ha escrito: “Al lector no le importa que los argumentos sean viejos. Sólo quiere que se los cuente alguien que sepa el oficio”.¹¹⁴ Creo que es lo que él mismo logra en estos cuentos: contar las historias con la magia de un maestro. Hacia el año 1997, en el prólogo a los cuentos completos de Ramírez (completos sólo para esa fecha, porque de *Catalina y Catalina*, que se publicaría en el 2001, sólo aparecen “La viuda Carlota”, Vallejo y, precisamente, “Catalina y Catalina”); en el prólogo, Mario Benedetti decía que “Sergio es el narrador que ha sabido integrarse con más holgura en su entorno geográfico” y explicaba que “Ramírez, a sus 55 años, va camino de convertirse en el mejor intérprete de la realidad específicamente centroamericana”.¹¹⁵ Ahora podemos considerar, retrospectivamente, proféticas las palabras de Benedetti. Los años de labor continua, echando a un lado la política partidista, han colocado a Sergio Ramírez en el lugar privilegiado en que se encuentra, referente indiscutible de la narrativa hispanoamericana.

114 Sergio Ramírez. *Mentiras verdaderas*. México, D. F., Alfaguara, 2000, p. 18.

115 Mario Benedetti. “Prólogo”, en Sergio Ramírez, *Cuentos completos*, México, D. F., Alfaguara, 2000, p. 11.

Memoria y cotidianidad en la narrativa de Juan Bosch

Maestro indiscutible de la cuentística dominicana, Juan Bosch dedica gran parte de su vida al arte de la narración, hasta que los avatares del mundo político lo sitúan en otra realidad, tan absorbente como la primera y en la que también obtuvo grandes logros. Con el paso de los años es imposible no querer cada vez más al maestro, ejemplo de vocación literaria, pasión política y honestidad personal.

Son notables sus aportes a la narrativa corta, especialmente si tomamos en cuenta el período histórico en que produce la mayor parte de su obra. Como bien señala Alejo Carpentier: “La época 1930-1950, se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia”.¹¹⁶ Un elemento que en Juan Bosch cobra matices de maestría literaria porque trasciende la denuncia para arribar al más delicado arte. A esto se refiere Manuel Matos Moquete cuando escribe que “leer hoy a Bosch es entrar en la ruleta del tiempo. Y en ésta descubrir qué ha quedado de aquella apuesta literaria y social que él plasmó en sus cuentos. [...] Apuesta del lenguaje. Apuesta de la vida”.¹¹⁷

Hay tantas cosas que escribir sobre Bosch que tal vez resulte conveniente retornar a lo esencial de su narrativa, a los aspectos recogidos en sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” que guían muchas de sus narraciones breves. Como nos recuerda Sergio Ramírez:

Eran unas reglas que esbozadas en su tono cordial, parecían muy simples: persistir en el tema central; extraer al tema

116 Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2da. ed., México, Siglo Veintiuno, 1981, p. 12.

117 Manuel Matos Moquete. *La dominicanidad indignada en los cuentos de Juan Bosch*. Santo Domingo, Búho, 2009, p. 16.

elegido las consecuencias últimas, con garra de animal de presa; hacer que el relato conserve el tamaño de su propio universo; no darle al relato medidas fraccionadas y distintas; y conseguir un final que sea siempre sorprendente para el lector; todo resumido en la frase lapidaria de Horacio Quiroga: ‘el cuento es una flecha dirigida rectamente hacia el blanco’.¹¹⁸

Cuando releemos a Bosch confirmamos que fue fiel a sus “Apuntes...”, aunque no consiguiera (¿quién puede lograrlo?) el mismo efecto en todos sus cuentos. Como suele suceder con cualquier escritor, las creaciones fluctúan entre diferentes grados de efectividad.

En estas páginas no pretendo poner a prueba los apuntes de Bosch, sino rastrear algunos aspectos interesantes de su narrativa, una suerte de rasgos caracterizadores que conforman su universo particular, específicamente la importancia de la memoria, los hechos tomados de la cotidianidad: la presencia del camino en sus cuentos, la fuerza de la naturaleza en la toma de decisiones de los personajes y el destino como guía trágico de los seres humanos. Todo ello signado, claro está, por el uso consciente de la lengua y los recursos narrativos, por una suerte de filosofía del lenguaje: “La fuente ideológica de esta corriente ha sido la ‘filosofía del sentido común’, de Moore y las ideas del Wittgenstein tardío. (...) La filosofía (...) ha de aclarar las dificultades que se presentan a consecuencia del empleo equivocado de palabras y proposiciones”.¹¹⁹

Pasemos, entonces, a la revisión de quince cuentos del maestro, con especial atención a “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, texto emblemático del narrador dominicano. Incluiré las anécdotas que relatan estos cuentos porque facilitan la comprensión del valor literario.

118 Sergio Ramírez. Prólogo a *Cuentos más que completos*. Juan Bosch, Alfaguara, México, 2001, p.p. 14-15.

119 M. M. Rosental y P. F. Iudin. *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Akal, 1978, p. 181.

En “La mujer” ocurre lo siguiente: el narrador omnisciente describe la carretera y el ambiente desolado bajo el sol infernal. Luego, aparece a lo lejos una mujer con un niño a cuestas. Otro personaje, Quico, los intercepta y conversa con la mujer: ella le cuenta que el marido la ha golpeado porque ella no vendió la leche de cabra mientras él trabajaba (ella, en secreto, le ha dado la leche al niño hambriento). Quico ayuda a la mujer y la retorna al bohío de ésta. Llega el marido, Chepe; ambos hombres sostienen una pelea; Quico dominaba el combate cuando la mujer, sorpresivamente, decide golpearlo y matarlo con una piedra.

En este primer cuento nos encontramos con varios rasgos narrativos que serán una constante en la cuentística boschiana: la influencia de los elementos de la naturaleza sobre los personajes (“La muerta [la carretera] atravesaba sabanas y lomas y los vientos traían polvo sobre ella”, p. 25); el camino, o la carretera, símbolo de lo fugaz y del tránsito hacia la muerte (“Pero sobre la carretera muerta, totalmente muerta, sólo estaba el sol que mató”, p. 27); la miseria económica que, al igual que la infidelidad y el machismo en otros cuentos, desata desgracias (“Todo fue porque la mujer no vendió la leche de cabra, como él se lo mandara”, p. 26); el honor como impulsor de actos de violencia; y las conductas inesperadas, fatalmente humanas (no olvidemos que la mujer termina matando a quien la defendía de una agresión). El ambiente rural, el bohío, predominará sobre el urbano. En el plano formal, un aspecto a destacar en este cuento es el ofrecimiento controlado de los datos: la carretera, la mujer, el niño, la casa, la piedra, todo se va presentando a cuenta gotas; así como el final sorpresivo, tal como lo pretende Bosch y lo deja establecido en sus “Apuntes”.¹²⁰

En el cuento “Dos pesos de agua” la vieja Remigia y Felipa conversan sobre la sequía. Remigia aconseja prender velas a las Ánimas para que llueva; pero aun así no llueve. La gente de

120 Desde este primer cuento podemos percibir, tal como señala Sergio Ramírez en el prólogo de la edición de Alfaguara, las influencias principales de Juan Bosch: Horacio Quiroga, Antón Chéjov, Guy de Maupassant, Sherwood Anderson y Rudyard Kipling.

Paso Hondo emigra (se va Rosendo, se va Toribio, se va Felipe...; los animales mueren). Las Ánimas del Purgatorio se reúnen y reflexionan acerca de por qué no han hecho que llueva en Paso Hondo, donde Remigia ya ha gastado dos pesos de agua, cuando en otros lugares han enviado un diluvio por sólo veinte centavos... Cae el diluvio sobre Paso Hondo. Un hombre se detiene en donde Remigia, dice que tanta lluvia es “una niega”. Finalmente, el diluvio ahoga a Remigia y a su nieto, al tiempo que las Ánimas continúan enviando lluvia porque ese es su negocio (y el de Dios).

Se debe destacar en “Dos pesos de agua” la presencia de toda suerte de supersticiones en los personajes (Remigia recomienda encender velas a las Ánimas para que llueva; Rosendo dice que se va para “Tavera” porque “a este lugar le han hecho mal de ojos”). Es significativo que el pueblo Tavera aparezca nuevamente en el cuento “Camino real”, y que en ese mismo último cuento del libro el narrador-personaje pronuncie un discurso contra la ignorancia de los campesinos y el abuso de los “amos”. Es significativo porque nos muestra la intertextualidad presente en la narrativa boschista, el deseo de interconectar aspectos y temas de sus cuentos. Otras novedades que ofrece este cuento en relación con el anterior es el uso de frases hiperbólicas; por ejemplo, había un potro tan desnutrido que “tenía las ancas cortantes, el pescuezo flaco, y a veces se le oían chocar los huesos” (p. 31). Por otra parte, las distancias no se miden por kilómetros, metros o leguas, sino por el paso del tiempo; de manera que “los muchachos iban a distancia de medio día a buscar latas de agua” (p. 31).

Además del uso exacto de las palabras en relación con el contexto, un rasgo digno de mención en “Dos pesos de agua” es la construcción de imágenes visuales de una modernidad sin igual. Así, Remigia amaba tanto al nieto y andaba tanto con él por todas partes, que “el nieto le colgaba del corazón” (p. 30). El muchacho se levantaba tan temprano a trabajar agachado con su machete que “el sol le salía por la espalda” (30).

En “Dos pesos de agua” se reconfirma, pero ahora con mayor fuerza, la influencia de los elementos de la naturaleza sobre la voluntad de los personajes, sobre sus destinos. En ese sentido, hay

una escena que nos hace recordar a William Faulkner, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez. Es la escena en que, finalmente y para desgracia de Remigia, su nieto y el pueblo “rauda, pesada, cantando broncas canciones, la lluvia llegó hasta el camino real, resonó en el techo de yaguas, saltó el bohío, empezó a caer en el conuco” (p. 34). No hay duda: esta agua sabe lo que hace.

La escena alude al gran diluvio bíblico; alusión que, de nuevo, nos hace pensar en una novela posterior: *Cien años de soledad*, de Márquez. La ironía con que el narrador construye la escena, resaltando la ignorancia de los personajes plagados de supersticiones, pone en evidencia las reservas de Bosch sobre temas religiosos. (Algo similar ocurre en el cuento “Papá Juan”). En el plano formal, narra un omnisciente. Además, en la primera página hay una retrospectiva respecto de la narración central (el autor la introduce dejando un espacio en blanco entre el párrafo anterior y el siguiente); luego retoma el hilo inicial de los acontecimientos. Este tipo de recurso no es, como se sabe, usado con frecuencia por el autor de *Cuentos escritos en el exilio*.

“La pulpería” también narra eventos peculiares: los hombres del pueblo se reúnen en la pulpería de Chu a beber ron y a charlar. Un día el viejo Mendo dice que “el muchacho [su propio hijo] no vendrá” porque se fue a “ver” una hija del difunto Gatón. Llega un desconocido a la pulpería (Cecilio Gatón) a comprar una vela para un muerto. Cuando Cecilio se va en el caballo, Mendo sospecha que han matado a su hijo. Retorna en la oscuridad un caballo; Mendo cree que es Gatón el que ha vuelto y casi mata al hombre del caballo. Luego sabemos que quien finalmente ha muerto es Cecilio Gatón, a manos del hijo de Mendo.

Una vez más el tema del camino como tránsito hacia la muerte o lo desconocido ocupa la atención en “La pulpería” (Chu miraba con aburrimiento hacia el camino). En la pulpería predomina el ambiente que mejor describió Juan Bosch durante su prolifera carrera de escritor de ficción: el rural. El habla campesina prevalece sobre el discurso urbano (“—Vamos a tar cojos p’al juego [de dominó] dijo [Mendo] estrujándose la cara / Chu entrelazó los dedos de ambas manos. —¿Usté no va a jugar? / —Yo sí; el que no

viene es el muchacho [su propio hijo], p. 67); muchos personajes fuman su cachimbo y *usan* un sombrero de cana; están atravesados por las supersticiones y ceden fácilmente a la violencia cuando de salvar el honor se trata, como ha observado Sergio Ramírez:

Lejos de quedarse en una propuesta de decorados, a ser resuelta en excentricidades del habla o en juegos continuados de metáforas, nos convence de que el mundo rural que describe permanece allí, vivo y poderoso, no sólo como paisaje, aguardando a quien quiera entender su verdadera dimensión.¹²¹

En el aspecto formal, es notable que Bosch evite deliberadamente la repetición tediosa de los mismos nombres muchas veces seguidas; para ello recurre a otras palabras o expresiones que nombren a los personajes (Chu es, además, el pulpero, o el otro; ver p. 68). El detalle más notable de las descripciones en este cuento, y frecuente en otros, es que el narrador fija la atención en alguna parte de los objetos o de las personas, no en la totalidad. Por ejemplo, en un momento en que Chu y Mendo escuchan un caballo acercándose a la pulpería, el narrador dice que lo que se acercaba era el ruido (no el caballo).

En “Revolución” dos hombres, Toño y Cholo, se unen a las fuerzas rebeldes del general Deogracia para derribar el Gobierno. Pero el hijo de Cholo, Pirín, es miembro del ejército. En una encrucijada y ante la eminente muerte de Pirín, Cholo intenta salvar a su hijo. Entonces, Toño se ve *forzado* a matar a Cholo. En “Revolución” los procedimientos narrativos y la ambientación se mantienen: lengua campesina (cibaëña) con sus constantes arcaísmos, personajes pobres mal vestidos, fumadores de cachimbos y llenos de supersticiones. Aparece el tema político como preocupación principal.

Otro cuento memorable es “Papá Juan”;¹²² quien narra es Juan, nieto de Papá Juan y protagonista de la anécdota. Inicia

121 Sergio Ramírez. *Ob. cit.*, p. 19.

122 Publicada con este título en *Camino real*. En el libro *Cuentos escritos antes del exilio* aparece como “El abuelo”.

describiendo la historia en que el perro Garantía lame un charco de sangre. (Luego hay un salto cronológico al pasado; Juan habla de Minguito y de Papá Juan, este último le pide a Minguito que tumbe cocos. Mientras los tumba, subido en el árbol, Papá Juan cuenta una historia de carácter religioso a Juan; Vicenta reprocha el supuesto carácter hereje de la historia. Inesperadamente, Minguito deja caer un coco en la cabeza de Nico, otro personaje, y cuando éste recupera el conocimiento dice que el golpe “fue apostá” (p. 82). Finalmente, Nico mata a Minguito y justifica su crimen diciendo que el golpe fue a propósito, porque Nico estaba “enamorado de Mariquita” (83) También justifica la muerte basándose en el argumento de que no fue en la casa de Papá Juan, sino en el camino real, que es una manera de decir en el escenario del mundo.

“Camino real” sobresale por su riqueza estilística y por su trama narrativa: el narrador-personaje se encamina a otras tierras en busca de trabajo, en el camino se encuentra con un desconocido, Floro, quien camina con el mismo propósito de encontrar trabajo; duermen bajo un caimito a la luz de la luna y, al día siguiente, arriban a una casa “con techo de zinc” donde consiguen empleo (Floro como cuidador de caballos; el narrador como ordeñador). En el rancho hay otros empleados. El dueño y empleador, don Justo, resulta ser una suerte de explotador ilustrado. El narrador-personaje consigue que don Justo le preste libros y revistas; entonces el narrador-personaje inicia sus arengas sobre la explotación de que son víctimas los campesinos. La situación se torna tensa, pues don Justo decide despedirlo. Floro roba un caballo y se marcha del rancho, pero el alcalde lo apresa y lo devuelve a donde don Justo. Finalmente, el narrador se va y el cuento termina con la escena en que él y Floro (quien ha escapado de las autoridades) conversan en un monte. Floro le explica que robó el caballo con la intención de venderlo y darle el dinero. “El camino real está a nuestra vera, esperándonos”, dice el narrador.

En “Los amos”, Pío paga medio peso a Cristino “para el camino”, pues Cristino tiene fuerte fiebre y no puede continuar trabajando. Pero antes de que se fuera, don Pío lo manda a buscar una vaca, forzosamente. Cristino se queja debido a su mal estado de

salud, pero tiene que ir, tiritando por la fiebre. Sale del interior de la casa la esposa de don Pío, Herminia; contemplan al viejo Cristino alejándose en busca de la vaca. Ellos lo contemplan y comentan acerca de lo malagradecido que es, desde su punto de vista, el viejo Cristino. De nuevo sobresale el tema de la explotación del hombre por el hombre y el discurso campesino de los personajes.

¿Qué ocurre en el cuento “En un bohío”? Ocurre que la mujer está en el bohío, preocupada porque Teo, su marido, permanece preso; además, los dos hijos varones están enfermos y hambrientos; la hembrita (Minita) ha ido al Naranjal (a una hora de camino) a cambiar unos huevos por arroz y sal. De pronto llega a la casa un hombre en un caballo y la mujer pide: “Déme algo”; el hombre ofrece medio peso a cambio de favores... Entonces se presenta Minita y le dice a su madre que se le cayó el arroz en el río. El hombre se marcha, la mujer lamenta la pérdida del medio peso debido a la llegada repentina de la niña. Entonces el niño más enfermo de los dos, pregunta si “vino taita”. La mujer responde que no; todos continúan esperando, en un ambiente de desolación y miseria. Esperando el desenlace previsible, el que el destino les ha reservado.

Uno de los cuentos más leídos y comentados por la crítica es “Luis Pie”. Lo que en el relato ocurre es que Luis Pie enciende un fósforo para verificar el estado de la herida que se había propinado un día antes; la herida está infectada, él tiene fiebre y apenas puede caminar, desgracia que lo conducirá directo a su destino final. En este texto reaparecen con fuerza las supersticiones; en el plano lingüístico: mezcla de creol y castellano y, a través del idioma, el análisis de la psicología de los personajes.

El siguiente cuento que será objeto de comentario en estas páginas es “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, verdadera joya literaria en la producción del escritor vegano. Los eventos transcurren de la siguiente manera: el prófugo Encarnación Mendoza se esconde en el cañaveral; el niño Mundito, de nueve años, lo encuentra accidentalmente, pero no sabe quién es. El sargento Rey inicia la búsqueda (E. M. había matado, en La Romana, al

cabo Pomares, la noche de San Juan y, durante seis meses, huía de la justicia). Los militares ponen en aprietos a Mundito (es notable la alegoría del nombre) cuando E. M. no aparece; creen que todo fue invención del muchacho. Lo “despachan” y se va huyendo, pero al poco tiempo se encuentra con E. M.; y grita para que el sargento acuda.

Al fin dan muerte a E. M.; llevan su cadáver a la casucha donde vivía su mujer. Uno de sus hijos (Mundito) grita diciendo que ese era el cadáver, el muerto, que él había visto en la mañana. Es decir, quien delató a E. M. fue su propio hijo, el ingenuo hijito... Otra vez el destino se impone ante la voluntad de los seres humanos; Bosch logra que el final sea no sólo sorpresivo sino dramático, al incluir la figura del hijo relacionada a la muerte sangrienta del padre. A ese rasgo de la narrativa boschista se ha referido Alcántara Almánzar con las siguientes palabras: “Sus ficciones cautivan por la fuerza dramática de los conflictos humanos que ellas contienen, el despliegue de una prosa impecable y de gran eficacia emocional, y la aguda penetración del autor en las complejas realidades de la vida rural en nuestro continente”.¹²³

Este cuento es, lo repito, una joya literaria; cuenta con una impresionante ejecución, en la que se destacan los siguientes aspectos:

1. De acuerdo con la concepción del narrador, los acontecimientos ocurren bajo el influjo de misteriosas fuerzas: “Comenzó el destino a jugar en su contra” (p. 185).
2. Apropiado tratamiento de la mentalidad infantil, inocentemente siniestra: “Pensó huir, y hacerlo en silencio para que el cadáver no se diera cuenta” (p. 187).
3. El camino como tema recurrente; podemos verificarlo en la página 188: “El cuerpo le pedía ver hasta el sucio camino, que se hacía lodazal en los tiempos de lluvia”.
4. Los diálogos, marcados con apóstrofes como rasgo del habla popular y campesino, cumplen su función caracterizadora.

123 José Alcántara Almánzar. *Antología mayor de la literatura dominicana (siglos XIX-XX)* Prosa II. Santo Domingo, 2007, p. 13.

5. Hay una excelente cohesión semántica que abarca el hilo narrativo: repite oportunamente datos mitigando el énfasis, los nombres se van completando a retazos, acorde con la estrategia narrativa. Así, un guardia es un número, pero luego es el número Solito (p. 190).¹²⁴

Todo esto demuestra la conciencia lingüística del autor, acorde con una visión filosófica del lenguaje: “Según la filosofía lingüística, el lenguaje es un medio para construir el mundo, no para representarlo; se transforma en algo místico, en una fuerza que se justifica por sí misma”.¹²⁵ Por supuesto, en este punto debo realizar una aclaración: Bosch posee una formación filosófica marxista, por lo tanto no asume jamás una concepción de carácter idealista, como es el caso de filósofos como Wittgenstein.¹²⁶

Lo que pretende Juan Bosch es, ante todo, el efecto realista de sus ficciones, su poderoso efecto en la sensibilidad del lector: “El efecto realista de la mimesis artística nos ha conmovido siempre, en pintura como en literatura”, nos explica García Berrio, “no en virtud del simple ejercicio de la duplicación exacta, sino precisamente a causa de lo que en la réplica artística hay de inasequible para el referente. La ‘estilización’ deformante de lo real objetivo, el contagio ‘espiritual’ de las evidencias más sordas e inexpressivas del material en la presencia histórica del modelo”.¹²⁷

Dicho de una manera más modesta: el realismo de Bosch (mezcla de modernismo y regionalismo) no persigue la duplicación exacta de la realidad (pretensión en todo caso imposible de materializar), sino la creación de otra realidad lo más cercana de la “realidad”. Acaso porque:

124 La cantidad y caracterización de los personajes tiene en este cuento uno de sus mejores momentos: Encarnación Mendoza, Mundito, la madre de Mundito, doña Ofelia, Azabache (un perro), el sargento Rey, el cabo Pomares (muerto a manos de E. M.), Nina (mujer de E. M.), los hijos de Nina y E. M.; Nemesio y Solito (que son guardias al servicio del sargento Rey).

125 M. M. Rosental y P. F. Iudin, *Diccionario de Filosofía. Madrid*, Akal editor, 1978, p. 182.

126 “Filósofo y lógico austriaco nacido en Viena. (...) Rechaza que pueda plantearse el problema de la realidad objetiva con existencia independiente del ‘lenguaje’, de la conciencia (...)”. M. M. Rosental y P. F. Iudin, *Diccionario de Filosofía. Madrid*, Akal editor, 1978, p. 189.

127 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da. ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 453.

Si se narra sólo lo que *fue* y tal y como consideramos que haya sido, entramos en una modalidad relativamente elemental y simple, pero no muy diferente en sus características expresivas de la narración ficcional [...], que es el texto de la narración factual de la historia. Pero cuando el placer de narrar llega a exceder los límites de lo que *creemos*, de lo que tenemos por factual y cierto, y se aborda el espacio de lo *deseado* como compensación psicológica para un narrador a quien le consta a su vez el placer garantizado que con esa desmesura produce en una gran mayoría de sus oyentes y de sus lectores; entonces en ese paso de la historia a la ficción, nace el ‘poiein’ y se funda la literatura como actividad ficcional convenida.¹²⁸

En “La Nochebuena de Encarnación Mendoza” Bosch pone en práctica su visión filosófica de la vida y la literatura, del lenguaje, que es la vida misma. Más allá de sus convicciones políticas, es la búsqueda del placer estético lo que gobierna sus objetivos. En este cuento como en otros posteriores, mostrará una faceta de la narración como actividad lúdica, aunque lo lúdico conlleve en su interior la tragicidad inicial de sus ficciones. Como diría Antonio García Berrio, en esos casos:

La ficción (...) no oculta, frente a otras formas de necesidad más superficialmente acuciantes en el comportamiento humano, su festiva operatividad de tensión voluntariamente asumida, de juego si se quiere con nuestras capacidades de observación y de concentración en el entorno; pero juego en todo caso trascendental en la medida doble en que, por una parte, permite la creación de modelos de universalización arquetípica a través del esquema retórico de la traslación metafórica [...]; mientras que por otra garantiza el contrapunto lúdico de más expedita *circulación síquica* de la conciencia entre las construcciones de la realidad.¹²⁹

128 Antonio García Berrio. *Ob. cit.*, p. 460.

129 *Ob. cit.*, p. 462.

En “La Nochebuena de Encarnación Mendoza” la muerte es una presencia opresora. Tal presencia confiere un matiz espectral a la narración porque desde el inicio el protagonista ha sido sentenciado, acosado por su propio destino. En cuentos como ese, “la gravitación universal del *término* tiñe intensamente de fervor vital las acotaciones de plenitud eufórica de las historias narradas, lo mismo que presta su relieve melancólico a los instantes de evocación nostálgica y que aporta la conciencia abismal al luto de la muerte.¹³⁰

Podría decirse, sin miedo de ser reiterativo, que nos acoge una atmósfera de absoluta desolación desde las primeras páginas del cuento. Una sensación de aniquilamiento acaso comparable a la que experimentamos con “Luis Pie”. Situados en la encrucijada que les ha deparado su propio destino, ambos protagonistas sucumben irremediablemente; hecho que de alguna manera nos recuerda la vulnerabilidad del ser humano ante los elementos de la Naturaleza y ante el azar, que es, como diría Borges, como un camello ciego:

Entonces, indudablemente, no queda ante nosotros más que la nada. Mas no olvidemos que lo que se rebela en nosotros contra semejante aniquilamiento es la Naturaleza, que no es otra cosa que la voluntad de vivir, esencia del hombre y del universo. Este horror de la nada no es más que una manera diferente de expresar que queremos con ardor la vida, que no somos ni conocemos más que la voluntad de vivir.¹³¹

La anécdota de “El funeral” es sencilla: las lluvias de mayo inundaron los potreros y, por tal razón, don Braulio llevó las vacas a las cercanías de la casa; pero dejó al toro Joquito, solo. Joquito escapa del potrero. Don Braulio y sus peones salen a buscarlo; una mujer les advierte que el toro se aproxima enfurecido hacia ellos. En efecto, el toro arremete, golpea el caballo de don Braulio y a continuación penetra el conuco de Nando, causando daños

130 *Ob. cit.*, p. 467.

131 A. Schopenhauer. *Ob. cit.*, p. 214.

cuantiosos; hizo lo mismo en el conuco del viejo Morillo y en el jardín de Anastasio. Don Braulio mata a tiros a Joquito; lo “desuellan”. Entonces aparece un segundo toro, nunca antes visto; después, una vaca gris, y más y más reses al “velorio del hermano” (p. 198). Las reses braman desconsoladas, en un gran funeral que asusta a todos los habitantes del lugar. En la prima noche, retornan a sus lugares de origen. Nuevamente resultan notables los detalles de superstición y alegoría presentes en un cuento. Bosch recurre a semejantes recursos no sólo porque era conocedor del tema campesino sino porque además estaba interesado en establecer contacto con un tipo de lector no especializado.

En “La desgracia” el viejo Nicasio sabe que lloverá, pues el día le parece raro. La vecina Magina opina también que está extraño, pero que es por algo más que la lluvia, que algo pasará. En el lejano conuco, un temporal acorrala al viejo Nicasio; huye hacia donde su hija Inés, que vive en el alto. En el “alero” del bohío Nicasio encuentra a los hijos de Inés y Manuel, pasando la lluvia; los niños le dicen al viejo que Manuel está “pa’ la Vega” y que Inés está enferma en el bohío; le dicen que Ezequiel la está curando en ese momento. Nicasio los sorprende en la infidelidad; Ezequiel huye. Finalmente, Nicasio echa a Inés de su propia casa, luego le dice a Magina que Inés “se murió”. Este cuento introduce nuevamente el tema de la infidelidad y las consecuentes tragedias que suele provocar. El mismo título es ya como un resumen de la visión fatídica que el autor posee sobre las relaciones humanas, al menos sobre la relación entre hombres pobres y hombres poderosos y acerca de las traiciones amorosas.

En “La mancha indeleble” el narrador cruza la puerta y entra a un lujoso salón. “Todos los que habían cruzado la puerta antes que yo habían entregado sus cabezas”, dice. Una voz le pide que entregue la suya; pero él se niega y logra salir huyendo del aterrador lugar. Días más tarde, en un cafetucho inmundo dos hombres observan al narrador y dicen: “Ése fue el que huyó después... después que estaba inscrito [en el Partido]. Debido al susto, el personaje narrador echa sobre su camisa el café y queda muy preocupado pues entiende que ha sido identificado, y que la mancha (tal vez

la de la camisa, acaso la de su acción de rebeldía) es una mancha indeleble. Hay una crítica solapada a la dictadura de Trujillo. A las implicaciones propias de las dictaduras, en las que la delación y el chantaje suelen imponerse sobre la voluntad de los hombres. En el plano técnico, el cuento reproduce los esquemas esenciales de Bosch: no persigue las rupturas espaciales ni temporales, ni las alteraciones sintácticas que pudieran dificultar el entendimiento al tipo de lector para quien escribe: “La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo. No siempre es posible decidir si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa. La vaguedad de la cronología es a veces tan significativa como su laboriosa presentación”.¹³²

Uno de los cuentos que más he disfrutado es “Fragata”, título que responde al nombre de la protagonista. Un día ella se va del pueblo. Había llegado un mes antes; el pueblo perdió la tranquilidad con los escándalos de la gorda Fragata (por la noche llegaban a su casa hombres de otros barrios, bebían y se emborrachaban; Fragata voceaba obscenidades, padecía serios cambios de humor: de la pasividad fluctuaba hacia la agresividad, y viceversa. Don Pepe y don Pedrito coinciden al pensar que Fragata está loca. Aunque la poética de Bosch se mantiene en este cuento (por ejemplo, se insiste en la idea del camino (—“El camino de Pontón”, p. 325, y la del bohío), se introduce cierta dosis de humor, sobre todo con el uso de diminutivos para contrastar la figura descomunal de Fragata, y la observación psicológica a través del carácter enfermizo de la protagonista.

En “Dos amigos” un perro de clase alta, llamado Duck, cambia de casa junto a sus dueños; en el pueblo costero al que se muda, conoce un perro muy grande que le impresiona. Se hacen amigos y salen a deambular por calles miserables. Para Duck, es una suerte de viaje de *iniciación* en el bajo mundo. El perro de clase baja realiza una suerte de arenga sobre la condición social y

132 Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 3ra. ed. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 49-50.

económica de la mayoría de los perros del mundo. Le dice a Duck que si desea vivir en el mundo miserable debe abandonar el mundo de las comodidades. Finalmente, el perro grande retorna a Duck a su casa; antes de dejarlo lo agrede y Duck huye despavorido. El perro grande explica al lector que lo asustó e hizo salir huyendo para que Duck no perdiera su bienestar. Se trata, como se puede apreciar, de una alegoría sobre las clases sociales, tema muy querido de Bosch. Es una suerte de fábula con intención moralizante, quizá uno de los cuentos menos logrados de Bosch, pero en el que el uso de la lengua actúa como tabla de salvación: “*Camino real* y en su conjunto los cuentos de Bosch son nuestro *Quijote* y nuestro *Facundo*. Representan, por su valor literario y por el ideal, la obra de trance cultural entre la civilización y la barbarie, la tradición y la modernidad”.¹³³

En ese contexto, y observados de la perspectiva actual, algunos de los cuentos nos resultan hoy ingenuos; pero, aun así, el tratamiento de la lengua y la cohesión temática nos continúan fascinando. No podemos, como diría Borges, Situar el Quijote en Wall Street, es decir, no podemos juzgar el mundo erigido por Bosch desde la apabullante sociedad actual. Aquel, el mundo en el cual vivió y escribió Juan Bosch, obedecía a otras reglas, a otros paradigmas: “Era época en que un delito de la suerte de un robo menor, una cuatrería, una riña, una ofensa por una novia, era un hecho singular y rumoroso, y por tanto, motivo de escándalos y averiguaciones. Esos son los hechos que cuenta Bosch; hechos menores y cotidianos de las aldeas, nada de historias extraordinarias al estilo de Poe”.¹³⁴

Hemos podido constatar, a través de la lectura y análisis de una selección de los cuentos de Juan Bosch, lo que anunciamos al inicio de este ensayo, la presencia de varios rasgos caracterizadores de su narrativa; a saber: a) la destacada función que juega la memoria en estas narraciones; b) la supremacía de los hechos tomados de la cotidianidad por encima de acontecimientos de estirpe filosófica: la simbólica presencia del camino, la fuerza de la naturaleza en la

133 Manuel Matos Moquete. *Ob. cit.*, p. 29.

134 *Ob. cit.*, p. 83.

toma de decisiones de los personajes y el destino como guía trágico de los seres humanos; y, c) el uso consciente de la lengua y los recursos narrativos, por una suerte de filosofía del lenguaje.

En el primer caso, la memoria une episodios, permite (como en “Fragata”, reconstruir los eventos con una inusual dosis de humor y desenfado; en el segundo, la opresora presencia del camino como un símbolo del azaroso tránsito por la vida; y, en el tercero, la puesta en práctica de una visión sobre el lenguaje como creador de mundos alternativos, universos ficcionales. Estos detalles, junto a otros consignados en los “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, constituyen la poética de Juan Bosch. Parte de la grandeza del maestro de nuestra narrativa corta radica en esa conciencia de escribir con los objetivos definidos.

La influencia de Bosch ha sido avasallante. Autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Sergio Ramírez son algunos de los que han reconocido los aportes de Bosch a la cuentística hispanoamericana. Como ocurre con los de Juan Bosch, con frecuencia los cuentos de Sergio Ramírez están poblados por seres humildes y sencillos, anónimos y golpeados por el destino. Pero Sergio Ramírez, al igual que José Donoso y, sobre todo, Onetti, explora otras zonas de la condición humana acaso más complejas. De ahí que la infamia salga a relucir en la conducta de ciertos personajes de Ramírez, como sucede en el cuento “El colega”, personaje alcohólico indeseable, embustero.

En el ámbito dominicano, la presencia de Bosch ha sido aún más notoria. Casi todos le debemos algo al maestro, desde Marcio Veloz Maggiolo hasta Andrés L. Mateo; desde Ángela Hernández hasta Luis R. Santos; desde René del Risco Bermúdez hasta Pedro Antonio Valdez.

No dar palos a ciegas, ésa debería ser la consigna de todo escritor.

Virgilio Díaz Grullón: *Los algarrobos también sueñan* *

El arranque definitivo de la narrativa hispanoamericana fue, como diría Luis Harss, lento, con obstáculos de diversa índole. En ese sentido, se puede afirmar que el desarrollo de nuestra narrativa es comparable al proceso de gestación de nuestra independencia, con sus insufribles luchas internas, sus insospechados saltos al vacío, su apego, acaso comprensible, a los modelos europeos. “Así, en el siglo XIX”, —comenta Arturo Torres Rioseco— “los novelistas hispanoamericanos describieron las luchas intestinas de las jóvenes repúblicas, la formación de una sociedad estratificada, el crecimiento de las grandes ciudades y la tragedia de existencias individuales hundidas en la vida de pobreza y degradación del hampa”.¹³⁵

Aun durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX, la novelística hispanoamericana sigue el mismo patrón del siglo anterior: centraba su atención en el ambiente rural y en la lucha del hombre contra los elementos de la naturaleza. Con las conocidas excepciones (Carpentier, Onetti, Cortázar) esta novelística presenta “un común denominador, a saber, un sentido de lucha contra lo que se opone a la pacífica relación del hombre con su ambiente total; la naturaleza, por un lado, y las instituciones sociales, por otro, como son la organización política, económica, religiosa”.¹³⁶ Sin embargo, como ha observado Luis Harss, todo este tiempo circulaban corrientes subterráneas que ya empezaban a aflorar al final de la década de los años veinte, cuando apareció en la escena lo que él denomina nuevo tipo de escritor: “No buscaba su imagen en las superficies”, —como lo había hecho la generación anterior— “sino en una dimensión más profunda. Para él [para el nuevo tipo

* Publicado originalmente en la *Revista Humanidades, UASD, 2008*.

¹³⁵ Arturo Torres Rioseco, citado por Alberto Rábago. *La novela psicológica en Hispanoamérica, Ensayo estético-humanístico*. México, D. F., Publicaciones Cruz O., 1980, p. 18.

¹³⁶ Alberto Rábago. *Ob. cit.*, p. 18.

de escritor], el arte y la vida eran una unidad indivisible”.¹³⁷ Lo que nos remite a un escritor que se sumerge en las interioridades de los personajes en busca de los conflictos psicológicos, de los demonios ocultos en las entrañas del ser. Transitando el sendero, “el primero de la estirpe fue Machado de Assis, ese maestro de la contemplación que propuso por primera vez en nuestra literatura que hay un modo de sentir y de ver que da la nota íntima del país propio, aparte de la cara externa de las cosas”.¹³⁸

Tras la experiencia narrativa de Horacio Quiroga (que pareciera hacerse eco de las palabras de Assis, de acuerdo con las reflexiones de Harss); tras la experiencia de otro cuentista, Jorge Luis Borges; tras la de Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti (narradores estos que sobrepasan los límites del realismo y del regionalismo imperantes durante aquel período histórico) es en la década de los años sesenta del siglo XX cuando la narrativa hispanoamericana da el salto definitivo hacia un nuevo contenido y unas técnicas igualmente nuevas. La novela pasa a ser, entonces, “una expresión de las preocupaciones espirituales, sociales, psicológicas y ontológicas del hombre como tal, sin atender demasiado a la referencia ambiental inmediata, ni hacer de ello la finalidad principal del relato”.¹³⁹

En el caso particular de la literatura dominicana, la situación ha sido similar, si no peor, a la de otros países hispanoamericanos. El aislamiento que impuso la dictadura trujillista durante la primera mitad del siglo XX acrecentó dichas dificultades. Hasta la caída del régimen, gran parte de la narrativa dominicana continuaba repitiendo modelos ya puestos en crisis en otras literaturas de la región. Las preocupaciones por asuntos de carácter ontológico no ocuparon la agenda de la mayoría de nuestros narradores, pendientes de la realidad circundante, en detrimento de los oscuros orbes interiores que mueven la conducta de los personajes.

Una de las excepciones la constituye la narrativa de Virgilio Díaz Grullón (1924-2001), escritor de finos matices narrativos, modelo

137 Luis Harss. *Ob. cit.*, p. 24.

138 *Ibid.*

139 Alberto Rábago. *Ob. cit.*, p. 18.

de la literatura psicológica. Desde la publicación, en 1958, de *Un día cualquiera* (Santo Domingo, Editora Taller) definió un camino, hasta cierto punto inédito en nuestra narrativa, que iría perfeccionando en el transcurso de cuatro décadas: el sendero del cuento y la novela psicológicos, mezclados con elementos existencialistas y fantásticos. Admirador confeso del psicoanálisis freudiano, muy temprano en su vida dio muestras de aceptación de la idea de que “todos, si no caemos en el absoluto conformismo, somos peregrinos de un viaje interior a la búsqueda de la unidad con nosotros mismos”.¹⁴⁰ Es lo que parecieran buscar los personajes de Díaz Grullón: el encuentro con ellos mismos, en un viaje abrumador hacia la infancia, vale decir, hacia la edad perdida, acaso irrecuperable, de la inocencia.

En ese sentido, al referirse a los cuentos de Díaz Grullón, Ángela Hernández ha expresado que: “Los personajes se encuentran enclaustrados en sus circunstancias. De ello nos convence el autor, valiéndose de situaciones fluidas y de mudanzas psicológicas y espaciales empalmadas con el genio”.¹⁴¹ Por su parte, Darío Villanueva y José María Viña-Liste comparten la idea de que Virgilio Díaz Grullón:

Imprimió nuevos rumbos técnicos al cuento de su país en *Un día cualquiera* (1958), en la línea próxima al existencialismo al crear personajes urbanos llenos de confusión y frustrados por inadaptación, perdidas sus raíces rurales; suyos son también los cuentos de *Más allá del espejo* (1975) y la novela *Los algarrobos también sueñan* (1977), ahondadores en la existencia desorientada y sin sentido.¹⁴²

Ahora bien, ¿qué es lo que ocurre en *Los algarrobos también sueñan*, que la distingue de otras novelas dominicanas de la misma época? ¿Cuál es el valor literario de ese texto, merecedor, en el año 1977, del Premio Nacional de Novela?

140 Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*, 7ma ed., Madrid, Cátedra, 1981, p. 60.

141 Ángela Hernández. “Prólogo”, en Virgilio Díaz Grullón, *Cuentos completos*, p. 25.

142 D. Villanueva y J. M. Viña-Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, p. 403.

Veamos: la novela relata la historia de un guerrillero (no olvidemos que la base real objetiva de la historia narrada es la gesta del 14 de junio de 1959) quien, escondido encima de un árbol de algarrobo, recibe un impacto de bala, cae, y muere. Pero mientras va cayendo, agonizante, cruzan por su mente los episodios claves de su vida. Sin embargo, para decirlo con las palabras del autor, estas vivencias “no son meros recuerdos estáticos, sino episodios reales de su existencia que él vive de nuevo”.¹⁴³

Desde las primeras páginas, el narrador nos ofrece la clave de la historia: tanto los episodios que serán narrados como la estrategia narrativa que utilizará para desarrollarlos:

Alberto no supo nunca de dónde provino el proyectil que se incrustó en su cerebro precipitando su cuerpo al vacío, rumbo a las raíces invisibles del algarrobo, mientras su mente, iluminada por el resplandor de la agonía, buscaba febrilmente sus propias y recónditas raíces reordenando los episodios claves de su vida en otro plano simultáneo dentro de inéditas nociones del tiempo y del espacio (*LATS*, pp. 11-12).

Díaz Grullón cumple con su cometido. Logra crear, en otro plano simultáneo, los episodios clave de la vida de Alberto, protagonista de la historia. Para lograrlo, recurre a las técnicas narrativas que le permitan hacer la historia verosímil, usando “inéditas nociones del tiempo y del espacio”. Este perspectivismo, frecuentemente usado en la novela contemporánea más atrevida, permite al autor fragmentar la realidad; ésta deja de ser ya un bloque compacto, continuo, y nos ofrece nuevas posibilidades del paso del tiempo y del uso del espacio.

Hay en Virgilio Díaz Grullón, al igual que en otros escritores contemporáneos (el Onetti de *El pozo* o *Para una tumba sin nombre*; el García Márquez de *Ojos de perro azul*) cierto distanciamiento del universo lógico o racional, tan apreciado por escritores como

143 V. Díaz Grullón. Revista *Ciencia y Sociedad*, vol. VIII, No. 2, julio-diciembre 1982, p. 132.

Mario Vargas Llosa. Sin ese distanciamiento, resultaría imposible erigir el universo ficticio de Díaz Grullón, porque ese “desprecio por lo racional abre también vías para que la novela del siglo XX explore mundos interiores”.¹⁴⁴ Sólo de esa forma, marcando distancia respecto de lo racional, es posible que el escritor desarrolle sus temas y estrategias narrativas.

Ocho son los episodios clave de la vida de Alberto, y los recuerda en el momento de su muerte, desde el instante en que recibe el impacto del proyectil hasta que cae sobre las raíces invisibles del algarrobo. Los rememora retrospectivamente, desde el momento en que su grupo guerrillero construye el escondite (dentro de su recuerdo, a la vez recuerda la avioneta en viaje de reconocimiento, la que ubicará al grupo armado y facilitará la matanza de los guerrilleros), hasta el último (en verdad, el primero) episodio clave de su propia vida: Alberto, niño, recibe regalos de parte de su madre.

En esa compleja red de reminiscencias, Alberto recuerda, también, el día en que Rafael lo despierta, agitado, para comunicarle que el “frente interno” de la Juventud Revolucionaria (JR) había resuelto, por unanimidad, el alzamiento contra el tirano Trujillo; recuerda, además, la discusión entre él mismo y Víctor sobre la pertinencia o no del levantamiento armado; recuerda, a continuación, la organización de un evento contra el régimen opresor, mitin que sería brutalmente reprimido por la policía del tirano; recuerda, asimismo, el momento en que él, Alberto, se reúne clandestinamente, a través de un “contacto” (Diego) con Víctor; recuerda, cuando casi ha caído al suelo, la ocasión en que, niño aún, discute en el colegio católico con el Padre Anselmo. Es obvio que la mayor parte de la novela transcurre en el mundo de los recuerdos, en una realidad psíquica, no menos real que la realidad objetiva.

Aclarando esa obsesión por los recuerdos, alguna vez Díaz Grullón señaló: “Mi propósito consciente fue relatar la historia en dos planos tempo-espaciales: el del Sargento que dispara, hace blanco y cobra su presa y el del guerrillero que recorre en sentido inverso su propia existencia. Ambos planos narrativos se inician

144 Andrés Amorós. *Ob. cit.*, p. 57.

y terminan al mismo tiempo”.¹⁴⁵ La destreza con la que el autor maneja ambos planos narrativos, manteniendo en todo momento la atención del lector; la economía de recursos expresivos de que se vale; el reducido número de páginas que necesita para desarrollar la historia; todo ello es más que suficiente para ganar la admiración de cualquier lector. No obstante, los capítulos que inclinan la balanza hacia los detalles testimoniales, hacia la historia “real”, casi echan a perder la novela. Y así habría sido, si el autor no hubiera contemplado un detalle adicional, el que salva finalmente la novela: hay en *Los algarrobos también sueñan*, al final, un detalle que hace trascender la historia narrada, que la eleva de la condición de novela testimonial impregnada de los recursos de la psicología novelesca, y la coloca en el terreno de lo fantástico. Se trata del instante en que los soldados se acercan para identificar el cadáver del guerrillero Alberto, que había caído del algarrobo; pero en su lugar encuentran el cadáver de un niño, vale decir, del niño-Alberto cuando tenía apenas ocho años.

El hecho en sí es asombroso; más novedosa es la verosimilitud que el autor logra transmitir. Nos lleva a recordar, nuevamente, textos como *La vida breve* (1950), de Onetti y, más aun, algunas ficciones de Jorge Luis Borges (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Funes el memorioso”) y la imaginación surrealista de *Ojos de perro azul*. Pero con el sello indiscutible de Díaz Grullón, maestro del arte de manejar a su antojo la ficcionalidad narrativa. Esa capacidad constituye uno de los mayores aportes de *Los algarrobos también sueñan* a la narrativa dominicana.

En esta novela, como diría García Berrio, el poder regulador del concepto de realidad ha actuado, para bien, sobre el efecto ilusionista de la ficción. Porque:

Una vez en la ficción, cuando ha sido establecida una construcción ficcional con referente distinto de la realidad efectiva, la fantasía, que ha estado ya en la base de la supresión del límite del mundo real objetivo, despliega toda su energía

145 V. Díaz Grullón. *Revista Ciencia y Sociedad*, vol. VIII, No. 2, julio-diciembre 1982, p. 131.

de creación de mundos alternativos; es decir, de mundos de sustitución.¹⁴⁶

Las historias de Virgilio Díaz Grullón fluctúan en la frontera que divide la realidad de la ficción. Trascienden porque nos dicen y nos dejan de decir algo. Las posibilidades semánticas son ilimitadas, porque se sitúan más allá del espejo. Tiene razón Máximo Vega cuando nos dice, refiriéndose a la última vez que vio a Díaz Grullón, ya viejo y cansado:

Hoy sabemos que Don Virgilio ‘quería decirnos algo’ sobre el ser humano a lo que todavía no hemos sido capaces de acceder completamente, pero estoy seguro que el tiempo y las lecturas continuas ayudarán. [...] hoy día tengo una idea vaga sobre lo que quiere, pero, obviamente, esa llave personal a sus cuentos me sirve solamente a mí.¹⁴⁷

Sí, el tiempo, simultáneo y vertiginoso como las narraciones de Díaz Grullón, ayudarán. O, tal vez, simplemente un día nos cruzaremos con él en el lado oscuro del espejo, niños aún, rumbo al vientre de nuestras madres increadas.

146 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura*, p. 454.

147 Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 80.

Andrés L. Mateo: la sórdida ficción del amor

La literatura dominicana cuenta con figuras clave en los diferentes géneros. En narrativa, específicamente en novela, las obras de Andrés L. Mateo (1946) han ejercido influencia importante en los jóvenes escritores, a partir de la década de los setenta, cuando publica su primera novela, *Pisar los dedos de dios* (1979). El prólogo de la obra lo escribió don Marcio Veloz Maggiolo; Andrés L. Mateo sabría honrar la motivación del maestro.

Su labor de escritor ha sido apasionada; a partir de sus inicios en la poesía y en la prosa combativa de aquel momento histórico de su mocedad, pronto pasó a cultivar la prosa narrativa y el ensayo.¹⁴⁸ Igualmente destacable es su producción de artículos de opinión en la sociedad dominicana, labor que empalma bien con el carácter académico de L. Mateo.

Aunque el resultado lo ameritaría, sería tarea agotadora asumir el estudio de toda su producción literaria en estas breves páginas. Empezaré una labor más modesta: el estudio descriptivo de su novelística, destacando los rasgos diferenciadores de su universo narrativo. Se trata, como se puede prever, de un ejercicio de deconstrucción de los textos, cuyo objetivo central es descifrar las claves sobre las que se erige ese orbe peculiar, dominicano y caribeño por definición. “Como en el Caribe, lo propio de la dominicanidad

148 “Aunque Morrison (1947) no formó parte de los fundadores del Grupo La Isla ni tampoco de los firmantes del Frente Cultural de 1965. Pero obra en su poesía y en la de los demás miembros de la Joven Poesía los postulados en los que prevalecía un uso instrumental de la literatura, igual al que rezuman los manifiestos y los ensayos publicados a esa hora. Los poetas y escritores, seducidos por la idea de la redención social —fascinados por la idea de la Revolución— compendian todas las certidumbres (...). Los demás poetas del grupo de la postguerra de 1965 seguirían esta misma estética: Tony Raful (1951), Andrés L. Mateo (1946), Norberto James (1945), Alexis Gómez (1950), Enriquillo Sánchez (1947), Enrique Eusebio (1947), Soledad Álvarez (1950), Jeannette Miller (1944), Wilfredo Lozano (1950), Pedro Caro (1946) y Rafael Abreu Mejía (1944). “Se impuso una adhesión terca al destino revolucionario fraguado al socaire de la participación que suscitara la guerra civil de 1965” (Manuel Núñez. *Los días alcionios*. Santo Domingo, Búho, 2011, pp. 256-257.)

es lo plural, lo diverso, lo multiétnico y multicultural”, sostiene L. Mateo en un ensayo publicado hace poco tiempo. Y concluye la afirmación cuando nos recuerda que “la diversidad de fuentes espirituales de que se ha nutrido nuestra aventura de ser en el espacio y el tiempo”, es lo que sirve de base a la dominicanidad.¹⁴⁹

Andrés L. Mateo ha publicado cuatro novelas: *Pisar los dedos de dios* (1979), *La otra Penélope* (1982), *La balada de Alfonsina Bairán* (1998), y *El violín de la adúltera* (2007).¹⁵⁰ También ha publicado libros de ensayos y artículos, entre los que sobresalen *Mito y cultura en la era de Trujillo* (1993), del cual Manuel Núñez afirma que en ese libro “Andrés L. Mateo ha descrito en toda su menudencia el funcionamiento de la dictadura, en lo que respecta al culto a la personalidad, el manejo de la mentira servida como información general, el control del folclore: los cuentos, las canciones, los merengues y la literatura, la historia y el ensayo para adoctrinar con el credo totalitario a toda la población”.¹⁵¹ Otro ensayo sobresaliente de L. Mateo lleva por título *Pedro Henríquez Ureña: errancia y creación* (2001); asimismo, el estudio *Manifiestos literarios en la República Dominicana* (1984), libro que tiene por propósito “mostrarnos el camino que hemos seguido, a través de los manifiestos y proclamas que han dominado los últimos ochenta años de este siglo. Se trata de un acercamiento a las reflexiones de nuestros poetas y escritores, que nos muestra, sin sulfurarse, cuáles ideas tenían primacía en el modo de escribir y cómo éstas estuvieron condicionadas por su concepción del mundo”.¹⁵²

Otros títulos destacables de este escritor son *Al filo de la dominicanidad* (1997), *Las palabras perdidas* (2000) y *El habla de los historiadores y otros ensayos* (2010). Para Diógenes Céspedes, L. Mateo es “un ensayista cultural, volcado al análisis de los signos semióticos de la cotidianidad, tal como Barthes practicó

149 Andrés L. Mateo. “Una lectura diferente de la Quintilla del padre Vásquez”, en *El habla de los historiadores y otros ensayos*, Santo Domingo, Editora Búho, 2010, p. 65.

150 En las citas textuales, abreviaré *Pisar los dedos de dios* (PDD), *La otra Penélope* (LOP), *La balada de Alfonsina Bairán* (LBA) y *El violín de la adúltera* (EVA).

151 Manuel Núñez. *Ob. cit.*, p. 380.

152 *Ob. cit.*, p. 654.

esta disciplina en su libro *Mithologies* (1957)".¹⁵³ A continuación Céspedes explica que “es con *Mito y cultura en la era de Trujillo* (Santo Domingo, 1993) donde Mateo integra estilística y semiótica al analizar las expresiones culturales y literarias de ese período”.¹⁵⁴ Con todo, no es la ensayística de L. Mateo lo que revisaré. Estas páginas estarán dedicadas al análisis de sus cuatro novelas.

En una sociedad en la que a menudo se valora la creación literaria por la cantidad de libros publicados, no es de extrañarnos que a Andrés L. Mateo se le eche en cara que ha publicado, hasta el momento en que escribo estas notas, sólo cuatro novelas. Si tomamos en cuenta su prosa talentosa y fluida, yo también podría reprochárselo; a otros le reprochamos lo contrario: no haber sabido callar a tiempo.

Ernesto Sábato (1911-2011) constituye un buen ejemplo de aquellos escritores que entendieron que en las novelas publicadas habían desarrollado los temas que tenían que comunicar al mundo.¹⁵⁵ *El túnel* (1948) es tanto testimonio de una época (acaso sea lo que menos importe) como obra de arte perfecta en su exquisita brevedad. Lo mismo podríamos decir de *El extranjero* (1942) de Albert Camus (1913-1960); de *La balada del café triste* (1951), de Carson McCullers (1917-1967); de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo (1918-1986); y, por supuesto, de *La otra Penélope*, de L. Mateo.

El tono desesperanzado, existencialista, es lo primero que llama la atención en todas sus novelas. Las reflexiones sobre el tiempo y el

153 Diógenes Céspedes. *Estudios lingüísticos, literarios, culturales y semióticos*. Santo Domingo, Búho, 2011, p. 285.

154 *Ibid.*

155 El teatro, el ensayo filosófico, el artículo de opinión serían, como se ha visto, instrumentos adicionales para desarrollar sus ideas. Es una buena opción, porque cuando la ficción ya no nos sirve para comunicar lo que deseamos comunicar, entonces deviene panfleto, prosa muerta, páginas para el olvido. “Andrés L. Mateo enjuicia a los intelectuales a partir de su comportamiento durante la dictadura de Rafael Trujillo (1930-1961)” —observa Manuel Núñez, refiriéndose al libro *Mito y cultura en la era de Trujillo*— “y establece jerarquías de valores en las que vivimos durante ese período: la concepción de la nación, del Estado, de la cultura y el ideal de progreso con que se impregnó la dictadura”. (Manuel Núñez. *Los días alcionios*. Santo Domingo, Búho, 2011, pp. 177-178) Y es cierto. Sólo hay que agregar que, aunque subrepticamente, tal enjuiciamiento se manifiesta también en las novelas. Y que en novelas, ensayos y artículos, a veces el enjuiciamiento abarca el período de los doce años de Joaquín Balaguer.

ser acentúan la sensación de sinsentido propia de las criaturas que habitan las páginas de ese orbe narrativo. Por ejemplo, al inicio de *Pisar los dedos de dios*, el narrador nos dice: “En la infatigable red de sucesos que somos, al azar de otros que no somos y acontecidos, pasaron, pasan, inmemorables Yo(s). Jano unirrostro; Jano bifronte; Jano que habita la otredad al modo de Yo mismo” (*PDD*, p. 15). El narrador-personaje es ese ser “bifronte”, él y el otro (él mismo) a la vez; anverso y reverso de la moneda, ángel y demonio en el devenir azaroso de los días, los días infaustos posdictadura trujillista, antesala de la dictadura democrática cuya puerta se abriría en 1966, para cerrarse, doce años después, en 1978.

Las reflexiones del personaje sobre el ser le conducen a exclamar:

Indistíngome catándome al espejo, y si me atrapo en una mirada de esas que estoy siendo, ya no soy, no acontezco, me sucedo tan súbito que tengo miedo de tan antiguas formas, esas viejas maneras de uno mismo: saberse abstracto, saberse escribanía, evocación, campánula; saberse el contenido y el continente, el dolor y el látigo, el mensajero que toca la puerta y la determinación. Lo nunca hubo, lo siempre habrá: el dobladillo en el pañuelo para que no se olvide y lo signado, lo fatal, lo que habrá de olvidarse. Y sobre todo, saberse la suprema ignorancia: el miedo (*PDD*, p. 15).

Esta angustia ante lo inexorable en el ser y en el existir aumenta sus matices en *La otra Penélope*, una de las novelas más entrañables de L. Mateo. Angustia existencial propia de la época, de los eventos históricos, de las influencias filosóficas y literarias. Así lo ha señalado Máximo Vega cuando escribe: “Si nos cuestionamos acerca de la influencia de Albert Camus en la literatura latinoamericana, tendríamos de inmediato que pensar en Juan Carlos Onetti, en Ernesto Sábato, o en nuestro país en Lacay Polanco o en Andrés L. Mateo, que es discípulo de Onetti”.¹⁵⁶ No me parece que L. Mateo

¹⁵⁶ Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 17.

sea “discípulo de Onetti”, pero sí que la influencia existencialista francesa llega a nuestras letras especialmente a través de Malraux, Sartre y Camus. Y, en el ámbito hispánico, a través de Onetti. Y en *La otra Penélope*, en alguna escena su protagonista, Alba Besonia, reflexiona y se dice, como un eco de los pensadores existencialistas:

El caso es que el alborozo y la necesidad de vivir sustituyen al sueño, y una como que echa ancla sólo en aquel instante para medir lo mucho que se ha alejado la ilusión, porque ya todo ha cambiado y una no se dio cuenta, y nada pasa porque estás viviendo, y sientes poco porque de todos modos da igual, y decides vivir de espaldas a los demás porque de todos modos da igual, y un día te quedas con la fogosidad que sigue repeliendo al sueño, porque está el confort, la buena vida que en la ciudad cuesta más de una decencia, todo lo que se entrega bajo fórmulas conocidas y santificadas, y las buenas ganas de ser y odiar agazapadas en ese falso respirar de noche final (*LOP*, pp. 88-89).

La cita muestra a un narrador preocupado por crear la psicología del personaje femenino, desafío mayor para cualquier escritor. La posibilidad de definir rasgos verosímiles del sexo opuesto no siempre deviene tarea sencilla y no pocos narradores sucumben en el intento. En el caso de L. Mateo, la cualidad de erigir personajes femeninos sobre la página en blanco es uno de sus atributos peculiares. Pensemos no sólo en Alba Besonia, sino también en Alfonsina Bairán y en Maribel Cicilio, verdaderos arquetipos de la mujer fuerte, dominante, domadoras de hombres sin que por ello pierdan la femineidad.

La angustia ante la certeza de la muerte, vacío total y eterno como diría E. M. Cioran, reaparece en las páginas de *La balada de Alfonsina Bairán*, novela en la que el narrador-personaje intenta escapar de la desesperanza que cerca sus días entregándose a los brazos de Bartolina, una prostituta de las que ejercían su oficio en el Bar de la turca. En un monólogo interior desconsolado, este narrador-personaje piensa: “Después de todo, esta es una manera

de morir. Yo estoy aquí, contrariado y desempeñando mi papel de amante, pero mucho de lo que encuentro lo apporto yo, hurgando bajo la falda de una puta vacía” (*LBA*, pp. 89-90). Una puta vacía que simboliza, de todos modos, la única posibilidad de amar, porque, en todo caso, también en el matrimonio se paga para obtener placer.

Esta conciencia de la inutilidad de la vida, esta certeza de la inminencia de la muerte, es la que provoca que los personajes de Andrés L. Mateo se distancien del mundo. Como los de Juan Carlos Onetti, o los de Camus, muchas criaturas están de paso por el mundo, cumpliendo a plenitud, pero, paradójicamente, sin fe, el papel que la vida les ha asignado. Por eso se sitúan frente al paso de las horas como quien viniera de vuelta de la vida, como quien hubiera vivido, ya, todo lo que el futuro aún les tiene reservado. Ante tal disyuntiva, a veces la lucha política deviene fe, aunque el final también será la decepción ante la desastrosa evidencia de que todo terminará en fracaso. Esa tendencia de algunos escritores, la de refugiarse en el tema político (en *La otra Penélope* la persecución desatada una vez terminada la dictadura trujillista funciona como trasfondo de la historia amorosa) ha sido señalada por Diógenes Céspedes, quien sitúa la llamada novela política posterior a la novela bíblica: “Después de esta floración de la llamada novela bíblica, vino la narrativa directamente política, según los cánones del compromiso literario. Muchos novelistas eludieron esa trampa o por lo menos la mitigaron y aunque rellenaron la obra con subtemas muy variados (intrigas policiales, amorosas, criminales, históricas lejanas, religiosas), el *leit-motiv* siempre era una indagatoria en torno al trujillismo y sus consecuencias: el golpe de Estado contra Bosch, el Triunvirato, la revuelta de abril de 1965 y los doce años de Balaguer”.¹⁵⁷ De todos modos, en lo que respecta a L. Mateo, la angustia existencial se impone sobre el tema político, trascendiéndolo.

157 Céspedes considera que entre los más sobresalientes novelistas de ese período “se hallan Diógenes Valdez (*La velaraña*, 1980 [...]); Andrés L. Mateo (*La balada de Alfonsina Bairán*, 1990).” Diógenes Céspedes. *Estudios lingüísticos, literarios, culturales y semióticos*. Santo Domingo, Búho, 2011, pp. 276-277.

En *El violín de la adúltera*, es Néstor Luciano Morera quien mejor encarna al ser angustiado, aquel que mira desde un lugar fuera del tiempo el paso sigiloso de las horas, para luego decirnos: “Sé nadar en el recuerdo. Puedo revivir nítidamente, sacándolos de la concha de penumbra del ayer, detalles que a otro se les escaparían. Hasta he desarrollado el hábito de situarme frente a los acontecimientos que vivo en el presente, como si los estuviera recordando” (*EVA*, p. 16). Escena que nos recuerda al maestro uruguayo, Onetti, y a un escritor español muy leído en su momento: Juan Marsé (1933), especialmente en novelas como *Últimas tardes con Teresa* (1960), *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *Si te dicen que caí* (1973), novela emblemática de Marsé, punto culminante de una década de experimentalismos técnicos (para nada atractivos para L. Mateo) y, sobre todo, apogeo neoexistencialista, como se desprende de la siguiente frase que recoge cierto momento de angustia existencial: “El pasado es un territorio que yo construyo y saqueo escribiendo este Diario, del que puedo ir y venir, sin que nadie lo advierta a mi alrededor, eludiendo las caras infladas de aburrimiento que hay en esta oficina. En el pasado soy un pez en el agua” (*EVA*, pp. 16-17). El pasado suele ser una forma de escapar de la azarosa realidad, quizá por esa razón este ciudadano se mueve en el pasado como pez en el agua. Pero, por otra parte, el pasado, o la memoria que lo distorsiona, permite reinventar nuestras vidas, atribuirle la heroicidad que acaso nunca tuvo.

Si es cierto que los optimistas miran al futuro y los desencantados dejan caer sus anclas en el río vertiginoso del pasado, entonces también es cierto que los personajes principales de Andrés L. Mateo pertenecen a este último grupo. Pesimistas por convicción, miran con recelo cualquier actividad humana que conduzca a la felicidad, excepto, quizá, la lucha política, trasfondo de sus tres primeras novelas. En ese sentido su existencialismo, como el de Jean Paul Sartre, puede incluso prescindir de Dios, pero defiende otro tipo de fe: la fe en la lucha política contra la tiranía de Trujillo.

El paso del tiempo inexorable y la llegada puntual y certera de la muerte punzan la conciencia humana. Nos hacen recordar la banalidad de las empresas acometidas por los ilusos. De ahí que

para acentuar el estado de escepticismo de sus personajes, Andrés L. Mateo incluya estos temas en sus novelas. En todas. En todas, subrayo, porque si algo distingue de manera clara el universo narrativo de este autor es que sus novelas poseen una notable dosis de reiteraciones. En *Pisar los dedos de dios* hay elementos narrativos que prefiguran sus otras novelas, y que son retomados una y otra vez. El colegio como centro de acción aparece en esa primera novela, y reaparece tanto en *La balada de Alfonsina Bairán* como en *El violín de la adúltera*. Las bandadas de ciguas sirven para caracterizar el paisaje de su *Pisar los dedos de dios*, y reaparece desde la primera página de la más reciente, *El violín de la adúltera*: “Una bandada de ciguas entró y salió del espejo, mientras leía el primer anónimo en el que me comunicaban que mi mujer me estaba pegando los cuernos” (EVA, p. 9).

Aunque muchos símbolos pasan de una novela a otra, el contexto novelesco y la significación de los símbolos varían. Así, la muerte (la muerte real de algún personaje y sus consecuentes secuelas de reflexiones existencialistas) o asesinato por motivos políticos de *Pisar los dedos de dios* y de *La balada de Alfonsina Bairán*, se materializan como suicidio en otros textos (Alba Besonia y Elso, en *La otra Penélope* y *El violín de la adúltera*, respectivamente. La muerte de Elso, “tuerdo, negro y maricón”, le sirve de pretexto al narrador-personaje de *El violín...* para adentrarse en un mundo inexplorado antes por L. Mateo: el de la santería y el ritual vudú. Es lo que ocurre en la escena en que, frente al ataúd de Elso, una mujer realiza su ritual:

[...] La mujer regordeta salió a bailar alrededor del ataúd, seguida por el muchacho que le había servido el agua a Elso, la otra vez que estuve en la casa. Ella había regresado al velatorio en algún momento y yo no lo había advertido. Aporreaba el aire con fuerza, agitando el pañuelo rojo, y desplegaba bríos imaginarios para ahuyentar los malos espíritus. Inició el baile haciendo un círculo gracioso que la percusión escoltaba, dejaba fluir el soplo de una palabra enigmática, agitando el pañuelo por sobre el cuerpo

yaciente, y dejándose tomar por el fuego salvaje de un espíritu poderoso. [...] El silencio se hizo insoportable. Esa mujer era ahora el caballo del ser que había venido a despedir a Elso. Y todos lo comprendieron” (*EVA*, pp. 189-191).

Por otro lado, la presencia del prostíbulo es importante tanto en *Pisar los dedos* como en *La balada*. Y también lo es la prostitución, sin el prostíbulo, en *La otra Penélope* y en *El violín de la adúltera*, en este último caso a través de la promiscuidad y la homosexualidad de Elso. Lugares de mala muerte, caserones destartalados y putas risibles habitan una zona de ese mundo marginal que contrasta con el ambiente de santidad que emana de los templos religiosos, dentro o fuera de los colegios.

Ahora debo volver sobre uno de los aspectos caracterizadores más destacables de la narrativa de L. Mateo: sus personajes. Ya he abordado los personajes femeninos. Pero, más allá de los géneros, los hay de dos tipos: los marginales o secundarios y, como en toda novela, los centrales. Pero en sentido general, poseen rasgos comunes. En las novelas de L. Mateo siempre existe un personaje que se cuadra y saluda marcialmente: “[...] llevamos el ataúd hasta el carro mortuorio y el cortejo partió en silencio, el carro delante y nosotros caminando detrás. Cuando llegamos a la primera esquina un borracho del barrio se cuadró y saludó el féretro marcialmente” (*EVA*, p.192). Estos personajes tocan, o son tocados por alguien, en el hombro, aspecto que le da un carácter de obra de autor a toda su producción: “Me sorprendió ver todavía, en el grupo que quedábamos al final, al borracho que se había cuadrado militarmente al paso del cortejo, hacía la señal de la cruz y, apoyado en el hombro de un parroquiano, se empinaba para mirar el féretro que desaparecía rápidamente bajo las paletadas de tierra” (*EVA*, p.194). Estas novelas exploran la sicología de los personajes a tal extremo que en ocasiones toda la acción es mental. Donde mejor lo constatamos es en *El violín de la adúltera*, narración en la que el conflicto psicológico experimentado por el narrador es lo único que en verdad sucede. En esa dirección, a veces la novela parecería

detenerse, como sucede con algunas novelas de William Faulkner. En *El violín...* los celos desencadenados por la llegada puntual de los anónimos provocan que el personaje, Néstor Luciano Morera, realice el recuento de su vida, tratando de buscar una explicación a la probable infidelidad de su esposa, Maribel Cicilio. Pero en realidad todo queda en la cabeza, en la mente de Néstor, y nunca ocurre nada. “El Violín de la Adúltera es el diario de Néstor Luciano Morera” —explica Máximo Vega—, pero es, “al mismo tiempo, la historia azarosa de un amor idealizado, el de Néstor Luciano por su esposa, Maribel Cicilio. Maribel es la famosa adúltera que da título al libro. Simultáneamente, es la novela de la memoria de una época, de la evocación de un espacio, la ciudad de Santo Domingo, que en la era narrada fue rebautizada como ciudad Trujillo, y del tiempo que correspondió a la terrible dictadura trujillista”.¹⁵⁸

Todos los personajes centrales, como he señalado, son seres angustiados, temerosos de dar el siguiente, decisivo paso hacia ninguna parte, enfermos como están de irrealidad. Y eso lo percibimos igualmente en *El violín de la adúltera*. Máximo Vega plantea, a propósito de la novela, que la “idealización” amorosa que se percibe en la novela quizás nos oculte el verdadero tema que plantea, “que consiste en la recreación de una época de ignominia y oscuridad, pero no en sus detalles más crueles, más atroces, sino en los más cotidianos, aunque igual de infames”.¹⁵⁹

En otro orden, Vega sostiene que “*El Violín de la Adúltera* puede ser considerada como la más dominicana de las novelas del autor, puesto que su lenguaje nos refiere a una media isla tropical y caribeña que nosotros, también dominicanos, identificamos inmediatamente”.¹⁶⁰ Aunque no deja de ser cierto, no sabemos si ese hecho redundaría en beneficio de la novela. Y a pesar de que cada región hace uso de su propio dialecto, tal vez lo que deba primar, en última instancia, es la confluencia de las múltiples variaciones que constituyen ese rico y casi ilimitado sistema de signos llamado

158 Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, pp. 119-120.

159 *Ob. cit.*, p. 120.

160 *Ob. cit.*, p. 123.

castellano. Con todo, lleva razón Máximo Vega cuando afirma que la mezcla de idealización amorosa y trasfondo político es lo que “[...] convierte a esta novela en la más fluida de todas las del autor”.¹⁶¹

Finalmente, debo señalar los dos elementos que caracterizan la estrategia escritural, sintáctica, de estas cuatro novelas: la mezcla de elementos reales con elementos subjetivos, intangibles, y la prosa poética. El primer elemento está ligado indeliblemente al segundo. Es cierto que “Las existencialidades propias de *Pisar los Dedos de Dios* y *La Otra Penélope*, aún las de *La Balada de Alfonsina Bairán*, que es ya menos reflexiva, no se encuentran en *El Violín de la Adúltera*, que ha ganado en fluidez y narratividad”.¹⁶² Pero también es verdad que todas ellas están unidas por una peculiar visión de enfrentar el mundo, una sorda ficción en la que el amor apenas sobrevive, se diluye ante el paso ruinoso de los días.

161 *Ob. cit.*, p. 122.

162 *Ibid.*

***Abril rojo*, la novela negra de Santiago Roncagliolo**

La madurez literaria de un escritor se relaciona con su manera de ver el mundo, no con su edad cronológica. Ciertos autores se nos presentan más ingenuos con el paso del tiempo; otros parecieran haber nacido maduros, listos para empezar a producir su obra. A este último grupo pertenece el escritor peruano Santiago Roncagliolo, autor de *Abril rojo*, novela que posee un gran virtuosismo técnico y que reflexiona con agudeza sobre la condición humana de los personajes, virtudes infrecuentes en la narrativa de nuestros días.

Por supuesto, la madurez que exhibe Roncagliolo no es producto de la casualidad. Se debe a las horas de esfuerzo continuo del autor, por un lado; y por otro, al estado de desarrollo literario de su país. No al desarrollo de la literatura como institución académica, sino a la cantidad de escritores peruanos que han legado sus enseñanzas, con sus obras, a través de los años. A lo largo de su historia, Perú ha sido tierra de grandes escritores. En la época contemporánea ha contado con autores como José María Arguedas y César Vallejo. Es también la tierra de Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa y Alfredo Brice Echenique.

Tanto la violencia social como la corrupción de las instituciones estatales fueron una constante temática en la literatura hispanoamericana del siglo XX. También lo fueron los mitos ancestrales de nuestras culturas, el sentido de la existencia humana en el mundo de la industrialización, y las complejidades psicológicas del hombre en la sociedad urbana. Estos temas se encuentran en innumerables obras, desde *El señor presidente*, de Asturias, hasta *Cien años de soledad*, de García Márquez. Desde *El recurso del método*, de Carpentier, hasta *Lituma en los Andes*, de Vargas Llosa.

Abril rojo recoge muchas de esas inquietudes. ¿Qué la convierte en una novela interesante, notable, si otros autores ya han transitado esos mismos senderos? Antes que nada, *Abril rojo* se distingue por las estrategias escriturales empleadas en el desarrollo de la trama,

con las que logra situaciones sórdidas y de humor negro sin afectar negativamente la gravedad de los temas tratados. Se distingue, además, por la creación de un personaje entrañable: el fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar.

La novela cuenta las peripecias de ese fiscal por identificar y someter a la justicia a un asesino que opera en la localidad peruana de Ayacucho. Sus intentos por dar con el asesino resultan infructuosos, pues no recibe suficiente ayuda del aparato policial ni del poder político. El fiscal tiene suficientes razones para suponer que los asesinatos brutales son obra de un rebrote del grupo Sendero Luminoso, organización guerrillera que había causado estragos en el Perú de los años ochenta. Con ese telón de fondo, Roncagliolo traza su esquema policíaco con elementos de novela negra, y desarrolla el argumento. *Abril rojo* se convierte en un desafío a nuestra inteligencia, y desde las primeras páginas sentimos que andamos junto a Chacaltana persiguiendo al asesino.

En su libro *Introducción a la novela contemporánea*, Andrés Amorós ha señalado que “la novela policíaca tiene un carácter fuertemente cerebral. Significa la resolución de un problema, casi de un crucigrama. [...] Obedece a uno de los pocos prejuicios que son aceptados universalmente: el malhechor es un antisocial, debe ser hallado y castigado”.¹⁶³ En *Abril rojo* el fiscal, acompañado por el lector, será responsable de armar el rompecabezas y castigar a los culpables.

Si toda obra literaria es, en principio, una combinación de palabras, el éxito o el fracaso de la obra dependerá de cómo el autor cree las estructuras mayores (argumento, personajes) a través de las combinaciones realizadas. Uno de los rasgos diferenciadores de la novela *Abril rojo* es, precisamente, la continua asociación de palabras e imágenes que producen a su vez sentidos inusitados y una atmósfera peculiar. El detalle que señalo es importante porque todos los otros elementos de esta novela están subordinados a esas asociaciones. Veamos algunos ejemplos: 1) cuando el fiscal

163 Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. 7ma ed. Madrid, Cátedra, 1981, p. 126.

examina el primer cadáver encontrado (p. 23), el narrador nos dice, refiriéndose al cadáver: “No olía a muerto. Olía como las lámparas de keroseno. La luz parpadeó”. Se observa que la palabra *lámpara* trae como consecuencia la palabra *luz*. 2) Más adelante (p.25), en una escena relacionada con el examen practicado al cadáver, podemos leer: “El fiscal distrital adjunto se sintió en la obligación de mostrar frialdad profesional. Sintió frío. Temblorosamente dijo: —¿Alguna pista sobre la identidad del occiso?”. 3) A veces las asociaciones y los significados que de ellas se derivan provienen del plano fonológico, es decir, de la similitud de ciertos sonidos. En la página 113 el narrador nos dice lo siguiente, a propósito de un personaje central de la novela: “Eléspuru, que estaba como pensando en *otra* cosa, se sirvió *otro* café. Miró al fiscal. Chacaltana decidió decirlo todo de una vez, quemar sus últimos cartuchos, como los héroes: — Hay *otra* cosa, señor. Anoche... se verificó un rebrote terrorista en la zona”. 4) Y en la página 176, el comandante Carrión dice lo siguiente: “—Después de todo... quizá dio usted en el clavo con su idea de los terroristas, señor fiscal”. Y el narrador considera, por asociación: “Clavo era una palabra desafortunada. El fiscal trató de concentrar su mirada en algún punto poco chirriante del cuerpo”.

El análisis que intento no es tan frío como pareciera. Lo que el autor busca es elaborar una asociación de sensaciones que vaya más allá de los significados frecuentados por sus coetáneos. Este desafío es uno de los problemas más importantes que enfrenta todo autor. Y el fracaso al intentarlo es lo que determina que de toda generación de escritores sólo dos o tres voces perduren: aquellas que lograr asignar nuevos significados y, consecuentemente, nuevas sensaciones con las mismas palabras que usan los demás escritores. Lo demás es eco. Silencio.

En el caso de *Abril rojo* las asociaciones se extienden sistemáticamente a lo largo de la novela, con lo que el texto produce el otro rasgo distintivo de las novelas policiales: la cohesión. Una frase, un gesto, una imagen nos conectan repentinamente con una escena de cien páginas atrás. En la página 97, por ejemplo, el fiscal recuerda un consejo del comandante Carrión, quien había sido amigo de uno de los sicarios más despiadados durante los años

ochenta, El Perro Cáceres: “No vea caballos donde sólo hay perros”. Y al final de la página siguiente, cuando el teniente Pacheco invita al fiscal a almorzar, el narrador nos dice: “Una vez más, Chacaltana no tenía hambre. Pero el teniente comía como un caballo”.

Repito que estas asociaciones se mantienen a lo largo de toda la novela y producen sentidos novedosos en el tratamiento de temas tan trillados como la violencia, la corrupción, los conflictos de religiosidad cristiana, y los mitos y costumbres de nuestras culturas autóctonas.

En otro sentido, existen tres planos narrativos principales en la novela *Abril rojo*. En un primer plano, Félix Chacaltana narra a través de sus informes judiciales. En el segundo, el asesino narra, en una suerte de monólogo interior, las motivaciones aparentes que lo impulsan a cometer sus crímenes. Lo hace a través de notas llenas de faltas ortográficas, y de elucubraciones sobre la violencia y la muerte. En un tercer plano, existe un narrador omnisciente, que pareciera narrar a través de la mirada y las actitudes del fiscal distrital adjunto, pero a cierta distancia de él. Es como una sombra del fiscal, conoce su pensamiento, a veces lo amonesta. Como en la ocasión en que la joven Edith Ayala le pregunta al fiscal: “—Usted piensa mucho, ¿no?” Y ante el silencio del fiscal el narrador asegura: “Piensa usted mucho, Chacaltana”.

Los informes de Chacaltana presentan un resumen de los hechos relatados en la novela. Luego el narrador cuenta, en una especie de eco del pensamiento del fiscal, lo que en verdad ocurrió, qué fue lo que condujo al fiscal a redactar sus informes redundantes. Pero a veces se invierte el procedimiento: primero conocemos los acontecimientos, luego el informe fiscal. Esta subversión del procedimiento dinamiza la acción y evita que el lector se anticipe a los eventos.

Las notas del asesino, por su parte, nos presentan la psicología de ese personaje siniestro que azota a Ayacucho, y pierden al lector en su labor de lectura detectivesca. Tanto los informes como las notas poseen marcas lingüísticas diferenciadoras que contribuyen a trazar el perfil de los personajes centrales de la novela. Es decir, cada personaje es único en *Abril rojo*, toda vez que existe a través

de un discurso diferenciador. Las reflexiones de carácter lingüístico que realiza el narrador omnisciente sobre los informes del fiscal son aplicables al corpus de la novela; dicho de otro modo: el narrador reflexiona sobre el proceso en que va escribiéndose la obra: “El fiscal distrital adjunto Félix Chacaltana Saldívar leyó el informe por décima vez. Esta vez no lo tiró a la basura. Pero sí vaciló. La sintaxis no estaba mal, aunque quizá demasiado directa y respetaba poco las formas tradicionales” (p.137).

La reflexión anterior sobre los informes es válida para todo el libro, pues en la novela policíaca “el meollo son los hechos. Más aún: [la novela policíaca] busca la verdad concreta, fácilmente inteligible. Y evita todo elemento inútil o retardatario de la acción, que debe ser trepidante”.¹⁶⁴ En *Abril rojo* los recursos expresivos están siempre al servicio de la acción, sin juegos poéticos que desvíen el camino de la trama. En esta novela no hay espacio para exhibicionismos con los recursos formales. A veces, eso sí, encontramos ciertas remembranzas encaminadas a presentarnos algunos acontecimientos espantosos de los años ochenta en Perú, especialmente en Ayacucho, Rincón de muertos; o episodios de la niñez del fiscal. Además hallamos escenas de cine y uno que otro cuento dentro de la novela. Pero siempre con sutileza, complementos de la acción indetenible. Pues el autor no necesita más que tres planos narrativos para perder al lector. El lector, al igual que Chacaltana, siempre estará a punto de dar en el clavo, pero le sale el tiro chirriante por la culata.

El desafío a nuestra inteligencia que representa la lectura de *Abril rojo* es lo que nos impulsa a seguir vertiginosamente hacia el final. Por supuesto, el desafío es mayor para el detective, que en ocasiones se siente acorralado, desorientado en su intento por atrapar al asesino. En un momento crucial de la novela, en que la propia vida del fiscal corre peligro, Chacaltana luce desolado; no sabe quién está cometiendo tantas atrocidades:

— “No era Sendero...”, repitió el fiscal.

Ahora sí se sentía un inútil. Había estado siguiendo todo

164 Andrés Amorós. *Ob. cit.*, pp. 126-127.

el tiempo un callejón sin salida, persiguiendo fantasmas, persiguiendo a sus propios miedos, a sus propios recuerdos, más que a una realidad que se reía de él (p 305).

Como se sabe, en la novela negra los detectives no suelen ser los analistas infalibles del clásico thriller policial, no salen peinaditos de debajo del agua como le ocurre a James Bond. Los detectives de las novelas negras son seres angustiados, sobrevivientes de la miseria espiritual que su mundo les depara, y de la miseria económica, madre de todas las miserias. Sobreviven en la marginalidad, como es el caso de otro detective, el que persigue a la *rubia platino* en la canción de Joaquín Sabina; o como sucede con el Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán... Anota Andrés Amorós que este tipo de detectives “ha ido perdiendo su brillantez inicial para convertirse en un tipo medio, oscuro, grisáceo, no demasiado diferente de los bandidos contra los que lucha, humanizado por sus pequeñas manías”.¹⁶⁵

En ese sentido, *Abril rojo* conmueve debido a la creación del personaje entrañable. Félix Chacaltana Saldívar es un ser poblado por fantasmas, por recuerdos que huelen a fuego y tristeza. Con su conducta obsesiva. Camina hacia la oficina, se detiene, vuelve sobre sus pasos, besa el recuerdo de fuego de su madre muerta, por fin se va. Ve el rostro de su madre en cada mujer.

Chacaltana es un amasijo de dudas. Más que su revólver, es su discurso el que se debate en duelo contra sus deseos. Dice que sí cuando dice que no. Suda. Saca su pañuelito pulcro... De repente lo vemos en un apretado autobús rumbo a Yawarmayo, enviado por el comandante Carrión a cubrir unas elecciones presidenciales podridas. Ahora lo observamos en una noche santa, bailando malísimo con Edith Ayala, al ritmo de las canciones alegres con lamento andino de los hermanos Gaitán Castro. Si ustedes lo desearan, ahora podrían verlo sentado a una mesa del restaurante el Huamanguino, ordenando el almuerzo que no comerá para no ver

165 Andrés Amorós. *Ob. cit.*, p. 127.

buitres persiguiéndolo. Si lo deseáramos, lo haríamos aterrizar en Santo Domingo en vuelo alucinante bajo los siniestros pájaros de la noche. Ya podemos imaginarlo mientras atraviesa el Puente de la Bicicleta en la cola de un motor, con su maletín deportivo en la derecha y en la mano izquierda una funda de *picalonga* humeante, un Chacaltana caribeño atracando por las noches con la boca llena en la desembocadura del río Ozama. Lo podemos imaginar en la noche a millón, sin un Sol en los bolsillos, mirando Tigres del Lince victoriosos donde sólo hay Águilas derrotadas. ¿Lo pueden imaginar? Lo podemos imaginar porque Chacaltana (Quijote sin molinos) vive a través de las asociaciones que experimentan sus sentidos, y ahora sabemos que no se enamora de Edith Ayala por el breve espacio en que su cuerpo está ni por su vestido rosado con bobitos de arabescos, sino por el sensual olor a mondongo que su piel despide a los cuatro vientos. Son las complejidades simbólicas del fiscal-detective de una novela negra como *Abril rojo*, complejidades impensables en la novela policíaca inicial.

En la novela negra suele ocurrir que el detective no logra comprender contra quién lucha, quiénes son sus verdaderos enemigos: “Todo adquiere, así, un carácter fantasmal, de pesadilla kafkiana, que se balancea entre el humor y el absurdo total”.¹⁶⁶ En *Abril rojo* el ambiente sórdido proviene de la combinación de elementos de la religión cristiana con mitos de la cultura popular andina, telón de fondo que sirve para intentar una explicación a los hechos de violencia ocurridos en la novela; hechos que trascienden cualquier explicación basada en la corrupción administrativa y en el abuso de poder estatal.

Los detalles sórdidos están amortiguados por el humor negro, humor que nunca pondrá en peligro la seriedad de los acontecimientos centrales de la novela, pues el autor evita llegar a la caricatura. Un ejemplo de sordidez lo tenemos en la escena en que el doctor Posadas le muestra al fiscal el cuerpo desmembrado del primer cadáver. Le han arrancado un brazo al muerto. Ante la

166 *Ob. cit.*, p. 128.

explicación que ofrece el forense, Chacaltana parece no asimilar bien los tecnicismos y comenta, ensayando su propia explicación mientras observa el cadáver:

— “Un manco.”

Chacaltana guardó el papel en su portafolio y lo cerró.

— “No. No era manco. Al menos no hasta el martes. Hay residuos de sangre alrededor del hombro.”

— “¿Se había herido, quizá?”

— “Señor fiscal, le quitaron el brazo derecho. Se lo arrancaron de cuajo o lo cortaron con un hacha, quizá lo serrucharon. Atravesaron el hueso y la carne de un lado a otro. Eso tampoco es fácil. Es como si lo hubiera atacado un dragón.” (pp. 26-27)

Más que de influencias, al leer la novela *Abril rojo* debemos hablar de reconocimientos, de homenajes implícitos. Además del de Arguedas, uno de los primeros nombres que llegan a la memoria es el de Juan Carlos Onetti. No en vano en el penal de máxima seguridad de Huamanga existe una zona gris y árida llamada Tierra de Nadie. Además, son muchos los puntos en común entre Chacaltana Saldívar y el Larsen o Juntacadáveres del escritor uruguayo. Pero el fiscal distrital adjunto nos causa un efecto mayor de desolación, toda vez que, contrario a lo que sucede con Junta, Chacaltana aún sueña con enderezar entuetos. Hasta en los momentos de intimidad (con la visión de su madre ardiendo en el recuerdo) la realidad de ese mundo hostil, de limitaciones económicas y mentiras verdaderas, se impone. En su rato de ocio, vemos a Chacaltana sitiando a Edith Ayala. Se siente como el brazo tonto de la ley. Hoy desea hablar con Edith, contarle las miserias inconfesables de su pasado. “Pero la presión de esos dedos delgados y el olor a mondongo de esa mujer pequeña parecían haberle sellado los labios.” (p. 156)

En esta novela hay otro reconocimiento: el homenaje al poeta peruano César Vallejo. Entiendo que se debe a la similitud de las construcciones semánticas de Vallejo con las que crea en su novela

Santiago Roncagliolo. En Chacaltana, dice el narrador, hay un poeta que pugna por salir, pero la vida lo recibe a golpes. Es que al parecer Chacaltana “nació un día en que Dios estuvo enfermo”. Quizá por eso alguien le grita en una ocasión, en quechua, la palabra tremenda: *supaypawawa*. Quizá por eso el pasado lo vigila, golpeándole sin fin. “Golpes que atronaban sus oídos y su nuca, golpes como del odio de Dios.” (p. 222)

Pero la presencia de Vallejo en *Abril rojo* tiene que ver más, hay que repetirlo, con el elemento que he señalado al inicio de estas páginas: las asociaciones insólitas de palabras que generan sentidos desconcertantes en el lector. También está ligado (como en Arguedas) a la mezcla en la novela de la religión cristiana con las diversas mitologías panandinas. De esta novela podemos decir lo que afirma Pedro Granados sobre *Los heraldos negros*: “Las imágenes bíblicas [...] entran aquí en contrapunto con las paganas”.¹⁶⁷

Las innovaciones formales que realiza Vallejo en *Trilce* pudieran parecer el punto de partida para la redacción de las notas del asesino en *Abril rojo*; pero el mismo Roncagliolo ha señalado, en visita realizada a Santo Domingo, que la verdad es menos compleja: lo que pudiera aparentar innovación formal no es más que una copia fiel de las faltas ortográficas de cualquier empleado público.

Hay otras influencias en la novela. Todas llevadas a un tono muy personal, un tono narrativo que recién empezamos a conocer de manos de Santiago Roncagliolo. Así, el recurso estilístico borgeseano de las duplicaciones tiene lugar en *Abril rojo*. Pero en lugar de verse en espejos, el fiscal se ve duplicado en un montón de cadáveres que aguardan en una fosa común. Y el fiscal no desea verlos. Ni verse. “Cerró los ojos. Le parecía que los cuerpos allá abajo eran espejos que lo multiplicaban hasta el infinito. Y no quiso multiplicarse.” (p. 165)

En sus inicios, la novela policíaca surge como un juego del intelecto. Observa Roger Caillois que “llega a ser un juego de ingenio, un mecanismo intelectual que produce un placer

167 Pedro Granados. *Poéticas y Utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima, Fondo Editorial, 2006, p. 30.

abstracto.” Pero en la actualidad, especialmente con la novela negra, este tipo de literatura “es también novela saturada de humanidad hiriente”.¹⁶⁸ Es lo que ocurre en *Abril rojo*, un thriller desarrollado como tal, pero que va más allá del género al centrar su atención en los problemas más acuciantes de una sociedad convulsa, y al profundizar, al mismo tiempo, en la complejidad simbólica de sus personajes. Todo ello, eso sí, sin que el lector pueda soltar el libro hasta la página final... Es la mejor literatura, elemental y compleja a la vez, comprometida con el placer del lector al enfrentarse a ella. Creo que es la única literatura que habrá de perdurar.

168 Citado por A. Amorós, en *Introducción a la novela contemporánea*, p.126.

José de Rosamantes y sus personajes “quillaos”

He sido lector entusiasta de los libros de José de Rosamantes (Barahona, 1952). Basado en mi admiración ante su talento, decidí dejar constancia por escrito; he empezado por realizar un análisis de dos de sus textos narrativos: *El destino está marcado* (2007) y *El amor se fue de viaje* (2009).¹⁶⁹ James Gadamer afirma que “el arte de nuestro tiempo es abrumadoramente el arte de la opinión”.¹⁷⁰ Vale decir que los autores sin acceso a los medios de comunicación son poco menos que grandes desconocidos, a pesar del auge de internet. Una realidad contra la que poco se puede hacer, acaso dedicar algunas horas de nuestra vida para celebrar el genio desconocido, crear opinión sobre un talento olvidado.

El destino está marcado narra una caída: la caída en el despeñadero del alcoholismo que sufre Chamo Ramos; y la autodestrucción. En apariencia lo que impulsa a este personaje hacia la autodestrucción es el fracaso amoroso repetitivo: Chamo Ramos ha sido traicionado más de una vez. Pero en el fondo de su personalidad Chamo es un ser condenado irremediablemente al fracaso, es un ser débil, perdedor, un verdadero antihéroe. Y, contrario al héroe activo, el antihéroe “se enfrentará con sus oponentes pero no los vencerá”.¹⁷¹

En ese sentido, a veces lo que le espera al antihéroe es predecible. Es decir, sobre la base de ciertos datos podemos anticipar los eventos. Esos datos determinan el destino del personaje. Es lo que le ocurre a Chamo Ramos. Desde el inicio de la novela conocemos el final trágico, porque lo que interesa al narrador no es sorprendernos con la noticia de la muerte de Chamo, sino conmovernos con las interioridades de una vida trágica.

169 Abreviaré *EDEM* y *ESFV*, respectivamente.

170 James Gadamer. *¿Cultura o basura?* Trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 57.

171 Tom Wilhem Bellow. “Agarra el día”, citado por Mieke Bal, en *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 3ra ed. Madrid, Cátedra, 1990, p.100.

Desde el inicio de la novela nos enfrentamos a uno de los recursos expresivos más usados por el narrador: la hipérbole.

(A) Uno de los de los borrachones le había crecido la lengua como la de un camaleón. La estiraba y lamía el fondo de la botella. Luego chupaba la tapa como si estuviera comiéndose un tutú de pescado guisado. Adentro, alrededor del cadáver, otro grupo. Formado por jefes de clanes de beodos. Rezando frases en su jerga. Pero ya lo habían santiguado con buchets de Ron y rociado como se hace con los gallos antes de pelearlos. En la madrugada se podía llenar una camioneta de las botellas vacías. Esa noche hicieron sus agostos los colmaditos del barrio. Ya que hasta el berrón fue agotado. El vaho a licor envenenó el ambiente, percibiéndose el tufo a más o menos un kilómetro a la redonda (*EDEM*, pp. 3-4).

Puede observarse la dosis de humor que introduce el narrador. Humor negro, ligado a lo trágico, a las muecas burlonas de la muerte. El humor negro supone un desafío importante para todo escritor, pues implica asumir riesgos a la hora de construir escenas y de edificar la psicología de los personajes. Como señala Andrés Amorós, el humor negro “supone [...] en curiosa paradoja, una empresa trágica, en cuanto volcada fatalmente en el fracaso”.¹⁷² En el caso de *El destino está marcado*, el narrador logra mantener el límite que le impide al personaje Chamo Ramos transformarse en caricatura, con lo que el componente trágico de la novela perdería su efecto.

Un recurso técnico que emplea el narrador y que llama la atención por su efectividad a través de toda la novela es la mezcla de diálogos, acciones y descripciones. Veamos:

Lucianín Melo era contraparte de Chamo. En todos los sentidos. De boca de su padre siempre escuchaba, que sólo

¹⁷² Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. 7ma ed., Madrid, Cátedra, 1981, p. 149.

existían dos cosas a las que se les debe dar duro. Al hierro y a la mujer. Al hierro para que ceda. A la mujer, para que sienta. Ninguna se ha muerto porque se le dé por ahí. Maceta con ella con la mandarría venosa. Licianín había asimilado fielmente los aforismos de su papá. Por eso, jamás perdonaba a ninguna que le hiciera ojos bonitos. La que quería joderse, solamente tenía que atravesársele en su camino. La próxima. Si mal no ha calculado, será la sensacional Anaísa. Si no cae en la última trampa que le tengo preparada, dejo de llamarme Lucianín Melo. La trampa consistía en lo siguiente: estudiar qué tipo de debilidad tenía la muchacha. Porque al pez se le pesca por la boca. [...] Hizo ese paquete con papel de regalo y le puso una notita en letra grande. Para ti, amor mío. Te espero el Domingo. A las siete de la noche. Más abajito de la caseta de la despulpadora de café. No me dejes esperando. Chao nena (*EDEM*, p. 13).

Ese recurso dinamiza la narración, impide que el lector se detenga en un solo acontecimiento. La narración se acelera aún más con los diálogos mezclados insertados por el narrador. Resulta interesante, además, la forma en que cada personaje toma la palabra:

[...] El día Domingo lo pasó [Anaísa] invadida por un nerviosismo espantoso. Entró la tarde. Una brisa de fuego subía desde el Austro. Ella se sentó debajo de la mata de chinas. Simulando leer un trozo de periódico viejo. Pero mentira. Era hilvanando qué hacer. Ya que don Charo, su papá, era un viejo ácido. Ah, ya sé, reflexionó. Como yo duermo en la parte de arriba de la casa de máquina, haré creer que me acosté temprano, para procurar reponer el sueño de anoche. Eso es si me preguntan. [A] Papá, después que se acuesta se le puede caer el mundo encima, y ni los cañones de Iraq lo despiertan. Y en cuanto a Chamo, ya lo dije. A mí que no me joda mucho él [...] (*EDEM*, p. 15).

Como se aprecia, el discurso pasa del narrador a Anaísa (primer gran amor de Chamo Ramos) a Lucianín Melo (quien le quitará la novia Anaísa a Chamo).

Llama la atención del lector el hecho de que, en una novela marcada por elementos realistas y regionalistas, el narrador juegue con facilidad con los cambios de espacio y de tiempo. Veamos un ejemplo; se trata del momento en que Anaísa y Lucianín planifican una cita:

Entonces se citaron para el próximo Domingo. A la misma hora del anterior. En cuanto a los amores con Chamo Ramos, ya Anaísa tenía para él, sus tres con veinte. Le iba a decir que dejaran esta vaina. Que ya ella no está por amores por ahora. Que esperaría cumplir la mayoría de edad. Y que luego, si es que él espera, todo sería posible. Le alegraría que los amores no cuadran con el estudio. Ya que dos cuerpos no pueden ocupar al mismo tiempo el mismo espacio. Que él podía buscarse otra. Pero ella se quedará sola y sin compromiso. Pensó que ella no iba a hacer nada, con un “espuela de pavo”. Claro que esto último no se lo diría a él. Para no herirlo en su yo profundo.

Allá viene Chamo Ramos. Arrastrando los pasos como un manganzón. Como aquel que tiene dos pesas en cada jarrete [...] (*EDEM*, p. 19).

He anotado que *El destino está marcado* posee elementos de novela realista (más bien neorrealistas, si tomamos en cuenta su peculiar uso del tiempo, sus diálogos mezclados y los cambios inesperados de narrador). Elementos que la conectan con la novela hispanoamericana contemporánea actual. También debo señalar que la novela de José de Rosamantes mantiene el contacto con la tradición regionalista a través de la creación de cuadros caracterológicos. En palabras de Enrique Anderson Imbert, el cuadro caracterológico:

Está entre la psicología y la ficción. Nos esboza un carácter abstracto al que no vemos ni actuar ni cambiar. Importan sobre todo los rasgos morales y sociales. [...] Si en un cuadro nos parece que el personaje cambia porque lo vemos moverse en diversas actividades de la noche a la mañana, lo cierto es que también esos cambios son fijos pues se supone que se repiten día tras día.¹⁷³

Estos rasgos morales y sociales son los que más interesan al narrador de *El destino está marcado*. La frase “Lucianín Melo era contraparte de Chamo” (p. 13), nos confirma esa realidad, siempre presente en las novelas realistas y neorrealistas. No debemos olvidar, sin embargo, que “lo peculiar del realismo literario es la conciencia semántica y pragmática de que el ‘doble’ artístico de la realidad representa una *estilización* de la misma”.¹⁷⁴

Conviene recordar también que:

Las construcciones ficcionales verosímiles se diferencian de las no verosímiles en que las primeras son actuadas por la mimesis, a la que deben su elaboración; mientras que las no verosímiles, realizadas gracias a la figuración fantástica, son no miméticas. Precisamente en función de esta característica, el complejo y rico concepto de mimesis no debe ser entendido como simple imitación de la realidad efectiva por medio del texto artístico, sino como una representación de la realidad alternativa y de naturaleza verosímil.¹⁷⁵

Y esto último es lo que encontramos en la novela de Rosamantes: una representación de realidad alternativa y de naturaleza verosímil. No nos importa que el tufo a ron durante el velorio de Chamo

173 Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992, p. 32.

174 Antonio García Berrio. *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)* 2da ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 434.

175 *Ob. cit.* p. 447.

Ramos sea percibido por los lugareños a kilómetros de distancia; no nos importa que uno de los borrachos, el más burro, posea lengua de camaleón y la introduzca hasta el fondo de las botellas para lamer la última gota, no importa si Lucianín Melo tiene caja de bolas en la cintura y la bata como licuadora encima de Anaísa. Lo que importa es que todo ello está narrado de forma tal que nos resulta verosímil. Y no sólo es el contexto histórico de esta novela el que contribuye con su verosimilitud, sino también los recursos técnicos empleados. Por ejemplo, la novela empieza por el final (cuando están velando a Chamo Ramos) y luego pasa al origen de los acontecimientos que condujeron a Chamo a su propia desgracia.

Es decir, el narrador no sigue un orden cronológico, sino que rompe la secuencia. Tomo una cita de Anderson Imbert para recordar que ciertamente “La secuencia es un concepto lógico. Es un problema de lógica la suposición de que alguien que vuelva tiene que haberse ido primero; que la vejez sigue a la juventud, la reconciliación a la pelea, el despertar al sueño. Sobre la base de la información ofrecida en el texto, es posible encontrar la cronología de la fábula incluso si el orden no va por secuencias”.¹⁷⁶

Semejante a lo que ocurre con la inclusión del humor negro en una novela, el rompimiento del orden cronológico de la narración supone un desafío, porque: “La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo. No es siempre posible decidir si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa. La vaguedad de la cronología es a veces tan significativa como su laboriosa presentación”.¹⁷⁷ En *El destino está marcado* la elaboración de líneas paralelas contribuye a mantener al lector atento a la trama hasta que finalmente el círculo se cierra. Y nunca se pone en peligro la verosimilitud, debido, entre otras razones, al contacto que mantiene la novela con las coordenadas de la realidad “real”. Tales coordenadas están constituidas por los espacios físicos o geográficos reconocibles por el lector, por más que en algunos

176 Enrique Anderson Imbert. *Ob. cit.*, p. 49.

177 *Ibid.*

casos los nombres resulten ficticios: Monteadentro, Cañebatalla, Los Helechos... Por otro lado, el uso de refranes populares, así como la preferencia del discurso coloquial dominicano, marcadamente sureño, también refuerzan esa sensación de realidad que percibimos en *El destino está marcado*: “A Chamito [piensa Anaísa después de sostener relaciones sexuales con Lucianín] que vaya a pescar en lo seco. Perdió su tiempo. El camarón que se duerme, se lo lleva la corriente. Y a él ahora le resulta tarde para ablandar habichuelas”. (*EDEM*, p. 18)

En fin, estamos frente a una novela interesante, con escenas candentes y fresco humor, con cambios repentinos de narrador y continuas alteraciones de la secuencia cronológica; novela en la que a veces el narrador no se aguanta la cólera y la emprende contra el personaje protagonista.

Existen elementos en común entre la novela de Rosamantes publicada en 2007 y *El amor se fue de viaje*. A continuación señalaré tales coincidencias; y, por otra parte, indicaré las novedades que el autor introduce en *El amor...*

Al igual que en *El destino está marcado*, las frases cortas abundan en esta nueva novela; asimismo, muchos lugares que aparecen en la primera sirven de escenario a la segunda: Monteadentro, El Batey Central, Cañebatalla que es “Un lugar lejano en el Norte de Monteadentro” (*EAFV*, p. 15).

Las líneas centrales de *El amor se fue de viaje* nos cuentan que Moralena y Tutenco, prostituta y chulo de naylon, respectivamente, engendran una hermosa hija: Lolina (luego sabremos que en verdad Lolina es hija de un holandés). Moralena abandona la prostitución cuando queda embarazada y se casa con Tutenco. Cuando Lolina entra en amores con Jacinto Conrado, la envían (endrogada) a donde una tía de Tutenco en El Guanabanal. Lolina escapa, pero ya no es la misma: enloquece. Resulta violada y se pierde por las calles de la vida... La novela narra las peripecias de Lolina por las calles de la vida y, a la vez, relata innumerables anécdotas experimentadas por otros personajes; y de uno u otro modo ligadas a la vida de Lolina, Tutenco y Moralena.

En *El amor se fue de viaje* leemos a un Rosamantes muy maduro, que se mueve con libertad entre variadas técnicas: cambios continuos de planos, narradores múltiples que se *pasan* la narración sin pedirles permiso a los lectores, trazo efectivo de la sicología rufianesca de ciertos personajes, cultivo de un humor negro ligado al ofrecimiento de datos hiperbólicos y de un realismo por crudo conmovedor y, sobre todo, la creación de un lenguaje monteadentrino que empieza a adquirir existencia autónoma en ese universo que abarca al propio Monteadentro y a sus comunidades aledañas: Ciudad Perla y Cañebatala.

El amor se fue de viaje es, ante todo, una aventura del lenguaje; vale decir, en esta novela el autor se propone subvertir las reglas gramaticales de la lengua estándar. Esto le permite recrear el habla popular (como lo había realizado en *El destino está marcado*, pero ahora radicalmente) y consigue hallazgos interesantes al mezclar palabras y frases que, a la vez, refuerzan el humor intrínseco de la novela. Bástenos citar el papelito que Luisema envió con una amiga “para que se lo entregara a Tutenco. La notita decía: “[...] —mis hamol, cómo tá. Te quiero bel, Nesecito jablal contigo. Tejpero masarriba de donde bibes Juembeña. Ahí hay una majta. Ben a las nuebes de la noche. Naides no basabel. La luna no tá saliendo depuej de laj dose. Pero te lo albieldo dende ahora. No bamuasé ná. Además, tengo la Regla. Ya lo saba—” (EAFV, p. 42).¹⁷⁸

El título de la novela es literal y simbólico a la vez, pues en ella más de un amor se va de viaje, pero uno que otro retorna atraído por la añoranza y por los golpes que la vida va ofreciendo a los personajes; esos golpes, relacionados con el amor, aparecen reflejados en las alusiones al título (pp. 10, 20, 21, 37).

El lector posmoderno suele buscar, como si de un eco de las palabras de Roland Barthes se tratara, el placer del texto. Borges solía decir que la literatura debía agradar a los lectores. Pues una de las virtudes de la narrativa de José de Rosamantes es que

178 Para un estudio minucioso del uso de refranes y del dialecto dominicano, el lector puede detenerse en las páginas 12, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 29,27, 29, 30, 32, 35, 36, 38, 39, 40,41, 43, 44, 45, 46, 50, 70, 76; en cambio, para verificar la mezcla de formas verbales y conciencia lingüística (la lengua monteadentrina): 25, 64, 101. Si desea confrontar las frases inconclusas así como las palabras unidas incorrectamente, páginas 11, 12,13, 58, 90, 91.

cumple con esa exigencia contemporánea. El de Rosamantes es un humor que se encamina hacia dos vertientes distintas; por un lado, el humor producto de situaciones cándidas, inocentes, en que se encuentran los personajes; por el otro lado, un humor negro, corrosivo, producto de la observación desencantada de la realidad. Para muestra de este último caso, que es el más caro a la literatura contemporánea, hay una escena en que el narrador nos dice que Lolina no le hacía caso a cualquier hombre, “pues no todos reunían condiciones para alcanzar esa fruta. Y mordiscarla siquiera, tocar sus nalgas sería la más grande delicia para alguno. Y probar las uvitas doradas que colgaban dóciles de su pecho. Muchas bocas acetrinadas quisieron posarse sobre aquellos montículos edénicos. Se les cayeron los dientes esperando ese momento” (*EAFV*, pp. 31-32). Se trata de una forma peculiar de crear la escena humorística, mezclando en ella aspectos eróticos con una zona relativamente grotesca de la realidad.

De igual forma, las hipérboles (ya lo hemos visto en *El destino está marcado*) contribuyen a crear el humor y a remarcar su carácter ficticio. Es lo que ocurre en la escena en que la enfermera Enorinda Otaño se entera de que otros enfermos han dejado salir clandestinamente a Lolina; esto incomoda a Otaño: “Fue al Despacho del Director y le adelantó algo. [...] Regendió entre el gentío que espera consulta. Atravesó el pasillo a grades pasos, llevaba el hocico que se le podía echar un bozal” (*EAFV*, p. 79). O aquel otro momento en que nos enteramos de lo que Jacinto Conrado tuvo que hacer para ganarse el amor de Lolina: “[...] no resultó fácil. Jacinto cogió toda la lucha del mundo para poder levantársela, inclusive, tuvo que ir varios viernes a San Rafael caminando de rodillas, con un saco de arena sobre la cabeza. Ir allá. Hacerle varias promesas a la virgen de Fátima, luego regresar a Cañebatalla en cuatro patas” (*EAFV*, pp. 14-15). ¡Barbaraza, buenabusadora!

El tiempo en este libro es lineal, con alteraciones ocasionales producto de las remembranzas de los personajes principales. Sólo existe un instante en que la medición del tiempo por horas se altera; pero es una alteración nombrada, no de hecho; se trata del momento en que un personaje lo calcula no por horas sino por zafras (p. 12).

Hay dos aspectos que deseo comentar de forma especial; ambos tienen que ver con el título de este ensayo: la multiplicidad de narradores involucrados en el desarrollo de la historia y, como consecuencia, el cambio de los planos narrativos que a su vez facilita la entrada de múltiples interlocutores en la conversación sin necesidad de ser previamente anunciados.

En primer lugar, ¿quién narra los acontecimientos? En la página 18 el narrador se autodenomina Casildo Román; pero más adelante otro narrador dice que vio a Casildo Román en la calle... Este detalle (más el hecho de que en la página 76 asegura que algunos acusaron a Lanegra Casillas de haber dejado la puerta del hospital abierta “por estar pensando en el poeta José de Rosamantes”) nos enfrenta a una realidad insoslayable: en *El amor se fue de viaje* existe una variedad de narradores que va desde el clásico omnisciente (Casildo Ramos) hasta los partícipes (Tutenco, Moralena) y los personajes observadores (un limpiabotas en el Parque Central) y el autor-personaje, Rosamantes.

En ocasiones, los cambios de narrador van enlazados con monólogos, como en la escena en que Tutenco reflexiona sobre su relación con la Bieja:

Una vez llegó a creer que estaba ‘amarrado’, pues encontró su nombre en el freezer de la nevera. Debajo de unos helados de funditas. El nombre estaba congelado, para que no se le ‘parara’ con otra mujer [...] A la Ana Hilda ésa, que se baje de las nubes. Tutenco la está utilizando. Quién sabe si en uno de estos días la desgraciada se acuesta y no amanece. Así, no solo me la apeo de encima, sino que me podría quedar con la casa. Quién sabe. Si uno no sabe para quién trabaja. Luisema, la muchacha que estaba jodiendo con Tutenco, cogió un miedo terrible (*EAFV*, p. 20).

Por otra parte, hay momentos en que diferentes narradores cuentan el mismo evento desde sus diferentes perspectivas.¹⁷⁹

179 Otros aspectos interesantes son: a) los diálogos sin entradas anunciadas (pp. 10, 20, 39...); b)

Ahora bien, si hay un detalle que distingue el universo narrativo de Rosamantes (además del habla de los monteadentrinos), es lo que prefiero nombrar como *narradores quillaos*.¹⁸⁰ Estos narradores, en buen discurso dominicano y monteadentrino, no sólo tutean al lector, sino que cogen cuerda, *se quillan* con las actitudes y estupideces de los personajes. Ya lo había comentado en *El destino está marcado*; pero al encontrar el detalle de nuevo en *El amor se fue...* nos indica que Rosamantes ha decidido convertirlo en rasgo diferenciador de su novelística.

¿Que si se *quilla* los narradores?, preguntarán ustedes. Pues sí, se encojonan, cogen cuerda. Sólo tenemos que ir a la página 14 para confirmarlo; allí vemos a Tutenco pensando en que Moralena era virgen cuando se “enredó” con él; entonces el narrador no aguanta el pique y le dice: “Señorita de qué, taj loco Tutenco. Si en Cañebatala se busca un culito cerrado para remedio, y te pago si lo consigues” (*Ob. cit.*, p. 14). O la escena en que un malhechor viola a la pobre Lolina; el narrador, después de contar cómo sucedió y el mal estado en que la muchacha quedó (“El sádico la maltrató tanto que le hizo sangrar los labios. Le dibujó el cuerpo a chupones. Con rolajas por todas partes. Luego la obligó a que le *haga* el fellatio. Barbarazo.”), el narrador exclama:

Me lo dejan a mí, y juro que le saco los granos. Y luego se los doy a comer. Tal vez así se le acaba el abusar. Yo, Casildo Román, se lo mocho y se lo doy a fumar; colocándoselo en la boca como un Túbano habanero. Y lo paseo por las calles disfrutando de su pachuché. Y mi madre, si no escarmientan los demás matarifes de la mujer de Monteadentro (*Ob. cit.*, p. 18).

Rosamantes ha ido creando un universo propio, un espacio real y mitológico a la vez, que viene a ser otra cara de la moneda de la

los cambios de narrador: 42, 43, 76, 85, 88 ó narrador “por entregas”: 102-103-104-105-106-107, 117; c) los narradores múltiples: 66; y, d) el autor personaje: 76.

180 En el discurso de la cotidianidad dominicana, *quillarse* equivale a molestarse, enojarse.

narrativa dominicana. Su mundo no es el Cibao de Bosch, ni el Sur de “El Diablo ronda en los guayacanes”, de Sócrates Nolasco. Aunque mantiene vaso comunicante con esos dos grandes escritores la creación de personajes y situaciones campesinas dominicanas, su aspiración es la creación de un espacio mítico, diferenciado de cualquier otro espacio de la narrativa dominicana. En ese orbe enmarcado por la provincia de Monteadentro, la lengua es (como he señalado) un elemento diferenciador: no se limita a un léxico y una ortografía, sino que es una sintaxis única, que va en camino de su total definición.

En Monteadentro, asimismo, las creencias populares (ver p. 37) poseen su propia particularidad, y las interpretaciones del Cristianismo están atravesadas por las resonancias de un vudú sugestivo, que gravita sobre la vida de sus habitantes como una sombra silenciosa.

Lo curioso es que esa comarca, apartada de la gran urbe, posea una visión del mundo tan desgarradora. Así, sus protagonistas son antihéroes propios de la mejor literatura urbana, papis de nylon que sobreviven mantenidos por prostitutas que filosofan sobre el amor y el destino, cueros capaces de inmolarse a favor de nobles causas, pariguayos summa cum laude.

Una suerte de Realismo sucio¹⁸¹ gobierna el universo mítico de Monteadentro, donde la poesía erótica¹⁸² se detiene en la puerta que cierra el paso a la pornografía. En ese universo no faltan la crítica social, la ironía mordaz contra las instituciones públicas, civiles y militares (pp. 71-72). También prevalece cierto honor, honor de rufianes (ver pp. 12, 91 y 106).

En *El amor se fue de viaje* la intertextualidad empieza por la demarcación geográfica, anunciada en *El destino está marcado* y, antes aun, en algunos cuentos de *Los fantasmas andan sueltos*. Pero tal referencialidad¹⁸³ se hace explícita luego; en algún momento de la novela, el narrador nos remite a su novela anterior. Se trata del momento en que nos cuenta quién y cómo Lolina fue endrogada

181 Como ejemplos de realismo sucio, leer páginas 17, 30, 43, 44, 45, 46, 50 de la novela.

182 Erotismo y poesía: pp. 36 y 51.

183 Otros ejemplos de referencialidad aparecen en las páginas 51, 69 y 104.

para luego ser llevada a El Guanabanal: “No era [el médico que le suministró la droga] el gurgucio Limán. Imposible. Además, Limán era un matasanos, que sólo sabía practicar abortos. Y llegó a joder tanto en esos asuntos, que un día cayó en desgracia. Los que leyeron la novela *El destino está marcado*, saben cuál fue su fin” (EAFV, P. 74).

Hace un tiempo yo decía, a propósito del libro de cuentos *Los fantasmas andan sueltos*, que parte de lo mejor de aquella publicación era que (y usaba una frase del maestro español García Berrio) se trataba de un libro que no perdía de vista su carácter de ficción; de artificio, como diría Borges. Años después Rosamantes reconfirma la pretensión artística, no meramente documental de su novela *El amor se fue de viaje*. Uno de los narradores lo reafirma cuando dice, a propósito de su tortuosa relación con Rosa Hilda Buacaga: “No se imaginan ustedes, amigos lectores, lo mal que me sentía, cuando salíamos, que ella me decía papi delante del gentío, y que me preguntaban, que si era mi abuela” (*Ob. cit.*, p. 59). El narrador de turno nos hace acordar que todo es ficción, y que los detalles realistas sólo sirven para lograr la verosimilitud de la historia.

José de Rosamantes debe ser leído como lo que realmente es: un lujo, un escritor a quien un día nuestro país deberá reconocer. “El mundo no se cansa de novelorías”, nos escribe Diógenes Céspedes, como si parafraseara las palabras de James Gadamer con las que yo iniciara este ensayo. “El deslumbramiento y la fascinación son el campo privilegiado de la noveloría y la moda”,¹⁸⁴ continúa diciendo Céspedes, para concluir con esta observación: “Ambas surten, mediante el terreno siempre abonado de la opinión, un efecto mimético en los espíritus desprovistos de historicidad de cara a las prácticas sociales y los discursos a través de los cuales adquieren sentido las acciones”.¹⁸⁵

Celebremos, pues, cada obra de José de Rosamantes, su valentía de escritor de provincia, la osadía de renunciar al burdo mundillo literario de las marrullas y la mafia intelectual para centrarse, con

184 Diógenes Céspedes. “Crítica al racionalismo del posmodernismo”, en *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*. Santo Domingo, Editora Búho, 2005, p. 411.

185 *Ibid.*

firmeza y determinación, en lo único que habrá de perdurar en el tiempo: la obra de arte original.

Los cuentos negros de Pedro Conde Sturla

Con relativa frecuencia algún escritor dominicano da a conocer una nueva obra literaria. En la mayoría de los casos se trata de libros que caen en el olvido, no sólo por falta de público lector sino (especialmente en el caso de nuestra narrativa) por falta de calidad, de la magia necesaria para atrapar al lector. La experimentación desmedida, la poetización exagerada de lo narrado en detrimento de la acción, también suelen acribillar la narración. Historias en las que no ocurre absolutamente nada, malas adivinanzas, parafraseo de libritos de historia, de eso está llena la actual narrativa dominicana.

Resulta agradable la lectura de un libro bien escrito, en el que los procedimientos técnicos y recursos formales son un medio para que lo narrado resulte no sólo verosímil sino además interesante. Esto es lo que sucede con *Los cuentos negros* del narrador y crítico literario Pedro Conde Sturla (San Francisco de Macorís, 1945). Libro encantador, capaz de generar el asombro que acompaña a toda buena narración. Sus personajes, a veces tomados de una realidad tan cercana y conocida como el Palacio de la Esquizofrenia y la Zona Colonial de Santo Domingo, nos resultan entrañables y marcados por una fantasía delirante.

“Como la literatura es un hecho, una expresión de la cultura” —nos recuerda Marcio Veloz Maggiolo—, “es dable pensar que así como no existe una ‘cultura universal’, sino culturas agrupadas y acumuladas con diferentes valores, tampoco habría que pensar en una ‘literatura universal’ capaz de contener valores coincidentes u homogenizados y comunes a todas las literaturas de la tierra”.¹⁸⁶ En *Los cuentos negros*, Conde sitúa, a partir de una cultura particular (la dominicana) sus personajes en un ambiente universal. El localismo no entra en contradicción con la visión universal que

186 Marcio Veloz Maggiolo. “La literatura y los parámetros de ‘lo universal’.” *Ponencias del Congreso crítico de literatura dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (editores). Santo Domingo, De Colores, 1994, p. 115.

sobre personajes y acontecimientos posee el autor. Sus cuentos, que parten de la realidad nacional, trascienden fronteras hasta colocarse en paradigmas internacionales.

Existen ciertos hilos conductores que enlazan un cuento con el otro; y ese otro, con los demás. A veces es un personaje el que reaparece —como el caso del personaje Villegas, Víctor Villegas, a quien observamos mientras conversa con Carlos Gómez Doorly en el Palacio de la Esquizofrenia, en el cuento “Más café, por favor, infinitamente café”; y luego vemos a Villegas matando tiburones a patadas en las inmediaciones del matadero del Soco, en el cuento “Fábula del fabulador”, uno de los memorables de este libro—. Esta intratextualidad ofrece un valor agregado al libro: nos reconforta cuando un personaje que habíamos dejado páginas atrás nos sale al frente, con una nueva secuencia de eventos estremecedores.

Once narraciones conforman *Los cuentos negros*. En “El ladrón”, dos historias simultáneas se entrecruzan: por un lado, la del hombre que intenta robar en una farmacia, a las tres de la madrugada, y es descubierto, perseguido y violentamente golpeado; y por el otro, la historia de la señora que llama con urgencia al doctor, acaso en la misma farmacia pero en otro plano temporal, para que acuda a curar a un hombre (al mismo ladrón) ya apaleado por la multitud y finalmente acribillado por la Policía. Al final, los dos planos narrativos confluyen y las historias son una sola. La simultaneidad temporal, añadida al desarrollo de los acontecimientos, hace de “El ladrón” un cuento entrañable dentro del conjunto.

El segundo cuento, “De profundis”, narra la angustia de una familia ante la tragedia que enfrenta el padre, a quien, de tanto llorar, los ojos se le volvían “rosas de sangre, mármol dolido de su frente” (p. 23). El lector desea conocer el origen del sufrimiento, no sólo el sufrimiento del padre sino de toda la familia y, de manera particular, el del compadre. Y al final comprendemos, con asombro, de dónde proviene semejante pesar: lo que ocurre es que “después de treinta y cinco años de servicio en la Policía lo habían puesto en retiro [al padre de familia] y sólo le faltaban dos, apenas dos [compadre], únicamente dos muertos para llegar a cien y empatar con el coronel” (p. 25). Como se puede colegir, la ironía,

el sarcasmo, el humor negro están presentes en *Los cuentos negros*. De ahí el título del libro.

Uno de los cuentos en que destaca el uso de la ironía es, en ese orbe de perversión y fatalidad que puede llegar a ser la política, el titulado “Al maestro con cariño”, texto censurado en el momento de su aparición (1998); narra el encuentro, la reunión del profesor, ¿comprenden?, con cinco *copias* del Partido, (copias aquí significa borregos, rebaño de ingenuos inútiles que flotan en la dirección del viento) quienes tienen que acatar ciegamente las ideas del líder, sus manías, su narcisismo. Hay que insistir en que el matiz político, dada la cultura regional a la que el tema hace alusión, no malogra el resultado. Así, el cuento trasciende la anécdota, y el “maestro” puede ser cualquier líder de cualquier geografía; y el rebaño, legión.

La siguiente historia, “Yo adivino el parpadeo”, es la de un mulato caribeño que se convierte en cantante de tangos. “Yo me sentía, Señor” (dice el personaje) “un elegido, llamado me sentía, che Señor. Lo sentía bailándome por dentro, una música bailándome por dentro, rataplán, bordeándome por dentro, rataplán, coqueteando, puteándome por dentro, rataplán, plan, plan... Yo iba para la gloria, sí señor” (p. 36). Pero este infeliz quería ser Gardel. Y, al final, un par de incidentes (un amigo que le aconsejó se dedicara a la bachata, “que tú eres negro, che”, lo condujo a ser nadie. Si no hubiera sido por eso, “no estaría aquí, con el mapo en las manos, limpiando pisos en esta sala de hospital” (p. 41). Se trata de una historia conmovedora, triste, decididamente azarosa. Nos hace pensar en las tragedias griegas, pero con trasfondo suramericano y, por necesidad, caribeña. Como un personaje onettiano, o rulfiano, las metas que se traza parecieran ir justamente en la vía contraria del destino. No importa, che puteado, lo que planifiques, el Diablo tiene un lugar para ti, y un *suape*, un oscuro mapo, para llenar tus manos anhelantes de grandeza. Maldita madre.

El tema de la religión o, para ser más específico, el de la crítica mordaz a los jerarcas del catolicismo, Papa incluido, ocupa el centro de atención de “El anticristo en palacio” y, también, de “Profundo púrpura”. En este último, el narrador pone al desnudo, con una economía de recursos y uso de la lengua insuperables, las bajas

pasiones de la cúpula eclesial, su manejo de “la perversa virtud de la inocencia” (p. 20), la avaricia del poder y el uso y abuso de todo tipo de privilegios... terrenales. En ambos cuentos presentimos un eco, más allá de lo que los títulos sugieren, de las ideas de Federico Nietzsche, sobre todo de *Más allá del bien y del mal* y de *El Anticristo*. Nietzsche, tan mencionado entre nuestros escritores, ha ejercido menos influencia en ellos de lo pudiéramos imaginar. Por eso llama la atención la forma en que Conde pone en la sicología de narrador y personajes ideas del filósofo alemán.

“Sancocho a las tres en sombra (p. m.)” reúne a los contertulios, los amigos Cepeda, Cordero, Mendy, Manolito, en una discusión de variados asuntos, que va desde “los milagros del padre Emiliano en Pimentel”, hasta el tema de “los misioneros anglicanos” que “hablan [según Cepeda] de gentes partidas por la mitad, partidas en cuatro y en cinco, que fueron de nuevo pegadas por la fe y restituidas a la vida sin que mediaran costuras ni cicatrices” (p. 66). Todo transcurre mientras los comensales esperan con ansias el sancocho de la comadre. En este texto es importante la figura del cuenta cuentos, del *hablador* que imagina mundos alternos, que lleva hasta el paroxismo el vicio por fabular, por crear realidades deliberadamente ficticias.

Algunos cuentos rinden homenaje “a ciertos personajes y situaciones del Palacio” de la Esquizofrenia, saloncito mágico del imaginario poético dominicano. Es el caso del relato “Más café por favor, infinitamente café”, así como del cuento “Barracuda”. El primero narra un instante de la vida del poeta asesinado Carlos Gómez Doorly. Ese instante transcurre en el Palacio, que era, de algún modo, la oficina de Gómez Doorly. Sus hábitos, su interminable lectura de periódicos (lee y subraya; subraya y lee) mientras pide un café, otro café. La forma en que el narrador se sumerge en la sicología del personaje impresiona. Me parece estar viéndolo. Allí, sentado en su trono alucinado, Gómez Doorly recibe, mientras lee o simula leer y subraya periódicos, a sus visitantes. Conversa a veces, firma imaginarios autógrafos. Hasta que llega el momento mágico, trascendental, en que cae de las nubes el poema. Entonces ya Gómez Doorly no está para nadie. Cierra puertas y

ventanas de su mundo, se sumerge en el abismo, se esfuma. Cuento entrañable, no sólo para los que alguna vez importunamos a Gómez Doorly en la realidad y en su delirio, sino para todo lector que quiera sumergirse también en la sicología que nos crea Pedro Conde Sturla en ese texto. Al leer el cuento, llego a la conclusión de que Doorly no existió, que Pedro Conde lo creó en una página de *Los cuentos negros*, que alguna vez nos reuniremos, en una suerte de epílogo, en el Palacio que el Diablo posee (según testigos) en el infierno.

El segundo cuento de esa especie, “Barracuda”, es otro homenaje a uno de los seres entrañables del Palacio de la Esquizofrenia. En “Barracuda” la narración toca los límites de la poesía, ingeniosa búsqueda del autor, porque de esa manera cada cuento aporta no sólo una anécdota, sino también un desafío lingüístico. Así, a través de la poesía creada, Barracuda es “Náufrago en tierra firme”, personaje “fluido en la fluidez de la palabra” (p. 76). La ambigüedad semántica enriquece el texto, toda vez que el lector se interna en un infinito universo de significados. Esa tendencia literaria, que en nuestro país cuenta con autores como René Rodríguez Soriano y Danilo Rodríguez, se enriquece con Pedro Conde Sturla debido a que él no se aleja jamás de la anécdota, y logra, al mismo tiempo, poesía y desplazamiento ininterrumpido de la acción.

Cuento singular es “El naziologista”. En una sola página el narrador describe la felicidad del personaje que “despertó con el rostro inundado” de emoción, pues había soñado que “en la calle Hostos de la Ciudad Colonial se había instalado un asadero haitiano, tipo argentino” (p. 79). Del menú mejor no hablar. Es una experiencia que ustedes, futuros lectores, deberán vivir. Es como instalar a Nietzsche en el despacho de Hitler. Es, como todo lo que escribe Conde Sturla, un desafío a la imaginación, y a los falsos moralistas que se pasean en tenebrosos pasillos eclesiales y gubernamentales.

El cuento más emblemático, el que mejor representa el conjunto, es “Fábula del fabulador”. En él la imaginación no encuentra fronteras que se interpongan. Paradójicamente, nos parece que nunca hemos estado tan cerca de la realidad como en ese cuento.

De nuevo un grupo de contertulios se reúne, esta vez capitaneados por el superhéroe más connotado de las Antillas: el insigne doctor Dato Pagán, Tarzán criollo con Chitas rubias y trigueñas, Charles Atlas de la posmodernidad y el ciberespacio. El humor sobrepasa los parámetros de la imaginación. Asimismo, es destacable el manejo de la referencialidad cultural que el narrador va dejando caer como quien no quiere la cosa. Los cambios de espacio y tiempo, de plano narrativo, también se manifiestan con fuerza, llegando a constituirse en rasgo diferenciador; pero apenas lo notamos.

¿Qué es lo que sucede en “Fábula del fabulador”? Sentado a una mesa del Palacio de la Esquizofrenia, sin mover un pie de su silla, Dato Pagán *viaja* por todo el mundo ante los ojos asombrados de sus cofrades. Primero lo vemos atravesar los llanos venezolanos, enfrentándose a serpientes capaces de hacer explotar las llantas de un camión. Dato ni siquiera se inmuta. Apenas se incomoda al verse obligado a interrumpir la lectura amena de Kant para asesinar a la serpiente intrusa, poca cosa... Más adelante cambia de escenario: lo vemos escapar estratégicamente por varios países de Europa: huye del marido celoso de la duquesa en París: Dato no tiene parangón entre los grandes amantes de la Historia. Ahora está frente a Jean Paul Sartre, quien lo saluda efusivamente. Pobre filósofo francés ¿con cuáles argumentos podría rebatir al sabio Pagán?, creador de inimaginables sistemas filosóficos intergalácticos... La cosa no acaba ahí: Dato Pagán se encuentra, *face to face*, con otro Nobel: Mucho gusto, Soy “Bertrand Russel, de la Universidad de Oxford [...]” Mucho gusto, yo soy “Dato Pagán Perdomo, de la Universidad Autónoma de Santo Domingo”, por si acaso (p. 89). Y hay más, mucho más. Ahora encontramos a Dato Pagán envuelto en arriesgadas misiones políticas. Corre peligro, pero se burla de la CIA, de la INTERPOL, hasta de la mismísima KGB. Viaja por la (ex) Unión Soviética. Hace el amor con una *pirivoche*, desnudos sobre la nieve: Dato *se calienta* y el fuego de su propio cuerpo produce una suerte de cráter de varios kilómetros cuadrados... El asombro de los contertulios aumenta en la medida en que el personaje pone en peligro su existencia, se expone sin más a los desafíos del orden sideral. En la selva brasileña ahora sí que Dato Pagán está a punto

de morir; casi lo perdemos, qué vaina, pues al hacer el amor con una nativa en una canoa, los dardos y flechas envenenados intentan asesinarlo. Pero he aquí que nuestro héroe huye (sin moverse de su silla del Palacio), remando y al tiempo haciendo el amor, rema y hace el amor, rema y lo hace sin poder detenerse de lo uno ni de lo otro, acaso por miedo a que, si no continúa con ese doble ritmo vertiginoso, la nativa lo acribille por el placer sexual que Dato provoca. ¡Bárbaro!

Resulta curioso que un escritor como Pedro Conde Sturla, cuya formación académica obedece al campo de la Historia, recurra a la más acendrada ficción para crear sus cuentos, dejando de lado la referencia a los acontecimientos históricos datados, que fácilmente podría manejar. Estos últimos le sirven, eso sí, de coordenadas para erigir sus ficciones. En un país en el que con frecuencia se abusa de las paráfrasis basadas en los libros de historia; en el que algunos narradores transcriben (¿se podría llamar plagio a estas transcripciones?) capítulos de los textos de Cassá, Moya Pons o Emilio Cordero Michel, tenemos a un historiador que basa su mundo en la absoluta ficción. Labor loable, digna de ser imitada. Sin embargo, la tendencia de muchos de nuestros narradores es la práctica de literatura fácil, plagiara, y se constituyen en *copiones* de los textos de historia. La historia debe ser un referente, no un fin en sí misma. ¿Para qué reproducir, literalmente, el día a día de tal o cual personaje si lo tenemos ubicado en los libros de historia? Supuestamente se hace para contar lo que pudo haber sido, no lo que fue. Pero a esa respuesta podríamos destinarle otra pregunta: ¿No poseen los libros de historia su propia ficción?

En fin, en los *Cuentos negros*, de Pedro Conde Sturla, sobresalen la ironía y el humor negro. Los temas que trata y la forma en que los aborda son suficientes para que el libro cause revuelo en el ambiente cultural dominicano. El mayor valor de este libro lo constituye el uso consciente y cauto de los recursos escriturales; también, la maestría en el manejo de los diálogos, poseedores de la difícil sencillez de lo sublime. Y la mezcla de realidad y ficción, capaz de crear las más ilusorias fantasías con los elementos y personajes de nuestra cotidianidad. Los mundos de sustitución, para usar una

expresión de Antonio García Berrio, nos transportan a un universo de fantasía aun sin alejarnos de la realidad.

Dos instantes en la obra poética de Basilio Belliard

Balada del ermitaño: eslabón literario entre dos generaciones *

Balada del ermitaño y otros poemas, de Basilio Belliard, viene a reconfirmar dos ideas importantes sobre este autor dominicano: primero, que es uno de nuestros escritores jóvenes que trabajan con mayor conciencia el arte de la poesía; segundo, que su poesía es una suerte de puente de transición entre la Generación de los 80 y la siguiente promoción de escritores, la de Final de siglo XX. Trataré de explicar ambas ideas en las siguientes páginas, al tiempo que intentaré señalar los rasgos generales de este nuevo libro de Basilio Belliard.

Recordemos que la década de los años 90 inicia con un trasfondo histórico bastante convulso: la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS. Llegábamos al final de la Guerra Fría y al inicio de la supremacía absoluta de los Estados Unidos de Norteamérica como potencia mundial política y económica; supremacía que se mantiene en nuestros días y que ha dejado una estela nefasta de guerras e intromisiones contra naciones con limitado armamento bélico. La guerra del Golfo Pérsico, el conflicto armado en Somalia, las socavadas relaciones diplomáticas de los norteamericanos en Oriente Medio, dan fe de una política internacional estadounidense basada en el uso de la fuerza brutal de su ejército y de otros organismos represivos a fin de conseguir todo lo que les apetezca. Como consecuencia de tal actitud, el mundo se ha convertido en un lugar más peligroso donde vivir. El ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, la consiguiente invasión norteamericana a Afganistán, la guerra de Irak, las tensas relaciones políticas de los Estados

* Publicado originalmente en la *Revista Vetas*, 2008.

Unidos con Irán y Corea del Norte, la creciente ola de atentados terroristas de organizaciones como Al Qaeda, en distantes regiones del planeta, son algunos de los eventos que caracterizan la época actual.

Los efectos de la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas fueron contundentes también para América Latina y el Caribe. Cuba representa el ejemplo emblemático en el Caribe de tales efectos, pues su economía se deterioró por completo y, como consecuencia, el bloqueo norteamericano a la isla se hizo sentir con más ímpetu. La República Dominicana, por su parte, asimiló los cambios de manera indirecta; pero la simbología que acompañaba a aquel reordenamiento mundial marcaría para siempre a sus ciudadanos, especialmente a quienes resultan más vulnerables ante los cambios de cualquier orden: los jóvenes. Éramos muy jóvenes, muy vulnerables, cuando aquellos eventos impactaban al mundo y a nuestro país. La nueva era dominicana se había anunciado incluso años antes de la caída del Muro de Berlín. Un acontecimiento político dejaría desconcertada a la clase media dominicana en general, con una sensación de retroceso histórico y de caída en el vacío: el retorno al poder, en 1986, del presidente Joaquín Balaguer. Este retorno del viejo líder, ahora con un aparente carácter democrático, aceleró el proceso de confusión y deterioro de gran parte de la izquierda dominicana, y sus consecuencias en la literatura son tangibles.

En el ámbito internacional, la década de los 90 se convirtió en la del afianzamiento de la Globalización como fenómeno político cultural, económico y comunicativo. Es la época del impulso definitivo de la sociedad de la Internet. La fragmentación de la URSS trajo consigo, además, el resurgimiento en otros confines del planeta del nacionalismo, y una aceleración de la emigración masiva.

Todos estos acontecimientos, vuelvo a decir, produjeron repercusiones inmediatas y a mediano plazo en la estructura mental de los habitantes de occidente y aún más allá, efectos más visibles en los jóvenes del momento. Y esos cambios de estructura

mental pronto se proyectarían en la creación de las nuevas obras de arte, particularmente en las de literatura. En el caso específico de la República Dominicana, los efectos pueden ser rastreados con relativa facilidad; pero no es el lugar adecuado para emprender esa tarea. Baste con repetir que éramos muy jóvenes cuando inició el proceso de reordenamiento mundial, tanto político como cultural. Basilio Belliard era uno de esos jóvenes que apenas acababan de escapar de la adolescencia. Por ese motivo el impacto de aquellos eventos tuvo que ser mayor que el que sufrieron los escritores de la promoción anterior, quienes tuvieron como trasfondo histórico para su formación cultural y emocional otros acontecimientos, otras utopías.

Cuando leemos *Balada del ermitaño* comprobamos lo que intento explicar: aunque el poeta Belliard posee ciertos registros escriturales en su poesía heredados de esa generación anterior (a la que reconoce por sus grandes aportes a la literatura dominicana contemporánea), se distancia de ella en la medida en que sus horizontes de expectativas —como diría Jauss— son diferentes.

Los rasgos generales que distinguen este libro, y que lo mantienen unido a la vez que lo distancian de los 80, son diversos. Lo primero que llama la atención al leer *Balada del ermitaño* y otros poemas es la variada cantidad de estructuras de los poemas, que van desde los que poseen versos cortos con aire de haikú japonés (Nieve, Salto mortal, Sol, Pesadilla...) hasta los de versos extensos con notable intención narrativa. Desde el inicio del libro, se percibe cierto aire de sabiduría oriental, matizada por el tratamiento dado a los elementos de la naturaleza:

Aire de nieve:
 el día y la noche.
 Ceniza que silencia el espacio
 empolvado de frío.
 Laberíntico el cuarto,
 a mirada escapa
 hacia la calle.

Son esqueletos invernales,
los árboles. (P. 7)

También la preocupación por el tiempo es una constante en este libro. El tiempo visto a través de su relación con la lluvia y la muerte. Todo lo que permanece en el mundo lo hace a través de la muerte, como podemos comprobar en el poema Lluvia y tiempo (p. 31):

Breve el tiempo
larga la muerte.
La lluvia
que cae en la roca
escribe el tiempo.
Breve y larga
la lluvia muere.
El tiempo nace breve
y muere en la lluvia.

Esta melancolía ante el tránsito y la muerte, como diría García Berrio, resulta interesante porque viene dada por la fatalidad que el tiempo representa, por lo ineluctable. Como cuando el poeta escribe, en el poema Salto Mortal (p. 8): “El tiempo cae / de azufre infernal / sobre tus pliegues carcomidos / en caída libre / entre tus pasos”.

En *Balada del ermitaño* quedamos convencidos de que la justificación de la vida (dentro de la permanencia que es la muerte) consiste en atrapar un gesto, un movimiento. Ese intento por atrapar un instante de la vida del hombre ocurre en muchos poemas, como en el titulado Sol:

El sol debajo del pie
en mediodía,
en un cenit de fuego,
eclipsado

en el infierno de los ojos.
Oblicuo el haz,
enceguece un corazón alado. (P. 9)

Existe una obsesión por el próximo, y definitivo, paso que habremos de dar. En ese paso, en ese breve movimiento, podría abandonarnos la vida. Como el destino mismo, este movimiento es “Un paso abierto / tras un negro bosque / de tizne y sal” (p.16). La fuerza expresiva de estos poemas no proviene del uso aislado de los elementos de la naturaleza, sino de la combinación de esos elementos con la lógica caótica que funciona en las pesadillas, lo que al mismo tiempo produce una visión alucinante sobre los elementos. Es decir, hay una alteración de los sentidos, lo que provoca un efecto impresionante en los poemas. Veámoslo mejor en Cosecha, poema que aparece en la página 17:

El lápiz sangra,
espumea espesura:
se vacía.
La mano que vigila la línea,
se congela,
y en un gemir de sombra,
su pulso acontece.
Sí de ingrávida,
la hora en que transita
el corazón,
acaba de parir soledades y misterios.
Sentado tanto de caminar,
el músculo despabila su párpado,
—equilibra la línea en luz.
El lápiz sangra:
vacía el tiempo de la cosecha.

La metamorfosis de los sentidos y su efecto alucinante sobre el lector y el poema genera a la vez una multiplicidad de sugerencias significativas que enriquecen el texto. Como señala Antonio

García Berrio “Previsión consciente [...] de la multiplicidad de sugerencias significativas y facultad íntima de presentimiento de ecos y resonancias potenciales del sentido, tales son las partes constitutivas de la genialidad poética singular”.¹⁸⁷ Tales virtudes son más notables aun en *Árbol en llamas*. Allí el poeta establece una comparación asombrosa entre el árbol y el hombre:

Llama el árbol
de ramas encendidas.
Hambre de fuego que florece.
Habla en habla errante.
Semilla el hombre,
arboriza vegetal
en combustión,
su cuerpo
como un arbusto duerme
o como duerme
la luz de los cuerpos
sobre los girasoles. (P. 21)

Esta emoción ante la metamorfosis de la naturaleza se mantiene a lo largo del libro. Para Belliard, la naturaleza no sólo es cambiante, sino que es una suerte de no—lugar que nos persigue, lugar que a veces aparece convertido en una de las calles de Santo Domingo, lugar que nos sale al paso en una imagen visual del desierto de Arizona, o en el calor de azufre de Comala, “lugar de las antípodas donde el corazón de Billy the Kid fue destrozado” (V-27).

El tono narrativo de los poemas en prosa, especialmente los de *Églogas del desierto*, marca una distancia notable entre los poemas de este libro y la generación anterior, la de los 80. No sólo por el tono narrativo y por el desplazamiento del Yo poético, sino por el ambiente de desesperanza que los caracterizan. A veces el poema se confunde con el cuento, como sucede en la *égloga VI*:

187 A. G. Berrio. *Teoría de la literatura: La construcción del significado poético*, 1994, p. 379.

El hombre que llega cada tarde, cuando
 los árboles se cierran, desprende una hoja del
 calendario, y mira hacia el pasado, y piensa en
 el porvenir, en el tiempo que le falta para marcharse
 y llegar, por fin, a su nadir, a su sombra (Pp. 27-28).

El gusto por la referencialidad, ese homenaje a los mayores del que fueron adeptos los escritores de la Generación de los 80, continúa presente en este libro de Belliard. Se trata, no obstante, de una referencialidad más atenuada, y se percibe como un medio para alcanzar un fin: la belleza del poema. Además, los autores elegidos (excepción hecha, entre otros, de Borges, Pessoa y Paz) así como los motivos culturales objeto de mención o referencia no son, en cierta medida, los mismos. Se percibe la presencia de otros autores cuyo tratamiento de los temas resulta más descarnado o simplemente conversacional. Como en otros autores dominicanos de Final de Siglo, la preeminencia del Yo poético (rasgo diferenciador por excelencia de la promoción anterior) en *Balada del ermitaño y otros poemas* se ve desplazada por una mirada exterior, más distante del objeto poético, lo que a menudo contribuye con la elaboración del tono narrativo de algunos poemas. En ese mismo sentido, puedo recordar que en *Diario del autófago* y, muy especialmente, en *Sueño escrito*, ya Belliard escribe sus poemas tomando distancia del objeto poético. Y ese detalle, ese distanciamiento deliberado, es la confirmación de una de las consecuencias emocionales de la época que inició en los años 90: el enemigo no es interior, es decir, ahora el poeta no siente la necesidad de buscar insistentemente dentro de sí, porque el verdadero enemigo está fuera: es la sociedad. El poeta mira, entonces, fuera de sí mismo, se distancia de sí para mirar otras realidades circundantes.

En *Balada del ermitaño y otros poemas* permanecen algunos de los símbolos, aunque con un enfoque relativamente distinto, que han usado los ochentistas: a) el espejo, que refleja, ante todo, una realidad interior, nostálgica y desencantada; b) los sueños, símbolo menos de la añoranza de tiempos mejores que de una realidad inconsciente, fugaz e inaprensible; c) el suicidio, una de las

imágenes reflejadas en los espejos y desenlace poético de todos los sueños. Asimismo, permanecen las reflexiones sobre el acto poético creador, vale decir, las reflexiones sobre las estrategias empleadas por el poeta al momento del enfrentamiento contra la página en blanco. Y permanece, también, la necesidad de enrostrarle a Dios sus probables desaciertos.

Si todo lo dicho anteriormente acerca a este nuevo libro de Basilio Belliard a la poética de sus jóvenes maestros (Plinio Chahín, José Mármol, José Alejandro Peña); los rasgos que lo alejan de ellos no dejan de ser igualmente interesantes, además de que son, como he señalado, el resultado de las transformaciones producidas en una época de cambios descomunales. Representan la ruptura con la generación anterior. Intentaré resumirlos una vez más: a) el desplazamiento relativo del Yo poético, que produce un tono impersonal, a veces narrativo y conversacional, en el poema; b) escepticismo e indiferencia: el escritor no siente nostalgia por el pasado ni fe en el porvenir, pues tiene plena conciencia de que nació en Comala, vale decir, en el Infierno, y que se dirige hacia un no-lugar escurridizo.

En fin, tanto la conciencia estética como el hecho de saber encaminar su sensibilidad (producto de una época convulsa) con lucidez, convierten a Basilio Belliard en uno de nuestros más destacados jóvenes poetas. Creo que los elementos que señalan la ruptura de su poesía con otras poéticas dominicanas contemporáneas representan lo mejor de su propia producción literaria, y que el libro *Balada del ermitaño* debe ser tomado en cuenta por las nuevas generaciones literarias como el camino a seguir.

***Sueños isleños: ahora que el tiempo ha empezado a pasar* ***

Me regocija, por tres motivos esenciales, presentar *Sueños isleños*, antología bilingüe de la obra poética y de minificción de Basilio Belliard. Lo primero que me alegra es la verificación de la

* Publicado originalmente en el *Periódico Hoy*, 2015.

constancia creadora a través de los años, desde aquel lejano 1997 en que Belliard publicó su primer libro, *Diario del autófago*. Otra satisfacción me la produce el hecho de que su obra sea reconocida con una edición notable como es la traducción al idioma francés. El tercer motivo de júbilo lo comentaré al final de estas notas.

Una antología personal es una radiografía del alma: permite auscultar la evolución emocional y estética del autor; también, apreciar el péndulo de la existencia, es decir, las dichas y vicisitudes que el devenir nos fue otorgando. Las antologías son el puerto de la nostalgia: desde allí podemos evaluar el pasado y vislumbrar el porvenir.

La selección poética para *Sueños isleños* fue realizada por Rafael Courtoisie y Catherine Pelage; ella tuvo a su cargo, además, la traducción junto a Françoise Morillo. Sin dudas, es una selección representativa de los libros, que en total suma los títulos *Diario del autófago* (1997), *El topo y el espejo* (1999), *Sueño escrito* (2002), con el que Belliard ganó el Premio Anual de Literatura; *Balada del ermitaño* (2007), *Los pliegues del bosque* (2008), *Oficio de arena* (2011), *Piel del aire* (2011) y *Prácticas de sueños* (2014). Como se puede apreciar, se trata de una vasta producción para un escritor joven y en su mejor momento creativo.

Ahora que el tiempo ha empezado a pasar, podemos ver con claridad en esta antología algunas diferencias entre la estética ochentista (con la que Belliard tiene algunas deudas), y la de final de siglo, a la que realmente pertenece junto a escritores como Pedro Antonio Valdez, José Acosta, Noé Zayas, Máximo Vega, Omar Messón y Eulogio Javier. (Por supuesto, lo que importa no es ser miembro de una generación, sino el valor estético de los textos producidos.)

Sueños isleños nos permite rastrear el punto de partida de un escritor que inició su labor en la década de los noventa y que persiste con todo su brío en la actualidad. Aunque es palpable la deuda estética de Belliard con los ochentistas en, por ejemplo, *Diario del autófago*; también son perceptibles la visión y los recursos diferenciadores, como la preferencia por una poesía lúdica en

afinidad con lo fantástico, obsesión permanente del poeta, y la conexión de los poemas con la realidad circundante y los elementos de la naturaleza.

Con pocas variaciones, *El topo y el espejo* reproduce el universo poético del primer libro, atmósfera que se enriquece en *Sueño escrito*, ante todo por la incorporación de alteraciones sintácticas y el definitivo desplazamiento del yo poético hacia el mundo exterior, notables en el siguiente texto:

Rugir de la hora.
Mar,
huracanado mar
de espumas sedientas.
Desde la sombra,
El día extiende sus manos
y llueve en su mar.
Mar de fosas mortales
en su ámbito de olas.
Desierto mar. Anfibio
ser de boca sonora
en su desnuda transparencia.
Cantar profundo y lejano
cuando todo se acerca
a ras de olas.

Por otra parte, *Balada del ermitaño* constituye el irremediable rompimiento de Belliard con la estética precedente. En ese poemario se cifra la esencia del Belliard de los años subsiguientes. Escenario, sintaxis, tono, convicciones: todo cambia en ese memorable año 2007. El Belliard que fue ya no sería. Es como si dejara fluir sus años de formación de poeta y ensayista para sentar las bases de su voz más auténtica y abrir las puertas de la minificción que habrá de abarcar, eso esperamos, la narrativa de largo aliento en los próximos años. *Balada del ermitaño* lo libera de sus jóvenes maestros, acaso a sabiendas de que toda liberación constituye un alejamiento doloroso, a veces imperdonable.

Los procedimientos narrativos (insisto), la mirada asombrada ante el azaroso mundo circundante, pasan a ocupar en *Balada del ermitaño* el centro de atención. Pero no se trata de una mirada realista, sino marcada por imágenes deslumbrantes al estilo del siempre renovado surrealismo literario. En ese libro, como diría Jean Franco refiriéndose a Lezama Lima: “La violencia de la realidad se hace mítica y como ensoñada”.¹⁸⁸

Renovándose siempre, en el año 2008 publica *Los pliegues del bosque*. Los símbolos permanecen (la luna, las sombras, el viento, los sueños); lo que varía en ese poemario es la temática: es un libro erótico signado por destellos de irrealidad, de elementos fantásticos de los que el poeta nunca se desprendió pero que de ahora en adelante elaborará con mayor dominio, no sólo en sus poemas sino también en sus minificciones; veamos:

Arquitectura sedienta
 Tus pasos en mis huellas
 taladran mi memoria
 Sombra contra sombra
 Tus ojos dentro de mis ojos
 son un solo cielo
 En contraluz
 tu ser diluye
 una anatomía sedienta
 Sombra contra sombra
 Tu cuerpo huye de tu espíritu:
 dibuja la arquitectura
 de mis miembros (p. 30).

Mención especial merece *Oficio de arena*, porque allí un nuevo universo emerge, unión de poesía y narrativa. Así lo sentimos en el poema “La biblioteca de Peter Bayer”:

188 Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Trad. Carlos Pujols, 13ra ed., Barcelona, Ariel, 1999, p. 300.

Cuando a Peter Bayer se le quemó
su biblioteca, perdió la memoria (p. 48).

Es el primer libro de minificción publicado por Belliard, género literario cuyo desarrollo en nuestro país le debe mucho a su entusiasmo y dedicación. Sus minificciones profundizan, por un lado, en las paradojas del destino y la incertidumbre que acompaña al ser humano; por otro, en la desesperanza ante lo absurdo y siniestro, en la lógica alucinada de los sueños. Confirmémoslo leyendo “El sueño de muerte de Lucas Olivares”, texto emblemático del libro:

Lucas Olivares decidió no dormir para no
tener alucinaciones, pues cada vez que lo
intentaba, una sombra pesadillesca le invadía.
Una noche se quedó distraído y, al darse
cuenta, comprendió que se había quedado
dormido. Soñó que había muerto y despertó
llorando (p. 46).

El siguiente poemario publicado es *Piel del aire*, libro que constituye una reconciliación con la poesía anterior a *La balada del ermitaño*, y que posee la experiencia que el oficio y la búsqueda escritural ofrecen. Representa un nuevo punto de partida en el oficio de escritor; así lo palpamos en el poema “Ciudad y cuerpo”:

La ciudad es un cuerpo
Un eco de libélulas.
El cuerpo de la ciudad es un fuego
trasnochado por el vino.
Un diapasón es el silencio citadino
estrellado en los labios del agua
en los aires secretos de la negrura.
La ciudad no habla:
habla en la lengua de los pasos
que retumban en la negra música del aire (p.60).

Como la vida, la poesía (que es la auténtica existencia) cumple ciclos. Diez años son suficientes para que se produzcan notables cambios en la vida de un ser humano; veinte años, cambios irremediables. “Ah, ¡de la vida! ¿Alguien me responde?” — exclamaría Belliard, citando al gran conceptista español. Pues bien: nadie nos responde.

Pero podemos interpretar ese silencio asegurando que la poesía agota sus períodos, y que el nuevo, desafiante y prometedor ciclo de Belliard inicia con *Prácticas de sueños* (2014) y con la antología que ponemos a circular con alegría.

Ahora que los años han empezado a transcurrir resulta evidente que la promoción de los años noventa, a la que Belliard pertenece, no inició dando palos a ciegas. Antes al contrario, estábamos condenados a ser distintos: los horizontes de expectativas habían mutado... *Sueños isleños*, esa radiografía del alma poética que hoy el lector puede disfrutar, es prueba de ello.

En su *Historia de la literatura hispanoamericana* Jean Franco nos recuerda que el siglo XX empezó en 1922 con *Trilce*, de César Vallejo; hace alusión, también, a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda (publicado dos años más tarde) para señalar el otro camino que la poesía hispanoamericana empezó a trillar en esa década. Dos caminos distintos, pero con resultados insuperables, y esto así porque ambos escritores estaban “obligados a crear nuevas imágenes y un nuevo lenguaje, a desechar formas y sintaxis convencionales y a acortar la distancia que separa al poeta del lector”.¹⁸⁹

Por supuesto, siempre hay más de dos senderos, otras corrientes subterráneas, como afirmaba Luis Harss en *Los nuestros*, que pasan desapercibidas pero que no son menos importantes. Como las provenientes del surrealismo, para citar un caso, movimiento que realizó aportes trascendentales a la manera de entender el arte, porque “una vez abierto el depósito del subconsciente, se desvelaba toda una nueva zona de imágenes y energía literaria”.¹⁹⁰

189 Jean Franco. *Ob. cit.*, p. 221.

190 *Ibid.*

Como otros escritores de final de siglo, Belliard asimiló enseñanzas, experimentó con nuevas formas, rehízo imágenes; todo para alcanzar a decir lo que esa promoción literaria no podía expresar con los esquemas de la anterior. Es ley de vida: cada promoción persigue nuevas formas porque el mundo nunca es el mismo.

Aprovecho este escenario para plantear (ahora que el tiempo ha empezado a transcurrir) que quizás ha llegado el momento de iniciar una nueva evaluación de la literatura dominicana, es decir, de reinventar el canon; tal vez ha llegado el instante de los nuevos estudios, de las renovadas antologías generacionales. Lo que emerja de ese intento podría arrojar nueva luz sobre el ambiente literario local.

Finalmente, quiero compartir con ustedes el otro motivo de mi felicidad, el que anuncié al inicio de estas palabras. Es este: la certeza de que esta publicación abre las puertas a otros autores dominicanos. ¡Qué estos *Sueños isleños (Reves insulaires)*, de Basilio Belliard, toquen nuevos puertos! ¡Qué la persistencia y constancia de este escritor nos guíen hasta el anhelado estuario de la creatividad permanente!

Lo que vendrá: Adrián Javier y su *Idioma de las furias*

Probablemente la palabra *desencanto* resulte la más adecuada al momento de evaluar la actitud de los jóvenes de la década de los ochenta. Es la actitud inicial adoptada por la juventud de distintos siglos una vez se ha pasado del paraíso al infierno, toda vez que el enemigo (real o imaginario) ha dejado de existir y nuestras continuas batallas (ficticias o palpables) ya no tienen sentido. El desencanto entonces lo arropa todo. En ese instante los hombres de siglos cercanos y remotos han perdido el camino, el interés por la realidad circundante (siempre azarosa y a veces abominable), han dirigido la mirada hacia el interior, hacia el espíritu, como si quisieran espiar (y expiar) al verdadero culpable de una nueva, cíclica caída: el ser.

Que el mundo es y será hostil, abominable, pareciera no dudarlo mucha gente. No obstante, en las épocas en que el ser humano posee una fe, una esperanza, vale decir, un enemigo a quien combatir, en esas épocas el ser humano decide enfrentar (¿inútilmente?) las adversidades. La guerra, la destrucción de nuestros semejantes, son dos de las manifestaciones de tales esperanzas en un futuro mejor. La autodestrucción, el suicidio, en cambio, son las señales de las épocas de paz social, colectiva, es decir, de convulsión individual, de expiación del ser.

La relativa paz social de la década de los ochenta; el tránsito de un período convulso y violento a un estadio de calma y de esperanza sugiere el advenimiento de la autodestrucción. En el plano poético, tal autodestrucción tendría lugar en el mundo de las palabras, en el desencanto de la palabra desencanto, en los innumerables suicidios del sustantivo suicidio.

Ese es el mundo (el de los años ochenta) que creó y luego signó al poeta Adrián Javier (1967).¹⁹¹ Pero lo creó muy joven y por ello el

191 Aunque parezca mentira, Adrián Javier ha muerto. A primeras horas de la mañana del domingo 8 de abril, mientras yo participaba en el IV Congreso Nacional de Narradores San Francisco de

mundo desolador, de desoladoras palabras, no le golpeó la frente. De ahí las similitudes (notables) de Adrián Javier con otros miembros de la Generación de los ochenta. De ahí, también, las diferencias (más notables aún) respecto de sus compañeros de infortunio.

A las diferencias, más que a las semejanzas, es que hay que aludir cuando se trata de la producción poética de Adrián Javier. Y sobre todo en *Idioma de las furias*. ¿Qué tiene de particular *Idioma de las furias* entre los libros de este autor? ¿Cuáles elementos lo distancian de muchas (si no de todas) las obras poéticas de su generación?

Ambas preguntas tienen una sola (una misma) respuesta: Adrián Javier ha sido desplazado, lenta pero decididamente, por Adrián Javier. El autor de *El oscuro rito de la luz* (1989), el del desencanto absoluto del mundo pesadillesco, ha conseguido lo que todo escritor debe buscar: su propia voz.

He notado que el mundo de los años ochenta creó y signó al poeta Adrián Javier. Debí señalar también que la marca no era indeleble, pues el autor de *Idioma de las furias* entonces era muy joven, y los acontecimientos políticos y sociales de aquella década provocaron (eso podemos comprobarlo hoy día) efectos significativamente distintos a los otros miembros de su generación literaria. Así, el desaliento y la desoladora nostalgia propios de los que perdieron el paraíso ha devenido evocación risueña, dulce tristeza en *Idioma de las furias*. Es que Adrián Javier no perdió el Paraíso: nació en el infierno.

Detalle importante, porque lo convierte en una suerte de poeta de transición (en el mejor sentido de la palabra) entre los ochentistas (quienes lo han asimilado como el benjamín de la generación) y las nuevas promociones.

De los ochenta conserva, matizada por su propia voz, la preocupación por el ser: “Todas las cosas no son sino su cifra o al revés todo lo que lo cifra no son sino las cosas” (*El hombre*, p. 69). Conserva, de los ochenta, la devoción por las imágenes surrealistas:

Macorís 2013, organizado por el poeta y narrador Noé Zayas, recibimos la triste noticia de que Adrián había fallecido en Santo Domingo. Al momento de su muerte, Adrián había publicado los libros de poesía *El oscuro rito de la luz*, *Escribir en femenino* y *Caballo de bar*. Póstumamente se publicó un libro de minificción, género en el que empezaba a descollar.

“La voz boga en el silencio y se hace pájaro en las plumas” (El secreto, p. 36). Y persiste, en *Idioma de las furias*, además de la ruptura sintáctica —esencial en autores como Amable Mejía—, la presencia de una simbología propia de la generación que le vio nacer como escritor, esto es, la presencia del espejo y el suicidio y la referencialidad.

Pero en *Idioma de las furias*, más que en cualquiera de sus libros, hay una estética que lo aparta de su generación y lo acerca a las nuevas promociones. Dije “lo acerca”. Debí haber escrito, para hacer justicia, que las nuevas promociones se acercan a él. La manera de entender el hecho poético, de experimentar con el lenguaje, hacen de Adrián Javier un punto de referencia para las nuevas sensibilidades.

Adrián Javier, por su adulez prematura, no perdió el paraíso, sino que nació en el infierno. De ahí que empiecen a preocuparle menos las reflexiones sobre el yo interior que las descripciones del mundo exterior. Los títulos de Bar Adentro —El cuadro, La página, El árbol— y que conforman la primera parte de *Idioma de las furias*, así lo confirman. El desplazamiento del yo poético es más notable en muchos poemas de Mediodía Próximo, la segunda parte del libro:

La primera mirada en la distancia
te fija serena vas sin prisa
ni calcetines. (Mediodía Próximo, p. 132)

Se ha de presumir la bondad y
en el deterioro del amor el peligro
la aventura o desdicha de ser
la que abandona (Su/Posición, p. 131).

Otro recurso notable en *Idioma de las furias* es la alusión al lector (o uso de la segunda persona), ficción que erige un mundo de palabras: “Porque de tus manos escuálido lector mi única malva esculpe la tristeza”. O cuando escribe:

De febrero mi calle no tiene color y tú siempre de pie
lloviznando al minotauro, el mundo deshila con marañas
tus contornos de ámbar
(La Frontera, p. 85).

Además de la alusión al lector, el uso de procedimientos narrativos (a veces en forma de diálogos caóticos) es una constante en este libro. En el poema La Mañana, el poeta dice que la mañana huele:

A miénteme ahora más amor
que se hace tarde a
óyeme menos querido que
estoy desnuda (P. 46).

Existe en *Idioma de las furias* (como un eco de los ochenta) una gran referencialidad, el necesario homenaje a los maestros y a ciertos paradigmas culturales. Cuando esto ocurre, la poesía es acto lúdico, guiño de complicidad entre escritores. En El Ataúd, por ejemplo, el poeta escribe:

La muerte dispone su hálito
a mitad del aire encuentra
en mi sendero los restos
perdidos del bastón de borges (p. 71).
Y en La Yola (p. 88).
Ninguno que sí soy alquila
como propia su pesadilla de bar
el valioso absurdo de ser y
no salir deviene arte imberbe
kafkavelero dominicana mapa de
kafka sueño de un pez despierto
en espiral.

Dulce tristeza, evocación risueña, preocupación por el ser, devoción por las imágenes surrealistas, creación de un mundo propio (de amarillo y azabache), juego con y distorsión del tiempo, descripción del mundo exterior, enlaces narrativos, referencialidad y homenaje... todo eso es *Idioma de las furias*. Y es, además y sobre todo, un libro sobre el propio lenguaje. Sobre lo que se dice o se deja de decir. *Idioma de las furias* es el libro de la incomunicación, de la imposibilidad de decirnos. Por eso:

La letra no sabe lo que puede cuando
escapa desconoce el instinto de
la sílaba el olor amanecido de la imagen
(El automóvil, 42)

o
atardecemos de rojo y nochesomos de gris
(El secreto, 34)

o
soy la vestido de tráfuga (p. 44).

En fin, *Idioma de las furias* es el libro que anuncia la auténtica voz de Adrián Javier. Una voz hecha de aprendizajes diversos (Huidobro, Vallejo, Cabrera Infante) y de una incontenible —sin desencanto ya— imaginación.

Pablo Reyes: poesía alucinante

En el año 2004 tuve el placer de leer el libro *Espuma de ángel*, de Pablo Reyes (Constanza, 1978), poemario con el que este joven escritor acababa de ganar el Premio de Poesía Joven Miguel Alfonseca, como parte de la celebración de la Feria Internacional del Libro Santo Domingo 2003. Años después el destino me ofrece una nueva oportunidad: leer y escribir mis observaciones sobre *Retazos del otro*, nuevo libro de Reyes. Si hacemos nuestras las palabras de Bruno Rosario Candelier, podemos coincidir en que la poesía, sin que importen épocas ni geografías, “entraña una intuición de lo imaginario”.¹⁹² Y esto así porque en el proceso de escritura, “la intuición se pone en contacto directo con lo real, con lo que percibe la sensibilidad profunda, con lo esencial de lo existente”.¹⁹³ Como consecuencia, la “obra deviene una interpretación intuitiva de la realidad. Por esa razón el poeta auténtico no imita lo real sino que revela su percepción de las cosas desde el prisma de su talante y su sensibilidad, con la que se pone en contacto con el Universo”.¹⁹⁴

Pablo Reyes es, desde antes de escribir sus primeros poemas, un poeta auténtico. En aquel año en que publicaba *Espuma de ángel* escribí, siguiendo las palabras de Antonio García Berrio, que aun cuando “el poder regulador del concepto de realidad sobre el efecto ilusionista de la ficción actúa siempre” sobre los textos poéticos y narrativos, existen ciertos libros en que el efecto ilusionista es tan poderoso que pareciera imponerse al margen de la realidad. Es lo que ocurre con *Sombra de nada*, de Víctor Saldaña; es lo que sucede con *Espuma de ángel*, de Pablo Reyes.

Para lograr el efecto ilusionista, Pablo Reyes levanta su mundo sobre ejes temáticos escurridizos, a saber, el de los sueños (en su

192 Bruno Rosario Candelier. “La intuición de lo imaginario en Andrés L. Mateo”, en *Lenguaje, identidad y tradición en las letras dominicanas*. Santo Domingo, Letra Gráfica, 2004, p. 486.

193 *Ibíd.*

194 *Ibíd.*

libro son pesadillas), el de la locura reveladora de oscuras, grotescas verdades; el orbe de la inversión deliberada del tiempo, acentuada por una suerte de automatismo psíquico que provoca la delirante multiplicidad de sentidos y de inusitadas imágenes. En el poema “Mágico”, Pablo Reyes escribe:

Morir bajo este puerto
es una infamia.
La diosa nada,
rincón de asfalto son
sus aguas.
El aire pule su cristal adentro (P. 26).

Y en el poema “Media Noche” (p. 27):

Los niños despedazan cascarones de bestias.
Llama verde,
Difícil progresión del subterfugio,
Sueñan nuestros dedos (P. 27).

Como se aprecia, las imágenes surrealistas resultan frecuentes aun cuando el libro en su totalidad no lo es. Lo que ocurre es que los elementos comparados, las metáforas que cruzan por las páginas del libro acercan dos mundos de aparente antagonismo: el de la realidad palpable y el de los hechos intangibles.

El tratamiento que el poeta da al tema de la muerte resulta, en *Espuma de Ángel*, muy particular. La muerte es una liberación, acaso el estado natural del hombre y las bestias, como podemos confirmar en “Un motivo para llorar”:

Oíd amigos míos, oíd:
el Unicornio ha vuelto,
y ahora no con manos clandestinas.
Lo he visto hervir la cabeza de lasa
mientras desnuda la pernoctada risa
de la muerte. Oídme compañeros:

Tomad de la mano el ataúd y colocadlo allí,
donde esté más cerca del génesis.
Sembrad una amapola en los altares
y regresad a casa.
Oh, hijos míos,
no miréis la desdicha de la vida.
Dejad vuestra ansiedad de luz.
Dejad que los hombres retornen
en su flauta genital y no impidáis la
inmortalidad de la noche (P. 17).

También la noche es una obsesión del poeta en el libro de 2004. Es refugio de las bestias, huerto fructífero de la imaginación y las pesadillas más densas, por eso una voz nos advierte: “Voy en pos de ti, honda noche / Al cerrar los ojos desfiguro el tiempo / Allí caduca el fantasma / Con su muerte resucitan mariposas” (P. 10). En este mundo poblado de fantasmas, región de muertos extraviados en sus propias pesadillas, “Dios [no es más que] un eco de silencios” (P. 22).

Así, *Espuma de ángel*, aun con su realidad inventada, vertiginosa como los sueños, con su gran efecto ilusionista (que constituye su elemento poético más distintivo) conserva en la base temática la melancolía ante el tránsito y la muerte como soporte regulador del efecto ilusionista. Ese soporte está reforzado por otros elementos que nos resultan familiares: la vuelta continua al mundo de la niñez (“He habitado la memoria del niño / bogamos el escombro”, p. 23; “Sueño, niñez / morir bajo este puerto”, p. 26); y el símbolo de los espejos, tan apreciado en la Generación de los 80 de la República Dominicana:

Los días, la noche, el remolino en
Tu cráneo, el pasado y el porvenir,
Tú y yo.
Los espejos soñando piel.
 (“Brillo en Noviembre”, p.25)

De manera, pues, que *Espuma de ángel* logra mantener al lector en contacto con el mundo que le resulta cercano, real, pero sin renunciar a la invención del caos aparente de nuestros sueños, he dicho, de nuestras acuciantes pesadillas. Y cuando creemos asir el probable sentido del poema (el sentido que cada cual busca) éste se nos escurre entre los escombros de la locura. Se nos extravía en la sintaxis en ocasiones retorcida, no necesariamente neobarroca: “Oh! Ingratitud de la vida. / En reojo mirar he visto lágrimas” (p. 18). O se nos escurre a través de las referencialidades culturales (La *Biblia*, Rilke, El Unicornio) que desafían a cada instante la capacidad interpretativa del lector, su formación cultural. Poesía exigente y desafiante, *Espuma de ángel* es un libro maduro de un joven poeta. (Eso dije una noche del año 2004.)

Ahora, seis años después, tengo en mis manos el nuevo libro de Pablo Reyes y me formulo las siguientes preguntas: ¿cuál es la propuesta poética en *Retazos del otro*; qué ha querido decirnos en este libro que no dijera en *Espuma de ángel*? Para responder empezaré diciendo que el título, *Retazos del otro*, no está exento de simbología: la alusión al *otro* pudiera ser una alusión a la Generación de los años 80, a la manera en que sus integrantes han poetizado con el concepto de otredad; al mismo tiempo, el título sugiere una otredad fragmentada; dicho de otro modo: lo que queda del otro, de la poética de los años 80, y de la otredad misma.

Sea cierto o no, lo que sí resulta innegable es que la poesía de Pablo Reyes fija su foco de atención en aspectos menos tangibles de la realidad que las reflexiones sobre el ser. Sin que esto signifique, en modo alguno, un avance en literatura; simplemente se trata de una diferencia. Es cierto, como observa José Mármol, que “el poema conlleva en su misma génesis la potestad para transgredir todas las fronteras de las sistematizaciones racionales y asume el reto de objetivarse como unidad multidisciplinaria”.¹⁹⁵ Eso no impide, sin embargo, que el poema cifre ese intento de transgresión en el conocimiento mismo, y no sólo en la intuición. Con todo, a

195 José Mármol. “Poesía, poema y conocimiento”, en *Ética del poeta*. Santo Domingo, Amigo del Hogar, 1997, p. 22.

propósito de las palabras de Mármol y su correspondencia con el enfoque poético de Pablo Reyes, esta poesía emerge de los sueños y la locura aparente, lo que le sirve de base para la creación de imágenes impresionantes, como cuando escribe, en el poema “Anelka en plenilunio”:

El eco como el tedio
desliza sus pisadas viperinas.
Abro el ojo.
La mancha brilla en el río indeciso
de nuestro centro.
Tal vez luz de sombra o sombra de luz,
palpo rechinando los dientes.
De un lado, Satán frunce el cielo con sus cejas.
Más allá, la boca de dios nos llama
a su fiesta de filamentos fosforescentes.
Ruedo sobre el trote de un caballo mecánico.
En el sueño de la sombra me descubro
no como la plenitud que soñé, sino,
como un retazo de trivialidades.
Ando en busca de la bifurcada soledad
de los muertos (Pp. 20-21).

Las imágenes aparentemente alucinadas conducen hacia nuevos sentidos, nos sitúan en un territorio de novedosas combinaciones semánticas, de polisemia incontenible, como debe ser.

Toda creación literaria debe tener como meta la elaboración de un universo novedoso, aun con las limitaciones que pueda imponernos el mundo contaminado de las palabras. En la República Dominicana, nuestra poesía, en particular, y nuestra literatura, en sentido general (con las excepciones que confirman la regla) está atravesada de símbolos infantiles, del mismo viento, las mismas hojas y la lluvia circular de siglos atrás. Suele ser naturalista (en el peor sentido de la palabra) y nos hace recordar los garabatos que hacíamos sobre los cuadernos del bachillerato; trazos llenos de pálidas palomas mensajeras, de soles moribundos al atardecer, de

lunas amarillas que nunca nos mostraron la hermosa desolación de sus cráteres, el siniestro encanto del beso de los casados a plazo fijo. En otras ocasiones, y como una manera de reaccionar ante tanta cursilería (si aceptamos que lo cursi es lo que puede ocurrírsele a cualquiera en la época en que le tocó vivir) nuestra literatura ha padecido de exceso de realidad, con lo que ha caído en la zona más espantosa de lo previsible: los detalles documentales, que nos han impedido trascender la anécdota en beneficio del arte, de lo simbólico.

En cada época, los jóvenes artistas se enfrentan a la presión que la cotidianidad ejerce. La época actual, la de la imagen televisiva, la Internet y el mundo virtual resulta más opresora para esos jóvenes, pues los incita a buscar la notoriedad rápidamente, sobre la base del espectáculo público y la doblez. A eso se refería Jorge Luis Borges cuando decía que todos quisimos ser héroes de anécdotas triviales.

Por suerte, cada época cuenta con uno que otro Pablo Reyes; joven escritor que eleva como estandarte el trabajo persistente de la actividad poética, participe de la consigna de que el talento es nada si no va acompañado de la disciplina. Sólo así no está el escritor condenado a repetir los mismos esquemas, a envejecer dentro del mundo de los símbolos gastados. Como ocurre con los textos trascendentales, las referencias culturales no impiden el disfrute de lo expresado. En ese sentido, aun cuando *Retazos del otro* alude tácitamente a elementos culturales como la novela *Cien años de soledad* y el orbe mítico de *Comala*: “Muchos años después, frente a Comala... (p. 24), / Vine a Ciudadagua porque me dijeron / que acá vivía mi padre, un tal Bustrófedon, / hijo de Guillermo Cervantillo Márquez” (p. 32); aun así tales referencias culturales son usados para crear nuevas realidades, parodias, imágenes inesperadas, locura real o soñada.

Esta es, pues, la propuesta poética de Pablo Reyes. Eso ha venido a decirnos en las páginas de *Retazos del otro*; libro maduro, de imágenes desconcertantes, donde lo mágico exhibe su halo de seducción, donde “Anelka es el espejo que lame su miembro / Ángel negro de espuma” (Pp. 66-67).

Bienvenido sean *Retazos del otro* y su autor, visitante alucinado de la noche mecánica, jinete en cueros que atraviesa, en caballo de Satán, el ser roto de los antiguos espejos.

Tiempos de poesía en rock: Janio Lora *

Aunque mi campo creativo no es la música, sino la literatura, siempre me ha fascinado la relación que existe entre esas dos artes. Las letras de las canciones populares son un tipo de manifestación literaria, y hay numerosos casos en los que un cantautor escribe mejor poesía que ciertos poetas.

Resulta grata la sorpresa de escuchar el contenido literario de las canciones de algunos de nuestros más jóvenes cantautores dominicanos, especialmente aquellos que se dedican de manera casi exclusiva al rock. Hay muchas canciones conmovedoras, llenas de lirismo impresionante y de una referencialidad que da fe de la formación académica de sus compositores.

Hoy deseo iniciar una serie de comentarios acerca de las letras de las canciones escritas por tres de nuestros más destacados cantautores jóvenes: Janio Lora, Marel Alemany y Alex Ferreira. Empezaré por Janio y las letras de su CD *Ahora mismo*, que incluye los temas “Forma”, “Disparo”, “Historia de un futuro”, “Vitaminas”, “Exceso”, “Cámara”, “Sin miedo”, y “Despierta”.

Las reflexiones sobre la existencia, el ser y el amor están presentes en la canción *Forma*, como podemos confirmarlo donde dice:

Vida,
es lo que pueda entender,
lo que pueda interpretar
de los días.

O más adelante, cuando hay una búsqueda del significado de la vida. La canción nos dice:

La vida es así,
una especulación

* Publicado parcialmente en el periódico *Hoy*, 27 de junio de 2009.

o el espacio comprendido entre los dos
(entre dos conceptos)
o entre dos cuerpos, qué sé yo.

La referencialidad (la alusión a motivos culturales) es otra de las características que identifican a estas canciones de Janio. En la canción “Disparo”, por ejemplo, el poeta-cantautor se refiere a un “asesinato en Manhattan” y a “cien años de soledad”, en indiscutible alusión al cine y a la literatura contemporáneas.

Es preciso señalar que en la misma medida en que un texto (poema, novela, canción...) hace referencia a los motivos culturales, en esa medida ese texto se aleja de las grandes masas, del gran público, pues para entender y sentir con emoción los temas o referencias aludidas, es preciso contar con un nivel mínimo de formación académica y cultural. Dicho de otro modo: mientras más referencialidad posea una canción o cualquier otra forma de arte, menos público se identificará con ella. Esto supone un riesgo, si se anda buscando sólo dinero y fortuna; y supone una gran valentía, si lo que se quiere conseguir es reconocimiento social y valoración artística. Es por ese detalle que nuestros jóvenes cantautores merecen mayor apoyo, especialmente de todas aquellas personas que poseen formación académica y cultural, empezando por los mismos artistas, sensibles ante esa forma de ver y entender el mundo.

El esfuerzo que realizan autores como Janio, Marel y Alex Ferreras, entre otros, debería encontrar mayor eco y reconocimiento entre otros artistas ya establecidos, apoyo no sólo en el plano económico (respaldando sus proyectos musicales) sino incluso con algo más sencillo: asistir a los conciertos y adquirir los CDs.

La literatura dominicana conoce bien de las dificultades que enfrentan los jóvenes escritores para publicar sus obras; pero en el caso de la música popular (¡qué decir del rock!) los inconvenientes resultan descomunales. Las limitaciones educativas de nuestra sociedad son la causa de que muchos jóvenes no tengan las bases intelectuales para identificarse con las historias que narran estas canciones. ¿Qué hacer, entonces, bajar el nivel de las letras o elevar

el nivel educativo de nuestra población? Por supuesto, hay que aspirar a esto último.

Volvamos, de todos modos, a nuestro análisis de las letras de las canciones. “Historia de un futuro” es una de las canciones más exigentes, desafiantes de *Ahora mismo*, primer CD de Janio. Allí aparecen entrecruzados temas tan interesantes como aparentemente antagónicos o contradictorios: la cotidianidad, el tiempo, los sueños, la utopía del amor... En las primeras estrofas nos enfrentamos a la novedosa combinación de elementos narrativos con datos de la vida cotidiana o, dicho de otro modo, a una narración de lo cotidiano, de lo aparentemente trivial:

Hubo cangrejos programados para matar,
hubo miseria, hambre y soledad,
ahora ya sé que la idea de lo ideal
fue sólo imaginación.
Y dos serpientes programadas para correr,
un ciego juega ajedrez,
un hombre cruza los brazos otra vez,
no resolvió la ecuación.

En la cuarta estrofa confirmamos que el mundo fascinante de los sueños (con o sin Freud) es una constante preocupación temática de Janio. La estrofa dice: “[...] un hombre cruza los brazos otra vez / *dejó en el sueño la acción*”. Luego, el poeta-cantor plantea una interrogación que a todos nos alcanza: “Por qué parece una utopía hablar de amor / y suena a contradicción? / ¿Será que la sumisión general / nos hace suicidar?”.

En “Vitaminas” (una canción que posee la virtud de la difícil sencillez propia de la buena literatura) nos enfrentamos, de manera sutil, al planteamiento filosófico del ser, de lo que soy-yo-en-el-otro. La canción lo dice de este modo:

Cuando me acuesto,
me despido de mí con un beso;

cuando despierto,
me veo vivo y me sorprendo.

Estrofa poética y filosófica a la vez, en esa tradición literaria hispanoamericana que evoca, con igual fuerza, al Borges de los espejos y al Sigmund Freud de *La interpretación de los sueños*. Sueño y realidad confluyen en este poema-canción (“Si pudiera venir del sueño a la realidad\ no tendría más pesadillas.”) en una concepción de la existencia que reitera la idea del amor como utopía.

Desde el punto de vista puramente formal, en “Vitaminas” Janio emplea una gran dosis de recursos estilísticos, entre ellos el de la paradoja, cuando afirma: “Porque en mi vida\ hay oscuridad a plena luz del día”. E introduce el humor negro, irónico, cuando afirma que, a pesar de los pesares, “Te aguantaría\ hasta más de catorce días”.

En la canción “Excesos”, Janio crea todo un juego poético a través de la combinación de elementos relacionados con los astros. En esta canción se da una relación amor-luna-estrellas-mujer-hombre. Hay, además, una visión relativamente pesimista (o muy madura, según se entienda) sobre el amor. Dice la canción:

Yo no te pedí que interrumpieras
mi vieja órbita lunar,
es que soy susceptible a las estrellas
y parecía que brillabas de verdad.
No fue mi intención abortar el caso,
no fue mi intención dejarte en el espacio.
Ya sé que el amor es una lotería en la que nadie gana nada,
ya sé que el amor es un exceso de las palabras.

Por otra parte, en esta canción de desamor el autor plantea que cuando el amor se une a la costumbre, nace el desencanto, el sinsentido. Una reflexión muy singular y madura típica de este joven cantautor.

El surrealismo, lo narrativo con detalles surrealistas, está presente en “Cámara”, canción escrita a cuatro manos entre Janio y David

Dickson. Se trata de una verdadera aventura de la imaginación, dos espíritus en plena alucinación sobre la cotidianidad. Escuchemos:

Las páginas de este libro abierto
son espejos rotos,
pero es que no puedo verme muy bien,
porque estoy fuera de foco.
Dormí sellando en el pasado mi mente mensualmente,
corriendo de espaldas hacia atrás
me eché a soñar deliberadamente.
Y no me cuesta dar mis manos,
y no me cuesta dar mi sol
Las páginas de este libro abierto
es lo que ves en el reloj.

Esas estrofas resultan suficientes para afirmar que estamos ante una de las más peculiares canciones del CD, especialmente porque la convergencia de lo surreal con lo cotidiano (“Caminé por senderos desolados\ esperé en largas filas de espera\ me acerqué un poco a ver...\ el foco estaba afuera”) dan un toque preciso de verosimilitud al lado alucinante de la composición.

El CD de Janio concluye con otra canción impactante, que introduce el elemento social y político. Una canción que demuestra que nuestros jóvenes cantautores no viven al margen de la realidad que les ha tocado vivir. En la canción “Despierta”, hay un grito de alerta ante la situación política y económica de la República Dominicana de las últimas décadas. Los problemas de la corrupción, de la negación de la historia, del silencio cómplice, aparecen en esta canción con una fuerza desgarradora. No se trata del Buenos Aires ni el Rosario, de Fito Páez; no es el Madrid, de Joaquín Sabina. Es el Santo Domingo de Janio Lora, el Santo Domingo nuestro de cada esquina.

En fin, hay que poner mayor atención al esfuerzo que vienen desarrollando nuestros jóvenes artistas, brindarles el apoyo que merecen, y empezar a cantar sus canciones, llenas de la sabiduría propia de la juventud inquieta de nuestros tiempos.

Rock'n ron es la segunda producción musical de Janio Lora. Nuevas canciones en un estilo inconfundible, cada vez más inclinado hacia el rock. Pasan los años y Janio gana en experiencia y en rebeldía, mezcla explosiva conveniente para un artista cabal. La banda se deja sentir con ese dominio de instrumentos y público que ofrece la confianza, la certeza de que se está transitando sobre el vertiginoso filo de las notas musicales más arriesgadas. En esta nueva aventura musical, lo acompañan Allan Leschörn (guitarras), Janio Mikel Lora (guitarra rítmica), Óliver Domínguez (bajo), Ely Vásquez (batería), Bolívar Gómez (armónica); y, como artistas invitados: Sandy Gabriel (saxo soprano, en la canción “No existe una canción”), Chris Hierro¹⁹⁶ (teclados, en “Dulce de cereza”), Ilia de la Rosa (cello, en “Gabriela” y en “No existe una canción”), Víctor Víctor¹⁹⁷ (maracas, en “Graciela”), y Luichy Guzmán (en los arreglos de cuerdas). Un verdadero lujo, al alcance de nuestras manos.

Empecemos por decir que tanto el anterior como este nuevo CD son muy eléctricos, es decir, en ellos prevalecen las guitarras eléctricas sobre los otros instrumentos. “Mi primer disco es de origen *blues*, pero con cierta forma *pop*” —explica Janio, mientras enciende un cigarrillo en la noche fugaz del mar Caribe—. “El segundo es definitivamente más roquero.” Y nos recuerda que David Vásquez fue coproductor del primer disco, junto a Karel Kalaf. Era un disco “roquero”, pero con muchos elementos “pop”, aunque “Vitaminas” es un “blues”.

Las influencias del primer disco (Andrés Calamaro, Fito Páez, Joaquín Sabina, Silvio Rodríguez, Charlie García; The Beatles (sobre todo en “Disparo”), y Bob Dylan (el Dylan de la nueva etapa); Leo Susana, sobre todo en “Despierta”, Tony Almont (quien acompañó a Janio en “Cámara”), han dado paso a otras influencias,

196 En “Dulce de cereza” participó Chris Hierro, tecladista de Alejandro Sanz; dominicano, hijo de Henry Hierro. “Dulce de cereza” mezcla blues y ranchera. De acuerdo con las palabras de Janio, tanto la música como las letras les fueron dictadas en un sueño. Y añade que “Carla Cranberry” fue escrita como una suerte de regalo de cumpleaños.

197 Víctor Víctor participó con las maracas en la canción “Graciela”. “Una canción escrita (letra y música) frente al cementerio de la Independencia, luego de una despedida amorosa y el (esa misma noche) cumpleaños de Vicente Cifuentes.”

otras sensibilidades. Pero aquella primera experiencia aún produce reminiscencias agradables, como el hecho de que “Forma” contara con una parte “rap”, que es de Gnómico, invitado de Janio en ese disco.

Ahora percibimos, repito, nuevas influencias, no menos valiosas que las del primer disco. Así, en este nuevo CD se percibe la presencia de “Run Devil, Run”, de Paul McCartney, “Buscando un amor”, de Papo Napolitano, “El salmón”, de Andrés Calamaro; “Together Trough Life”, de Bob Dylan; “From the Crade”, de Eric Clapton; y “Sólo Rot”, de Ariel Rot. Influencias que señalan la indetenible búsqueda de Janio, y de su banda, por arribar a nuevas formas expresivas, por explotar al máximo ese idioma universal que es la música.

Se supone que el disco, *Rock’n ron*, iba a ser alegre. Pero de repente el ambiente enrarecido que fue llegando a los diferentes componentes de “la tribu” (por ejemplo, la enfermedad de la compañera de Allan o el matrimonio de la bestia sexual) selló el ambiente final del disco. Y a pesar de que “la vida es vacaciones de la muerte”, como escuchamos en De Tauran a Dunevill, lo cierto es que una atmósfera pesada empezó a colarse a través de las canciones hasta hacerlas reflexivas, contaminadas de dulces tristezas, de inauditas pericias verbales.

Hace muchos años el escritor de la diáspora, Silvio Torres-Saillant, afirmaba que: “Cuando la búsqueda de la modernidad trae como resultado la autonegación cultural estamos marchando no hacia la superación sino hacia el suicidio”.¹⁹⁸ Es posible que no nos preocupara mucho el suicidio, si la vida no fuera “vacaciones de la muerte”, como canta Janio; pero hay que convenir en que la búsqueda de la modernidad trae mejores resultados cuando implica hurgar en nuestras propias heridas, en nuestras raíces culturales. Lo universal no tiene que anular lo local, sino simplemente complementarlo. Y es eso lo que hace Janio en *Rock’n ron*. Sin negar sus influencias internacionales, ¿qué es el rock sin británicos

198 Silvio Torres-Saillant. “Las vanguardias y la identidad cultural en la literatura dominicana 1900-1930”, en *Ponencias del Congreso crítico de literatura dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (editores). Santo Domingo, De Colores, 1994, p. 67.

y norteamericanos? Vibramos con las reminiscencias de Luis — el Terror— Díaz y de los mejores exponentes locales del género, arriba citados.

La ternura y los tonos mesurados han dado paso al frenesí y la pasión irrefrenables. El tono comedido, a la furia sin límites de unas canciones que nos recuerdan que todo es pasajero, que no hay que, como diría Calamaro, recordar a cada instante que somos mortales. Es, en ese sentido, y a pesar de la atmósfera enrarecida que le dio origen, una producción musical que celebra la vida, el olvido necesario de las necesidades existencialistas que la idea de la muerte impone.

Nadie podrá mantenerse ajeno al azaroso amor “incondicional” que emerge de la canción “Graciela”, allí donde “la guitarra y el cello se vuelven a encontrar”. Empieza como una sinfonía de la cotidianidad, en la que el autor, Janio Lora, se muestra desafiante y maduro a la vez, con esa madurez que ofrece la vocación de arriesgarlo todo cuando a uno le da la gana. ¿Qué importa llevar los platos a la cocina, si quien da la orden ya no es, literalmente, Graciela, sino, simbólicamente, la amada, el ser a quien idolatramos muy a nuestro pesar? Porque, como asegura Carson MacCullers, el amante siempre será una suerte de víctima del ser amado, faro adonde nuestro velero irá a estrellarse alegre, irremediable, funestamente. Tal colapso resulta un delicioso desastre, al estilo Cioran, al estilo Sabina, debido a la dosis de humor negro que la canción contiene.

En un interesante libro el escritor Máximo Vega considera que: “El arte dominicano de los años ochenta y noventa del siglo veinte tenía un denominador común: la búsqueda de la identidad, lo que significaba una forma de confusión debida al mestizaje, o una forma de identidad en la propia búsqueda, dada por el sincretismo y la promiscuidad cultural”.¹⁹⁹ Y llega a afirmar que, en sentido general, esa etapa de la evolución artística dominicana de algún modo era superior a la actual, porque “el arte dominicano de

199 Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 39.

hoy día no es, con algunas extraordinarias excepciones, caribeño. Reniega de su propio entorno, percibe la identidad caribeña como el pasado. Busca el éxito a través de formas foráneas. Se aleja de sí mismo. En sentido general, en este siglo XX hemos retrocedido”.²⁰⁰ Aunque compartimos su preocupación por el arte, no coincidimos en la idea de que se haya retrocedido. En los casos específicos de la música y la literatura, hay una mayor proliferación de tendencias y producciones. Es cierto que cuando se publica más existe la posibilidad de que aumente la cantidad de textos inútiles, de producciones musicales inservibles; pero también suele crecer la cantidad de producciones de calidad. Y, por otra parte, asignarle un papel protagónico a la influencia local en detrimento de la extranjera es discutible. Probablemente lo idóneo sea recibir influencia de autores y músicos buenos, independientemente de su procedencia, como es el caso de Janio y su banda. No negarnos a las enseñanzas de los grandes maestros de nuestra lengua, sin desdén de los autores de otras lenguas y latitudes. Y es en ese sentido que *Rock'n ron* enriquece el panorama musical dominicano. Janio no teme ante la realidad de una influencia foránea necesaria, saludable incluso; sin que por eso tenga que renegar de su admiración ante Luis Díaz, Vicente Cifuentes, Patricia Pereyra.

El mercado avasallante de estos días impone su ritmo, cierto. Pero también es verdad que nunca el buen arte, como tampoco la más original filosofía, han sido objeto de consumo de las multitudes. Lo importante es que cada artista sepa a lo que se expone. Ser Britney Spears en un mundo lujoso; ser Janio entre una oficina publicitaria, ensayos y conciertos. Son elecciones. La mayoría se quedará con la primera opción (es la historia de la humanidad); la minoría, con la segunda (es la historia de la humanidad). El público, modelado por sus felicidades y desgracias personales, es quien debe elegir. Aunque sabemos que en toda elección no sólo interviene el azar, sino el mercado de nuestros días. Mejor hagamos y actuemos acorde con la anécdota que circula sobre Fats Waller: “A una señora que le preguntó: ‘¿Qué es el jazz?’, el célebre pianista, cantante y

200 *Ibid.*

compositor Fats Waller le respondió: ‘Señora, si aún no lo sabe, déjelo correr’.²⁰¹ Coloquemos, pues, el CD en el reproductor de sonidos, y dejémoslo correr. Escuchemos las notas que salen de los instrumentos de Allan, Janio Mikel, Óliver Domínguez, Ely Vásquez, Bolívar Gómez, y los músicos invitados. Luego, vayamos al concierto, porque el rock es el mejor amigo de los escenarios, porque la energía y el entusiasmo se agigantan cuando las luces y el trago de ron las acompañan. Y escuchemos, también, la magia que aflorara en otras producciones: *Finding Demo* y *Mi nueva edad*, con la colaboración de Pablo Dacal y de Vicente Cifuentes (“Puede que sí”), René del Risco Bobea (“Lissellot”), “Juan Gomeró” (anónimo) y “Confundidos”, del gran maestro puertoplateño Rafael Solano. Y la presencia imperecedera, diosa con los pies sobre la tierra, de Carolina Jansen, guía de luz del joven maestro del rock dominicano.

201 Joan Riambau Möller. *La discoteca ideal del jazz*. Barcelona, Planeta, 1995, p. 7.

***Odio a los espejos* o la diluida frontera de los sueños**

Lo primero que llama la atención al leer los cuentos del libro *Odio a los espejos*, de Eulogio Javier, es cómo se diluye la frontera entre lo real y lo soñado, es decir, la forma en que el sueño se instala, sustituyéndola, en la realidad. Es una constante diferenciadora en los cuentos de Javier, con la excepción del titulado “El Cojo o Agustín Sánchez”, aunque ese cuento también posea un sueño colectivo de trasfondo.

Un mundo pesadillesco es el que crea el autor en “Confesar los cuerpos, confesar las almas” (primer cuento del libro) que nos hace por momentos recordar el universo narrativo de Franz Kafka. “Confesar los cuerpos, confesar las almas” narra la historia de un hombre que, movido por los celos, decide investigar a su mujer pues sospecha que ella lo traiciona con un sacerdote... en los sueños. En la otra realidad, en la real, el hombre y su esposa, Anibelka, asisten a terapia matrimonial para superar la crisis de celos; pero la situación se complica pues el hombre, el esposo de Anibelka, se convierte en amante de la terapeuta. Aun así, su nueva conquista no logra disipar sus celos y decide organizar una coartada para acabar con la vida del sacerdote. Citado desde la realidad por el hombre celoso, el sacerdote viaja a través de la diluida frontera de los sueños y entonces, en presencia de la soñadora infiel, Anibelka, el cura recibe las heridas mortales... y se desvanece.

Además de las reflexiones sobre la realidad y los sueños (y de su contenido erótico-sexual) el cuento nos enfrenta al tema de la doble identidad, subrayado por repentinos cambios de narrador y diálogos con estilo libre directo que sugieren la dualidad psicológica de los personajes.

La idea del destino como camello ciego (expresión tan querida de Borges) está presente en “La otra cara”, segundo cuento. En éste, Maruja, una joven hermosa y malintencionada, coquetea con un

hombre hasta el punto de seducirlo. Luego lo acusa de violación sexual y el hombre va a la cárcel donde, ya preso, dedica sus días a reflexionar sobre la realidad, el destino, los sueños. Hasta que, en la realidad o en los sueños, el destino organiza (años más tarde) una cita entre Maruja y el supuesto violador. Él asiste y allí todavía la espera, dichoso porque su destino quizá sea esperar; dichoso ante la disyuntiva del encuentro o la espera sin fin.

Aunque otros elementos de su narrativa están presentes en este cuento (referencialidad, crítica social, cuento dentro del cuento) es, como he señalado, la crueldad del destino el escenario de fondo de “La otra cara”. El narrador confiesa:

A Maruja la conocí una de esas extrañas ocasiones en que el destino tal vez por una mala noche, ha amanecido de mal humor y comienza, abusando de su ceguera, a repartir desgracias a diestra y siniestra. A mí, como ustedes muy bien saben, me tocó una. Claro que en principio la disfruté con pasión y locura, palabras que deberían ser sinónimas (*OLE*, p. 37).

Las reflexiones sobre el objeto con que trabaja el autor, el idioma, son notorias en este libro. La conciencia de que todo argumento, todo personaje es, a fin de cuentas, una deliberada organización de palabras. Semejante conciencia de creador es la que le lleva a usar la duda como estrategia narrativa. A menudo sus personajes no están seguros de los hechos. O simplemente sospechan que los acontecimientos ocurren al revés, pueden ser no el anverso sino el reverso, la otra cara de la moneda. La duda logra crear, a la vez, un ambiente de ambigüedad semántica acrecentada por el uso frecuente de frases negativas, como es fácil comprobar en la página 38 cuando el narrador dice: “Creo, no estoy muy seguro, que esa noche fuimos a bailar a la barra Noche Azul. Por no más de una hora Maruja estuvo con nosotros, yo, con deseos de hacerlo, no me atreví a invitarla a bailar, quizás por timidez”.

Al igual que en otros cuentos, en “La otra cara” existe una continua referencialidad y un deliberado juego con el tiempo. La

referencialidad (ese homenaje a los maestros) es tan variada como sorprendente (Barthes, *Las mil y una noches*, Adán, *La Biblia*); parecería representar una radiografía de la evolución mental de ciertos personajes. La de Adán no representa sólo una evocación religiosa, sino que adquiere una simbología casi irreverente: Adán es símbolo, en este y en otros cuentos, del ser inocente y abusado, tanto por las terrenales evas como por la divinidad: “Tengo frío” (dice el narrador-personaje en la página 40). “Arrópate, respondí con inocultable falsedad. También tengo miedo. Ya estaba frente a mí desnuda, y pensé en el pobre Adán”.

En cuanto al juego con la temporalidad (que junto a los diálogos caóticos y a la duda como estrategia narrativa impulsan la ambigüedad semántica) existen en “La otra cara” pasajes memorables. Podemos citar, como ejemplo, aquel instante en que el protagonista, en la prisión, reflexiona sobre la realidad, su indeseada realidad presente, y entonces proyecta en su mente el anhelado porvenir:

Esto [sus especulaciones sobre la realidad] me llevó forzosamente a recordar el futuro. Ya hoy es mañana. Amaneció. El mundo entero está intacto, inalterado, salvo un hecho: estoy acusado de violar a una menor, y no sé qué tiempo duraré en la cárcel. Tal vez, cuando todo se aclare, yo salga como inocente, aunque no lo sea; ya ella será mayor y tal vez decida ponerme en libertad con algunas condiciones, hasta ahí no llega mi recuerdo” (*OLE*, p. 40).

El tema del suicidio aparece por segunda vez en “Adán”, el tercer cuento del libro. ¿Qué ocurre en esta historia que la hace particular entre las otras historias? Sucede que aparecen dos cuerpos (un hombre y una mujer asesinados en la vía pública). Sólo el lector se enterará (vía el personaje asesino-suicida) que es un crimen-suicidio pasional; pues se trata de un hombre que, después de montar en su auto a una mujer de la calle y hacerse su amante, descubre que la mujer era un hombre.

Concomitantemente con el tema tabú que enfoca, hay en “Adán” una peculiar disquisición sobre la fealdad, entendida como una suerte de insignificancia absoluta. Es a lo que se refiere el narrador protagonista cuando en la página 49 explica:

Para que tengan una idea más clara de mi situación, y porque un ejemplo es más eficiente a menudo que cualquier explicación, nunca he logrado impresionar a una mujer a primera vista. No me quejo, he tenido mis conquistas, pero nunca sin emplearme a fondo, en ocasiones abrumado con detalles, sobornando con ingeniosidades y con promesas inconcebibles y tal vez impracticables caricias.

En principio es sólo Adán, el personaje Adán (símbolo en estos cuentos, ha sido dicho, del ser ultrajado, víctima irremediable de Dios y de los hombres). Pero desde el punto de vista psicológico (no perdamos de vista que Eulogio Javier es un estudioso de la conducta humana) Adán es, en este y en otros cuentos, el ser humano abusado. Él atrae su propia desgracia, pues padece lo que algunos psicólogos llaman, v.g. Laing (1974), *inseguridad ontológica*. Muchos personajes de este libro han experimentado, al igual que Adán, la caída. Están *marcados*. De ahí que sean, sin saberlo a veces, culpables de algo. Sólo que la culpa es, como se admite hoy, una realidad síquica; es, para decirlo de otro modo, la conciencia del “pecado”. ¿Por qué, entonces, estos personajes se sienten culpables; peor aún: insignificantes? ¿Por qué, si no han cometido falta alguna, más allá de la que la conciencia del pecado (esa realidad síquica) les dictamina? Se sienten culpables porque para Eulogio Javier, dios omnipotente respecto de sus criaturas, la realidad síquica (y la de los sueños, si no es la misma) es tan real como la realidad “real”, la de la vigilia, la material.

Insisto, pues, en que el rasgo que caracteriza la personalidad de estas criaturas (con la excepción de “El Cojo o Agustín Sánchez”, quien pertenece a otra estirpe) es la inseguridad ontológica. Sobre este tipo de sujetos Laing (1974) fue uno de los primeros en observar que:

Podrá ocurrir, en efecto, que, en circunstancias ordinarias de la vida, el individuo se sienta más irreal que real y, en sentido literal, más muerto que vivo: distinto en forma precaria del resto del mundo, de modo que su identidad y autonomía estén siempre en entredicho. Podrá ocurrir que le falte la experiencia de su propia continuidad temporal [...]. Es inevitable, por supuesto, que el individuo cuya experiencia de sí mismo es de esta clase no pueda vivir más en un mundo *seguro* de lo que pueda estar seguro *en sí mismo*.²⁰²

Se trata, en fin, de unos personajes sin fe ni proyectos, dueños sólo de un pasado oscuro, puestos ahí de repente, a actuar en el escenario de un mundo hostil y sombrío, rural y urbano a la vez. Un mundo ficticio en que a menudo el cuento se diluye dentro de otros cuentos.

“La Moneda”, cuarto cuento del libro *Odio a los espejos*, narra una venganza. Éste es el argumento: un hombre, uno de los fundadores del “nuevo” pueblo cae mortalmente herido en el Banco Agrícola. El pueblo, y el ajusticiado, se niegan a admitir la muerte. No entienden el por qué (o si existe un por qué) de esa muerte. Pero sí existe: muchos años antes, el hoy ajusticiado había matado a un hombre, y violado a la mujer de aquel hombre. Quien lleva a cabo la venganza es el hijo del antiguo hombre asesinado y de la madre ultrajada; hijo que en aquella época tenía sólo dos años.

Aunque las líneas generales del cuento son sencillas, no lo es el enfoque que el autor les da. Reaparece la interrelación realidad-sueños (sin frontera visible), con un elemento adicional: el sueño colectivo. De nuevo se entrecruzan lo urbano y lo rural a través de saltos cronológicos vertiginosos. El símbolo del espejo facilita, además, la conciencia de lo escurridizo, de lo que fluye sin cesar. Y subraya, también, el tema de la doble identidad, así como el de la fealdad (en la realidad o en los sueños). Y el de la insignificancia

202 T. Millon et al. *Psicología de la personalidad*. México, Trillas, 1974, p. 208.

absoluta, que puede ser, en este cuento, la vejez abrumadora, la inevitable decrepitud.

Mundo decadente, posmodernidad. Con sus personajes rebeldes, marcados, que a veces se niegan a aceptar lo que les ha deparado el destino. Contagiados de irrealidad; proclives más al asesinato que al suicidio, aunque también suicidas. Antes que haber perdido el paraíso, parecería que han nacido en el infierno. De ellos podríamos decir lo que, en un libro titulado *Who I was supposed to be*, ha declarado la escritora norteamericana Susan Perabo al hablar de sus propios personajes:

Cada uno de los protagonistas de estos relatos —a pesar de sus circunstancias diferentes— son espejos y sombras de todos nosotros, también ellos se sienten horrorizados por la posibilidad de amar, paralizados por la inseguridad, desesperados por lograr un cambio y estremecidos por la posibilidad de que ocurra...”²⁰³

Presentado en cuatro (4) planos simultáneos, “La vuelta” narra la historia de un hombre que lee una oferta de trabajo en las páginas de un periódico; se presenta al lugar anunciado y consigue el empleo (una suerte de masajista sexual bien pagado). Debido a las continuas y cada vez más alargadas ausencias del “empleado”, la empleadora sufre una crisis de celos, acrecentada por una crisis mayor: la mujer acaba de cumplir 45 años. Sus celos no son infundados, pues el “empleado” sí la traiciona... con un automóvil deportivo del año, ya que su única y verdadera pasión es la velocidad. Previsiblemente, el “empleado” encuentra su propia muerte en un accidente automovilístico y se reencuentra, en el más allá, con su exmujer fallecida con anterioridad.

El ambiente de “La vuelta” es local: Universidad Autónoma de Santo Domingo, el Malecón y los moteles de la ciudad. Y la referencialidad (*Carnaval de Sodoma, Filosofía en el Tocador, Justina,*

203 Susan Perabo. Citada por Juan Fernando Merino, en *Habrà una vez: antología del cuento joven norteamericano*. Trad. Juan Fernando Merino, Madrid, Alaguara, 2002, p. 17.

Trópico de Capricornio) parecería estar destinada a hacer verosímil la psicología de los personajes.

Están presentes, una vez más, los cambios de narrador y los diálogos entrecruzados. También se percibe un fuerte contenido sexual, aunque sin el componente de sublimación religiosa de “Confesar los cuerpos, confesar las almas”. Y surge, en “La vuelta”, un elemento nuevo en el libro que no será abandonado ya más: el humor, humor negro. Humor asociado a la muerte, a la sexualidad (esa otra forma de morir). Así lo experimentamos en la página 68, cuando el protagonista recuerda:

Entramos al restaurante a la diez de la noche. Pidió bebidas extrañas, al menos para mí. Nunca he pasado de tomar Cubalibre, cerveza Presidente o Bohemia. No sé por qué me recomendó hacer un curso de bartender. Me exigía no pensar en el precio de lo que yo consumiera. Salimos del restaurante, tal vez una hora después, seguimos todo el Malecón, al llegar al elevado de la Luperón me pidió, me ordenó, que retornara para entrar en una de las tantas cabañas que están en la zona. Tía Tania. Nombre de pre-escolar. Comenzó a desvestirse lentamente, quizás para acelerar mis ansias que esperaban la orden apresurada. Al ver que mis ojos dejaban derramar a borbotones no gotas, chorros de deseo, se adelantó a decirme: Cálmate, sólo necesito, por hoy, un masaje.

El cuento que da título al libro es, como se sabe, “Odio a los espejos”. En el plano formal el cuento es una síntesis de los cinco anteriores. En él un hombre, lector voraz y constructor de ficciones, decide suicidarse debido a su propia, inocultable fealdad. En la estación de autobuses una joven mujer se entera de su amargura y decide ayudarlo: se acuesta con él y le contagia el SIDA; pero no le hace saber que lo ha contagiado. Así, después de acostarse con ella, por fin se suicida sin sufrir la decepción de conocer su propia enfermedad.

He dicho que aparecen en “Odio a los espejos” todos los elementos temáticos y formales que el autor venía trabajando de manera aislada en los otros cuentos: la fealdad (o insignificancia) como tema literario; el desamor (consecuencia directa de la fealdad); la idea del suicidio (mitigada momentáneamente por la lectura y comprensión de los libros, desde Homero hasta Javier Marías, desde Nietzsche hasta Plinio Chahín); los sueños, el humor negro, los cambios de persona narrativa.

Si en verdad existe, como la sicología contemporánea viene afirmando desde antes de Laing, la inseguridad ontológica; si una consecuencia necesaria de tal inseguridad es el encuentro con la muerte; si es así, entonces ningún personaje representa mejor semejante desviación sicológica que el protagonista de este cuento. En algún momento, cuando ni siquiera la lectura de sus libros conseguía mitigar su angustia llega a plantearse, a través del narrador: “Entonces era ya el tiempo de lo inexorable. Recordó el revólver, portador de su libertad. Hubo de dedicarle gran tiempo a limpiarlo, y asegurar así que en la hora cero éste también no fuera a negarle su felicidad” (P. 76).

¿Qué clase de ser es éste, que decide encaminar todas las empresas de su vida en una sola dirección: la de su propia muerte? ¿Este hombre que sólo vive para morir? Es un ser marcado por la fatalidad; porque la fatalidad es su única dicha.

Como si fuera la otra cara de la moneda, la muchacha de este cuento, a pesar de la certeza de su propia, inminente muerte, es poseedora de una extraña compasión. Instala a La Muerte en el cuerpo del protagonista, pero (paradójica compasión) no se lo hace saber para evitarle una decepción, pues este hombre sólo será feliz si muere sano.

El libro cierra con un cuento cuyo tema y ambientación se alejan bastante de los demás, pero con los recursos formales y los elementos de fondo ya descritos. La acción se traslada al ambiente rural. Es como sigue: el Cojo llega al pueblo un día cualquiera y allí se establece. Es un contador de historias, un *hablador*. Se las cuenta al pueblo, y a un tal Batista. Destaca, entre las historias, la del origen de su propio nombre (El Cojo) que no es más que un error,

pues el disparo que recibió de un marido ultrajado no le hiere sólo la pierna, como se sospechaba, sino que le arranca de cuajo el pene.

Aun cuando, igual que en los demás cuentos, en éste subsisten los conflictos de identidad, la fealdad como tema literario, el cuento dentro del cuento..., aún así el tono general de “El cojo o Agustín Sánchez” es distinto. Este personaje (al igual que la muchacha de “Odio a los espejos”) no está marcado por la inseguridad ontológica, por la debilidad. Antes al contrario, es un ser fuerte, que se miente a sí mismo, si es preciso, para mentir mejor a los demás. Entiende, como los sicópatas, la realidad al revés (acaba acostándose con la mujer de su amigo “por solidaridad”, es decir, para hacerles un favor a ambos). Semejante a un sicópata, sus palabras no corresponden a sus acciones pues, como aquel, “sufre de una especie de demencia semántica”.²⁰⁴

No, señor Batista [se puede leer en la pág. 85] la relación con ella no fue sólo excelente, con decirle que al principio me habló tanto de la excelencia de hombre que era su marido. Es un ser extraordinario en todo el sentido de la palabra. Esto lo murmuraba mientras nos consumíamos en una pasión inconmensurable, no lo decía con palabras, era con gemidos. Me producía una felicidad indescriptible, sabía que nunca hacía el amor conmigo, sino que me tomaba sólo como pretexto físico. En algún momento mi placer se convertía en júbilo, sentí en algún abismo de la profundidad de mi corazón que él me lo agradecería con todas las fuerzas de su espíritu, había logrado mantenerlo vivo en la memoria de su mujer al tiempo que la mantenía físicamente a ella, es decir, mi colaboración era doble.

Este personaje, excelentemente creado por Eulogio Javier, es incapaz de colocarse en el lugar del otro. Sus actos, por más descarados que puedan resultarles al lector, encontrarán siempre

204 Guillermo Vidal y Renato D. Alarcón. *Psiquiatría*, Editorial Médica Panamericana, 1988, p. 328.

una justificación. Y tal justificación, narrada por el personaje con el mayor de los descaros, es lo que convierte a El Cojo en un personaje memorable. Su fluidez verbal, su encanto para contar historias y su frialdad en el momento de tomar decisiones cruciales compaginan bien con los rasgos de la personalidad sicopática.

Los cambios de narrador se producen con relativa frecuencia en este cuento, pero matizados por un detalle técnico peculiar: cada narrador entrega la narración a otros narradores, formando así un círculo que dinamiza la acción.

En un libro capital sobre crítica de arte norteamericana, el escritor James Gadamer pasa revista a los elementos distintivos de la posmodernidad. La necesidad de intelectualizar el arte (a veces en detrimento de su competencia y belleza física) es uno de esos elementos que permiten al artista “rebelarse contra el viejo orden de la modernidad, cuyo austero formalismo había parecido que vaciaba al arte de referencias a cualquier cosa que estuviera más allá del propio objeto”.²⁰⁵ El rechazo de la vanguardia (otro rasgo diferenciador) pasa a ser “la postura vanguardista de la época actual”. Y la rebeldía, “que en la modernidad había sido un medio para conseguir un fin, ahora se ha convertido en un fin en sí misma”.²⁰⁶ El cuestionamiento a los dirigentes del poder político y religioso, a las religiones en sí mismas, el trato abierto y desafiante sobre la sexualidad y otros temas tabú son, también, elementos característicos de la posmodernidad; del arte que se desarrolla, aproximadamente, desde la década de los años sesentas del siglo XX, a partir (para ser más exacto) de los lienzos negro sobre negro de Ad Reinhardt.

El libro *Odio a los espejos*, de Eulogio Javier es, como se ha observado, un libro actual, signado por muchos de los elementos de la posmodernidad. Pero Javier se separa, felizmente, de la postura extrema del arte actual, que produjo un arte en sentido general y una literatura en particular (sobre todo a partir de los años 90), “frío, glacial, inerte hasta el punto de la parálisis”.²⁰⁷

205 James Gadamer. *¿Cultura o basura?* Trad. Mariano Antolín. Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 54

206 *Ob. cit.*, pp. 79-81.

207 *Ob. cit.*, p. 80.

Eulogio Javier pertenece, como yo, a esa promoción de escritores que empiezan a publicar sus obras ya avanzada la década de los años '90 (nosotros preferimos llamarla promoción Final de Siglo). Le ha tocado formarse en la era de la información y de la conquista espacial, la era del “individualismo agresivo del estilo personal; época en que existe una proliferación tan notable de estilos que a veces lleva a la convicción de que no hay estilos”.²⁰⁸ Por ser el arte de la era de la información es, como consecuencia, el arte de la opinión. Y es ahí (en la opinión irresponsable y aduladora, en la farándula cursi y excesiva, en la burda publicidad), es ahí donde acecha el peligro en perjuicio del buen arte, de la buena literatura, y a beneficio de la mediocridad. Contra ese peligroso abismo ha luchado Javier, con éxito, durante más de una década.

Porque no se dejó seducir por el elemento menos fecundo de la posmodernidad: la incomunicación absoluta; ni se regodea en el exhibicionismo intelectual y estéril de ciertas corrientes literarias y lingüísticas de las últimas décadas, el libro *Odio a los espejos* es un buen libro de cuentos. Profundiza en las complejidades del hombre de hoy y se compromete no con el mercado avasallante de estos días sino con la mejor literatura. Ficción que se sabe ficción, como diría A. G. Berrio (1994), ascensión semántica respecto del mundo real en que vivimos.

208 *Ibid.*

Víctor Saldaña y su *Sombra de nada*

De los años ochenta a nuestros días

Antes de entrar en el comentario sobre el libro *Sombra de nada*, permítanme una reflexión sobre la evolución de las promociones literarias dominicanas de los últimos treinta años: Generación de los 80's, Final de siglo o literatura de los años 90's, y Promoción de la Internet y el ciberespacio.²⁰⁹ Aunque los ejemplos que destaco pertenecen, en su mayoría, a la poesía, estas reflexiones son aplicables a la narrativa y el ensayo literario.

La ebullición de ideas que se gestó en la década de los ochenta, especialmente a raíz de la formación del Taller Literario “César Vallejo”, ofreció a esa generación de escritores la oportunidad de ejercer un liderazgo sobre las siguientes promociones. El componente político del momento (conflictos ideológicos entre la nueva y las anteriores generaciones) barnizó con matiz dramático el momento, espectacularidad que no han alcanzado las siguientes promociones. Se discutían ideas, posiciones políticas, filosóficas y lingüísticas. Se producía, además, una continua publicación de ensayos al respecto. La sensación era, en principio, de fe en el porvenir; pero pronto el optimismo experimentado por los nuevos escritores acabaría convertido en pesimismo.

El desencanto sufrido por quienes vivieron la adolescencia durante el período de los doce años de Joaquín Balaguer se convertiría en telón de fondo de sus textos literarios: alusión frecuente al suicidio, predilección por el mundo de los sueños, preferencia por escritores “no comprometidos” o abiertamente contestatarios. En el plano político, ese período corresponde al de la Guerra Fría, época liderada por los dos grandes bloques

209 No abordaré los movimientos literarios que se han desarrollado durante las últimas décadas; baste con señalar que entre esos movimientos se destacan el Contextualismo, la Metapoésia, y el Interiorismo.

imperialistas: el capitalismo capitaneado por los Estados Unidos de Norte América *vs.* el socialismo de la hoy desaparecida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS. En la actualidad tales denominaciones huelen a prehistoria; sin embargo, toda aquella ebullición de ideas y antagonismos ocurrió hace unas décadas.

En el ambiente dominicano, la atmósfera había sido, durante los doce años de Balaguer, de persecución, encarcelamiento y asesinato de los líderes de la izquierda revolucionaria. El arribo del Partido Revolucionario Dominicano al poder, en el año 1978, ofreció un espejismo de esperanza y democracia a los jóvenes formados durante la época siniestra. Pero la esperanza duró poco porque, como dicen por ahí, el diablo anda suelto: esta vez se presentó a través de dos fenómenos naturales: el ciclón David y la tormenta Federico.

El pesimismo provocado por los acontecimientos históricos encontraría su eco en los textos de los jóvenes escritores, quienes escaparon de la burda realidad hacia las reflexiones filosóficas, los sueños, el coqueteo con la idea del suicidio. La lista de escritores que ejercieron influencia está bien documentada (desde Pitágoras hasta Octavio Paz, desde Roberto Juárez hasta Lezama Lima), por lo que no vamos a insistir en ella. Ni en los líderes visibles de la Generación.

De repente había transcurrido una década. Como signo distintivo, prevaleció la relación literatura-conocimiento.

El final visible y definitivo del período de la Guerra Fría ocurre en el año 1989, con un evento que inició el reordenamiento geográfico, político y económico mundial: la caída del Muro de Berlín. Ese evento sentenció el descalabro de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, y determinó la hegemonía de una sola potencia mundial: los Estados Unidos de Norteamérica. La caída del Muro de Berlín es el evento internacional más trascendental que signó a mi promoción, aquella formada por quienes empezamos a publicar en los años 90's. En el ámbito nacional, el evento impactante fue el retorno al poder del viejo líder reformista, año 1986, pues representaba la vuelta al pasado, una suerte de trauma generacional que asestó el golpe definitivo a cualquier tipo de fe. Un eterno retorno nietzscheano palpable en la realidad.

Los autores más representativos de un período son aquellos que logran recoger el ambiente de ese estadio histórico, trascendiendo, por supuesto, los detalles anecdóticos. En ese sentido, son dignos de tomar en cuenta los escritores que elaboran una propuesta escritural en la que lo cursi (es decir, aquello que se le ocurre a cualquiera en la época que le tocó vivir) no tenga cabida. Ya sabemos que la originalidad siempre será relativa; y que alcanzarla conduce al aislamiento, sobre todo si prefigura el porvenir. *Algunos nacen póstumos*, decía Nietzsche,²¹⁰ consciente de que estaba proponiendo ideas poco cómodas ante la ceguera intelectual de los faranduleros del momento en que él vivió.

Si la década de los años ochenta dictaminó la llamada “muerte de las ideologías”, hecho que repercutió en los escritores hasta producir el tono desesperanzado de esa generación; la década de los 90,s ya no tenía capacidad de asombro, hecho que determinó el tono escéptico de la promoción. Los ochentistas jugaron con la idea del suicidio; los noventistas no tenían motivo para más desilusiones; entonces, la ironía, el humor negro constituyen la manera en que encararon la realidad.

Aunque algunos ochentistas han insistido en que ambas promociones de escritores son una sola, que pensamos y escribimos del mismo modo; y aunque, penosamente, la mayoría asume esa postura con resignación, como cuando nos habla el hermano mayor a quien le debemos respeto; aun así, no somos una misma generación de escritores.

Si algo deberíamos echarnos en cara, la promoción de los años noventa, es la pasividad con que asumimos los postulados de la anterior promoción, aceptando las ideas de éstos como si del discurso de los dioses se tratara. Aun cuando teníamos tan poco en común con ellos, a no ser el respeto y el reconocimiento ante la búsqueda de nuevas formas literarias. Pero este reconocimiento (que en muchos casos devino adulonería, a tal punto que ciertos libros de los noventa son copia fiel de otros de los ochenta) imposibilitó una diferenciación rápida y oportuna, en detrimento de los escritores

210 Federico Nietzsche. *El anticristo*. Trad. Ma. Cándor Orduña. Madrid, Alba, 1998, p. 16.

que publicaron a partir de los 90's. Repito: se quiso imponer la idea de que éramos una continuidad de los ochenta. Continuidad, en ese caso, significaba más de lo mismo, como mucho una copia defectuosa. Por supuesto, nunca fue así. Ya he señalado que los eventos que marcaron a la promoción de los ochenta, el cambio de paradigma que serviría de base a los escritores ochentistas, no serían los mismos que signaron a los jóvenes autores de los años noventa. Y aunque coincidimos en muchas lecturas (Borges, los malditos, Mises Burgos), las diferencias eran significativas: Cioran, Onetti, la novela negra). En los noventa nuevamente la poesía y la narrativa salían de los museos y las bibliotecas (para bien y para mal) y se situaban en el mundo exterior.

En la actualidad, los escritores de esa promoción están en su mejor momento. Tampoco vale la pena enumerar los más sobresalientes, porque sería elaborar, acaso sin base, un canon.

Del mismo modo en que los noventa no son una continuidad de los ochenta, los escritores de la siguiente promoción, la del inicio del siglo XXI, no son una continuidad de la promoción de final de siglo XX. La clasificación de Ortega y Gasset, en la que otorgaba un lapso de 15 años para el cambio de las generaciones no es, obviamente, válida en un mundo vertiginosamente cambiante como es el actual. Siempre habrá puntos de conexión entre una promoción y la siguiente; pero nada más que eso. Sería iluso suponer que mis paradigmas y horizontes de expectativas (para usar una expresión de Jauss) son los de Pablo Reyes o Alexéi Tellerías. *Chatear* es ya en sí una manera de ver el mundo. Y aunque la expansión de la Internet inicia en los años noventa, aquella era una versión primitiva de navegar en el ciberespacio, una visión a años luz de la siguiente generación, que no la vio llegar sino que nació en ella, que vive en ella como pez en el agua.

El punto de unión entre la promoción de final de siglo y la de inicio de siglo XXI radica en que una parte significativa de los escritores de inicio del siglo XXI asumió como estética la postura iniciada por la promoción anterior, la de los noventas: el alejamiento del arte de bibliotecas y referencialidades, para dar paso

a un universo de vitalidad, mezcla de desenfado y cotidianidad irreverente. No es una estética del conocimiento la que profesan, muy de moda en la década de los ochentas; una actitud que brindó sus frutos, pero que, cerrado el círculo, se convirtió en un fin en sí mismo.

Nuestros constructos mentales están edificados sobre la base de los eventos trascendentales que marcaron nuestra vida. Tres períodos diferentes, tres maneras de entender el mundo, de proyectarlo en la página (antes en blanco; ahora virtual), de hacerlo viajar en la geografía, en el ciberespacio. Adolescencia de contiendas ideológicas, el primer mundo; final de la Guerra Fría, muerte de las ideologías, el segundo; sociedad del contacto virtual y la prostitución política, el tercero.

¿Qué nos enseñó el siglo XX?

Nos mostró lo que ya sabíamos: qué distingue al texto literario del no literario; al poema verdadero de la simple enumeración sentimental, del panfleto y de la adivinanza literaria.

Una vez aceptado que los viejos conceptos de rima, metro y ritmo fueron redefinidos en nuestra época; es decir, una vez aceptada la idea de que tales recursos formales no determinan la calidad poética de un texto, entonces enfocamos la mirada hacia otros aspectos de la escritura cuyo valor no ha variado esencialmente a través de los siglos: los conceptos de lengua, símbolo, poeticidad, polisemia y lo imaginario fantástico.

En primer lugar, el siglo XX nos hizo recordar que el poeta²¹¹ está obligado a renovar su lengua, especialmente en el aspecto semántico: habrá de crear nuevos sentidos con las mismas viejas palabras, o alterar la sintaxis establecida para proponer sentidos inusitados. Es lo que realizó César Vallejo en *Trilce*; es lo que logró Franklin Mieses Burgos en *Sin mundo ya y herido por el cielo*, por mencionar dos ejemplos ilustres. Es lo que hace Víctor Saldaña en *Sombra de nada* (2003).

211 Esto es aplicable al narrador, al dramaturgo, al ensayista; en fin, al escritor.

Dado que el instrumento con que el poeta realiza su trabajo es la lengua, ésta debe constituirse en su centro de atención. Y, como lo ha expresado Agustín Besave Fernández del Valle (parafraseando una idea de Carlos Bousoño),²¹² “para hacer de la lengua un instrumento poético es preciso hacerle sufrir una transformación. Valiéndose de procedimientos, el poeta ha de someterla a una serie sucesiva de cambios, a los que llamaremos sustituciones”. Esas sustituciones permiten que el lector se instale en un universo de aparente irrealidad. La sensación siempre será la de encontrarse ante un mundo distinto de aquel en que transcurren sus propios días, del universo de su cotidianidad. En ese sentido, el poeta busca la expresividad, vale decir: “El grado de valor estético inmediato a los registros lingüísticos del esquema verbal del texto literario”; y esa expresividad es, “junto a la ilusión ficcional y a la construcción simbólico-imaginaria, una de las manifestaciones de la poeticidad como resultado connotativo de los enunciados literarios”.²¹³

Lo mismo que ocurre con las palabras sucede con los símbolos que, a fin de cuentas, están determinados por las palabras. La renovación simbólica es propia de los grandes creadores. Así, los símbolos más elementales, los más usados (por estar relacionados con la naturaleza física), carecen de valor en el poema toda vez que el poeta no intente, si no subvertir su significado, por lo menos proponer nuevas significaciones. El rasgo definitorio del símbolo (la capacidad de adquirir otros significados por asociación) no deberá nunca perderse de vista: si el escritor desea aportar nuevas emociones y sensaciones (ya sean placenteras; ya grotescas) habrá de subvertir o modificar el significado que la tradición ha atribuido a los símbolos con que él trabaja.

De igual forma, con el uso de la lengua el poeta va creando imágenes. Del Valle plantea:

En un verdadero poema, las imágenes no son —no deben ser— cobertura de conceptos, sino expresión de intuiciones.

212 Agustín Besave Fernández del Valle. *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 19. El libro de Carlos Bousoño sobre el que del Valle se basa es *Teoría de la expresión poética*.

213 *Ob. cit.*, p. 125.

Hay una zona sensible y vibrante en la conciencia inmediata del hombre que se conmueve ante un cielo rojizo, un mar esmeralda o un pálido amarillo... No se trata de objetos ideales que estén en la región intemporal e inespacial de la lógica, sino de cosas concretas, de imágenes en el tiempo.²¹⁴

Por supuesto, lo que Del Valle propone como requisito de la poesía no es una obligación; es, más bien, una elección, porque la poesía sí puede afincarse en la elaboración de conceptos. (Pensemos, por ejemplo, en la poética del pensar, de los ochentistas). “Un poema sonoro con una total opacidad del ser podrá servir a una pieza musical de Wagner, pero nunca a una poesía”, plantea este autor. “Una expresión pura de las potencias oscuras, de las raíces soterradas del ser, de lo subconsciente, podría interesar al psicoanalista; pero el poeta anda en pos de la expresión integral del hombre de cada tiempo y no de los estados semicomatosos del sueño”, concluye, no sin razón. Pero yerra cuando asegura que: “Pedimos a la poesía un mundo poblado de figuras luminosas, no de fantasmas”.²¹⁵ Y se equivoca porque adopta una postura moralista ante el hecho literario; una postura que encontramos, con asombro, en ciertos escritores dominicanos. Gran parte de la mejor poesía de todos los tiempos está poblada de fantasmas, de espectros errantes.

Otra de las enseñanzas que nos hizo recordar el siglo XX es el valor relativo de la ambigüedad semántica, “un recurso bien conocido, descrito y tipologizado [...] por los críticos de la literatura muchos (sic) antes de que a ella se acogieran las propuestas de la polisemia infinita de la obra abierta, que circulan en la crítica literaria desde hace veinte o treinta años”.²¹⁶

214 *Ob. cit.*, p. 24.

215 *Ob. cit.*, p. 25.

216 A. García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed., Madrid, Cátedra, 1994, p. 378. Este estudioso ha advertido sobre el callejón sin salida a que podría conducir el uso descontrolado de la polivalencia: “El fenómeno evidente y constatable en que consiste la tendencia a acentuar la polivalencia referencial de los elementos significantes ha acarreado [...] una corriente de afirmaciones exageradas hace unos años sobre el valor y el papel de la polisemia en el arte”. (*Ibid*)

En ese sentido, los dos extremos resultan riesgosos: el del texto directo, casi periodístico, que evade la polisemia en beneficio de la realidad, y que a veces deviene panfleto; el del texto polisémico que aleja escandalosamente sus significados de la realidad circundante: poema que deviene adivinanza, es decir, texto con pretensión poética pero cuya “polisemia” es de dominio exclusivo del autor. En el ambiente literario dominicano hay casos de jóvenes panfletarios que han tratado de vender su incapacidad creativa como genialidades de literatura de los suburbios. Es cierto que “la relativa novedad crítica de nuestra reclamación actual sobre la responsabilidad poética de la especialización imaginaria entra en conflicto con el hecho de evidencia de que, en el sistema estético de [...] grandiosos creadores, la trascendencia causal de este tipo de constituyentes poéticos es más limitada y sobre todo diversa de unos casos a otros”.²¹⁷ O, parafraseando a Borges, acaso es cierto que la mejor poesía es callejera. Pero una cosa es poesía coloquial, conversacional; otra, mamotreto épico, lírica de chapuceros. El caso opuesto (el de los creadores de adivinanzas literarias) es bien conocido en nuestro ambiente literario.

Cuando usted se ha formado (incluso deformado) en una lengua, usted entiende de qué trata un poema. Aun cuando se hable de un *temblor*. El temblor se experimenta, la piel, todo el cuerpo vibra. Pero cuando usted, formado en esa lengua, no entiende, ni siente, ni nada, entonces el texto al que usted se enfrenta ha fallado. Nos hallamos ante el infértil terreno de las adivinanzas literarias.

Lo aconsejable es la escritura de textos que se muevan entre esas dos aguas, que sostengan su contenido simbólico y, al mismo tiempo, la posibilidad de generar múltiples sentidos sin que se conviertan en exhibicionismo intelectual. Ese es el equilibrio que se percibe en la poesía de Víctor Saldaña.

Recordemos que todos los elementos que he venido anotando en estas páginas son los que otorgan el carácter poético al texto. Tanto en narrativa como en poesía hay que poner el énfasis en “la condición decisiva de los fenómenos de diseño espacial fantástico

217 *Ob. cit.*, p. 532.

y de orientación antropológico-imaginaria para construir el efecto estético de poeticidad”; sin perder de vista que ese hecho “no debe deprimir la importancia también decisiva de los demás constituyentes poéticos; a partir de las estructuras lingüísticas del texto y de los sistemas de convencionalismos constitutivos de la literariedad”.²¹⁸

Con las citas precedentes, arribamos a otro de los rasgos a tomar en cuenta al momento de enfrentarse al texto poético: la pertinencia o no de sus planteamientos en la época en que el texto ha sido escrito. En una palabra: su actualidad. Modernidad no significa simplemente nuevo, sino espejo de los conflictos del hombre de una época determinada.

Cabe recordar —parafraseando a García Berrios— que el arte del conocimiento (en oposición del arte vitalista) es característico de una sociedad que recurre a la memoria y al pasado para, situada sobre ambos, erigir su mundo de sustitución. Pero tampoco es lícito olvidar que ese pasado estará alterado por la memoria, y que por tanto es otra forma de ficción. O sea, que “los cambios en la experiencia actual de una sociedad o un individuo (cfr. Freud) alteran el significado del pasado. Éste no puede entenderse ya por sí solo, porque ahora es preciso interpretarlo en relación con las preocupaciones del presente”.²¹⁹ Así, pues, cada escritor ha de construir su poética sobre la base de sus convicciones, sin perder de vista, en el camino elegido, los elementos constitutivos de la poeticidad.

Sombra de nada: alguien ronda con fuerza por lo desconocido

Sombra de nada sorprende porque es, al mismo tiempo, varios textos. Confluyen en el libro diferentes géneros literarios, lo que equivale a la creación de otro género. Coexisten, además, el verso y la prosa, el ensayo y el teatro, la información periodística y la conferencia universitaria. Todos estos géneros interrelacionados

218 *Ibid.*

219 John Lechte. *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 17.

de forma tal que difícilmente alguno podría subsistir sin los otros. Además, en *Sombra de nada* sobresale el conocimiento, que no es ya un género sino una virtud. La poesía no es ajena a la intelectualidad; es decir, “yerran quienes creen que el poema es ajeno a toda forma de conocimiento. De lo que se trata es de determinar el tipo de conocimiento que el poema es capaz de generar”.²²⁰ Por supuesto, la exhibición de saberes no debe constituir el centro neurálgico del libro, sino un recurso a su disposición. Lo que todo lector espera es que “ese conocimiento no sea reductible a una noción fija de sentido, de concepto o de objeto, sino que más bien se emparenta con la significación móvil, la polisemia y la vaciedad de referente cósmico”.²²¹ Se trata, como vimos en páginas precedentes, de una de las enseñanzas que nos legó el siglo XX.

Admirador de Cayo Claudio Espinal, Víctor Saldaña escucha, en este libro, las enseñanzas del maestro del contextualismo²²² y organiza la estructura de *Sombra de nada* de acuerdo con lo que recomienda Espinal en *Para una poética del contexto*, cuando se refiere a su ideal de poema moderno:

[...] aquí no hay un hilo conductor sino diseminación, radiación, campo de fuerza, ya que un texto acota al otro, lo actualiza, lo reforma; aspectos que no se han destacado en un texto aparecen superdestacados en otro, con lo cual, por asociación, por referencia, inferencia, y otros medios, queda elaborado un sentido extra para este aspecto, concepto, fenómeno, atmósfera perceptiva, etc., en el cual interviene la imaginación, que trasciende los textos interconectados, los textos constituyentes.²²³

220 José Mármol. “Poesía, poema y conocimiento”, en *Ética del poeta*. Santo Domingo, Amigo del Hogar, 1997, p. 22.

221 *Ob. cit.*, p. 23. Como se puede observar, el punto de partida de las reflexiones de Mármol, citadas arriba, es Alejandro Teófilo Baumgarten.

222 Grupo de escritores que plantea, entre otras cosas, la necesaria unión de géneros en un solo género. Uno de sus miembros más destacados es Cayo Claudio Espinal, autor de importantes libros, entre los que sobresalen *Banquetes de aflicción* (1979), *Utopía de los vínculos* (1982), *Comedio* (1993) y *La mampara* (1994) Otros miembros del Contextualismo son Pastor de Moya, Manuel Llibre Otero, Jim Ferdinand y Héctor Amarante y el mismo Víctor Saldaña.

223 Cayo Claudio Espinal. “Para una poética del contexto”, en *Comedio*, San Francisco de

Se presenta una deliberada dualidad en *Sombra de nada*: las cosas, los objetos se transmutan, son otros, son todo; las cosas fluyen, confluyen, porque:

Todo es brote, ejes-lunas, mecanismos equidistantes, aquí en el bar (apostento vario que oscila) entre las mesas bordadas con llovizna, los ebrios (carnaval centellante) arañan con su vacío las columnas, van dejando retazos de mar y muerte; entonces no puedo soñar otros espacios, no puede asomarse el infinito por mi copa-telescopio. El bar, a ratos también es todo... (*Sdn*, p. 2)

En *Sombra de nada* el juego verbal, las variaciones lúdicas que el yo narrativo realiza con las ideas, posibilita la transmutación de los sujetos. No sólo una espada es flor, el campo-puente, el árbol día; sino que ustedes-yo, la noche-ella. Lo expresa mejor el poeta cuando escribe: “Avancé (avanzamos) tras la música de la ascendencia, era la luz, era(mos) la expansión en su retorno misterioso, besando nuestros difuntos, cantando, oficiando, avanza(mos) (*Sdn*, p. 5).

El narrador-poeta asume los riesgos de la experimentación literaria; el objetivo de su reto es el mismo lenguaje, la pericia verbal más que la creación de conceptos, aun cuando no huye de ellos. Son estos juegos verbales y la continua dualidad y transmutación de seres y formas los que permiten a Saldaña crear mundos (contextos) diferentes; contextos marcados, eso sí, por dos planos poético-científicos fundamentales, a saber: el del “jinete de arena que toca el saxo que se vuelve lluvia”; y el del “investigador en estado de embriaguez que llora por lo ido en un bar desocupado y observa girar el polen en el sueño de las épocas o en el filo de los fragmentos temporales [...]” (*Sdn*, p. 42).

Estos planos fundamentales que hallamos en *Sombra de nada* pretenden unir lo científico con lo poético por medio de la imaginación desbordada, casi surrealista, y de la representación más tangible de lo imaginario: el lenguaje. Discurso científico que

deviene delirante poema, diálogo alucinado que nos desvanece, situándonos inesperadamente en el tubo de ensayo.

Se trata (para usar las palabras que mejor explicarían este fenómeno, las de Cayo Claudio Espinal) de “realizar un tipo de trabajo científico para leer, cuya lectura, además de ofrecer certeza, ofrezca placer estético, por la forma de exposición de la verdad hallada”.²²⁴ En ese sentido, la última parte de *Sombra de nada*, la que lleva por título “Apéndices”, es una investigación con pretensiones científicas: destaca la importancia del polen en la alimentación infantil, pero a través del discurso iluminado de la poesía.

Sombra de nada, “recuerdo y evocación de lo desaparecido” (p. 31), desdobra el discurso científico en poético. Debido a ese prodigio logramos entender que el polen “es el elemento masculino de las flores, el cual fecunda a las flores de la gran mayoría de las plantas y que contiene en general proteínas, carbohidratos, vitaminas, enzimas y se emplea para consumo humano y animal”; todo eso sin desconocer que también:

El polen que siendo finito, es imagen del infinito, eternidad condensada, multicolor puente del blanco hacia el negro, desde donde nos miran como soles gemelos núcleos haploides cansados de meiosis; corriendo por sus escalinatas nutritivas suben los hilos de la virtualidad (columnas de vida y misterio): proteínas, carbohidratos y enzimas que junto a vitaminas, lípidos, aminoácidos, minerales, coenzimas y oligoelementos cierran ángulos siderales, demos el polen que es célula-sexo, célula-origen, semilla de stirpe y creación. Demos nada, irrisión o ausencia; pero demos (P. 7).

La memoria, que lo distorsiona todo y a veces todo lo inventa, realiza la función de hilo conductor en *Sombra de nada*, de enlace entre las diferentes épocas y escenas que pueblan muchos-libros que es este libro, poema delirante y a la vez ciencia ficción. La irrupción del pasado en el presente, la mezcla caótica de espacio y tiempo, crea

²²⁴ *Ob. cit.*, p.117.

en sus páginas una atmósfera alucinada, surreal. El poeta nos dice que la referencia continua a otras civilizaciones y a épocas distantes o cercanas “me vienen [como] planos del recuerdo: los egipcios, los lémures, instantes de la universidad, el maestro de Biología, parado en medio de sus vacíos” (Pp. 2-3). Es reveladora la expresión que sitúa a aquel apreciado maestro “parado en medio de sus vacíos”, porque ese verso logra hacer que lo intangible sea percibido en relación con lo tangible, que el ser recordado desaparezca en el abismo de sus dudas, de su inútil pasión, como diría Sartre.

Pero en ocasiones el poeta no se limita a evocar, a vivir de los recuerdos, sino que produce violentas rupturas espacio-temporales. Rupturas que parecieran (y muchas veces es así) llegarnos a través del mundo de los sueños o del inconsciente. Se producen bellísimas, por irreales, imágenes poéticas, como “aquella ronda de espectros que nos sonreía e interrogaba desde el minúsculo ventanal de sus ojos” (p. 9); o “la espada de Bolívar que florece” (en la página 17), o cuando “me dejo llevar por sus glaciales, por sus bosques de navajas de hielo” (P. 45).

Sombra de nada demuestra, en esa mezcla sugestiva entre ciencia y poesía, que sólo se es libre en los sueños (p. 46), en la memoria que crea mundos, contextos, y en el cambio silencioso, casi mudo, de los colores. Es un libro mágico, poblado por páginas virtuales desde el fondo de un mar desierto.

En la poética contextualista, con la que se identifica Saldaña, “el objeto de cada texto será la síntesis expresiva de una imagen del mundo, con fusión de ciencia, técnica y arte, o de sus recursos; o, simplemente, cada texto será un género literario, una ciencia, y/o un arte diferentes, incluyendo los no canónicos o experimentales”.²²⁵ En *Sombra de nada* ciertas páginas funcionan como entremés; y los personajes tienen plena conciencia de su carácter ficticio.

Escritura lúdica, *Sombra de nada* es un texto cautivador. En él, para decirlo con las palabras de García Berrio (1994), el poder regulador del concepto de realidad ha actuado, para bien, sobre el efecto ilusionista de la ficción. Porque “mientras la ficción realista

225 *Ob. cit.*, p. 107.

se vale del efecto de la mimesis artística para la duplicación de la realidad, la construcción ficcional (como ocurre en *Sombra de nada*) es resultado de una ascensión semántica respecto del mundo real y objetivo”.²²⁶

Esto es lo que ocurre, pues, en *Sombra de nada*, de Víctor Saldaña, poeta de fina sensibilidad y grande pasión literaria. Aunque Saldaña ha seguido, de muy buena fe, los lineamientos de su grupo, su poesía está por encima de cualquier postulado reduccionista. Él es un ente político, pero su literatura trasciende el elemento político. Admirador de los clásicos de nuestra lengua y de otros idiomas, su sensibilidad, por el contrario, se corresponde con la posmodernidad. Y qué bueno que así sea, su destino debe ser el del ser solitario: la única poética es la que nos dicta nuestra experiencia en el mundo.

226 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 3da ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 454.

Onetti: componentes de una poética fundacional

Onetti trasciende la dimensión social y telúrica, la identificación estrecha con problemas o tipos sociales de su país, a que se adhiere la novela que le precede en Hispanoamérica (Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 60).

Quizá sin saberlo él mismo, estaba iniciando el gran cambio que la literatura hispanoamericana iba a sufrir ya entrada la década del cuarenta: en vez de reconocibles tipos humanos, paisajes pintorescos y tesis simplistas, Onetti propugnaba un arte novelístico cuyo carácter era fundamentalmente introspectivo, concentrado en los niveles más oscuros y complejos de la existencia, para intentar un encarnizado examen de temas como la soledad, el erotismo y la infinita capacidad del alma humana para engañarse a sí misma. Lo hizo experimentando además con planos narrativos múltiples, fragmentaciones temporales, fusiones de lo real y lo deseado y el discordante encuentro de lo lírico y lo repulsivo (José Miguel Oviedo. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980) La gran síntesis y después*. 1ra. ed. revisada, Madrid, Alianza, 2003, p. 63).

Nacido en 1909 y fallecido ochenta y cinco años más tarde, en 1994, la vida de Juan Carlos Onetti abarca casi todo el siglo XX, un periodo de cataclismos sociales y políticos sin precedentes, y de grandes escritores —el siglo de Joyce, de Kafka, de Proust, de Faulkner, de Thomas Mann, de Borges—, entre los que merece figurar con una obra singular y difícil, representativa de su tiempo e inconcebible fuera del entorno en que se gestó (Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 223).

Onetti en el contexto latinoamericano

Los aportes de Juan Carlos Onetti a la literatura latinoamericana son relevantes. Se aprecian en su justa dimensión cuando valoramos el contexto narrativo en que inició su labor creativa. Años convulsos, cambios de paradigmas, período de entreguerras. En conjunto, su obra²²⁷ representa la mejor narrativa en lengua española escrita durante el siglo XX; radical y definitiva, situada por encima de la mayoría de los escritores latinoamericanos de su época, hazaña que le convirtió en un fenómeno excepcional, aunque marginal, tardíamente reconocido.

Hagamos un poco de historia. Llegada la fase final del Modernismo, brillan con luz propia los grandes narradores de la Revolución mexicana: Mariano Azuela (1873-1952) con novelas como *Los de abajo* y *El águila y la serpiente* (1928); Luis Martín Guzmán (1887-1956), con *La sombra del caudillo* (1929). Otros nombres destacados son: los del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946), con *Raza de bronce* (1919), José Eustaquio Rivera (1888-1928), de Colombia, con *La vorágine* (1924), y el venezolano Rómulo Gallegos (1886-1969), con la novela *Doña Bárbara* (1929).²²⁸ Las obras de este período, plantea Luis Harss, marcan una etapa en la vida de nuestra novela, “fervorosa y apasionada siempre en sus manifestaciones, pero al mismo tiempo autoritaria, declamatoria y hasta demagógica”. En fin, como se puede

227 Abreviaturas: EP: *El pozo*, TDN: *Tierra de nadie*, PTSN: *Para una tumba sin nombre*, LA: *Los adioses*, LVB: *La vida breve*, EA: *El astillero*, JC: *Juntacadáveres*, DHV: *Dejemos hablar al viento*, CE: *Cuando entonces*, CNI: *Cuando ya no importe*, CC: *Cuentos completos: Incluye la mayoría de cuentos y relatos: Avenida de Mayo- Diagonal Norte-Avenida de Mayo, El obstáculo, El posible Baldi, Excursión, Los niños en el bosque, Convalecencia, Un sueño realizado, Mascarada, Bienvenido, Bob, La larga historia, Regreso al sur, Esbjerg, en la costa, La casa en la arena, El álbum, Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput, El infierno tan temido, La cara de la desgracia, Jacob y el otro, Tan triste como ella, Justo el treintaiuno, La novia robada, Matías el telegrafista, Las mellizas, La muerte y la niña, El perro tendrá su día, Presencia, El gato, El mercado, El cerdito, Luna llena, Los amigos, Jabón, El árbol, Montaigne, Ki no Tsurayuki, Ella, La araucaria. (Quedan excluidos los cuentos escritos en 1928: La derrota de 'Don Juan', Crónica de unos amores románticos, David 'El platónico', Una tragedia de amor, y El hombre del tren; y los fechados en 1994, es decir, un año después de la muerte del autor: "Mañana será otro día", "La escopeta", "Las tres de la mañana", "El impostor", "Los besos", "La mano", "Ida y vuelta", "Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te", "Maldita primavera", "Bichicome".*

228 Para completar una lista calificada de los mejores escritores de ese período, ver: José Luis Martínez, “Unidad y diversidad”, *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 89-90.

comprobar, “una literatura hecha más de vehemencias intelectuales que de jugos gástricos, épica en su concepto, utilitaria en sus propósitos”.²²⁹ Y continúa diciendo Harss, con razón, que el caso que mejor representa ese período es el de Gallegos, quien percibió su país “como un campo de batalla entre las tradiciones retrógradas y las fuerzas del cambio, lo culturalmente ajeno y lo autónomo, la barbarie y la civilización”.²³⁰ Posterior a este relativo florecimiento, la narrativa hispanoamericana, como advertía José Luis Martínez, sufrió cierto declive, a pesar de que en la década de los años treinta aparecieron las “primeras novelas significativas”.²³¹

Es al final de la década de los años veinte cuando aparece en la escena un nuevo tipo de escritor latinoamericano. Un creador que no “buscaba su imagen en las superficies, sino en una dimensión más profunda”.²³² Y es Machado de Assis quien encabeza esa incipiente tendencia. El eco de sus libros resuena en las obras del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1911), quien utiliza, en su famoso libro *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, “un idioma en secreta afinidad con lo oculto”, vale decir, con “todas aquellas zonas de la experiencia que lindan con lo metafísico, una palabra que podemos aplicar por vez primera en nuestra literatura”.²³³ En la novelística, es Roberto Arlt (1900-1942), con textos como *El juguete rabioso* (1926) *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), quien desarrolla, antes que nadie, esa zona de la literatura en nuestra América. El escritor argentino “captó con humorismo patibulario imágenes de un mundo sumergido que era como un mapa del lado oscuro de la luna porteña”. Esto así porque “Arlt no veía la condición humana en un contexto social, sino más bien en

229 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 16.

230 *Ibid.*, p. 16.

231 José Luis Martínez. *Ob. cit.*, p. 90. Para Martínez, entre esas novelas se encontraban: “del venezolano Arturo Uslar Pietri (1905-[2001]), *Las lanzas coloradas*, (1930); del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-[1978]), *Huasipungo* (1934); del peruano Ciro Alegría (1909-1968), *La serpiente de oro* (1935); y del brasileño Graciliano Ramos (1892-1953), *Angustia* (1936)”. Al referirse a esa década la califica como “poco brillante, caracterizada por la novela social, que en Brasil tendrá importancia con el grupo de novelistas que encabeza Jorge Amado (1912-[2001])”.

232 Luis Harss. *Ob. cit.*, p. 24.

233 *Ob. cit.*, p. 25.

su dimensión filosófica y astronómica”.²³⁴ Esa tendencia intimista en nuestra literatura tendría un destacadísimo representante en la figura de Juan Carlos Onetti.

En sentido general, los años treinta producen pocos narradores notables. Uno de ellos es, en el ámbito caribeño, nuestro Juan Bosch (1909-2001), quien en 1933 publica un libro fundamental de la literatura dominicana: *Camino real*. Pero la década siguiente, la de los cuarenta, presenta un panorama muy distinto: irrumpen en el escenario memorables maestros, entre los que sobresalen Jorge Luis Borges (1899-1986), Alejo Carpentier (1904-1982) y Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Es una etapa de superación del naturalismo en beneficio de una actitud rigurosamente crítica de la realidad. Ya en los años cincuenta, Hispanoamérica está embarcada en el proyecto de una novelística más ambiciosa. Años de afianzamiento de nuestra narrativa. Ese período tiene en Onetti a uno de sus más dignos representantes; inaugura la década con *La vida breve* (1950), su novela más innovadora, y continúa con narraciones inolvidables: *Los adioses* (1954), “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Lilibut” (1956), “El infierno tan temido” (1957) y *Una tumba sin nombre* (1959), publicada luego con el título definitivo: *Para una tumba sin nombre*. Otros excelentes escritores de ese período son Juan Rulfo (1918-1980), Juan José Arreola (1918), Carlos Fuentes (1929) y, muy especialmente, Julio Cortázar (1914-1981).

El objetivo de Onetti es escribir una narrativa totalizadora, pendiente de la creación de detalles psicológicos y existencialistas; con plena conciencia (al igual que Borges) del carácter deliberadamente ficticio de la literatura. La irrupción del autor uruguayo en el ambiente literario pone fin a un período, maniqueísta a veces, e inicia el siguiente, abarcador y relativista, de escritores atentos al inestable mundo de los personajes. Con el paso de los años, “tras esta acumulación de experiencias, tras esta lenta conquista de la libertad y la imaginación, tras este insistente aprendizaje de técnicas y estilos, tras esta lucha con el lenguaje en el que va centrándose

234 *Ob. cit.*, p. 26.

la mayor preocupación expresiva [...] se produce el apogeo de la novela latinoamericana”.²³⁵

Hugo Verani reconoce que desde la publicación del que durante mucho tiempo se consideró el primer cuento, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), “y ya con consumada maestría en ‘El pozo’ (1939), Onetti emerge como uno de los primeros escritores hispanoamericanos que rompe con las formas narrativas tradicionales, que se desinteresa en retratar la realidad exterior y recrea una realidad propuesta como entidad ficticia”.²³⁶ Este escritor no pretende “reflejar” ni “copiar” una realidad determinada, sino crearla. A lo largo de cuatro décadas fue inventando un universo peculiar, llamado Santa María, que representa “tanto una destilación y un mapa del tiempo como del espacio”.²³⁷ Ese mundo no es sólo el de sus novelas sino también el de sus cuentos; sus cuentos constituyen el germen de sus novelas y, al revés, a veces un cuento tiene su punto de partida en una escena o en un personaje de una novela. Dicho con las palabras de Verani: “Las novelas de Onetti suelen constituirse en torno a puntos o ejes de máxima intensidad que se mantienen muy flexiblemente unidos entre sí, yuxtaponiéndose o entrecruzándose sin disolverse nunca en una historia única, en un solo punto de vista”.²³⁸

Su originalidad era radical; no muchos lectores y críticos estaban en condiciones de aceptarlo. Así lo observó muy pronto Harss, quien en los años sesenta escribió: “En una escena literaria donde predominan todavía con demasiada frecuencia los mamotretos épicos, los pintores del alma como Onetti son una rareza”.²³⁹ Por ese motivo durante años sus libros “circularon” en absoluto silencio. Su poética no era del agrado de la tradición literaria establecida.

235 José Luis Martínez. *Ob. cit.*, p. 91.

236 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 13. En la década de los 80 han sido recobrados otros cuentos, publicados por Onetti en 1928 y 1929, es decir, años antes de “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”: “La derrota de ‘Don Juan’”, “Crónica de unos amores románticos”, “David ‘El Platónico’”, “Una tragedia de amor” y “El hombre del tren”.

237 Hugo Verani. *Ob. cit.*, p. 17.

238 *Ob. cit.*, p. 16.

239 Luis Harss. *Ob. cit.*, p. 219.

Suele suceder de ese modo: cada época se identifica con el canon asumido oficialmente. Cualquier cambio en el gusto de los lectores y, más complejo aun, de los mismos escritores, implica el paso de décadas de adaptación. La literatura novedosa requiere de lectores imaginativos, ávidos de nuevas experiencias y aventuras.

Atento a la novedad que representaba la literatura onettiana, José Manuel Camacho ha escrito que “adelantándose a los novelistas más señeros del ‘boom’, Onetti ha sido uno de los primeros escritores en comprender que toda obra es la suma de estructura y lenguaje, lo que le ha permitido crear un universo asfixiante, lleno de seres degradados, indiferentes, bordeando siempre la legalidad y la razón”.²⁴⁰

Que no haya sido muy leído en la República Dominicana no debería asombrar a nadie. Si en principio no fue apreciado en países de América Latina con alto índice de alfabetización, ¿qué habría de esperarse en un país propenso a la literatura *light*, que frecuentemente sólo puede deleitarse con la paráfrasis de textos históricos vendidos como novelas?

Si estas páginas sirvieran de motivación a la lectura de sus textos, yo estaría agradecido de la oportunidad de poder escribirlas. “El posible Baldi”, *Los adioses*, “Jacob y el otro”, “El Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, “Tan triste como ella” son textos ideales para introducirse en el universo onettiano. Luego, se iniciaría el ascenso hacia la más radical magia narrativa; empresa iniciada por el autor en los años treinta y cuyo punto de esplendor se percibe en las décadas de los cincuenta y sesenta: *La vida breve*, *Juntacadáveres*, *El astillero*, “Un sueño realizado”, “El perro tendrá su día”, *Para una tumba sin nombre...*

Renovó como pocos la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Su concepción del proceso creativo y de la actividad literaria como actos de soledad, sin transigencias con las necesidades publicitarias, finalmente le han convertido en aquello que tal vez no deseó: una leyenda de la literatura en lengua española. La concesión del

240 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX*. Ámbito Hispánico. Domingo Ródenas (compilador), Madrid, Ariel, 2008, pp. 277-280.

Premio Cervantes en el año 1980 constituye un reconocimiento a la excepcional calidad de su labor narrativa.

Antihéroes onettianos: habitantes de proyectos fallidos *

La creación de personajes²⁴¹ memorables es uno de los atributos de Juan Carlos Onetti; desde el Baldi de 1936 hasta el comisario Medina de *Tierra de nadie* (1941); desde Jorge Malabia en *Para una tumba sin nombre* (1959), pasando por el entrañable Larsen de *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), hasta llegar a Díaz Grey, en *La vida breve* (1950) y, especialmente, al dios todopoderoso Brausen, en la misma novela. Pero más que héroes fácilmente tipificados, los principales personajes onettianos son antihéroes.²⁴²

El proceso de creación de los antihéroes y la influencia de la naturaleza en la toma de decisiones de esas criaturas de ficción son dos aspectos de su narrativa que comentaré en las siguientes páginas. También, las relaciones amorosas y el trasfondo existencialista que mueve a los antihéroes. Describiré los principales rasgos de los personajes y el mundo sombrío en que se mueven, impulsados por el desamor y la falta de fe, por la convicción de que la vida siempre impondrá su ritmo fatal, definitorio. “Fascinado con la idea del Mal” —comenta, al respecto, José Manuel Camacho—, “Onetti ha creado una extraordinaria galería de perdedores, de gente miserable marcada por la ‘indiferencia moral’, que se mueve entre

* Publicado originalmente en *Funglode*, 2011.

241 Como han señalado Marchese y Forradellas, “El personaje —sea héroe, protagonista o actor— es el elemento motor de la acción narrativa. Confundido ingenuamente con la persona, de la que es solamente una representación inventiva, o reducido a una serie de caracterizaciones psicológicas o de atributos, el personaje no se puede aislar ni del universo que lo rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación. [...]” (A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, pp. 316-318).

242 “El héroe es el personaje principal o protagonista de unos acontecimientos [comentan Marchese y Forradellas], el actor de una representación muy variada [...] detrás de la cual se pueden entrever o adivinar esquemas generales o funciones codificadas; de igual manera, en una teoría actuancial, se piensa que la variedad de los personajes puede reconducirse a un modelo bastante simplificado [...]. Desde este punto de vista no existe una tipología plausible del héroe, que es simplemente un personaje” (*Ob. cit.*, p. 194). Por su parte, Mieke Bal aconseja que “se debería [...] hacer una distinción entre el héroe activo y con éxito, el héroe víctima y el pasivo [...]. El héroe víctima se enfrentará con sus opositores, pero no los vencerá. El antihéroe difícilmente se distinguirá por esta función, porque es pasivo” (Mieke Bal. *Teoría de la narrativa —una introducción a la narratología*. 3ra. ed. Trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990, p. 100).

sombras de la vida literaria, dejando para el lector una buena dosis de inmundicia y cochambre, donde no faltan los perversos, los alcohólicos, las prostitutas, los asesinos y violadores, gente frustrada que se inventa vidas interiores para paliar el efecto devastador de la implacable realidad”.²⁴³ Comparto las palabras de Camacho, excepto cuando habla de “gente frustrada” para referirse a estas criaturas. Sólo puede sentir frustración el que posee algún tipo de fe. No es el caso de estos personajes: lo que les asombra es que la gente no sepa que nada vale la pena.

Meticulosos observadores de la conducta humana, los narradores onettianos van documentando cada detalle, cualquier gesto, para atribuir las motivaciones que impulsan a los personajes a actuar. Lo podemos apreciar en “El obstáculo” (1936), cuando el narrador, fotógrafo de conflictos internos, observa y dice: “Todavía esperó algo; un movimiento, una frase de protesta que le sirviera para afirmarse en sí mismo. Comprender por qué estaba ahora débil e inquieto” (CC, p. 38). En textos posteriores habremos de verificar el uso de una terminología psicoanalítica de algunos narradores al referirse a los personajes, lo que supone una actualización del autor en relación con las nuevas propuestas intelectuales de la época.

Al igual que en “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”, el personaje central de “El posible Baldi” fabula, hace de sí mismo *otro*, en un complejo proceso mental semejante a la locura. Esto así porque “al igual que Víctor Suaid en ‘Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida Mayo’ Baldi se imagina hombre de acción, proyección de lo soñado que se convertirá, tres años después, en constante de *El pozo*”.²⁴⁴ Habiendo de ser el Baldi que llevaba “una lenta vida idiota, como todo el mundo”, se deja ganar por el Baldi imaginario, el de “las mil caras feroces que la admiración de la mujer hacía posible” (CC, p. 53). Engañándose a sí mismo, Baldi consigue su fugaz felicidad; engañándose a sí mismo cuando intenta, hazaña inútil, que la mujer vea en él a un héroe de peligrosas, exóticas

243 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Domingo Ródenas (coordinador), Madrid, Ariel, 2008, p. 277.

244 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 272.

aventuras. Este personaje anticipa uno de los rasgos más singulares entre los antihéroes onettianos: la mitomanía. Frente a la chata realidad que le ha tocado vivir, crea una existencia colmada de excitaciones, de hechos para él relevantes. Mas no se contenta con experimentar en su siquis la realidad inventada; decide hacerla común, transmitírsela a la mujer de “grandes ojos azules” (CC, p. 49). Y al plantearla y aceptarla él mismo, acaba por creer su propia mentira y experimentar como reales las fábulas de su imaginación. En consecuencia, al final del cuento Baldi:

Volvió a saludar con la mano, con el gesto seco que hubiera usado el posible Baldi, y se fue. Pero volvió a los pocos pasos y acercó el rostro barbudo a la mímica esperanzada de la mujer, que sostenía en alto los dos billetes, haciendo girar la muñeca. Habló con la cara ensombrecida, haciendo sonar las palabras como insultos.

—“Ese dinero que te di lo gano haciendo contrabando de cocaína. En el Norte” (CC, p. 54).

Por supuesto, Baldi no ha ganado el dinero “haciendo contrabando”, sino con un mísero trabajo de oficina. Pero su felicidad consiste en el hecho mismo de mentir y mentirse a sí mismo, lo que convierte su mentira en un acto de mala fe.²⁴⁵ Porque, como anota Antonio García Berrio,²⁴⁶ con Baldi sucede lo que con muchos seres humanos: inconformes con su destino

245 Resultaría interesante comparar lo que plantea la clínica psicoanalítica, sobre el tema de la mala fe, con la actitud de los personajes de Onetti. Desde un análisis clínico, la mala fe es “[...] un trastorno de la identidad personal, del que deriva un estado inestable del yo. Éste se esconde detrás de múltiples máscaras hasta el punto de no poder diferenciarse de ellas [...]; subyace una multiplicidad de identificaciones contradictorias, que hacen que la persona se viva y se presente como varios personajes, sin saber quién es auténticamente. La inautenticidad consigo y con los otros impide al individuo un contacto real, pues no hay quien lo establezca, y que llega hasta la deshumanización”. Guillermo Vidal y Renato D. Alarcón, *Psiquiatría*. Argentina, Editorial Médica Panamericana, 1988, p. 134.

246 García Berrio lo explica de este modo: “Habitualmente y desde casi todas las perspectivas se señala en dirección al dominio, al control individual de lo colectivo e incontrolable: el hombre descontento con su papel personal, marginal o claramente desfavorecido en la historia general y colectiva, tiene acceso mediante la ficción al control de realidades a la medida de su deseo” (Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, pp. 461-462).

intrascendente, se inventan uno grandioso, sintiéndose superiores al resto del mundo. Pero “quien quiere ser más de lo que es no dejará de ser menos”, ya que, tarde o temprano, “al desequilibrio de la tensión sucederá [...] el de la relajación y el abandono. Una vez postulada esa simetría, hay que ir más allá y reconocer que en la degradación hay un misterio”.²⁴⁷ En tal virtud, no se puede hablar de fracasado para referirse a Baldi: es el hombre que ha sufrido la *caída*; pero que no ha permitido, aun sea vía de la imaginación, que la chata realidad se le imponga. Dicho de otro modo: “El caído nada tiene que ver con el fracasado; evoca más bien la idea de alguien afectado por un golpe sobrenatural, como si una potencia maléfica se hubiera ensañado con él y se hubiese apoderado de sus facultades”.²⁴⁸

Salvo raras excepciones, los personajes de Onetti no se mueven en un ambiente rural, sino en la urbe. Hecho sobresaliente porque, contrario de lo que ocurre con la mayoría de los autores de su generación, él varía el escenario de sus ficciones. En relación con el tema de la presencia de la ciudad en la literatura hispanoamericana, es lugar común que Roberto Arlt y Onetti fundan esa tendencia. Frankenthaler insiste, con razón, en que “Onetti continúa [...] el tema tan reiterado de la narrativa de Roberto Arlt, el del hombre aplastado por la gran urbe”.²⁴⁹ Entre las novelas de Onetti es precisamente la primera, *El pozo* (1939), la que inaugura ese encuentro de los personajes con el complejo universo urbano: “*El pozo* [...] es un cuadro [...] detallado, de las memorias de un individuo en vivencia con lo urbano”.²⁵⁰ Es la historia de un hombre angustiado, cuya existencia fluctúa entre la realidad y los sueños. Y en ese mundo “Eladio Linacero, el protagonista, es un hombre que está perdido en el fondo de su soledad, de su incertidumbre, en su propio pozo”.²⁵¹

247 E. M. Cioran. “Caer del tiempo...”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, 1993, p. 169.

248 *Ibid.*

249 M. R. Frankenthaler. *J. C. Onetti: La salvación por la forma*. Madrid, Abra, 1977, p. 31.

250 *Ibid.*

251 *Ob. cit.*, p. 32.

En otro sentido, el cuento “Convalecencia” (1940) da inicio, con su personaje-narrador, a la corta lista de importantes personajes femeninos de Onetti, quienes rara vez cuentan su propia historia, sino que la conocemos a través de los narradores. De todos modos, no ocurre así con la protagonista de “Convalecencia”, personaje atípico. Preocupada por el tiempo, uno de los temas centrales de este escritor, ella llega a manifestar que “era como si alguno, diestramente, aflojara todas mis ligaduras. Me sentía instalada en un tiempo remoto, segura en mi tierra despoblada, antes de la tribu y los primeros dioses” (CC, p. 100). Esta capacidad reflexiva de un personaje femenino no será una constante; pronto dará paso al enfoque en que los personajes femeninos parecerían desprovistos de la capacidad de pensar.

“Mascarada” (1943) también está protagonizado por un personaje femenino (María Esperanza); vive del oficio más común en los personajes femeninos onettianos: la prostitución. Como suele ocurrir en casi toda su obra, en “Mascarada” los personajes son seres marginales, sobrevivientes de la miseria y las decepciones; todos por igual: María Esperanza, protagonista; tres bailarines (una mujer rubia y pequeña y dos hombres gigantes); un hombre vestido de frac que entretenía a su público con dos monos tristes; una mujer vestida de hombre y que canta a lo lejos; un hombre gordo bebedor de cerveza, con el que finalmente se marcha María Esperanza; una mujer con sombrero; y una tonadillera. Todos, seres insignificantes, burdos y corrompidos hasta los huesos. Esa marginalidad se repite en “La larga historia” (1944), texto habitado por seres desahuciados, *mal vestidos* y colocados dentro de un calor sofocante, como en la escena en que: “Capurro estaba en mangas de camisa, apoyado en la baranda...” (CC, p.133).

El cuento “Esbjerg, en la costa” (1946) nos hace recordar la falta de fe de los personajes; aunque esa condición no les hace perder su dignidad, su paradójica honestidad. El narrador ofrece testimonio de la aparente contradictoria honestidad cuando anota: “Conocí la historia, sin entenderla bien, la misma mañana en que Montes vino a contarme que había tratado de robarme, que me había escondido muchas jugadas del domingo para bancarlas él, y que ahora no

podía pagar lo que le habían ganado” (CC, p. 156). Montes es un truhán, pero le avergüenza actuar como si no lo fuera, por eso comunica al protagonista su intento de engañarle, le confiesa su bajeza, lo que lo convierte en un ser despreciablemente honesto.

Un caso peculiar es el de *La vida breve* (1950), novela que lleva hasta el límite de la razón las posibilidades literarias para crear personajes. Estas criaturas ficticias, invenciones de Brausen, de repente se instalan en el mundo real y despliegan sus anécdotas. Aun así, mantienen los rasgos fundamentales de los antihéroes de otros textos, desde la condición social y el aspecto físico miserables hasta la capacidad de fabulación o mitomanía. Pero en esta novela surgen y se afianzan en sus características definitorias algunos de los antihéroes ahora emblemáticos: Brausen, Díaz Grey, Larsen. Nuevamente los personajes suelen permanecer en mangas de camisa; pero se mueven en un universo cada vez más reconocible y único, que oscila de lo tangible a lo intangible, de lo fácilmente reconocible en la realidad hasta lo inaprensible. En ese mundo los antihéroes aparecen de golpe en medio de la tarde o de la noche, y bajo los efectos asfixiantes del calor infernal: “El hombre debía de estar en mangas de camisa, corpulento y jetudo; ella muequeaba nerviosa, desconsolándose por el sudor que le corría en el labio y en el pecho” (LVB, p. 12).

La dicha de estos seres *extranjeros* tiene lugar en los recuerdos, porque sólo la memoria posee la virtud de recuperar el paraíso perdido de la adolescencia. En la adultez, han renunciado a cualquier fe, esperan que pasen las horas tirados en una cama, mientras el narrador establece toda suerte de comparaciones entre personajes y animales, especialmente cuando se trata de personajes femeninos: “La mujer se rio, tres chorros de risa; al revés de la voz, ansiosa, que se detenía inesperadamente para señalar el final de cada frase, la risa parecía haber estado contenida, formándose, durante mucho tiempo, y saltar de golpe, entrecortada, como un débil relincho” (LVB, p. 15). Entre los antihéroes de *La vida breve*, Stein representa a una criatura enajenada y grotesca. Debido a su mejor posición económica respecto de Brausen, no pierde oportunidad para degradarle, al tiempo que vive del recuerdo de la época en que

escapó a París con su amada Mami. Pero, lejos de incomodarse, Brausen va analizando la conducta de Stein, sin mucha esperanza de que su amigo cambie de actitud; y nos presenta una visión del auténtico Stein, de aquel a quien Brausen frecuentaba, bastante tiempo atrás, en otra ciudad y tiempo mejores: “Recordé el café de Montevideo, en la esquina de una plaza. Recordé la cara alterada de Stein, su traje viejo y manchado, demasiado grade (*sic*) para él, el cuello de la camisa con arrugas que la mugre subrayaba” (*LVB*, p. 35).

Los personajes inventan una farsa, un juego, y acaban creyendo en él, actuando en consecuencia. La ficción acaba imponiéndose sobre la realidad, triunfa sobre la cotidianidad monótona, porque suelen asumir la ficción como una actividad lúdica, a menudo placentera: “Llevé demasiado lejos el juego, porque me divertía, y me desnudé” (*LVB*, p. 43). Al desnudarse, al mostrar su rostro auténtico, surge un submundo poblado de contradicciones y fantasías, emocionante por definición.

Insisto en que muchos rasgos de los personajes pasan de un cuento a otro cuento, de una novela a otra, hecho que contribuye con la creación de la saga onettiana. En *La vida breve* (pp. 94-95) el señor Lagos, esposo de Elena, hace un comentario (a propósito del muchacho-amante a quien Elena persigue) y ese comentario recupera la conducta de Larsen en *El astillero*, siempre y cuando obviemos, claro está, la diferencia de edad entre el muchacho y Larsen, y la cronología de las publicaciones: “Ese tipo de muchacho [...] Y en cambio de eso, ¿qué da el gigoló en cambio de dinero? Esas mil atenciones, esa actitud de servidumbre constante. Las flores, los regalos oportunos y baratos, la ayuda para sentarse o levantarse, para ponerse un abrigo o subir a un coche. [...] En cambio, él recibirá algo más que dinero. Recibirá la admiración de ella”.²⁵² Algo similar hace Larsen en *El astillero* con Angélica Inés y

252 Este fragmento serviría como ejemplo de las inusuales conductas amorosas que sostienen los personajes. Corrijo: las aparentemente inusuales conductas amorosas. En el fondo, éstos son los comportamientos diferenciadores de los seres humanos, los que nos hacen humanos; pero la sociedad educa para que ocultemos tales comportamientos. En el apartado titulado “Amor y odio: las dos caras de la moneda” abundaré sobre este tema.

con la mujer de Gálvez,²⁵³ pero allí el narrador no lo nombra sino que el lector deduce la conducta de Larsen al verle actuar.

De igual forma, el siguiente monólogo de Elena Lagos (*LVB*, p. 97) conecta con otros muchos relatos y novelas, especialmente (en el tono) con *El posible Baldi* (“porque cada Lagos que inventa es una posibilidad”), y con *Juntacadáveres* (la teoría del miedo expuesta por Díaz Grey) así como con *El astillero*, en la escena en que el narrador llega a la conclusión de que “Lagos miente [...] porque está viejo”. Y, a propósito de mitomanía, y de intertextualidad, no olvidemos la reflexión de Elena sobre la conducta de Lagos, su esposo: “Miente siempre, miente tanto, que sólo podrá llegar a saber quién es si le toca vivir a solas” (*LVB*, p. 97).

Otra particularidad que une *La vida breve* con diferentes novelas, especialmente con *Juntacadáveres* y *El astillero*, es la obsesión de un personaje por manipular un revólver, objeto que usan narradores y personajes para hacer alusión, unas veces, al homicidio; otras, al suicidio. Es esto último lo que atormenta a Brausen en *La vida breve*: “Al atardecer, Gertrudis pasó del balcón al cuarto; boca arriba en la cama, yo estaba pensando nuevamente en el revólver, recién comprado, que guardaba en mi escritorio, en la agencia” (*LVB*, p. 103). Algunos personajes sólo juegan con la idea; otros llevan a cabo la acción.

Los personajes masculinos suelen permanecer chupando pastillas, mentas, en esos espacios cerrados e irrespirables que constituyen el mundo de Santa María; Brausen lo hace mientras piensa: “Estuve inmóvil mirándola, la boca llena de pastillas de menta” (*LVB*, p. 127). Costumbre frecuente de Larsen en *Juntacadáveres*.

La idea onettiana de la influencia que ejercen otros seres en nuestras vidas, o de nuestra propia influencia en las suyas: un gesto, una risa, la manera de cruzar las piernas; es una idea similar a la que posee Jorge Luis Borges (1899-1986) sobre el mismo tema. En *La vida breve* Brausen contempla a Gertrudis, y piensa:

253 La visión de Onetti sobre la conducta femenina es que el motor que la mueve es la vanidad y, probablemente, la mala fe (al estilo descrito por Sartre). Cuando Onetti describe las relaciones amorosas, percibimos un trasfondo de premeditación en los personajes.

Mientras comíamos estuve observando en la cara redonda de Gertrudis el suave gesto victorioso y el brillo que lo bañaba, como un baho, como la resolución de mantener y gustar en silencio su victoria. [...] Quizá la máscara hubiera nacido en el tiempo que ella vivió en Temperley, hija de una mirada, una frase, una rodilla impaciente, y había sido alimentada durante tardes sucesivas en confiterías, calles apartadas y hoteles (*LVB*, pp. 127-128).

Después de haber leído el anterior fragmento²⁵⁴ pensemos, por ejemplo, en el cuento “El acercamiento a Almotásim”,²⁵⁵ del libro *Ficciones* (1944) y realicemos la comparación. Notaremos que, aun con sus particularidades, existen puntos de contacto relevantes entre ambos escritores. La diferencia más notoria es que los personajes de Onetti hurgan en el presente algo perdido en el pasado, buscan algún rasgo amado en otros seres, relacionados o parecidos a los seres que ellos alguna vez amaron. “También sirvió la invitación para que descubriera, maduro, mi antiguo deseo — tantas veces insinuado y rechazado— de reencontrar a Gertrudis en Raquel, de volver a estar nuevamente con mi mujer, con lo más importante suyo, por medio de la flaca hermana menor” (*LVB*, p. 151). En cambio, los de Borges están marcados por el símbolo, son repeticiones o, a veces, criaturas que anticipan, prefiguran los sucesores; irremediamente, como una imposición del destino. La influencia o simple similitud entre la narrativa de Borges y la de Onetti se mantendrá hasta el final de la vida del autor uruguayo. Así, en la novela *Cuando ya no importe* (1993) leemos frases que hacen

254 Las coincidencias entre la biografía de Onetti (matrimonio con una mujer y después con la hermana de ésta) y la relación entre Brausen, Gertrudis y la hermana de Gertrudis, no es un secreto para nadie. Otros comportamientos de los personajes (consumo excesivo de alcohol, preferencia manifiesta por las mujeres muy jóvenes) tampoco son casuales.

255 Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Madrid, Emecé, 1984, pp. 41-42. Recordemos que “el argumento general” de la novela a que se refiere “El acercamiento a Almotásim”, de auditoría, supuestamente, “del abogado Mir Bahadur Alí, de Bombay” consiste en “la insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien. [...] El inmediato antecesor de Almotásim es un librero persa de suma cortesía y felicidad; el que precede a ese librero es un santo...”.

recordar al escritor argentino: “La represa aguantaba así como yo soportaba la vida inmóvil a la que una entrevista y luego una carta me tenían condenado” (*CNI*, p. 64). Más adelante, refiriéndose a una caja que Carr había recibido con unos libros y cuadros, leemos: “La caja no era tan grande como la habían soñado” (*CNI*, p. 65), frase que nos trae a la memoria cierto lápiz perdido en el cuento “Tlön, Ukbar, Orbis Tertius”, de *Ficciones*. Mientras que la frase “y sí, el pasado es inmodificable” (*CNI*, p. 78), del uruguayo, nos hace pensar en el cuento “La otra muerte”, del libro *El Aleph*, del escritor argentino.

Aun cuando *La vida breve* posee otros muchos méritos literarios, lo más trascendental de esa novela se relaciona con la creación de los personajes, específicamente con la metamorfosis originada por el narrador Brausen. Consecuencia de esa transformación, Brausen se metamorfosea en Arce; y se convierte, también ocasionalmente, en Díaz Grey. De esa manera Onetti pone en práctica una visión revolucionadora de la literatura, sin precedentes en Hispanoamérica. Los ejemplos en que se confirma la metamorfosis del personaje abundan; leamos esta reflexión de Brausen en que se comprueba: “Pero no pensaba en ella; trataba de valorar la posible amenaza que la noticia de mi despido contenía para aquellas necesidades secretas: seguir siendo Arce en el departamento de la Queca y seguir siendo Díaz Grey en la ciudad al borde del río” (*LVB*, p. 136). Brausen continúa siendo Brausen, Arce y Díaz Grey, pero es este último el que adquiere mejor carta de identidad, como lo ha observado Luis Harss: “Entre todas las creaciones que le sirven a Brausen de subterfugios, es el doctor Díaz Grey (¿Dorian Grey?) el que adquiere más densidad y solidez, y va gradualmente desplazando a los demás, hasta suplantar finalmente al mismo autor”.²⁵⁶ Brausen vive en los recuerdos, y de los recuerdos; suele buscar a los seres del pasado en los del presente, igual a lo que sucede con el protagonista de “El acercamiento a Almotásim”, de Borges, aunque la intención de la búsqueda sea diferente. Brausen dice: “Como la fui a buscar en Raquel puedo librarme de Raquel en ella” (*LVB*, p. 179). Raquel

256 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 230.

representa el pasado de Gertrudis, hermana de la primera; cuando Brausen retorna a ella, en verdad regresa al paraíso perdido de la juventud y la ignorancia, vale decir, a la época en que pudo haber sido feliz.

Dios todopoderoso, Brausen vive consciente de la existencia de las criaturas que ha creado; y las criaturas, hechuras a imagen y semejanza de su dios, lo invocan en los momentos de desesperación, como sucede en aquella escena en que Díaz Grey se angustia pensando en Elena Sala, mientras Brausen contempla, desde su propio trono, y escribe:

Así que prefirió dejar el dormitorio sin odiarla, triste, nada más, por la necesidad, la locura y la esclavitud que acababa de palpar, repentinamente vivas, todopoderosas ahora. Abandonado en el aire libre al cansancio [...] trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar ‘Brausen mío’ con fastidio (*LVB*, p. 146).

Por asombrosa que resulte de por sí esa idea, la inventiva de Onetti no se detiene ahí. Hay más, mucho más, en esta novela: las criaturas inventadas por Brausen terminan asumiendo la forma de ser, los gestos y el discurso del dios creador. Brausen, padre celestial, pronuncia la frase “una vaca inmóvil era todo el campo” (*LVB*, p. 147); y, pocas páginas más adelante, en un momento de reflexión, el ser creado, Díaz Grey, asume la frase como parte de su propio mundo cuando piensa: “Es igualmente mentira esta postergación, para un año cualquiera, del acto de inspección general de la primavera que yo podría hacer ahora mismo y salvarme, con sólo caminar descendiendo hasta el sitio donde estuvo entumecida la vaca del alba” (*LVB*, p. 149).

En cuanto a la relación del dios Brauesen con su criatura Arce, resulta claro que el primero representa el anverso y, el segundo, el reverso de la moneda. Arce se manifiesta como la representación de la fantasía; en cambio, paradójicamente, Brausen, inventor de criaturas ficticias, representa la realidad (*LVB*, p. 167). La realidad

es, pues, fantástica; y toda fantasía posee destellos de realidad. No menos significativo es que en *La vida breve* Onetti aparece como personaje de su propia novela, convive con otros personajes y llega a compartir con el Brausen creador. En algún instante, Brausen, personaje ficticio y creador de otros seres imaginarios, se refiere a Onetti, autor de la obra y creador de Brausen, de este modo: “[...] a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina —se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos— se abandonara alguna vez [...]” (*LVB*, p. 198). Su aparición es fugaz, pero significativa, pues al presentarse como personaje de su propia ficción experimentamos la sensación de que el escritor, Onetti, también es una ficción. Si en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”,²⁵⁷ de Borges, los objetos imaginarios acaban imponiéndose en la realidad, en *La vida breve* el creador de los personajes de ficción también es ficción, y pasa de la realidad “real” (de la tarea cotidiana de escribir la novela) a la irrealidad “real” de las páginas de la novela.²⁵⁸

En “El álbum” (1953) experimentamos, de nuevo, la sensación de que los personajes son puestos en escena subrepticamente, como criaturas erigidas por la magia de un dios desapasionado y burlón: “Yo sabía que no era por mí —y tal vez por nadie, ni siquiera por ella misma— que la mujer se había sosegado en la vereda, inmóvil

257 Jorge Luis Borges. *Ficciones*. Buenos Aires, Alianza, 12va ed., 1984, pp. 13-36. Hay que precisar que en Borges esa realidad se debe especialmente a la memoria; las cosas existen mientras por lo menos una persona las recuerda; así, “es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro” (p. 30).

258 Algo parecido ocurre, dentro de su peculiar mundo, en “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar. En ese cuento un hombre está leyendo una novela en la que se planifica la muerte del amante de la protagonista. Al final del cuento sabremos que el lector de la novela es, precisamente, el marido del personaje de ficción (vale decir, de la novela), y el amante de la mujer (personaje de ficción) sale de las páginas del libro para matar al lector: “Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguirse en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños. [...] En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (Julio Cortázar. “Continuidad de los parques”, en *Final del juego*, libro incluido en *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 16ta. ed., diciembre 2001, p. 292).

y ocre en el centro de la tarde de domingo, agregada pasivamente al calor, la humedad, a la nostalgia sin objeto” (CC, p. 176). Y en *Los adioses* (1954) sobresale la relación entre los rasgos físicos de los personajes y la ocupación que desempeñan. El protagonista es un exbasquetbolista (“El hombre entró con una valija y un impermeable; alto, los hombros anchos y encogidos, saludando sin sonreír” —LA, p. 34—) que padece una enfermedad crónica; está signado por la muerte, pero de todos modos ha ido a tratar de curarse en un apartado pueblito. No lo conseguirá, mas representará, con toda dignidad y mientras pueda, el papel de un hombre que va a un apartado pueblo a tratar de curarse. Mordido por la desgracia, simula no estar enterado de su tragedia, pero no resultará tarea fácil porque la enfermedad es “carne que se emancipa, que se rebela y quiere dejar de servir, es la apostasía de los órganos; cada uno de ellos se propone hacer rancho aparte, cada uno de ellos, al cesar, brusca o gradualmente, de prestarse al juego, de colaborar con los demás, se lanza a la aventura y al capricho”.²⁵⁹ Y la enfermedad triunfará sobre el cuerpo desolado del protagonista, al mismo tiempo que el narrador pareciera disfrutar de la desgracia.

Contrario de muchos personajes onettianos (Larsen, Petrus, Díaz Grey), el protagonista de *Los adioses* no es maduro y escéptico, por lo menos en apariencia: “Tendría cerca de cuarenta años, y sus gestos, algunos abandonos que delataban la inmadurez” (LA, p. 35). Su alejamiento, su conmovedor desapego de la vida no posee origen en el desencanto existencialista, sino en la enfermedad, acaso en su debilidad ontológica. De todos modos, aunque apenas conocemos un fulgor del pasado de este hombre, pareciera que es la enfermedad la que le ha devuelto la pasión, al menos esa energía simulada que los frequentadores del almacén del pueblo perciben. Sospechamos que cuando tenía buena salud el personaje era un ser desapasionado, tal vez porque, como sentencia Cioran, “mientras gozamos de buena salud, no existimos. Más exactamente: no sabemos que existimos. El enfermo suspira por la nada de la salud,

259 E. M. Cioran. “Sobre la enfermedad”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona, TusQuets, 1993, pp. 107-108.

por la ignorancia de ser: se siente exasperado por saber en todo instante que tiene *todo* el universo frente a él, sin miedo alguno de formar parte de él, de perderse en él. Su ideal sería el de olvidarlo todo y, liberado de su pasado, despertarse un buen día, desnudo ante el porvenir”.²⁶⁰ Para acentuar el carácter sombrío y distante del personaje, el narrador no le asigna un nombre; lo denomina “el hombre”. Como resultado de esa denominación impersonal, el lector guarda distancia, percibe al personaje diferente de los demás, *extranjero*. Al mismo tiempo, de él emerge un aura de ser desgraciado, misterioso, condenado a cumplir su destino ruin. El desamparo no viene dado por la habitual falta de fe debido a la concepción existencialista de los narradores y los personajes de los textos posteriores de Juan Carlos Onetti. Es, como he señalado, una desesperanza dictada por la proximidad ineludible de la muerte. El escepticismo de “el hombre” es resultado de la desesperación, del trabajo aniquilador de la enfermedad sobre el cuerpo. Es la manifestación de la sensación de derrota inminente; y narrar la derrota es contar lo verdadero de la vida.

En 1956 Onetti publica uno de sus cuentos más conmovedores: “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”. Los personajes son Guíñazú, el viejo Lanza (uno de los antihéroes con más apariciones en la saga), el narrador, la muchacha o Virgen encinta, el hombre o Caballero de la rosa (Ricardo), el señor y la señora Specht (y su chofer), doña Mina Fraga (dueña de Las Casuarinas), el doctor Ramírez, y Farragut (escribano asociado a Guíñazú). Similares a los narradores de *Los adioses* (y a ciertos narradores de *Luz de agosto*, de William Faulkner), los de este cuento mantienen la expectativa sobre los hechos con la esperanza, o la certeza, de que todo acabará mal. Dignos representantes de la envidia, la hipocresía²⁶¹ y la maldad humanas, sienten alegría

260 *Ob. cit.*, p.111.

261 Según Vidal-Alarcón, “La hipocresía suele combinarse con otros rasgos (avidez, ambición, perseverancia). La fachada depresivo-melancólica encubre la paranoia. En el hipócrita existe una identificación con un objeto doble, que no permite al sujeto salir de la confusión y le impide establecer una firme identidad” (Vidal y Alarcón. *Psiquiatría*. Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana, 1988, pp. 134-135). Y, ciertamente, la hipocresía está albergada, como en casa propia, en la conducta de los santamarianos: no establecen verdadera relación afectiva con las

cuando sus conjeturas apocalípticas devienen eventos palpables de la realidad. Es por eso que cuando el Caballero de la rosa acude en busca de ayuda adonde el narrador “a las tres de la mañana” (ya Doña Mina ha muerto) y éste le acompaña a Las Casuarinas; cuando eso ocurre, el narrador piensa, con cierta contenida alegría “[...] a mí me tocó el inservible desquite [...] de que anticipara en el camino —mientras (el Caballero) insultaba cariñosamente al caballo e iba exagerando la atención en las riendas— el final que habíamos estado previendo y acaso deseando, por la simple necesidad de que pasen cosas” (CC, p. 205). Ese final que habían estado anhelando era la humillación del Caballero, su descenso desde el mundo de las ilusiones al de la realidad chata de las miserias sanmarianas. Por lo tanto, más que por “la simple necesidad de que pasen las cosas”, todo ocurre por la envidia oculta detrás de la máscara de la hipocresía.

Al igual que en otros cuentos, en “El infierno tan temido” (1957) algunos personajes suelen mirar a otros no como en realidad son, sino como los personajes que miran decidan verlos. A veces llegan a modificarles el rostro y los gestos, en una actitud que nos recuerda que la realidad podría ser lo que uno deseara ver: “Amó a la hija de Risso y le modificó la cara, exaltando los parecidos con el padre” (CC, p. 217). Los objetos y las personas se disputan los espacios, el escenario geográfico, lo que constituye otro rasgo caracterizador de esta literatura; rasgo presente en los primeros textos y reactivado en “El infierno tan temido”: “En la tercera fotografía ella estaba sola, empujando con su blancura las sombras de una habitación mal iluminada, con la cabeza dolorosamente echada hacia atrás, hacia la cámara, cubiertos a medias los hombros por el negro pelo suelto, robusta y cuadrúpeda” (CC, p. 218). No pasemos por alto la manera despectiva en que adjetiva a la mujer; el “contraste entre el amor y la amistad” que ha señalado Seymour Menton al referirse a ese cuento.²⁶²

demás personas; antes al contrario, anhelan soterradamente que esas personas besen el polvo de la derrota, fracasen.

262 Seymour Menton. *Caminata por narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 740.

Productos del escepticismo y la desesperanza, los personajes de *Para una tumba sin nombre* (1959),²⁶³ especialmente los narradores, más que vivir actúan, en ese teatro que es el mundo: “Entonces me levanté para descansar, vi el camino desnudo, miré hacia la izquierda y fui haciendo con lentitud la mueca de odio y desconfianza” (*PTSN*, p. 62). Son seres desesperanzados que cruzan por la vida con sus valijas encima, como si arrastraran una maldición. Algunos personajes son conscientes de que su destino consiste en ayudar a otros a cumplir el propio destino. Ya había anotado algo similar al comentar *La vida breve*. Con mejores palabras que las mías lo observó, hace muchos años, Noé Jítrik, cuando subrayaba los puntos de conexión entre la narrativa de Onetti y la de Jorge Luis Borges:

Onetti desarrolla de este modo un esquema que aparece en los cuentos de Borges casi paradigmáticamente: preguntarse, buscarse, proyectarse en otros para hallar una respuesta o una solución [...] En este movimiento los personajes cambian igualmente de piel como si aquello que se busca fuera obsesivamente la identidad. [...] Este mecanismo de disolución, repetido y característico de Borges, es menos habitual en Onetti, pero también menos mecánico aunque a partir de *La vida breve*, y especialmente en *Una tumba sin nombre*, se hace cada vez más refinado y dramático, como si cada vez hubiera menos distancia entre la estructura narrativa y la pregunta fundamental que está dirigida, no cabe duda, ante todo a sí mismo.²⁶⁴

“La cara de la desgracia” (1960) pone en evidencia una concepción onettiana trascendental, y que he anotado superficialmente en las páginas precedentes: sólo los personajes jóvenes, o los que fueron jóvenes y ahora recuerdan esa juventud, han tenido derecho a la

263 El título de la primera edición es *Una tumba sin nombre* (1959); a partir de la segunda edición (1968), la novela se publica con el título *Para una tumba sin nombre*.

264 Noé Jítrik. “La literatura como experimentación”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno et al., México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 225-226.

felicidad. ¿Por qué? Porque la juventud es sinónimo de entusiasmo, de fe en la mentira, en la farsa de vivir y asumir la existencia. Por esa razón Julián se dice a sí mismo: “Desde muchos años atrás no había sacado tanto placer de la mentira, de la farsa y la maldad. Pero había vuelto a ser joven y ni siquiera a mí mismo tenía que dar explicaciones” (CC, p. 248). La vejez nos corrompe y corroe, nos abisma en la decadencia atroz. La certidumbre de la imposibilidad de escapar de la realidad odiosa, del futuro devastador, se transforma en odio cuando no en insalvable desesperanza. Sólo la juventud, la ignorancia ante lo que nos espera, es digna de admiración: es eterno presente. Es lo que parecería decirnos Antonio Muñoz Molina cuando escribe: “En Onetti hay una permanente furia moral, una rabia indomable contra la sinrazón del tiempo y la deshonestidad y la cobardía que degradan a los hombres, pero la savia de la que se alimenta esa furia es el entusiasmo por lo no corrompido, el agradecimiento por los dones que algunas veces nos otorga la vida”.²⁶⁵

El cuento “Jacob y el otro” (1961) también posee una variedad de personajes bien definidos.²⁶⁶ Las variaciones de nombres para un mismo personaje son utilizadas con la finalidad de evitar la monotonía. El uso continuo de un solo nombre produciría hastío en el lector, y Onetti suele evitarnos esa sensación. Herminio es, al mismo tiempo, el gallego; Jacob van Oppen es, a la vez, Van Oppen, el gigante, la bestia, la bestia peluda; Mario responde al nombre de “el turco”, el turco que es sirio, el novio de la mujer; y la mujer también se llama la novia, y Adriana.

En este texto el narrador (no el médico; no el príncipe —quienes también cuentan parte de la historia— sino el narrador), arremete, adjetivándolo, contra Jacob van Oppen, y tal adjetivación se justifica porque, en verdad, el campeón era una bestia humana, en

265 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 23.

266 Los personajes son: el médico, Burmestein, Herminio (gallego y chofer de la ambulancia), el médico Rius, Fernández (joven médico), Dimas (médico), dos forasteros en Santa María (Jacob van Oppen y el príncipe Orsini); la mujer o novia del turco (Adriana); el turco o sirio: Mario; Deportivas; Humberto (fotógrafo de *El Liberal*).

el mejor sentido deportivo. No menos interesante resulta la creación del dúo formado por Orsini y Van Oppen, quienes representan una dualidad semejante a Don Quijote-Sancho Panza: el primero, optimista, locuaz y convencido de que habrá un futuro feliz: “Tenía entre cuarenta y cuarenta y cinco años [...]. Había nacido también para la felicidad, o por lo menos para creer obstinadamente en ella [...]”; el segundo, desorientado y sin fe, exiliado de sí mismo en las aventuras que su guía, Orsini, va ofreciéndole. Van Oppen es “un gorila”, vive ajeno al sinsentido de la vida porque, según lo expresa Orsini en un monólogo, la bestia peluda “Nunca pensó de verdad, ni pudo sufrir, ni se imaginó que el mañana puede ser una sorpresa o puede no venir” (CC, p. 271). Sin embargo, en un momento de la historia (cuando el combate entre Van Open y el turco parecía inminente) Orsini se muestra decepcionado, no sólo de Jacob van Oppen, sino de los hombres; mientras que, en esa escena, percibimos a un Van Oppen distinto, optimista, dueño de su propio porvenir: un Sancho Panza al revés.

Orsini es un extranjero, en sentido literal (semejante a los protagonistas de “El caballero de la rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput”); piensa y actúa de modo distinto de los santamarianos. Por tal razón, el pueblo de Santa María se mantiene al acecho de la felicidad que él irradia, ven con ojeriza la fe que parecía tener en las palabras cuando arengaba, henchido de optimismo, a los transeúntes: “¿Y cómo íbamos a saltearnos Santa María en esta gira que es el prólogo de un campeonato mundial?”, pregunta retóricamente a la gente del pueblo; y a continuación exclama: “¡Santa María! ¡Qué costa, qué playa, qué aire, qué cultura!” (CC, p. 261). Por supuesto, Orsini no es un optimista por gratuidad: tiene un proyecto para estafar a los sanmarianos y al mismo Van Oppen. Cuando el proyecto corre peligro, Orsini deja ver su escepticismo, aunque se trate de un pesimismo impuesto por la conducta nada alentadora de los habitantes del pueblo; no por convicción filosófica.

Orsini posee los rasgos característicos de Baldi y de esa larga lista de mentirosos patológicos que pueblan los libros de Onetti; él, “como todos los hombres, había decidido mentir, mentirse a sí

mismo y confiar” (CC, p. 267). Pero, extranjero en Santa María, sobrepasa los límites del comportamiento sanmariano; es, en una palabra, un hombre cortés. Con todo, está igualmente condenado al fracaso, porque, como sentencia Cioran, “La cortesía, [es] *uso* de la desdicha, privilegio de los que, habiendo nacido perdidos, han comenzado por su fin. Saberse de una laya que nunca ha sido es una amargura en la que interviene cierta dulzura e incluso algún placer”.²⁶⁷ Y Santa María lo sabe.

Por lo demás, Orsini “creía que los testimonios del pasado garantizaban el porvenir”, de acuerdo a la descripción que de él realiza el narrador (CC, p. 267). Lo creyó hasta que la desgracia realizó su trabajo paciente; cuando llegó el momento en que la desdicha tocó a Orsini en su sensibilidad: la pareja de novios decidió jugarse los quinientos pesos en el enfrentamiento (hasta ese momento ficticio) contra el campeón Jacob van Oppen. Orsini se vio acorralado, y en la conversación con la pareja de novios “[...] ya había respirado el olor agrio y mortecino de la derrota, ya había calculado la juventud sin desgaste del turco [...]” (CC, p. 270). Ante la certeza de que Van Oppen no podría ganarle al turco, el príncipe Orsini “[...] dio vacaciones a la displicencia y a la dicha y al caer la noche, luego de mentirle al campeón, vigilarle el estado de ánimo y el pulso, empezó a caminar hacia el almacén Porfirio Hnos., con el álbum amarillo bajo el brazo” (CC, p. 269). En el álbum llevaba las fotos de los momentos de gloria de Van Oppen, pero la pareja de novios, desconocedora de tales glorias pretéritas, sólo deseaba combate, obsesionada como estaba con los quinientos pesos para celebrar el matrimonio. Es, nuevamente, la ignorancia la que impulsa las *grandes* empresas. Desconocedores del supuesto pasado glorioso del campeón, los novios no se sienten intimidados.

Digno miembro de la familia sanmariana, también el gallego Herminio disfruta de la desgracia humana. Cuando el médico le pregunta sobre el estado en que había quedado el turco tras el combate con el campeón Jacob van Oppen, Herminio siente el

267 E. M. Cioran. “Pequeña teoría del destino”, en *La tentación de existir*. Trad. Fernando Savater, Madrid, Punto de Lectura, 2002, p. 59.

placer por la desgracia ajena; el narrador lo expresa de este modo: “Vi la alegría que trataba de esconder el gallego, imaginé el suspiro con que celebraba el retorno a lo habitual, a los viejos ritos sagrados [...]” (CC, pp. 255-256).

Porque son forasteros, Van Oppen y Orsini andan de paso, prestos a tomar su equipaje (“[Orsini] pagó una propina exagerada y subió al cuarto con una botella de ginebra bajo el brazo para hacer las valijas.” –p. 277). Pero no están de paso sólo porque vienen de un lugar y van hacia otro; están en tránsito, literalmente, como todos los personajes de Onetti, por la vida. Esa costumbre de tener a la mano la valija se mantendrá hasta el final de su carrera literaria, cuando publica *Cuando ya nada importe* (1993), un año antes de su muerte: “[...] fue comprendiendo el hombre y apartó con un pie la gran valija que había arrastrado y que yo creía no haberle visto” (CNI, p. 38). La certidumbre de que todos van hacia ninguna parte los hace partícipes del sinsentido de la vida, conscientes de que la derrota precede al combate. En ese sentido, José Miguel Oviedo ha escrito que: “Los héroes (o antihéroes) onettianos son seres marginales y fracasados, *outsiders* que beben y escuchan *jazz*, cuyas vidas han llegado a un punto muerto. Cerradas las puertas de la existencia, se abre para ellos una vida alternativa: la de la imaginación”.²⁶⁸

La agresión verbal contra los personajes tiene ejemplos inolvidables en “Jacob y el otro”, porque ocurre no sólo contra las mujeres (tema al que dedicaré algunas páginas, más adelante), sino en detrimento de los hombres. A esa agresión verbal de los narradores contra los personajes se ha referido, entre otros, Mario Vargas Llosa en *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* (2009).²⁶⁹ El médico anota, acerca de la mujer, Adriana: “Pero

268 J. M. Oviedo. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980) La gran síntesis y después*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 63-64.

269 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009. El autor peruano nos advierte que “El de Onetti es un estilo que podríamos llamar crapuloso, pues parece la carta de presentación de un escritor que, frente a sus personajes y a sus lectores, se comporta como un crápula. [...] Lo frecuente es que el narrador narre insultando a los personajes —llamándolos cretinos, bestias, animales, abortos, estúpidos, monos, hotentotes, etcétera— y provoque al lector, utilizando con frecuencia metáforas e imágenes sucias, relacionadas con las formas más vulgares de lo humano, como la menstruación y el excremento” (p. 116).

entretanto la yegua esa podría visitar al difunto y tirarle una florcita y después una escupida y después otra flor” (CC, p. 258). Acerca de los personajes Orsini y Van Oppen, comenta: “Avanzaban indiferentes a la curiosidad que hacía nacer la bestia lenta [Van Oppen] de dos metros [...]” (CC, p. 260); por su parte, el narrador que responde al nombre de “narrador” dice, al referirse a Mario: “La bestia peluda de atrás del mostrador terminó de cerrar un paquete de yerba [...]” (CC, p. 271).

Señala Luis Harss que: “En los protagonistas de Onetti, ordinariamente hombres maduros —fases del autor— hay una desesperada nostalgia por la juventud, la inocencia y la pureza desvanecidas, imágenes a las que se adhieren como a un imán herrumbrado por el tiempo y minado por la memoria. Viven en el pasado ‘prescindible’, con un pie en la tumba, aturcidos por la vida que los deteriora”.²⁷⁰ Ninguna novela como *El astillero* (1961) para corroborar las palabras de Harss. Y la tendencia de los personajes a *representar*, a convertirse en símbolos en la vida de otros personajes logra uno de los puntos más elevados en esa novela. Se aferran tanto a los objetos de la cotidianidad como a sus probables significados. La supremacía de lo simbólico sobre lo real y palpable los conduce hacia la fantasía, hacia la deformación de la realidad; en algunos casos, hacia los sueños. Igual que Oviedo, Jean Franco destaca esa tendencia de la narrativa onettiana, con una frase en que compara los antihéroes del uruguayo con los personajes de Juan Rulfo: “Los personajes de Rulfo están condenados porque se niegan a vivir aquí y ahora, los de Onetti están condenados en la medida en que se someten sólo a un materialismo vulgar. Soñar es en cierto sentido (tal vez sólo temporalmente) salvarse”.²⁷¹ Aunque, en verdad, soñar tal vez no signifique salvarse, sino escapar de la realidad, porque quien sueña está igualmente condenado al mismo final, a la muerte, como lo está el ser que no sueña.

Larsen es el antihéroe paradigmático de Onetti. Lo vemos como consejero de un gigoló en *Tierra de nadie*, es la fiel representación de

270 Luis Harss. *Ob. cit.*, pp. 225-226.

271 Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1999, pp. 323-324.

la derrota en *El astillero*, asume con valentía y determinación una fe (la edificación del prostíbulo perfecto) en *Juntacadáveres*, reaparece, putrefacto, en *Dejemos hablar al viento*. En todos los casos se puede apreciar el afecto entrañable del autor por esa criatura marginal, que nació madura y sin porvenir. En Larsen se cumplen los más diversos rasgos de las criaturas del universo onettiano: se mueve al margen de la ley cuando le parece, prefiere el trato mercurial con las mujeres, transita por los límites de la fantasía y la locura propias de la mitomanía, fluctúa entre la aparente fe en proyectos fallidos y la desesperanza de saber que nada tiene sentido valedero. Sus diálogos parecieran provenir de encuentros anteriores: se inicia la conversación para el lector, pero no para los personajes, quienes al parecer ya conocen los temas dialogados.

Para la fecha de publicación de “Tan triste como ella” (1963), lo destacable es el frecuente uso de amonestaciones contra los personajes; debido a esa actitud no nos resultan extrañas frases como “el animal de la boina” (*CC*, p. 303), usada por el narrador para referirse a un personaje. Y en *Juntacadáveres* (1964), en otro sentido, algunas frases nos muestran cómo los narradores elaboran la sicología de los personajes: “Desde hacía muchos años su memoria era impersonal; evocaba seres y circunstancias, significados transparentes para su intuición, antiguos errores y premoniciones, con el puro placer de entregarse a sueños elegidos por absurdos” (*JC*, p. 29). Ese “puro placer de entregarse a sueños elegidos por absurdos” define la conducta del personaje en la novela y nos remite al comportamiento de otros personajes sobresalientes.

Pocas novelas como ésta destacan la preponderancia de la corrupción política de los habitantes de Santa María. Y la hipocresía (rasgo definitorio de estas criaturas) alcanza niveles insospechados. La aprobación del prostíbulo depende de los beneficios que “los conservadores”, representados por Arcelo, obtengan. Para que así sea, Díaz Grey tendría que votar a favor de la famosa “concesión de los changadores”. Por su parte, Marcos Bergner, lacra social y sobrino del inolvidable cura Bergner, representa una manera de

ser en la que la hipocresía²⁷² pareciera no tener límites: pronuncia discursos moralistas contra la aprobación del prostíbulo, pero acaba mudándose, literalmente, en él durante meses. Por supuesto, no sólo Marcos y su tío arremeten contra la casa de las persianas celestes, sino, y con razón, las mujeres del pueblo, porque la instalación del prostíbulo perjudicaba otra empresa, la mayor de todas: el matrimonio. Entonces Santa María, madre de la hipocresía y del silencio expectante, contraataca con sermones y documentos anónimos, hasta que logran la memorable expulsión de Larsen y sus feos *cadáveres* del pueblo; honor que le correspondió al no menos crápula social, comisario Medina. Larsen acepta su destino, convencido de que no hay posibilidad de comunicación entre los seres humanos.²⁷³ Pero antes de su expulsión, este antihéroe sin igual ha perdido la fe en su proyecto de vida. Simula llevar una existencia normal, se entrega al juego de “simularse preocupaciones y recuerdos” (*JC*, p. 71). Quizá por eso la orden de expulsión que le entrega Medina no significa para él sino el cumplimiento de un destino.

Además de la conciencia de que los *otros* nunca acabarán de entender lo que deseamos decir, un rasgo de la personalidad de Junta lo constituye, en el plano discursivo, sus muletillas. El autor busca, y logra, que las criaturas se distingan a través de una variedad de rasgos, incluidos los actos de habla, el discurso.²⁷⁴

272 Vidal-Alarcón anotan que “la situación interna en el hipócrita es de traición (a la que va unida la ingratitud) a los principios y objetos con los que el individuo parece estar identificado. Cuando se lo descubre, apela a la técnica melancólica, que representa una falsa sumisión destinada a aplacar al perseguidor” (Vidal-Alarcón. *Ob. cit.*, p. 134). Precisamente es lo que ocurre en la novela *Juntacadáveres*: cuando Larsen enfrenta la agresividad de Marcos Bergner en la casita de las ventanas celestes, Marcos decide quedarse a vivir en ella en compañía de las prostitutas; pero, finalmente, acabará estando implicado en la clausura del prostíbulo y en la expulsión de Larsen de la ciudad de Santa María.

273 La imposibilidad de una real y efectiva comunicación entre los seres humanos es un tema central de la narrativa onettiana. Esa incomunicación es previsible en los textos de un escritor para quien las palabras no sirven sino sólo para crear ficciones; y la Verdad no es sino otra gran ficción. El aislamiento al que esta convicción conduce a los personajes es total, pues todo discurso no logra sino complicar el posible significado de las cosas. Es lo que pareciera sentir Junta cuando le dice a María Bonita que le gustaría hablar con Díaz Grey esa noche, pero le hace saber a María Bonita que tampoco el médico le entendería.

274 Uno de los fallos que malogran las ficciones de muchos escritores es la falta de equivalencia entre lo que los narradores han descrito como rasgos de los personajes (ocupaciones, profesiones, etc.), y el discurso de esos mismos personajes: cuatrerros que citan páginas enteras de Sartre;

Frecuentemente los personajes se dirigen no hacia lugares sino hacia situaciones. Al mismo tiempo, es ésta una narrativa que analiza la simbología y semántica gestuales; así lo confirmamos en la siguiente escena: “Bajaba en la penumbra hacia el viento y la soledad de las calles, hacia los hábitos, hacia la comida a solas, la repetición de ademanes y frases dirigidos a la sirvienta, hacia los antiguos trucos con que lograba no pensarse, no enfrentarse” (*JC*, pp. 46-47). La introducción en los textos de recursos relacionados con los rasgos físicos, gestuales, psicológicos y simbólicos, ofrece la posibilidad de que los personajes se conviertan en seres complejos dentro de su aparente sencillez. Como sucede en *El astillero*, a veces Junta se pierde en sus abstracciones “acariciando una pistola” (*EA*, p.77), coqueteando con la tentación del suicidio.

Los personajes *Juntacadáveres* son espectros errantes, especialmente Junta, quien había puesto todo su empeño en sacar adelante su soñado prostíbulo, pero fracasa y, como todo fracasado, “padece la ausencia de amor y verdadera comunicación”.²⁷⁵ Larsen vive de esa manera porque (lo repito) es un hombre maduro, sin posibilidad de futuro; los jóvenes, en cambio, pueden ser fugazmente felices, por desconocedores: la felicidad no es sino una de las manifestaciones de la falta de información, de la ignorancia respecto del mundo.

La sensación de que las criaturas onettianas son fantasmas diurnos la experimentamos nuevamente en “La novia robada” (1968). De hecho, varios de los personajes de ese relato memorable han muerto en otros textos o, lo que es lo mismo, el narrador nos informa de sus muertes. Son los casos de Marcos Bergner y de su polémico tío, el cura Bergner; no así de Moncha Insaurralde (quien perece en “La novia robada”), del viejo e inolvidable Lanza, de Díaz Grey, ni de Francisco (jefe de camareros). Durante el desarrollo de la historia hay una constante alusión a Julita y a los Malabia. Sí: algunos antihéroes no son sino fantasmas de carne y hueso, y el

delincuentes analfabetas que superan en sus discursos las reflexiones de Cioran sobre la muerte; filósofos posmodernos sin dos dedos de frente. ¡Increíble!

275 H. Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 199.

narrador no pierde la oportunidad de subrayar esa realidad. Nos dice: “La verdad, si pudiéramos jurar que aquel fantasma estuvo entre nosotros y nos duró tres meses, es que Moncha Insaurralde viajaba casi diariamente desde su casa [...]” (CC, p. 338). Como Julita en *Juntacadáveres*, el recuerdo eternizado que puebla la mente de Insaurralde la conduce a la locura. Verdad ineludible: todo recuerdo estático deviene locura: “La verdad [...] es que Moncha Insaurralde viajaba [...] vestida siempre con el olor y el aspecto de eternidad”, preparada y muy ansiosa ante la proximidad de “la ceremonia de casamiento con alguno de los Marcos Bergner que hubiera inventado en la distancia [...]” (CC, p. 338). Como Julita, quien vivía esperando a Ricardo, su esposo muerto, en *Juntacadáveres*, también Moncha planifica su casamiento con Marcos Bergner, un hombre muerto, un espectro. La locura es otra forma de escapar de la azarosa realidad en que se mueven Las criaturas. Cuando se posee una fuerte estructura mental, los personajes pueden fabular y mantener el contacto con el mundo real; pero cuando están signados por cierta debilidad ontológica entonces el contacto con ese mundo se diluye y la locura ocupa el lugar en donde antes habitó la cordura.

“Matías el telegrafista” (1970) no muestra cambios significativos en la caracterización de los personajes, que en este cuento son María Rosa, Jorge Michel, Atilo Matías (= Aguilera), María Pupo, el gringo Vast, y otros secundarios: una mujer de edad y telegrafista; una joven telegrafista; el jefe de la nueva línea telefónica; el hombre que toma el teléfono en lugar de María Pupo. Las complicaciones técnicas de este cuento, como la alteración temporal y los cambios de narrador, no se corresponden con la simpleza del argumento. Los recursos parecerían ser un fin en sí mismos, de ahí la insistencia del narrador en el destino burlón de Matías, quien “hacía flotar la tristeza, la desgracia, la mala suerte encarnizada” (CC, p. 345). Asimismo, Matías estaba “cautelosamente protegido por una fantástica desdicha empeñada en su ruina [...]” (*Ibid.*). Es uno de los personajes a los que el mismo narrador, y no sólo los eventos, le va anunciando su desdicha, sus “años en el ejercicio de la desesperación impura” (CC, p. 348). Obviamente, la insistencia en

el destino azaroso de Matías tiene que ver con la traición que la vida le tenía reservada, de una manera casual y despiadada, onettiana. Pero el hecho de que el narrador tenga que explicar la desdicha del personaje no es un elemento positivo del cuento. Siempre es preferible, a menos que estructuralmente el cuento no lo soporte, que los acontecimientos sugieran los estados de ánimo, que el narrador no se vea forzado a explicar al lector qué está ocurriendo.

Con todo, si deseáramos encontrar el rasgo psicológico que mejor define a Matías, y que le da tarjeta de identidad sanmariana, es la mitomanía. Matías pasa el tiempo hablando del dinero que supuestamente posee, mientras se palpa los bolsillos en señal de confirmación, gesto tan querido del remoto Baldi. Otro rasgo típico de este personaje es la mueca que realiza en lugar de una sonrisa; no sonrío, hace una mueca en representación de la sonrisa.

Inadvertidamente, realizando saltos cronológicos previsibles, llegamos a la fecha de publicación de la novela *Cuando ya nada importe* (1993).²⁷⁶ Es un texto radicalmente diferente. En él encontramos desde una inusual ternura (ver capítulo *4 de junio*), hasta datos biográficos del autor, como las anécdotas relacionadas con la niña (*CNI*, p. 75). Los lectores no saldrán del asombro ante el comportamiento atípico del narrador, personaje que lleva un diario que, a su vez, habrá de constituirse en la novela.

He venido anotando los rasgos característicos de los personajes femeninos. Es el momento de dedicarle algunas líneas particulares, pues sin esos personajes los antihéroes masculinos carecerían de sentido. En *El pozo* (1939) los personajes femeninos son prostitutas tradicionales. A partir de esa novela la condición de prostitutas se repite: aquellas que lo hacen por negocio o, peor aún, las que habitan dentro del matrimonio o del noviazgo, otras formas de negociación. Casi todas son mujeres feas y gordas, mentirosas patológicas que apenas sobreviven a su destino inmundo. Con la intención de presentar la degradación más extrema de la condición

276 Póstumamente vieron la luz otros relatos de Onetti, fechados en 1994, es decir, un año después de la muerte del autor: “Mañana será otro día”, “La escopeta”, “Las tres de la mañana”, “El impostor”, “Los besos”, “La mano”, “Ida y vuelta”, “Tu me dai la cosa me, io te do la cosa te”, “Maldita primavera”, “Bichicome”.

de ser mujer, los narradores suelen asociar esa condición a la de ser animal.

Para la época de publicación de *La vida breve* el universo onettiano está plenamente definido. Leemos, a propósito de la Queca: “El nuevo peinado atenuaba la animalidad de la cara” (*LVB*, p. 121). Sin embargo, los ataques frecuentes contra la Queca, y las reflexiones que sobre ella realiza Brausen, nos conducen a la siguiente pregunta: ¿representa la Queca la versión femenina de Brausen? Para arribar a una conclusión, hay que tener pendiente esta reflexión de Brausen: “[...] la estuve compadeciendo por su servidumbre a la falsedad y al engaño, admiré su capacidad de ser dios para cada intrascendente, sucio momento de su vida; envidié aquel don que la condenaba a crear y dirigir cada circunstancia mediante seres míticos, recuerdos fabulosos, personajes que se convertían en polvo ante el amago de cualquier mirada” (*LVB*, p. 143). Sí: la Queca es una suerte de Brausen femenino. Y hay más: la Queca, como observa Roberto Echavarrem, es uno de los personajes más complejos, pues la maternidad la transforma: “En *La vida breve* [...] leemos que una antigua amante del protagonista lo viene a visitar estando preñada. Él advierte cómo esa mujer se ha vuelto alguien diferente que le repugna. Para empezar, ha perdido su ambigüedad adolescente. Ha adquirido un aspecto inequívoco de hembra por tener el vientre hinchado. Pero además su mentalidad cambió, varió de criterios y opiniones”.²⁷⁷ Obvio, la Queca se transforma, pero, por vía de consecuencia, su metamorfosis afecta poderosamente la percepción de Brausen.

Las opiniones sobre las mujeres son semejantes a las que conocemos en otros textos de Onetti; durante el transcurso de la narración, el narrador expresa que “Ellas, las vírgenes y las jóvenes esposas sanmarianas [...], las que de acuerdo al breve vocabulario femenino no habían empezado aún a vivir y las que habían dejado

²⁷⁷ Roberto Echavarrem sugiere que hay homosexualidad en las descripciones de los personajes de Onetti; escribe: “Pocos han reparado en el funcionamiento erótico de sus relatos, salvo para indicar, a veces de soslayo, con desconfianza o censura, sus preferencias por la mujer joven. No han advertido que esas preferencias implican una indefinición, una ambigüedad extraña” (Roberto Echavarrem. “Juan Carlos Onetti. Fuera de género”, Santo Domingo, *País Cultural*, Año IV, Número 8, abril del 2009, p. 69).

prematuramente de hacerlo rumiaban desconcertadas el rencor y la estafa [...]” (CC, p. 192). No hay que subrayar las frases “breve vocabulario femenino” ni “rumiaban desconcertadas” para hacernos la idea del desprecio del narrador contra esas criaturas. Queda claro, a la vez, que ellas sufren el rencor y la estafa de no tener, como mujeres ni como seres humanos, posibilidad de ser felices. La felicidad humana es, también para ellas, cosa del pasado; y el pasado, invención de la memoria.²⁷⁸

En “La cara de la desgracia” (1960), relato publicado una década después de *La vida breve*, las mujeres tampoco poseen posibilidad de inteligencia, estarán siempre relacionadas, por definición, a las bestias: “Me preguntaba cuál sería el juicio de ella [de la mujer con la que se veía Julián], atribuyéndole una inteligencia imposible” (CC, p. 235). En otras ocasiones tales personajes estarán asociados a la idea de lo sucio e inservible (“El humo de la pipa me molestaba en los ojos. La bajé hasta las rodillas y estuve mirando con alegría aquella basura en el sillón [Betty], aquella maltratada inmundicia que se recostaba, inconsciente, sobre la mañana apenas nacida” –CC, p. 247.) De igual modo, en “Jacob y el otro” (1961) la adjetivación acerca de la novia de “el turco” (que en verdad era sirio) es violenta. Esto es así a pesar de que le reconocen la juventud, la fe en la vida, en los proyectos: ella desea que su novio pelee con el campeón Jacob van Oppen porque los quinientos pesos de la probable victoria le asegurarían la boda con el turco. Cuando el turco (que era sirio) pierda la pelea, ella lo pateará y maldecirá. Puro negocio.

El ataque despiadado a los personajes femeninos tiene en “La novia robada” (1968) ejemplos insuperables; por ejemplo, en la escena en que el narrador, ante el cadáver de Moncha Insaurralde, dice que ahora ella es inmortal y, “atravesando tantos años [...] conseguiste esquivar [...] la torpeza lamentable de tu pequeño cerebro, la vejez” (CC, p. 323). En “Matías el telegrafista” (1970),

278 En ese sentido, observa Andrés L. Mateo que “Onetti es el padre fantasmal de la frustración pequeñoburguesa, y en cada una de sus novelas y cuentos, la decadencia sobreimpresa en los personajes, testimonia la huella indeleble de algo que fue puro y ya no es (Andrés L. Mateo. “Ha muerto Juan Carlos Onetti”, en *Al filo de la dominicanidad*. Santo Domingo, De Colores, 1996, p. 276).

tampoco hay novedad, el discurso violento se repite: “Consideremos, entonces, que la *fraulien* del mostrador de Telégrafos había nacido allí [...], y que los anteojos, las arrugas, la boca en media luna blanca y amarga, la mismísima voz de macho pederasta eran, como su alma, producto de suelo miserable [...]” (CC, p. 349). Este discurso es sutil si lo comparamos al ataque tenaz del narrador de “El perro tendrá su día” (1976) contra la mujer. Las ideas resultan más abiertamente agresivas. Otro cuento en el que encontramos la típica negativa opinión de los personajes sobre las mujeres es “Presencia” (1978); pero el escenario ya no es Santa María, sino Madrid:

Vació el vaso y pidió otro con una seña. Yo esperaba su historia como un nuevo regalo, iba acomodando un hueco para recibirla y estrujarla. Bebió un trago y encendió un cigarrillo.

—“Montera y Bécquer”, dijo. “¿Le dice algo?”

—“No. Rara vez ando por esos lados de Madrid.”

—“Bueno. Será el único. Allí, del lado de Bécquer, hay una casa de citas. La mejor o la más cara del barrio. Allí, no se altere, la vieron entrar el lunes siete, diecisiete y quince de la tarde. Y, claro, no iba sola.”

Desconcertado, entontecido, balbucí:

—“Pero si ella trabaja en la biblioteca hasta las seis.”

—“Haga el favor. Mujeres. Como si no fueran a encontrar un pretexto. Perdone, pero nacieron para eso. Para inventar pretextos, quiero decir.” (CC, pp. 418-419)

Los personajes, hombres y mujeres, son seres fuera del tiempo cronológico, ridículos por lo demás, envejecidos de golpe, proyectos marchitos, con inútiles pasiones atrofiadas por el “paso sigiloso de los días”. En *Cuando ya no importe* (1993), el narrador vuelve a la vieja costumbre de comparar a las mujeres con los animales: “Era allí, [Eufrasia] oscura, sudorosa y desgredada, un animal cargado en los lomos con una mochila de cuero reluciente, propiedad de mis amigos, y colgando de cada brazo una bolsa red llena de marcas

comerciales” (*CNI*, p. 27). Sin embargo, esta novela cuenta con la novedad de ser uno de los pocos textos en que un personaje femenino arremete contra los hombres (aunque —hay que decirlo—, de manera indirecta, es decir, según lo cuenta el narrador; no por viva voz de Eufrasia): “Crecían los aullidos y yo sabía [dice el narrador] que los dolores la estaban revolcando y le escuchaba mezclar rezos con maldiciones según las cuales todos los hombres del mundo hedíamos por culpa de mil defectos, prometía usarnos como letrinas y todos éramos hijos de madres excesivamente putas”. Por fin una mujer expresa, aunque por vía de intermediario, su rencor contra los hombres. Probablemente, desde el inicio de su creación literaria en el remoto año de 1928, Onetti tenía la idea de que esa era la opinión de las mujeres sobre los hombres. El discurso de los personajes masculinos contra los personajes femeninos pareciera una respuesta anticipada a tales opiniones.

Entre los personajes de Onetti, Angélica Inés amerita mención aparte. Figura central en *El astillero* (1961), en *Cuando ya no importe* (1993) es el personaje sobre el que el autor más trabaja. “El personaje de Angélica Inés, a la que en *El astillero* habíamos visto apenas a la distancia, una silueta sumida en la irrealidad de la locura, aparece aquí como un personaje mucho más consistente y entre trágico y siniestro”,²⁷⁹ dice Mario Vargas Llosa. Ciertamente, en *El astillero* Inés era una suerte de bella idiota rubia, y la idiotez se manifestaba a través de sus gestos. Pero en *Cuando ya no importe* el narrador va más lejos: transcribe los diálogos de Inés, delirantes, incoherentes como el silencio de sus propios huesos. Basta un ejemplo:

—“Siempre sonriendo”, dijo con frases inconexas que no aceptaban matices.

—“Estas malas noches la cosa es que estamos solos y cada lluvia que nunca llueve en el campo nos mata los fusibles y el doctor mi padre se enoja y hay que andar de un lado a otro

279 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, pp. 218-219.

con el olor asqueroso de las lámparas y ahora tiene que entrar y secarse mientras yo voy a preguntar” (CNI, p. 44).

No ha de extrañarnos este retorno del autor a la rubia perversa. Informado como estaba de la cercanía entre el discurso de la locura y el de la lógica peculiar de la niñez, Onetti también pone en labios de Elvirita, la niña, discursos que bien pudo haber pronunciado Angélica; como el de la escena en que la niña dice: “Yo no voy. La luna está lejos y siempre, lejos hace mucho frío” (CNI, p. 76). La diferencia discursiva radica en el uso de pausas por una (la niña Elvirita), y la ausencia de tales pausas en la otra (Angélica Inés).

El tono de confesión y despedida de *Cuando ya no importe* resulta impactante, tal vez decepcionante, para el lector habitual del escritor uruguayo. El narrador, Carr, llega en ocasiones a excusarse ante cualquier maltrato verbal o físico contra la mujer: “Trato de excusarme pensando que fue un homenaje despersonalizado a la adorada condición de mujer” (CNI, p. 97). “La adorable condición de mujer.” (¡¡!!) ¿Qué ha sucedido con el Onetti que conocíamos? Sencillo: se despide de este mundo; pone las cosas en orden, en una palabra: el tipo resultó ser humano.

La presencia de la niña y los perros (27 de noviembre, p. 72), y el humor callejero ofrecen un tono distinto a *Cuando ya no importe*, última novela del uruguayo.²⁸⁰ Al personaje infantil femenino (Elvirita) el narrador se refiere con cariño y ternura; le dedica largos párrafos, y se refiere al estado de la niñez como el de la felicidad:

Cuando, meses después de la primera reunión, Elvira, la niña, comenzó su turno de mentiras propias, quedé asustado y

280 En verdad, es conocida la ternura de Onetti por los niños, aun cuando su literatura presenta una realidad muy distinta. Entre las anécdotas más conocidas al respecto destaca la que cuenta Augusto Monterroso: “Una mañana de 1967 llegó Onetti a mi casa en la ciudad de México. Lo más probable es que él lo olvidara. Yo lo acompañaría a la Universidad de México, en donde él grababa un disco para una colección llamada Voz Viva de América Latina. En la pequeña sala, una hija mía de meses le llamó la atención. Onetti se acercó a ella. Inclínándose, extendió un brazo y le acarició con ternura la cabeza. En su cuento “Un sueño realizado” alguien acaricia también una cabeza en el final de la vida. De entonces para acá he estado cerca de Onetti, sin que él me viera, en varias ocasiones. El mejor recuerdo suyo que tengo es el de su mano en la cabeza de mi hija en el principio de la vida” (Augusto Monterroso. *Monterroso por él mismo*. México, Alfaguara, 2003, p. 108).

desde entonces la pensé de manera distinta. Porque la riqueza de las fantasías infantiles me desbordaba e iba convirtiendo en persona a la niña mugrienta y descalza que parloteaba a mi lado (*CNI*, p. 61).

Finalmente un narrador, Carr, confiesa lo que he venido señalando: el paraíso es la infancia: “Cuando Eufrasia se llevó a Elvirita [...] me privó no sólo de la niña, sino de disfrutar de ese encanto que se llama infancia y que va desapareciendo, según yo la siento, a partir de los tres años” (*CNI*, p. 75). Más adelante establece, a manera de reflexión, el final de esa niñez: “[...] en la adolescencia fui formando con días y noches mi personalidad” (*CNI*, p. 66). La felicidad está ligada a esa etapa de la vida, porque ser niño es estar dotado de cierto nivel de ingenuidad. La felicidad tiene su final cuando concluye la adolescencia, cuando el ser humano adquiere plena conciencia de la inutilidad de los actos cotidianos e inicia su proceso de decadencia física y emocional.

Otro rasgo diferenciador de los antihéroes onettianos es la predisposición que muestran para ser influenciados por los elementos de la Naturaleza.²⁸¹ Entre esos elementos se destacan la función

281 En ese sentido, se puede afirmar que esa tendencia de relacionar la conducta humana a los cambios de los elementos de la Naturaleza es típica de los autores de la primera mitad del siglo XX, y aparece en escritores tan disímiles como Faulkner, Steinbeck y Juan Bosch. Onetti, por supuesto, se vale de ese recurso, pero el ambiente de sus narraciones no es la zona rural sino la urbana. En el caso del autor dominicano Juan Bosch, cuyos personajes se mueven en el campo, la influencia de los elementos de la Naturaleza es decisiva. En el cuento “La mujer”, por ejemplo, encontramos esa influencia, y otros puntos en común con la narrativa onettiana, aun cuando se trata de dos universos tan distintos; esos puntos de coincidencia son: a) influencia de los elementos de la Naturaleza sobre los personajes (“La muerta [la carretera] atravesaba sabanas y lomas y los vientos traían polvo sobre ella”, p. 25); b) el camino, o la carretera, símbolo de lo fugaz y del tránsito hacia la muerte (“Pero sobre la carretera muerta, totalmente muerta, sólo estaba el sol que mató”, p. 27. En el caso de Onetti, no es tanto el camino, sino más bien la valija, el equipaje como símbolo de tránsito por el mundo); c) la miseria económica que, al igual que la infidelidad y el machismo en otros cuentos, desata desgracias (“Todo fue porque la mujer no vendió la leche de cabra, como él se lo mandara”, p. 26); d) el honor como impulsor de actos de violencia, y las conductas inesperadas, fatalmente humanas (no olvidemos que la mujer, protagonista del cuento, termina matando a quien la defendía de una agresión. En la cuentística de Bosch el ambiente rural, el bohío, predominará sobre el urbano); e) en el plano de lo formal, un aspecto a destacar en este cuento es el ofrecimiento controlado de los datos: la carretera, la mujer, el niño, la casa, la piedra; así como el final sorpresivo. Las líneas generales de “La mujer” son las siguientes:

- El narrador omnisciente describe la carretera y el ambiente desolado bajo el sol infernal. Luego, aparece a lo lejos una mujer con un niño a cuestas. Otro personaje, Quico, los intercepta y conversa con la mujer: ella le cuenta que el marido la ha golpeado porque ella no vendió la leche de cabra

que los colores y el viento representan. El uso de la simbología de los colores²⁸² permite incrementar los efectos de la atmósfera que el autor anhela. Al inicio de su carrera acude a una mezcla abigarrada de colores (igual ocurre con el uso de recursos formales como la comparación y la adjetivación), pero con el paso de los años acabará prefiriendo el amarillo y el gris en la construcción de su mundo, cada color con diferenciadas simbologías. En “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933), leemos que Suaid “se detuvo en la diagonal, donde dormía el Boston Building bajo el cielo gris, frente a la playa de automóviles” (CC, p. 29). En este cuento recurre al blanco y al azul (además del citado gris), colores a los que Onetti no acude con frecuencia en el conjunto de su obra: “Obtuvo, primeramente, una exagerada visión polar, sin chozas ni pingüinos; abajo, blanco con dos manchas amarillas, y arriba el cielo, un cielo de quince minutos antes de la lluvia” (CC, p. 27). En textos posteriores, por ejemplo, en “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen en cinta que vino de Liliput” volverá al azul, pero como representación de la esperanza, la fe cifrada de los protagonistas en los proyectos de vida. Fe que la ciudad de Santa María marchitará.

“El obstáculo” (1935) también exhibe virtudes y limitaciones escriturales propias de los primeros cuentos. Es un texto menos ambiguo, en el mejor sentido de la palabra, que “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”; pero el uso de los colores tampoco refleja un plan definido, una simbología planificada: hay una mezcla de “colores vivos”, alegres (blanco, azul, plateado, “colores brillantes”) y colores sombríos (negro, gris). El color amarillo es el que aparece con mayor frecuencia y con intención definida.

mientras él trabajaba (ella, en secreto, le ha dado la leche al niño hambriento).

- Quico ayuda a la mujer y la retorna al bohío de ésta. Llega el marido, Chepe; ambos hombres sostienen una pelea; Quico dominaba el combate cuando la mujer, sorpresivamente, decide golpearlo con una piedra y lo mata. (Juan Bosch. “La mujer”, en *Cuentos más que completos*. México, Alfaguara, 2001, pp. 25-27)

282 Ver: Steven Withrow y Alexander Danner. *Diseño de personajes para novela gráfica*. Trad. Blanca Hueso. Barcelona, Editorial Gustavo Gil, S L, 2009, pp. 39, 89, 96-97, 106, 118, 122, 160, 162, 163, 177.

Lo mismo en “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” que en “El obstáculo” y en “Excursión” (en este último, publicado en 1940, retornamos a una mezcla insufrible de amarillo, azul, gris, blanco, rojizo), también ocurre en “El posible Baldi” (1936); pero en “El posible Baldi” empezamos a percibir el uso de los colores con preconcebida intencionalidad, que consiste en ir diferenciando, por un lado, el mundo de la ilusión; y, por otro, el del desencanto. Al inicio del cuento se continúa usando colores brillantes, rosa, rojizo; todos evocadores de un mundo de fantasías y ensueños: “Luego el beso rápido en la esquina, la ternura en la boca, la interminable mirada brillante” (CC, p. 47), / “Dos puñados de pelo rojizo salían del sombrero sin alas. El perfil afinado y todas las luces espejeándose en los ojos”, (CC, p. 48), / “Pero ya estaba la mujer, adherida a su rostro con los grandes ojos azules” [...], (CC, p.49), / “Unos faroles rojos clavados en el aire oscurecido”, (CC, p. 50). Pero al arribar al final del cuento el narrador introduce otros tonos, con marcado interés por definir (no sólo con palabras *vacías* sino con las que representen los colores) el ambiente sombrío, desesperanzado, propio del mejor Onetti: “Dos o tres días lo veía pudrirse” [al negro imaginario que Baldi asesinaba], “hacerse gris, hincharse” (CC, pp. 52-53). Este último universo de “nubes en el cielo gris” será el que habitarán, en otras historias, los personajes más trascendentales.

“Convalecencia” (1940) constituye un pequeño avance en el intento de definir una atmósfera narrativa peculiar a través del uso de los colores, y de situar los sentimientos de los personajes basados en ese uso. El autor desea expresar ideas al usarlos, como se colige del siguiente fragmento: “Los colores de las mallas de las tres muchachas aparecían, en el sol enfurecido, fríos y extraños. Azul oscuro las de los dos extremos, pantalones azules y camisilla blanca vestía la más alta, que iba a largos pasos entre las amigas, desprendiéndose un trecho, alcanzada en seguida” (CC, p. 97). Hasta ese punto de la narración creeríamos que se tratara sólo de una descripción en que el narrador eligiera al azar sus colores. Pero en el siguiente párrafo confirmamos que no; el narrador relaciona cada color con diferentes cualidades humanas: “Hubiera querido

vestir a las muchachas con naranjas y amarillos, rojos violentos. Pero luego descubrí que los graves azules de las mallas y la blancura de la camisilla se correspondían con el mar, una réplica amistosa que sólo muchachas en la mañana podían dar” (*Ibid.*). De todos modos, no estamos aún ante el narrador cuya selección de colores definirían, años después, el conocido mundo sombrío. Nos enfrentamos más bien a una combinación de colores que produce una atmósfera posmodernista.

En “Mascarada” (1943) el narrador dice que había lámparas blancas y azules, “un azul triste, tan desagradable como nunca había visto, como no imaginaba que pudiera ser nunca un azul” (*CC*, p. 120), frase que confirma la tesis de que el color azul representa la felicidad o lo positivo; no lo negativo ni desagradable. Ya para la fecha de publicación de “Bienvenido, Bob” (1944), han sido sustituidos muchos colores iniciales; el autor se ha mantenido fiel sólo al uso del amarillo: “[...] lo vi moverse dando vueltas a la mesa, sobre la alfombra, andando sobre ella con sus amarillos zapatos de goma” (*CC*, p. 126).

Repito que además de la definición de un mundo a través del uso premeditado de los colores, las narraciones de Onetti se distinguen por la influencia de los elementos Naturaleza en la conducta de los personajes. Así lo apreciamos, ligeramente, en los primeros cuentos; pero en “La larga historia” (1944) el recurso es usado, ya, conscientemente: “[...] iba entrando en el sueño y la tormenta que estallaba, golpeado por los truenos, hundido y siempre sediento en el ruido rabioso de la lluvia” (*CC*, p. 140). Y en “Regreso al sur” (1946) sobresale, peculiarmente, la influencia del paisaje en la conducta de los antihéroes, a tal punto que puede impulsarles a actuar:

Tío Horacio alzaba las cejas y casi sonreía para esperar el fin de aquellas conversaciones. Recordando su rostro muerto, era nuevamente imposible adivinar en qué sentido y con qué intención el odio y el desprecio actuaban sobre las imágenes y los seres del barrio sur, cuál había sido la deformación obtenida, o —tal vez no era más que esto—

en qué tono de luz el odio y el desprecio envolvían para tío Horacio los paisajes proscriptos del sur (CC, p. 145).

Lo mismo que en los cuentos y relatos sucede en las novelas. En *La vida breve* (1950), la simbología de los colores gris y amarillo ha sido definida, y el tono celeste sobresale: “Desde la mesa junto a la ventana podía vigilar la cuadra, la puerta de mi casa, ver el saco blanco del portero en la sombra celeste” (LVB, p. 80); “Se inclinó nuevamente, con los labios alegres y curvados, los ojitos derramando su brillo, una mano contra el costado del pantalón, la otra sosteniendo junto al pecho el sombrero gris y el par de guantes amarillos, innecesarios” (LVB, p. 89). El color celeste reaparecerá con más fuerza en *Juntacadáveres* (1964), relacionado en esa novela al bajo mundo, a la prostitución y la puñalada trapera que a veces procede no de un truhán, sino de instituciones eclesiásticas.

En el capítulo de *La vida breve* titulado “Primera Parte De La Espera” (LVB, pp. 194-198), encontramos un ejemplo emblemático acerca del significado atribuido al color azul. En él se narra una etapa de relativa felicidad de Brausen, un tiempo en el que Brausen “imaginaba citas, comidas de negocios, salía a recorrer los cafés [...]; nunca hubo un cielo más azul [...].” Para la fecha, el azul representa, pues, la felicidad; el amarillo, cierta nostalgia y pesadumbre; el gris, desgracia, desesperanza.

La función asignada al viento constituye un punto en común entre la narrativa de Onetti y la de su gran maestro: William Faulkner. Cuando recordamos, por ejemplo, *Mientras agonizo* (1932)²⁸³ o *Luz de agosto* (1932), se evidencia la similitud de ciertos pasajes de aquellas novelas con escenas de *La vida breve*, como la siguiente: “La tormenta empezó cuando el tren salía de Constitución: un

283 En una célebre entrevista Faulkner se refiere a esta obra del siguiente modo: “La composición de la obra me llevó sólo unas seis semanas [...]. Sencillamente me imaginé un grupo de personas y las sometí a las simples catástrofes naturales universales, que son la inundación y el fuego, con una motivación natural simple que le diera dirección a su desarrollo” (William Faulkner. [Entrevista] “William Faulkner”, en *El oficio de escritor*. Trad. José Luis González. 2da. ed., México, Ediciones Era, 1970, p. 175). Palabras orientadoras que seguramente Onetti leyó porque, más allá de las coincidencias entre los autores, pareciera haber una búsqueda común, una “motivación natural simple que le diera dirección” a las acciones de los personajes.

trueno, un golpe de lluvia en seguida interrumpido, el estrépito sin convicción del viento partiendo ramas, yendo y viniendo, indeciso” (LVB, p. 178). Más adelante, en una suerte de metamorfosis, el viento adquiere el significado de los sentimientos de Brausen: “Volví a pensar en su muerte cuando tuve que reconocer el fracaso, cuando estuve de espaldas, junto a ella, sabiéndome olvidado. Escuché, sentí en los ojos y en las mejillas el renovado furor de la tormenta, el rencoroso ruido del agua, el viento ululante que llenaba el cielo y golpeaba contra la tierra; la fuerza del mal tiempo (...)” (LVB, p. 183). Esa transferencia de sentimientos y sensaciones desde los objetos hasta las personas, de la naturaleza a los personajes, tiene una nueva manifestación: la vida puede habitar en los trajes que usamos. Una idea que nos hace recordar el cuento *No se culpe a nadie*, de Julio Cortázar, en el que un *pulóver* provoca la muerte de su dueño.²⁸⁴

En “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956) las tormentas lucen singularmente amenazantes, como si tuvieran conciencia de su poder intimidatorio: “[...] el aire se alertaba alrededor de los plátanos y los truenos jactanciosos amagaban acercarse por encima del río” (CC, p. 189). Asimismo, acorde con la función de los colores, el Caballero andaba “con los pantalones grises”, con su traje oscuro, y una “camisa de seda amarilla [...]”; señales todas de su futuro funesto, miserable (CC, pp. 190-191).

La relación entre personajes y elementos de la Naturaleza es íntima en “Jacob y el otro” (1961), de tal suerte que Orsini “Palpó

284 En *La vida breve*, el narrador llega a la conclusión de que “Hay que hacer una fogata con la ropa vieja [...] porque es seguro que el traje arrastrará a su nuevo dueño y nos perseguirá” (p. 186). En el cuento “No se culpe a nadie”, de Cortázar, el protagonista acaba cayendo al pavimento desde el duodécimo piso de un edificio, y tenemos la certeza de que el culpable del asesinato es el *pull-over* que el personaje llevaba puesto, porque el *pull-over* le impidió el libre movimiento cuando el protagonista intentó, primero, ponérselo, y, después, quitárselo. Cuando intenta quitárselo ya es demasiado tarde y apenas (...) tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del *pull-over* y la baba azul le envuelva otra vez la cara mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin *pull-over*, donde solamente haya un aire fresco que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos” (Julio Cortázar. “No se culpe a nadie”, en *Cuentos Completos*, Tomo I, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 296).

suavemente los billetes en el bolsillo y se puso de pie. Afuera, puntual y tibia, lo estaba esperando la noche del viernes” (CC, p. 277). Lo espera “puntual y tibia” porque esa noche representa el preludio del fracaso (extrañamente, los extranjeros —Van Oppen y Orsini— acabarán ganando la batalla, pero de todos modos el pueblo les repudiará); toda la farsa podría llegar al final el sábado, día del choque entre titanes. El mundo, la violenta vida acabarán asestando su zarpazo contra el optimismo de Orsini y la ingenuidad animal de Jacob van Oppen.

Los colores amarillo, gris y verde sobresalen en este relato; también, el tono celeste, que conecta explícitamente el cuento con el ambiente de la novela *Juntacadáveres*; leamos: “Allí estaba Jacob: con el *slip* celeste, color dedicado a Santa María, y el cinturón de Campeón del Mundo que brillaba como el oro [...]” (CC, p. 290). Obviamente, el color celeste estaba dedicado a Santa María porque adorna el prostíbulo regentado por Larsen en la novela de 1964.

En *El astillero* (1961) resulta común que la Naturaleza se adecúe al momento vivido por los personajes, a la sencillez o gravedad de los hechos vividos. Tiene lugar, como en pocas novelas de Onetti, una oscura relación entre las acciones del protagonista, Larsen, y el viento. Hay un momento en que Larsen: “Dejó la carpeta y fue alzando la cabeza; escuchó el viento, la ausencia de Gálvez y Kunz, sintió que también le era posible escuchar el hambre, que había pasado ahora del vientre a la cabeza y a los huesos” (EA, p. 48). La gravedad de una escena puede ser aumentada por la peligrosidad de la Naturaleza misma, que pareciera dictaminar el destino de los hombres: “Cuadrada, flamante, agresiva, la polvera amarilleó la luz de las velas. La mujer hizo otra risa, ahora con ruido de pájaro, murmuró una negativa y fue alargando los brazos, incrédula, animosa, hasta arrebatar la cajita de metal. El perro ladraba a lo lejos, yendo y viniendo, el cielo se hizo repentinamente negro y las velas ardieron crecidas, intensas, con júbilo vengativo” (EA, pp. 60-61). Es decir, el amarillo posee, en esta escena, carácter vengativo, arrebatado, y desencadena la violenta negrura del firmamento. Pero las cosas no se quedan ahí, pues en *El astillero* la naturaleza puede

ser usada para decorar la tragedia; sirve de escenografía teatral. Pocas novelas de Onetti logran tal efecto:

La mañana estaba limpia, gris y azul, y su luz aplacada miraba inmóvil, atenta, libre de impaciencia. Los charcos horadados en el barro eran todavía transparentes y espejeaban cubiertos por la helada; al fondo, lejanos y escasos, los árboles de las quintas negreaban humedecidos. Larsen se detuvo, trató de comprender el sentido del paisaje, escuchó el silencio. ‘Es el miedo’. Pero ya no le preocupaba; era como el dolor suave, conocido y compañero de una enfermedad crónica, de la que uno en realidad no va a morir, porque ya sólo es posible morir con ella (*EA*, p. 135).

Dentro de esa escenografía trágica, el paisaje adoptará el significado de las acciones de los personajes; ayuda a proyectar, como en un teatro, minuciosos rasgos psicológicos de los actores: “Pero Larsen necesitó respirar o elegir argumentos que la muchacha fuera capaz de comprender. Entonces llegó un silencio de la Gerencia General y dentro de él no hubo más que el ruidito, o Kunz imaginó oírlo, de Gálvez comiéndose las uñas, y el ruido no era más que una remota, atemperada y aguda vibración del atardecer de invierno sobre el río y los campos” (*EA*, p. 141). Así como el paisaje, también las posturas de los antihéroes transmiten sus propios mensajes, a veces más eficazmente que las palabras: “Se puso el sombrero y caminó hacia la mujer, como si cumpliera una orden, un poco encorvado para hacerse perdonar” (*EA*, p. 83). Ha bastado con que se encorvara para que se entendiera el deseo de hacerse perdonar.

Otra vez la manera de enfocar la relación hombre-naturaleza nos remite a cuentos de Juan Bosch, como “Dos pesos de agua”, en el que la vieja Remigia y Felipa conversan sobre la gran sequía que asola la región. Las *Ánimas*²⁸⁵ del Purgatorio se reúnen y reflexionan

285 O sea, a las almas de las personas fenecidas. La concepción es elemental, no se relaciona con la concepción psicoanalítica de Jung, que conecta el concepto de “Ánima” con la de lo eterno

acerca de por qué no han hecho que llueva en Paso Hondo, donde Remigia ya ha gastado dos pesos de agua, mientras en otros lugares han enviado un diluvio por sólo veinte centavos... Llega el diluvio a Paso Hondo. Un hombre se detiene donde Remigia, dice que tanta lluvia es “una niega”. Finalmente, el diluvio ahoga a Remigia y a su nieto, al tiempo que las Ánimas continúan enviando lluvia porque ese es su negocio (y el de Dios). Como se percibe, en “Dos pesos de agua” es notoria la presencia de supersticiones en los personajes (Remigia recomienda encender velas a las Ánimas para que llueva; Rosendo dice que se va para “Tavera” porque “a este lugar le han hecho mal de ojos”),²⁸⁶ lo que distancia al autor dominicano del uruguayo, ajeno este último a toda superstición que no sea el desencanto y la desesperanza. Pero en lo que sí vuelven a acercarse es en el hecho de que en “Dos pesos de agua” se reconfirma, pero ahora con mayor fuerza, la influencia de los elementos sobre la voluntad de los personajes, sobre sus destinos. Hay una escena que nos hace pensar, incluso, en otros escritores tan grandiosos como William Faulkner y, por asociación y coincidencia, como Gabriel García Márquez. Es la escena en que, finalmente y para desgracia de Remigia y su nieto y el pueblo, “Rauda, pesada, cantando broncas canciones, la lluvia llegó hasta el camino real, resonó en el techo de yaguas, saltó el bohío, empezó a caer en el conuco”.²⁸⁷ No hay duda: el agua sabe lo que hace. La escena alude al gran diluvio bíblico, acontecimiento clave en la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez. La ironía con que el narrador construye

femenino en el inconsciente colectivo.

286 Otras novedades que ofrece este cuento en relación con otros de *Cuentos escritos antes del exilio*, es el uso de frases hiperbólicas; por ejemplo, había un potro tan desnutrido que “tenía las ancas cortantes, el pescuezo flaco, y a veces se le oían chocar los huesos” (*Cuentos más que completos*, p. 31). Por otra parte, las distancias no se miden por kilómetros, metros o leguas, sino por el paso del tiempo; de manera que “los muchachos iban a distancia de medio día a buscar latas de agua” (*Ibid.*, p. 31).

Además del uso exacto de las palabras en relación con el contexto, un rasgo digno de mención en “Dos pesos de agua” es la construcción de imágenes visuales de una modernidad sin igual. Así, Remigia amaba tanto al nieto y andaba tanto con él por todas partes, que “el nieto le colgaba del corazón” (*Ob. cit.*, p. 30). El muchacho se levantaba tan temprano a trabajar agachado con su machete que “el sol le salía por la espalda”. (*Ibid.*)

287 Juan Bosch. *Cuentos más que completos*. México, Alfaguara, 2001, p. 34.

la escena, resaltando la ignorancia de los personajes plagados de supersticiones, pone en evidencia las reservas de Bosch sobre temas religiosos.²⁸⁸

Retornando a *El astillero*, vemos que en ocasiones el rumor del viento trae consigo los recuerdos; otras veces, los olores son los que nos conectan con épocas pretéritas: “Buscó un cigarrillo y se puso una manta en los pies, miró en el techo la última luz del día, evocó una infancia campesina, común a todos los hombres, un paraíso invernal, calmo, materno. Olió, debajo del humo, un rastro de amoníaco y una olvidada playa de pescadores” (*EA*, p. 59). *El astillero* es, pues, la novela en que la relación entre el viento y los personajes alcanza su máxima manifestación, como volvemos a sentirlo en la escena siguiente: “Comprendía al aire del cuarto como se comprende a un amigo; yo era el amigo pródigo de este aire y regresaba a él después de una ausencia de toda la vida” (*EA*, p. 166).

Onetti continuará fiel a esos rasgos de su peculiar poética, sobre todo en “La novia robada” (1968), donde el color amarillo se destaca por su relación con lo negativo, con el presagio de insalvables infortunios: “[...] hasta que llegó la hora feliz de la mentira y el amarillo se insinuó en los bordes de los encajes venecianos” (*CC*, p. 323); y como también leeremos en la novela *Dejemos hablar al viento*, final aparente, pero sólo transitorio, de la saga onettiana.²⁸⁹

En *Cuando ya no importe* (1993) el amarillo posee una de sus mayores frecuencias: “[...] recién nacido pasto amarillo” (*CNI*, p. 60). Y el gris continúa (termina, más bien, dado que es la última novela de Onetti) como escenografía de lo sombrío: “El agua del cielo caía ruidosa y tibia sin mañanas ni noches. Todo el mundo era gris, invariable y sin esperanza” (*CNI*, p. 95). Ambos colores han decorado el mundo onettiano desde su inicio en 1928 y, especialmente, con el cuento “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), hasta su final en 1993, con la novela *Cuando ya*

288 Algo similar ocurre en el cuento “Papá Juan”, *Cuentos más que completos*, pp. 79-83.

289 Durante un tiempo se pensó que *Dejemos hablar al viento* representaría el final de la saga onettiana, debido a que en esa novela tiene lugar el incendio de la ciudad de Santa María. Pero años después, en *Cuando ya no importe*, Onetti vuelve a retomar el tema de la mítica ciudad.

no importe y en 1994, con la publicación de sus últimos cuentos. También la influencia de la naturaleza continúa manifestándose en *Cuando ya no importe*: “La primavera se insinuaba, para retroceder con vergüenza luego de dos o tres noches sin estrellas y abundantes truenos que buscaban ser temibles antes de su previsible renuncia” (*CNI*, p. 63). Pero con la diferencia de que las máquinas (un coche o los efectos producidos por el coche) modifican la realidad, la naturaleza: “La velocidad del coche iba cambiando el paisaje” (*CNI*, p. 104).

Amor y odio: las dos caras de la moneda

Nada más ni nada menos, como ha observado Joaquín Marco: “Las relaciones amorosas constituyen con frecuencia el centro de la atención de los relatos de Onetti. Tales relaciones son complejas, equívocas y, a menudo, fatales. La oposición amor/odio es permanente”.²⁹⁰ La forma en que se manifiestan las relaciones amorosas entre los personajes, y la opinión que los narradores externan sobre tales acercamientos interpersonales, constituyen dos pilares de la construcción literaria onettiana. Si el lector llega a poseer una idea acerca del distanciamiento y desencanto respecto del mundo, propios de las criaturas onettianas, esa idea empieza a gestarse cuando descubre el tipo de relaciones amorosas que éstas sostienen, o padecen. El desencanto incrementa en la medida en que el autor introduce situaciones desalentadoras, como la tendencia a evitar los llamados “prólogos”²⁹¹ para, por vía de consecuencia, subrayar la imposibilidad de comunicación real entre los seres humanos; también, la inclusión continua de escenas nauseabundas y ridículas para erigir un mundo hermosamente grotesco; y, finalmente, la asunción (de parte de personajes y narradores)

290 Joaquín Marco. *Literatura Hispanoamericana: Del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 190.

291 Onetti denomina “prólogos” a los discursos innecesarios entre los interlocutores, especialmente entre hombres y mujeres. Evitar el prólogo significa ir directamente al grano, obviar el ritual que suele acompañar las relaciones amorosas. Esto así, porque para Onetti todo ritual es un pretexto que oculta la verdadera intención de los amantes: la relación sexual.

de actitudes y discursos escépticos, propios del existencialismo infranqueable que atraviesa toda la obra de Onetti.

La imposibilidad de comunicación, subrayada por relaciones amorosas inútiles y sórdidas, condenadas al previsible fracaso, está presente en la narrativa onettiana desde sus primeros textos. Por supuesto, las relaciones íntimas subvierten el orden establecido, transgreden las convenciones sociales. Así, en el cuento “Bienvenido, Bob” (1944) tiene lugar un sublime triángulo de amor y odio. Los acontecimientos ocurren del siguiente modo: en algún momento del pasado, Bob ha impedido el casamiento de su hermana con el personaje narrador de la historia. La razón: Bob dice que ese señor (quien es su amigo), es muy viejo para desposar a su hermana y que, como todo hombre viejo, el señor no tiene un lugar adonde ir. Con esta prohibición, Bob destierra a su hermana de la vida del narrador y al narrador lo borra de la mente de su hermana. Pero los años pasan, y ahora (en el momento en que se cuenta la historia) ya Bob no es Bob sino Roberto, vale decir, ya Bob no es el que fue sino otro hombre, un hombre sometido por los años a la obediencia, recién llegado a la madurez y al inicio de la vejez y, por lo tanto, es un hombre sin porvenir. Entonces el narrador, quien continúa presintiendo sentimentalmente a Inés en los gestos más inesperados de Bob, le da la bienvenida al recién estrenado viejo, a Bob, y le invita secretamente a formar parte del nuevo mundo, del “tenebroso y maloliente mundo de los adultos” (CC, p. 131). Se trata de un extraño, aunque no infrecuente, comportamiento humano, que pone de manifiesto las complejidades de las conductas entre los amantes, entre lo que significa ser el amado o ser el amador. Existe una lucha tenaz entre los amantes (entre todos los amantes en el mundo) como lo ha observado Leszek Kolakowski. Esta lucha ocurre porque, ante todo, “el amor es el anhelo de superación total de la distancia a lo amado, es decir, el anhelo de unificación plena. Por tanto, contiene la experiencia de la separación insoportable, la esperanza de suprimir la separación y la necesidad de sacrificarse hasta la disolución”.²⁹²

292 Leszek Kolakowski. *La presencia del mito*. Trad. Gerardo Bolado, Madrid, Cátedra, 1990,

José Miguel Oviedo ha observado que en “Bienvenido, Bob”, “El diálogo es de una precisión feroz: no sirve para comunicar sino para agredir al otro”.²⁹³ Y es cierto, a pesar de que pudiera refutarse que el contenido del discurso filosófico de Bob no es apropiado para su edad, pues Bob parecería ser un hombre mucho más maduro de lo que el narrador sugiere al principio. Tal vez por ese desliz, en algún momento el narrador se ve precisado a variar de recurso narrativo: pasa del diálogo directo al indirecto en un intento de mitigar el énfasis intelectual de las frases de Bob, discurso que ha pronunciado en el pasado, cuando apenas era un muchacho rabiosamente joven: “Volví despacio al asiento y escuché. La música era poco fuerte; alguien cantaba dulcemente en el interior de grandes pausas. A mi lado Bob estaba diciendo que ni siquiera él, alguien como él, era digno de mirar a Inés a los ojos. Pobre chico, pensé con admiración” (CC, p. 129). La escena podría resultar melodramática. Y lo es. Lo que no quita mérito a la narración. Como todo escritor seguro de sí, Onetti no le huye a las influencias, mucho menos a la clasificación que la crítica pudiera realizar de su literatura. Como ha dejado establecido Carpentier, “ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero”.²⁹⁴

En su análisis de “Bienvenido, Bob”, Roberto Echavarrem concluye que “Al ser rechazado, el protagonista de este cuento inaugura la serie de héroes adultos que en Onetti pasan del amor al odio al sentirse excluidos del círculo mágico de una promesa andrógina”.²⁹⁵ El triángulo amoroso desarrollado en “Bienvenido, Bob” está, pues, signado por la confusa aunque marcadamente simbólica relación de amor y odio, tal vez porque “el amor,

p. 55.

293 J. M. Oviedo. *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). La gran síntesis y después*. Madrid, Alianza, 2003, p. 65.

294 Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2da. ed., México, Siglo Veintiuno, 1981, p. 27.

295 Roberto Echavarrem. “Juan Carlos Onetti. Fuera de género”, Santo Domingo, *País Cultural*, abril 2009, p. 70.

mientras dura, sólo puede ser una espera, renovada de continuo, en movimiento, nunca el sentimiento de satisfacción”.²⁹⁶

En *La vida breve* (1950), Brausen reflexiona sobre las relaciones amorosas; hay un instante de aparente lucidez en que dice para sí: “El amor es comprensión. Y sin embargo, sólo dura mientras no podemos comprender del todo, mientras podemos prever con miedo la sorpresa, el desconcierto, la necesidad de empezar a comprender, otra vez, desde el principio” (*LVB*, p. 106). Medita sobre cómo surge y por qué muere el amor; el amor es pasión, pero la pasión habrá de morir irremediamente: “Ahora que me encontraba libre del pasado, ajeno a todas las circunstancias que había transitado Brausen, mi vida con Gertrudis se apartaba del misterio y del destino” (*LVB*, p. 180). Una vez se pierde el misterio, cuando llega el instante en la vida en que el amante se sorprende a sí mismo reflexionando sobre la pasión, el amor también muere, porque “amor y satisfacción se excluyen mutuamente”.²⁹⁷

Teresita Mauro ha subrayado que en *La vida breve* “los ejes que se reiteran sucesivamente [...] giran alrededor del fracaso de las relaciones humanas y afectivas, la huida o la muerte como salvación, la búsqueda de un refugio en el pasado o los recuerdos como algo incontaminado”.²⁹⁸ Brausen fluctúa de un fracaso a otro: pierde a Gertrudis, su esposa, “pero tampoco es capaz de retener a Raquel, la hermana menor de Gertrudis a la que seduce, ni a Stein, su mejor amigo, con quien ha trabajado en una agencia de publicidad”.²⁹⁹ No menos atípica es la relación de Elena Lago con su propio esposo, con Brausen-Arce, y con el muchacho-amante. Cada quien pareciera ir tras aquello que le resulta imposible retener, como asegura la vieja sentencia nietzscheana: huye y te perseguirán; persigue y de ti habrán de escapar. En esa relación entre Elena Lago y “el muchacho amante” prevalece el halago

296 Leszek Kolakowski. *Ob. cit.*, p. 55.

297 *Ob. cit.*, p. 55.

298 Teresita Mauro. “Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación”, Barcelona, *Anthropos*, noviembre del 1990, p. 44.

299 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 281.

de éste último hacia Elena; ella teme, actitud definitoria de los humanos, no ser tomada en cuenta, alagada; de esa temor, de esa duda ante su propia importancia, nace su amor: “La duda sobre sí mismos atormenta hasta tal punto a los seres humanos, que, para remediarla, inventaron el amor, pacto tácito entre dos desgraciados para sobreestimarse, alabarse sin vergüenza”.³⁰⁰

Otro texto paradigmático, debido al tratamiento que se le da a las relaciones amorosas, es “El infierno tan temido” (1957). Durante la singular venganza que se narra, de nuevo el amor y el odio se confunden en un solo sentimiento, representado en el río turbio de la cotidianidad, en el que salen a flote nuestras miserias. Cada nuevo amor, otra oportunidad de repetir escenas fallidas y finales desgraciados. Esa es la sensación que invade a la protagonista cuando recuerda, a través del narrador, a sus antiguos amantes; los sitúa, los diferencia de acuerdo con el tamaño de sus desventuras:

[...] Con uno y otro estuvo condenada a sentir en las citas en las plazas, la rambla o el café, la fatiga de los ensayos, el esfuerzo de adecuación, la vigilancia de la voz y de las manos. Presentía su propia cara siempre un segundo antes de cualquier expresión, como si pudiera mirársela o palpársela. Actuaba animosa e incrédula, medía sin remedio su farsa y la del otro, el sudor y el polvo del teatro que los cubrían, inseparables, signos de la edad. (CC, p. 215)

El amor es, pues, una farsa, una representación teatral cuyo final habrá de ser desastroso. Ocurre nuevamente en “La cara de la desgracia” (1960), relato que narra la historia de Julián y su hermano mayor; éste roba dinero de la Cooperativa y luego se ve forzado a suicidarse. En el transcurso de la historia aparece una muchacha en una bicicleta, prostituta exótica que es asesinada y cuya muerte compromete a Julián, narrador de la historia, ante las autoridades. El cuento es un laberinto emocional en que los

300 E. M. Cioran. “Deseo y horror de la gloria”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 92.

personajes se extravían irremediabilmente. Sin embargo, como ha expresado Antonio Muñoz Molina: “En *La cara de la desgracia*, el hombre agobiado por el remordimiento de no haber sabido evitar el suicidio de su hermano se salva transitoriamente gracias a la aparición del amor, que en Onetti siempre tiene algo de íntima epifanía y de prodigio [...]”.³⁰¹ No encontraremos muchos cuentos en los que el amor sea una tabla de salvación. La imposibilidad de real comunicación, inherente a toda relación amorosa, impedirá esa forma de salir del abismo.³⁰² Como ha señalado Fernando Alegría, casi toda la acción de los textos de Onetti “se produce en un espacio intermedio entre la realidad inmediata y una superrealidad emotiva e intelectual”. Onetti siente preferencia por “el corredor invisible en que los personajes se conocen unos a otros por adivinación, aunque los lugares donde la gente simula entenderse también forman parte del mundo de su creación”.³⁰³

En “Jacob y el otro” (1961), la relación entre Mario y Adriana está marcada por el interés material de la mujer: aunque “el turco” Mario muestra intención de suspender el combate contra el campeón ficticio Jacob van Oppen, o de llegar a un acuerdo monetario con el príncipe Orsini para anular la pelea, la novia impone su decisión y el combate se realiza. Cuando Van Oppen destroza al turco, la mujer insulta a Mario y lo maldice porque el matrimonio no podrá ser realizado; su intención de someter al novio a los embates del matrimonio fracasa y la relación pasa del soterrado amor al odio explícito. A ella no le importan para nada los sentimientos de Mario; pero a él igual le da, pues él es el amante, no el amado.³⁰⁴ Ella no está con él por lo que él es, sino por

301 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 21.

302 “El de Onetti, [...] es un estilo laberíntico y tortuoso, cargado de esa psicología que Borges se jactaba de haber erradicado de sus historias, y hunde sus raíces en las profundidades del sexo y de la carne, los impulsos destructivos y autodestructivos, una exploración incesante de la pasión y las relaciones, violencias y tensiones que el amor y los excesos —el alcohol, el vicio, la prostitución, la venganza, el odio, el celestinaje— provocan en la vida de hombres y mujeres” (Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 103.).

303 Fernando Alegría. “Antiliteratura”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno et. al. 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 246-247.

304 “Con mucha frecuencia, el amado no es más que un estímulo para el amor acumulado durante

lo que representa en su porvenir. Esa conciencia de la conveniencia es opuesta al amor, porque “[...] un hombre amado sólo puede serlo por completo; no es amado porque tenga una manera de ser, sino a la inversa: porque se le ama, se ama en él todo lo que produce y que sea precisamente de esa manera, que sea propiamente como es, como plenamente le corresponde”.³⁰⁵

La pareja Mario-Adriana constituye una unión de rebeldes, y Orsini comprende que la agresividad que exhiben es una representación del odio contra el mundo, contra el destino que les acorrala. Analítico y escéptico, Orsini lo expresa en un monólogo interesante (al interior de un diálogo), cuando se presenta ante Mario, en el almacén, con la muchacha como testigo: “Venía por esos quinientos pesos —empezó Orsini, tanteando la densidad del aire, la pobreza de la luz, la hostilidad de la pareja—. ‘No es contra mí; es contra la vida’” (CC, p. 270). Es contra la vida, concluye Orsini, todo el resentimiento de la pareja.

El tema de la incomunicación reaparece en “Jacob y el otro”. En otros cuentos y novelas la imposibilidad de una real comunicación está implícita, no siempre los personajes ni los narradores reflexionan sobre ella: se deduce de las escenas vividas. Pero en “Jacob y el

años en el corazón del amante. No hay amante que no se dé cuenta de esto, con mayor o menor claridad; en el fondo, sabe que su amor es un amor solitario. Conoce entonces una soledad nueva y extraña, y este reconocimiento le hace sufrir. No le queda más que una salida, alojar su amor en su corazón del mejor modo posible; tiene que crearse un nuevo mundo interior, un mundo intenso, extraño y suficiente. Permítasenos añadir que este amante no ha de ser necesariamente un joven que ahorra para comprar un anillo de boda; puede ser un hombre, una mujer, un niño, cualquier criatura humana sobre la tierra. Y el amado puede presentarse bajo cualquier forma. Las personas más inesperadas pueden ser un estímulo para el amor. Se da por ejemplo el caso de un hombre que es ya abuelo que chochea, pero sigue enamorado de una muchacha desconocida que vio una tarde en las calles de Cheehaw, hace veinte años. Un predicador puede estar enamorado de una perdida. El amado podrá ser un traidor, un imbécil o un degenerado; y el amante ve sus defectos como todo el mundo, pero su amor no se altera lo más mínimo por eso. La persona más mediocre puede ser objeto de un amor arrebatado, extravagante y bello como los lirios venenosos de las ciénagas. Un hombre bueno puede despertar una pasión violenta y baja, y en algún corazón pueden nacer un cariño tierno y sencillo hacia un loco furioso. Es sólo el amante quien determina la valía y la cualidad de todo amor. Por esta razón, la mayoría preferimos amar a ser amados. Casi todas las personas quieren ser amantes. Y la verdad es que, en el fondo, el convertirse en amados resulta algo intolerable para muchos. El amado teme y odia al amante, y con razón: pues el amante está siempre queriendo desnudar a su amado. El amante fuerza la relación con el amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor” (Carson MacCullers. *La balada del café triste*. Trad. María Campusano, 2da. ed., Barcelona, Seix Barral, 1997, pp. 33-34).

305 Leszek Kolakowski. *Ob. cit.*, p. 57.

otro” se enfoca abiertamente, sobre todo en el momento en que Orsini y Van Oppen “conversan” en el Berna sobre la conveniencia o no de la pelea, y el príncipe Orsini piensa, desencantado por no poder hacerle ver al falso campeón el peligro que corría si subía al *ring* contra el turco: “Es así [...]; tan sencillo y terrible como descubrir de golpe que una mujer no nos gusta y quedarse impotente y comprender que nada puede corregirse o ser aliviado por medio de explicaciones; tan sencillo y terrible como decirle a un enfermo la verdad” (CC, p. 283). Orsini elige la comparación entre la incomunicación, el amor y la proximidad de la muerte porque precisamente el amor es la mayor de las incomprensiones, de las distorsiones, fuente de esperanzas futuras y de calamidades insalvables; y es también, como la muerte, aniquilamiento de la individualidad y del ser, intemporalidad: “[...] el amor es la espera de una realización, en la que el tiempo está ausente. [...] es una relación carente de recuerdo y proyección en la que tiene lugar la absorción total por el presente, la exclusión de cosas pasadas, definitiva despreocupación en relación al futuro [...] la exclusión del vector temporal de la vivencia del mundo”.³⁰⁶

Otro relato en que las relaciones íntimas fluctúan del amor al odio es “Tan triste como ella”; pero aquí ya de la manera más descarnada que pudiéramos imaginar. Después de acorralar psicológicamente a su mujer, y de encerrarla, literalmente, posicionando cerca de ella a un par de peones como una insinuación sexual (ante la cual, por cierto, la mujer sucumbe), después de todo esto, el protagonista le regala un revólver, en clara sugerencia de que se suicidara. Luis Harss ha observado, a propósito de esa inusitada relación, que “la delegación de la culpa es [...] el tema de *Tan triste como ella* (1963), donde reinan, ya no los desvaríos, sino la flojera y el descuido”.³⁰⁷ ¿Culpa de qué?, interrogaríamos. Culpa de asumir el juego inútil de la pasión condenada al fracaso. Culpa de ceder ante la tentación del mito del amor.

306 *Ob. cit.*, p. 56.

307 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 246.

En *Juntacadáveres* (1964) llama sobremanera la atención el tipo de relación sentimental que sostienen el joven Jorge Malabia y Julita Bergner. No olvidemos que Federico, el esposo de Julita, ha muerto; ella establece, entonces, su relación con Jorge, hermano menor del difunto. Una relación de amor y odio, por más que el odio (como ocurre en “Jacob y el otro”) es menos contra ellos dos que contra el mundo. Estamos ante una relación de locura apenas contenida, de violento erotismo... Las volteretas de la vida conducen, finalmente, a Julita al suicidio. Jorge, en cambio, asume el hecho como una suerte de extraña liberación; y marcha sin rumbo por las calles.

En esa rivalidad encarnizada que es el amor, la comunicación no sólo no funciona, sino que los personajes la evitan a toda costa: no desean dar rodeos, perder el tiempo con el mundo contaminado de las palabras, vale decir, pronunciar los “prólogos” que preceden al acto sexual. En *La vida breve*, Brausen piensa: “Conocí entonces lo que quería resucitar ahora en el nombre de Díaz Grey. Conocí la velocidad de la muchacha, su despiadada manera de suprimir el prólogo, las frases y los gestos que no son fundamentales” (*LVB*, p. 36). “Suprimir el prólogo” es, pues, la mejor manera de evadir el ritual amoroso que impone la sociedad.

En “El álbum” (1953) también se recurre a la idea de que muchas frases y escenas no son más que una suerte de preámbulo acomodaticio para la realización de otras escenas y frases; así lo expresa el narrador cuando dice: “Pero todo esto es un prólogo, porque la verdadera historia sólo empezó una semana después. También es prólogo mi visita a Díaz Grey, el médico [...]” (*CC*, p. 180). Lo mismo ocurre en “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956), con la diferencia de que en este relato la idea del “prólogo” aparece relacionada con otros aspectos de la comunicación: los gestos, la risa: “Pero antes de que se cerrara la puerta Canabal empezó a reírse, con una risa sin prólogo, hecha toda con carcajadas maduras” (*CC*, p. 209). Es decir, una risa erigida de golpe con lo que la risa misma significaba, ya adulta, sin el prefacio de la niñez y la adolescencia de esa risa.

En “Jacob y el otro” (1961) el narrador alude a los “prólogos” tanto para referirse a eventos sociales (“¿Y cómo íbamos a saltarnos

Santa María en esta gira que es el prólogo de un campeonato mundial?” –CC, p. 261); como para ilustrar estados de ánimo de los personajes (“Apoyado en la cama y en las almohadas, Orsini buscaba otras cóleras, otros prólogos, y quería compararlos con lo que estaba viendo” (CC, p. 279). Finalmente, vuelve a usar el concepto de “prólogo” para aludir a lo que siempre recurre, a la incomunicación, al deseo de escapar de las inútiles palabras: “Me bastó verlo [...] para entender que no quería hablar conmigo, que no deseaba prólogos, nada que lo separara de lo que había resuelto ser y recordar” (CC, p. 290). En *El astillero* la relación de Larsen, con las mujeres no tiene parangón con otros textos onettianos: oscila entre el desafecto y la compasión, se sitúa por encima de la habitual relación sexual, aproximándose, a veces (recordemos su insólita relación con Angélica Inés) al odio y el desdén.

En definitiva, en toda esa imposibilidad de comunicarse juega un rol decisivo el deseo explícito de los personajes de no establecer diálogos, relaciones profundas; sólo se busca lo superficial, lo que pueda ser pagado (prostitutas), transitorio, pues la vida no tiene otro sentido que no sea el eterno presente. Nadie desea involucrarse en proyectos que arruinen el fugaz, definitivo paso de los días. Es una suerte de huida de lo temporal: “A la salida del tiempo la llamaron los místicos realización de la eternidad en el tiempo; pero aquélla está presente como posibilidad en todo amor”.³⁰⁸

La complejidad de las relaciones amorosas alcanza su cenit en *Dejemos hablar al viento* (1979), toda vez que el fragmentarismo de la novela acentúa la imposibilidad de comunicación entre los personajes. Nueva vez, las relaciones amorosas traspasan los límites de lo convencional. De hecho, como ha observado Echavarrem, “Seoane y Frieda se vuelven amantes, uniendo los bordes o vertientes del deseo andrógino. Su fusión equivale a la de los hermanos Bob e Inés, dos caras de la misma moneda, que conforman juntos el objeto imposible de un amor sin género, que se incuba y se pudre en el odio”.³⁰⁹

308 Leszek Kolakowski. *Ob. cit.*, p. 57.

309 Roberto Echavarrem. “Juan Carlos Onetti. Fuera de género”, Santo Domingo, *País Cultural*,

Desde sus primeros textos hasta los últimos, pues, el amor y el odio son las dos caras de la moneda. Onetti parecería responder a las palabras de Cioran, cuando éste escribe que: “La duda sobre sí mismos atormenta hasta tal punto a los seres humanos, que, para remediarla, inventaron el amor, pacto tácito entre dos desgraciados para sobreestimarse, alabarse sin vergüenza”.³¹⁰

Existencialismo ateo y debilidad ontológica

Desde las primeras páginas de este ensayo he tratado de analizar la manera en que Onetti crea sus personajes, elabora su peculiar sicología: extrañas personalidades marcadas por el afán de fabular, de erigir mundos alternativos. Inmediatamente después, centré la atención en las peculiares relaciones amorosas de esas criaturas.³¹¹ El presente apartado analizará el desencanto, la falta de fe que marca a esos antihéroes; la imposición de la nada³¹² sobre la voluntad.³¹³ Y me detendré en la mirada del creador que actúa como psicoanalista

abril 2009, p. 71.

310 E. M. Cioran. “Deseo y horror de la gloria”, *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, TusQuets, 1993, p. 92.

311 “Antihéroes onettianos: habitantes de proyectos fallidos”, y “Amor y odio: las dos caras de la moneda”.

312 Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*, libros III y IV. Dir. ed. Virgilio Ortega, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 212-213. Schopenhauer explica que “[...] la noción de la nada es esencialmente relativa, pues se refiere siempre a un objeto determinado, que niega. Por lo general, los filósofos (y Kant entre ellos) no conceden esta relatividad más que al *nihil privativum*, a diferencia del *nihil negativum*. El primero designa todo lo que lleva el signo – en oposición a lo que representa el signo +; pero en condiciones tales, que desde un punto de vista contrario el – podría convertirse en +. Se ha reservado el nombre de *nihil negativum* para expresar aquello que bajo todos los aspectos es la nada, y se pone por ejemplo la contradicción lógica que se aniquila a sí misma”.

313 Sobre el concepto de voluntad, Schopenhauer escribe, a manera de conclusión: “Hemos llegado a reconocer que la esencia del mundo es la voluntad y que todos los fenómenos son voluntad objetivada: hemos estudiado esta voluntad en toda su serie, desde el impulso inconsciente de las más oscuras fuerzas naturales hasta la conducta consciente del hombre: al llegar a este límite, no queremos en modo alguno sustraernos a la consecuencia que de ahí resulta, a saber: que con la libre negación, con la supresión de la voluntad, todo esto queda suprimido al mismo tiempo, suprimidas esas agitaciones y esos impulsos sin fin y sin tregua, que constituyen el mundo en todos los grados objetivos; suprimidas esas formas diversas que se suceden y se elevan progresivamente con el querer; suprimido también el conjunto de su fenómeno, a saber, el tiempo y el espacio, así como su forma fundamental, la de sujeto y objeto. Sin voluntad no hay representación, ni universo” (*Ibid.*, p. 214).

desinteresado; un psicoanalista que dirige el foco de atención a través de eso que Sartre llamó psicoanálisis existencial.³¹⁴

Onetti ha bebido de las fuentes del existencialismo³¹⁵ europeo y, a partir de esa experiencia, ha creado ambientes artísticamente acaso superiores a los de los más grandes narradores del viejo continente, entre ellos André Malraux, Albert Camus y el mismo Jean Paul Sartre. Al mismo tiempo, logra que sus narraciones mantengan actualidad porque, aunque los tiempos han variado en muchos sentidos (revolución tecnológica, caída de la utopía socialista, etc.) las perspectivas de vida para el ser humano son tan desalentadoras hoy como hace cincuenta años. Tiene razón James Gadamer cuando afirma, en esa misma dirección: “El existencialismo, hace una generación, estuvo relacionado con las macabras abstracciones de Franz Klein, los testimonios angustiados del *nouveau roman* y la amenaza de la aniquilación atómica. ¿Existe alguna razón para creer que habrá menos afinidad en nuestra época?”³¹⁶ Por supuesto que no.

Al leer a Onetti nos asalta la duda acerca de si sus personajes están convencidos de actuar con total desapego del mundo real o si

314 Jean Paul Sartre. *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires, Losada, 1993, p. 700. Sartre explica su Psicoanálisis Existencial como “un método destinado a sacar, con una forma rigurosamente objetiva, la elección subjetiva por la cual cada persona se hace persona, es decir, se hace anunciar lo que ella misma es. Como lo que busca es una *elección de ser* al mismo tiempo que un *ser*, debe reducir los comportamientos singulares a las relaciones fundamentales, no de sexualidad o de voluntad de poderío, sino de ser, que se expresan en esos comportamientos. Va, pues, guiado desde el origen hacia una comprensión del ser y no debe asignarse otro objetivo que encontrar el ser y la manera de ser del ser frente a ese ser”.

315 Johannes Hirschberger. *Breve historia de la filosofía*. Trad. Alejandro Ros, Barcelona, Herder, 1993, pp. 311-317. De acuerdo con este autor: “La filosofía existencial es, entre todas las direcciones filosóficas de la actualidad, [habla de los años del apogeo de dicha corriente filosófica] la que se manifiesta en forma más llamativa. [...] Sin embargo, resulta difícil determinar objetivamente, fuera del nombre, lo que tienen en común los numerosos filósofos existencialistas. En todo caso hay algo que quizá se puede barruntar más bien que expresar en conceptos: la renuncia a la antigua metafísica de las esencias, de carácter objetivo o subjetivo, y la búsqueda de algo absolutamente nuevo, que en cierto modo flota en el aire y todo el mundo siente, lo cual explica la gran resonancia que halla hoy día este pensar, principalmente en Alemania y en Francia, incluso entre personas que, a pesar de todo su entusiasmo, no alcanzan a explicar tales doctrinas y acaso ni siquiera comprenderlas. [...] El existencialismo francés es más interesante [que el alemán] como fenómeno literario que como manifestación filosófica. En él se pueden señalar dos direcciones, la atea, cuyo principal representante es Sartre, y la católica, cuyo exponente es G. Marcel”.

316 James Gadamer. *¿Cultura o basura?* Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 55.

en verdad padecen de una imposibilidad de enfrentarse al mundo; y si, de ser de este último modo, más que huir conscientemente hacia la fabulación y la mentira, lo hacen porque no poseen otra alternativa, porque en verdad padecen de lo que autores como Laing (1974) han llamado inseguridad ontológica.³¹⁷ Sus personajes han perdido cualquier posibilidad de fe en la vida³¹⁸ y se dejan llevar por la corriente de los días, como se desprende de esta escena de *El pozo* (1939): “Puede parecer mentira: pero recuerdo perfectamente que desde el momento en que reconocí a Ana María —por la manera de llevar el brazo separado del cuerpo y la inclinación de la cabeza— supe todo lo que iba a pasar esa noche. Todo menos el final, aunque esperaba una cosa con el mismo sentido” (*EP*, p 13). Esa cosa con el mismo significado particulariza todas las actividades humanas, las tiñe de un pesimismo infranqueable. Con sobrada razón, Jaume Pont ha escrito las siguientes ideas sobre esta novela, fundacional de una visión sobre el arte narrativo en América Latina: “Hay en *El pozo* un signo de fatalidad que, lejos de adquirirse a través del acontecer, es consustancial al hombre mismo. Esa actitud, hija del nihilismo y del pesimismo existencialista, hace de los personajes de Onetti una especie de desengañados *ab initio*”.³¹⁹ Y, como veremos, esta sentencia es válida no sólo para *El pozo*, sino para toda su narrativa, porque, como ha señalado Fernando Curiel: “Lo que aquí, apenas, obstinada, confidencialmente tiene lugar, es la derrota sigilosa y fatal del ser a manos de la existencia [...]”.³²⁰

317 En su ensayo titulado *Inseguridad Ontológica*, Laing (1974) nos muestra aquel tipo de inseguridad que acompaña a determinado ser humano desde el momento de su nacimiento. Dice: “El individuo podrá tener un sentimiento de su presencia en el mundo como persona real, viva, indivisa y, en sentido temporal, continua. Como tal puede vivir fuera, en el mundo, y encontrar a otros, experimentados como igualmente reales, vivos, indivisos y continuos. Semejante persona básica y ontológicamente segura se enfrentará a todos los azares de la vida, sociales, éticos, espirituales y biológicos, desde un sentimiento firme central de sus propias realidad e identidad y de aquellas de las otras personas” (T. Millon et al. *Psicología de la personalidad*. México, Trillas, 1974, p. 208).

318 A propósito de esa falta de fe en la vida, Andrés L. Mateo subraya: “Arrojados a un mundo hostil, al hombre onettiano sólo le queda chocarse, torturarse o escapar hacia dentro, como el lastimero Larsen de Juntacadáveres, que cuanto más se escapaba con sus recuerdos de juventud perdida, más se hundía en su soledad” (Andrés L. Mateo. “Ha Muerto Juan Carlos Onetti”, *Al filo de la dominicanidad*. Santo Domingo, De Colores, 1996, p.277).

319 Jaume Pont. “El pozo o el abismo del ser”. Barcelona, *Anthropos*, noviembre 1990, p. 50.

320 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, Premià, 1984. p. 21.

En ese mundo de seres derrotados, marginales, perduran pocas huellas de raíces y tradiciones; sobresale la angustia existencial, como lo expresa Eladio Linacero: “Toda la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender. Hay en el fondo, lejos, un coro de perros, algún gallo canta de vez en cuando, al norte, al sur, en cualquier parte ignorada” (*EP*, p. 48). Angustia existencial que atrapa a los personajes y los conduce por el camino hacia ninguna parte, produciendo en ellos una sensación de desolación y la desesperanza. En ese sentido, de Onetti podría decirse lo que Antonio García Berrio señala al hablar de cierta literatura; es decir, que “la gravitación universal del *término* tiñe intensamente de fervor vital las acotaciones de plenitud eufórica de las historias narradas, lo mismo que presta su relieve melancólico a los instantes de evocación nostálgica y que aporta la conciencia abismal al luto de la muerte.”³²¹

También en los primeros relatos de los años 30 de Onetti percibimos ese universo en el que los personajes viven por vivir, se dejan llevar por el paso de las horas, sin ningún proyecto para desarrollar; y cuando sí poseen una empresa que emprender, estará condenada de antemano al fracaso.³²² No sólo por debilidad consustancial o convicción filosófica, sino además como producto del desencanto irradiado por los acontecimientos de una época convulsa. Y aunque la atmósfera opresora, angustiante, no sobresale peculiarmente en estos primeros textos, tampoco podemos obviar, como bien observa Hugo Verani, que en ellos está la raíz de las grandes posteriores narraciones: “Aunque estos relatos carezcan del rigor estructural, de la atmósfera sombría y asfixiante, de la expresión poética de sus mejores obras” —explica Verani—, “es innegable que ya se hallan aquí, en germen, rasgos esenciales y

321 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da. edición (revisada y ampliada), Madrid, Cátedra, 1994, p. 467.

322 Como observa Mario Vargas Llosa, “El pesimismo, que es como la segunda naturaleza del mundo creado por Onetti, se alimenta, sin duda, de ciertas influencias literarias de su juventud, como Céline y Knut Hamsun, que fue otro de los autores admirados por Onetti, y de su propia naturaleza escéptica, huraña y antisocial, pero, asimismo, de un estado de cosas, de un entorno, el de su propio país [...]” (Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción*. El mundo de Juan Carlos Onetti. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 156.

definitivos del arte novelístico de Onetti: su preocupación por el ser humano, el fragmentarismo tempoespacial, el protagonista creador que se inventa una personalidad y se identifica totalmente con ella, el juego como liberación, la oscilación entre la inocencia y la madurez, el lenguaje metafórico y la narración en *tempo lento*".³²³ Muchas de las características, justo es reconocerlo, que comento en estas páginas.

En el plano filosófico, son Arthur Schopenhauer y Jean Paul Sartre quienes ejercen mayor influencia en el autor uruguayo. Las siguientes palabras del filósofo alemán parecen guiar el comportamiento de los personajes onettianos:

[...] apartemos un instante la mirada de nuestra propia miseria y de nuestro limitado horizonte, fijémosla en esos hombres que han vencido al mundo, en quienes la voluntad, llegada a la perfecta conciencia de sí, se reconoce en todo lo que existe, y renuncia libremente a sí misma, hacia esos hombres que no esperan más que ver desaparecer el débil y último soplo que anima su cuerpo; [...] la voluntad ha desaparecido, y sólo queda el conocimiento, se apodera de nosotros una profunda y dolorosa melancolía cuando comparamos esta condición con la nuestra, pues el contraste hace resaltar mejor toda la incurable desolación de la última.³²⁴

Esa desolación es la que percibimos en la conducta de Larsen en el tramo final de *Juntacadáveres* y, más notablemente, en *El astillero* completo; o en el enfermo de *Los adioses* (por más que su actitud sea resultado del trabajo silencioso, devastador, de la enfermedad sobre su cuerpo; no de una convicción filosófica). Y es la sensación que percibimos al seguir los pasos del Caballero de la rosa, antihéroe de ese relato memorable cuyo final es como el de un príncipe que se revolviera en una pocilga.

323 H. Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*, Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 268.

324 A. Schopenhauer. *Ob. cit.*, pp. 214-215.

Pero, insisto, antes que las lecturas y las influencias filosóficas de Onetti, sobresale la época en que se formó. Así nos lo recuerda Luis Harss, cuando dice: “Onetti se refiere al nihilismo de su generación —minuciosamente retratado en su segunda novela, *Tierra de nadie* (1941)— como el eco demorado de epidémico malestar, producto de la Primera Guerra Mundial, que sacudió la década del veinte. Pero, por supuesto, él lo vivió como un fenómeno endémico. Fue su ambiente. En él respiró el desilusionado individualismo de una época que fue dejando a tantos al margen hasta descartarlos”.³²⁵ Ese desilusionado individualismo es el que experimentamos en “Excursión” (1940), cuento que narra un instante de la vida de un hombre, Jason, quien siente repulsión por la existencia en la ciudad, la civilización y el progreso. Por eso un día decide realizar una suerte de excursión, más imaginaria que real, hacia el mundo apartado y, en apariencia, paradisíaco del campo, para al final confirmar que aquel otro universo no es menos azaroso que el despreciable mundo citadino. De esa misma década es la novela *Para esta noche* (1943), en la que la desolación y el desencanto político no están ausentes: “En *Para esta noche*, Onetti tiene muy presente el contexto antifascista que se impone en Europa y en Hispanoamérica, con especial recuerdo para la derrota republicana en la España del 39. La novela plantea un tema clásico del género policial y negro, como es la relación entre el cazador y la víctima”.³²⁶ (Por caminos muy diferentes, los protagonistas de “Los teólogos”, de Borges, parecen llegar a conclusiones parecidas, porque en ese cuento “los dos teólogos rivales que han consagrado sus vidas a refutarse sus teorías el uno al otro, cuando llegan al cielo descubren que son el mismo hombre a los ojos de Dios: ‘el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima’ eran la misma persona”).³²⁷ Pero mientras *Para esta noche* acude a detalles

325 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 215.

326 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 280.

327 Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 13era ed., Barcelona, Ariel, 1999, p.291. Por su parte, en un cuento como “Deutsches Requiem” encontramos que “los personajes se mueven en un atormentado nudo de ideas. [...] Sus relatos no carecen de una peculiar violencia. En ellos no están ausentes la muerte, los asesinatos, los fusilamientos. Pero, a la búsqueda de

realistas y a procedimientos de novela negra, “Excursión” representa una especie de “El posible Baldi” contado al revés. Explico: Baldi comunica sus mentiras a una mujer con la intención de presentarse como el otro que él *no es* (un héroe rudo y violento); el personaje principal de “Excursión” se engaña a sí mismo y es la realidad la que le golpea en el rostro con la crudeza de una verdad.

Por su parte, “Un sueño realizado” (1941) simboliza, dentro de su peculiar histrionismo, la soledad padecida por una mujer que entiende que su vida no ha valido la pena y, por lo tanto, desea darle un sentido representando en un teatro el sueño que la haría feliz. Además de la angustia que esta mujer padece, los demás personajes están marcados por la desolación y la incomunicación. Seymour Menton ha señalado que: “El prototipo del protagonista existencialista en este cuento es Hamlet, personaje solitario, loco (fingido o verdadero) y lleno de angustia porque no puede dejar de cuestionar, reflexionar y cavilar y nunca llega a decidirse a actuar”.³²⁸ Una duda caracterizadora de estas criaturas, que las sitúa a las puertas de la filosofía existencial, porque, como nos ha hecho ver Ciorán, “después de una larga intimidad con la duda, llegas a una forma particular de orgullo: no te consideras más dotado que los otros, sino sólo *menos ingenuo* que ellos. De nada sirve que sepas que tal o cual está dotado de facultades o conocimientos en comparación con los cuales los tuyos apenas cuentan: todo será inútil, lo consideras como alguien que, inepto para lo esencial, se ha enredado en lo fútil”.³²⁹

En “Bienvenido, Bob” (1944), el discurso existencialista (y de debilidad ontológica) de algunos personajes es auténtico,

una fórmula intelectual que justifique la ‘lectura’ de la existencia, recurre a la interpretación schopenhaueriana: “Toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio” (Joaquín Marco. *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 169).

328 Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. 6ta. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 440. Es esta incapacidad de decidirse a hacer algo lo que convierte a ciertos personajes en sospechosos de padecer debilidad ontológica. Una cosa es no hacer nada porque nada tiene sentido; otra, no hacer nada porque no hay energía con que hacerlo.

329 E. M. Cioran. “¿Es escéptico el demonio?”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Tusquets, 1993, p. 83.

elude las disquisiciones filosóficas e intelectuales para reaparecer como discurso de la cotidianidad, sin afectación: “Entonces Bob se enderezó y vino caminando con pereza hasta el otro extremo del piano, apoyó un codo, me miró un momento y después dijo con una hermosa sonrisa: ‘¿Esta noche es una noche de lecho o de whisky? ¿Ímpetu de salvación o salto en el abismo?’” (CC, p. 127). Hay que hacer, por supuesto, lo mejor: saltar al precipicio.

A pesar de las continuas escenas sombrías, casi nunca el autor usa la palabra “triste”; por el contrario, lo que busca es la creación de situaciones que generen la sensación de tristeza, absurdidad. Pero en “Mascarada” (1943) el narrador utiliza esa palabra para definir a un personaje. Más que ofrecer muestras de convencimiento sobre el sinsentido de la vida, este cuento presenta a un ser ontológicamente débil: “[...] toda su cabeza, su mismo estrecho cuerpo al balancearse mostraban un incurable, un activo resentimiento contra la vida” (CC, p. 120). Igualmente ocurre en “La larga historia” (1944), donde el personaje principal no se muestra convencido de la inutilidad de los actos humanos, sino víctima de un resentimiento: “Vio tres niños correr cerca de la cancha de tenis y comprendió que su angustia podía mezclarse sin violencia con la mañana” (CC, p. 140).

Algo muy diferente sucede en *La vida breve* (1950). Onetti es, para esa fecha, el narrador maduro que había venido erigiendo metódicamente su universo; en esa novela le dará un nombre: Santa María. Su dios creador (Brausen) no es un resentido, sino un ser convencido, con resignación, de que “lo malo no está en que la vida promete cosas que nunca nos dará; lo malo es que siempre las da y deja de darlas” (LVB, p. 97). Muchas frases de *La vida breve*, como la que transcribo a continuación, parecerían un eco de la filosofía de Schopenhauer: “Entre tanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. [...] Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada” (LVB, p. 54). Más que anécdotas triviales, las que narra en esa novela son situaciones humanas: “Estábamos

solos, representando, experimentando, tratando de comprender una simple situación humana” (*LVB*, p. 129). Las anécdotas resultan ser un medio para alcanzar un fin, no un fin en sí mismas: “[...] comprendí que había estado sabiendo durante semanas que yo, Juan María Brausen y mi vida no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina” (*LVB*, p. 136). Este exceso de lucidez impide que Brausen se inmiscuya apasionadamente en proyectos; sobrevive escapando, creando una ciudad y las criaturas que la pueblen. La ignorancia, el desconocimiento más bien, es surco en que crecen la fe y las pasiones. Cuando no se posee la dulce cualidad de la ignorancia, no existe posibilidad de ser feliz, acaso porque: “No se vive sino por falta de saber. En cuanto se *sabe*, ya no se está en armonía con nada. Mientras estamos en la ignorancia, las apariencias prosperan y conservan una pizca de inviolabilidad que nos permite amarlas y odiarlas, enfrentarnos a ellas”.³³⁰

Atrapado en su mundo de angustias, Brausen reflexiona sobre la muerte, acerca de la inutilidad de cualquier acto: “Entonces la muerte no importa, no tanto, no como definitiva aniquilación, porque el hombre con fe supone haber descubierto el sentido de la vida, haberlo obedecido. Pero para esta pequeña vida que empieza o para todas las anteriores si tuviera que empezar de nuevo, no conozco nada que me sirva, no veo posibilidades de fe. Puedo, sí, entrar en muchos juegos, casi convencerme, jugar para los demás la farsa de Brausen con fe” (*LVB*, p. 182). El personaje deambula en un mundo cerrado, del que apenas puede escapar, como señala Vargas Llosa, a través de la imaginación: “Esa desesperación helada y lúcida, sin escapatoria, es la condición humana en el mundo de Onetti. Lo que lleva a algunos a suicidarse, a otros —sobre todo

330 E. M. Cioran. “Los peligros de la sabiduría”, *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, TusQuets, 1993, p. 139. Para Cioran, como para Kierkegaard, el conocimiento es opuesto a la vida. En cambio, Nietzsche contrapone la vida (vida=pasión) a la debilidad y la compasión.

mujeres— a escapar del mundo real hacia la locura y, a otros, como Brausen y Larsen, a refugiarse en la ficción”.³³¹

En *Los adioses* (1954) se pone en escena dos mundos paralelos, diferenciados, aunque interdependientes. Los cimientos de uno, del mundo de los hombres, son la envidia, la mala fe y la hipocresía crecientes; los del otro, los seres extranjeros; los que viven autoexiliados de los sentimientos y las emociones cotidianas. Las criaturas del primer mundo son capaces de sentir pasión, odiar ilimitadamente, dejarse ganar por los proyectos y las estupideces humanas; los del segundo, se mueven con desconfianza, desprovistos de cualquier forma de esperanza. El personaje conocido como *el hombre* (cursivas del autor del ensayo) es quien encabeza el segundo mundo, el de la desesperanza; los otros personajes se encargarán de hundirle cada vez más en el abismo, no obstante la simulación y la hipocresía con que actúan. A pesar de la inmadurez de *El hombre*, la que le atribuye el narrador (*LA*, p. 35), la pérdida de la fe lo marca, caracterizándolo. Pero a este exbasquetbolista, quizá como a ningún otro ser onettiano, le duele su destino. Es incrédulo; mas, la pasión que aún persiste en él le conduce no al escepticismo sino a la desesperanza: “Y dentro de la incredulidad, una desesperación contenida sin esfuerzo, limitada, espontáneamente, con pureza, a la causa que la hizo nacer y la alimenta [...] No es que crea imposible curarse, sino que no cree en el valor, en la trascendencia de curarse” (*LA*, p. 35). Es un exiliado de sí, extranjero creado por la enfermedad, no por la convicción ni el desencanto. No derrocha madurez ni escepticismo; de su ser emana la decrepitud, padece debilidad ontológica. Por ello se suicidará.

A través de la historia narrada, *el hombre* es una sombra, un espectro en la pared a quien, como en ciertas escenas de cine, alguna luz revelará. Recordemos aquel pasaje en que *el hombre* evalúa las peculiaridades de los dos sobres que recibe en su apartado retiro; dos tipos de misivas que le mantienen unido al mundo exterior: “[...] él trataba de individualizarlos con un vistazo estricto y veloz, antes de guardarlos en el bolsillo, antes de volver al rincón de

331 Mario Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 152.

penumbra, recuperar el perfil contra la lámina folklórica, borrosa de moscas y humo de almanaque” (*LA*, p. 40). Es esa actitud la que lo mantiene en contacto con el mundo; pero, en la azarosa soledad que rodea su cuerpo, no puede mentirse a sí mismo, escapar de su realidad lacerante.

Repito: la falta de fe de los personajes de *Los adioses* no es la típica actitud existencialista de otros posteriores textos. Se trata de una falta de fe dictada por la enfermedad, por la desesperación ante el trabajo aniquilador de la enfermedad sobre el cuerpo, por la real proximidad de la muerte. Es el resultado de la derrota ante el mundo hostil, similar a muchas narraciones de Kafka.³³² Nada extraño, porque, como lo ha señalado Jhon Brushwood, narrar la derrota es, para Onetti, contar lo verdadero de la vida: “La madurez de Juan Carlos Onetti, en *La vida breve* (1950) y en *Los adioses* (1954) es un buen ejemplo de la novela de enajenación. Los varios matices de esta condición —la frustración, la angustia, la falta de comunicación, la sensación de inautenticidad, la necesidad de establecer vínculos— son evidentes [también] con completa claridad en libros de Eduardo Mallea, Clemente Airó y Mario Benedetti”.³³³

El relato “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956) narra el fracaso de unos jóvenes por alcanzar la felicidad, por llevar a cabo con optimismo un proyecto. Esa *caída* ocurre porque los personajes tienen fe, intentan vivir en el presente eterno; pero el pueblo de Santa María, que cobra muy caro el plato de la efímera dicha, observa curioso y atento, llevando el inventario de los pequeños fracasos que conformarán el fracaso final, con el que permanecerán satisfechos. El pueblo será feliz porque tienen conciencia de la nada; porque sospechan, acaso, que

332 “Aunque escritas en ámbitos y tiempos muy distintos, las obras de Kafka y la de Onetti tienen este denominador común: sus historias ocurren en un mundo que irremediamente se va hundiendo, corroído por el absurdo, la injusticia, la violencia, víctima de un mal recóndito, congénito, que, maldición divina o sino infernal, va acabando con él a pocos, un mal o destino colectivo del que las desgracias y fracasos individuales son los síntomas y las consecuencias” (Mario Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 162).

333 John S. Brushwood. *La novela hispano-americana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.178.

“cuanto más abrigamos el sentimiento de nuestra insignificancia, más despreciamos a los demás, que cesan incluso de existir para nosotros, cuando nos ilumina la evidencia de nuestra nada”.³³⁴ El narrador principal de este cuento es el primero en observar la conducta de desenvoltura y desenfado del protagonista ante el destino, comportamiento imperdonable entre los sanmarianos; entonces el narrador se detiene para describir a la ilusionada muchacha: “Parecía ser muy joven y resuelta a ser dichosa [...] Aposté a que tenía buen corazón y le predije algunas tristezas” (CC, p. 188). Esas tristezas esperadas se deben a que la joven no actúa como debiera: producto de su vitalidad, de su ignorancia, anda por la vida irradiando fe. Entre los sanmarianos lo normal es que los humanos se protejan del mundo, se coloquen un escudo antes de aventurarse por los senderos de la vida. Por lo tanto, si se tiene buen corazón (parecería decir el narrador) se está condenado a la caída.

Esa manera de escapar, de no inmiscuirse en empresas humanas, conduce a los habitantes de Santa María al escepticismo, pues no hallan justificación en ningún comportamiento optimista. Pero su falta de fe de algún modo constituye una fe, un mito, el mito de la sinrazón, como llama Kolakowski a esa actitud, y agrega que: “El mito de la sinrazón puede emerger de la valentía de que necesita [el ser humano] para hacer frente al ser contingente, pero puede también nacer de la misma pesadez de la angustia ante las preguntas últimas, de la misma intención de huida, nunca plenamente consciente, nunca radicalizada y medio inconsciente, que genera el mito de la razón en sus versiones de angustia”.³³⁵ En una actitud vitalista, contraria al mito de la sinrazón, estos dos jóvenes intentan “existir de veras” (CC, p.189), lo que equivale a decir que tratan de vivir con autenticidad, porque “vivir es la única felicidad posible” (CC, p. 191); pero tal actitud los convierte en extranjeros,³³⁶ y el pueblo de Santa María, impermeable por

334 E. M. Cioran. “¿Es escéptico el demonio?”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, TusQuets, 1993, p. 84.

335 Lezek Kolakowski. *La presencia del mito*. Trad. Gerardo Bolado, Madrid, Cátedra, 1990, p. 66.

336 Es interesante anotar que, contrario de lo que ocurre en *El extranjero*, de Albert Camus, en los

completo a las ilusiones, no se da el lujo de albergar entre sus habitantes a seres desentendidos, a los arrogantes de la dicha. Por tal razón a Guíñazú, digno representante del pueblo, le asombra que el visitante, el Caballero de la rosa, posea fe en la vida: “[el visitante era] un hombre congénitamente convencido de que lo único que importa es estar vivo y, en consecuencia, convencido de que cualquier cosa que le toque vivir es importante y buena y digna de ser sentida” (CC, p. 197). Guíñazú observa y espera (esa es su única fe) el desenlace azaroso. Actúa de ese modo porque no tiene capacidad de sumergirse en las trivialidades de la vida y rechaza a los que sí pueden asumir sin pensarlo dos veces el mito de la razón, esa actitud vital que “puede sencillamente [...] representar el intento de sumergirse en la inmediatez de la vida cotidiana fáctica, que no queremos entender en su condicionalidad y que reconocemos sin reflexionar como realidad autárquica, que a nada remite fuera de ella misma, sin repensar en las consecuencias de esta decisión prerreflexiva, espontánea”.³³⁷

Las historias de Onetti resultan interesantes por su absurdidad, como parece decirnos el narrador de “El Caballero de la rosa...” cuando explica que en Santa María no ocurrió nada más hasta el final, “hasta la construcción exasperada del momento vegetal que da interés a esta historia y la despoja de sentido” (CC, p. 205). En el relato hay algunas alusiones a Dios, infrecuentes en la obra de Onetti; decide reclamarle algo, se distancia y le cuestiona: “Pero cuando pensamos en Dios pensamos en nosotros mismos. Y el Dios que yo puedo pensar [...] no hubiera hecho mejor las cosas, según se verá muy pronto” (CC, p. 208). Lo que se verá rápidamente no podrá ser halagüeño: la miseria cubriendo al Caballero, la Virgen ahora verdaderamente encinta y desesperada, la locura del protagonista y

libros de Onetti la actitud escéptica, de apatía y desamparo, es propia de todo el pueblo de Santa María. Mientras Mersault (y cierto personaje del Sartre de *La náusea* y de *La condición humana* de André Malraux) reflexiona sobre la inutilidad de involucrarse en proyectos de vida, en Santa María es todo el pueblo el que se burla del optimismo de los personajes. Es decir, en los textos de Onetti no es un personaje el que arenga sobre el sinsentido de la vida, sino la vida misma la que cerca, hasta precipitarlos en el vacío, a los personajes. He ahí una diferencia fundamental entre dos existencialismos literarios: el europeo y el hispanoamericano onettiano.

337 Leszek Kolakowski. *Ob. cit.*, p. 66.

su odio contra el destino. Dios no hace sino cumplir con su función principal, la de ofrecer un poco de consuelo y resignación ante el inevitable fracaso, porque “[...] cada uno encuentra en su fe lo que ha llevado a ella: por ella, el elegido saborea mejor su salvación y el réprobo se hunde más en sus miserias”.³³⁸

En “La cara de la desgracia” (1960) algunos personajes se desplazan cargando una valija, rasgo distintivo de esta narrativa. Pero en pocos como en éste cuento esa conducta responde a la necesidad que tienen los narradores de subrayar el carácter de seres en tránsito, de pasajeros por la vida; los personajes van hacia ninguna parte, pero van. Viven en lugares inhóspitos, o se encaminan hacia esos confines: “Encerré en la mano el calor de la pipa y fui resbalando en un lento sueño, en un mundo engrasado y sin aire, donde había sido condenado a avanzar, con enorme esfuerzo y sin deseos, boquiabierto, hacia la salida donde dormía la intensa luz indiferente de la mañana, inalcanzable” (CC, p. 240). Octavio Paz anota, a propósito de ese ambiente creado por el escritor uruguayo: “Onetti representa, en lengua española, una corriente novelística que viene de Céline, de Dos Passos y Faulkner. Por sus temas y concepción de la existencia humana hace pensar a veces en Sartre, aunque yo creo que Onetti —como artista, no como pensador— es superior al escritor francés”.³³⁹ Tiene razón Paz al situar a Onetti “superior al escritor francés”, sobre todo cuando se experimenta el placer de leer una narración como “Jacob y el otro” (1961), cuento sin igual en este universo. “Jacob y el otro”, cuyas notas de humor remiten a una zona de “El Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, resulta dolorosamente hermoso porque, a diferencia de “El Caballero de la rosa...”, los personajes centrales triunfan, al menos transitoriamente, sobre el destino; el mito de la razón se impone, momentáneamente, al de la sinrazón. No obstante, los ejemplos de la influencia existencialista están a la orden del día. Así, cuando Orsini se ve enfrentado verbalmente

338 E. M. Cioran. “Despojos de tristeza”, en *La tentación de existir*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, p. 224.

339 Octavio Paz. *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 284.

por Van Oppen, en la habitación del Berna, reflexiona sobre el destino del campeón y sobre el suyo propio y, convencido de la inutilidad del discurso dirigido a Van Oppen, se dice: “Lástima por la existencia de los hombres, lástima por quien combina las cosas de esta manera torpe y absurda. Lástima por la gente que he tenido que engañar sólo para seguir viviendo. Lástima por el turco del almacén y por su novia, por todos los que no tienen de verdad el privilegio de elegir” (CC, p. 281). Palabras que nos hacen recordar, simultáneamente, las de Borges acerca de un dios que dirigiera a su manera el destino de sus indefensas criaturas; y, pero invertidas, las palabras de Jean Paul Sartre acerca de la libre elección, vale decir, sobre la condición de condenados a nuestra propia libertad. O las de Faulkner, cuando éste afirmaba que “[...] el hombre es indestructible debido a su simple voluntad de ser libre”.³⁴⁰ Pero también, de data más reciente, las de Cioran, cuando el filósofo rumano afirma: “Ser libre es emanciparse de la búsqueda de un destino, es renunciar a ser tanto uno de los elegidos como uno de los réprobos; ser libre es ejercitarse en no ser nada”.³⁴¹

Influenciados de existencialismo ateo, cuando los narradores aluden a “Dios” lo hacen con la distancia y la ironía previsible: “A las siete apareció Fernández en la oficina con la cara de desconfianza que Dios le impone para enfrentar los grandes sucesos” (CC, p. 257). Nunca Dios será otra *cosa* que el creador de su propio mundo, de un universo caracterizado por las imperfecciones. A propósito de la manera en que el autor se refiere a la divinidad, relacionada con la forma en que la tradición cristiana concibe la sexualidad, Echavarrem llega a la conclusión de que “Onetti rechaza el peso inercial de la tradición cristiana, y en general de las tradiciones monoteístas, que consagra los sexos como esencias, las identidades de género como inamovibles, y la exclusiva justificación del coito en aras de la procreación”.³⁴²

340 William Faulkner. [Entrevista] “William Faulkner”. *El oficio de escritor*. Trad. José Luis González. 2da. edi., México, Ediciones Era, 1970, p. 172.

341 E. M. Cioran. “Deseo y horror de la gloria”, en *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, TusQuets, 1993, p. 96.

342 Roberto Echavarrem. “Juan Carlos Onetti. Fuera de género”. Santo Domingo, *País Cultural*,

Si la década de los años cincuenta constituye el afianzamiento de Juan Carlos Onetti como escritor, con la publicación de textos esenciales (*La vida breve*, *Los adioses*, “Historia del Caballero y de la Virgen encinta que vino de Liliput” y *Para una tumba sin nombre*), la siguiente década representa su consagración definitiva. En los sesenta publica obras grandiosas: “Jacob y el otro”, *El astillero*, “Tan triste como ella”, *Juntacadáveres* y “La novia robada”. De todas ellas, *El astillero* es la que más lo aproxima al grado de perfección formal. En lo relativo a la visión pesimista de la vida, *El astillero* y su personaje central, Larsen, trascienden toda su producción narrativa. Onetti “dedica la mayor parte de su obra literaria a explorar lo absurda que resulta la existencia alienada del hombre urbano, con tanta frecuencia desarraigado, escéptico o lleno de frustraciones, cuando no desesperado o esperando su muerte como un final liberador [...]”,³⁴³ y es en *El astillero* donde tal exploración obtiene sus mejores resultados. Como ha señalado Fernando Alegría: “Si es posible concebir un tipo de novela en que los héroes se entrecrucen sin mirarse u observándose de soslayo, sin tocarse y mucho menos confesarse o autopresentarse, en que no hagan nada y, sin embargo, provoquen una horrenda catástrofe y se hundan en una perdición indefinida e irrevocable, ése sería la antinovela de Onetti”.³⁴⁴

Queda dicho que el existencialismo de Onetti es más literario que filosófico; sus personajes actúan, viven sus vidas sin un sentido definido, a no ser la mentira, la fabulación, el ensueño, todo aquello que les permita escapar de la burda realidad. Como han perdido la voluntad (algunos nacieron sin ella) apenas sobreviven, se tiran en la cama y contemplan el paso de los días, en un ambiente asfixiante, nauseabundo. Ambiente erigido prescindiendo de reflexiones filosóficas continuas, pues “otra de las diferencias evidentes entre Onetti y los más destacados escritores existencialistas franceses consiste en que para el uruguayo la ficción no es un pretexto de

abril 2009, p. 70.

343 Darío Villanueva y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Del “realismo mágico” a los años ochenta. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p.127.

344 Fernando Alegría. “Antiliteratura”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno et al., 9na. ed. México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 246-247.

exposición filosófica”.³⁴⁵ Su literatura no posee aquella limitación que Gadamer le atribuye al arte contemporáneo, “la pretensión absurdamente inflada que constantemente plantea”.³⁴⁶

Entre sus cuentos, “Tan triste como ella” (1963) sobresale por la visión pesimista en que la pérdida del inocente paraíso juvenil convierte a los personajes en criaturas escépticas que cumplen silenciosamente la farsa de vivir. Esa es la conclusión a la que parece arribar la mujer, el personaje femenino principal, cuando el narrador anota: “Reconocía no haber sido engañada nunca, aceptaba haber acertado en los desconciertos, los miedos, las dudas de la infancia: la vida era una mezcla de imprecisiones, cobardías, mentiras difusas, no por fuerza siempre intencionadas” (CC, p. 304). O cuando el narrador reflexiona, en un discurso que resulta ser eco del existencialismo filosófico ortodoxo: “A mediados de setiembre, imperceptiblemente al principio, la mujer empezó a encontrar consuelo, a creer que la existencia está, como una montaña o una piedra, que no la hacemos nosotros, que no la hacían ni el uno ni el otro” (CC, p. 297).

Más notable aun es la carga de escepticismo que impregna la novela *Juntacadáveres* (1964). Tanto Marcos Bergner como Díaz Grey y el mismo Junta reflexionan sobre la soledad, la incomunicación o el sinsentido de la vida. Llama la atención que una inmundicia como Marcos Bergner pueda plantearse que “aunque uno esté más allá, por encima, separado de todo esto, sólo puede actuar y decir como si estuviera en esto y ligado. La verdad sería el silencio, la quietud completa” (JC, p. 83). La verdad sería, en consecuencia, la negación total de cualquier empresa, dejarse guiar por el implacable paso de las horas. Al fin y al cabo “(...) *Juntacadáveres* es un interesante y sugestivo agregado a la arquitectura teológica de Onetti: otra catedral levantada en las ruinas. No estamos ya en el astillero; reviven los días en que Larsen dirigía un prostíbulo. Pero

345 M. R. Frankenthaler. J. C. Onetti: *La salvación por la forma*. Madrid, Abra, 1977, p. 157.

346 James Gadamer *¿Cultura o basura?* Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Acento Editorial, 1996, p. 63.

el prostíbulo es también una especie de construcción visionaria erigida en oposición al absurdo de la vida”.³⁴⁷

En “Justo el treintaiuno” (1964) reafirmamos que la infancia y la adolescencia conforman el paraíso perdido de los personajes, lo que se desprende de la siguiente extensa cita:

No era la felicidad pero era el menor esfuerzo. Frieda llegaría, pero no llegó, antes de año nuevo. Comeríamos algo y nos dedicaríamos, expertos, demorando las cosas para no estropearlas, a emborracharnos; yo haría preguntas de interés fingido para animarla a repetir el monólogo sobre su infancia y su adolescencia en Santa María, la historia de su expulsión, las caprichosas, variables evocaciones del paraíso perdido (CC, p. 318).

Encontramos nuevamente el eco del existencialismo sartreano; aunque, otra vez, un existencialismo con aura hispanoamericana, adaptado al ambiente y al modo de sentir de los hispanoamericanos: “Todo, simplemente, había sido o era así, de tal manera, aunque acaso fuera de otra, aunque cada persona imaginable pudiera dar una versión distinta. Y yo, definitivamente, no sólo no podía ser compadecido sino que ni siquiera resultaba creíble. Los demás existían y yo los miraba vivir, y el amor que les dedicaba no era más que la aplicación de mi amor por la vida” (CC, p. 319). Lo trascendente aquí es la mezcla entre libre elección (filosofía) y creación de mundos posibles (ficción) que, en definitiva, marcan la diferencia entre Onetti y sus pares europeos.

La dosis de ateísmo singular del “El Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” y de “Jacob y el otro” reaparece en “La novia robada” (1968), cuento en que el personaje narrador, el médico, “consuela” el cadáver de Moncha Insaurralde, diciéndole: “Pero yo sé más y mejor, yo te juro que Dios aprobó tu estafa y, también, que supo premiarla” (CC, p. 324). “La novia robada” incluye un breve comentario político, inusual en Onetti si

347 Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 246.

tomamos en cuenta su extensa producción literaria. Otros textos en que los personajes profieren discursos políticos son *Tierra de nadie*, *Para esta noche*, *Juntacadáveres*, “El caballero de la rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput” y “La novia robada”; en éste último el narrador, el médico, aclara: “Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita y también [...] vivida por otra Moncha en el sur que liberaron y deshicieron los yanquis [...]” (CC, p. 323). Pero lo político no se sobrepone a lo literario; hay plena conciencia de que, como nos acuerda Gadamer, “la política es opinión convertida en acción. La literatura es opinión convertida en palabras. Pero el arte, sólo el arte, es opinión hecha carne, proclamada por las mismas moléculas del pigmento y la piedra”.³⁴⁸ En “La novia robada”, pues, los narradores, en primera o en tercera personas, asumen posturas políticas, recurren a breves disertaciones filosóficas; y aunque esa actitud los alejan de los típicos narradores onettianos, quienes suelen presentar los acontecimientos y apartarse de tales eventos, dejando así que sea el lector quien vea a las criaturas actuando para luego llegar a su propia conclusión, aun así la literatura, en este cuento, se sobrepone al discurso meramente político.

Se reitera en “Presencia” (1978), a 50 años de la publicación del primer cuento de Onetti,³⁴⁹ la convicción de que la felicidad es cosa del pasado: y el pasado, una invención de la memoria. Lo expresa el narrador cuando reflexiona sobre los personajes: “Y ellos descubrían uniones imposibles, ayuntamientos sin sentido: el hombre canoso cada vez más voraz; ella, María José, cada vez más animal y abierta, sus enormes muslos —desproporcionados para su cuerpo de muchacha— mostrando casi las entrañas, pidiendo, suplicando, haciendo soeces las palabras de amor que me había gritado tantas veces. En el pasado; ya nunca más” (CC, p. 420). Con el paso de los años los personajes son cada vez más toscos; el discurso se ha hecho más directo, como si el autor sintiera, él mismo, la rabia que transmiten los personajes, antihéroes oscuros. Aunque no debemos obviar que, como subraya Teresita Mauro:

348 James Gadamer. *Ob. cit.*, p. 56.

349 A saber, “La derrota de ‘Don Juan’”, 1928.

“Pese a su marginalidad, estos seres poseen una lúcida conciencia reflexiva que les permite indagar en sus propias miserias humanas y elaborar vías posibles de salvación, aunque partan de un fatalismo inicial irreductible, que nos recuerda a Kierkegaard”.³⁵⁰

Al revisar la bibliografía de Onetti notamos que 1980 es un año importante porque de algún modo marca el final de su cuentística. Los cuentos escritos a partir de esa fecha parecen bosquejos de lo que podrían llegar a ser y no verdaderos textos acabados. Esto no significa que haya ocurrido un cambio de estilo o de su poética, sino más bien un cansancio que le impide desarrollar las anécdotas. Ha perdido su única fe: la fe en la creación de mundos posibles, de personajes sin aparente fe. Entre esas narraciones truncas, sobresale “El gato” (1980), cuyo primer párrafo recoge de mejor forma lo que acabo de sugerir. El narrador dice: “Muchas cosas desagradables se pueden decir de John. Pero nunca le sospeché una mentira; tenía demasiado desprecio por la gente para inventarse cualquier fábula que le fuera favorable” (CC, p. 423). Es precisamente lo que ocurre con el Onetti de aquella época, hombre huraño, ermitaño de ciudad, ser sin otro horizonte que su propia nada. Suprimida toda voluntad, para qué emprender empresas inútiles:

Sí, lo reconocemos abiertamente, lo que queda después de la supresión total de la voluntad para aquellos a quienes la voluntad anima todavía no es más que la nada efectivamente. Pero, a la inversa, para aquellos en quienes la voluntad se ha suprimido y convertido, este mundo tan real, con todos sus soles y vías lácteas, es verdaderamente la Nada.³⁵¹

La década de los años noventa es la de la muerte de Onetti. El escepticismo que emerge de su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), pareciera tener base en los hechos concretos y no sólo en convicciones existencialistas: “Como a mí todo me daba

350 Teresita Mauro. “Juan Carlos Onetti: el poder de la imaginación”. Barcelona, *Antropos*, noviembre, 1990, p. 42.

351 Arthur Schopenhauer. *Ob. cit.*, p. 215.

igual, después de muchos desengaños de clase diversa, firmé lo que Paley quiso” (*CNI*, p. 23); / “Rara vez miro los diarios y me basta espiar los titulares para fortalecer mi vieja convicción de que la estupidez humana es inmortal” (*CNI*, p. 17); / “Los años pasados en Francia, a pesar de hambres, fríos y lluvias, habían sido un estar en el mundo” (*CNI*, p. 66). Un estar en el mundo; no ser, sólo existir, pues lo único cierto en la vida de los seres humanos son sus dos fechas: nacimiento y muerte. Estamos sentenciados a un final funesto desde el instante en que nacemos o, desde antes aun, desde el momento en que fuimos engendrados, como nos hace recordar la siguiente escena: “Y ahí estábamos, cuatro hombres, 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” (*CNI*, p. 35).

Otra vez encontramos alusiones a temas políticos; el narrador asegura que consiguió un empleo a través de un amigo que tenía “algunas amistades en cierta parcela de la mugre política” (*CNI*, p. 13). Más adelante realiza una crítica mordaz al Descubrimiento de América; dice que los habitantes de Monte (lugar donde hasta ese momento se desarrolla la novela) huían hacia el viejo continente: “Y ahora, quinientos años después de ser descubiertos por error de un marino genovés y la intuición de una reina que nunca arriesgó sus joyas ni se mudó de camisa, los nietos se desesperaban por devolver la visita de los abuelos” (*CNI*, p. 14). La crítica social también encuentra un lugar (ver p. 41); también, la crítica a la iglesia católica (*CNI*, p. 42). En sentido general, el tono de la novela es escéptico, ateo.

En fin, cuando hablamos de escritores hispanoamericanos, podemos concluir, con Fernando Curiel, que Onetti es: “[...] progenitor de una raza ficticia que se debate entre la infamia y la inmortalidad: ‘Juntacadáveres’, Larsen, Díaz Grey, la *Lolita* estrangulada bajo la luna de otoño en *Villa Petrus*, Jorge Malabia, Moncha Insaurralde, Risso, Jacob van Oppen, etcétera”.³⁵² Y

352 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, Premià, 1984, p.13.

podemos agregar, a propósito de sus personajes, lo que García Berrio afirma sobre ciertos seres humanos: “Un fondo de terror apocalíptico parece gobernar el destino existencial de los humanos: la pugna inútil de la libertad del héroe contra el ‘ananké’ que funda en Grecia la estructura del conflicto trágico, no es una alternativa casual en el origen histórico de la cultura literaria”.³⁵³

Onetti entró en mi mundo en el momento justo, con la novela precisa: 1989; *El astillero* (1961). De inmediato me identifiqué con los espectros diurnos que transitaban por sus páginas. El escenario deliciosamente desilusionado de sus novelas y cuentos, a veces conmovedor por grotesco, me estremeció. Desde entonces le he querido. Aun hoy, cuando mis *horizontes de expectativas* han cambiado, su universo literario me asombra. Pertenece a un grupo selecto de autores auténticos, aquellos que entendieron que: “No sólo se narra para perpetuar en la memoria lo transcurrido o lo que ha de pasar; se cuenta sobre todo para participar emotivamente en la intensidad del existir en consciencia vital activa y para demorarse en la dulce melancolía de durar sentimentalmente en la conciencia”.³⁵⁴ Representan al artista que no transige con la farándula, aquel cuya preocupación se erige sobre el trabajo consistente, casi obsesivo, de su obra artística. No son muchos, pero son: Flaubert, Proust, Faulkner, Borges, Onetti.

Un paréntesis: Onetti personaje

Tirada en una estrecha cama de la irrespirable habitación madrileña, una figura fluctúa entre el calor y la indiferencia. ¿Es Medina, Jorge Malabia o Larsen decadente? No: es el Onetti fugaz de las páginas de *La vida breve*, a quien el dios todopoderoso Brausen creó desde una ventana al lado de un dudoso río. Sus lentes escudriñadores y suspicaces son un péndulo oscilando frente al mundo de los recuerdos. Fuera, los personajes se entrecruzan

³⁵³ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da. ed. (revisada y ampliada), Madrid, Cátedra, 1994, p. 467.)

³⁵⁴ *Ibid.*

en la intersección Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo.

Universo literario fascinante el de Juan Carlos Onetti. Ha erigido un orbe sin par, moldeado de irrepetibles criaturas. Atraído por su hechizo, he dedicado largas horas a la lectura de sus novelas, cuentos y relatos. El resultado ha sido este ensayo (fragmento de un estudio más extenso) sobre las peculiaridades de su vasto universo.

Obseso de la perfección, a Onetti, al igual que a William Faulkner, le preocupan menos sus coetáneos que las propias metas artísticas. Pendiente de las infinitas posibilidades del arte literario, parecería reproducir, al momento de asumir la creación de sus ficciones, las consideraciones del autor de *Luz de agosto* sobre el proceso narrativo: “Lo que se hace nunca es tan bueno como podría ser. Siempre hay que soñar y apuntar más alto de lo que uno sabe que puede apuntar. No preocuparse por ser mejor que sus contemporáneos o sus predecesores. Tratar de ser mejor que uno mismo”.³⁵⁵

Semejante concepción artística no contaba con muchos adeptos en América Latina en el período en que Onetti empieza a escribir. Tan arraigado estaba el canon oficial, al momento en que el autor uruguayo irrumpe en el ambiente literario, que no había espacio para los creadores radicales como él. Hugo Verani observa, a propósito de esa realidad insoslayable, que: “En la novela hispanoamericana de los primeros treinta años del siglo veinte subsistían las descripciones convencionales de una realidad americana tipicista, retratos que se quedaban en lo inmediato sin llegar a las esencias profundas del ser humano”.³⁵⁶ Ese ambiente cambiaría poco en los años subsiguientes, que son los del inicio de la producción de Onetti.³⁵⁷ Al referirse a ese

355 William Faulkner. “William Faulkner”, en *El oficio de escritor*. Trad. José Luis González. 2da ed., México, Ediciones Era, 1970, p. 170. Es preciso recordar, con Seymour Menton, que “dentro del plano de la literatura internacional, los críticos” frecuentemente “han comparado” a Onetti “con William Faulkner, pero por su visión de mundo pesimista se parece más al francés Celine (1894-1971), al norteamericano Nathaniel West (1902-1940) y al argentino Roberto Arlt (1900-1942)” (Seymour Menton. *El cuento hispanoamericano*. 6ta. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 441).

356 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 59.

357 Los primeros cuentos de Onetti aparecen en 1928: “La derrota de ‘Don Juan’”, “Crónica de unos amores románticos”, “David ‘El Platónico’”, “Una tragedia de amor”, y “El hombre del tren”.

mismo período histórico, Alejo Carpentier destaca que esa época (específicamente la que va de 1930 a 1950) “se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia”.³⁵⁸ Una denuncia que poco tiene que ver con la poética onettiana, como tampoco le atañe la tendencia nativista. Antes al contrario, su propuesta es radicalmente novedosa y, por vía de consecuencia, poco apreciada en su momento. Acaso la mejor definición del autor de *Los adioses* la realizara Fernando Curiel cuando afirmaba que Onetti es un “miembro inclasificable de la *Generación de 39* o *Generación crítica*”.³⁵⁹ Definición que completaría, muchos años después, Vicent Verdú, al destacar la tendencia perfeccionista del trabajo creativo de Onetti; pero que éste es poseedor de “una base de desobediencia ante las formas — las de escritura y las sociales— que tienden a presentarlo como a un ser extraño”.³⁶⁰

En los diferentes períodos de la evolución literaria la mayoría de los escritores se limitan a reproducir esquemas establecidos. No poseen el talento y la disciplina suficientes para realizar propuestas atractivas ante el público lector más exigente; menos aun ante los escritores jóvenes. Esto produce un conflicto de generaciones que a veces lleva décadas para ser superado. Al hablar de ese acontecimiento de carácter cíclico y, específicamente, refiriéndose a las primeras décadas del siglo XX, Adolfo Prieto subraya “la idoneidad profesional [...], el uso de determinados niveles de exigencia expresiva”,³⁶¹ como rasgos distintivos de cualquier gran escritor, características que lo hacen merecedor del reconocimiento de los escritores más talentosos de las siguientes generaciones. Y agrega: “Borges es en este sentido, para ellos, [para los escritores más jóvenes del período señalado] un escritor inobjetable y un modelo

358 Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2da. ed., México, Siglo Veintiuno, 1981, p. 12.

359 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, Premiá, 1984, p. 13.

360 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 9.

361 Adolfo Prieto. “Conflictos de generaciones”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 415.

[...], también lo es Guimarães Rosa, como lo es Onetti, a pesar de su recogimiento”.³⁶² Recogimiento que aprovechó para erigir un universo literario sin parangón, asfixiante, fuera del tiempo y condenado a permanecer sólo en las más lúcidas memorias. Es un orbe desolado, y esta desolación “se debe no solamente al reconocimiento de esos perdedores antipáticos, de esos lumpenes, chulos, prostitutas que se mueven en un mundo promiscuo, viscoso, desastrado, sino en el hecho de que, entre líneas, sabemos que en ese mundo existen personas felices, exitosas, diferentes”.³⁶³

La década de los años 40 determinó la popularización del existencialismo. En el ámbito hispanoamericano, “la época 1950-1970 se caracteriza por un deliberado abandono del relato de tipo nativista”, explica Carpentier, “y la afirmación y búsqueda de nuevas técnicas narrativas”.³⁶⁴ Adelantándose por mucho a sus coetáneos, desde sus primeros textos Onetti ideó una nueva manera de narrar, de novelar. Para Oviedo, esta singular forma “estaba señalada por un cambio de escenario: del campo a la ciudad. Y por un sustancial cambio de intención: la literatura no quería probar nada ni ponerse al servicio de nadie; quería valer por ella misma”.³⁶⁵ En ese sentido, Juan Carlos Onetti encabeza el reducido grupo de escritores que se sitúan por encima de las limitaciones epocales de su generación; es el autor de “un mundo a la vez minucioso y coherente, que es importante por él mismo y no por el material informativo que contiene, accesible en cualquier lenguaje a los lectores de cualquier parte porque sus asuntos han adquirido, en virtud de un lenguaje y

362 *Ibid.* También José Donoso se refiere a ese recogimiento; pero añade el elemento de la reducida valoración de los latinos por sus escritores más consagrados: “Onetti, uno de los grandes novelistas del continente”, nos recuerda Donoso, “permanece enfurecedoramente desconocido; a Borges — subvencionado por un padre rico e inteligente hasta los treinta y seis años, y luego bibliotecario y profesor— lo tuvieron que consagrar en el extranjero antes de atreverse a transformarlo en monumento nacional (...)” (José Donoso. *Historia personal del “boom”*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1987 (1972), p. 73)

363 Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 84.

364 Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2da. ed., México, Siglo Veintiuno, 1981, p. 14.

365 José Miguel Oviedo. “Una discusión permanente”, en *América Latina en la literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 430.

una técnica ‘funcionales’, una dimensión universal”.³⁶⁶ Es decir, se sitúa por delante de los narradores de su época porque su objetivo no consiste en presentarnos “un mundo artificial, sino un mundo que no sólo es americano sino humano y que, como todas las creaciones de carácter permanente, consiste en la objetivación de algo subjetivo, mientras que la novela ‘primitiva’ había realizado la subjetivación de una determinada realidad objetiva”.³⁶⁷

Las peculiaridades de las ficciones onettianas, el aislamiento que cercó su propia persona, la silenciosa y apartada labor de este escritor fuera de género, me han servido de motivación para intentar descifrar el amplio espectro de elementos que conforman su poética: la manera en que despliega su estrategia escritural; cómo y desde cuáles puntos de vista cuentan los narradores; cómo se elaboran los diferentes grados de significación textual, llevando en ocasiones los acontecimientos de lo tangible a lo intangible; cómo se entrecruzan en un mismo texto lo real y lo imaginario, de manera que a veces lo real deviene ficción, y lo ficticio, realidad; la función del tiempo y las fluctuaciones de la memoria en el desarrollo de las historias; y la creación de la atmósfera asfixiante que predomina en la novelas, cuentos y relatos del huraño escritor de *El astillero*. Las siguientes páginas son el resultado de ese intento. Las pondré en tus manos, estimado lector, mientras la sombra escurridiza de Larsen-Onetti atraviesa en diagonal la plaza bajo la lluvia.

Planificación y estrategias

La enunciación, a cargo de los narradores, de una poética en la que adquiere importancia trascendental la forma de alternar las secuencias narrativas³⁶⁸ a partir de los vaivenes de la memoria y de los

366 Emir Rodríguez Monegal, citado por José Miguel Oviedo. “Una discusión permanente”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 430.

367 *Ibid.*

368 Como explica Mieke Bal, “la elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo. No siempre es posible decidir si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa. La vaguedad de la cronología es a veces tan significativa como su laboriosa presentación” (Mieke Bal. *Teoría de la*

cambios de planos; y la dualidad realidad-ficción, es decir, la forma en que se mezcla lo real con lo ficticio, de manera que la realidad influya en lo imaginario y, a veces, lo ficticio se imponga sobre el mundo real, son dos de los aspectos formales que conforman la narrativa onettiana.

Estudiar tales aspectos deviene tarea comprometedora, pues en los cuentos, novelas y relatos³⁶⁹ de Juan Carlos Onetti los componentes narrativos están interrelacionados de forma tal que cuando se toma algún fragmento de un texto para estudiar un segmento (digamos, por ejemplo, la elaboración de las secuencias narrativas), ese mismo fragmento arroja luz sobre la concepción filosófica del autor, o acerca de la conformación de la saga.

Suele pensarse, cuando se lee a un autor consagrado, que siempre escribió con la precisión con la que produjo sus obras capitales. Sabemos que no es así. En el caso de Onetti, la falta de orientación en los años iniciales abarca un espectro amplio: el uso no definido de los colores, la pobre elaboración de la psicología de los personajes, el desacierto al emplear ciertos recursos formales. Esto no indica que el joven escritor no había definido los componentes de su universo literario, sino que no los dominaba. En “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo” (1933), por ejemplo, las comparaciones resultan muy gráficas, manidas, lo que demuestra el limitado dominio de los recursos expresivos: “Golpeó hasta que sintió dolerle la viborilla del vientre, fina y rígida como una aguja” (CC, p.30); / “La nariz apenas aplastada en la punta, como la de los niños que miran tras las vidrieras” (CC, p. 31). Ninguna novedad.

narrativa (Una introducción a la narratología). Madrid, Cátedra, 1990, pp. 49-50).

369 No voy a detenerme en clasificaciones estériles; cuanto más, remitiré a una clásica, aunque no por ello precisa, clasificación que es la de Enrique Anderson Imbert: “[...] hay quienes de tanto buscar han acabado por encontrar lo que querían, que es un cuadro de contrastes entre los rasgos de la novela y los rasgos del cuento: “a) Un cuadro a dos columnas. En la primera columna: la novela, larga. En la segunda columna: el cuento, corto. Y por debajo de esos rasgos indiscutibles van confrontando otras oposiciones, éstas sí muy discutibles. La novela —dicen— proyecta una concepción del mundo en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos. El cuento, en cambio, enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono. La novela suelta a muchos personajes para que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social. El cuento, en cambio, atrapa a unos pocos personajes —uno, bastaría— en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita en un desenlace...” (Enrique Anderson Imbert. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1990, pp. 16-39).

El uso continuo de adjetivos representa otra muestra de la escasez de recursos en ese cuento. El deseo de impresionar al lector con un discurso florido no da buenos frutos; el discurso se convierte en un fin en sí mismo, quitándole belleza a la narración. Los ejemplos abundan: “[...] aumentó la curva del pecho y elevó la cabeza, en una búsqueda divina en el cielo monótono” (*CC*, p. 27); / “Luego: Alaska-Jack London—, las pieles espesas escamoteaban la anatomía de los hombres barbudos; las altas botas los hacían muñecos incaíbles a pesar del humo azul de los largos revólveres del capitán de Policía Montada” (*Ibid.*). En fin, un derroche de adjetivos que no aportan gran cosa al desarrollo del cuento.

La falta de rumbo y el desacierto se percibe en la lectura de los otros iniciales cuentos de Juan Carlos Onetti,³⁷⁰ y arroja una conclusión ineludible: el autor aún no logra lo que persigue, aunque no se puede hablar de total improvisación en su narrativa. El autor parte de la planificación de los aspectos más importantes que desea alcanzar. Es decir, determina los efectos que aspira lograr con sus creaciones literarias; elabora, primero, una poética³⁷¹ y, a partir de ella, inicia el proceso creativo. Pero sin gran éxito.

El transcurso de los años y la disciplina creadora arrojarían como resultado una mejor ejecución literaria de su esquema inicial, así como la inclusión de recursos formales y expresivos ausentes de los primeros textos; recursos que, en sentido general, empiezan a ser empleados en nuestras letras en los años cuarenta del siglo XX. Así nos lo recuerda Jean Franco cuando escribe que aunque Jorge

370 Por considerarlos menos logrados, no incluiré el análisis y comentario de los cuentos que Onetti escribió en el año 1928: “La derrota de ‘Don Juan’”, “Crónica de unos amores románticos”, “David ‘El Platónico’”, “Una tragedia de amor”; he iniciado mis disquisiciones a partir de “Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo”, publicado en 1933, cuento con el que Onetti se perfila como una promesa.

371 Usaremos el concepto de poética como la manera particular en que cada escritor concibe y plasma el proceso creativo, es decir, la forma en que asume la creación literaria. Concepción que procede de las grandes discusiones acaecidas durante el siglo XX, como anotan Marchese y Forradellas: “En nuestro siglo [XX] se ha recuperado el concepto de poética como teoría de la literatura sobre todo gracias a la investigación de los formalistas rusos [...], de la escuela morfológica alemana [...], del *New Criticism* angloamericano [...], y, por último, de los estructuralistas [...] y semiólogos [...]” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, pp. 324-325). En este ensayo usaremos el concepto de poética como la manera particular en que cada escritor concibe y plasma el proceso creativo; la forma en que asume la creación literaria.

Luis Borges “había traducido parte del *Ulises*, en la década de los años veinte, no fue sino hasta la década de los años cuarenta que los escritores empezaron a experimentar ampliamente con nuevas técnicas e introdujeron el flujo de la conciencia, insólitas secuencias temporales, estructuras complejas y otras técnicas en la novela”.³⁷² Todas presentes en la narrativa onettiana.

En algunas historias el narrador va enunciando su propia poética, ofrece al lector claves del proceso creativo; en *El pozo* (1939) el narrador-personaje, Eladio Linacero, elabora una teoría sobre la novela cuando expresa: “Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos” (*EP*, p. 11). Y esa historia es precisamente *El pozo*: la decisión de ir contando a la vez un “suceso y un sueño” (*EP*, p. 12). Es decir, un segmento de la realidad real, “un suceso”, y otro de la realidad inaprensible, “un sueño”. Punto en común, obviamente, con la narrativa de Jorge Luis Borges;³⁷³ y, en el ambiente dominicano, con la narrativa de Virgilio Díaz Grullón (1924-2001), especialmente con la novela *Los algarrobos también sueñan* (1977).³⁷⁴

372 Jean Franco. *An Introduction to Spanish American Literature*, citado por Alberto Rábago en *La novela psicológica en Hispanoamérica. Ensayo estético humanístico*. México, D.F., Publicaciones Cruz, S. A., 1980, p. 299. La lista de los autores que aprovechan mejor estos recursos y procedimientos técnicos está conformada, según Franco, por “Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Cuba), Juan Rulfo, Agustín Yáñez y José Revueltas en México; Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea y Ernesto Sábato (Argentina); Juan Carlos Onetti en Uruguay” (*Ibid*).

373 Las similitudes fundamentales entre la poética de Onetti y la de Jorge Luis Borges consisten en la prevalencia de la ficción sobre la realidad. La preocupación de los dos escritores es la perfección de sus universos narrativos, no los aspectos de carácter moral. Tal visión de la literatura les provocó no pocos inconvenientes; pero nunca hicieron caso sino a lo que se refería a la calidad artística de sus textos. En ese sentido, Borges llegó a decir: “Se me pregunta a menudo cuál es mi mensaje; la respuesta más obvia es que no tengo mensaje. No soy ni pensador ni moralista, sino simplemente un hombre de letras que convierte sus propias perplejidades y el respetable sistema de perplejidades que llamamos filosofía en formas de literatura” (César Fernández Moreno, citado por Joaquín Marco en *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 165). Onetti, por su parte, no se asumía como un “hombre de letras”.

374 En la novela *Los algarrobos también sueñan*, Díaz Grullón pone en práctica la escritura de un suceso “real” y de una percepción síquica: la experiencia mental del protagonista, Alberto, cuando cae del árbol por haber recibido un impacto de bala. El sargento que le hirió va a verificar qué es lo que ha caído del árbol, y comprueba que quien ha caído no es precisamente el guerrillero impactado por la bala (Alberto) sino un niño. Ese niño es el mismo Alberto, pero a la edad en que sus recuerdos lo condujeron mientras caía. El pensamiento, pues, transgrede la realidad, se le impone,

Alberto Zum se refiere a esa intención del narrador de ir ofreciendo los datos acerca de la elaboración de la historia, o sea, sobre la prefiguración de una poética en *El pozo*. Describe las implicaciones estéticas que encierra semejante decisión, y subraya su valor literario: “Por primera vez se da un relato en varios planos, alternando el orden tempoespacial de la realidad objetiva común, para trasuntar el mundo complejo y confuso de la vivencia interna, mezclando sensaciones, recuerdos, ideas, deseos, circunstancias presentes, sueños, en una simultaneidad de conciencia personal”.³⁷⁵ Ahí radica la importancia para Hispanoamérica de *El pozo* como novela fundacional, texto anunciador de una nueva visión sobre el arte de narrar; y para Onetti, porque a partir de esa novela crea las bases de su posterior narrativa.

Esa visión, arriesgada y revolucionaria en su momento, ha sido reconocida más de una vez, pues el paso del tiempo evidenció que no se trató de un acontecimiento aislado, sino planificado, que reaparece en la mayoría de las narraciones de Onetti. Así lo ha dejado escrito Mario Vargas Llosa al afirmar que “El tema obsesivo y recurrente en él, desarrollado, analizado, profundizado y repetido sin descanso, aparece precozmente perfilado en *El pozo*: el viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse de una realidad que los asquea”.³⁷⁶ Cierto: a Onetti no le interesa relatar lo que sucedió, sino lo que pudo haber sucedido; esto porque, como ha señalado Antonio García Berrio: “Si se narra sólo lo que *fue* y tal y como consideramos que haya sido, entramos en una modalidad

al mejor estilo onettiano y borgiano. Muy distinta es la relación que se pudiera establecer entre la poética de Onetti y la de Juan Bosch, porque en este último predominan los elementos realistas sobre cualquier forma de irrealidad, excepto sobre las supersticiones. De hecho, Bosch deja escrita su poética en sus *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* (1958), de los que Sergio Ramírez hace la siguiente observación: “Eran unas reglas que esbozadas en su tono cordial, parecían muy simples: persistir en el tema central; extraer al tema elegido las consecuencias últimas, con garra de animal de presa; hacer que el relato conserve el tamaño de su propio universo; no darle al relato medidas fraccionadas y distintas; y conseguir un final que sea siempre sorpresivo para el lector; todo resumido en la frase lapidaria de Horacio Quiroga: ‘el cuento es una flecha dirigida rectamente hacia el blanco’” (Sergio Ramírez. “Prólogo”, en Juan Bosch, *Cuentos más que completos*. México, Alfaguara, 2001, pp. 14-15).

³⁷⁵ Alberto Zum, citado por Hugo Verani, en *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, pp. 59-60.

³⁷⁶ Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 36.

relativamente elemental y simple, pero no muy diferente en sus características expresivas de la narración ficcional [...], que es el texto de la narración factual de la historia”.³⁷⁷ Dicho de otro modo: si se relata sólo lo que fue, entonces seremos presas del tipo de narración que limita su alcance a la reproducción de las historias de la realidad y, por tanto, aborta las posibilidades infinitas del texto. En cambio:

Quando el placer de narrar llega a exceder los límites de lo que *creemos*, de lo que tenemos por factual y cierto, y se aborda el espacio de lo *deseado* como compensación psicológica para un narrador a quien le consta a su vez el placer garantizado que con esa desmesura produce en una gran mayoría de sus oyentes y de sus lectores; entonces en ese paso de la historia a la ficción, nace el ‘poiein’ y se funda la literatura como actividad ficcional convenida”.³⁷⁸

Dejando a un lado las primeras narraciones, en las que las influencias literarias se perciben casi como ejercicio escritural, es en *El pozo* donde Onetti empieza a mostrar con claridad la materia sobre la que habría de erigirse su mundo. Así, como indica Fernando Curiel, es a raíz de la aparición de Eladio Linacero, “[que] el plagio comienza a mitigarse como materia de la *Herejía*. Su lugar lo van ocupando ‘sueños’ originales, onettianos”.³⁷⁹ Es preciso aclarar que plagio en ese contexto significa ejercicio creativo sin poética propia definida. Por otra parte, ese universo se va poblando con dobles, es decir, con personajes que juegan más de un rol a la vez, y que acabará siendo un rasgo definitorio de su poética. El doble cumple, para decirlo con las palabras de Curiel, con diferentes misiones:

377 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da. edición (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 460.

378 *Ibid.*

379 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1984 (1980), p. 143.

De un lado, permite las vidas breves dentro de la unívoca existencia condenada. De otro, decide en buena medida el modo de producción de la escritura onettiana. En tanto el relato de los ‘sucesos’ fluye con ritmo, si no lineal, sí documental, las existencias aventureras tomadas de otras fuentes o de la bibliografía misma de los personajes [...] discurren por los pasadizos secretos, ambivalentes. Insuflan un lirismo infrecuente en el discurso de la *Caída*.³⁸⁰

Ese “lirismo infrecuente” se manifiesta de forma distinta en “Un sueño realizado” (1941), cuento en el que se producen cambios bruscos de narración a diálogo, recurso poco usado por Onetti en sus cuentos, reservado para algunas novelas. En “Un sueño realizado” percibimos una clara influencia de corrientes literarias norteamericanas y europeas, como es la poética de James Joyce.³⁸¹ Pero lo más llamativo es la reflexión del personaje sobre su manera de entender el teatro, vale decir, sus reflexiones sobre el proceso mismo de la escritura:

Pude escaparme porque recordé el teatro intimista y le hablé de eso y de la imposibilidad de hacer arte puro en estos ambientes y que nadie iría al teatro para ver eso y que, acaso sólo, en toda la provincia, yo podría comprender la

380 *Ibid.* Curiel insiste en que a partir de la creación del personaje Eladio Linacero “se instaure con mayor eficacia el juego del doble ya probado por Víctor Suaid y Baldi. Dobles heroicos o rufianescos. Diego E. Aránzuru, el último en abreviar en las fuentes de la novela y el cine de aventuras —Ossorio lo hace en la tradición sentimental—, se transforma en chulo, el golpeador de putas, el vividor que no pudo ser Baldi. El falso nombre de Luis Ossorio, en *Para esta noche*, simboliza algo más que una convención del trabajo político clandestino. Juan María Brausen, en *La vida breve*, se convierte en Juan María Arce: macró y (casi) homicida. Y no es el único desdoblamiento de este personaje clave: Díaz Grey lo prolonga y rehace en la medida en que Elena Sala prolonga y rehace a Gertrudis Brausen. Jorge Malabia imita, corrige y revive a ‘Juntacadáveres’ en las páginas de *Para una tumba sin nombre*: el delfín y el lenón [...]. En cuanto al mismísimo Juan Carlos Onetti, baste por ahora recordar algunas de sus múltiples personalidades: *Periquito el Aguador*, la cuentista de H. C. Ramos, Juan C. Onetti, J. C. Onetti y (por qué no) J. C. O.

381 La influencia de Joyce obedece al plano formal, a las técnicas narrativas que el autor de *Ulises* “popularizó”. Ya hemos indicado la fecha en que Borges traduce la gran novela y quiénes recibieron su influencia. Otras importantes influencias provienen de Celine, Faulkner y Proust; de este último, especialmente la preocupación por los rasgos psicológicos de los personajes y la concepción sobre el tiempo y la memoria.

calidad de aquella obra y el sentido de los movimientos y el símbolo de los automóviles y la mujer que ofrece un bock de cerveza al hombre que cruza la calle y vuelve junto a ella, junto a usted, señora (CC, p. 108).

Se ponen de manifiesto las dudas del autor acerca de la imposibilidad de que el arte “puro” pueda ser entendido por el pueblo, por la masa. De todos modos asume su tarea, difícil por arriesgada, y se lanza hacia un camino sin salida, porque su arte nunca fue popular; pero esa verdad no le quitó el sueño. Antes al contrario: Onetti convierte su literatura en un desafío, en un orbe para elegidos. Podemos usar las palabras de Cioran para describir la relación Onetti-lectores: “Puesto que el poeta” [en este caso, el cuentista] “es un monstruo que intenta su salvación, y suple el vacío del universo por el símbolo mismo del vacío (pues, ¿acaso la palabra es otra cosa?), ¿por qué no habríamos de seguirle en su excepcional ilusión?”.³⁸² Y aunque quienes le siguieron en “su excepcional ilusión” no eran legión, la enseñanza del maestro uruguayo perdura como una salvación para quienes de otro modo sucumbirían en el vacío de la mala literatura.

La narración en que mejor se evidencia el modo en que Onetti planifica la redacción de sus textos es *La vida breve* (1950).³⁸³ En esta novela, el personaje principal, Brausen, está obligado a escribir un guión para Stein, su jefe en una agencia publicitaria. Cuando leemos el guión (LVB, p. 35), verificamos que se trata, más allá del compromiso de la pieza escrita por encargo, de una poética sobre el arte de narrar. Muy temprano Luis Harss lo había reconocido, cuando decía: “El protagonista —o titular— de *La*

382 E. M. Cioran. “Demiurgia verbal”, en *La tentación de existir*. Trad. Fernando Savater. Madrid, Punto de Lectura, 2002, p. 209.

383 Jorge, hijo de Juan Carlos Onetti (falleció en 1998), relata una anécdota sobre la época y el proceso en que Onetti escribió *La vida breve*: “Puedo volver a verlo. El torso desnudo en aquel pegajoso domingo de verano, apresado en su departamento del barrio Sur de Buenos Aires tan mezquino de espacio que le apretaba en las sisas y en la entrepierna. Un habitáculo, no mayor que el pozo de Eladio Linacero, donde Jota Carlos Onetti —así prefería el sonido de su nombre—, yacente y silente, era sólo un hombre solitario amputado de paisajes que leía y fumaba indiferente a ese lugar de la ciudad como a cualquier otro del mundo o del universo” (Jorge Onetti. “Historieta de dos mundos o Reflexiones vicarias de un antiprologuista apóstata”, en Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfabeta, 1995, p. 14).

vida breve, Brausen, es un pequeño empleado insignificante de una firma publicitaria que, al tratar de huir de la lobreguez de su vida, se sueña Díaz Grey, un doctor que conjura a partir de alguna vaga reminiscencia literaria, presumiblemente, para un guión cinematográfico que le encomendó escribir un amigo suyo, Julio Stein”.³⁸⁴ Pero la complejidad de la trama del guión no se limita a lo hasta aquí anotado, pues, como nos advierte Harss: “Un encuentro casual en el zaguán de la casa de pensión en la que vive [Brausen], le procura una tercera identidad. Una cuarta —el autor, multiplicado, a veces disuelto, en los papeles por él compartidos— complica el extraño reparto”.³⁸⁵ Insólitos acontecimientos que tienen lugar en una narrativa, la hispanoamericana, que se complacía, hasta ese momento, con los detalles realistas y nativistas.

Sobre el proceso creativo de *La vida breve*, Jorge Onetti ha comentado que, para la época de redacción de la novela, su padre “se había convertido de pronto en un zombi total porque, cuando escribía para él, no existía nadie: ni el lector ni el crítico ni la familia”.³⁸⁶ Era uno de esos escritores que tienen una racha creativa: se sumergen en la escritura de un libro hasta terminarlo; y luego pasan al estado de total inacción. Jorge Onetti llama a esa racha creativa el “ataque”, y cuenta que en aquel momento no lo sabía, “pero ahora sé que se trataba del *ataque*, y que ése entrañaba —sospecho o conjeturo, basado en que tal sucedido transcurrió hacia la segunda mitad de los años 40— la concepción de *La vida breve* y el inevitable, posterior nacimiento de Santa María, ciudad híbrida y maleable sobre un río dudoso”.

En el cuento “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” también hallamos comentarios representativos de la manera en que el narrador asume el proceso narrativo. El narrador alude una zona del proceso creativo de Onetti que nos resulta escurridiza: aquella en que el lector se

384 Luis Harss. *Los nuestros*. Trad. Luis Harss, Paco y Sara Porrúa. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 229.

385 *Ibid.*

386 Jorge Onetti. “Historieta de dos mundos o Reflexiones vicarias de un antiprologuista apóstata”, en Juan Carlos Onetti, *Confesiones de un lector*, Madrid, 1995, p. 15

pregunta qué es verdad y qué no lo es en esas historias. La duda sobre lo que sucede se puede palpar; la experimentamos cuando el narrador asegura: “[...] hemos jurado decir solamente verdades para descubrir o formar la verdad. Pero no hemos jurado nada. De modo que las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos, serán útiles y bienvenidas” (CC, p. 193). Sin que importe la variedad de versiones que los personajes testimonien, la verdad será una elección del lector. Cada lector atribuirá dosis de verosimilitud a lo contado, de acuerdo con sus propias expectativas.

La peculiar simbología adquirida por los objetos es otro aspecto diferenciador de la poética onettiana. Aparece sugerida en muchos de sus textos. Un ejemplo: por asociación, los significados de una frase, de una escena, se superponen, se trasmutan; es lo que verificamos en “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”, cuando Guiñazú se desplaza por Santa María con un portafolio que contiene el testamento de doña Mina. El narrador nos asegura: “Lo vimos caminar hacia la plaza [...] con el portafolio colgado de dos dedos [...] seguro de que llevaba al juzgado, para nosotros, para toda la ciudad, lo mejor, lo que habíamos logrado merecer” (CC, p. 208). En el contexto creado por el narrador, el portafolio transporta no sólo el testamento de doña Mina (nombre bastante literal si tomamos en cuenta el papel de benefactora que representa en el cuento), sino que de ahí en adelante el portafolio contiene el final de la historia y el destino de los sanmarianos; también resguarda en su interior la ilimitada curiosidad del lector, siempre en busca de su propia verdad, de llenar el vacío del mundo en que se mueve.

En “Jacob y el otro” (1961), las posibilidades de elegir la verdad³⁸⁷ encarnada en los múltiples narradores, aporta insuperables ejemplos; como ocurre en la escena en que el médico explica, desorientado por el desplazamiento de los eventos: “Antes de tomar las píldoras comprendí que nunca podría conocer la verdad de aquella historia; con buena suerte y paciencia tal vez llegara a enterarme de la mitad correspondiente a nosotros, los habitantes de la ciudad. Pero era

387 Este tema se relaciona con “Fluctuaciones de la memoria”.

necesario resignarse, aceptar como inalcanzable el conocimiento de la parte que trajeron consigo los dos forasteros y que se llevarían de manera diversa, incógnita y para siempre” (CC, pp. 259-260). La verdad está constituida por la suma de muchas (en este cuento tres) verdades: la que cuenta el médico, la que refiere el narrador, y la que narra el príncipe Orsini. El lector tendrá nuevamente que elegir, compaginar datos presentados con variaciones ofrecidas por los narradores; pero también los narradores viven su vida atravesados por las dudas, como lo expresa el médico al referir lo sucedido tras la llegada de los dos forasteros a la ciudad, es decir, tras el arribo a Santamaría de Van Oppen y el príncipe Orsini: “A partir de aquí las pistas se embrollan un poco” (CC, p. 260). (Por cierto, el tono narrativo de esa escena compagina bien con las *entregas de la narración* —de un narrador a otro—, caracterizadoras de la novela *El astillero* y de una zona de *Juntacadáveres*, tres textos publicados en la misma época. En el caso de *Juntacadáveres* (1964), la poética es trazada por Jorge Malabia y el viejo Lanza, redactor de *El Liberal*, mientras conversan sobre arte y acerca de la condición humana en el Berna.)

Hay otras narraciones de Onetti en que “[...] las palabras son más poderosas que los hechos” (CC, p. 324), como ocurre en “La novia robada” (1968), y en “Matías el telegrafista” (1970), cuento este último en que uno de los narradores llega a afirmar que “[...] los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de todo esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca” (CC, p. 343). Esa confesión nos reafirma la fe de los personajes en el discurso: creen más en las palabras que en los acontecimientos que ellas registran.

En la mayoría de los casos, la poética propuesta por los narradores es desarrollada en el transcurso de la narración. Una excepción la constituye “Matías el telegrafista”, cuento en el que las complicaciones técnicas, específicamente la alteración temporal y los cambios de narrador, no se corresponden con la sencillez del argumento. Los recursos parecerían ser un fin en sí mismos. Por eso el narrador insiste en recalcar el destino fatal de Matías, personaje que “hacía flotar la tristeza, la desgracia, la mala suerte encarnizada” (CC, p. 345). De igual forma, Matías estaba “cautelosamente

protegido por una fantástica desdicha empeñada en su ruina [...]” (CC, p. 345), condición que acentúa su carácter trágico. Es uno de los personajes a los que el mismo narrador, no sólo los eventos narrados, le va anunciando su desventura, sus “años en el ejercicio de la desesperación impura” (CC, p. 348).

Tengo en mis manos *Cuando ya no importe*. 67 años después de la publicación de su primer cuento Onetti continúa fiel a la costumbre de ofrecer al lector datos que le permitan descifrar la poética que rige sus creaciones. Más aún: en *Cuando ya no importe* (1993), su última novela, no se limita a definir una poética; va más allá: encontramos una alusión a la concepción del autor sobre lo que debe ser no sólo un texto narrativo sino un escritor. La expresa con estas palabras: “Entonces me puse a distribuir destinos y pasados” (CNI, p. 37), dejando claro lo que para él es la verdadera labor del creador. En *Cuando ya no importe*, los destinos y “recuerdos desvaídos por los años y la lejanía” (p. 76) son distribuidos en una especie de diario, como lo expresa el narrador, quien además agrega: “Y en este cuaderno de memorias el perro Tra es inexcusable: porque me acompañó hasta el final, porque jugaba conmigo cuando se produjo en mi vida una dicha muy grande, como también una melancolía que conservo hasta hoy” (CNI, p. 74). Novela-testimonio, despedida nostálgica de un gran creador. En ella, el narrador vuelve a jugar, *ex profeso*, con el idioma; muestra su convencimiento de que la novela es, por sobre todas las cosas, artificio verbal, como veremos en el siguiente fragmento que sirve, además, para ilustrar una de las constantes de la narrativa onettiana: la conciencia fabuladora de sus personajes: “—Ah. Te gusta escuchar mentiras. Esta noche te voy a hacer el gusto. Entre beso y beso te puedo mentir hasta que amanezca. Las mentiras son la única riqueza que tengo. Ya escucharás. Mi nombre es Mirtha, con una hache después de la te” (CNI, p. 110). Y retornamos, con ese fragmento, a la relatividad de la verdad, a la libre elección de los seres humanos entre verdad e imaginación, entre realidad y fantasía.

Es por ser diario o confesión que *Cuando ya no importe* permite que el autor externe su opinión, no ya sobre el proceso narrativo sino, específicamente, sobre la condición de ser escritor, acerca de lo que debe y no debe hacer un novelista al momento de erigir su universo. El novelista hurga en el porvenir y en el pasado —

parecería confesarnos Onetti—, y presenta una versión ambigua sobre la realidad. Digámoslo con las palabras del narrador: “Un pasado creíble sólo puede ponerlo por escrito un novelista, un mentiroso que hizo profesión de la mentira” (*CNI*, p. 116).

En fin: desde el inicio hasta el final de su carrera, Onetti organiza una suerte de esquema que le permite desarrollar sus ficciones. Por ser una constante, este esquema deviene poética. En ella sobresale el anuncio al lector del carácter ficticio de las narraciones, del alejamiento de la realidad “real”; también, la dificultad de precisar qué es y qué no es verdad en estas historias, así como la simbología peculiar de eventos y personajes. Y sobresale el anuncio de cuál es la labor esencial de un narrador: mentir y lograr que las mentiras parezcan verdades. Además, la mezcla de elementos tangibles con intangibles, las fluctuaciones de la memoria en la elaboración de las historias; en fin, los diferentes aspectos que evaluaré en los siguientes apartados.

Narradores³⁸⁸ y secuencias narrativas

La desaceleración del ritmo constituye un rasgo caracterizador de los narradores de Juan Carlos Onetti. El ritmo refleja la lentitud con que viven y se mueven las criaturas de sus ficciones. No hay prisa; todo camino conduce a ningún lado, como comprobamos en el cuento “Convalecencia” (1940); en él una expresión (“con firmeza”) cumple con esa función desaceleradora: “Extendida en la hondonada llena de hierbas, no podía divisar los extremos del hotel y las rocas. La playa se reducía a un triángulo cuyas puntas se clavaban con firmeza en el horizonte” (*CC*, p. 97). La expresión “con firmeza” no sería necesaria si no fuera una prioridad en el

388 Mieke Bal plantea que: “[El narrador] es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto un carácter específico. Además, este tópico se relaciona profundamente con el concepto de focalización, con el que se ha identificado tradicionalmente. Juntos, el narrador y la focalización, determinan lo que se ha dado en llamar *narración*. De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una *historia*. Si consideramos la focalización como parte de la narración, habremos dejado de hacer una distinción entre los modelos lingüísticos —textuales—, y el propósito —el objeto— de su actividad. [...] El hecho de que ‘narración’ siempre haya implicado focalización se puede relacionar con el concepto de que el lenguaje forma la perspectiva y la cosmovisión, y no al revés” (Mieke Bal. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco, 3ra. ed. Madrid, Cátedra, 1990, p. 126). Me detendré, para ejemplificar, en el argumento y las estrategias narrativas usadas por Onetti.

contexto creado para, a través de esa frase, variar el ritmo de la oración, desacelerándola; así, la frase contribuye con la creación del ambiente asfixiante del cuento, atmósfera que encontraremos en casi la totalidad de la obra de este escritor.

Desde el inicio de “Convalecencia”, Onetti recurre a uno de sus recursos técnicos más usados y que constituye parte esencial de su poética: utiliza un genérico —“el hombre”— (CC, p. 97), en lugar de un nombre propio. Con el uso del genérico la narración se torna impersonal, acentúa la sensación de alejamiento que notamos en sus textos y que les ofrece la sensación de desinterés ante los eventos del mundo, de la desgana con que viven muchos narradores³⁸⁹ y personajes; en fin, el ambiente existencialista diferenciador de sus textos.

La novela *Tierra de nadie* (1941) se caracteriza por su sintaxis regular, el uso de regionalismos y la alusión constante a diferentes colores. También, por la creación de ambientes nauseabundos. La disposición de las escenas juega un papel trascendente en la elaboración de la simultaneidad: varias escenas complementarias entre sí tienen lugar al mismo tiempo:

En el pasillo vacío, la leyenda DIEGO E. ARÁNZARU en letras negras sobre el vidrio de la puerta. Adentro, un reflejo de luz filtrando la cortina, unas leves ondas de música que bajaban del bar en el piso once. Empezó, vibrante, la chicharra del teléfono. La muchacha que se desdobra encima del cajón entreabierto, quedó inmóvil. Espiaba el zumbido

389 “Tradicionalmente se distinguen tres casos. El narrador sabe y dice más de lo que saben sus personajes; es el caso del narrador omnisciente, que domina desde lo alto los sucesos, cuyas causas y relaciones explica al lector y cuyo desarrollo conoce desde el principio (condición que comparte el lector cuando el objeto del relato es un mito). En el segundo caso, el narrador sabe y dice sólo lo que sabe el personaje. Por lo general, en una novela policíaca el punto de vista es el del detective y todo cuanto sucede se nos refiere a medida que el detective lo averigua; por otra parte, el punto de vista puede desplazarse de uno a otro personaje [En este estudio crítico sobre la obra de Onetti es uno de los aspectos que más nos interesan], como ocurre sistemáticamente en las novelas de Henry James. En el tercer caso, el narrador sabe y dice menos de lo que sabe el personaje: es el relato ‘conductista’ o ‘behaviorista’, por ejemplo, de Hemingway y, en España, de Sánchez Ferlosio y García Hortelano; pero también Watson, que narra en primera persona las aventuras de Sherlock Holmes, sabe menos que el protagonista. [...] Claro está que sólo rara vez se dan estos tres tipos de una forma pura en la narración. No sería posible ninguna sorpresa, por ejemplo, si un narrador omnisciente no ocultara algo a sus lectores, para revelarles la noticia o el suceso decisivo sólo en el momento oportuno” (F. Brioschi y C. Di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. 2da ed. Trad. Carlos Vaíllo, Barcelona, Ariel, 1992, pp. 217-218).

del campanilleo en la sombra como a un insecto alado y peligroso que revoloteara buscándola.

Los golpes en erre salieron del teléfono, tomando altura. Chocaron en la caja de hierro, el 23 del almanaque, resbalaron por la arpillera de las paredes, la cabeza torturada del cuadro, la mancha blanca del diploma enmarcado. De regreso, cruzaron, rozando la máquina enfundada, los gruesos libros, y el último runrún dio, desde el borde de la mesa, un rápido salto para esconderse nuevamente en el aparato (*TDN*, p. 17).

Algo parecido es lo que haría, años más tarde, Vargas Llosa en novelas como *La Casa Verde* (1966). Aunque el despliegue de recursos técnicos es más complejo en la novela del peruano, a veces *Tierra de nadie* también se torna inasible, porque, como señala Vicent Verdú, “carece de foco”.³⁹⁰ Por supuesto, Verdú aclara que la novela no se empobrece porque “como siempre el corazón está cargado de energía y lucidez”.³⁹¹

Tampoco resulta casual la manera de empezar las narraciones;³⁹² para la fecha de publicación de “Un sueño realizado” (1941),

390 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 11.

391 *Ibid.*

392 “Aplicando la conocida distinción de Jean Poullon (*Temps et roman*) se puede establecer una triple focalización: 1. La visión ‘por detrás’: el narrador lo sabe todo acerca del personaje (o de los personajes); se separa de él para ver, desde esta posición, los resortes más íntimos que lo conducen a obrar. Como un demiurgo, ve los hilos que mueven la marioneta, lee en el corazón y en la idea de sus criaturas y nos coloca en disposición de conocer sus secretos más íntimos, incluso sabe, interpreta y nos dice las cosas que los mismos personajes no se atreven a decirse de sí mismos o a decir de los demás. 2. La visión ‘con’: el narrador sabe lo mismo que los personajes, y lo sabe con ellos; no conoce con anticipación la explicación de los acontecimientos. El caso más frecuente [...] de este tipo de relatos es el de la narración en primera persona, en la que el ‘yo narrador’ es un personaje como los demás. Pero también en la narración en tercera persona puede suceder que el narrador conozca los sucesos desde el punto de vista de un personaje (el caso clásico es *El castillo de Kafka*; en español podríamos citar *Las ruinas circulares de Borges*). Esta visión ‘con’ se caracteriza por la elección de un personaje como centro del relato. [En lo adelante los autores se dedican a explicar las variadas modalidades que esta forma puede presentar]. 3. La visión ‘desde fuera’. El narrador sabe menos que los personajes, porque se limita únicamente a describir *los* que ve desde exterior, a ser testigo ocular de unos hechos. Es la posición del narrador naturalista o behaviorista del siglo XIX, resumida de un modo aún más riguroso por algunas escuelas narrativas recientes (*L’école du regard*) con la intención de ofrecer una objetividad absoluta, un realismo total.” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 4ta ed., Barcelona, Ariel, 1994, pp. 337-338)

Onetti no mantiene un esquema fijo al inicio de los textos. Nos desconcierta porque no obedece a una sola estrategia, y al obrar de forma impredecible imprime un valor agregado a las narraciones. Ni siquiera el lector habitual puede anticipar cómo empezará el cuento. Es lo que sucede en “Mascarada” (1943), cuento de ambiente surrealista (la pintura de los personajes, el símbolo del espejo, los contrastes luces-sombras), aunque lo que allí ocurre es tan aprehensible como un cuento realista: una mujer, María Esperanza, cumple con la orden (no queda claro quién se la indica, pero pareciera ser ella misma) de buscar hombres y volver con dinero a su casa; para lograr la hazaña se disfraza y se maquilla con múltiples colores y va al circo, donde logra su objetivo.

En el plano técnico, los eventos se narran del siguiente modo: narración en tercera persona: entra María Esperanza al parque, luce pintarrajeada “bajo la violenta, blanca, roja y negra pintura”, al igual que los demás personajes. Tiene miedo. Se sienta en un banco del parque y descansa hasta que “vino el recuerdo de aquella espantosa cosa negra que había sucedido unas horas antes” (CC, p. 119). Hay un circo, ambiente festivo: música, ramblas, bailarines. Recostada de un árbol, María Esperanza contempla el lugar como quien buscara algo; pero no puede dejar de pensar en la *cosa* espantosa de horas antes, después del instante en que se miró al espejo. Entre la multitud (ella presiente que la muchedumbre la observa) se distinguen tres bailarines: una mujer rubia y baja, dos hombres gigantescos; también un hombre vestido de frac que entretenía a su público con dos monos tristes; además, una mujer vestida de hombre cantando a lo lejos; un hombre gordo bebiendo una jarra de cerveza y mirando a María Esperanza con bondad; una mujer con sombrero y una tonadillera que entra en acción cuando los bailarines acaban de bailar.

María Esperanza ha caminado y mirado todo el ambiente; en ese punto, se devuelve y se sienta junto al gordo, quien tomaba otra jarra de cerveza, y conciertan el negocio de prostitución. Así, ella ha cumplido con la *cosa* negra que la espantaba: la orden recibida en la casa de “buscar hombres y volver con dinero” (CC, p. 123).

Como se puede observar, la disposición de escenas y eventos tiene influencia del teatro. En el plano formal, el cuento “Mascarada” utiliza otro de los recursos más valiosos para los narradores de Onetti: la “o” disyuntiva; recurso que le permite al autor subrayar la duda de los narradores acerca del curso de los acontecimientos.³⁹³ De todos los cuentos escritos hacia 1944, es precisamente uno publicado en ese año, “La larga historia”, el que menos usa el recurso expresivo de la “o” disyuntiva; aunque los demás recursos clásicos de Onetti sí se repiten.

En “La larga historia”, Capurro, personaje taciturno y en mangas de camisa, contempla a una muchacha que se desplaza en una bicicleta; ella se detiene, observa largamente a Capurro, se marcha. Luego, dentro de la habitación y mientras él se rasura, Capurro escucha que alguien pasa arrastrando sospechosamente algo (podría ser la muchacha con la bicicleta o tal vez Arturo); lee en un diario amarillento la vieja noticia del suicidio de su propio hermano (se suicidó porque tomó dinero para realizar inversiones y lo malgastó, no pudo reponerlo y fue apresado por la Policía). Llega Arturo desde el jardín (quizá se veía con la muchacha o simplemente arrastrara algún objeto) y le aconseja a Capurro que debe liberarse de ese fantasma, del espectro de su hermano muerto. Entonces Arturo le explica que se va de la ciudad esa misma noche, a las nueve. Más tarde se reencuentran y conversan en el bar del hotel. Allí se halla la muchacha de la bicicleta, acompañada por un viejo y una mujer. Arturo cuenta a Capurro que la muchacha va por las noches al monte y a las dunas para encontrarse con hombres. Poco tiempo después, Capurro se dirige a en busca de la muchacha, pero el mozo del hotel lo ve y le dice que la muchacha se fue con otro hace diez minutos; Capurro da dinero al mozo para que guarde el secreto de su propia intención de acostarse con la muchacha. Con todo, Capurro la busca largo rato; ella no aparece.

Al día siguiente, varias personas esperan a Capurro: el mozo y el gerente del hotel, un policía y dos investigadores (el alto y el rubio sin sombrero). Llevan a Capurro en un Ford hacia la

393 Abundaré sobre ese tema en el apartado “Fluctuaciones de la memoria: tiempo inaprensible”.

playa por la que solía “pasear” la joven; le ensañan el cadáver de la muchacha en el interior de una vieja cabaña. (Evidentemente, el mozo había informado a la Policía sobre el recorrido de Capurro la noche anterior, la de la muerte de la muchacha). Resignado, Capurro queda en manos de la Policía. Pero los lectores apenas podemos sospechar del asesino, entre distintas posibilidades: el mozo, porque poseía mucha información y la ofreció a la Policía; o Arturo, porque supuestamente se iría de la ciudad esa noche.

Se trata de un cuento policial en que el lector tiene la última palabra.³⁹⁴ La ambigüedad predomina, ganando el interés del lector, quien se ve compelido a realizar una segunda lectura. Pero a pesar de la pasión de Onetti por el tema policial, y en la que coincide, como en tantos otros aspectos con Borges, le dedica al género más horas de lectura que de creación. Borges se detiene en las peripecias detectivescas de los personajes; a Onetti apenas le interesan tales anécdotas: prefiere enfocar el comportamiento criminal de las autoridades policiales, como es el caso del comisario Medina en *Tierra de nadie* —1941— (“En *Tierra de nadie*” —nos dice Fernando Curiel—³⁹⁵ “[...] Juan Carlos Onetti sostiene pintar una galería de indiferentes morales: eco tardío, porteño, de la desilusión europea de entreguerras”) y en *Juntacadáveres* (1964), novela en la que Medina reaparece como un símbolo del cinismo y la mala fe.

Interesante por inusual es la forma en que ciertos narradores toman partido contra los personajes. Lo habitual en los primeros cuentos de Onetti es evitar amonestaciones directas para que el lector no sienta que el narrador está en contra de los personajes.

394 El tema policial, tan querido de Onetti, tiene ejemplos numerosos en la cuentística borgiana. Tal es el caso de “La muerte y la brújula”. Como ha señalado Jean Franco, “En ‘La muerte y la brújula’ un detective que sigue la pista de un asesino encuentra el siguiente mensaje: ‘La primera letra del Nombre ha sido articulada’; lo cual le hace suponer (dado que es un experto en la Cábala) que deben articularse cuatro letras más para formar el pentagrama místico, es decir, cometer cuatro asesinatos. Pero su candidez le conduce a una trampa, ya que la cuarta víctima es él mismo.” (Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 13ra ed., Barcelona, Ariel, 1999, p. 290). Obviamente, otra diferencia entre las dos formas de concebir el cuento policial se refiere al ambiente: el bajo mundo, los sujetos fácilmente reconocibles en la realidad, en los cuentos de Onetti; los personajes simbólicos, el orbe de las reflexiones filosóficas, en el de Borges.

395 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1984, p. 147.

Aun para la fecha de publicación de “Esberg, en la costa” (1946), ese componente de su poética se mantiene inalterada; percibimos al narrador evitando pronunciar frases fuertes contra un personaje:

Aquí en el diario están los anuncios de las salidas de barcos en este mes, y juraría que puedo verlo a Montes soportando la inmovilidad desde que el buque da el bocinazo y empieza a moverse hasta que está tan chico que no vale la pena seguir mirando; moviendo a veces los ojos —para preguntar y preguntar, sin entender nunca, sin que le contesten— hacia la cara carnosa de la mujer que habrá de estar aquietándose, contraída durante pedazos de hora, triste y fría como si le lloviese en el sueño y hubiese olvidado cerrar los ojos, muy grandes, casi lindos, teñidos con el color que tiene el agua del río en los días en que el barro no está revuelto (CC, p. 156).

El narrador elige la frase “casi lindos”, en lugar del previsible “feos”, para mantener la distancia, la impersonalidad respecto del personaje. Al mismo tiempo, el narrador mitiga el énfasis: después que utiliza una frase llamativa (“contraída durante pedazos de hora”), desvía la atención hacia el rostro de la muchacha, hacia su cara “triste y fría como si le lloviese en el sueño y hubiese olvidado cerrar los ojos” (CC, p. 156). El efecto poético de la segunda frase atenúa el de la primera, y viceversa, como un péndulo en el que se culumpiaran las palabras. Aun así, no llega a anularse completamente el efecto poético; pero el lector lo percibe como un recurso atrayente que ha sido pronunciado por alguien que no tiene interés en un resultado brillante, previsible por inteligente.

El cuidado de los narradores por no agredir a los personajes sucumbe con el paso de los años; así, para la fecha de publicación de *La vida breve* (1950), los narradores ya no guardan las formas al insultarlos; por ejemplo, Brausen asegura, refiriéndose a la Queca: “La vi retorcerse, pequeña, imbécil hasta el tuétano, la cara sostenida con las manos” (LVB, p. 164). El contenido rencor de los narradores se libera, dando riendas sueltas a una retahíla de insultos sin fin.

No menos destacable es la inclusión de historias secundarias dentro de las historias principales; los ejemplos se repiten de un libro a otro, de un relato a otro relato. No se trata de una novedad en la narrativa hispanoamericana; lo sorprendente es el ingenio con que el escritor uruguayo lleva a cabo su empresa. En *La vida breve* hallamos ejemplos como el siguiente, en que el narrador presenta un resumen de la historia que la Queca empieza a contar:

La Queca me despertó a la madrugada, riendo y sofocándose en el teléfono. Contaba una historia en la que intervenían dos hombres y un automóvil; una botella de guindado, un bosque con un lago; nuevamente los dos hombres, disimulando con arrogancia la cobardía creciente, la indecisión. La historia de un automóvil detenido bajo ramas gruesas y el perfume de las glicinas; de los golpes de la portezuela resonando en la soledad convencional del paisaje (*LVB*, p. 37).

Tampoco ha de extrañarnos que el narrador decida contar sus acciones a través de otro personaje, como las escenas en que narra a través de Gertrudis (ver p. 64). De igual forma, en algunos capítulos los narradores de *La vida breve* presentan las acciones a través de otra acción (“Vi la vergüenza en mi cara mientras me afeitaba y me ponía la corbata; la llevé conmigo al bajar la escalera, dejé que la gastara frente a la cara del portero que me retuvo para conversar de una cañería rota” (*LVB*, p. 80). Y, del mismo modo, muchos monólogos cumplen con la función de completar la narración principal, de finalizar una idea que el narrador ha iniciado. En ese sentido, los monólogos guardan más relación con los recursos y técnicas narrativas empleadas que con la psicología de los personajes: funcionan como complemento narrativo. Por ejemplo, Brausen, narrador-personaje, cuenta una situación al tiempo que introduce, usando paréntesis, un monólogo: “Cuando volví a ponerme de pie y miré el estante de los libros (‘Odiabas, Gertrudis, recuerdo, los desenlaces de las novelas viejas; tal vez, simplemente, estuvieras adivinando que terminarías por tener miedo’) la Queca empezó a enderezar su cuerpo a medida que giraba, me hizo una pequeña

sonrisa de desesperación y nuevamente su boca se agitó sin hallar palabras” (*LVB*, p. 122). En sentido general, todo lo hasta ahora anotado acontece con los narradores de muchas historias de Onetti, no sólo en *La vida breve*; pero a partir de esa novela el autor va más lejos en sus propuestas narrativas: logra que los personajes convivan con su propio creador (Brausen), en el mundo por el mismo Brausen inventado (Santa María):

Pero, a pesar del fracaso, no me era posible desinteresarme de Elena Sala y el médico; mil veces hubiera pagado cualquier precio para poder abandonarme, sin interrupciones, al hechizo, a la absorta atención con que seguía sus movimientos absurdos, sus mentiras, las situaciones que repetían y modificaban sin causa; para poder verlos ir y venir, girar sobre una tarde, un deseo, un desánimo, una y otra vez; para poder convertir sus andanzas en torbellino, apiadarme, dejar de quererlos, comprobar, mirando sus ojos y escuchándolos, que empezaban a saber que estaban afanándose por nada (*LVB*, p. 124).

Aporte invaluable a la literatura latinoamericana, eje sobre el que se mueve este universo ficticio. A ese aspecto de su narrativa se ha referido Noé Jítrik; asegura que en las novelas de Onetti “parecieran prolongarse y transformarse las críticas macedonianas a la consistencia ‘real’ del personaje”.³⁹⁶ Y, a continuación, en una larga pero imprescindible cita, explica que:

A partir de *La vida breve* Onetti trabaja los personajes en el sentido de permutación; el protagonista de esa novela, Brausen, mientras relata determinado tipo de acciones y describe pensamientos que lo aíslan, vive otra vida bajo otro nombre en el departamento vecino al suyo; entretanto, escribe un guión de cine cuyo protagonista, Díaz Grey, constituye una nueva versión de sí mismo esta vez imaginaria; narrado

396 Noé Jítrik. “La literatura como experimentación”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (compilador). 9na ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 227.

este episodio —novela dentro de la novela— en tercera persona, en el último capítulo se impone la primera como si Díaz Grey prevaleciera por sobre su imaginador. Las tres personas se permutan, no son diversos aspectos escindidos de una sola, son la frase de Rimbaud, ‘*Je est un autre*’ con tal fuerza que liquidan las distinciones entre realidad imaginada por el autor e impostura e imaginación del personaje. Estos traslados crean una estructura compleja sobre la que se recorta un conjunto de gestos cuya angustiosa imprecisión busca una salida; ese impulso se generaliza y toda la novela se hace búsqueda adquiriendo por lo tanto una entonación policial”.³⁹⁷

Los acontecimientos narrados como el tiempo transcurrido son referencias formales, escurridizas, en las narraciones de Onetti; lo que importa es tergiversar tiempo y eventos. Así pareciera sugerirnoslo uno de los narradores de *Los adioses* (1954), cuando, refiriéndose al enfermo y protagonista de la historia, comenta: “(...) porque tiene buen cuidado de no acertar nunca y colocar tardes por días o noches por tardes. Para que todos se enteren que está distraído, sin corregirse tampoco, porque lo hace por gusto, para que se sepa que no piensa en lo que saluda ni sabe en qué momento vive” (*LA*, p. 45).

Pero Onetti no sólo atrae nuestra atención con los recursos expresivos a que recurre; también lo logra con la colocación atenuada de los datos que van apareciendo en la historia. Al ir presentando cada nuevo dato despreocupadamente, acentúa el distanciamiento respecto del lector; pero, paradójicamente, ese desinterés acaba reclamando nuestra atención. Como muestra, leamos un ejemplo tomado de la novela publicada en 1954: “La idea fue del enfermero, aunque no del todo; y pienso además, que él no creía en ella y que la propuso burlándose, no de mí ni del almacén, sino de la idea misma” (*LA*, p. 57). De lo que se trata es, repito, de ofrecer gradualmente los datos; en el fragmento anterior el nuevo dato es *la idea*, algo de lo que no se había hablado antes.

397 *Ibid.*

La *idea* anuncia una situación que cautiva la atención del lector y, como consecuencia, se mantendrá interesado en el desarrollo de la historia.

La agudeza sicológica en el tratamiento de los personajes también llama la atención. Recurre a la creación de los personajes no sólo desde el desencanto y el escepticismo existencialistas, sino desde un enfoque psicoanalítico o, mejor, desde la psicología existencial. Basta una escena de *Los adioses* para ejemplificar; una de esas escenas en que el enfermo se afana por hacerles ver a los habitantes de aquella remota comarca que le es ajena su propia situación, es decir, su enfermedad terminal:

Ensayaba para mí, para los otros, los demás que yo representaba, asomándose detrás de la deliberada pesadez del enfermero, servicial y como una fotografía, una sonrisa de la que no le hubiera creído capaz y que, no obstante, ella contemplaba sin asombro; una sonrisa con la que proclamaba su voluntad de amparar a la muchacha, de guardarla de preocupaciones transitorias, de suavizar la confesada imposibilidad de mantenerla aparte de lo que simbolizábamos el enfermero y yo, el almacén, la altura de la cierra (*LA*, p. 80).

Uno de los cuentos memorables de Onetti es “Jacob y el otro”. En el libro *Caminata por la narrativa latinoamericana*,³⁹⁸ Seymour Menton lo sitúa como texto excepcional y ha explicado que si no lo incluyó en su antología titulada *El cuento hispanoamericano*³⁹⁹ fue por razones de espacio. A la lista de cuentos singulares deberíamos agregar “Un sueño realizado”, “El perro tendrá su día” e “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”. Son inolvidables porque, sin que obviemos su perfección formal, las anécdotas fluyen con facilidad; hay acontecimientos que ocurren y que resultan aprehensibles e interesantes sin dejar de ser

398 Seymour Menton. *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 738.

399 La antología es de 1986; para este libro sobre Onetti he usado la sexta edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

“profundos”. Esto es palpable en “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput”.⁴⁰⁰

Aparte de los escenarios onettianos y de la tragicidad que circunda a los personajes hay, en el plano formal, un narrador principal de

400 Es preciso que registre los eventos para ofrecer una idea pertinente de lo que acabo de resumir con una afirmación; es una extensa descripción de la historia, pero necesaria para que se pueda arribar a las observaciones sobre el proceso narrativo: Cuando la acción empieza “Hay tres personas” (Guiñazú, el viejo Lanza y el narrador) en la vereda del periódico *El Universal*; ven llegar al hombre y a la muchacha a la ciudad de Santa María (p. 189). Los recién llegados se sientan, lucen felices y poseen anillos de casados. Por su parte, Lanza, Guiñazú y el narrador especulan sobre los motivos de aquella presencia inusual en Santa María. El caballero viste de gris y lleva una rosa en el saco; empieza a llover (CC, pp. 190-191). La historia da un salto, un mes hacia adelante; nos enteramos de que la pareja “se instaló en Las Casuarinas” (CC, p. 191); estuvieron en una fiesta, bailaron felices aunque relativamente distantes y muy correctos con los sanmarianos. Ella llevaba un vestido blanco con un ramo de flores sujeto por un broche de oro (esa parte de la historia la cuenta de oídas el narrador, pues asegura que todo lo vio *el observador* —las cursivas son nuestras— y una mujer pp. 191-192). Luego Guiñazú, Lanza y el narrador dan seguimiento a los eventos: ahora saben que el hombre y la muchacha o enana “bailan, son bailarines” (CC, p. 193) y que “traían una carta para el gordo, amanerado bisnieto de Latorre” (193), y que además tuvieron (por motivos económicos) que dejar el hotel Victoria. Pasan a vivir o a dormir en una casita con techo rojo, en Villa Petrus. Acaban trabajando para la señora Specht, copropietaria de la casa donde la pareja dormía. Inesperadamente, ocurre que el señor Specht los despide por motivos diversos: ropa indecente de la muchacha, robo de cucharas de plata, borrachera (Pp. 192-196). El hombre, el Caballero, se presenta “por primera vez y como estaba predicho” (p. 197) al estudio de Guiñazú, quien es abogado. El hombre luce preocupado por la deuda contraída con Specht y desea saber qué puede hacer para evitar caer preso. Ahora sabemos que la muchacha, la Virgen, está embarazada. Sí: la Virgen embarazada. Guiñazú cobra cincuenta pesos al hombre por la consulta jurídica y piensa que lo ha estafado (pp. 197-198). (Quien narra esa parte de la historia es Guiñazú). El hombre y la muchacha desaparecieron, otra vez reaparecieron, desaparecieron de nuevo y finalmente reaparecieron “instalados en Las Casuarinas” (P. 198). Lo que ocurre de ahí en adelante será contado por Ferragut a Lanza, a Guiñazú y al narrador. Nos enteramos de que la muchacha y el hombre se han ganado el aprecio de doña Mina, dueña de Las Casuarinas. También nos enteramos de que el hombre se llama Ricardo; y que doña Mina modificó su testamento en beneficio de la pareja. El Caballero y la Virgen encinta organizan el cumpleaños de doña Mina, aunque las viejas del pueblo rumoran que Mina no cumple años en marzo... (El narrador inicia esta parte de la historia, pero luego la pasa a Guiñazú; más adelante el narrador la retoma, cuando finaliza el baile, en un despliegue técnico que nos proyecta a las “narraciones por entrega” de *El astillero*. (CC, p. 205) Después de lo ocurrido durante el baile, el Caballero se presentó en un caballo, a las tres de la madrugada, a buscar ayuda donde el narrador porque doña Mina ha muerto. El muchacho o Caballero dice que todos en Santa María pensarán, aunque equivocados, que él la envenenó. En la casa de la difunta permanece, de luto cerrado, la muchacha encinta. Tras la muerte de doña Mina, la pareja continúa viviendo en Las Casuarinas. Guiñazú explica a Lanza y al narrador que hay que esperar tres meses “para llevar el testamento al juzgado” (CC, p. 206). El pueblo, agazapado, aguarda el momento, ofrece su apoyo a la pareja con la esperanza de obtener beneficios de la riqueza dejada por Mina en el testamento. La pareja enlutada actúa con cautela. Guiñazú y el juez Canabal se reúnen y se divierten al comentar, cínicos sanmarianos, que la vieja sólo dejó para la pareja quinientos pesos... y el perro legañoso; y, sorprendentemente, dejó la fortuna a familiares lejanos y a desconocidos. Al final, la Virgen preñada espera al marido en la escalinata del puerto, “junto al perro legañoso” (CC, p. 210), mientras el Caballero, enloquecido por la noticia del testamento, compra los quinientos pesos de flores y los deposita en la tumba de la vieja.

la historia, quien en ocasiones *entrega* la narración a los personajes: una parte de la historia es contada de oídas, basada en lo que vio “el observador” (CC, p. 192); otra parte la narra Guiñazú, a quien el narrador principal se la *entrega* para luego retomarla (CC, pp. 197-198); y otra zona la cuenta Ferragut (CC, pp. 198-202), hasta que la retoma el narrador principal, para luego pasarla a Guiñazú y de nuevo recuperarla (CC, p. 205), justo en el momento en que finaliza la anécdota acerca del baile en el cumpleaños de doña Mina, y así sucesivamente.

Lo extraordinario de “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” es que no se descuidan los aspectos técnicos de la historia; y, al mismo tiempo, logra cautivar la atención del lector (me atrevería a decir de cualquier tipo de lector), no sólo de los que suelen buscar los cuentos y novelas de Onetti porque se sienten desafiados en su inteligencia y reflejados en un mundo de desdichas casi previsibles. Sin que el cuento no sea representativo del Onetti escéptico y desesperanzado de otras narraciones. Es el mismo escritor, pero se ha permitido (hemos señalado que suele despistar al lector de diversas maneras) introducir notas de humor *inocente*, aunque, por eso mismo, con un resultado más devastador, similar al que logró en *Los adioses*.

En *Para una tumba sin nombre* (1959), otras características de la narrativa onettiana están presentes; a saber: a) frases deliberadamente poéticas (“la ternura del perfume de una piel ajena calentándose en su sol”, p. 60); b) animalización u opinión negativa sobre las mujeres (“no a enterrar a la mujer esa casi como a un perro”, p. 61); c) las personas y los objetos entran en espacios inasibles (“así que en seguida de la siesta me metí con el automóvil en el verano, con pocas ganas de estar triste”, P. 61); d) personajes sórdidos, sin fe y desarreglados (“dos hombres en mangas de camisa, con pañuelos pequeños apretados en el cuello para absorber el sudor de la tarea inminente, esperaban aburridos, apoyados en el portón”, Pp. 61-62); e) creación de ambientes grotescos (“bamboleando su cúpula brillante y negra, el coche fúnebre trepaba la calle [...] Vi la cruz retinta, la galera del cochero y su pequeña cabeza ladeada, los caballos enanos, reacios, de color escandaloso, casi mulas tirando de

un arado”, P. 62); f) descripciones impresionistas (“vinieron desde la izquierda y se presentaron por sorpresa, agigantándose con lentitud en la cinta soleada de tierra”); g) anuncio de acontecimientos que sólo se materializarán en novelas y cuentos posteriores: intertextualidad (“con un mechón rubio cruzándole la frente y pegado, con la gran nariz curva que sólo tendría sentido diez años después”, p. 65), / (“bueno, era una tal Rita que criaron los Malabia, que era sirvienta, creo, de la loca Bergner, la viuda mayor de los Malabia” (p. 76); h) el destino como una elección de quien decida cumplirla (“no pensaba en la mujer; lo veía avanzar esforzándose por la calle del cementerio, separado de mí por el ataúd de peso absurdo; flaco, joven, noble, empecinado, jugando correctamente hasta el final el juego que se había impuesto, ardoroso y sin convicción verdadera”, P. 68); i) alusión constante al proceso de creación narrativa: novela o relato que se va contando a sí mismo (“no entiendo nada hasta ahora y me niego a sospechar. Pero eso sí lo comprendo. Aunque también es posible que su participación concluya, en verdad, cuando haya terminado de contar”, P. 70); j) uso continuo de coma, y punto y coma, para desacelerar la narración, pues no hay prisa: todos vamos hacia ninguna parte (“mirábamos las zambullidas esperando el fin del domingo, la hora en que empezaría el baile, la fiesta calurosa que atravesaríamos, hasta el final, hasta que apagarán el último de los farolitos de papel de la guirnalda, con sonrisas inmóviles, con sudorosas caras de aburrimiento y tolerancia”, P. 73).

Algunas novelas de Onetti han sido escritas como si fueran fragmentos de historias que forman la Historia final. Lo confiesa uno de los narradores de *Para una tumba sin nombre* en el momento en que dice: “Porque eso lo viví, o lo fui sabiendo, a pedazos. Y los pedazos que se iban presentando estaban muy separados (sobre todo por el tiempo y por las cosas que yo había hecho en los entreactos) de cada pedazo anterior. Nunca vi verdaderamente la historia completa” (*PTSN*, p. 71). Los fragmentos de historias y sus finales son diversos e imprecisos; cada narrador presenta su versión sobre lo ocurrido, pero el lector es (lo he dicho) quien tiene que elegir la que considere más probable.

El cuento “Jacob y el otro” (1964) también está relatado por diferentes narradores. Debido a la relevancia de ese cuento, deseo detenerme en él de manera particular, como lo he hecho con “Historia del Caballero y de la Virgen encinta que vino de Liliput”.⁴⁰¹

401 Primero, veamos cómo se desarrollan los acontecimientos: al inicio cuenta el médico (CC, pp. 255-261). Dice que recibió una llamada del hospital cuando estaba jugando póker en el club. Algo ocurrió anoche en “el Cine Apolo” (CC, p. 255), (luego sabremos que hubo una pelea) y alguien resultó gravemente lesionado: el cuadro clínico es una real pesadilla. No obstante, entre el médico narrador y otro médico, Rius, trabajando “hasta las cinco de la mañana” (CC, p. 257), logran restablecer la salud del herido. Dice Rius que como parte del cuadro clínico “hay una mujer”; una mujer a quien tuvieron que echar del hospital, pero que al día siguiente entró y bebió mate en el corredor del recinto. Típica heroína onettiana. Mientras tanto, el médico recibe buenas críticas por su trabajo sobre el cuerpo deshecho del herido. Herminio le cuenta al médico que en el incidente en donde resultó herido el mencionado hombre “tiraron piedras y decían que iban a prenderle fuego al teatro” (CC, p. 259). Finalmente, el médico explica que una parte de la historia la “trajeron consigo dos forasteros” (CC, p. 260) y por tanto resultaría difícil conocer la totalidad de lo acaecido. Luego sabremos que los forasteros son Jacob van Oppen, excampeón mundial de lucha; y Orsini, su mánager. Se mueven por la ciudad, depositan una coronita barata de flores “al monumento de Brausen” (CC, p. 260), van a *El Liberal*, y preparan el espectáculo de la lucha. En lo adelante cuenta el narrador (CC, pp. 261-288). A través de él nos enteramos de que Orsini distribuyó tarjetas que decían Comendador Orsini y que “Orsini y el gigante [Jacob] habían entrado al continente por Colombia” (CC, p. 262) y continuaron su periplo por Perú, Bolivia... hasta llegar a la inconfundible ciudad de Santa María. Jacob desea beber alcohol; Orsini lo disuade hablándole de disciplina deportiva. Jacob van Oppen sufre una crisis, quiere saber dónde él mismo se encuentra, qué hace en aquel lugar; bebe y llora. Orsini le canta en alemán, como a un niño gigante, y lo deja dormido en la cama del Berna. Luego (a partir de la p. 265) la historia del campeón y de Orsini conecta con la de la mujer del corredor del hospital: guiada por los carteles publicitarios de Orsini, ella ha ido a decirle al *manager* que su novio acepta el desafío de aguantarle tres minutos a Van Oppen en el *ring* por los quinientos pesos ofertados. Durante los días subsiguientes Orsini pasea al campeón por Santa María; conversa con la gente, relata anécdotas sobre el pasado glorioso, enseña desteñidas fotos que atestiguan ese pasado. Todo el entusiasmo del campeón se debía a la visión optimista de Orsini, pues hasta ese momento “Orsini creía que los testimonios del pasado garantizaban el porvenir” (CC, p. 268). En el Berna, Deportivas (un personaje conocido por ese nombre debido a su trabajo en la sala de redacción en *El Liberal*) le dice a Orsini que la novia y el turco estuvieron en *El Liberal*; que el turco no era tan fuerte como Van Oppen, pero que era “mucho más bruto” y, por tanto, “más peligroso” (P. 268). El pleito por los quinientos pesos es inevitable. Pero Orsini no tiene los quinientos pesos; va al lugar donde trabaja el turco: Porfirio Hermanos; hasta allí lleva su álbum de viejas fotos memorables; mas su afán de disuadir al turco resulta inútil: allí está la insobornable novia del turco; quiere pelea, con esos quinientos pesos completaría los gastos de la boda. Orsini está en apuros. Va a *El Liberal* y llama a la capital, exigiendo dinero. Nadie en el diario cree en él, se sospecha que todo es un montaje, un *bulto*. Mientras Van Oppen entrena, Orsini prepara las valijas: hay que escapar. Llega Van Oppen y desea saber por qué Orsini ha preparado las valijas; el *manager* trata de emborrracharlo con ginebra y, disimuladamente, coloca su revólver en la bata de baño, al alcance de la mano. El campeón bebe y reza en alemán. Orsini teme por su propia vida, finalmente le dice que deben irse de Santa María, que no habrá lucha mañana sábado. El campeón no está de acuerdo... Orsini reflexiona, al contemplar a Van Oppen siente “Lástima por la existencia de los hombres” (CC, p. 281). Jacob van Oppen reacciona violentamente, le dice a Orsini que beba, lo obliga a emborracharse; le dice, además, que él sabe que tiene un revólver escondido. Lo obliga a cantar; inesperadamente, lo golpea en la mandíbula con la mano abierta. Durante cinco páginas (288-

Tres personajes cuentan la historia: el médico, el narrador y el príncipe Orsini. El cuento es circular: la primera oración resume el final: “Media ciudad debió haber estado anoche en el Cine Apolo, viendo la cosa y participando también del tumultuoso final” (CC, p. 255).

Dentro de ese universo relativamente uniforme de Juan Carlos Onetti, *El astillero* (1961) presenta sus peculiaridades. Una de ellas consiste en que en algunas ocasiones el narrador cuenta más de una situación a la vez.

Es cierto que en esa novela volvemos a enfrentarnos con muchos de los recursos propios de la narrativa onettiana, pero el nivel de perfeccionamiento resulta incomparable, lo que la convierte en una de sus mejores obras. Hallamos de nuevo el uso constante de la conjunción “o”, para indicar incertidumbre acerca de lo ocurrido en la historia. Las dudas se acentúan debido al cambio continuo de narrador y, al mismo tiempo, los cambios contribuyen con la búsqueda deliberada de ambigüedad semántica. Así, al inicio de *El astillero* (Santa María- I) hay un narrador-testigo de la acción, que no conoce todo lo ocurrido; afirma que después de la llegada de Larsen a Santa María, nadie le vio durante los próximos quince días, hasta que reapareció un domingo y “vimos a la hija de Jeremías Petrus [...] pasar frente a Larsen” (EA, p. 62). Pero en el capítulo que lleva por subtítulo El astillero- I, el mismo narrador-testigo dice, contradiciendo lo que había asegurado, que cuando vieron a Larsen fue “dos días después de su regreso”; y asegura que Larsen

292) relata el tercer y último narrador: el príncipe Orsini. Cuenta que despertó al día siguiente del golpe propinado por el excampeón; Van Oppen le dice “Viejo puerco” (CC, p. 288) y asegura que habrá pelea la noche del sábado; tiene el dinero para pagar el desafío. Llega el momento de la pelea y, con la pelea, el probable final de la anécdota: “Ahora en este momento, dentro de unos minutos, llegaba el final de la historia. De ésta, la del Campeón Mundial de Lucha. Pero habría otras, habría también una explicación para *El Liberal*, Santa María y pueblos vecinos” (CC, p. 290). En el fervor de la pelea, Van Oppen levanta al otro, a Mario el turco, y lo lanza al “fondo oscuro de la platea” (CC, p. 292). Le dan por muerto (al inicio del cuento —es un cuento circular— supimos que el turco no murió). El pueblo lanza botellas vacías (como también se había informado al inicio del cuento) y pedazos de madera. Los milicos imponen el orden; la mujer, la novia del turco, insulta al novio, porque con la derrota del turco también ella ha perdido la posibilidad de casarse. Esa es la historia, mal resumida por mí, brillantemente narrada por Onetti. La he recontado porque, al igual que en “Historia del Caballero...”, el plano formal no dificulta el placer de la lectura. Antes al contrario, cada detalle técnico enriquece el flujo de las informaciones.

fue caminando “hasta el muelle de pescadores”, y que viajó en una lancha “que iba a remontar el río”, bajó en Puerto Astillero, llegó a Jeremías Petrus & Cía, caminó, entró en el Belgrano, “bar, restaurante, hotel y ramos generales” (Pp. 62- 64) Luego, Larsen regresa a Santa María.

Para ofrecer una idea minuciosa de la organización por capítulo y de los cambios de narradores en esta novela, veamos lo que ocurre después de El astillero I. Es importante tomar en cuenta la intrincada fluctuación de narradores entre un capítulo y otro y, a veces, dentro de un mismo capítulo: a partir de La Glorieta-I, el narrador es omnisciente y retoma la idea de que Larsen estuvo “dos semanas después [de su llegada a Santa María] en el atrio, al final de misa [...] cuando la hija de Petrus [...] estuvo viviendo unos días en Santa María” (P. 68). En el siguiente capítulo, El Astillero- II, (que relata el primer encuentro entre Larsen, Petrus, Gálvez y Kunz) el narrador es el mismo del anterior capítulo; pero hay una novedad a partir de la página 79: la narración es adelantada en un día, es decir, proyectada hacia el futuro. En la página 83 la narración retorna al día anterior, donde había quedado al inicio de El Astillero- II: vemos a Larsen después que Petrus se ha ido; Larsen inspecciona el Astillero en ruinas “necesitando creer que todo aquello era suyo [...] con el único propósito de darle un sentido y atribuir este sentido a los años que le quedaban por vivir y, en consecuencia, a la totalidad de su vida” (P. 83).

En los siguientes capítulos (desde La Glorieta-II hasta Santa María –II, es decir, desde la página 86 hasta la 124) no hay cambios en la narración, excepto la continua inclusión de monólogos interiores. Pero a partir de la página 127 (Santa María –II) el narrador empieza a *pasarle* la narración a otros testigos, que vieron o creyeron haber visto parte de lo sucedido. El primero que *recibe* la narración de parte del narrador omnisciente es Hagen, “el surtidor de nafta en la esquina de la plaza” (p. 129); en esa misma página el narrador omnisciente recupera la acción para pasársela luego (p. 140) al barman del Plaza. La narración retorna a las manos del narrador omnisciente a partir de la página 148 (Santa María

–III) quien, a su vez, la entregará a Kunz, Gerente Técnico del astillero, para que narre lo que sucedió entre Angélica Inés Petrus y Larsen en el despacho del respetable Gerente General. Luego, la narración vuelve adonde el narrador omnisciente, quien explica que esa es “la versión de Kunz, repetida por él, sin alteraciones sospechosas, al padre Favieri y al doctor Díaz Grey” (P. 174). El capítulo concluye con una típica duda de los narradores onettianos: la historia pudo ocurrir de ese modo; pero también pudo suceder de otro, ya que probablemente Kunz interpretó erróneamente los acontecimientos y, por ejemplo, acaso “haya pensado entonces que [la sirvienta Josefina] la protegía [a Angélica Inés] de la vergüenza y no simplemente del frío” (P. 174).

En el siguiente capítulo, La Casilla –V, el narrador es testigo de los acontecimientos; dice que los hechos relatados tuvieron lugar “por el fin de julio, cuando *uno* ya se encuentra acostumbrado al invierno” (P. 174). Desde la página 185 hasta la 203 (La Glorieta –IV; La Casilla –VI; El Astillero VI) reaparece el narrador omnisciente; y a partir del capítulo Santa María –V nuevamente tenemos el narrador testigo, quien nos informa, a propósito de Larsen: “Los que lo *vimos* entonces y pudimos reconocerlo, lo encontramos más viejo, derrotado, depresivo” (P. 203). El capítulo final de la novela (El Astillero –VII; La Glorieta –V; La Casa –I; La Casilla –VII) está relatado por el narrador omnisciente.

A propósito de este flujo de narradores en la construcción de la historia, Hugo Verani destaca que: “El narrador-observador diluye su individualidad y reconstruye la historia a base de recuerdos de habitantes de Santa María. [...] Como resultado, el lector se ve llamado a completar y reconstruir un relato fragmentado y polivalente, como si existieran ciertas zonas oscuras en la historia que el narrador desconoce”.⁴⁰² Pero es sólo una falsa percepción, pues las frases elaboradas por el narrador omnisciente nos hacen ver que no sólo sabe lo que hace el personaje, sino también que conoce lo que éste piensa. Así, se produce una suerte de efecto realista en

402 H. Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 205.

el texto que contribuye a lograr la verosimilitud de lo narrado. No olvidemos que “el efecto realista de la ficción *soporta* sin quiebras notables la interferencia en el proceso objetivo de referencialidad de las propias actitudes del emisor en su *enfoque y ajuste narrativo*: perspectivismo, punto de vista, fenómenos varios de ‘skaz’, etc. Merced a esas perturbaciones explícitas que evidencian los procesos de conciencia del narrador, son a su vez posibles enfoques reveladores correspondientes al espacio de la referencia”.⁴⁰³

Las alusiones al paso del tiempo y a otros fenómenos naturales resultan igualmente interesantes en *El astillero*. Por ejemplo, el narrador afirma que “el tiempo se había descompuesto” (*EA*, p. 67), en una alusión no sólo al paso de las horas y a los cambios climáticos, sino al proceso escritural de la novela, es decir, a la alteración de las horas, los días y los acontecimientos en *El astillero*. Ese hecho, unido a los momentos “en los que el narrador habla en nombre de una colectividad, que nos puede hacer pensar en los viejos que tienen a su cargo el relato de *La novia robada*, pero sin llegar nunca a materializar su presencia o identidad [...] convierten a *El astillero* en la novela más impregnada de ese aire de leyenda, de esa tonalidad épica, de todas las de Onetti, la más desembarazada de los tecnicismos —a lo James— del punto de vista, que tanto lo persuadieron en novelas como *Los adioses*”.⁴⁰⁴

Como en *Luz de agosto*, de Faulkner, el narrador refiere lo que otros personajes ya han contado, pero cada versión supone una contemplación diferente de la realidad, de manera que nunca sabremos cuál será la verdad “verdadera”. Ocurre en *El astillero* cuando el narrador comenta: “Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay pruebas de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz asegura haber visto y oído” (*EA*, p. 140). Kunz asegura haber visto y, sobre todo, oído. Subrayo la expresión porque así será siempre: estos narradores están pendientes de las historias escuchadas para luego

403 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 436.

404 J. M. García Ramos. “Prólogo”, en *El astillero*. 6ta ed., Madrid, Cátedra, 2001, p. 43.

reproducirlas, distorsionadas por el tiempo y la memoria, pero también por el placer de mentir, de alterar el orden y el significado de los eventos. Con las palabras de Verani: “La narración de *El astillero* oscila entre un narrador-observador que reconstruye la historia a base de los testimonios de otros, conjeturas propias y fragmentos de monólogos interiores de varios personajes, y un narrador de omnisciencia selectiva que presenta los estados de conciencia de Larsen”.⁴⁰⁵ Y esa oscilación entre narrador-observador, fragmentos de monólogos interiores y el narrador “de omnisciencia selectiva” recoge los diferentes aspectos temáticos de la novela, a saber: “La inseguridad ontológica del narrador, la irrealidad de un mundo en el que nada es creíble y la desconfianza en el poder representativo de la palabra”.⁴⁰⁶

Juntacadáveres (1964) es una de las novelas de más intrincada organización escritural, más compleja incluso que *Para una tumba sin nombre*; en esta última la complejidad es más semántica que estructural.

A través de toda *Juntacadáveres* prevalecen tres procedimientos narrativos alternados: 1) narrador omnisciente; 2) monólogo interior; y 3) diálogos directos e indirectos. Combinados con los cambios de narrador constituyen un notable despliegue de recursos estilísticos y procedimientos técnicos, y refuerzan la sensación de complejidad formal y de dificultad para aprehender los acontecimientos narrados.

Entre los narradores se destaca Jorge Malabia; conocemos sus opiniones sobre literatura a través de sus conversaciones con el viejo Lanza en el Berna. En ese sentido, Malabia elabora, junto a Lanza, una poética, tema del que he hablado en el apartado “Planificación y estrategias”. Pero Malabia no se detiene en sus reflexiones sobre literatura; opina, además, sobre los seres humanos. De Lanza dice que es viejo, “es alguien distinto [del mismo Jorge, que es joven] sin unión con su adolescencia, es otro” (*JC*, p. 92). Sobre Junta, ese otro viejo, Malabia opina: “No puedo azuzar lo burgués contra

405 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 203.

406 *Ibid.*

Juntacadáveres que es lo antiburgués en dos patas” (*JC*, p. 93). Y lo dice porque Larsen no se ha acomodado a los prejuicios de la burguesía, la clase social que determinará el futuro de la pujante ciudad de Santa María.

Al igual que otras novelas, el narrador (omnisciente) evita el acercamiento con los personajes, en un intento de que la narración no pierda su esencia existencialista: “A pesar del calor, la mujer, Ana María, tenía una tricota que le cubría la mitad del cuello y un saco de franela, desprendido” (*JC*, p. 80). El narrador la nombra “la mujer” para evitar cualquier alusión íntima, cualquier asomo de cursilería. Y el tono de desapego da fuerza a la visión desinteresada propia de las novelas de la desesperanza, impregnadas de ironía (volvamos al discurso de Barthé, p. 25), igual a como sucede en las creaciones de Juan Rulfo.

Por otra parte, debemos señalar que en *Juntacadáveres* el narrador suele evocar imágenes paralelas a la narración “real” o principal, es decir, a la narración del momento presente. Es lo que sucede en la escena que transcribo:

Desde la mesa, Díaz Grey los miraba mientras bebía. Vio las caderas anchas de los hombres desbordando los taburetes y las raquílicas nalgas de las dos mujeres. La lluvia regresaba tímida, emparejaba su rumor, quedó fija como un objeto agregado a la noche. En la costa, alrededor de la sabiduría, la confianza, la disimulada excitación de Junta, las prostitutas estarían tomando mate, interesándose, aplastando bostezos, mirando arder y gastarse esta primera velada en la casita (*JC*, p. 17).

Otra de las virtudes que caracterizan la narrativa de Onetti y que reaparece en esta novela es que el narrador logra que cualquier acción (v. g., una risa) cobre vida por sí mismo, se haga independiente del sujeto que lo produce. En Onetti esta riqueza deriva de la consciencia de que él es un creador, dios que maneja las criaturas a su antojo; sus cuentos y novelas no pretenden reflejar la realidad, sino inventarla; podemos confirmarlo a seguidas:

Sin la habitual escolta de motonetas, el cochecito rojo de Marcos estaba frente al hotel. Entró [Díaz Grey] al Plaza por la puerta del bar y el barman le sonrió para saludarlo y se detuvo, mirándolo, con la mano alrededor de una botella; apoyado en el mostrador, vuelto hacia la entrada, con una rodilla aplicada al pantalón de felpa de Ana María, borracho, con una mano colgada de la solapa de un hombre demasiado bien vestido, Marcos se reía. Había inventado aquella risa para ayudarse y la obligaba a llenarle la boca y a extenderse por la cara sobre el brillo del sudor. Reía suavemente, sin interrumpirse, sin significar nada, como si se sintiera escondido por la risa y temiera gastarla demasiado pronto (*JC*, p.79).

Resulta atinada la afirmación de Hugo Verani cuando expresa que si logramos delimitar “el tipo de correlación interna entre las historias del prostíbulo, de Julita y del falansterio con la defensa de la moralidad sanmariana, dirigida por el padre Bergner, se comprenderá el principio ordenador del texto y su significado fundamental”.⁴⁰⁷ Esa opinión no quita, sin embargo, validez a la observación de Vargas Llosa en el sentido de que la estructura de *Juntacadáveres* enfrenta algunas dificultades de forma y, como consecuencia, “[...] las distintas historias del libro no acaban nunca de integrarse, todas quedan como inacabadas y con cabos sueltos”.⁴⁰⁸

Entre los cuentos, “La novia robada” (1968) también amerita un comentario particular y detallado. No sólo por los planos y secuencias narrativas que enriquecen el texto, sino por la historia desgarradora que refiere y la insistencia del narrador en el proceso mismo de creación; también, por la manera de enfocar el concepto tiempo, aspectos estos dos últimos detallados en otras páginas de este libro.

407 H. Verani. *Ob. cit.*, p. 221.

408 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 179.

¿Cómo ocurren los eventos en “La novia robada”? La narración inicia en tercera persona; el narrador dice que “nada pasaba” aquel otoño en Santa María (CC, p. 323), hasta el quince de marzo. Luego, introducida por un espacio en blanco entre dos párrafos, empieza la narración en primera persona: el narrador le habla al cadáver de Moncha Insaurralde o Insaurrealde. Este narrador explica cómo debería contar la historia (narración que se describe a sí misma), pero no sabemos si lo hará como lo propone: “[...] debo comenzar por el final [le dice al cadáver de Moncha, recordando], volver a tus marchas incomprensibles, en cuatro patas, de cuando tenías un año de edad, saltar sobre tu susto de la primera menstruación, tocar otra vez con misterio y trampa el final, regresar a tus veinte años y al viaje, moverme de inmediato hacia tu primer, siniestro, desconsolado aborto” (CC, p. 324). Por supuesto, ese flujo tempoespacial, al que alude la cita, ocurrirá una y otra vez durante el transcurso del cuento.

Luego el narrador describe a la flaca de grandes nalgas, Moncha, y habla de su etapa de “viuda reciente” (CC, p. 324). Nos enteramos con el narrador de que “regimientos te vieron y usaron desnuda” (CC, p. 324) y que él conoció a Moncha “frente a la iglesia, cuando Santa María se sacudió el primer, tímido, casi inocente prostíbulo [...]” (CC, p. 325), el que fuera fundado por Larsen en la novela *Juntacadáveres*.

El narrador confirma la muerte de Moncha, cuando ha escrito: “Yo empiezo a oler la primera, tímida, casi grata avanzada de tu podredumbre” (CC, p. 324). Después anuncia, en el plano técnico, el retorno a la narración en tercera persona; dice: “Dejo el yo y simulo perderme en el nosotros” (CC, p. 325). El cuento va anunciando su proceso escritural, nos dice de qué forma podría ser contado, aunque no sabemos si cumplirá con su predicción.

La narración vuelve a la tercera persona; el narrador explica que ha usado en ocasiones un seudónimo: J. C. O.; es decir, involucra al autor como personaje aludido, algo que también ocurre en *La vida breve*, novela en que “un tal Onetti” es personaje.

Más adelante nos cuenta que el marido de Moncha murió y que ella seguía viviendo (tiempo pasado de la historia, tercera

persona) tras los muros “de la casa del muerto vasco Insaurrealde” (CC, p. 327). A continuación, el narrador habla del matrimonio de Moncha “en los jardines abandonados, blancos de luna y de vestido” (CC, p. 327).

Tras otro salto de la narración, el narrador comenta que aunque había muchos buenos médicos en Santa María, la vasquita, a su retorno de Europa, llamó al doctor Díaz Grey (CC, p. 328). Díaz Grey piensa que la vasquita está loca, que es otra Julita (personaje inolvidable de *Juntacadáveres*), pues ella dice que se va a casar con Marcos Bergner (pero Marcos murió hace tiempo), y que la boda será celebrada por el cura Bergner, quien también murió.

La ciudad participa en “el complot de mentira y silencio” (CC, p. 330), apoya a Moncha en su alucinado plan de matrimonio. Nada resulta extraño para el asiduo lector de Onetti, pues sabe que los habitantes de Santa María suelen apoyar, al principio, cualquier manifestación de locura, aunque luego disfruten de la derrota de los alucinados.

Moncha habla (el lector lo infiere) de Marcos, “volviendo con su yate de costas fabulosas” y del cura Bergner, “siempre regresando de coloreadas tarjetas postales con el Vaticano al fondo” (CC, p. 330). Pero a pesar de la conducta lunática de Moncha, hubo “bodas” en Santa María y las crónicas sociales la reseñaron (en una suerte de locura colectiva), elogiaron los vestidos de la novia... Más adelante leemos un discurso de Moncha, en él explica los detalles de su viaje en tren cuando fue a buscar sus vestidos, y también da fe de los extraños lugares a los que asistió, como en un sueño.

El narrador hace alusión directa a la novela *Juntacadáveres* (CC, p. 333), así como al boticario Barthé y a su ayudante “mancebo o manceba”; de ese modo se confirma una sospecha propia de los lectores de la novela publicada en 1964, a propósito de la conducta del boticario y su ayudante: el narrador dice que Moncha, el boticario y el mancebo o manceba se encerraban “de noche en la botica” (CC, p. 333). Allí se reunían, “inclinados los tres encima de cartas de tarot y brujería, simulando creer en retornos [...]” (CC, p. 334). Las sugerencias de carácter sexual, en las reuniones del trío de personajes, son evidentes.

Una visión nostálgica de la ciudad de Santa María, que ya no es la misma, está presente en este cuento; ahora los viejos “nos empeñábamos en negar el tiempo, en fingir, creer la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos; y nos bastó con Moncha” (CC, p. 337).

El narrador cuenta que Moncha se paseaba por Santa María, “en taxis o en un ruinoso Opel 1951, que hacía desganadas visitas de cumplimiento [...]” (CC, p. 337). Francisco, el *maitre*, le sigue el alucinado juego en el restaurante, diseña el ambiente que ella exige para la imposible llegada del Marcos ya muerto. Toda Santa María continúa con el juego de la locura.

Al final, Moncha Isaurralde camina por las calles con su vestido mugriento, en evidente degradación de su personalidad, del avance del germen de la esquizofrenia. No soporta más su situación y, acaso en un destello de lucidez, esa misma lucidez que espantaba de cuando en cuando al Larsen de *El astillero*, se suicida. Sólo entonces confirmamos que es el médico, Díaz Grey, quien narra la historia o, por lo menos, parte de la historia.

Una vez más el despliegue de procedimientos formales es magistral, se ajusta al contenido del cuento, a la anécdota. No obstante, si algún recurso diferencia este cuento de otros muchos es su fragmentarismo, recurso técnico con el cual el narrador intenta transmitir el efecto de la alucinación que padece Moncha Isaurralde. Es por esto que, estructuralmente, “La novia robada” conecta con la falta de continuidad temática que se observa en *Dejemos hablar al viento*, novela publicada en 1979, durante la etapa madrileña del escritor uruguayo.

En “Matías el telegrafista” (1970), la narración inicia en tercera persona del singular: el narrador dice que la anécdota fue contada, “una vez más”, por Jorge Michel y que la historia le ocurrió a Atilo Matías y María Pupo (CC, p. 343).

En otra parte de la historia, el narrador transcribe lo que contó Jorge Michel; la narración pasa a la primera persona del singular. Lo que cuenta es un viaje del “paquebote *Anchorena*” (CC, p. 343) desde Santa María hacia Europa del Este, “durante el Gobierno de Iriarte Borda”.

El narrador partícipe, Jorge Michel, relata las costumbres de los marineros (alcohol, prostitutas) y dice que compartió camarote con Matías, el telegrafista; luego le describe (CC, pp. 344-345).

Más adelante habla Aguilera (que es el mismo Matías, pero al narrador se le ocurre ponerle otro nombre, no sabemos para qué) sobre el llamado a concurso para radiotelegrafistas; Matías (=Aguilera) dice que a través de un amigo “también de Putajo” (comunidad de Santa María) consigue el puesto de telegrafista en Putajo; le iba bien, como se sobreentiende cuando expresa: “Yo, y mírame como me vi [le dice Matías a Jorge Michel], telegrafista, dueño, casado con María, que puede residir en la misma estación o estarme esperando en un chalet junto a la carretera” (CC, p. 346). Así transcurrían sus vidas. Pero luego les enviaron a Alemania y Finlandia, en viaje de tres meses.

Desde Alemania Matías envía un telegrama a María; Jorge Michel le acompaña, pues es quien domina el idioma extranjero lo suficiente como para solicitar el servicio en una compañía; Matías le dice a Jorge que la gringa que debía digitar el mensaje le estafó, pues le cobró mucho dinero y no envió (de acuerdo con las deducciones expertas de Matías) el telegrama.

Entonces retornan a la oficina de correos (o TT) para enviar otro mensaje. Casualmente, ese día están inaugurando una línea telefónica transcontinental; la de Matías sería la primera llamada. Quien toma el teléfono en Pujato es un hombre con “una voz tranquila y gruesa, de indiferencia y primer vermut” (CC, p.354). Le pasa el teléfono a María Pupo y ella simplemente insulta a Matías, ese “gaucho de mierda” (CC, p. 354).

La insistencia del narrador en el destino azaroso de Matías tiene que ver con la traición que la vida le tenía reservada al personaje, una traición que ocurre de manera casual aunque despiadada.

Onetti sitúa *Cuando entonces* (1987) en Lavanda: “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” (CE, p. 15).

La capacidad inventiva de los personajes sigue intacta; pero esta novela está cargada de una atmósfera distinta, signada por la experiencia del exilio de Onetti en España. La diferencia entre

esta y las otras novelas de Onetti ha sido comentada; por ejemplo, Mario Benedetti ha observado que “la primera lectura de *Cuando entonces* (1987) provoca en el lector un leve desconcierto”.⁴⁰⁹ Y nos confiesa que sólo tras la segunda lectura “uno viene a darse cuenta de que ese otro Onetti, inesperado y severo oficiante de la técnica del *punto de vista*, es, no obstante, el Onetti de siempre, sólo que con un mayor regodeo en el diálogo, un aura de acertijo que en su vasto repertorio es casi una novedad”,⁴¹⁰ para concluir, con acierto, reconociendo que el probable extrañamiento del lector al enfrentarse a las páginas de *Cuando entonces* también se debe al “explícito distanciamiento de su mítica Santa María, en parte sustituida por una lavada Lavanda (la Banda Oriental, claro, con Plaza Cagancha y todo), apenas telón de fondo de una historia que se hilvana en Buenos Aires, ésta sí, con todas sus letras y sin alias.”⁴¹¹

La técnica de que un personaje cuente una historia adicional dentro de la historia general (el cuento dentro del cuento) reaparece en *Cuando ya no importe* (1993), como un elemento característico de la novela. Y otra vez, con la misma singularidad que en *El astillero*, un narrador pasa la historia a otro:

Más o menos, el turco habló como sigue:

—“Bueno, la cosa es que al triste diosecito de ustedes le dio un día por darle un respiro al paísito. No por maldad y acaso sin propósito. Como es su costumbre, la buena cosa les llegó de carambola.” (*CNI*, p. 90)

Desde sus narraciones iniciales hasta *Cuando ya no importe*, la novela-testimonio final, Onetti concentra su esfuerzo en objetivos definidos y, aunque complejos, alcanzables. Logra perfeccionar el recurso espinoso de quién o quiénes contarán la historia, desde qué punto de vista, desde cuáles planos. No pierde de vista, tampoco, que esos recursos formales deben servir al producto final que es el cuento o la novela; que nunca un recurso deberá constituirse en un

409 Mario Benedetti. “Otro Onetti, ¿o el mismo?”. *Anthropos*. Noviembre, 1999, p. 62.

410 *Ibid.*

411 *Ibid.*

fin en sí mismo. El narrador omnisciente, el monólogo interior, el narrador en primera persona (partícipe o no), son herramientas al servicio del objetivo final: la ambigüedad, en el mejor sentido de la palabra, de la historia contada, la posibilidad, de parte del lector, de erigir mundos alternativos allí donde ya la misma novela, cuento o relato nos brindaron una primera versión. Pero ese despliegue técnico al servicio del texto, de la pretendida historia final, no estaría completo si no se introdujera otro aspecto trascendental en toda narración no tradicional: las secuencias narrativas.

Aunque se percibe desde temprano, especialmente desde “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), es a partir de “El obstáculo” (1935) cuando apreciamos con nitidez que, para mantener el hilo narrativo, los narradores de Onetti repiten frases y palabras clave que conecten al lector con acciones pretéritas y futuras. En otras ocasiones es un olor, un gesto, o el movimiento de una mano, un pensamiento, el que logra que recordemos un episodio remoto. No se trata de un recurso exclusivo de la narrativa de J. C. Onetti, pero la frecuencia con que lo usa y la efectividad (especialmente la conexión de un acontecimiento con un olor o un color) dan fe de la planificación meticulosa de las secuencias narrativas.

Entre sus novelas, *Tierra de nadie* (1941) sirve como ejemplo del intento fallido de Onetti por *orquestrar* un texto de manera no tradicional, no lineal, pero cuyo resultado es desastroso porque toda la narración “consiste en fragmentos que saltan de un grupo de personajes a otro. (...) La novela no tiene una situación específica; por consiguiente, el resultado de la segmentación es una sensación de caos, que bien puede ser lo que el autor quería crear”.⁴¹² De todos modos, encontramos “indicios en *Tierra de nadie* del novelista futuro [...], pero Onetti todavía estaba en un proceso de búsqueda algo insegura cuando escribió este libro”.⁴¹³

En *La vida breve* el hilo de la narración también se sostiene repitiendo detalles centrales de la novela, ya sean frases o palabras,

412 John S. Brushwood. *La novela hispano-americana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 137.

413 *Ibid.*

como en el caso en que el narrador usa la expresión “Estiré la mano” (LVB, p. 17), para conectar tal expresión con la frase “y va a llegar el momento en que mi mano derecha” que había escrito en la página anterior. Otras veces lo que hace el narrador es agregar algún detalle omitido en escenas anteriores.⁴¹⁴

En “El álbum” (1953), el hilo narrativo se mantiene usando otro recurso diferenciador: los olores. Las funciones que cumplen en este cuento es unir ideas pretéritas con otras del presente y, al mismo tiempo, facilitar al personaje las reflexiones sobre la fe perdida, la candidez, la ingenuidad de la adolescencia: “Mientras bajaba hacia el puerto me sentí feliz contra mi voluntad, me puse a canturrear la marcha innominada que corona las retretas en la plaza, supuse un olor de jazmines, recordé un verano ya muy antiguo en que las quintas lanzaron toneladas de jazmines contra la ciudad, y descubrí, entreparándome, que ya tenía un pasado” (CC, p. 178).

Onetti, quien logra la verosimilitud reforzando la unidad temática, parece entender que cada frase, cada diálogo, debe tener un soporte “real” en el texto, una escena anterior o posterior que los justifique. Así, después que el narrador ha referido que el joven protagonista de “El álbum” andaba con un libro de inglés, entonces leemos una extensa frase en ese idioma: “*Why, thou wert better in thy grave that to answer by uncovered body this extremity of the skies*” (CC, p. 179).

El procedimiento de la enunciación por adelantado de datos está presente también en *Los adioses* (1954) y en “Tan triste como ella” (1963). En el primero de esos dos textos hallamos un ejemplo memorable, cuando el narrador expresa: “Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos; lentas, intimidadas y torpes, moviéndose sin fe, largas y todavía sin tostar, disculpándose por su actuación desinteresada”

414 Es reveladora la afirmación de Vargas Llosa: “En *La vida breve* el estilo es funcional al designio que preside la novela, pues evapora la demarcación entre la realidad y la ficción, lo que da sentido y vigor a la temática central de la novela: la relación entre lo vivido y lo soñado, entre la historia objetiva y la fantaseada. En esta novela prevalece el equilibrio estilístico y la prosa está siempre al servicio de la historia, a diferencia de las novelas anteriores, en las que por momentos parecía servir de pretexto a grandes efusiones de barroquismo estilístico (Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, pp. 114-115).

(*LA*, p. 33). Aún no sabemos a qué se refiere el narrador con “todavía sin tostar”; frase que adquirirá un efecto demoledor más adelante, cuando el enfermo salga, muerto de frío, a calentarse bajo el sol del basural.

De igual forma, en “Tan triste como ella” el narrador mantiene la unidad de sentido repitiendo ideas; pero, para evitar la monotonía, ofrece los nuevos datos con palabras distintas de las empleadas en las escenas anteriores. Por eso escribe, en dos párrafos y páginas distintas: “Estaba condenada a la desesperanza y arrastraba los pies descalzos por calles arboladas y desiertas, lentamente, con el cuerpo erguido, casi desafiante” (*CC*, p. 293), / “Casi desnuda, con el cuerpo recto y los pequeños senos horadando la noche, siguió marchando para hundirse en la luna desmesurada que continuaba creciendo” (*CC*, p. 294).

Los narradores de Onetti no suelen recordar todo. El constante uso de la conjunción “o” (lo veremos con detenimiento en “Fluctuaciones de la memoria: tiempo inaprensible”, pp. 141-161) refuerza la idea de que se está ante una memoria fallida, conocedora de una realidad difícilmente aprehensible. Leamos un ejemplo tomado de “Tan triste como ella”: “—Nada. O las balas están picadas, no hace ni un mes que las compré, me estafaron, o el revólver se terminó. Era de mi madre o de mi abuela, tiene el gatillo flojo” (*CC*, p. 295).

El desdén o falta de interés en mostrarse conocedor de los mínimos detalles de la historia (“La sirvienta entraba y salía y no era posible saber siempre por qué”, p. 295) produce la sensación de que nos encontramos ante un narrador maduro, muy seguro de cuáles efectos persigue. Lo mismo sentimos al confirmar que los diálogos, las frases que pronuncia un personaje, cumplen una función diferenciadora: cada personaje usa un léxico y una sintaxis singulares.

En fin: los narradores de Onetti logran distraer la atención del lector sobre el hilo cronológico de la historia, y le sumergen en el disfrute de cada frase independiente: “Hundido en el sillón, calmoso, con el dedo entre las páginas de un libro, bebía frente al silencio de ella, frente a sus simulacros de sueño, frente a sus ojos

inmóviles y fijos en el techo” (CC, pp. 296-297). Al mismo tiempo en que consigue la unidad, el autor propone variadas connotaciones semánticas así como, ocasionalmente, juegos lingüísticos: “[...] entonces bajaba hacia lo que había sido en un tiempo su jardín, esquivando obstáculos que ya no existían, *taconeando* sobre el *cemento* hasta llegar al *cercos* de *cinacinas*” (CC, p. 303).⁴¹⁵ En su conjunto, estos procedimientos escriturales impregnan las novelas y cuentos de una madurez inusual, y de la transparencia a que debería aspirar toda ficción.

Elaboración del significado

En los análisis literarios se insiste en la semántica⁴¹⁶ del texto, ya sea poético, teatral, ensayístico o narrativo. Se descifra el significado (los probables significados) a través de las acepciones de las categorías gramaticales, es decir, de un verbo, un artículo, un adjetivo. Sin embargo, deberíamos recordar el papel desempeñado por la elaboración sintáctica en la creación de la semántica textual. La sintaxis genera tantos sentidos como las palabras mismas; más aún: el orden en que se organizan las palabras constituye parte esencial de la semántica del texto. Las combinaciones sintácticas producen, en autores como Onetti, otros efectos trascendentales, entre ellos la particularidad de las comparaciones, los inusitados efectos descriptivos y las frases poéticas que, en algunas ocasiones, pudieran ahondar el abismo interpretativo del lector, pero que enriquece la obra literaria, porque, como asegura Hans Gadamer: “ Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar”.⁴¹⁷

415 Cursivas del autor.

416 Como observa Antonio García Berrio, “con mucha frecuencia el mérito de la construcción ficcional narrativa clásica se atribuye precisamente a la pertinencia, profundidad y rareza de los datos de observación, que llegan a ser alentados en su densidad hasta la acumulación pormenorizada y exhaustiva en la poética del naturalismo novelesco. En esos casos, lo que se aplaude o se censura en la construcción es la verosimilitud de sus hallazgos semánticos ficcionales y de las asociaciones sintáctico-narrativas” (A. García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. [revisada y ampliada]. Madrid, Cátedra, 1994, p. 455). Pero se suele dar menos importancia, incomprensiblemente, a las implicaciones que la sintaxis posee para que se pueda arribar a los hallazgos semánticos, a las elaboraciones poéticas del texto.

417 Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona,

La atención puesta por el autor a tales recursos expresivos se percibe desde el inicio de su carrera literaria, a final de los años veinte y, con más destreza, desde los años treinta. Algunos párrafos de “Avenida de Mayo-Diagonal- Avenida de Mayo” (1933) muestran el empeño del escritor por elaborar una sintaxis irregular, atento a las mínimas alteraciones sintácticas. Leamos un ejemplo, una escena en que Suaid se desplaza por la ciudad, contemplativo: “Miró el rostro de McCormick, piel oscura ajustada sobre huesos finos. Bajo el yelmo de cuero, tras las antiparras grotescas, estaban duros de coraje los ojos y, en la sonrisa sedienta de kilómetros que apenas le estiraba la boca, se filtró la orden breve, condensada en un verbo en diminutivo” (CC, p. 30). Escena suficientemente representativa como para que coincidamos con Antonio Muñoz Molina cuando dice, a propósito de esta historia: “Su primer cuento, escrito a los veintitantos años, ‘Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo’ es, a pesar de todas las imperfecciones que puedan atribuírsele retrospectivamente, tan Onetti como *Dejemos hablar al viento*”.⁴¹⁸

En este cuento, al igual que en su primera novela, *El pozo* (1939), el autor sienta las bases de su posterior narrativa, especialmente en lo relacionado con la elaboración sintáctica. Obviamente, en “Avenida de Mayo...” aún está más interesado en los procedimientos formales y en la asunción de la literatura como la creación de mundos posibles que en las reflexiones de tono existencialista que le conoceremos en su posterior narrativa, y que empiezan a encontrar espacio en *El pozo*. Lo que sí resulta común a esa producción inicial, y con mejores resultados en la medida en que los años avanzaban, es la concepción de la obra literaria como texto abierto, en que el lector ha de completar el sentido (los sentidos) textuales. De acuerdo con las teorías de la recepción, de las cuales Onetti no estaba ajeno, el significado del texto depende de la habilidad del lector “para completar lo incompleto, o seleccionar lo que es significativo y despreciar lo que no lo es”.⁴¹⁹ Consciente de que “el lector no es el

Paidós, 1991 (1998), pp. 73-74.

418 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos Completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 19-20.

419 Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. 4ta ed.

destinatario pasivo de un sentido enteramente formulado”, Onetti escribe una literatura en la que el lector es “un agente activo que participa en su elaboración”.⁴²⁰

Por su parte, “El obstáculo” (1935) se destaca por el uso diestro de los diálogos y los monólogos, muestra inconfundible de las habilidades más tempranas de Onetti: “Al lado de la tranquera, pintada de cal, se detuvo nuevamente. Allí empezaba la vereda de ladrillos cuadriculada en blanco que iba hasta la Dirección bajo una peligrosa luz de faroles. Si me ven, digo que no podía dormir. No me van a decir nada. Voleó una pierna sobre el tejido [...] (CC, p. 35). Se produce un cambio de narrador así como un cambio de tercera a primera persona, lo que facilita el diálogo indirecto sin que resulte artificioso. También notamos el uso de regionalismos, recurso expresivo no muy común en la posterior narrativa onettiana. En otro sentido, hay en ese cuento fragmentos, mejor logrados que en “Avenida de Mayo...”, de lo que sería la posterior sintaxis onettiana (Leer CC, p. 35).

Las frases aclaratorias (“se apoyó en las maderas donde se enredaban los rosales. Una flor, la última, escondía los pétalos amarillentos contra el blanco listón” —CC, p. 40), se convertirán con el paso del tiempo en una distintiva herramienta estilística. No menos importante es confirmar que en “El obstáculo” se percibe una musicalidad contagiante en la elaboración de las frases, musicalidad que se produce como resultado del uso eficaz de variadas formas verbales: “Miraba fijamente, hipnotizado por un extraño miedo, temeroso de hablar y de moverse, esperando ante la idea de que el otro fuera a despertar, a sonreírle con la boca encendida y marchita, a mirarlo también con sus ojos de vidrio” (CC, p. 41). De todos modos, en “El obstáculo” muchas comparaciones resultan baladíes (“moviendo los ojos como un animal en peligro” —CC, p. 41); otras encajan mejor con el ambiente que el narrador desea crear y con los riesgos que decide enfrentar en la elaboración sintáctica:

Trad. Blanca Ribera de Mandariaga. Barcelona, Ariel, 2004, p. 67.

420 *Ibid.*

“Como un esqueleto de museo, la pérgola del pabellón A” (CC, p. 39). Aun así, es evidente que todavía no estamos frente al narrador experimentado que domina sin dificultad procedimientos, técnicas y personajes.

Tampoco en “El posible Baldi” (1936) el narrador logra el manejo diestro de la sintaxis que caracterizaría a Onetti en narraciones memorables. Hay, con todo, rasgos sobresalientes en este cuento de época temprana; a saber: búsqueda deliberada de musicalidad: “Sólo pudo volcarse [Baldi] hinchando los músculos del pecho, pisando fuerte en la rejilla que colaba el viento cálido del subterráneo” (CC, p. 47); y frases sin verbos. Asimismo, se destaca el cuidado de evitar el uso repetido de formas verbales, porque las reiteraciones afectarían negativamente tanto los matices fonológicos como los formales. Es esto lo que conduce a Onetti a experimentar utilizando frases sin verbos visibles: “De pronto, un hombre bajo y gordo, con largos bigotes retintos” (CC, p.48.), / “Frente a él, del otro lado de las vías, una hilera de chalets, jardines, los terrones de la calle. Más lejos, ya en el cielo azul, un pedazo verde oscuro de eucaliptos. A la derecha la plaza desierta, la iglesia de ladrillos, vieja y severa, con el enorme disco del reloj” (CC, p. 55). Pero, repito, para la fecha de 1936 Onetti aún no elabora la frase exacta, concisa. Leemos a un escritor que se afana por ofrecer frases poéticas (“abandonado en los pliegues del terreno, en las charcas vidriosas de la blancura de los caminos silenciosos de luna” —CC, p. 56); frases que en ocasiones resultan altisonantes, especialmente las elaboradas con dobles adjetivaciones: “El [niño] mayor acariciaba el suelo con los sucios pies descalzos [...]” (CC, p. 57), / “[La mujer] tenía un pañuelo rojo en la cabeza y los cobrizos brazos desnudos se movían sin tregua encima de la tina” (CC, p. 57). No obstante, en lo que sí ha ganado para esa época, específicamente en “El posible Baldi”, es en la creación de la sicología del personaje, rasgo peculiar debido a la creación de sus memorables antihéroes: Larsen, Medina, Jorge Malabia, Moncha Isaurralde, Díaz Grey, el dios todopoderoso Brausen.

Para la fecha de publicación de “Excursión” (1940), las comparaciones resultan manoseadas y naturalistas, alejadas del

estilo que Onetti iría creando en su trayectoria literaria: “Una tenue sensación de sosiego se levantó en su alma, suavemente, suavemente, como asciende por los cielos la gran luna llena de color naranja” (CC, p. 57), / “Corría, negro y pequeño como un insecto, hasta esconderse en la curva, detrás de las arboledas” (CC, p. 57). Esta previsibilidad de los recursos estilísticos afecta negativamente la construcción del significado, de las múltiples posibilidades semánticas que debe tener un buen texto de ficción.

También “Convalecencia” fue publicado en 1940; continúa llamando la atención en esa fecha el uso de la doble adjetivación; aunque los efectos positivos son más palpables. Este avance se debe a que suele emplearla seguida de una frase mitigadora del énfasis retórico: “Quedaba con la cara escondida entre los codos, pasando en seguida al mundo de los filosos pastos amarillos y las hormigas” (CC, p. 98). Sin estas frases *desaceleradoras* (“y las hormigas”), el narrador no lograría la fluidez sin prisa por la que reconocemos sus textos. Leamos otro ejemplo que confirma el fluir apenas contenido de las frases: “Yo me sentía siempre bien, aunque un poco menos cuando él se acercaba. Lo veía como un mensajero de mil cosas que me molestaba recordar. Llegaba siempre el momento en que, *estirado, apoyado el cuerpo en los codos*, el hombre sonreía a su propio pie en movimiento y murmuraba [...]” (CC, p. 99).⁴²¹ Es a partir de “Convalecencia” cuando los conceptos expresados a través de las comparaciones resultan polisemánticos; surgen relaciones sorprendentes, no previsibles: “Comprendí la calidad marina de aquellos pasos, un poco entrecortados, repentinamente veloces, con la marcha repentina de los crustáceos. Suspendidos, en suaves movimientos donde participaba la totalidad de las piernas, como curvas de peces en luz” (CC, p. 100). La última expresión, “como curvas de peces en luz”, nos remite a ese primer Onetti, y al que vendrá en las décadas cincuenta y sesenta, de influencias surrealistas y visión filosófica existencialista madura.

La madurez en el uso de las comparaciones es más notable, pues, cuando realizamos un salto temporal y viajamos una

421 En ambos ejemplos, cursivas del autor.

década adelante, hasta la fecha de publicación de *La vida breve* (1950). En esa novela, momento de máxima irradiación creativa en el vertiginoso universo literario onettiano, las comparaciones resultan novedosas: “La voz familiar se alzaba ahora, aguda, firme, impetuosa, sostenida por la ordinariez y el cinismo como por un esqueleto” (*LVB*, p. 84). La comparación compagina bien con la atmósfera asfixiante que el autor ha venido creando.

Toda comparación contiene la esencia del universo comparado, es decir, permite al lector determinar cuáles son los cimientos sobre los que se erige el mundo del narrador, las bases reales de los términos comparados: “El dedo dejó de rasgar; la cortina de tela gruesa resonó en el balcón como una rama en el fuego” (*LVB*, p. 119). El recurso estilístico de las comparaciones trasciende porque ofrece al lector una idea de los referentes o visión del mundo de los personajes; a qué se les parece un objeto, una persona, no es sólo un recurso expresivo: en el fondo subyacen las bases, reales o imaginarias, del carácter intelectual y psicológico de los personajes. En la medida en que el mundo de estos antihéroes es más complejo, las comparaciones sorprenden por su acercamiento a lo inaudito; así lo podemos confirmar en este ejemplo tomado del cuento “Jacob y el otro” (1961): “Entonces recurrí a mi gastada frase de mediocre heroicidad, a la leyenda que me rodea como la de una moneda o medalla circunscribe la efigie [...]” (*CC*, p. 257). Iguales efectos desconcertantes logran los narradores de *Juntacadáveres* (1961). Y se consigue debido a que, para esa fecha, Onetti domina plenamente la concepción de obra abierta, propugnada por la teoría de la recepción; la certeza de que es el lector quien, a partir de su propia experiencia en el mundo, elaborará el sentido del texto, su sentido. Esto así porque “el lector debe actuar sobre el material textual para producir el sentido”.⁴²² Así, aunque la comparación resulte desconcertante, el lector habrá de adecuarla sin mayores obstáculos a su propio universo de significados; veamos: “La lluvia continuaba sin violencia, estática, como una extensa superficie de sonido”.

422 Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. 4ta ed. Trad. Blanca Ribera de Mandariaga. Barcelona, Ariel, 2004, p. 68.

Abandonemos por un momento el análisis de los recursos expresivos que refuerzan la polisemia textual y retornemos a la elaboración sintáctica propiamente dicha. Entre todos los cuentos de Onetti, “Un sueño realizado” (1941) posee algunas de las oraciones más complejas, modelos de la intrincada organización sintáctica del texto. Estos retorcimientos sintácticos fueron suficientes para la creación de la leyenda del Onetti “oscuro”, “difícil”, no apto para lectores *lights*. De todos modos, el modelo de oraciones complejas quedó como un legado que no puede ser evaluado fuera del contexto del relato en cuestión, como este ejemplo tomado de “Un sueño realizado”:

La broma la había inventado Blanes; venía a mi despacho — en los tiempos en que yo tenía despacho y al café cuando las cosas iban mal y había dejado de tenerlo— y parado sobre la alfombra, con un puño apoyado sobre el escritorio, la corbata de lindos colores sujeta a la camisa con un broche de oro y aquella cabeza —cuadrada, afeitada, con ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto y se aflojaban en seguida como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener—, aquella cabeza sin una sola partícula superflua alzada contra la pared cubierta de retazos y carteles, me dejaba hablar y comentaba redondeando la boca: —Porque usted, naturalmente, se arruinó dando el Hamlet (CC, p. 103).

Cuento no apto para quien no esté dispuesto a seguir las pistas, como si un detective de la semántica textual se tratara, de las alteraciones sintácticas y la polisemia creciente.

La riqueza del discurso reside en su polisemia. Y esto es válido no sólo en el discurso cotidiano, aquel que no busca deliberadamente multiplicidad de sentidos, ya que “en cuanto a la *sintaxis de la ficción*, puede advertirse idéntica estructura”,⁴²³ como bien refiere

423 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed.

el maestro García Berrio, quien concluye la aseveración explicando que: “La relación constructiva, sintáctica, entre entidades semántico-ficcionales en el cuerpo del discurso del *mithos*, realista o fantástico, se regula según las mismas reglas de experiencia consciente que discriminan, clarifican y gradúan la sintaxis ficcional de las diversas entidades constitutivas”.⁴²⁴

También Fernando Curiel se ha referido a que en “Un sueño realizado” la variedad sintáctica viene dada por el uso de oraciones particularmente extensas articuladas por el personaje-narrador, como se verifica en *CC*, p. 104. Burgos destaca esa peculiaridad y la explica: “La constitución multisignificacional de este relato seguirá ofreciendo diversos enfoques sobre su perfil laberíntico y teatralizado que fusiona en un haz vida, espectáculo y sueño”.⁴²⁵ Por otra parte, la particularidad de los diálogos en “Un sueño realizado” se debe a que los personajes preguntan y contestan a la vez (no de forma retórica, sino fluida, natural); y a las frases implícitas del receptor que rastreamos en el discurso del emisor: “—Señora, es una verdadera lástima... Usted nunca ha estrenado, ¿verdad? Naturalmente. Y cómo se llama su obra?” / “No, no tiene nombre —contestó—. Es tan difícil de explicar... No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño*, *El sueño realizado*, *Un sueño realizado*” (*CC*, p. 106).

Aun cuando el ambiente en los cuentos publicados por Onetti hacia 1941 guarda estrecha relación (escenas grotescas, escepticismo, tendencia a la fabulación de parte de los personajes, reflexiones de tipo existencialista de los narradores), el autor arriba siempre a una forma distinta de comunicar, variando estructuras lingüísticas y recursos estilísticos. Todo aquello que en definitiva crea el sentido, la semántica del texto. Pero no hay que olvidar que el uso preciso de cada palabra, de cada frase, contribuye con el fracaso o con el éxito del relato. En el ejemplo que transcribiré a continuación, un adjetivo (“loca”) evita que el lector se detenga, cuestionándolo,

(revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, pp. 454-455.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Fernando Burgos. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Vol. I. Madrid, Castalia, 1997, p. 421.

en el argumento del cuento. El narrador señala como estúpida la idea de la mujer y, sólo de ese modo, la verosimilitud del texto sobrevive, sin riesgos de que se sumerja en cursilerías: “[...] Los cien pesos seguían en el bolsillo de mi chaleco y hasta no encontrar a Blanes, hasta no conseguir que me ayudara a dar a la mujer loca lo que ella pedía a cambio de su dinero, no me era posible gastar un centavo” (CC, p. 109).

Desde la primera oración del cuento “Bienvenido, Bob” (1944) percibimos que estamos, ya, ante un maestro de la construcción sintáctica. El tiempo de la adjetivación excesiva ha quedado atrás, cada frase ocupa su espacio preciso:

Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, del pelo rubio colgando en la sien, la sonrisa y los lustrosos ojos de cuando entraba silencioso en la sala, murmurando un saludo o moviendo un poco la mano cerca de la oreja, e iba a sentarse bajo la lámpara, cerca del piano, con un libro o simplemente quieto y aparte, abstraído, mirándonos durante una hora sin un gesto en la cara, moviendo de vez en cuando los dedos para manejar el cigarrillo y limpiar de ceniza la solapa de sus trajes claros (CC, p. 125).

Otro aporte sobresaliente de “Bienvenido, Bob”, aunque mejor logrado en “Regreso al sur” (1946), es la producción de sentidos a través de la combinación de oraciones inconclusas. De este último cuento podemos citar un ejemplo en que una palabra de la segunda oración da el sentido a la anterior: “La última vez que tío Horacio *estuvo enfermo* [cursivas de NC], el médico lo había mirado a los ojos desganados al ponerle la inyección. ‘No se sabe cuánto —dijo después—. A lo mejor *vive* más que usted’” (CC, p. 148). Uno de los efectos resultantes de la combinación sintáctica en este cuento lo constituye la musicalidad de las frases. En pocos cuentos como en ese se nota una búsqueda de musicalidad. La consigue a través de la repetición continua de algunas palabras:

[...] Óscar decía que sí pero Walter no quería creer y murmuraba con el cigarrillo en la boca —boca un poco torcida por el cigarrillo, el perfil alto, tal como Óscar lo veía atrás de las ventanas de los cafés—: ‘Un día nos da un susto’.

El susto llegó una noche en que salieron a caminar los tres [...] (CC, p. 148).

Los demás recursos expresivos e imágenes son los mismos que Onetti ha venido empleando hasta esta fecha de 1946, especialmente la costumbre de evadir el nombre exacto de personas y objetos para crear nuevos sentidos con las mismas palabras (“Hizo detener el coche en Paraná y Corrientes, mientras ella sacudía la cabeza y repetía el ruido del llanto” CC, p. 152); y la capacidad de mezclar elementos reales con otros intangibles, lo que ofrece a los personajes la oportunidad de atravesar las sensaciones como quien atravesara una calle, de meterse en el calor como quien entrara en una casa: “Ella dijo que no y bajó, y mientras Óscar pagaba al chofer estuvo esperando recostada en la pared, más gorda que antes, metida en la sombra con su vestido claro [...]” (CC, p. 152).

El cuidado puesto en la elaboración sintáctica, valiosa colaboradora con la polisemia textual, tiene en *La vida breve* (1950) ejemplos de madurez exquisita; basta una escena para confirmarlo: “Habría sentido vibrar el bisturí en la mano, sentido cómo el filo pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una ceñida dureza después” (LVB, p. 13). Además, las frases aclaratorias sirven al narrador de recurso que no desaprovecha; con el uso de éstas frases ajusta la narración al ritmo deseado; es decir, las frases contribuyen con la lentitud y parsimonia que el narrador desea proyectar. No hay prisa: el objetivo del narrador es contar, ofreciendo los más variados datos a su alcance; pero no está empeñado sólo en relatar; le sirven para crear una atmósfera peculiar, en ocasiones grotesca:

Estaba obligado a esperar, y la pobreza conmigo. Y todos, en el día de Santa Rosa, la desconocida mujerzuela que acababa de mudarse al departamento vecino, el insecto que

giraba en el aire perfumado por el jabón de afeitarse, todos los que vivían en Buenos Aires estaban condenados a esperar conmigo, sabiéndolo o no, boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa, como un acto de la memoria (*LVB*, p. 13).

Igualmente sorprendente resulta la facilidad con que Onetti varía los temas y, de nuevo, la sintaxis. Se trata de un procedimiento de difícil ejecución, sin embargo, él consigue cambios repentinos de temas y estructuras sintácticas, como ocurre continuamente en *La vida breve*:

Una mesa endeble, con una mayólica y una pila de revistas, separaba a la mujer gruesa de otra, alta y delgada, con el pelo rubio peinado hacia atrás y que espera examinándose las uñas, con un contenido principio de sonrisa en la cara. Vi bostezar a la mujer rubia y sonreír mientras esperaba, sola ahora en el vestíbulo, oyendo el llanto del niño en el consultorio y las voces de mando de la madre; mirando sin curiosidad, con un tenue disgusto, la mayólica vacía, los vidrios de colores de la ventana, la escalera y su pasamanos de bronce (*LVB*, p. 38).

En esa mezcla inseparable entre la semántica y la sintaxis textuales el narrador saca buen partido de las descripciones: después de una frase que describe un objeto, persona o situación, la descripción es continuada por una acción o por una función. Así, la descripción no se convierte en un artificio, sino que resulta necesaria en el contexto:

Despierta e inmóvil, larga, pesada, corrida hacia el centro cálido de la cama, boca arriba, con una pierna doblada y un brazo rodeando la cabeza; con los labios separados y anhelantes para reconstruir la convincente imagen de ella

misma dormida, me escuchaba moverme en la habitación, iniciar los preparativos para dejarla sola hasta la noche (*LVB*, p. 64).

Ciertas descripciones resultan igualmente llamativas por motivos diferentes, como en las ocasiones en que el narrador realiza una asociación entre la realidad y el mundo de los sueños, creando un universo de irrealidad con imágenes surrealistas barnizadas por los objetos de la cotidianidad: “Desde las ventanas del consultorio era posible ver la plaza con su pedestal blancuzco y vacío, rodeado por la ingenua geometría de los árboles, en el centro del paisaje desierto, próximo e irreal como el tema de un sueño. Se veían los grupos de gente que aumentaban y se empequeñecían, más abajo, junto al muelle blanco de sol” (*LVB*, p. 88).

A menudo las descripciones devienen escenas grotescas y desencantadas, siempre atadas a la narración central, pues todo recurso debe ser un medio, jamás un fin en sí mismo: “[...] el torso y los pequeños pechos, inmóviles en la mancha, que la mujer mostró a Díaz Grey eran excesivamente blancos; sólo en relación a ellos y a su recuerdo de leche y papel satinado resultaba chillona la corbata del médico” (*LVB*, p. 20).⁴²⁶

También en “El álbum” (1953) el uso de estructuras sintácticas es variable. En ese cuento, frases tales como “un domingo de tarde húmedo” y “valija liviana de avión”, así como el uso de la conjunción “o” cumplen una función diferenciadora (la “o”, recordemos, es una constante en su narrativa y se repite de texto en texto).

La vitalidad narrativa de Onetti depende esencialmente, pues, de las innumerables combinaciones sintácticas que el narrador

426 Y si de estructuras sintácticas exigentes, complejas, deseáramos volver a comentar, tendríamos que remitirnos a la siguiente: “Ahora el viento —mientras Gertrudis hundía más allá de la cortina que nos separaba del comedor el largo cuerpo blanco, alejando en la sombra los puntos de referencia que yo necesitaba para reconstruir su desnudez— se alzaba en una temblorosa simulación del furor, y la lluvia parecía obligada a no tocar los jardines ni las calles, a detenerse y curvarse en su caída para golpear ventanas, hojas y cortezas de árbol, los mortecinos faroles que la mostraban. Ahora el viento —mientras Gertrudis extraía el camino de la habitación oscura y se acercaba balanceándose, tarareando una canción irreconocible, la botella contra el pecho, una soñolienta sonrisa para anunciar y burlarse de la comedia que estaba representando: la docilidad, la paciencia, con la tolerancia que no aspira a comprender—, ahora el viento se estiraba horizontal, hacia todas direcciones, como las ramas de los pinos que sacudía y cantaban” (*LVB*, pp. 181-182). Una vez más la Naturaleza, el viento, condiciona la conducta de los personajes.

aventura; en *Los adioses* (1954) se reconfirma esa verdad: la novela presenta estructuras sintácticas novedosas, no utilizadas hasta esa fecha: “—Pero si lo de aquella noche—, insistía el enfermero — ya era bastante raro: las dos amigas de toda la vida, el beso que se dieron al despedirse, lo que sucedió al otro día es para no creer” (*LA*, p. 105). Tales aventuras sintácticas contribuyen con la creación del ambiente irrespirable, con el sopor que transpira en cada página de la novela. Se erige un mundo sombrío, con un ritmo endiabladamente lento, que pareciera conducir a ningún lado: no hay prisa en contar: todos los caminos conducen al fracaso y la derrota.

Para continuar con el aspecto de la elaboración del significado, debo señalar que el recurso lingüístico más notable de *Los adioses* (1954) es el uso de oraciones negativas que ofrecen posibilidades semánticas insospechadas: “No estaba en el hotel, no vivía en el pueblo. Gunz no le había aconsejado irse al sanatorio; todo esto podía borrarse siempre que no entrara en el almacén para despachar sus cartas” (*LA*, p. 38). En esta novela juega un papel importante, también, la inclusión de frases en segunda persona con función apelativa. Tales frases, frecuentes en el habla coloquial, agilizan el ritmo narrativo: “Y el tipo, *véalo*, tirado al sol con el saco por almohada, el sombrero en los ojos” (p. 106; cursivas de NC). Ahora no se trata de detener sino de acelerar el ritmo para alcanzar el objetivo propuesto. Por otra parte, pero conducente al mismo fin, el narrador reproduce estructuras lingüísticas propias de las clases bajas, justificables en un texto que tiene como uno de sus centros de acción un almacén comercial de un pueblito remoto.

El astillero (1961) es, para mí, la mejor novela de Onetti. Una afirmación extrema, porque ciertamente *La vida breve* es la novela en la que Onetti arriesga más como creador; y es, para el autor, su mejor novela. Diré, entonces, como lector, que son sus dos obras maestras. En *La vida breve* llega al cénit de su poética; en *El astillero*, arriba a la perfección formal, estilística, igualmente importante para el autor. Ambos textos están interrelacionados; como afirma Hugo Verani:

Se repiten en *El astillero* los procedimientos expresivos que hacen reconocible a la escritura de Onetti, el uso del lenguaje para realzar la expansión estática del momento, el estancamiento de todo movimiento: oraciones de período amplio detenidas por plurificaciones subordinadas, sintagmas no progresivos, abundancia de gerundios y de adjetivos, reiteraciones anfóricas, construcciones parentéticas y enumeraciones acumulativas.⁴²⁷

Pero Veranni reconoce diferencias entre una y otro, cuando señala como “un aspecto estilístico distintivo de *El astillero*” lo que él llama “la adjetivación triple, técnica acumulativa que amplifica el efecto de parálisis total”.⁴²⁸

De manera que en *El astillero* no sólo “se repiten” procedimientos expresivos desarrollados en *La vida breve*, sino que Onetti logra llevarlos en la novela de 1961 a su punto de perfección formal e introduce nuevos procedimientos técnicos y formales.

En “Tan triste como ella” (1963) experimentamos una vez más la sensación de lentitud que nos transmite el narrador con cada frase, lentitud que se logra con la elaboración de una sintaxis intrincada, a veces barroca: “Nunca se le había ocurrido llorar y los años, treinta y dos, le enseñaron, por lo menos, la inutilidad de todo abandono, de toda esperanza de comprensión” (CC, p. 294). Sin la expresión “treinta y dos” el párrafo resultaría intrascendente. Es la parsimonia que introducen tales palabras la que nos produce la sensación de que el narrador no tiene ninguna prisa, ni desea impresionar al lector con disquisiciones. Pero es precisamente de esa manera, mitigando el énfasis, como lo impresiona.

La elaboración sintáctica tiene en *Juntacadáveres* (1964) muchos de sus mejores momentos, una orquestación que contribuye a crear la atmósfera existencialista de la novela, sin perder de vista la disposición de cada rasgo psicológico de los personajes femeninos, esos antihéroes sin parangón en la narrativa hispanoamericana:

427 Hugo Veranni. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 211.

428 *Ibid.*

“Ella se fue inclinando lentamente, con visibles precauciones por su cuerpo, como si acabara de descubrirlo o se lo hubieran confiado, y las rodillas, una a una, tocaron sin ruido el piso” (*JC*, p. 49).

El narrador no se estanca con el uso de los mismos, previsibles recursos, sino que los sustituirá en la medida en que la narración lo exija:

Empujo el portón y salgo al camino; pero no tengo verdaderas ganas de hacerlo, de repetir hoy la comedia nocturna con el viejo Lanza. Lo voy haciendo con las manos en los bolsillos del impermeable, cuidando de que los hombros queden sueltos, abandonados, tratando de que los brazos no participen del esfuerzo de la marcha, evitando a veces con trabajo y alarma los baches llenos de agua, pisoteándolos otras veces con rabia. La nariz abierta para intentar descubrir el origen (la forma de árbol, de montón, de hueco o escondrijo sombrío) de cada olor de fin de verano que la noche húmeda pudre y endulza; la cabeza alzada en aquel ángulo que indica la desesperación y la voluntad de asimilarla, aquel ángulo exagerado, viril y doloroso que determina la caída de la boca y los párpados. Lo voy haciendo —a largos pasos por el camino que sube y baja y que parece torcerse continuamente hacia la derecha, en espiral— porque tengo muchas ganas de hacer lo otro; subir a comer e inclinarme, mascando, consciente del brillo de la grasa en los labios, sobre la estupidez desolada de los cuatro versos sin destino, que no debían haberse formado, de cuya inútil introducción en el mundo soy responsable y que no puedo sacarme de la memoria (*JC*, p. 52).

La lentitud sintáctica de *Juntacadáveres* pretende reflejar la parsimonia de la escena narrada: “Bueno —contestó Junta mientras se enderezaba y sacudía las piernas para hacer bajar los pantalones—. Diga nomás —dio cuerda al fonógrafo y volvió a poner la púa en el borde del disco—. Es un tango viejo —alzó la palangana y la empujó debajo de la cama” (*JC*, p. 41). También corroboran con ese objetivo las frases aclarativas y los paréntesis

extensos, ambos procedimientos al servicio de la verosimilitud: dentro de los paréntesis el narrador ofrece datos reveladores al tiempo que frena el ritmo.

Aunque hemos visto que el uso del habla popular no es una constante onettiana, aparece en *Juntacadáveres* como una necesidad relacionada con la procedencia social de los personajes, seres del bajo mundo sanmariano, antihéroes todos de la más baja calaña social y moral:

La Tora abrió la puerta del escritorio y arañó la pared hasta encender la luz; lo hizo pasar, puso sobre la mesa la botella de marrasquino y una sola copita.

—“No la voy a demorar” —dijo Junta, acomodándose casi de perfil a la mujer, en una de las sillitas de madera rosada—. “Discúlpeme por venir en una noche como esta, de trabajo”.

—“No importa, m’hijo; es temprano. Usted sabe que en verano no madrugan” (*JC*, p. 64).

El contexto exige la frase; así, frase y contexto se complementan creando una aproximación al sentido pretendido. Primero hay que crear el contexto; luego, la frase que encaje: “Ella se abanicó con las solapas del saco de franela y dejó de sonreír. Encendió un cigarrillo en la boca de la cara en el espejo; luego fue sofocando el fuego del cigarrillo en el platito húmedo” (*JC*, p. 85). Finalmente, el sentido refuerza la verosimilitud.

Extrañamente, en “La novia robada” (1968) reaparecen las dobles adjetivaciones y el juego lingüístico. Digo que resulta extraño porque para esa fecha Onetti ha descartado ese recurso de fácil ejecución. Pero también es cierto, en beneficio del cuento, que en “La novia robada” nos reencontramos con el cuento que se cuenta a sí mismo, como expresa la siguiente frase: “Es fácil escribir jugando” (*CC*, p. 325), con la que se anuncia la creación de una sintaxis *alucinada*, apropiada a la conducta esquizofrénica de la protagonista, la inolvidable Moncha Insaurralde, acaso la más entrañable (junto a Angélica Inés) heroína onettiana.

La inusual sintaxis de “La novia robada” crea significados peculiares: “El traje de novia cruzó, las miradas y estuvo horas, más de una hora, casi sosegado ante el vacío —platos, tenedores y cuchillos— que sostuvo enfrente” (CC, p. 338). Y la mezcla de futuro y pasado permite el uso de tiempos verbales habitualmente contradictorios, en el que la sintaxis arriba a un nuevo nivel de complejidad, exige novedosas interpretaciones: “Y siempre, en aquel tiempo infinito que existirá cuando pasen cuarenta años, llegaba el momento verdadero y prometido, el momento en que la mesa quedaba desocupada y ella podía avanzar [...]” (CC, p. 340). En la escena antes descrita, mezcla de presente y profético futuro, el narrador deja abierto el camino para crear otros textos, para ampliar la saga onettiana, estrategia presente a lo largo de toda su narrativa.

La pasión por la elaboración sintáctica no encuentra muchos puntos de comparación con la obra de Onetti en Hispanoamérica. Aunque los casos de retorcida elaboración sí abundan, no se presentan con la precisión formal que este escritor logró. Para Onetti la sintaxis sirve no sólo como recurso formal, sino como componente central para la elaboración de la psicología de los personajes, como he anotado. Félix Grande ha observado ese detalle y lo explica con las siguientes palabras: “Antes que él, sólo Roberto Arlt había compuesto una epopeya de los marginados. Con una diferencia: Arlt era menos artista de la palabra, Arlt nunca poseyó la lujuria verbal de Onetti, nunca ejerció tan caudalosa disciplina no ya para expresar una moral, sino para dominar genialmente el lenguaje que la sostiene”.⁴²⁹

En la época final de su carrera literaria y de su propia vida, a Onetti le queda poco que ofrecernos. Ha dado tanto a lo largo de décadas, que sabemos a qué enfrentarnos en cualquier nuevo texto. De *Cuando ya no importe* (1993) podemos subrayar la enumeración como recurso al que el autor recurre con frecuencia: “Al fondo del callejón donde moría, incomprensible en la lluvia,

429 Félix Grande. “Onetti”. *Anthropos*. No. 2 (Nueva edición / Extraordinario), Barcelona, Fin de Siglo, diciembre, 1990, p. 39.

un último resplandor de sol, naranja, ocre, cruzó buscando guarida en la iglesia una pareja de masturbadores ensotanados” (*CNI*, p. 42). Y se sostiene, en esta novela, la efectividad en la elaboración sintáctica, barroca a veces: “No había lluvia, un enano vapor estaba subiendo desde los pastos de las calles y nubes negras y remotas dejaban fluir, calmas, la amenaza de un nuevo día” (*CNI*, p. 57).⁴³⁰ En otras ocasiones, las imágenes visuales resultan insustituibles: enriquecen el discurso a la vez que evitan frases directas: “Cuando salí, tuve la sorpresa de encontrarme a la mujer en la rueda de putas de la vereda, mejor dicho rodeada de putas que la miraban con silencio y amenaza” (*CNI*, p. 109).

Mario Vargas Llosa ha observado que en esa novela: “Onetti ensayó un tipo de frase diferente, en la que el rasgo distintivo es la supresión de los artículos tanto definidos como indefinidos”.⁴³¹ Y a seguidas enumera los pro y los contra del uso de tales frases, observaciones pertinentes que comparto: “En algunos casos esta supresión consigue un curioso efecto de generalización de los objetos y seres nombrados, que es, también, una forma de desrealización, pero la mayoría de las veces resulta chocante y perjudicial porque desconcierta al lector, lo saca de la ilusión, sin que aquel artificio aporte en verdad nada para un mejor cumplimiento de la historia”.⁴³² Pero, aun con esas limitaciones, *Cuando ya no importe* ofrece una nueva oportunidad de escudriñar en la sintaxis, peculiarmente en las descripciones, muy poéticas por cierto: “Corpulenta y mulata, con dos trenzas gruesas y grasientas colgando duras a los costados de la cabeza como puestas para enmarcar la maldad de la cara, boca amargada, ojitos de piedra negra” (*CNI*, p. 125). Y nos permite, esa novela, cerrar el ciclo de uno de los más originales narradores del siglo XX.

430 Transcribiré otro ejemplo, tomado de la misma novela, de lo que un párrafo puede ofrecer en el plano sintáctico: “Teníamos que sortearnos para designar el encargado de pagar la quincena. El pagador iba flanqueado por dos milicos que tal vez habían sido respetables milicos en su madurez lejana pero que trotaban, bigotes grises y tan tristes, fusiles desgatillados al hombro, hijos de antiguas guerras sudamericanas: es todo lo que podemos proporcionar, había dicho y repetido el señor comandante de la guarnición de Santamaría (*CNI*, p. 113).

431 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 222.

432 *Ibid.*

De lo tangible a lo intangible

El constante y novedoso paso de lo tangible a lo intangible⁴³³ constituye otro rasgo sobresaliente de la narrativa de Juan Carlos Onetti. Los narradores suelen entrecruzar elementos palpables, reales, con otros emocionales, aparentemente inaprensibles. Empezamos a encontrar tales reciclajes en “El obstáculo” (1935), cuento en que los personajes “entran en su odio”.⁴³⁴ No en una habitación o en un zaguán, sino “en su odio”, o en las sombras, como le ocurre a Barreiro cuando “se ajustó el cinto y se alejó sin ruido, metiéndose lento en la oscuridad” (CC, p. 39).

Para alcanzar ese objetivo, muchas veces el narrador enfoca las partes de los objetos, no los objetos completos, en un bien logrado uso de la sinécdoque: “El negro miró hasta el fin la raya blanca del cuello que se iba deslizando bajo los árboles” (CC, p. 39). Al llamar al personaje con la denominación de “el negro”, el narrador evade repeticiones de nombres. Y también logra mayor riqueza de recursos, porque, como bien señalan Marchese y Forradelas, si el narrador tiene en cuenta la variedad de recursos, entonces “el personaje puede manifestarse de varias maneras”. Lo hace, de forma preponderante, “con su nombre, que alguna vez anticipa ciertas cualidades evidenciadas en el curso del relato [...]; después por la caracterización directa o indirecta”.⁴³⁵ Onetti suele usar esas posibilidades; pero las que le han reportado mejores resultados son la caracterización por sinécdoque, vale decir, “a través de un detalle que le concierne [al personaje] (del vestuario, del rostro, del

433 Para este estudio, lo “tangible” es aquello que puede ser tocado, aprehendido. En oposición, lo intangible es etéreo. En los textos de Onetti, el paso de lo tangible a lo intangible se produce sutilmente, a través de asociaciones de ideas que el lector acaba aceptando como lógicas, aun cuando no respondan a una lógica cotidiana de la razón.

434 No entraré en detalles sobre los procesos metafóricos y metonímicos que se producen para lograr el efecto del paso de lo tangible a lo intangible; asumiré como un hecho el conocimiento por parte del lector de los trabajos de, entre otros, Saussure, Peirce, Eco, Benveniste, Barthes y Jakobson, pioneros de los estudios semiológicos.

435 “La caracterización es directa cuando el narrador nos dice cuáles son las cualidades del personaje (bueno, codicioso, generoso, ingenuo, etc.), ocasionalmente a través del ‘retrato’; es indirecta cuando es el lector el que debe deducir el carácter del personaje, partiendo de las ocasiones en las que está implicado, del juicio que dan de él los otros personajes, o de su modo individual de ver la vida y las relaciones humanas” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradelas. 4ta ed., Barcelona, Ariel, 1994, p. 316)

comportamiento, etc.)”, y el emblema: “Un objeto del personaje, un gesto suyo, un lugar que le atañe de cerca” y que, “recordado en el relato asume un valor significativo y caracterizador”.⁴³⁶

El uso de esas estrategias escriturales hace posible la redacción de frases aparentemente ilógicas en los textos; pero en verdad poseen un sentido real y necesario en el contexto que el narrador va creando. Esa aparente falta de lógica acrecienta la sensación de estar ante lo inasible. Sólo así es entendible que un personaje disputara “una partida de truco en que las manos se le llenarían de flores y de treinta y ocho” (CC, p. 37). La imagen trazada con esa frase nos hace recordar cierta zona de la posterior narrativa de Guillermo Cabrera Infante, especialmente en *Tres tristes tigres* y en *La amazona*.

En muchas ocasiones, lo que actúa o se mueve no es un personaje, sino su significado, el símbolo en que se ha convertido; así lo confirmamos en un pasaje de “Un sueño realizado” (1941):

La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse de ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertado ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días [...].

Todo aquello estaba ahora de pie en la penumbra del comedor y torpemente puse los cubiertos al lado del plato y me levanté (CC, p. 105).

Como puede deducirse, “todo aquello” es equivalente a lo que la presencia de la mujer significa en ese momento. Muñoz Molina comenta ese aspecto de la narrativa de Onetti, al referirse a la protagonista de “Un sueño realizado” con estas palabras: “Como tantos otros personajes de Onetti, quien posee como nadie la

436 *Ibid.*

suprema virtud de escribir no escribiendo, de usar el silencio como un pintor las zonas de lienzo desnudo, esta mujer está más hecha de lo que no se dice que de lo que se dice de ella”.⁴³⁷ Otra manera de acentuar los detalles *ausentes* del texto, las presencias inasibles que pueblan estas historias.

La captación constante de una parte de los objetos y no los objetos en su totalidad también ocurre en este cuento; es un recurso que, al igual que el de la variación de los nombres de los personajes (aunque en otro sentido), evita la monotonía y, especialmente, las previsiones y anticipaciones del lector sobre lo que ocurrirá en el texto: el lector suele despistarse constantemente. Un personaje no es un solo nombre, sino varias denominaciones; tampoco será siempre un cuerpo entero, sino una parte del cuerpo: “La cabeza se levantó con la sonrisa fija” (CC, p. 107), dice el narrador, cuando pudo haber escrito “Fulano de Tal se levantó con la sonrisa”. Los recursos lingüísticos no se agotan; el narrador evita, en el ejemplo seleccionado, la repetición del pronombre “ella”.

Algo similar ocurre en “La larga historia” (1944), quizá la narración más poética entre todas las de Onetti; poesía que el narrador crea con inusuales mezclas de frases paradójicamente distantes, que al ser asociadas provocan sentidos inusitados, como he anotado en otro apartado: “Sus ojos acuosos [los de la muchacha] miraban distraídos la sombra del cielo...”, / “[y, dos párrafos más adelante, dice] ella levantó los ojos, sin separar sus brazos cruzados, moviendo apenas la cabeza desde el cielo hasta la cara del hombre” (CC, p. 136). Lo poético insertado en textos narrativos representa un valor agregado, pues, como sostiene García Berrio, “frente a la condición *fantástica* del trabajo imaginario de lo ficcional narrativo, el valor fundamental de lo poético, apoyándose en las formas textuales, pragmáticas y fantásticas que le sirven de mediación, arraiga su razón de ser en las regiones más hondas de la constitución antropológica de la imaginación, donde la *experiencia*

437 A. Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*. 2da. ed., Madrid, Alfaguara, 1994, p. 20.

poética asume las formas de la intuición prelógica más pura”.⁴³⁸ Esa “intuición prelógica” compagina bien con la conducta a veces alucinante, a veces escapista por vía de la imaginación, de algunos antihéroes onettianos.

La tendencia de enfocar la parte, no el todo, reaparece con exquisitez en “La larga historia”: “[La muchacha] frenó la bicicleta al lado de la sombra de la cabeza de Capurro” (CC, p. 133); y vuelve a presentarse la mezcla de elementos tangibles con intangibles, con su dosis de poesía resultante: “Capurro se dio vuelta para mirar el mediodía cercano sobre la playa, el policía separó el candado abierto y entraron todos en la sombra y el frío” (CC, p.142). Asimismo, es notable el uso de este recurso en “La casa en la arena” (1949), cuento en el que, por ejemplo: “Díaz Grey esperó a que la sombra del otro le tocara las piernas” (CC, p. 165). Y en *La vida breve* (1950), narración en la que Onetti lo arriesga todo, encontramos mucho más: el narrador contrapone objetos, elementos que en principio no guardan relación entre sí: “Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio [...]” —LVB, p. 11—. En esta novela el calor, no una mujer, se mueve por la habitación, porque era una “habitación sombría donde el calor acumulado rodeaba la sábana limpia de la cama” (LVB, p. 12). Y en algún momento “Lagos sonrió, su cara dio las gracias en silencio y fue entrando la cabeza hasta tocar el respaldo de la butaca” (LVB, p. 91).

Siempre sucede de ese modo: los personajes avanzan hacia un gesto, hacia un pie, una sombra, un significado; no avanzan en dirección a otros personajes, avanzan hacia los miembros o los gestos de tales criaturas: “Lentamente, ella [la Queca] se acercó a la gesticulación del hombre; del cuerpo del hombre salió girando mi sombrero, me golpeó en el pecho” (LVB, p. 102), / “Volvieron a caminar, ya sobre un suelo crujiente, hacia el trote de un caballo y el movimiento circular del brazo del jinete que se acercaron y

⁴³⁸ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 456.

pasaron” (*LVB*, p. 113), / “Stein estaba cabizbajo, el dedo rabioso en el timbre del ascensor” (*LVB*, p. 116).

Para Onetti (o, mejor, para el dios omnipotente Brausen), los momentos se conservan intactos, petrificados, en las posturas, en una sonrisa: “[...] estaba ella sentada sobre alguna de las envejecidas semanas que siguieron a la primera noche en Pocitos; más joven que Raquel, tan dueña, como entonces, de su entusiasmo y de su dicha [...]” (*LVB*, p. 183). Esta sacralización del *instante* le permite evadir la continuidad temporal y el enfoque del narrador a los objetos y a las personas completas. La hallamos de nuevo en *Los adioses* (1954): “No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas” (*LA*, p. 63). Es la novela que saca mayor provecho de ese recurso formal. Y con los sentimientos ocurre algo similar. Se odia, por ejemplo, el significado que la imagen de una persona produce, no la persona en sí. Se odia los diferentes significados de una presencia: una mirada, una sonrisa, la forma de señalar con el índice; en fin, un significado del personaje, no al personaje mismo: “Estaba más borracho [el enfermero] de lo que yo había pensado, burlándose, casi insolente; pero yo sentía que lo más fuerte era su intranquilidad, su confusión, y que me había elegido para odiar en mí una multitud de cosas” (*LA*, p. 68). Esta fragmentación de sujetos, objetos y sentimientos representa (además del uso continuo de oraciones negativas) una de las características diferenciadoras de *Los adioses*.

Como en la cuentística borgesiana, a veces el carácter o los rasgos físicos de un personaje son alterados cuando este personaje establece contacto con algún ser especial, o de simbología mitificada por el citado primer personaje. En *Los adioses* este fenómeno se cumple cuando tiene lugar la transformación sufrida en el pasado por el exbasquetbolista debido a su relación con la muchacha de los sobres marrones escritos a máquina: “[...] supe de pronto que los sobres marrones escritos a máquina eran de ella y que la mansa alegría de su cara me había sido anticipada, una vez y otra, con minuciosas depresiones correspondientes por la dulzura incrédula del perfil del

ex jugador de básquetbol” (*LA*, p. 69). El protagonista conservaba en las minuciosas depresiones de su rostro la mansa alegría de la cara de la muchacha. Un gran destello poético, en verdad.

El narrador, los distintos narradores, de *El astillero* recurren a otros objetos y lugares para realizar descripciones. Así, vemos que es a través de un charco de agua que el cielo es descrito, debido a que el cielo se refleja en el espejo natural de la superficie del agua: “En el último charco de la calle desierta el cielo se reflejaba, marrón y sucio. Larsen pensó en Angélica Inés y en Josefina, en cosas pasadas que tenían la virtud de consolarlo” (*EA*, p. 35). Curiosa la escena, pero previsible en el mundo de Onetti: un charco de sucias aguas le trae el recuerdo de la mujer a la que de alguna manera pretende y ama.

En “La cara de la desgracia” (1960) prevalecen las descripciones impresionistas,⁴³⁹ los contrastes de luz; también, nuevamente, el cruce de objetos concretos (una puerta, una calle) con elementos inmateriales (el calor, la oscuridad): “No contesté y volvía a encender la pipa. Arturo vino silbando desde la bañera y cerró la puerta que daba sobre la noche” [...] / “Encendió un cigarrillo y se extendió en la cama. Me levanté, puse un almohadón sobre el diario tan rápidamente envejecido y empecé a pasearme por el calor del cuarto” (*CC*, p. 231). Los contrastes de luces y sombras resaltan el efecto de irrealidad presente en ciertas páginas de este texto; evocan pasajes que entrevemos en los sueños, o en las alucinaciones, dos realidades muy queridas del autor, dos orbes que se entrecruzan formando uno solo: “Y al moverse, el pequeño círculo blanco de la flor entraba y salía del perfil distraído de la muchacha. Cuando la mujer reía, echando la cabeza hacia atrás, brillante la piel de la espalda, la cara de la muchacha quedaba abandonada contra la noche” (*CC*, p. 238). Lo más novedoso en esta narrativa, en lo relativo a las descripciones, es que el autor mezcla escenas impresionistas con expresionistas, en las que sobresale el barniz de

439 Mientras en la descripción impresionista se busca hacer coincidir el destello de luz con el instante en que se produce tal explosión, dejando de lado el objeto provocador de la imagen resultante, en la descripción expresionista prevalece la atención sobre los aspectos desagradables de la realidad, destacándolos con precisión fotográfica.

los detalles sórdidos; y construye, de esa manera, un universo de nauseabunda irrealdad.

También el cuento “Jacob y el otro” (1961) está repleto de estos contrastes de realidad y fantasía típicas de los mejores textos de Onetti. Para no redundar en explicaciones, transcribiré ejemplos en los que la fantasía se instala en la realidad como resultado de combinaciones de planos de significación cuyo resultado es una exquisita prosa poética: “Me puse a fumar y no hablé hasta que doblamos la curva de Tabárez y la ambulancia entró en la noche de primavera del camino de cemento [...]” (CC, p. 255), / “Fernández respiró para oírse y puso una mano sobre la mesa; movimos las cabezas y le miramos el desconcierto y la sospecha [...]” (CC, pp. 257-258), / “El hombre movedizo y simpático y el gigante moribundo atravesaron en diagonal la plaza y el primer sol amarillento de la primavera” (CC, p. 260), / “[...] dicen que se confesó, juran haberlo visto golpearse el pecho, presumen que introdujo, después, vacilante, una cara enorme e infantil, húmeda de llanto, en la luz dorada del atrio” (CC, p. 261), / “[...] el desafío quedó formalizado y la curiosidad y el patriotismo de los sanmarianos empezó a llenar el Apolo” (CC, p. 262), / “Atravesó la indiferencia y la desconfianza, obligó a Deportivas a estrecharle la mano” (CC, p. 276). Una ambulancia entrando en la noche; un hombre cuya cara es sospecha y desconcierto; dos hombres que atraviesan el sol de la primavera; el personaje que introduce su cara mojada de llanto en la luz del atrio; alguien que atraviesa, no una sala o una cocina, sino la desconfianza y la indiferencia; un estadio que está lleno de indiferencia y desconfianza. ¿Suficiente? Yo también creo que sí.

Llegada la década de los 60 los narradores onettianos han decidido, pues, jamás enfocar los objetos completos; de esa manera refuerzan las inagotables posibilidades descriptivas y poéticas del texto, así como las variaciones de sentido: “La cara estrecha e infantil entorna entonces los ojos, se inclina un poco con la boca en guardia [...]” (CC, p. 256), / “—Era, campeón del mundo— aclaró la mujer desde el crujido del sillón de paja” (CC, p. 271). Si todo esto tiene lugar en “Jacob y el otro”, ¿qué

decir de *El astillero* (1961), que no haya sido abordado en éste y en textos anteriores? Poco, si no fuera porque se trata de la novela de mayor perfección formal y estructural entre las publicadas por el uruguayo. Todo lo que Onetti había venido edificando hasta la fecha de 1961 tiene su punto de consolidación en la novela en la que Larsen se enfrenta a su destino final. La simbología de los elementos de la naturaleza, la decadencia y posterior muerte del personaje entrañable, la construcción de la sintaxis intrincada y la atmósfera dulcemente grotesca, la actitud escéptica y sin alardes de los personajes, convierten a *El astillero* en una obra maestra. Si, como aseguran algunos, “el narrar literario es sobre todo vida desdoblada y ensayo imposible de transustanciación personal”,⁴⁴⁰ entonces *El astillero* representa el momento culminante de la capacidad de los personajes para desdoblarse, y de Onetti para fluir como sangre desbordada por las páginas del libro.

Como relato, “Tan triste como ella” (1963) también se destaca por su elaboración formal. La personificación contribuye a centrar la atención en otros aspectos poéticos del texto que logran distraer el hilo conductor para impactar al lector cuando retorna a la historia central. Y *Juntacadáveres* (1964), por su parte, se mantiene fiel al enfoque fragmentario de los objetos y las personas, en esa búsqueda de las infinitas posibilidades sintácticas y semánticas del texto: “Resoplando y lustroso, perniabierto sobre los saltos del vagón en el ramal de Enduro, Junta caminó por el pasillo para agregarse al grupo de tres mujeres algunos kilómetros antes de que el tren llegara a Santa María. Sonrió, animoso, a las caras infladas por el aburrimiento, encendidas de calor, de bostezos y comentarios” (*JC*, p. 9).

Además de la combinación de palabras y paisajes con las que los narradores crean sus alucinantes contrastes (“Atravesando la tarde húmeda y neblinosa, cruzando paisajes solitarios, confusos, que parecían haberse mantenido invariables desde el principio de la mala estación [...] Díaz Grey bajó desde la Colonia [...]” —*JC*, p. 24—),

⁴⁴⁰ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 467.

la novela *Juntacadáveres* añade un recurso expresivo a la extensa producción literaria de Onetti: la sensación por el todo. Es decir, ya no se trata sólo de enfocar una parte del objeto o persona, sino de enfocar la sensación que experimenta esa parte o miembro, hazaña sin parangón en la narrativa hispanoamericana de la época: “Muevo la cara y le sonrío, para hacer algo, para irme acostumbrando; me voy levantando, estiro el dolor de las piernas” (*JC*, p. 33). Al estirar “el dolor de las piernas”, las posibilidades poéticas y semánticas del texto se enriquecen. Este recurso ha sido usado en otros textos (en *El astillero*, por ejemplo); pero en *Juntacadáveres* lo lleva a un punto de perfección insuperable.

Onetti se mantuvo fiel a sus procedimientos escriturales, aunque renovándolos, hasta los días finales de su vida. Es por ello que en su última novela, *Cuando ya no importe* (1993), insiste en ese enfoque narrativo que consiste en pasar desde elementos tangibles hasta situaciones intangibles, como se percibe en esta escena: “En un principio, después de huir de Monte, tristeza y peligro, luego de atravesar el río de barro y la sueñera [...] desemboqué en un amanecer sanmariano” (*CNI*, p. 23). La acción se traslada, desde ese momento, a Santamaría, y los ejemplos de mezcla de paisajes reales y situaciones irreales resultan copiosos: “Él miraba desconcertado la intrusión en la soledad de un *jeep* y su chofer” (*CNI*, p. 36), / “[...] y tuve que atravesar la espesura mental de un terceto de burócratas ávidos de pesos...” (*CNI*, p. 65). Para no limitar la imaginación del lector ofreciendo datos precisos, en *Cuando ya no importe* el narrador describe *lo que no está*; es una especie de *descripción de lo ausente*, aporte al final de una carrera literaria distinguida por sus grandes aciertos artísticos: “Porque el viejo Chamamé era una antesala del quilombo y la ley era un milico con machete, embotado como corresponde, bigotes, un uniforme que fue verde y tuvo todos los botones” (*CNI*, p. 108).

Así, después de una revisión de las principales narraciones de este escritor uruguayo, podemos concluir que su literatura está cargada de imágenes, situaciones y escenas casi irreales, a pesar de que siempre sus textos establecen contacto con los datos fácticos de la realidad. Lleva razón Carlos Fuentes cuando afirma que:

“Onetti condensa carne y espíritu del Río de la Plata para escribir una prosa en la que el habla de la calle le sirve al lenguaje de los sueños y, éste, al vocabulario de la imaginación”.⁴⁴¹ El resultado de esa empresa audaz es la creación de inauditas imágenes poéticas, entre las que destaca la personificación; también, la mezcla de objetos tangibles con elementos inaprensibles; la fragmentación de los objetos y el carácter simbólico de muchas situaciones. En su conjunto, por tanto, las narraciones de un ambiente especial, a veces grotescamente surrealista, siempre mítico, en el cual la presencia del cine y el teatro, como trasfondo, deberían ser objeto de estudio.

La frontera entre la realidad y la ficción

Estudiosos de la obra de Onetti, entre ellos Luis Harss, Hugo Verani, José Miguel Oviedo y Mario Vargas Llosa, han subrayado el carácter deliberadamente ficticio de las narraciones del escritor uruguayo. Uno de los más notables estudios acerca de ese tema lo constituye *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*.⁴⁴² El título alude a esa zona de la narrativa onettiana bastante documentada debido a que representa el eje central de su universo. También Carlos Fuentes destaca los rasgos ficticios del orbe onettiano cuando asegura que Onetti: “Es menos naturalista que Arlt. Es más realista que Borges. Le da sueños y pesadillas al mundo de Arlt. Le da calles, bares, apartamentos al de Borges”.⁴⁴³ ¿Para qué, entonces, insistir en lo mismo? Insistiré en ese tema para enfocar aspectos

⁴⁴¹ Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 199.

⁴⁴² Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009. El germen de ese libro lo constituye la creencia del autor peruano en el escritor como creador de mundos alternativos. Hacia 1971, anotaba: “Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que la novela crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. [...] Las causas de esta rebelión, origen de la vocación del novelista, son múltiples, pero todas pueden definirse como una relación viciada con el mundo” (Mario Vargas Llosa. *García Márquez: historia de un deicidio*. Caracas, Monte Ávila, 1971, p. 85).

⁴⁴³ Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 199.

no siempre tomados en cuenta de la dualidad realidad-ficción; y para presentar una lectura diferente de tal dualidad. También hay que destacar, con Fernando Alegría, que aun cuando se percibe el carácter deliberadamente ficticio de las narraciones de Onetti, tal ficción no debe ser confundida con la idea de *juego*, aspecto que lo distancia de otros grandes narradores latinoamericanos, cuyos textos pueden ser clasificados, al igual que muchos relatos y novelas onettianas, como antirrelatos, antinovelas. Alegría explica que Onetti: “Se diferencia de Marechal, Emar y Cortázar en que no juega. Conoce las reglas del juego, pero prefiere enredarse en ellas, pasa tropezando y buscándoles el resorte mortal que ellas esconden, la razón de su falsedad y su poder siniestro”.⁴⁴⁴

Hecha esta aclaración, empezaré el análisis con “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (1933), cuento que muestra algunos de los rasgos diferenciadores de la posterior narrativa de Onetti: anulación del tiempo cronológico y del espacio físico: “Tres noches o tres meses antes había soñado con la mujer que tenía rosas blancas en lugar de ojos” (CC, pp. 27-28); confusión o límite difuso entre realidad y fantasía; el efecto modificador del pasado logrado a través de las fluctuaciones de la memoria; creación de un mundo de sombras y personajes sórdidos que viven su farsa con la frente en alto, o están al borde de la locura o (como Suaid) sumidos en ella; y la elaboración de una sintaxis deliberadamente irregular. Todos estos rasgos, así como los recursos expresivos que el autor emplea, muestran al joven escritor buscando una particular manera de expresarse; una búsqueda que tiene su origen conceptual en los lineamientos de la filosofía existencialista: “Era la hora del anochecer en el mundo. En la Puerta del Sol, en Regent Street, en el Boulevard Montmartre, en Broadway, en Unter den Liden, en todos los sitios más concurridos de todas las ciudades, las multitudes se apretaban, iguales a las de ayer y a las de mañana” (CC, p. 32).

En este cuento vemos a un hombre, llamado Víctor Suaid, quien camina por las calles Florida, Rivadavia... mientras sufre un proceso alucinatorio que lo lleva de la realidad (la Avenida

⁴⁴⁴ Fernando Alegría. “Antiliteratura”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na ed. México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 246-247.

Florida, en la pausa del tráfico) a diferentes mundos de ensueño (Alaska; el sueño: la mujer que tenía rosas blancas en lugar de ojos). Finalmente, Suaid avanza, en su marcha hacia ningún lado, “con una sonrisa agradecida para María Eugenia” (algún fracaso del pasado) y, lentamente, desaparece. “Todos los ensueños de Suaid se evaporan”, ha observado Hugo Verani, “pero tenemos un instante que ilumina significados más profundos, el recuerdo de María Eugenia, la primera ‘muchacha-mujer’ de esa larga serie de heroínas onettianas que oscilan entre la inocencia y la caída”.⁴⁴⁵

A propósito de Víctor Suaid, el narrador reflexiona: “Nadie sabía en Florida lo extrañamente literaria que era su emoción” (CC, p. 32), dejando establecido que el personaje vive en un mundo ficticio, que trata de escapar de la realidad. También se deduce que el autor posee plena conciencia de que sus criaturas existen en el universo literario, en el mundo de las palabras. De acuerdo con Verani, “Avenida de Mayo... representa un avance respecto del sicologismo y del naturalismo de la narrativa hispanoamericana anterior a Onetti. En él “no se pretende racionalizar la experiencia del protagonista [...] sino que, por el contrario, se recoge el fluir de su conciencia, los recuerdos, ensueños, deseos y pensamientos que se cruzan desordenadamente en su mente, mientras camina, solo y cansado, en la gran ciudad”.⁴⁴⁶

El cuento nos presenta dos realidades simultáneas: la que transcurre en la realidad “real”, en el mundo de los hechos concretos; y la que tiene lugar en el universo síquico, no por subjetivo menos real, aunque se trate de una realidad difícilmente aprehensible. Lo que le da un valor agregado, porque “la ambigüedad artística y sus poderes poéticos arrancan siempre de un fondo de actividad positiva, individual o colectiva-histórica, y nunca de un vacío absoluto del texto, de un espacio de carencia. [...] Una iniciativa insensata (...) es representar los nuevos sentidos inducidos desde los espacios del no ser del texto como emparentados con la referencia del texto en cuestión”.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ H. Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 270.

⁴⁴⁶ *Ob. cit.*, p. 269.

⁴⁴⁷ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed.

Uno de los cuentos emblemáticos de Onetti es “El posible Baldi” (1936); en él se anuncian dos de las conductas diferenciadoras de los personajes: la fabulación como forma de escapar de la realidad,⁴⁴⁸ y la liberación, por parte del personaje, de ese *otro ser* que cada cual desea llegar a ser, y que, a final de cuentas, moldea nuestro verdadero ser. Todo esto como si de un juego o simulacro se tratara. A ese aspecto de su narrativa también se refiere Verani cuando escribe que: “El motivo del juego emerge temprano en la imaginación creadora de Juan Carlos Onetti. En el cuento ‘El posible Baldi’ (1936) —de título muy alusivo— el protagonista se inventa historias, pequeñas farsas que esconden su soledad y le dan una ilusoria razón para vivir”.⁴⁴⁹

Esa posibilidad de asumir la creación literaria como actividad lúdica ha sido comentada por muchos teóricos de la literatura, entre ellos Antonio García Berrio cuando anota que, en ocasiones: “La ficción [...] no oculta, frente a otras formas de necesidad más superficialmente acuciantes en el comportamiento humano, su festiva operatividad de tensión voluntariamente asumida, de juego si se quiere con nuestras capacidades de observación y de concentración en el entorno”.⁴⁵⁰ No obstante, tanto en Onetti como en otros grandes narradores, ese juego “con nuestras capacidades de observación” no conduce a un ejercicio inútil, inverosímil, en el que el lector no adquiere sino la posibilidad del juego en sí mismo. La buena literatura ha de trascender “su festiva operatividad de tensión voluntariamente asumida, [...]” no olvida que es un “juego en todo caso trascendental en la medida doble en que, por una parte, permite la creación de modelos de universalización arquetípica a través del

(revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 378.

448 Para Andrés L. Mateo, esa costumbre de fabulación de parte de los personajes tiene su origen en la incapacidad de una real comunicación humana; esa incapacidad produce un abismo entre los interlocutores y “Ese vacío, esa incomunicación fundamental que rodea al hombre, él [Onetti] las llenó con las formas de su fantasía, creando rostros y ademanes, necesidades y ambiciones, papeles que le permitieran vencer los templos de desesperación que la incomunicación del hombre con el hombre origina” (Andrés L. Mateo. “Ha Muerto Juan Carlos Onetti”, en *Al filo de la dominicanidad*. Santo Domingo, De Colores, 1996, p. 277).

449 Hugo Verani. *Ob. cit.*, p. 190.

450 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 462.

esquema retórico de la traslación metafórica [...]; mientras que por otra garantiza el contrapunto lúdico de más expedita *circulación síquica* de la conciencia entre las construcciones de la realidad”.⁴⁵¹

Además del uso de recursos expresivos como la personificación, y de la puesta en escena de colores que oscilan entre el amarillo y el gris, *El pozo* (1939) mantiene relación directa con los primeros cuentos, especialmente con “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo”: mezcla de realidad y de sueños, conciencia de la creación literaria como deliberada elaboración ficcional, rupturas espacio-temporales. Al igual que en “Avenida de Mayo...”, y que en la mente de Baldi, la creación literaria es presentada en *El pozo* como una elección de un mundo entre los mundos posibles. Elena Martínez (1992) escribe: “Los recuerdos o imágenes consumen o devoran a los sujetos narradores de Onetti: Linacero, Braunsen en *La vida breve*; el almacenero y el enfermero de *Los adioses* y Riso en *El infierno tan temido*”.⁴⁵² Esos recuerdos o imágenes (alteradas siempre por la memoria o la voluntad) constituyen un rasgo particular de los antihéroes onettianos, bastante trabajados por los “sujetos narradores”, quienes “se preparan para proyectar y presenciar el espectáculo y se asumen como lectores de sus fantasías; ellos experimentan placer en mirar, se caracterizan por su capacidad de ver, mientras que los otros personajes (Ana María, las prostitutas, Lázaro y Cordes) por ser mirados”.⁴⁵³

Debo destacar que, entre esa red de libertades que los narradores se permiten, en *El pozo* el narrador decide qué es lo bello y qué no lo es; luego crea lo que decidió que es bello, como se confirma en la siguiente escena: “Pero hay belleza, estoy seguro, en una muchacha que vuelve inesperadamente, desnuda, una noche de tormenta, a guarecerse en la casa de leños que uno mismo ha construido, tantos años después, casi en el fin del mundo” (*EP*, p. 20). Este narrador tiene la certeza de que las cosas habrán de ser como

451 *Ibid.*

452 Elena M. Martínez. *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Verbum, 1992, p. 87.

453 *Ibid.*

él decida que sean, y actúa en consecuencia. En ese sentido, *El pozo* es “una obra que abre caminos en la evolución de la novela hispanoamericana, una de las primeras que se justifica a sí misma como un acto de creación literaria”.⁴⁵⁴ Más aún, es una novela en la que el narrador juega con la imaginación del lector. Todo esto anticipa, evidentemente, lo que sucederá en *La vida breve* (1950). La de Onetti es, pues, una literatura “que realza la incertidumbre como fundamento de toda la acción y, a la vez, el carácter ficticio del mundo representado novelescamente”.⁴⁵⁵

Andrés Amorós ha señalado que el siglo XX mostró, en cierto sentido, desprecio por lo racional, actitud que brindaba al escritor las posibilidades de enfrentarse a estrategias escriturales y a concepciones artísticas insospechadas. Esto así porque ese “desprecio de lo racional abre también vías para que la novela del siglo XX explore mundos interiores: lo inconsciente, el ensueño, el recuerdo (Proust), la impresión fugaz (Henry James, Virginia Woolf), la atmósfera de pesadilla (Kafka, Beckett), la melancolía (Onetti), la realización del amor por lo que parece más contrario (Musil), la nostalgia de otro mundo (Giraudoux)...”.⁴⁵⁶ La identificación de Onetti con Proust sobrepasa los límites de la creación literaria: Onetti aprecia la imposición de Proust sobre los obstáculos cotidianos para acabar imponiéndose a la vida como creador. Con todo, la concepción que el autor de *En busca del tiempo perdido* poseía sobre el tiempo no deja de ser digna del aprecio de Onetti, y acaba adaptándola a la propia visión:

Pero Proust, probablemente, no pensaba que su trabajo anhelante, entre vaharadas de vapor y medicinas, encamado y sudoroso, era también tiempo perdido. Por lo menos para él. Porque si no es cierto que todo pasado fue mejor, es irrefutable que siempre fue perdido. Perdido y para siempre para el que lo vivió o lo está viviendo, pues ya todos sabemos

454 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 58.

455 *Ob. cit.*, p. 187.

456 Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 57.

que la división entre pasado y presente y futuro sólo es una línea sin espesor.⁴⁵⁷

De Kafka, Onetti pudo admirar la libertad opresora de su mundo, por paradójica que frase y realidad resultaran. El mundo pesadillesco del autor de *La metamorfosis* no le sería ajeno al creador de otro mundo angustiante y hermosamente grotesco.

Otro texto en que se aprecia la conciencia del escritor como creador de mundos posibles es “Un sueño realizado”. En palabras de Vargas Llosa (2009), este cuento “se desenvuelve alrededor del tema central de Onetti [...]: la dialéctica entre la realidad y la ficción”.⁴⁵⁸ Los personajes van continuamente desde el azaroso mundo en que les ha tocado vivir hasta el universo ilusorio en que ellos deciden quiénes desean ser. También Seymour Menton se refiere en particular a esa narración; afirma que en “*Un sueño realizado* [...] El lector comparte la perplejidad de Langman frente al pedido raro de la mujer de ver representar su sueño y por lo tanto, terminado el cuento, tiene que volver a leerlo para comprender el desenlace y el sentido de todos los otros ingredientes”.⁴⁵⁹ Y Fernando Curiel observa, con razón: “Si en *El posible Baldi* (1936), una mujer singular irrumpe en la escritura invocando lo raro, lo extraordinario, en *Un sueño realizado* (1941), otra mujer concierta la representación de una escena banal para dar paso al prodigio”.⁴⁶⁰ La representación de ese momento supremo que es la muerte constituye el más sublime intento de escape de la realidad, porque aquí la realidad, “así fuera una realidad artificiosa, pasaba a ocupar el rol de un instrumento, esta vez no de tortura, sino de revelación. La puesta en escena, ella y sólo ella [la protagonista] lo sabe, es un conjuro”.⁴⁶¹

Rompiendo la costumbre de mezclar la realidad con la ficción, “La larga historia” (1944) es un cuento en el cual no encontramos

457 Juan Carlos Onetti. *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 45.

458 Mario Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 65.

459 S. Menton. *El cuento hispanoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 439.

460 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1984 (1980), pp. 168-169.

461 *Ob. cit.*, p. 169.

esa particularidad; tampoco asistimos a los vaivenes de la memoria, a la oscilación del pasado hacia el porvenir, y viceversa. En cambio, eso que se ha venido gestando a través de los años (la concepción de la literatura no como reflejo del mundo sino como actividad creadora de mundos) se manifestará con todo su ímpetu en la novela de 1950, *La vida breve*. La poética de Onetti llega al cénit literario con ella, para muchos su obra maestra. Realidad y ficción se superponen de tal modo que resulta difícil palpar en cuál de los dos planos tienen lugar los eventos. En la primera escena se establece lo que a grandes rasgos sucederá durante la novela; veamos: narración en primera persona del singular; quien narra es Juan María Brausen: escucha a una mujer (la Queca), quien habla en la habitación contigua, mientras un hombre la escucha y le responde. El narrador (Brausen) escucha, al tiempo que piensa en Gertrudis (su mujer); también piensa en la operación a que ha sido sometida para extirparle un seno y, al mismo tiempo, se preocupa por un argumento para cine que debe escribir para Stein, su compañero de trabajo en la agencia publicitaria. Desde ese momento Brausen inicia un proceso de deformación y de creación de la realidad: atribuye rasgos físicos y psicológicos a la Queca y a su acompañante; empieza el argumento de cine que deberá entregar a Stein; y él mismo, Juan María Brausen, se va metamorfoseando en otros dos personajes que actuarán como entidades distintas de su creador. A esa capacidad metamórfica de Brausen en *La vida breve* se ha referido Brushwood (1998): “[...] digamos que el protagonista es un hombre que se llama Brausen. Esta afirmación es una hipótesis en vez de un hecho porque realmente no sabemos quién es el protagonista. En efecto, Brausen es también dos otras personas, Díaz Grey y Arce”.⁴⁶² Y a seguidas aclara que, más que tres personas diferentes, Brausen, Díaz-Grey y Arce “son tres aspectos de una sola persona”.⁴⁶³ Sin embargo, deja abierto el enfoque de los tres aspectos de una sola persona como si fueran realmente tres personas, bajo el alegato,

462 John S. Brushwood. *La novela hispano-americana en del siglo XX. Una vista panorámica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 178.

463 *Ibid.*

válido también, aunque aparentemente contradictorio, de que “la idea de tres personas tiene mérito puesto que nos permite pensar en términos de más de una sola vida breve”.⁴⁶⁴

En *La vida breve* la ciudad imaginada, Santa María, finalmente se materializa. En la pequeña urbe hay un médico y una mujer que se encamina hacia él. El momento mágico en que la ciudad cobra forma tiene lugar durante un monólogo emocionado de Juan María Brausen, sublime instante de la narrativa onettiana: “Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que la atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en la ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra” (*LVB*, p. 23). No deja de asombrarnos la capacidad creadora de este narrador; su labor es la de un dios omnipotente: organiza el destino de sus criaturas, les elige escenas y finales, instantes de felicidad y previsibles desgracias; les distorsiona el tiempo para que el presente sea la única realidad vital. Otra similitud, hay que decirlo, entre el universo narrativo onettiano y el orbe fantástico de Borges. Pensemos, por ejemplo, en los acontecimientos que tienen lugar en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento en el cual el idealismo —trasfondo de la mayor cantidad de narraciones del escritor argentino— se manifiesta en toda su intensidad. Es que, para expresarlo con las palabras de Jean Franco, “Borges [Onetti también] se siente más atraído por el idealismo que por el realismo porque el primero tiene mayores posibilidades imaginativas. Cree que el universo es ininteligible para la mente humana en muchos aspectos importantes y por eso el idealismo le parece más fecundo en especulaciones creadoras”.⁴⁶⁵ Y ese idealismo aparece con ímpetu en “Tlön, Upbar, Orbis

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 13ra ed., Barcelona, Ariel, 1999, p. 288.

Tertius”, cuento que “empieza con una frase desarmante: ‘Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar’. Esto es puro Borges: añádase a la enciclopedia y el espejo un laberinto y se tendrá su mundo. De todas las ficciones de Borges, esta es la más sublimemente exorbitante”.⁴⁶⁶

Pero esa similitud entre los dos autores empieza a desvanecerse cuando los textos del argentino incluyen disquisiciones de carácter filosófico. No es que Onetti evada tal desafío, sino que no va bien con el universo que ha creado. Como se confirma con la lectura de Pierre Menard, autor del Quijote, “los cuentos de Borges a menudo asumen la forma de una argumentación o tesis. Guardan analogías con la lógica, pero con frecuencia se trata de una falsa lógica que es deliberadamente falsa”.⁴⁶⁷ En ese sentido, el cuento “El Aleph” es emblemático, porque “(...) simboliza la literatura de la inteligencia, la fidelidad a una obra, la perfección expresiva. Borges ha conseguido, sin renunciar a nada, colocar una obra basada en la inteligencia crítica, situada en las coordenadas de la tradición, casi en permanente vanguardia”.⁴⁶⁸ Onetti, por su parte, erige un mundo con criaturas decadentes, que huyen a toda prisa de cualquier pretensión de sabiduría, porque lo único sabio es no hacer nada, esperar el desenlace fatal, el encuentro con la muerte.

Se trata de dos universos convergentes y divergentes a la vez. Divergentes, porque estos autores poseen una visión del mundo diferente (Onetti es existencialista; Borges se identifica con cierta “filosofía de la vida”). Convergentes, porque conciben la literatura desde el punto de vista idealista: la ficción ha de predominar siempre sobre la realidad. A pesar del carácter “elitista” de ambas concepciones, el argentino erige un mundo asequible para el lector promedio, y por ese motivo su influencia en las letras hispanas es más notoria. Por ejemplo, realizando una comparación entre Chéjov y Kafka, Harold Bloom llega a la conclusión de que el autor de *El*

466 Harold Bloom. *Cómo leer y por qué*. Trad. Marcelo Cohen, Nueva York, Anagrama, 2002, p. 60.

467 Jean Franco. *Ob. cit.*, p. 288.

468 Joaquín Marco. *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 162.

libro de arena es el escritor de mayor influencia en la cuentística de la segunda mitad del siglo XX, porque: “Algo muy diferente”, del impresionismo de Chéjov, “representaron para el arte moderno del relato las fantasmagorías de Franz Kafka, precursor principal de Jorge Luis Borges, de quien puede decirse que reemplazó a Chéjov como influencia mayor en la cuentística de la segunda mitad del siglo XX. Hoy los cuentos tienden a ser chejovianos o borgianos; sólo en raras ocasiones son ambas cosas”.⁴⁶⁹ Y esto ocurre porque, “al contrario que las miradas impresionistas de Chéjov a las verdades de la existencia, las obras de ficción de Borges siempre insisten en un consciente carácter de artificios. [El lector] ya no oirá la voz solitaria de un elemento sumergido en la población, sino una voz habitada por una plétora de voces literarias precedentes”.⁴⁷⁰

En ese punto Onetti y Borges vuelven a coincidir. En el capítulo “Díaz Grey, La Ciudad y El Río” (pp. 17-23) el narrador-personaje cuida a Gertrudis, quien se recupera de su operación quirúrgica; él, Brausen, inventa dos personajes —Díaz Grey y la mujer—. La narración se va intensificando, pues se entrecruzan la realidad (Gertrudis convaleciente; la llegada de la Queca a la habitación contigua) y la fantasía: creación de dos personajes imaginarios, situados en una ciudad (Santa María) a orillas de un río. Ciudad imaginaria que luego se impondrá en la realidad, como se ha visto, y sus criaturas acabarán pasándonos por el lado en cualquier esquina o en la Plaza. A esto se refiere Fernando Alegría cuando asegura que: “La narrativa de Juan Carlos Onetti [...], constituye un caso fascinante de antinovela porque ella se *abre* en profundidad, no ya en extensión, que es el caso de Rayuela”.⁴⁷¹

Más adelante, el guion que Brausen escribe para Stein también cobra vida, se le impone a la realidad “real”: la mujer inventada en el argumento empieza a actuar: “La mujer se detuvo de pronto, alargó una sonrisa en los labios; despreocupada y paciente, alzó los hombros” (LVB, p 19). Y más adelante Brausen, “inventándose una

469 Harold Bloom, *Ob. cit.*, p. 59.

470 *Ibid.*

471 Fernando Alegría. “Antiliteratura”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p 246.

piel para el médico de Santa María y metiéndose en ella” (p. 36), finalmente se transforma en Díaz Grey, para el guion de Stein. Esta metamorfosis confirma la aseveración de Frankenthalen cuando escribe que: “A semejanza de Suaid, Baldi, Linacero y otros personajes onettianos de obras tempranas Brausen busca un mundo en que pueda integrarse por la vía de la imaginación. Pero a diferencia de los sueños de aquéllos el de Brausen orientará casi toda la narrativa posterior de Onetti hacia la ciudad que su imaginación ha ayudado a crear, Santa María”.⁴⁷² Borges también crea su mundo, Tlön. Y al igual que en el universo literario onettiano, “la realidad cede y con el tiempo el mundo será Tlön”.⁴⁷³

Se trata de un subjetivismo inusual en la narrativa hispanoamericana de aquellos años. Subjetivismo que, “lejos de ser falso, es lo único verdadero, ya que todo lo otro es conjetura y problema. Para la novela, la realidad es a la vez objetiva y subjetiva, está dentro y fuera del sujeto, y de ese modo es una realidad más integral que la científica. Aun en las ficciones más subjetivas, el escritor no puede prescindir del mundo; y hasta en la más pretendidamente objetiva el sujeto se manifiesta a cada instante”.⁴⁷⁴ Como consecuencia de las posibilidades escriturales que abre ese subjetivismo, afirma Carlos Fuentes (con palabras que nos recuerdan las de Brushwood), “Brausen ha inventado un doble llamado Arce y juntos Brausen y Arce ingresan a un mundo que es

472 M. R. Frankenthalen. *J. C. Onetti: La salvación por la forma*. Madrid, Abra, 1977, p. 34. Al final de la historia, la ficción se impone dramáticamente sobre la realidad, como observa Camancho: “Brausen decide cerrar las múltiples puertas imaginarias que ha desplegado en su guión cinematográfico, empezando por la muerte accidental o premeditada de Elena Sala a causa de una sobredosis de morfina que le ha proporcionado su amante Díaz Grey. Como un reflejo de una ficción en la ficción, Arce decide acabar con la prostituta, pero cuando entra en su apartamento comprueba que ya ha sido asesinada por Ernesto, un antiguo amante. Surge como un flechazo la complicidad entre el asesino real y el virtual, y Arce decide ayudar a Ernesto en su huida, poniendo rumbo a la ciudad de Santa María. Es así como en esta obra de trazo magistral se enredan en los hilos literarios los diferentes niveles de la ficción, se consagra un territorio mítico que será espacio privilegiado de la narrativa hispanoamericana y se da vida extraliteraria a un puñado de personajes que circulan de una novela a otra, dejando para el lector una muestra inolvidable de la complejidad de sus vidas” (José Manuel Camacho, “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 282).

473 Harold Bloom. *Cómo leer y por qué*. Trad. Marcelo Cohen. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 63.

474 Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*, citado por Andrés Amorós, en Introducción a la novela contemporánea. Madrid, Cátedra, 1981, p. 33.

y no es de ellos”.⁴⁷⁵ Pero, tal como anotamos, la metamorfosis no culmina allí, porque, antes que detenerse, la tendencia de creador todopoderoso de Brausen va aumentando, hasta arribar, junto con Arce, a un mundo “donde les espera Díaz-Grey, revelado al fin, cuando camina al encuentro de Brausen y Arce, como el tercer rostro de la misma persona: Brausen, inventor de Arce y Díaz-Grey, en la medida en que cada uno siente que despierta de un sueño que incluía al sueño soñado y en el que Brausen-Arce-Díaz-Grey había soñado que soñaba el sueño de la novela llamada *La vida breve* escrita por un autor que firma ‘Onetti’ pero que podría ser ‘O’Netty”.⁴⁷⁶ Vale decir, el autor de la novela pasa a ser criatura inventada por el personaje Brausen, como he anotado o acaso anotaré en las próximas páginas.

En otro orden, la idea que aparece desarrollada en esta novela, en la que se afirma que Díaz Grey “saltó un año de su tiempo” (*LVB*, p. 200), nos vuelve a hacer recordar el carácter deliberadamente ficticio del personaje Díaz Grey, y nos introduce en una dinámica temporal ilógica, aunque se logre mantener la verosimilitud de lo sucedido, con lo que la novela sostiene su aparente carácter realista, muy caro a la literatura, debido a que, como enseña García Berrio, “el efecto realista de la mimesis artística nos ha conmovido siempre [...] no en virtud del simple ejercicio de la duplicación exacta, sino precisamente a causa de lo que en la réplica artística hay de inasequible para el referente”.⁴⁷⁷ *La vida breve* es, además de “‘estilización’ deformante de lo real objetivo” y de “contagio ‘espiritual’ de las evidencias más sordas e inexpresivas del material en la presencia histórica del modelo” real sobre el que se supone que todo texto se basa, una novela “que se sabe novela porque se lee a sí misma y se sabe leída por lectores”.⁴⁷⁸ Una ficción en la que la realidad podría buscar su justificación.

⁴⁷⁵ Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, pp. 201-202. Para confirmar la similitud entre las palabras de Brushwood y las de Fuentes, leer notas 110, 111 y 112.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 453.

⁴⁷⁸ Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 202.

En “El infierno tan temido” (1957), un personaje, Risso, retorna caminando a su casa mientras inventa situaciones, amores posibles, nombrando objetos para, finalmente, acabar aceptándolos como parte de su propia realidad. Otra vez un personaje crea un mundo y luego lo habita, se emociona con él y sufre por él, como observa el narrador: “Era aquel un comienzo húmedo de primavera, y muchas noches Risso volvía caminando del diario, del café, dándole nombres a la lluvia, avivando su sufrimiento como si soplara una brasa, apartándolo de sí para verlo mejor e increíble, imaginando actos de amor nunca vividos para ponerse en seguida a recordarlos con desesperada codicia” (p. 222). La fe de los personajes en los hechos ficticios aumenta con los años; son capaces de imaginar situaciones sólo para luego rememorarlas. Es como dibujar el rostro imaginario de una mujer y luego buscarla por todo el mundo para casarse con ella.

La novela *Para una tumba sin nombre* (1959) también desarrolla la dualidad realidad-ficción. En las primeras páginas se describe cómo es un entierro en Santa María; más adelante la novela cuenta las peculiaridades de un nuevo entierro, nada más y nada menos que el de un chivo. El narrador actúa convencido de que lo que escribe es ficción y sugiere que los eventos podrían ser contados de otras mil formas, pero que él ha decidido elegir una, y es ésta: “Es mejor, más armonioso, que la cosa empiece de noche, después y antes del sol. Fuimos a lo de Miramonte o a lo de Grima, ‘Cochería Suiza’” (*PTSN*, p. 57). Debido a que los eventos pueden ser contados de innumerables formas, el narrador nos hace recordar que la que él ha elegido no es más que una opción, y nos sumerge continuamente en la duda (introducida con la conjunción “o”) sobre lo que *realmente* sucede.

En *Para una tumba sin nombre* Onetti lleva al extremo el uso de la “o” dubitativa como recurso expresivo; también es la novela en la que más altera el curso de la memoria acerca de lo que realmente ocurrió: cada versión acerca de lo que ha sucedido confunde al lector, quien tendrá que inventar su propia historia, acaso introducir nuevas dudas:

Sabemos también, todos nosotros, que los dos ofrecen o imponen sin lucha un fúnebre con dos cocheros, una carroza para las flores, remises, hachones, velas gruesas, cristos torturados. Sabemos que a las diez o a las cuatro desfilamos todos nosotros por la ciudad, por un costado de la plaza Brausen, por los fondos tapiados de la quinta de Guerrero, por el camino en pendiente, irregular, casi solamente usado para eso, que lleva al cementerio grande, común en un tiempo para la ciudad y la Colonia (*PTSN*, p. 58).

Por su lado, *El astillero* (1961) nos presenta a un Larsen que conserva en sus rasgos psicológicos mucho del Baldi de 1936, ambos fabuladores empedernidos. Larsen es una suerte de Baldi envejecido, *acosado por la derrota*. Sin embargo, la vejez, el cansancio, la renuncia al mundo de los hombres no ha obstaculizado su capacidad imaginativa; antes al contrario: Larsen inventa proyectos, acepta un empleo fantasma en el astillero espectral de Jeremías Petrus, pretende iniciar una relación amorosa con Angélica Inés, vive, en una palabra, circundado por la farsa y él, al mismo tiempo, es la farsa en persona. Esos abismos entre la realidad y el deseo, presentes en esta novela, ha llevado a Hugo Verani a afirmar que: “[...] Acaso sea *El astillero* la novela que mejor ilustra la disyunción básica que distingue a su producción narrativa: el desacuerdo esencial entre la realidad y el deseo”.⁴⁷⁹ Al final la realidad se impone sobre el deseo, el mundo real golpea con impiedad los sueños de grandeza de Larsen, quien deberá conformarse con la miseria que rodea a todos los de su estirpe, vale decir, a “nosotros los pobres” (*EA*, p. 211).

En “Tan triste como ella” (1963) está presente otro de los rasgos diferenciadores de la narrativa onettiana, rasgo que también marca la narrativa de Jorge Luis Borges: a veces la voluntad de un personaje, o la del narrador, modifica la realidad. Lo hemos observado en *El pozo*; ahora lo experimentamos en “Tan triste como ella”:

Entonces, al final del desayuno, rencoroso e incauto, el hombre apagó el cigarrillo en el fondo de una taza y, casi

⁴⁷⁹ H. Verani. *Ob. cit.*, p. 187.

sonriendo, como si comprendiera de verdad el destino de sus palabras, dijo lento, sin mirarla: —Sería bueno que vigilaras el trabajo de los poceros. Entre una y otra mamadera. No veo que el Pórtland avance—. Desde aquel momento los tres peones se convirtieron en poceros. Ahora traían grandes chapas de vidrio para hacer las peceras [...] (CC, p. 301).

Los tres hombres se convirtieron en poceros no sólo en el sentido literal de la palabra, o como resultado de la labor que desde ese momento tendrían que realizar; se convirtieron en poceros porque el personaje los señaló como tales y, simultáneamente, el narrador les traspasa la función y los nombra poceros.

Por su parte, el relato “La novia robada” (1968) nos vuelve a acordar que “la verdad era lo que aún podía ser escuchado [...]”; que es un discurso, un uso particular de la lengua (CC, p. 330). Es otro texto que asume su carácter ficticio, como podemos confirmar en la escena en que el narrador se refiere de este modo a Moncha: “Sólo importa que todos contribuyan a verla y sepan coincidir” (CC, p. 339). Si todos la ven, entonces el hecho es real, pues la locura es una forma de alejamiento, de permanencia en la soledad, de ficción ante el mundo “real”; si coinciden en que vieron a Moncha, sólo estará alucinando quien no la vio.

Arribamos a 1978, año de publicación, en España, del cuento “Presencia”. A pesar del tiempo transcurrido desde el remoto 1928 en que Onetti publicara sus primeros cuentos, y a pesar del cambio geográfico del autor, los personajes se mantienen fieles a la costumbre de creer más en lo que las palabras pudieran crear que en la realidad “real”. Del mismo modo, como veremos en el siguiente fragmento, la actitud del protagonista de “Presencia” nos trae a la memoria un personaje tan remoto en el tiempo como Baldi: “Pregunta y reflexiona [el hombre de ‘Presencia’], perforando sin gran convicción la astucia, la estafa y la añeja costumbre de mentir y adornar. No sonrío, se inclina, me mira y desvía los ojos. Luego dice, tanteando: —Con cinco mil puedo organizarlo. Esas cosas son siempre difíciles. Ahora tengo desocupado al agente que me

conviene [...]” (CC, p. 416). Comúnmente el mundo inventado o imaginado por los personajes suele ser el reverso del real en que las criaturas se mueven; por eso, si el personaje sobrevive en un ambiente miserable, el mundo inventado será de aventuras y felicidad. En otras ocasiones, lo que el personaje persigue es un objetivo absurdo; absurdo si lo juzgamos desde nuestra lógica y no desde la sanmariana, en que la ficción se impone sobre la realidad. Esa sensación de extrañeza es la que volvemos a sentir cuando leemos “Presencia”. Antonio Muñoz Molina lo explica con estas palabras, al referirse al argumento del cuento: “En *Presencia* [...] el Jorge Malabia expulsado de Santa María que sobrevive amargado y culpable en Madrid paga a un detective privado impresentable no para que cumpla la tarea imposible que dice encargarle, la de encontrar a una mujer que está presa o muerta al otro lado del océano, sino para que otorgue un cierto grado de materialidad al sueño de encontrarla que él mismo se ha trazado”.⁴⁸⁰ Lo que le interesa a Malabia es la búsqueda en sí misma, y la posibilidad de impregnar tal empresa de detalles fantasiosos con visos de realidad. Por supuesto, esa conducta no es nueva en la psiquis de Jorge Malabia, ya que, como nos explica Muñoz Molina, en una historia remota (“El álbum”) “Malabia le pedía a la mujer desconocida con la que estaba acostándose que le contara historias fabulosas de cacerías y viajes: exigía relatos de sueños con una codicia más intensa que la del deseo, los exigía tan autoritariamente que se sintió decepcionado al comprobar que todas aquellas historias que la desconocida le contó eran ciertas”.⁴⁸¹

Maravilloso. No se siente decepcionado porque las historias resultaran falsas, sino verdaderas. Lo que convierte en lapidarias las palabras de Vargas Llosa cuando escribe: “A diferencia de otros escritores de sesgo imaginario, en Onetti lo fantástico no reemplaza a la vida, la intensifica o sutiliza añadiéndole una dimensión que la hace más llevadera para los seres humanos”.⁴⁸² A pesar de toda

480 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 21.

481 *Ibid.*

482 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara,

la dosis de fantasía e imaginación que atraviesa a personajes y situaciones, siempre habrá en los textos de Onetti un punto de conexión con esa otra realidad, no la sutil, casi inaprensible realidad imaginaria, sino la azarosa realidad del infierno nuestro de cada día.

Fluctuaciones de la memoria: tiempo inaprensible

El aspecto más impresionante de la narrativa onettiana es el de los vaivenes de la memoria, es decir, de las alteraciones de los acontecimientos debido a la incertidumbre que sufre el lector cuando los narradores expresan dudas acerca de cómo ocurrieron los eventos. Esas fluctuaciones trastornan el curso lógico del tiempo y de la historia y, como consecuencia, generan desconcierto acerca de lo que ocurrió o está sucediendo en el cuento, relato o novela. Empezamos a notarlo con fuerza en *El pozo* (1954), novela en la que, “a través de su memoria, Eladio Linacero quiere vivir de nuevo el pasado, depurado de las truculencias de la realidad, sintiéndose limpio e inmaculado gracias al poder profiláctico de la ensoñación, mientras que todo lo que le rodea está tocado por el derrumbe y el deterioro irreversible”.⁴⁸³

Este procedimiento encaja con la concepción de la creación literaria de Onetti. Los ejemplos a través de toda su obra son incontables, como el siguiente, tomado de “Convalecencia” (1940), en que: “El hombre era rubio o canoso, atlético, con una risa que quería decir: ‘Lindo, a la mañana, en la playa, el aire y el sol, ¿eh?’” (CC, p. 98). La duda, en este caso, se expresa a través de la conjunción disyuntiva “o”, tan querida por Onetti.

La similitud entre las concepciones que poseen Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges, sobre los instantes que justifican nuestra existencia, se pone de manifiesto en lo relativo a la memoria y a los instantes fundamentales en la vida de los humanos. Los diversos actos de la vida son irrelevantes, excepto dos o tres; los demás devienen escenografía, ensayo para llevar a cabo los

2009, p. 67.

483 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 280.

pocos actos por los que vivimos. Un ejemplo de esta realidad lo constituye el cuento “Excursión” (1940). Allí, Jason sospecha “que toda su vida no había sido más que la lenta preparación de aquel momento” en que había de tomar una decisión importante (CC, p. 62). Presiente que los demás acontecimientos no han sido sino pretextos para llegar a ese único, esencial momento que justificaría su existencia. De igual forma, en muchos relatos de Borges, ese es tema central; recordemos, por ejemplo, “El sur”,⁴⁸⁴ en que se plantea que nuestros actos son una suerte de preparación para el acto final, el que justificará nuestra vida y que, por lo tanto, sólo sabremos quiénes somos en el momento atroz de nuestra propia muerte. Un hombre puede existir únicamente para que otro le vea, para que de esa visión resulte un acto de creación, o de destrucción.

Joaquín Marco plantea que “Borges elabora una metafísica de lo argentino, entre otros temas, bajo aquel aforismo del Círculo de Viena, recogido por Ernesto Sábato, en el que venía a decirse que la metafísica era una rama de la literatura fantástica”.⁴⁸⁵ Pero esa metafísica de lo argentino, perceptible en cuentos como “El sur”, posee un carácter universal en cuentos como “Funes el memorioso”, en que predomina el tema, afín a Onetti pero sin las distorsiones que el autor uruguayo introduce a través de ella. Es por esa razón que Fernando Burgos ha dicho: “‘Funes el memorioso’ [...] se interna en el complejo espacio de lo cognoscitivo con el toque borgiano del diseño laberíntico que revela lo cultural”.⁴⁸⁶ Esa revelación se produce debido a la dosis de realidad factual que el cuento posee, aunque barnizada de los elementos fantásticos que la

484 Al final de “El sur”, el protagonista, Dahlmann, se ve obligado a empuñar el cuchillo que le ha tirado un hombre para que se defendiera; entendió que toda su vida podía ser resumida en ese instante en que el hombre le desafía a salir al camino para pelear: “Salieron, y en Dahlmann no había esperanza, tampoco temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche en el sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (Jorge Luis Borges. “El sur”, en *Ficciones (Artificios)*. 12va ed., Buenos Aires, Alianza, 1984, p. 204).

485 Joaquín Marco. *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 163.

486 Fernando Burgos. *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. España, Editorial Castalia, 1997, p. 201.

memoria de Funes proporciona: “La imagen de Funes, construida desde la crucial diferenciación entre pensar y memorizar, sugiere la pintura narrativa de la persistencia en la imposible tarea de no olvidar, abriendo el registro de incertidumbres, y zonas que presentimos nos van a sobrepasar”.⁴⁸⁷

En la narrativa onettiana existe un tiempo real y uno imaginario, es decir, uno formado por el paso de las horas y los días y otro creado por el fluir de la memoria o de los sueños; ambos, modificados por los recuerdos, por el flujo continuo de la memoria. Esto así porque “El tiempo verbal es la forma más importante —pero no la única— de expresar la temporalidad”.⁴⁸⁸ El cuento “Convalecencia” nos ilustra acerca de esa verdad: “La voz de Eduardo empezó a repetir, lejana: ‘Hola, hola... ¿Quién? Hola...’ Detrás de la voz, más allá del rostro que la voz formaba, imaginé percibir el zumbido de la ciudad, el pasado, la pasión, absurdo de la vida del hombre” (CC, p. 101). Esa manera de usar el tiempo contribuye con la creación de la atmósfera existencialista de las narraciones, pues, como expresa Muñoz Molina: “[...] la manera en que Onetti *trata* el tiempo [...] ignora toda linealidad y descompone esa apariencia de quietud en una pluralidad de presentes, pasados y porvenires que acaban existiendo simultáneamente”.⁴⁸⁹ Y esta descomposición del tiempo se debe, lo hemos visto, al avance en el siglo XX de teorías en las que la subjetividad ocupaba el centro de las investigaciones. Traducidos al campo de la literatura, tales enfoques no se interesan de manera primordial por el tiempo y el espacio físico “mensurables objetivamente, efectivamente vividos por los personajes de la

487 *Ibid.*

488 “Como se sabe, existe una distinción fundamental entre dos grupos de tiempos: por una parte, el presente, el pretérito perfecto y el futuro; por la otra el imperfecto, el indefinido y el condicional. Benveniste llama a los primeros tiempos del discurso [...], a los demás, tiempos de la historia [...]. El tiempo característico del relato es el pasado, para subrayar la distancia entre el momento de la narración y el de los hechos relatados. En el seno de un relato se deben distinguir: el tiempo de la historia (es decir, de la fábula o ficción) como temporalidad de los hechos evocados; el tiempo de la escritura (es decir, de la narración) como temporalidad del proceso de enunciación; el tiempo de la lectura como temporalidad necesaria para la lectura del texto” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. 4ta ed., Barcelona, Ariel, 1994, p. 402).

489 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*. 2da. ed., Madrid, Alfaguara, 1994, p. 19.

narración”.⁴⁹⁰ Lo que interesa es la evasiva red subjetiva que subyace en el fondo de toda relación interpersonal, incluso individual, vale decir, del sujeto consigo mismo. Por tanto, en la nueva narrativa, “el narrador no puede limitarse a darnos un reloj, un calendario, un mapa. Aunque un mapa (así, en *La vida breve*, de Onetti) puede ser el resumen y el recuerdo de muchos momentos de vida”.⁴⁹¹

Otro aspecto escritural, como se ve, que tiene mucho en común con la concepción borgeana de tiempo y realidad. El argumento de “Excursión” (1940), por ejemplo, nos hace recordar “Tema del traidor y del héroe”,⁴⁹² aun cuando ambos cuentos se desarrollan de forma distinta. Hay frases que anota el narrador y que bien pudieron aparecer en un cuento de *El Aleph* o de *Ficciones*, debido a la similitud conceptual: “Le parecía que toda su vida no había sido más que una lenta preparación de aquel momento. Todas sus meditaciones, el prólogo de aquella sencilla idea” (CC, p. 62).

Si existe un cuento en que el narrador destaca de forma peculiar la importancia del tiempo, ese es “Bienvenido, Bob” (1944): “Ahora hace cerca de un año que veo a Bob casi diariamente, en el mismo café, rodeado de la misma gente. Cuando nos presentaron —hoy se llama Roberto— comprendí que el pasado no tiene tiempo y el ayer se junta allí con la fecha de diez años atrás” (CC, p. 130). No se trata sólo de una reflexión del personaje sobre el concepto tiempo; es mucho más: la idea de la relatividad del tiempo, abordada en el cuento, está ligada a la evolución psicológica que sufren los personajes Bob, Inés, y el mismo narrador. Así, aunque Inés ya no está físicamente en la vida del narrador (quien la pretendía), pues Bob lo ha impedido; aun así, para el narrador ella continúa más viva que nunca en ciertos gestos de Bob, al mismo tiempo que Bob ha ido

490 Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1981, pp. 83-84.

491 *Ibid.*

492 Jorge Luis Borges. “Tema del traidor y el héroe”, en *Ficciones (Artificios)*. Buenos Aires, Alianza, 12va. ed., 1984, pp. 141-146. En ese cuento el tiempo se descompone o, mejor, se superpone, y fluctúa. Debido a que el tiempo se mueve como un péndulo, los acontecimientos ocurridos en un extremo bien pudieran estar sucediendo en el otro extremo. Pero, más asombroso aún, los acontecimientos de la realidad que ese péndulo mueve a veces atraviesan las páginas de un libro y de repente quien actúa en el mundo real ya no es un personaje real sino uno que emerge de las páginas del libro. Así, “Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió [en la realidad ‘real’] escenas de Macbeth, de Julio César” (P. 145).

desapareciendo en sus propios gestos, gestos que son los del nuevo Bob, es decir, los de Roberto: “Ausente y perdida para siempre, podía conservarse viviente e intacta, definitivamente inconfundible, idéntica a lo esencial suyo. Pero era trabajoso escarbar en la cara, las palabras y los gestos de Roberto para encontrar a Bob y poder odiarlo” (CC, p. 130). Él, el narrador, odia a Bob porque le ha impedido una relación sentimental con Inés; pero lo necesita, pues al ver el rostro de Bob de algún modo su propia mirada se posa en el rostro de la inalcanzable Inés. Este complejo triángulo amoroso, en que el narrador ama en el rostro de Bob a la Inés inaccesible, no es sino un complemento utilizado por el narrador para desarrollar tanto el peculiar concepto sobre el tiempo, como la innovadora idea de aquellos eventos que permanecen en nosotros pero que en verdad provienen de otros seres con quienes convivimos, y viceversa: “Si aquella noche el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto para darme a Inés por Bob, fue aquella, entonces, la última vez que vi a la muchacha” (CC, p. 129).

También en el primer párrafo de “Regreso al sur” (1946) encontramos el tema de los acontecimientos que perduran en el tiempo y en la memoria; los gestos y ademanes nuestros tomados de otros seres; dicho de otro modo, de los gestos y expresiones que otras personas nos han cedido aun sin saberlo: “Después, en otras noches, supieron que Perla se había ido con un hombre que tocaba la guitarra en un café español, y la cara oscura y aceitosa del amante de Perla se hizo para Óscar inseparable del recuerdo de la mujer” (CC, p. 145). Resulta evidente la relación entre los planteamientos de este cuento y las ideas expresadas en “Bienvenido, Bob”. Pero es “Un sueño realizado” el cuento que trasciende incluso esa visión adelantada de Onetti y se sitúa en otro espacio, en otra dimensión: “Del mismo modo que la Bella Durmiente del Bosque es rescatada del ensueño por el beso del Príncipe, la caricia de Blanes a la heroína de *Un sueño realizado*, adolescente presa de un cuerpo infame, deposita en un espacio más allá de los días contados, inmune al veneno de la existencia adulta”.⁴⁹³

493 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1984 (1980),

La concepción de Onetti sobre el tiempo presenta uno de sus mejores ejemplos en las páginas de “La casa en la arena” (1949). En ese cuento: “Los días de sol que se repitieron en la playa antes de que llegara el Colorado se transformaron en el recuerdo de uno solo, de longitud normal, pero en el que cabían todos los sucesos: un día de otoño casi caluroso, en el que hubiera podido entrar, además, su propia infancia y multitud de deseos que no se cumplieron nunca” (CC, p. 164). A través de las distorsiones que la memoria provoca, presente y pasado confluyen, conduciendo al lector a intentar resolver el enigma de los argumentos, en su deseo de predecir el futuro. Se trata de una cualidad especial de esta narrativa, pues, como escribiera Hans-Georg Gadamer: “El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado”.⁴⁹⁴ Lograr esa confluencia es tarea ardua, pero indispensable, porque entre esa simultaneidad de pasado y presente no existe “nada que sea un mero escalón previo, ni nada que sea degeneración sin más; por el contrario, tenemos que preguntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo”.⁴⁹⁵

Como sucederá en novelas posteriores, gran parte de *La vida breve* (1950) es narrada de oídas, procedimiento técnico que facilita el desarrollo de las ambiguas escenas que pueblan la novela, que acrecientan las dudas sobre el paso del tiempo:

Era domingo de tarde. La oí [a la Queca] reír y hablar con la voz trabada de las mujeres que inclinan el cuerpo sobre un hombre en la cama. Estuve seguro de que sus puños se hundían en las sábanas, que el pelo le colgaba, cosquilleando en la otra cara; seguro de que la carcajada le

pp. 168-169. “A diferencia de Langman, de la actriz que representa a la mujer con la jarra de cerveza y del conductor del automóvil, Blanes, el Príncipe, el actor dipsómano, barruta, conjetura, lo que de verdad se representaba en un teatro vacío bajo los incidentes de una trama fútil. La autora habíale confiado que la escena era la materia de un sueño que la inundaba de felicidad pero cuyo significado se le escapaba. Para descifrarlo lo representaría” (*Ibid.*).

⁴⁹⁴ Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. (2da reimpresión) Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós, 1998 (1991), p. 111.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

había dejado una sonrisa densa con la que acariciaba y a la vez menospreciaba su pasado, una sonrisa desvinculada del corto ardor celoso del hombre cualquiera que yacía debajo (*LVB*, p. 79).

En *La vida breve* la dicha tiene lugar en la memoria; la memoria representa la oportunidad de recuperar el paraíso perdido, el tiempo perdido.⁴⁹⁶ En algún momento de la historia, Brausen y todos los que vivían en Buenos Aires estaban “boqueando como idiotas en el calor amenazante y agorero, atisbando la breve tormenta grandilocuente y la inmediata primavera que se abriría paso desde la costa para transformar la ciudad en un territorio feraz donde la dicha podría surgir, repentina y completa, como un acto de la memoria” (*LVB*, p. 13). Igual que otras novelas, ésta presenta “distintas versiones” de los acontecimientos (*LVB*, p. 111). Repite, además, “la atmósfera de eterno presente”; como lo atestigua Brausen cuando piensa: “el tiempo particular de la vida breve me había llegado desde un desorden de copas, frutas y ropas” (*LVB*, p. 188). Esa atmósfera de eterno presente crea, a la vez, un ambiente de irrealidad, onírico y, como señala el autor de *La Casa Verde*, allí situados:

Nos emancipamos de la fatídica cronología que regula nuestra vida real y el pasado no antecede al presente y éste al futuro, porque vivimos un eterno presente. Por eso, Santa María parece una ciudad donde el tiempo que nosotros conocemos por la experiencia ha sido reemplazado por un tiempo que, en lugar de avanzar, da vueltas sobre sí mismo y se muerde la cola.⁴⁹⁷

496 En ese punto, Onetti aplica la visión de Proust sobre el tiempo: todo tiempo pasado no fue mejor, pero sí se ha perdido irremediablemente: “¿Quién no tuvo —él también [Proust]— el impulso de gritar detente al dichoso momento fugaz? (Juan Carlos Onetti. *Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1995, p. 49). Idea que se desarrolla, sin explicaciones, en sus novelas.

497 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p.111. La opinión del escritor peruano es semejante a la que, muchos años antes, expresara Luis Harss: “El único tema de pesadilla [de *La vida breve*] se orquesta en tono y clave. No hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los nutre. La trama

En *La vida breve* “no hay verdadera secuencia cronológica; todas las acciones y los acontecimientos son simultáneos. Ocurren en una especie de eterno presente que es el tiempo de la mente que los nutre”.⁴⁹⁸

Tampoco encontramos una realidad fácilmente aprehensible, debido al ya comentado subjetivismo característico de gran parte del siglo XX. La realidad no será presentada, entendida, “como un bloque compacto, de signo claro y evidente”.⁴⁹⁹ En lugar de esa certeza, lo que sí hallamos “son miles de pequeñas impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante afectivo. [...] Estas nociones cristalizan literariamente en un concepto esencial, el de perspectivismo”.⁵⁰⁰

Para Onetti resulta menos importante el acontecimiento narrado que los posibles significados atribuidos por los personajes. Esto lo confirmamos en *Los adioses* (1954), cuando uno de los narradores expresa, a propósito del protagonista: “Yo lo imaginaba, solitario y perezoso, mirando la iglesia como miraba la cierra desde el almacén, sin aceptarles un significado, casi para eliminarlos, empeñado en deformar piedras y columnas, la escalinata oscurecida” (*LA*, p. 37). *Los adioses* teje su historia basada en la idea de que “ni siquiera los pasados pueden conservarse inmutables, que las orejas más torpes tienen que escuchar el rumor de la arenilla, que los pasados escarban para descender, alejarse, cambiar, seguir vivos” (*LA*, p. 39). Tanto los acontecimientos como el tiempo son referencias formales; lo que importa es tergiversar, a través de la memoria, tiempo y eventos. Y la lucha entre la imagen que un hombre posee de un pasado rebotante de salud y el presente ominoso, enfermizo y trágico, de ese mismo hombre, es el tema de la novela. De tal enfrentamiento surgen los conflictos psicológicos y existenciales, la

es mínima. O, mejor dicho, hay muchos fragmentos y cabos de diferentes tramas que forman un conglomerado sin meta visible, que resultaría completamente incoherente si no lo sostuviera un único tono hipnótico e inexorable en el que se siente actuar la disparatada lógica de los sueños” (Luis Harss. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1973, p. 231).

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 61.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

oposición ser-parecer. *Los adioses* se escribe a base de recordar, desvirtuándolo, el pasado; la novela destaca el valor del pasado y su dependencia del presente, como expresa el narrador: “(...) la existencia del pasado depende de la cantidad del presente que le demos” (*LA*, p. 97).

Sobre el protagonista, podemos afirmar lo mismo que dice José Manuel Camacho sobre el personaje principal de *El pozo* (1954): “A través de su memoria, Eladio Linacero quiere vivir de nuevo el pasado, depurado de las truculencias de la realidad, sintiéndose limpio e inmaculado gracias al poder profiláctico de la ensoñación”,⁵⁰¹ pero la tarea es ardua, porque él se empeña en retornar, vía la imaginación, al pasado, “mientras que todo lo que le rodea está tocado por el derrumbe y el deterioro irreversible”.⁵⁰² En ese intento de realizar una profilaxis del presente, la llegada de la mujer de los anteojos de sol (*LA*, p. 49) representa el retorno al pasado, el reencuentro con la posible anterior dicha. De ahí que el enfermo, el protagonista, abandonara por un momento la forma de actuar que lo distanciaba de los demás habitantes del pueblo; y, sólo entonces, adoptara la pose de hombre entre los hombres, simpático, amistoso, capaz de disputarse, con frases banales, el cuerpo de la mujer. Sin embargo, la vuelta al pasado será transitoria y anunciará la separación final, la posterior caída psicológica. Y así como la mujer de los anteojos de sol simboliza la vuelta al pasado; el hombre y el tendero simbolizan, respectivamente, el fracaso y la victoria pasajera, circunstancias propias de cada hombre durante las diferentes etapas de la vida. Uno (el hombre) fracasa; el otro (el tendero) deberá humillarlo, hacerle notar el fracaso.

Tanto el tiempo de la historia como el de la narración fluctúan en *Los adioses*. No interesa, nuevamente, la continuidad temporal; importan los momentos clave, que serán contados a través del “recuerdo infiel” de los eventos (*LA*, p.103). Así, en ese ir y venir del tiempo, el narrador puede contar, y cuenta, por ejemplo, una

501 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 280.

502 *Ibid.*

acción presente, actual (ver p. 103) en el almacén y narrar, a la vez, “el par de horas que pasaron desde que el hombre bajó de la habitación”, acción que había sido anunciada páginas antes (leer p. 99). Abandona, pues, una anécdota e inicia otra con total libertad: “Luego está el momento en que me detuve, detrás del mostrador, para mirarla” (*LA*, p. 63). Se cumple de esa forma uno de los objetivos más caros a toda buena literatura: hacernos ver como presentes historias pretéritas. De ese modo lo entiende García Berrio cuando afirma que: “El placer de acercar la vivacidad de lo *presente* al espacio forzosamente diferido y *ausente* de la narración mediante la adición parcial o total de detalles ficcionales propios del narrador es un juego con el poder del tiempo, tal vez la más apasionante y melancólica licencia con el espacio real de la vida y del destino”.⁵⁰³ Pero ese placer no se alcanza sino con la dedicación meticulosa y persistente del escritor. No basta con las buenas intenciones, con tener claro en la conciencia que la adición de detalles ficcionales es un juego con el poder del tiempo. Tampoco es suficiente saber que “desde Schiller, y también mucho antes y después, se ha mencionado el placer de la *demora* épica, morosidad narrativa que es en último término una elisión controlada de los poderes sobre la vida y la muerte”.⁵⁰⁴ Porque aunque todo lo que observa García Berrio es cierto, no menos valadero es que la mayoría de los escritores de cada período histórico nunca alcanza esa *demora épica*, la virtud de lograr, en el complejo universo de ficción, la confluencia de presente y pasado en el espacio real de la vida y el destino.

Como sucede en algunas novelas de William Faulkner, en *Los adioses* diversos personajes presentan su versión “infel” de la historia, su dosis de verdad. Pero la verdad absoluta no existe. El tono de las narraciones se torna impersonal, y adquiere una lejanía espacial y temporal que las sitúan por encima del tiempo. Explica García Ramos que: “Tanto las novelas del norteamericano como las de Onetti están contagiadas de un aire de leyenda que les viene dado

503 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da edición (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994, p. 460.

504 *Ibid.*

a través de la relación que su narrador o narradores establecen con el tiempo: con la historia que parece encontrarse justamente fuera de esa dimensión”.⁵⁰⁵ Y esa peculiaridad se reafirma por un detalle común entre las obras de Onetti y las de Faulkner: las narraciones “se generan desde el desenlace de las mismas hacia la búsqueda de sus motivaciones, de las causas y los efectos, sobre las que se teje el suspense que contienen”.⁵⁰⁶

“La cara de la desgracia” (1960) nos muestra otro de los rasgos característicos de esta narrativa: a menudo los personajes representan sólo un momento del paso del tiempo, una suerte de tiempo petrificado, aquel instante que marcó la vida de esos personajes, como referí al inicio de estas páginas:

Repentinamente triste y enloquecido, miré la sonrisa que la muchacha ofrecía al cansancio, el pelo duro y revuelto, la delgada nariz curva que se movía con la respiración, el ángulo infantil en que habían sido impostados los ojos en la cara —y que ya nada tenía que ver con la edad, que había sido dispuesto de una vez por todas y hasta la muerte—, el excesivo espacio que concedían a la esclerótica (CC, p. 228).

“La cara de la desgracia” basa la anécdota en la deformación de los recuerdos. El narrador lo hace explícitamente cuando asegura: “Y estaban, pensaba yo, los recuerdos de infancia que irían naciendo y aumentando la claridad durante los días futuros, semanas o meses. Estaba también la trampa, tal vez deliberada, deformación de los recuerdos” (CC, p. 234). Alude frecuentemente al carácter ficticio de la historia. Y en *El astillero* (1961) los recuerdos y la realidad, lo que sucedió y ahora es visto desde el recuerdo y el momento de la acción “real”, son casi una misma cosa debido al contexto que el narrador crea: “La mujer y el hombre que habían pasado por el

505 J. M. García Ramos. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*. 6ta ed. Madrid, Cátedra, 2001, p. 41.

506 *Ibid.*

corredor ahuecaron allá lejos el silencio con un suave, inhumano murmullo. Hicieron sonar después definitivamente el pestillo de una puerta y la noche de lluvia se transformó en ventosa, placentera y gimiente, no más real que un recuerdo, más allá de las persianas corridas sobre la plaza” (*EA*, p. 109). Porque la novela se erige sobre la base de recuerdos borrosos, de inasibles memorias, al narrador no le interesa la certeza sino la duda. Esa técnica, usada continuamente por Onetti, “consiste en hacer que sus personajes evoquen con reiteración obsesiva sus recuerdos de vivencias pasadas, pero no de una manera sucesiva en su temporalidad, sino con discontinuidad cronológica; lo mismo hacen los narradores con su fragmentación del discurso, creando la sensación de un tiempo no fluyente, inmóvil y superponible en sus breves cortes [...]”.⁵⁰⁷ El resultado, en el caso de *El astillero*, es una historia formada de retazos de otras historias que son contadas por un narrador dubitativo, y por los propios personajes: Kunz, Díaz Grey, Hagen. Las versiones de éstos sobre algún suceso desencadenan, nuevamente, la remembranza sobre los procedimientos técnicos utilizados por Faulkner. La verdad nunca será conocida, el lector tendrá que elegir:

Esas es, por lo menos en lo esencial, la versión de Kunz, repetida por él, sin alteraciones sospechosas, al Padre Favieri y al doctor Díaz Grey. Pero no cree en ella; esta incredulidad sólo está basada en su conocimiento de Angélica Inés, alcanzado algunos años después. Tampoco cree que Kunz — que tal vez esté vivo y tal vez lea este libro— haya mentido voluntariamente. Es posible que Kunz haya interpretado la visita de Angélica Inés al astillero como un acto de pura raíz sexual; es posible que su vida solitaria, la frecuentación cotidiana de la por entonces inaccesible mujer de Gálvez lo hayan predispuerto a este tipo de visiones; y es también posible que haya sido engañado, retrospectivamente, al ver a la sirvienta cubrir con el abrigo a la muchacha: que

507 Darío Villanueva y José María Viña-Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 131.

haya pensado entonces que la protegía de la vergüenza y no simplemente del frío (*EA*, pp. 143-144).

Y al final de la historia, la decadencia total de las cualidades de Larsen. En uno de los finales probables de la vida de Larsen, éste entrega a sus verdugos un objeto que, tratándose de un ser tan desapegado de objetos materiales, juega un papel simbólico: el reloj. Ni Larsen ni los narradores onettianos nunca estuvieron preocupados por el paso contabilizado de las horas y los días. Sin embargo, Larsen se desprende de un reloj, como quien pusiera fin a sus propias horas, y lo entrega a los verdugos, a los continuadores del tren de la vida. Es por esa razón, curiosa por inusitada, que Hugo Verani sentencia: “La entrega del reloj es un indicio clave. Como Quentin en *The Sound and the Fury*, quien rompe el reloj antes de suicidarse, Larsen, al deshacerse de él, se coloca para siempre fuera del tiempo, porque el tiempo proyecta una opresiva angustia eternamente reiterada”.⁵⁰⁸

Los narradores de *Juntacadáveres* (1961) suelen dudar, no están seguros de que las cosas ocurrieron de una manera específica; y las reflexiones sobre el pasado, tiempo tan irreal como el presente, no se hacen esperar:

Mientras le fue posible, ella se mantuvo en el espejo, su cara enflaquecida, ojerosa, necesitada de polvos, mezclándose con la de su madre muriendo, cortada por el mechón duro que caía sobre la frente del muchacho de El Rosario. Todo, ella incluida, tanto tiempo atrás; todo casi totalmente convertido en mentira, infinitamente menos reales las tres caras que las excitadas desesperación, ignorancia y avidez que iban, desordenadamente, simbolizando (*JC*, p. 86).

El pasado es, pues, el tiempo del paraíso perdido. Sólo allí pudimos haber sido dichosos; o volviendo a él a través de las posibilidades infinitas de reinventar el pasado a nuestro modo, como se infiere del siguiente fragmento: “Trataba de evocar, con

508 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 207.

asco y sin esperanzas, el olor que llegaba a ciertas horas de la cocina del hotel, descubrir qué tiempo o suceso había sido marcado por aceites o especies” (*JC*, p. 85). Marcos se aferra al pasado, realiza su defensa del tiempo ido, de la inocencia que otros perdieron y que él afirma mantener:

—“Todos se van. No quiero decir de aquí ni de la ciudad. Todos se van de las cosas, ¿sabe? Entiéndame. Todos los muchachos eran como yo, crecimos iguales, hacíamos y pensábamos lo mismo. Ahora solo soy yo como era antes. ¿Y por qué? No porque sea mejor que ellos; lo que pasa es que no tengo miedo ni novedad. Nunca tuve” (*JC*, p. 86).

En ese sentido, Villanueva y Viña-Liste han señalado que:

Una de las técnicas más frecuentadas por Onetti consiste en hacer que sus personajes evoquen con reiteración obsesiva sus recuerdos de vivencias pasadas, pero no de una manera sucesiva en su temporalidad, sino con discontinuidad cronológica; lo mismo hacen los narradores con su fragmentación del discurso, creando la sensación de un tiempo no fluyente, inmóvil y superponible en sus breves cortes [...].⁵⁰⁹

También “La novia robada” (1968) continúa la tradición de las alteraciones temporales. No sabemos del todo cuando ocurrieron los eventos, porque “[...] confusiones inevitables impiden fechar con exactitud el día, la noche del primer gran miedo” (*CC*, p. 338). La memoria, entonces, reconstruye el día o la noche, y los distorsiona; o los inventa, ¿qué más da? Hay un momento en que la historia experimenta un salto de cuarenta años hacia el futuro; ese segmento pertenece a las conjeturas del narrador sobre lo que habría ocurrido si Moncha Isaurralde hubiera vivido esos años, si no hubiera muerto a los veinte y nueve, víctima del suicidio:

509 D. Villanueva y J. María Viña Liste. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 131.

“[...] alguno puede haber jurado que vio, cuarenta años después de escrita esta historia, a Moncha Isaurralde en la esquina del Plaza. No interesan los detalles de la visión, los festejos edilicios de Santa María que festejaría *El Liberal*. Sólo importa que todos contribuyan a verla y sepan coincidir” (CC, p. 339). Si todos coinciden, la coincidencia deviene verdad: la verdad no es lo que ocurrió: es lo que el pueblo de Santa María crea que ocurrió.

El tiempo (tiempo = memoria) también distorsiona los acontecimientos en “Matías el telegrafista” (1970), como podemos contactar en esta escena en que el narrador dice: “Por eso, sin propósito mayor, intento transcribir ahora mismo la versión referida para preservarla del tiempo; de sobremesas futuras” (CC, p. 343).

Por su parte, el fragmentarismo de la novela *Dejemos hablar al viento* (1979) es tan radical, que tiempo, memoria y argumento no son más que palabras, referencias fugaces. Nuevamente el tiempo se cuenta por páginas y no sólo por horas y días, rasgo de la narrativa de J. C. O. que ha documentado Joaquín Marco,⁵¹⁰ y que reaparece en *Cuando ya no importe* (1993), en la escena en que el narrador anota: “Pero ni yo sabía de mi acercamiento, tan lento, a través del gotear monótono de los días y las páginas, a la más dolorosa y vulgar de las caras de mi desgracia” (CNI, p. 24). La última frase hace alusión, obviamente, a uno de los cuentos más conocidos de Onetti.

También la siguiente cita resulta interesante porque recoge la idea de Onetti sobre el tiempo y su percepción sobre lo grotesco; e incluye la *o* disyuntiva, presente a través de toda su obra: “El almanaque en la pared, tan visitado por las moscas, adornado con dibujos de escenas campesinas, ya había envejecido o muerto y persistía en mentir con sus fechas nombrando días que ya eran difuntos anónimos enterrados para siempre en una fosa común” (CNI, p. 100). Más adelante retoma el tema obsesivo de la incertidumbre de la memoria, de las posibles historias que conforman la historia final: “Tal vez esté confundiendo los tiempos. Elijo éste para Díaz Grey. La imposición del teléfono parió indignación y tristeza” (CNI, p. 133).

510 Joaquín Marco. *Literatura Hispanoamericana: Del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 200.

El hecho de alterar los acontecimientos a través de las fluctuaciones de la memoria ofrece a Onetti una riqueza creadora fundamental. De esa manera se refuerza el carácter deliberadamente ficticio de las narraciones y aumenta la polisemia textual. El lector se enfrenta a historias cuya veracidad tendrá que ser determinada por él mismo, constituyéndose así en parte de esas historias. Esto significa que las narraciones de Onetti son abiertas, y que, por tanto, no existe una verdad en la que podamos confiar, sino muchas verdades de dudosa confirmación. La memoria, que distorsiona los eventos y crea realidades ficticias, así como el tiempo, fluctuante como un péndulo, tendrán la última palabra cuando intentemos recomponer los hechos y organizar las historias narradas por el genio revolucionario del escritor uruguayo.

Creación de una atmósfera asfixiante

La elaboración de escenas ridículas, cínicas, y desarrolladas en un ambiente marginal, a veces nauseabundo, ocupa un lugar preponderante en la construcción del universo onettiano. El escritor elabora minuciosamente todo aquello que le ayuda a edificar la zona grotesca⁵¹¹ de su literatura, esa atmósfera en la que “únicamente se salvan las putas, los poetas y las adolescentes”.⁵¹² Pero para alcanzar la extraña belleza literaria de esa zona Onetti recorrió un largo camino. No bastaba con que dispusiera, en palabras de Verdú, “de los anteojos pares de la muerte”. De que contara con “una vista literaria que lograba hacer equidistante la

511 “Como categoría literaria, lo grotesco es descubierto en el Romanticismo (Víctor Hugo, Gautier, Bécquer en España), aunque su práctica, como muestra Bajtin [...] era muy anterior. Bajtin lo define como ‘una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible de la forma creada’. Las causas de la deformación grotesca pueden ser, como afirma Pavis, extremadamente variables: van desde el puro gusto por el efecto cómico hasta la sátira política y filosófica. Sin embargo, todas las formas tienen en común la referencia a una realidad que conocemos y esa mezcla de elementos diversos, que no permiten que nos riamos abiertamente con esta especie de caricatura” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, pp. 191-192).

512 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1980 (1984), p. 142.

esperanza y la desesperación; la cita de una curación sin plazo desde el equilibrio de una dolencia perfecta”.⁵¹³ Faltaba mucho más: la dedicación, el esfuerzo solitario de ir construyendo peldaño tras peldaño su obra.

Sus primeros cuentos y novelas representan intentos por crear ambientes poco comunes, inusuales por indeseables; sin embargo, el esfuerzo no siempre resultaba recompensado. De todos modos, se anticipó a la estrecha concepción poética de los escritores de su generación, como señala José Manuel Camacho:

Adelantándose a los novelistas más señeros del ‘boom’, Onetti ha sido uno de los primeros escritores en comprender que toda obra es la suma de estructura y lenguaje, lo que le ha permitido crear un universo asfixiante, lleno de seres degradados, indiferentes, bordeando siempre la legalidad y la razón”.⁵¹⁴

Aunque, repito, hubo de recorrer un largo trecho antes de lograr textos de auténtico valor literario. La falta de maestría en los primeros cuentos resulta evidente cuando, en lugar de sugerir el desagradable ambiente pretendido, intenta presentarlo de golpe, nombrarlo a secas. Un ejemplo particular de esa flaqueza lo constituye “El obstáculo” (1935), cuento en que el narrador pretende erigir un ambiente misterioso, y no lo consigue.⁵¹⁵ De ahí el frecuente y desafortunado uso de las palabras “extraño” y “misterioso” (CC, pp. 42), palabras que no son suficientes para crear lo extraño ni el misterio. Cuando intenta presentar ante el lector un rostro de “rasgos extraños y repugnantes”, fracasa igualmente. Si, en lugar de nombrarlo, describiera el rostro, resultaría repugnante la escena.

En “El obstáculo” el narrador nombra en exceso. Debería sugerir,

513 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 8.

514 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, pp. 277-280.

515 La escena es esta: “Miraba fijamente, hipnotizado por un extraño miedo, temeroso de hablar y de moverse, esperando ante la idea de que el otro fuera a despertar, a sonreírle con la boca encendida y marchita, a mirarlo también con sus ojos de vidrio” (CC, p. 41).

que es lo que finalmente hace cuando trata de describir, unos párrafos más adelante, un ambiente nauseabundo: “Lo oía respirar más ligero por la nariz temblorosa, mientras que dos líneas de saliva se estiraban en las esquinas de la boca” (*Ibid.*). Como se observa, en vez de decir que se trata de una situación nauseabunda describe tal situación, provoca en el lector la desagradable sensación.

Al igual que en la mayoría de sus primeros cuentos, en la primera novela, *El pozo* (1939), elige un ambiente sombrío, atmósfera que irá perfeccionando en obras posteriores. Mundo marginal que destaca los detalles sórdidos: “Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez. Hay dos catres, sillas despatarradas y sin asiento, diarios tostados de sol, viejos de meses, clavados en la ventana en el lugar de los vidrios” (*EP*, p. 9). De nuevo un personaje aparece tirado en la cama, mirando el techo, esperando no se sabe qué designios a través de los ventanales. No sabemos qué espera Eladio Linacero, pero sospechamos que no es nada bueno, porque este personaje es “demasiado consciente de la sordidez del mundo”, como observa Máximo Vega: “Es un desencantado, pero esta frustración no lo ha convertido en un cínico, sino en un amargado. [...] No le interesa el futuro, por lo que no alberga ningún tipo de esperanza; sabemos que las esperanzas siempre están proyectadas hacia el futuro”.⁵¹⁶ Es que, como ha comentado Hugo Verani, desde la publicación de *El pozo*, el escritor uruguayo “ha venido elaborando un universo en incesante desintegración, poblado de seres sin fe cuyo mundo se desmorona en el silencio”.⁵¹⁷

Apasionante como pocos textos onettianos, “Un sueño realizado” es publicado en 1941. Ese cuento ha sido catalogado por la crítica como obra maestra, en él Onetti alcanza edificar el ambiente sofocante que anhelaba. La atmósfera está tan cargada de inmundicias que el personaje “se espantaba las moscas y el calor con la servilleta” (*CC*, p. 107). La pertinente elección de

516 Máximo Vega. *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumbo Norte, 2011, p. 82.

517 Hugo Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 187.

las palabras define, como si de un juego semántico se tratase, contrastes peculiares. Así, el mozo no sólo se espantaba las moscas, sino también el calor. El narrador mezcla elementos tangibles con otros menos palpables, inaudita combinación que tanto apasionó al escritor de “Letras y frases anidadas en un universo nocturno, no importa el sol que haga”.⁵¹⁸

Más que grotesco, el ambiente es desolador. Haciéndose acompañar de actores decadentes, una mujer desea representar su anhelado sueño: su propia muerte. Y lo desea porque, como ha sentenciado García Berrio:

Exultamos en el instante en que logramos imponer olvido y tregua a la rueda demoledora del tiempo de la extinción; y cuando no, revivimos nostálgicos la memoria narrada de algunos de esos instantes absolutos del triunfo efímero contra la fatalidad, o nos ensombrecemos sobrecogidos ante la presentación de las alturas más ejemplares del destino trágico.⁵¹⁹

De ese modo “la adolescente supérstite, oculta por un vestido negro y una cabellera gris”, huye de la vida indeseable hasta su sueño, hacia el vacío esperanzador de la muerte: “Final beatífico si se le compara con el de Bob, el de Esperanza, el de la heroína de *Convalecencia* o el del fantasma nupcial que habita las páginas de *La novia robada*”.⁵²⁰

Ese destino indeseable está presente, también, en “Regreso al sur” (1946), cuento que parodia algunas ideas usadas, entre otros, por Jorge Luis Borges. Por ejemplo, cuando el narrador dice: “En la Asistencia Pública los dejaron entrar en seguida, los guiaron por un corredor, caminaron por un laberinto hecho de

518 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 10.

519 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 471.

520 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México, D. F., Premiá Editora, 1984 (1980), pp. 168-169.

bastidores y entraron después en una sala grande [...]” (CC, p. 151). Este laberinto onettiano no resulta tan atractivo, místico, como los pasadizos de espejos borgianos; es, por el contrario, un laberinto repleto de miserias, atravesado por seres marginales, un universo en el cual “los decorados se vuelcan casi invariablemente sobre una simbólica habitación con la ventana orientada hacia un patio tosco. Los exteriores son interiores. O mejor, el paisaje traza, a despecho del clima, una atmósfera de mausoleo”.⁵²¹ A pesar de la tragicidad de “Regreso al sur”, la desgracia es más palpable en *Un sueño realizado*. Digámoslo con las palabras de Fernando Curiel: “Ninguna salvación del alma alcanzará en Onetti, el Onetti del discurso herético, la plenitud alcanzada por la mujer de *Un sueño realizado*. Para siempre inaccesible al tiempo y a su putrefacción inmisericorde y apagada”.⁵²²

El típico ambiente que Onetti venía elaborando en textos precedentes se eleva, en todo su esplendor, en “Esbjerg, en la costa” (1946). Para esta fecha su mundo está definido, y en él las mujeres son feas, gordas; el color amarillo es empleado asociado a esa fealdad. Además, toda relación amorosa es una *guerra fría* en la que los amantes se espían sin esperanza, con la certeza de que no poseen sino un destino que debe ser irremediamente cumplido. Basta un fragmento del cuento para encontrar, reunidos, esos rasgos narrativos: “Kirsten, corpulenta, sin tacos, un sombrero aplastado en su pelo amarillo; y él, Montes, bajo, aburrido y nervioso, espionando la cara de la mujer, aprendiendo sin saberlo nombres de barcos, siguiendo distraído las maniobras con los cabos” (CC, p. 155).

En “Esbjerg, en la costa” sobresale el tono desesperanzado que empieza a ganar terreno en los años cuarenta. Son los años de “la popularización del existencialismo (o los existencialismos) y [...] para el escritor el compromiso fundamental no podía sólo ser político, o estratégico”. A partir de esa década, “[...] mientras una

521 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 10.

522 Fernando Curiel. *Ob. cit.*, pp. 168-169.

buena parte de la literatura latinoamericana se orienta hacia la estéril polémica del *engagement* [...] otros escritores más importantes de ese período [Octavio Paz y Nicanor Parra, Juan Carlos Onetti y José Lezama Lima, Julio Cortázar y Joao Guimaraes Rosa] poco o nada” (tienen) “que ver con esos planteos elementales de la política literaria”.⁵²³

La capacidad del narrador para provocar situaciones nauseabundas está puesta a prueba en “Esbjerg, en la costa”; leamos: “Creo que me contó la historia, o casi toda, el primer día, el lunes, cuando vino a verme encogido de hombros como un perro, con la cara verde y un brillo de sudor enfriado, repugnante, en la frente y a los lados de la nariz” (*Ob. cit.*, p. 157). Percibimos sencillez en la expresión y en el tono apartado y distante del narrador, escritor maduro a pesar de su juventud. Para el final de los cuarenta, Onetti se aproxima al objetivo de edificar su orbe grotesco; lo ha ido creando pacientemente desde “El posible Baldi” de 1936 “hasta el sinuoso y convincente itinerario del asco en *La vida breve*”,⁵²⁴ novela ésta en la que “sería posible apartar la realidad de la credulidad y gozar el erotismo de cualquier ruina”.⁵²⁵ Sólo hay que recordar el pecho mutilado de Gertrudis, la dulzura inusitada de reflexiones de Brausen al respecto, para aceptar que en ese erotismo de las ruinas “residía su magnetismo. [...] Aprendiendo de su quiebra disecada se podía tratar la calamidad con la bonanza con que se acaricia una cicatriz”.⁵²⁶ O pensemos en ese otro Brausen que es Díaz-Grey, criatura creada por el primero pero que en verdad no es más que un rasgo de la personalidad del creador, de sus sueños. Y el ser creado, Díaz-Grey, poco a poco “es llevado fuera de horarios y obligaciones a un mundo donde la casualidad y el sinsentido se unen en el enorme bostezo de la nada: ni el rigor profesional ni

523 Emir Rodríguez Monegal. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 141.

524 Mario Benedetti. “Temas y problemas”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, pp. 362-363.

525 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 8.

526 *Ibid.*

el placer sexual se le dan ya a Díaz-Grey, vigilado, como por dos fantasmas, la pareja de Elena y su marido”.⁵²⁷

En la creación de ambientes desagradables, pero artísticamente válidos, juega su papel el uso de diminutivos; con ellos, el narrador ridiculiza a los personajes. Los utiliza desde sus primeros textos hasta la novela final, *Cuando ya no importe* (1993), en la que están asociados a la ironía y a la procedencia del personaje principal, quien pertenece a la clase social baja. En “El álbum” (1953), el uso de los diminutivos tampoco tiene desperdicios:

—“Debe estar de la cabeza” —dijo Vázquez—. “Hace una semana que está en el hotel, el Plaza; vino sola, dicen que cargada de baúles. Pero toda la mañana y la tarde se las pasa con esa valijita ida y vuelta por el muelle, a toda hora, a las horas en que no llegan ni salen balsas ni lanchas”.

—“Es fea, debe tener sus añitos” —dije, bostecé (CC, p. 176).

Otra vez, en *Los adioses* (1954), el narrador recurre a las palabras, descripciones y situaciones que caracterizan la prosa onettiana: preeminencia de los colores gris y amarillo, también rojizo (quizá porque esta novela transcurre en primavera); personajes desesperanzados, calles sombrías, senderos opacos, ambientes nauseabundos: “A veces se interrumpía para mascar la visible mezcla de salame y queso, a ratos mascaba hablando” (*LA*, p. 45). *Los adioses* posee una de las escenas grotescas mejor logradas: el momento en que el enfermo no soporta el frío, acrecentado por la enfermedad, y se ve obligado a acostarse en el basural, sobre la inmundicia; sólo allí se siente reconfortado, mientras toma el sol de la mañana bañado por el zumbido espectral de las moscas de la muerte:

El tipo se quedó con el chico, y se lo llevó a pasear al lugar más lindo que encontró en todo ese tiempo: el depósito de

527 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 200.

basura. Se tiró en camisa al sol, con el sombrero en la cara, arrancando sin mirar yuyos secos que masticaba mientras el chico se trepaba por las piedras. [...] Y el tipo, véalo, tirado al sol con el saco por almohada, el sombrero en los ojos, casi al lado del montón de papeles, frascos rotos, algodones sucios, como un cerdo en un chiquero, sin importarle nada de nada, del chico, de lo que podían estar hablando las mujeres allá arriba (*LA*, p. 106).

La escena nos trae a la memoria la observación de Benedetti cuando expresa: “Onetti [...] rara vez se acuerda del paisaje; quizá la única novela en que pudo hacerlo fue *Los adioses*, que transcurre en una estación vagamente turística, pero es evidente que, aun en ese propicio contorno, prefirió casi siempre darle la espalda”.⁵²⁸ Lo que sí está presente en *El pozo* como en las siguientes novelas, por ejemplo en *Tierra de nadie*, es la supremacía de los contrastes luces-sombras. Al referirse a ese elemento, Fernando Curiel señala que “uno de los rasgos sobresalientes de la novela de 1943 radica [...] en su empleo del color, en una atmósfera plástica atravesada por destellos y penumbras. La luz o su ausencia demarca el espacio urbano y textual”.⁵²⁹ Para más adelante concluir, al referirse al contenido político (inusual en la narrativa onettiana) que: “Para esta noche [...] narra algo más que un ‘suceso’ político. Pese al tema que la inspira, al complejo de culpa del autor y a su exacta [por imaginada] crónica del terror fascistoide”.⁵³⁰

528 Mario Benedetti. “Temas y problemas”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 361.

529 Fernando Curiel. *Onetti: calculado infortunio*. México D. F., Premiá Editora, 1984 (1980), pp. 151-152.

530 *Ibid.* Curiel es enfático al defender la posición política, el desdén a veces por la política, de Onetti: “Tachado de apolítico, indiferente social, Juan Carlos Onetti podría jactarse de haber ido más allá, en su retrato del fascismo criollo, de quienes dicen empuñar la pluma como si fuera un fusil justiciero. Sin deliberación, sin eufemismos, sin pedir recompensa alguna, el narrador uruguayo miró a tiempo infiernos históricos, signos feroces cuyo significado llámase Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Asunción, etcétera (*Ob. cit.*, p. 153). Carlos Fuentes, por su parte, compara la posición política de Onetti con la de Céline, para llegar a la siguiente conclusión: “Lo que no hay en Onetti es el antisemitismo de Céline: Onetti tiene demasiado humor para ser ideólogo racista” (Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 198).

El tono narrativo de “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956) deja entrever su similitud con el de *Los adioses*; pero hay un aura de humor en la “Historia del Caballero...” que distancia las dos narraciones, publicadas con dos años de diferencia: el humor. De hecho, en el cuento encontramos la escena de mayor humor del conjunto de la obra de Onetti. No se trata del típico humor negro, desencantado, que hallamos en toda su producción, sino de un humor ingenuo, atípico en su obra.

La escena es aquella en que el narrador nos cuenta el pasado escandaloso de doña Mina, los detalles de las tres ocasiones en que Mina, “entre la pubertad y los veinte años”, escapó con sus amantes... (CC, p. 199). Todo resulta cómico. Sin embargo, al final de la historia la comicidad adquiere carácter trágico, pues cuando conocemos las especificaciones del testamento de doña Mina (ha dejado su fortuna a familiares lejanos, mientras que a la pareja que la cuidaba les ha dejado el perro sarnoso y quinientos pesos), el joven Caballero enloquece y se derrumba, literal y simbólicamente, ante la tumba llena de flores de la vieja; y la Virgen encinta espera en el puerto, rodeada por la miseria y la soledad, circundada por el ambiente marginal y miserable. La fortuna no acompaña por mucho tiempo a estos personajes de fluctuante reputación, truhanes disfrazados de príncipes. A esta condición se refiere Andrés Amorós cuando explica que: “En la novela contemporánea son muy frecuentes los personajes dudosos, contradictorios, que emprenden rutas acertadas y luego las abandonan, que saben elevarse a héroes en un capítulo para volver a su mezquindad en el siguiente”.⁵³¹

Los personajes en mangas de camisa, el juego de luz que proyecta la imagen de una figura en el camino, son rasgos distintivos de esta narrativa. Y reaparecen en “La cara de la desgracia” (1960), como podemos confirmar: “Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo. La luz hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos que une la carretera

531 Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 60.

y la playa con el caserío” (CC, p. 227). Estos contrastes de luces y paisajes desolados también se ajustan al ambiente de la época, pero con una fuerza sin par en nuestras letras. Y alcanzan su cenit en novelas como *El astillero* y *Juntacadáveres*. Así, como indica García Ramos, tenemos que el “nihilismo contemporáneo inaugurado por Friedrich Nietzsche y continuado por Heidegger y Sartre, y retomado desde una situación de francotirador por [...] E. M. Ciorán, encuentran en Juan Carlos Onetti, a través de Larsen, una de las más sorprendentes interpretaciones dentro de la tradición literaria”.⁵³²

El uso de los colores azul y rojo atestigua una atmósfera distinta desde el inicio de este cuento, como si el autor abandonara el universo hasta esta fecha construido; pero más adelante el ambiente será colmado por los usuales contrastes de luces y sombras, con los que logra el sello distintivo de su obra.

Al tratar de entender sus antihéroes, llegamos a la conclusión de que estos personajes no podrían vivir en un mundo paradisíaco, sino en este orbe sórdido que es como un eco del alma de sus habitantes. Así lo sentimos en “Justo el treintaiuno” (1964) cuando el narrador observa a Frieda, y comenta: “Frieda se incorporó con un ataque de risa y se dejó caer de costado salpicando el piso con la baba” (CC, p. 322). O en *Juntacadáveres* (1964), donde los diminutivos son usados nuevamente para crear situaciones ridículas, decoradoras de la atmósfera en que las criaturas conviven: “Los changadores cargaron las valijas, la caja de cartón, una bolsa de cretona, y se acercaron a nosotros, al trote y doblados, simulando el esfuerzo; uno de ellos guiñó un ojo y nos mostró un diente; doblaron hacia la derecha, fueron golpeando las losas y la tierra con el cáñamo de las alpargatas, cruzaron la puertita pintada de verde y acomodaron los bultos en el Ford de Carlos” (JC, p. 13). La valija que acompaña a estos seres destaca su carácter de pasajeros por el mundo; también subraya que esas valijas son la posesión con que cuentan, que sus vidas son vividas al margen de cualquier comodidad o abundancia.

532 J. M. García Ramos. “Prólogo”, en *El astillero*. 6ta. ed., Madrid, Cátedra, 2001, p. 34.

Lo grotesco alcanza grado de perfección en “La novia robada” (1968); se erige sobre la base de la locura y la muerte.⁵³³ De la locura, porque Moncha Insaurralde perdió, hace tiempo, la lucidez y desea casarse con un Marcos Bergner ya muerto; de la muerte, porque la historia real termina con el hálito final de Moncha, deceso que constituye el inicio de la historia contada por el médico: “[...] yo que empiezo a oler la primera, tímida, casi grata avanzada de tu podredumbre” (CC, p. 324). En cambio, en “Matías el telegrafista” (1970) el humor se impone sobre los detalles grotescos: “Cuando [el jefe o gerente de TT] se echó hacia atrás levantando un brazo vimos que toda la pared a sus espaldas era un enorme planisferio en el cual los rigores de la geometría decorativa no respetaban los caprichos de las costas” (CC, p. 353). El cuento se queda en el intento, en el proyecto, toda vez que la grandiosidad de la historia anunciada por el narrador no llega a materializarse, y lo que se presentía como evento trágico deviene caricatura.

Algo muy distinto ocurre en “El perro tendrá su día” (1976), que narra una venganza: valiéndose de sus perros doberman, Jeremías Petrus mata al amante de su esposa Josephine. El capataz y los peones que trabajan para Petrus encubren el asesinato asegurando que Jeremías no estaba en la casa cuando los perros descuartizaron al “ladrón de gallinas”, y el comisario Medina acepta un soborno para dar el caso por cerrado. Finalmente, Josephine abandona a Petrus y se va a Francia.

Es este el cuento que hace mayor uso de la ironía y del sarcasmo, especialmente en el diálogo que sostienen Petrus y el comisario:

- “Siéntese, comisario [Invitó Petrus]
- “La última vez que nos vimos yo me llamaba Medina.”
- “Pero hoy resolví ascenderlo. Ya sé lo que lo trajo.”

533 En el libro *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Vargas Llosa se refiere a este cuento para ejemplificar lo que él denomina “un estilo que podríamos llamar crapuloso”. Nos recuerda que en las narraciones de Onetti: “Lo frecuente es que el narrador narre insultando a los personajes [...] y provoque al lector, utilizando con frecuencia metáforas e imágenes sucias, relacionadas con las formas más vulgares de lo humano, como la menstruación y el excremento” (p. 116).

Medina miró dudoso la profusión de butaquitas doradas.
 —“Siéntese en cualquiera” —insistió Petrus—. “Si la rompe me hace un favor. Y ante todo, ¿qué tomamos? Estoy pasado de ginebra.”
 —“No vine a tomar.”
 —“Ni tampoco vino a contarme que en horas de servicio nada de alcohol. Hace meses no me llegan botellas de Francia. Algún milico estará tomándose mi Moët Chandon en rueda de chinas. Pero tengo un bitter Campari que me parece justo para esta hora” (CC, p. 410).

Los procedimientos técnicos y estilísticos que ha venido desarrollando a lo largo de los años aparecen en este cuento; a saber: a) metáfora descriptiva (“El hombre de la levita hizo un círculo con los brazos encima de la perrera y se alzó en seguida la ráfaga oscura de los cuatro doberman, casi flacos, huesos y tendones, y la ciega ansiedad de los hocicos, los dientes innumerables” —CC, p. 405); b) doble adjetivación consecutiva (“Entonces era bajo y fuerte, vestido con bordados grises, cinturón ancho pesado de esterlinas [...]” —*Ibid*); c) duda del narrador introducida por el uso de la conjunción “o” ([Vestido con] El facón de plata, a veces, por alarde o adorno y el sombrero con el ala hacia atrás” —CC, p. 406); d) uso de diminutivos para crear ambiente de burla e ironía (“Un viernes lejano, inquieta porque temía a otro hombre, había consultado el relojito: supo así que la operación completa duraba dos horas” —CC, p. 407); e) búsqueda de musicalidad (“[...] porque al llegar al principio de Enduro hizo que el tordillo joven que tiraba del birlocho torciera hacia la izquierda y lo arrastrara” —*Ibid*); e, f, g) presencia opresora del pasado, animalización de las mujeres y creación de un ambiente grotesco, en este caso específico para ridiculizar el rito amoroso (“Luego se acercó y, como siempre, empezó por los pies de la muchacha, sollozando con su voz ronca, pidiendo perdón con bramidos incomprensibles por una culpa viejísima y sin remisión, mientras la baba caía mojando las uñas pintadas de rojo” —CC, p.409); h) intertextualidad, alusión a *El astillero*, reaparición de

Jeremías Petrus y del comisario Medina y de la ciudad de Santa María (“Petrus no sonreía porque había descargado la burla desde años atrás, tal vez para siempre, a los bigotes de viruta de acero. Recordaba impreciso su aproximación a la cincuentena; sabía todo lo que le faltaba hacer o intentar en aquel extraño lugar del mundo que aún no figuraba en los mapas [...]” —*Ibid*); frases poéticas que buscan desacelerar la narración, a la vez que definen el carácter de algunos personajes (“Los perros le comieron la garganta, las manos, la mitad de la cara. Pero el difunto no vino a robar gallinas. Vino de Buenos Aires y usted no fue a Buenos Aires. / Una pausa mordida por los dos, un miedo compartido” —*CC*, p. 411).

Además de las variadas formas de la prosopopeya, que el narrador va distribuyendo a lo largo del cuento, son las elaboraciones de breves escenas grotescas las que ayudan a conformar la atmósfera asfixiante de “El perro tendrá su día”. Creaciones que el narrador decide no ocultar cuando expresa: “Petrus olía un peligro pero ningún temor. Sus peones habían sido torpes y también él por haber confiado en ellos y en la farsa grotesca” (*CC*, p. 411).

En lo que respecta a *Cuando ya no importe* (1993), nos enfrentamos al ambiente miserable de otras novelas, pero inusualmente intelectual. Esta circunstancia reveladora conecta la novela, ante todo, con *La vida breve* (1950): “Nos consolábamos a veces con comidas a las que buenos amigos nos invitaban, chismes, discusiones sobre Sartre, el estructuralismo y esa broma que las derechas quieren universal, saben pagar bien a sus creyentes y la bautizan posmodernismo” (*CNI*, p. 11). Subrayamos la palabra *inusual*, porque el existencialismo onettiano, a diferencia del sartreano o del camusiano, evade las intelectualizaciones en beneficio de las narraciones en que la vida misma, no las reflexiones sobre ella, son piedra angular, soporte de los eventos.

El paso de los años no mitigó el énfasis puesto en lo grotesco. Antes al contrario: el ambiente nauseabundo alcanza límites insuperables en *Cuando ya no importe* (1993), la última novela publicada por el escritor uruguayo: “—Muy simple. Estaba

pariendo y no podía parir. Sólo mierda y sangre” / “—Sí, es la poesía de todos los nacimientos” (*CNI*, p. 46).

Pero si bien es cierto que lo grotesco alcanza insuperables manifestaciones en *Cuando ya no importe*, no menos cierto es que el humor, en cambio, experimenta un retroceso lastimero: como se basa en refranes y frases populares insulsas (*CNI*, p. 62), pierde la magia de humor negro que ha caracterizado la obra de Onetti. Humor más directo, más callejero, que el de la mayoría de sus novelas; humor fiel a los triviales chistes de la cotidianidad: “La cara de la mujer seguía siendo inadmisibles pero las nalgas podían competir ventajosamente con las de cualquier muchacha africana” (*CNI*, p. 71). ¡Por dios!

Con todo, Onetti también es humano, demasiado humano. ¿Para qué esperar la inexistente perfección terrenal? Es mejor aceptar que es, simplemente, humanamente grandioso, creador de ambientes estéticamente ejemplares; y que, por tanto, permanecerá entre los sublimes escritores del siglo XX. García Berrio sentencia que: “Nadie tal vez como Shakespeare y Joyce, a su imagen y semejanza, han acotado entusiásticamente el arrebató eufórico; pocos como Cervantes y Proust han acogido el dulce transitar de la melancolía; mientras que con eminencia Homero y Dante o algunos novelistas modernos como Kafka, Thomas Mann y Blanchot, en distintos registros, nos han entregado el imposible relato de las postrimerías”.⁵³⁴ Yo agregaría, al lado de estos últimos, a Juan Carlos Onetti. Pero sin dejar de hacer, con Vicent Verdú, la observación de que:

La desdicha nunca ocupa, en el cosmos de Onetti, el puesto alternativo de la fortuna. La desdicha no gotea, está coagulada. Y su anverso, la felicidad, pertenece a un espacio ausente y despojado de sustancia. La desventura, por eso mismo, como estado incomparable, nunca brama o estalla en humores o linfas. Cualquier dolor toma pronto, ante sus

534 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 467.

lentes, la expresión de una geología sobre la que la literatura puede trazar los planos.⁵³⁵

¡Salud!

Otras peculiaridades de la saga de Santa María

La intertextualidad⁵³⁶ en la obra narrativa de Onetti ha sido ampliamente estudiada, debido a que es una característica distintiva de su universo literario. Esta intertextualidad no se limita a la reiteración del espacio geográfico, Santa María, sino que se extiende al comportamiento de los personajes, a la creación del ambiente psicológico y filosófico y a la manera en que la Naturaleza ejerce influencia en sus antihéroes. Aspectos estos que conforman la saga concebida por el autor uruguayo más importante del siglo XX. Como ha señalado Paz: “Hay escritores que crean un lenguaje: el ejemplo máximo moderno es Rubén Darío; otros que recrean una atmósfera, un clima físico y espiritual, como nuestro López Velarde; otros, en fin, que son creadores de un mundo y de una sociedad. Onetti es de los últimos”.⁵³⁷ En las siguientes páginas realizaré un recorrido por los cuentos y novelas (por los que “transitan hombres y mujeres que con frecuencia son más reales que las gentes con

535 Vicent Verdú. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 8.

536 “La intertextualidad es ‘el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado’ (M. Arrivé, *Problèmes de Sémitique*); estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia. El término procede de la teoría de Bajtin, que plantea la novela —especialmente la de Dostoievsky— como una ‘heteroglosia’, cruce de varios lenguajes; lo pone en circulación Julia Kristeva, que escribe: ‘Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.’ Es decir, que el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores (cfr. L. Perrone-Moisés, *L’intertextualité critique*, en *Poétique*, n° 27). Barthes, al desarrollar estas ideas, separa el concepto de intertexto de la antigua noción de fuente o influencias: ‘Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores’. Se habrá de distinguir también entre una intertextualidad general o externa (relaciones intertextuales entre textos de diferentes autores) e intertextualidad restringida o interna (relaciones intertextuales entre textos del mismo autor)” (A. Marchese y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, pp. 217-218).

537 Octavio Paz. *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 284.

las que nos cruzamos todos los días en calles, oficinas y reuniones sociales”⁵³⁸ en que más se destaca el carácter inter y metatextual de la obra de Onetti.

Empecemos por recordar, con Elena M. Martínez, que “La noción intertextualidad subraya que leer es situar una obra en un espacio discursivo, relacionándolo con otros textos y a los códigos de ese espacio”.⁵³⁹ Onetti elige diferentes ambientes y espacios geográficos como escenario, pero su aporte singular, en ese sentido, se debe a la creación de un espacio mítico llamado Santa María, universo creado por Juan María Brausen en *La vida breve* (1950); luego de inventarlo, resultado de su galopante imaginación, Brausen exclama, emocionado:

Ahora la ciudad es mía, junto con el río y la balsa que atraca en la siesta. Ahí está el médico con la frente apoyada en una ventana; flaco, el pelo rubio escaso, las curvas de la boca trabajadas por el tiempo y el hastío; mira un mediodía que nunca podrá tener fecha, sin sospechar que en un momento cualquiera yo pondré contra la borda de la balsa a una mujer que lleva ya, inquieta entre su piel y la tela del vestido, una cadenilla que sostiene un medallón de oro, un tipo de alhaja que ya nadie fabrica ni compra. El medallón tiene diminutas uñas en forma de hoja que sujetan el vidrio sobre la fotografía de un hombre joven, con la boca gruesa y cerrada, con los ojos claros que se prolongan brillando hacia las sienas (*LVB*, p. 23).⁵⁴⁰

538 *Ibid.*

539 E. M. Martínez. *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Verbum, 1992, p. 100. Por su parte, Marchese y Forradellas plantean, al referirse a ese otro aspecto de la interrelación de textos que es la intratextualidad: “Si el texto es un sistema de estructuras que están en correlación entre sí en distintos niveles, cualquier elemento que pertenezca al texto (o intertextual) adquiere su valor de la relación que establece con los otros (contextuales), formando con algunos isotopías o estratos de sentido, que atraviesan el texto de un modo más o menos complejo. [...] El análisis intratextual, por otra parte, está siempre sostenido o completado tanto por la intertextualidad [...] y la interdiscursividad, como por la referencia de los elementos textuales a los códigos histórico-literarios apropiados, de tal forma que únicamente un complejo estudio y reconocimiento del texto es capaz de descifrarlo, de hacer surgir de él su sentido totalitario” (A. Marchese y J. Forradellas. *Ob. cit.*, pp. 218-219).

540 He usado la misma cita en otro apartado (“La frontera entre la realidad y la ficción”). En los

Por supuesto, esa mujer será Elena Lagos, la señora Lagos; y el hombre joven, el amante al que ella perseguirá.

El resultado de la intertextualidad⁵⁴¹ en la obra de Onetti es, pues, la creación de una saga,⁵⁴² erigida sobre el espacio mítico⁵⁴³ de Santa María. Allí desarrollan sus vidas breves los personajes, quienes apenas establecen contacto con el mundo existente más allá de las fronteras geográficas y emocionales que circunda la ciudad erigida al lado de un río.

En esa saga los personajes no se mueven sólo hacia el futuro, sino que retornan al pasado; “van y vienen, trabajan, viajan, aman, odian, hablan. También imaginan: son ellos o son, más que ellos, lo que pudieran o quisieran ser de acuerdo con su imaginación”.⁵⁴⁴ Es de esa manera como llegamos a conocer datos nuevos sobre personajes ya viejos o fenecidos. Muchos de los primeros cuentos y novelas contienen el germen de textos futuros. Ocurre con “El posible Baldi”, publicado en 1936, y del que Hugo Verani ha observado: “Dos motivos unificadores de *La vida breve* (1950) y de *El astillero* (1961) configuran “El posible Baldi” [...]: la invención, por parte del protagonista, de una personalidad imaginada y su identificación con ella; y el juego, no intelectual como en Borges, sino como creación de una razón para vivir, para continuar la

textos de Onetti, el entramado textual está tan elaborado que un mismo fragmento puede ser usado para innumerables aspectos narrativos.

541 “Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario [...], será necesario distinguir con precisión dos parejas de ‘participantes’ modelados sobre las funciones emisor-destinatario: a) el Escritor-Autor y el Lector, referidos al Texto-Escritura [nivel de comunicación que denominaremos extratextual]; b) el Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración [nivel intratextual]” (A. Marchese y J. Forradellas. *Ob. cit.*, p. 276).

542 Se entiende por saga la “narración en prosa —en verso le corresponden las eddas— que se centra sobre la historia de un pueblo o de una familia (sagas nórdicas medievales). Por extensión se ha dado este nombre a la novela o serie de novelas que se extienden sobre un período muy extenso de tiempo” (A. Marchese y J. Forradellas. *Ob. cit.*, p. 360).

543 “Para los griegos *muthos* significaba simplemente ‘relato’, o ‘lo que se ha dicho’ en una amplia gama de sentidos; una expresión, una historia, el argumento de una obra” (G. S. Kirk. *El mito*. Trad. Teófilo Loyola. Barcelona, Paidós, 1990, p. 21). En este estudio de la obra de Onetti usaré el concepto de mito como actitudes y eventos situados por encima de lo cotidiano y habitual, en su acepción relativa a lo sobrenatural.

544 Carlos Fuentes. *La gran novela latinoamericana*. México, D. F., Alfaguara, 2011, p. 199.

lucha”.⁵⁴⁵ Es decir, lo mismo que ocurre con Brausen respecto de Santa María (Brausen primero imagina la ciudad y luego se convierte en uno de sus habitantes), es lo que sucede con Baldi respecto de sus propios sueños de grandeza: se imagina parte de una historia trascendente, y luego asume que su vida fluye en esa historia, que es un héroe moviéndose en el peligro.

Entre las novelas publicadas antes de *La vida breve*, es preciso destacar, por su relación con futuras novelas y cuentos, *Tierra de nadie* (1941). Es en ella donde aparece por vez primera Larsen, antihéroe por excelencia; en *Tierra de nadie*, Larsen guía, en las artes amatorias, a “un adolescente asfixiado por el tedio que le rodea” y que decide ganarse la vida “bien como alcahuete, bien como gigoló”.⁵⁴⁶ A través de gran cantidad de narraciones, Larsen escapa de su realidad opresora encarnando el papel de hombre aparentemente interesado en el amor. O en los beneficios marginales que el amor provee. En ese sentido, es símbolo de los humanos, porque a través del fingimiento del amor y la muerte, todo ser humano puede “resarcirse del destino a través de su destitución momentánea”.⁵⁴⁷

También “Bienvenido, Bob” (1944) contiene el germen de futuras narraciones; guarda relación con *La vida breve*. “En *Bienvenido, Bob*, el joven que más tarde se corromperá para ingresar, gordo y abotargado, en las ruindades de la vida adulta, sueña en convertirse en arquitecto para crear una ciudad utópica a lo largo de la costa de Santa María”.⁵⁴⁸ La ciudad existirá, mas no será Bob quien la cree, sino la imaginación de Brausen. Pero aunque Santa María no surgirá completa de la imaginación de Brausen sino hacia 1950, ya en “La casa en la arena” (1949) Onetti ha definido sus ambientes

545 H. Verani. *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981, p. 271.

546 José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 280.

547 Antonio García Berrio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada). Madrid, Cátedra, 1994, p. 471. Berrio lo plantea con estas palabras: “Amor y muerte, triunfo y fracaso, gloria y desolación; el poder de fingirlos dota al hombre de la más dulce y compensadora de sus capacidades ilusorias: resarcirse del destino a través de su destitución momentánea. El poder literario de fingir historias, bajo la apariencia consoladora de un regalo de Mnemosyne, encubre en realidad el más ambiguo don de las divinidades del Leteo”.

548 Antonio Muñoz Molina. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos*. Madrid, Alfaguara, 1994, p. 23.

sombríos, ha elaborado su peculiar sintaxis, su no menos original semántica. Hacia 1949 la ciudad existía, pues, lo que faltaba era ponerle un nombre. Así, la intertextualidad se va ensanchando de un texto a otro y a otro, como leemos en la próxima escena de “La casa en la arena”:

Cuando Díaz Grey aceptó con indiferencia haber quedado solo, inició el juego de reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha. Veía las imágenes del recuerdo y se veía a sí mismo al transportarlo y corregirlo para evitar que muriera, reparando los desgastes de cada despertar, sosteniéndolo con imprevistas invenciones, mientras apoyaba la cabeza en la ventana del consultorio, mientras se quitaba la túnica al anochecer, mientras se aburría sonriente en las veladas del bar del hotel. Su vida, él mismo, no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido (CC, p. 163).

En ese cuento verificamos, nuevamente, que el autor ha concebido la creación de su poética como una saga en que sus primeros textos anuncian los futuros. Al referirse a Díaz Grey, el narrador de “La casa en la arena” comenta:

El médico sospechaba que, con los años, terminaría por creer que la primera parte memorable de la historia anunciaba todo lo que, con variantes diversas, pasó después; terminaría por admitir que el perfume de la mujer —le había estado llegando durante todo el viaje, desde el asiento delantero del automóvil— contenía y cifraba todos los sucesos posteriores, lo que ahora recordaba desmintiéndolo, lo que tal vez alcanzara su perfección en días de ancianidad (CC, p. 163).

De todos modos, como he anotado, aunque ciudad y personajes se habían sugerido o, literalmente en el caso de los personajes, habían aparecido en otros textos, es en *La vida breve* cuando la ciudad es fundada por Brausen. Pero los días de ancianidad los

vivirá Díaz Grey en su breve aparición, sexualmente corrompida, en *Cuando ya no importe* (1993).

Aunque el centro geográfico de casi toda la narrativa onettiana lo constituye Santa María,⁵⁴⁹ y ese espacio es nombrado y delimitado en *La vida breve* (1950), hay escenarios variados en que se mueven los personajes: “Otras localidades imaginarias, próximas a ella, son Lavanda, en la otra orilla del río, y Puerto Astillero, media hora en lancha aguas arriba. También se puede decir que Santa María retrospectivamente se apropia de las historias anteriores, cuyos afantasmados escenarios, Montevideo o Buenos Aires, parecen espectros premonitorios de la ciudad inventada”.⁵⁵⁰ En textos anteriores, como se ha visto, ese espacio se prefigura, sobre todo la atmósfera y el tipo de personajes que lo habitarán. “Pero [en *La vida breve*] Santa María se transforma en un espacio muy concreto. La onírica ciudad delineada por Brausen cristaliza en foco generador de situaciones y se vuelve un factor unificante de creación. Será el territorio mítico sin límites geográficos conocidos, donde se funden las corrientes temporales, sujeto todo acontecer al eterno retorno de lo igual”.⁵⁵¹

El capítulo de *La vida breve* titulado El Patrón (pp. 171-177) nos hace pensar en la siguiente novela, *Los adioses* (1954). El argumento de ésta se gestó en la novela de 1950; el personaje principal de *Los adioses*, el enfermo, parece sacado de las siguientes frases de *La vida breve*: “Tenía la cara demasiado seria para la edad y después vi que estaba pálido y flaco; no enfermo, sino como si hubiera estado enfermo, ya no” (*LVB*, p. 173), / “[...] conozco a la gente; a mí me bastaba con mirarle los ojos, la manera de caminar, cómo se quedaba en un rincón del comedor oyendo cien veces el mismo disco” (*LVB*, p. 174). También el capítulo titulado Los Macleod anuncia *Los*

549 “Es evidente que Santa María no es uruguaya ni argentina, sino más bien una suma de indicios (por lo menos rioplatenses)” (Mario Benedetti. “Temas y problemas”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). 9na. ed., México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 360).

550 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 109.

551 H. Verani. *Ob. cit.*, p. 248.

adioses; leamos la siguiente escena y comparemos: “Consiguió un taxi en la esquina y vi el último adiós de su mano, lo vi alejarse, en el comienzo de la noche, [...] hacia nuestro común destino de más automóviles, más dentífricos, más laxantes, más toallitas [...]; hacia el pálido, silencioso frenesí de la gusanería” (*LVB*, p. 161). La conexión de unos textos con otros, hacia el futuro y hacia el pasado es, definitivamente, más notoria a partir de *La vida breve*; desde la publicación de esa novela:

Los relatos individuales desarrollan entre sí un sistema de mutuas referencias. Desde entonces una continuidad de visión convierte el conjunto en un todo coherente; como si fueran fragmentos de una historia más vasta (...) sus relatos se entrecruzan, complementan y prolongan, procedimiento creativo que le vincula con ilustres antecesores (Balzac, Faulkner) y continuadores (García Márquez).⁵⁵²

Es evidente que, como anota José Manuel Camacho refiriéndose a *La vida breve*, “lo metaliterario alcanza su máximo alambicamiento cuando Arce (no Brausen) funda otra agencia”, distinta de la que dirige Stein, “llamada Brausen Publicidad, en la que va a coincidir con un tipo fracasado, llamado Juan Carlos Onetti, que ha escrito una novela titulada *La vida breve*”.⁵⁵³

En este recorrido por la saga sanmariana podemos verificar que “El álbum” (1953) está ligado a *El astillero*. El espacio físico del cuento recuerda el universo geográfico de la novela de 1961: “Ahora caminaba por el costado del Berna, más joven, más pequeña dentro del abrigo desprendido, con una curiosa agilidad de los pies que no era transmitida a las piernas, que no alteraba su dureza de estatua de pueblo” (*CC*, p. 175). Hay frases del cuento usadas exactamente iguales en la novela: “Encendí la pipa esperando el momento para *cruzar en diagonal la calle*”.⁵⁵⁴ (*Ibíd*) Y uno de los

⁵⁵² *Ob. cit.*, p. 247.

⁵⁵³ José Manuel Camacho. “Juan Carlos Onetti”, en *100 escritores del siglo XX. Ámbito Hispánico*. Madrid, Ariel, 2008, p. 282.

⁵⁵⁴ Cursivas del autor.

personajes centrales, Tito, aparecerá en la novela *Juntacadáveres* (1964).

Otro texto en que la acción transcurre en la ciudad de Santa María es “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956), como verificamos en la siguiente escena: “Acaso sean tal como los vemos, acaso sea cierto que están en Santa María” (CC, p. 189). En ese relato el viejo Lanza, figura emblemática de la narrativa onettiana, cumple con su empleo de corrector en *El Liberal*. El relato hace alusión, también, a los Malabia, a “toda la raza de los Malabia” (CC, p. 193), antihéroes de *Juntacadáveres* y de *Para una tumba sin nombre* (1959).

Tanto el tono como la simbología de “Historia del Caballero de la rosa...” hacen pensar en *Los adioses*, lo que nos muestra la identificación del autor con la novela de 1954: el narrador observa con ironía el desplome de la fe de los protagonistas, la muerte de la efímera felicidad. Pero, en otro sentido, el relato también se proyecta hacia el futuro. Así, en uno de los momentos en que la pareja de protagonistas desaparece durante una semana o diez días, los demás personajes del relato (Lanza, Guñazú, el narrador) empiezan a especular, a imaginar el arribo de la pareja “a cualquier otra ciudad costera, confiados y un poco envanecidos, un poco displicentes por la monótona regularidad de los triunfos, para seguir representando *La vida será siempre hermosa* o la *Farsa del amor perfecto*” (CC, p. 194). Luego se enteran de la verdad “verdadera”: el Caballero y la Virgen estaban viviendo o durmiendo “en la casita de Villa Petrus” (*Ibid.*). Dato que conecta el relato con novelas posteriores, como *El astillero* y *Juntacadáveres* y, en cierto sentido, con una anterior: *La vida breve*.

Por otra parte, el argumento que desarrolla “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” nos hace recordar el episodio de la llegada del príncipe azul a Macondo, en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. En ambos casos, los dos hombres acaban convertidos en guñapos; en el caso del relato de Onetti, tanto el hombre como la muchacha o enana van degenerando desde la imagen angelical hasta la de truhanes y, como consecuencia, el señor Specht los echa de su casa, por múltiples y dudosas razones: “Los echó porque se habían emborrachado;

porque encontró al muchacho abrazando a la señora Specht; porque le robaron un juego de cucharas de plata [...] porque al fin de la fiesta bailaron juntos como marineros, como cómicos, como negros, como prostitutas” (CC, p. 196). La lista va, obviamente, desde lo menos comprometedor hasta lo más vil.

Para una tumba sin nombre (1959) narra la relación amorosa entre Jorge Malabia y Rita; y tiene como trasfondo una de las historias más extrañas que se pudieran contar: el entierro de una chiva. La historia real nunca será conocida, pues la mezcla de versiones y (per) versiones sobre lo ocurrido, conducen al lector hacia un callejón sin salida. Aun así, lo que nos importa es la conexión de esta novela con otros textos del autor; y, en ese sentido, la intertextualidad es insoslayable, como apunta García Ramos, porque: “En *Para una tumba sin nombre*, toda la anécdota — una borrosa relación en Buenos Aires entre Jorge Malabia, cinco años más viejo que en *Juntacadáveres* y Rita, una exsirvienta de sus padres— es una sucesión de pretendidas versiones facilitadas o inventadas por sus responsables directos, el citado Jorge Malabia o su amigo Tito Perotti, y reconstruidas por el doctor Díaz Grey, que en esta novela se erige en narrador soberano”.⁵⁵⁵ Otros personajes y lugares, como el “difunto padre Bergner” y “la plaza Brausen” también aparecen en otras novelas.

En “La cara de la desgracia” (1960), la alusión al velorio de Julián, hermano del narrador protagonista del relato, y la bicicleta en que anda la muchacha, nos recuerdan *Para una tumba sin nombre*. Lo que sucede es que en la novela un chivo ocupa el lugar de la bicicleta de “La cara de la desgracia”: “Ella se había detenido para mirar el carguero ladeado bajo la luna. Estuvo un rato así, las manos en la espalda como sola, como si se hubiera olvidado de mí y de la bicicleta. La luna bajaba hacia el horizonte de agua o ascendía de allí. De pronto la muchacha se dio vuelta y vino hacia mí; no dejé caer la bicicleta. Me tomó la cara entre las manos ásperas y la fue moviendo hasta colocarla en la luz” (CC, pp. 242-243). Las escenas creadas con la bicicleta, la manera en que los personajes

555 Juan-Manuel García Ramos. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 25.

se aferran a ese objeto inanimado, logran un efecto de extrañeza; escenas tan absurdas como las de la mujer y el chivo a rastras de *Para una tumba sin nombre*.

Otra anécdota que posee como trasfondo el escenario de Santa María es la que narra el relato “Jacob y el otro” (1961): “Se acaba el invierno y cada zanja de Santa María debe estar llena de yuyos” (CC, p. 258). En ese texto conocemos nuevos datos sobre su ubicación geográfica: “Era una ciudad alzada desde el río, en setiembre, a cinco centímetros más o menos al sur del ecuador” (CC, p. 288).

Aunque forasteros, Orsini y Van Oppen conocen de oídas Santa María, están enterados de su origen y de sus plazas, por más que se trate de una ciudad cambiante.⁵⁵⁶ Por eso lo primero que hacen al llegar es llevar una coronita de flores, que dejaron, “entre bromas de niños y alguna pedrada, al pie del monumento a Brausen”, dios fundador del pueblo y creador de sus habitantes (CC, p. 260). Orsini y Van Oppen se desplazan a través de la plaza, van al club, al hospital, al Berna, visitan *El Liberal*, cruzan “en diagonal la plaza [...]” (*Ibid.*).

Con frecuencia ocurre que un personaje envuelto en la acción “real” de pronto nos cuenta esa misma acción como parte del pasado. Tal pasado en ocasiones existió, sólo que se encuentra en otros textos. En el caso de *El astillero*, novela en que Larsen encuentra su muerte (volveremos a verlo, resucitado, en *Dejemos hablar al viento*),⁵⁵⁷ la relación de los personajes con el pasado hay que buscarla en una novela cuyos eventos ocurren con anterioridad pero publicada posteriormente: *Juntacadáveres* (1964), y en textos cronológicamente más remotos.

556 “De apariencia anodina e insignificante, Santa María tiene una naturaleza mudable, una dimensión y características que cambian de historia en historia, de manera sutil a veces y a veces de manera abrupta: es una de las manifestaciones de su condición imaginaria” (Mario Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 111).

557 Monegal plantea, en ese sentido, lo siguiente: “En algunas novelas de esa ‘Saga’, sobre todo en *El astillero* y *Juntacadáveres*, Onetti ha llevado la construcción narrativa hasta los más sutiles refinamientos, interpolando en la realidad del Río de la Plata un facsímil literario de aterradora ironía. Un parentesco de esencia (no de accidente) tiene este mundo narrativo con el del venezolano Miguel Otero Silva en *Casas muertas*, o con el del argentino Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*” (Emir Rodríguez Monegal. “Rupturas de la tradición”, en *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (coordinador). México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 155).

He insistido en las peripecias formales de esa novela; sin embargo, Vargas Llosa no deja de tener razón cuando señala que: “[...] aunque sea técnicamente más perfecta, *El astillero* no tiene la desmesura de *La vida breve*, en la que Onetti se acercó más al secreto ideal de todo novelista: la novela total”.⁵⁵⁸

Publicado en 1963, en un breve paréntesis entre *Juntacadáveres* y *El astillero*, el relato “Tan triste como ella” (1963) mantiene un punto de contacto con *El astillero*, cuando el narrador asegura que la mujer “había nacido allí, en la casa vieja alejada del agua de las playas que había bautizado, con cualquier pretexto, el viejo Petrus” (CC, pp. 297-298).

No olvidemos, a propósito de intertextualidad, que aunque *El astillero* se publicó antes que *Juntacadáveres*, la acción de esta última novela transcurre antes de la novela de 1961. En *Juntacadáveres*, Larsen llega al pueblo de Santa María con una meta definida: la regencia de su prostíbulo. Para alcanzar su objetivo Larsen o Junta se establece en Santa María desde meses antes de la aprobación del antro; consigue un empleo en el periódico *El Liberal*, trabajo que le sirve para dar tiempo a que Barthé se agencie los votos para la aprobación del prostíbulo. Al mismo tiempo, Junta escudriña la forma de ser de los sanmarianos.⁵⁵⁹ (En *Juntacadáveres* confluyen, como si del centro de un universo literario se tratara, la mayor cantidad de personajes onettianos procedentes de otras historias.)

El cuento “Justo el treintaiuno” (1964) también alude a Santa María, forma parte de la saga: “[...] yo haría preguntas de interés fingido para animarla a repetir el monólogo sobre su infancia y su adolescencia en Santa María, la historia de su expulsión, las caprichosas, variables evocaciones del paraíso perdido” (CC, p. 318). De igual manera, “La novia robada” (1968) transcurre en la mítica ciudad: “En Santa María nada pasaba, era otoño [...]” (CC, p. 323). Además, el narrador menciona a “el viejo Lanza” (p. 325), personaje importante en otros textos de Onetti, empedernido corrector de pruebas de *El Liberal*.

558 M. Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 146.

559 Hay que leer la ubicación geográfica de Santa María en esta novela, p.104; también, la descripción topográfica de Santa María, pp. 155 y 189; a partir de la p. 217, la novela habla de la Colonia, de Villa Petrus y de Santa María.

La narración en tercera persona de “La novia robada” (1968) habla del pasado de Moncha y del mismo narrador, explica que “la vasquita Moncha Insurralde o Insaurralde volvió a Santa María” (CC, p. 325) y que ahora es una gran ciudad. Los personajes del cuento, pues, proceden de *Juntacadáveres*. Por ese motivo el narrador comenta, refiriéndose a Moncha, que “Díaz Grey trató de recordarla [...], cuando la huida de Santa María, del falansterio, cuando ella creyó que Europa garantizaba, por lo menos, un cambio de piel” (CC, p. 328). La huida, recordemos, ocurrió en *Juntacadáveres*.

En “La novia robada” la ciudad ha crecido; el narrador presenta una visión nostálgica sobre Santa María, que ya no es la misma; ahora los viejos “nos empeñábamos en negar el tiempo, en fingir, creer la existencia estática de aquella Santa María que vimos, paseamos; y nos bastó con Moncha” (CC, p. 337).

La intertextualidad alcanza un nivel superior en “Matías el telegrafista” (1970), cuento en que: “[...] el paquebote Anchorena partió del puerto de Santa María [...]” (CC, p. 343). Sin embargo, como podemos confirmar en este cuento, la saga onettiana no transcurre sólo a través de espacios geográficos y personajes; los textos se interconectan, además, por el uso de la peculiar sintaxis y de la semántica que forman una atmósfera inconfundible, asfixiante. En ese sentido, “Matías el telegrafista” nos hace recordar la remota novela de 1939, *El pozo*, así como la lejana en el futuro *Dejemos hablar al viento*, de 1979.

Aunque la saga sanmariana no concluye con *Dejemos hablar al viento*, sino con *Cuando ya no importe* (1993) —última novela publicada por Onetti, un año antes de su muerte— subrayo que “Presencia” (1978) se desarrolla en Madrid. Ha cambiado el escenario; no obstante, la atmósfera de los textos continúa inalterable, acaso con una excepción, la que señala García Ramos: “Algunas de las posiciones observadas por el autor en este cuento nos recuerdan páginas de *Para esta noche*, sobre todo en lo que se refiere a cierta merma de la simbología en beneficio de la crónica”.⁵⁶⁰

560 Juan-Manuel García Ramos. “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *El astillero*. Madrid, Cátedra,

Es decir, en “Presencia” Onetti recurre a una concepción sobre el arte de escribir que no representa al mejor Onetti.

Dejemos hablar al viento transcurre también en Santa María, ciudad que sufrirá en esta novela su Apocalipsis. El autor decide hacerla sucumbir y para ese fin convoca allí a sus principales personajes. “[...] *Dejemos hablar al viento* es un espacio de diálogo con su paratexto (*La vida breve*), su escritura implica la transformación de la lectura anterior o en una frase menarista-borgeana: escribir es reescribir”.⁵⁶¹ Pero aunque la ciudad es incendiada en esa novela, el autor vuelve a ella, ya se sabe, en *Cuando ya no importe*, novela de la que Vargas Llosa ha escrito, con razón: “Publicada en 1993, un año antes de la muerte de Onetti, *Cuando ya no importe*, novela que pone fin a la saga de Santa María, aunque tiene chispazos esporádicos del viejo brillo, carece de espina dorsal y de estructura y sus cuadros y episodios son retazos que apenas se articulan entre sí”.⁵⁶²

La novela recoge escenas y personajes de otros textos: “También supe por ellos que, más allá del temeroso puentecito y siguiendo siempre hacia el este, existía y prosperaba una Colonia Suiza de la que alguien alguna vez, en un pasado huidizo, me había hablado” (*CNI*, p. 25). *El Chamamé*, cantina o cabaret que aparece en *El astillero*, reaparece en *Cuando ya no importe*: “Y siempre viajábamos en pareja para disfrutar del lento placer de apoyarnos en el mostrador del *Chamamé*” (*CNI*, p. 29).

Por supuesto, Santamaría ha cambiado; lo percibimos cuando el narrador cuenta lo que le ha dicho uno de sus amigos, a propósito del crecimiento de la Colonia Suiza: “Repuestos, uno de ellos habló, tal vez fue Dick. Me explicó que ahora la Colonia Suiza no era ni por asomo una colonia sino una ciudad pujante, volcada al futuro, en constante expansión, y no recuerdo cuántas bellezas y tonterías más” (*CNI*, p. 25).

2001, p. 27.

561 E. M. Martínez. *Onetti: Estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Verbum, 1992, p. 102.

562 Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009, p. 215.

Los personajes continúan apegados a sus ventanales. ¿Qué buscan, qué espantoso final esperan ver?: “De pie frente al vidrio combado de un ventanal que daba al río, quieto y de espaldas, un hombre vestido con túnica blanca miraba hacia afuera” (CNI, p. 44).

Primero, el narrador nos ofrece detalles sobre la noche y el ventanal; páginas adelante (56) crea una bella metáfora a partir de esos detalles: “La mujer entró, se acercó a la noche del ventanal y restregó la nariz en el viento”.

En el mundo que Onetti erigió durante varias décadas de creación literaria, el desprecio por la condición humana siempre distinguió a sus narradores: “[...] la gente es imbécil sin límites y los sanmarianos un poco más” (p. 89).

Muchos personajes reaparecen en esta novela: Díaz Grey (p. 36), Brausen (37), Petrus (40, 43...), Angélica Inés (43...); Rius, de “Jacob y el otro” (45). Y algunos repiten frases tal y como fueron pronunciadas en otros textos, como la inolvidable por impactante “nosotros los pobres”, que pronuncia Larsen en la escena en que, tras su asedio a Angélica Inés en la Glorieta de *El astillero*, pasa al cuarto de servicios a cumplir su acto sexual con el ser que le estaba predestinado: la sirvienta Josefina. En *Cuando ya no importe* la frase (“[...] nosotros, los pobres”) aparece en la p. 39.

Otro aspecto de su narrativa no menos trascendental —que contribuye con la conversión de elementos reales y tangibles a sensaciones o emociones— es la influencia del teatro y del cine, rastreable a través de los cambios y contrastes de luces de ciertas escenas así como por el acercamiento del narrador a lo narrado, como si del acercamiento de una cámara a un actor se tratara. Y todo ello refuerza el carácter de saga, porque la atmósfera es común en la mayoría de los textos. En *El pozo*, (1939) las descripciones “copian” tanto escenas propias del teatro como del cine, algunas de las cuales nos hacen recordar, entre otras, descripciones de *La perla*, de John Steinbeck, aquella escena en que el narrador de *El pozo* dice: “Cerré la puerta. Había una luz de farol filtrada por la ventana que sacaba de la sombra la mesa cuadrada, con un hule blanco, la

escopeta colgada en la pared, la cortina de cretona que separaba los cuartos” (*EP*, p. 14).

Los fuertes contrastes de luces empiezan a ser más notables a partir de “Mascarada” (1943): “[...] sonreía, con un foco de luz blanca implacablemente quemando su cara, royéndole la nariz con su blancura” (*CC*, p. 120). Y en “La larga historia” (1944) los contrastes de luces se complementan con cambios de planos visuales, que traen a la memoria, nuevamente, imágenes cinematográficas. En este cuento se usan tales contrastes hasta la saciedad: “Lo miró con calma [...], ofreciendo el cuerpo contra el paisaje que se aplacaba en la tarde”, / “Un hombre viejo estaba sentado junto a ella y conversaba con la mujer que tenía enfrente, joven, de espalda blanca y carnosa vuelta hacia Capurro, con una rosa en el peinado sobre la oreja; y al moverse hablando, el pequeño círculo blanco de la flor entraba y salía del perfil distraído de la muchacha y cuando la mujer reía, echando la cabeza hacia atrás, brillaba la piel de su espalda, y la cara de la muchacha quedaba abandonada en la noche” (*CC*, p. 136). De igual modo, en *La vida breve* (1950) siempre hay una sombra que sirve para definir o pulir los contornos: “A la luz débil del balcón vi brillar su vestido, los adornos, las manos con anillos” (*LVB*, p. 125), / “Julio se adelantó para llegar antes que yo a la zona de suave luz que contenía a Mami” (*LVB*, p. 131).

La convicción de que el mundo es un teatro conduce a los personajes de “Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput” (1956) a comportarse como actores que representan conscientemente sus roles. En este relato hay una alusión directa al aspecto a que me refiero; el narrador ubica a la pareja de protagonistas y dice “Allí estaban [...] Instalados como siempre en la capilla de Las Casuarinas, repitiendo ahora, día y noche, en condiciones ideales respecto a decorados, público y taquilla, la obra cuyo ensayo general habían hecho en la casa de Specht” (*CC*, p. 199). Recordemos que ese es el tema, desarrollado minuciosamente, de “Un sueño realizado”: la puesta en escena de un sueño que había tenido la protagonista.

El teatro, el cine ejercen su influencia nuevamente en “El infierno tan temido” (1957), cuando el narrador realiza sus descripciones:

“En la fotografía la mujer sin cabeza clavaba ostentosamente los talones en un borde del diván, aguardaba la impaciencia del hombre oscuro, agigantado por inevitable primer plano, estaría segura de que no era necesario mostrar la cara para ser reconocida” (CC, p. 216). Y en “Jacob y el otro” (1961), “Jacob había replegado el cuerpo; pero la franja de luz del cuarto de baño revelaba, en la cabeza echada hacia atrás, el brillo del llanto” (CC, p. 284).

La vida es un teatro: en él se ensaya diariamente las actuaciones de los seres humanos. Es lo que parecieran decirnos los narradores de *El astillero* (1961). Notemos que la siguiente escena se presenta como si fuese una cámara que enfocara distintos planos o secuencias: “Larsen sacudió la cabeza con liviano desencanto; escuchaba el silencio de la mujer a su lado, el ‘bueno vamos es tarde se vino la lluvia’ de la sirvienta en segundo plano, en un fondo remoto y presente” (EA, p. 15). Los ejemplos se multiplican, pasan de una novela a otra. Concluiré transcribiendo una de las escenas más ilustrativas del rasgo de la narrativa de Onetti que he señalado, ubicada en *Juntacadáveres* (1964):

Ayudó [Junta] a bajar a la última mujer y las tres quedaron entumecidas junto a los bultos, golpeándose y alisándose los vestidos; movían con prudencia los cuellos para aventurar sus expresiones, inseguras, curiosas, a la defensa, por el vacío del andén, por el paisaje descolorido y quieto donde la pareja de viejos se empequeñecía titilante, donde, más allá de la Experimental, un rayo de luz, uno solo, delgado y duro, bajaba tardío para iluminar el arribo de las mujeres a Santa María, declarada ciudad unos meses atrás (JC, pp. 12-13).

La idea de que la vida es un teatro aparece por última vez en *Cuando ya no importe* (1993); con estas imágenes está decorada toda su prosa: “Exactamente dentro del sonido rabioso volvió a hablar el hombre” (CNI, p. 45), / “La mujer estaba de vuelta, silenciosa y perdida la sonrisa; miraba la noche que se consumaba afuera

separada de ella por los vidrios y las cortinas ahora inútiles” (*Ibid.*), / “(Escribo, con toda la franqueza, que me es imposible saber o inventar en qué año, a qué altura de la edad de la niña, apareció su cabecita rubia para decorar, oportuna o no, mis soledades nostálgicas enfrentado al río como si me importara” (*CNI*, p. 112).

Al llegar al final de esta revisión sobre la obra narrativa de Juan Carlos Onetti, podemos concluir que entre las peculiaridades que conforman su universo literario se destacan la Intertextualidad, la elaboración de un orbe asfixiante, a veces grotesco; el decorado de las escenas con influencia del teatro y del cine; la creación de una sicología de los personajes que los convierte en antihéroes, en sujetos que viven en la frontera que divide la legalidad y el bajo mundo. En fin, un original universo, sin parangón en nuestra América hispánica.

¿Labor cumplida? ¿Son sus novelas, sus cuentos el resultado de todo aquello que, desde sus años mozos, planificó? A través de la gris ventana Onetti observa el mundo interior: garabateados papeles tirados en las paredes del sufrimiento, columnas construidas con novelas policíacas de la juventud y oficios fugaces, corazón astillado por la explosión de faldas y desvaríos... No, para Onetti jamás la misión estaría cumplida. Nos ha legado la más original literatura del siglo XX, pero entiende que puede ofrecer mucho más.

Entonces es tiempo de otra copa, se quitará los lentes para ausentarse por un momento. Frente a su sombra, un periodista le interroga, agradecido. ¿Es real; o emergió de alguna nota al pie de página de *El Liberal*? Viejo Lanza. Viejo Onetti.

La cansada figura del anfitrión da la espalda, se levanta, mira el reloj para escapar del tiempo. Desde el umbral de la puerta hace el gesto de los adioses. Ya en la calle, el viento enceguedor de septiembre le roba el sombrero. La sombra se desvanece en la Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo.

Referencias bibliográficas

- Alcántara A, José, *Antología mayor de la literatura dominicana (siglos XIX-XX)*. Prosa II. Santo Domingo, Editora Corripio, 2007.
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*. 7ma ed., Madrid, Cátedra, 1981.
- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel, 1992.
- *Antrhopos*. Revista de Documentación Científica de la Cultura, N°2 (Nueva edición), / Extraordinario, diciembre 1990.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. 3ra. ed. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1990.
- Bloom, Harold, *Cómo leer y por qué*. Trad. Marcelo Cohen, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1984. *El Aleph*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Bosch, Juan, *Cuentos más que completos*. México, D. F., Alfaguara, 2001.
- Brioschi, F.; Di Girolamo, C., *Introducción al estudio de la literatura*. 2da ed. Trad. Carlos Vaíllo. Barcelona, Editorial Ariel, 1992.
- Brushwood, John S., *La novela Hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Burgos, Fernando, *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. (Tomo I). Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- -----*El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. (Tomo III). Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2da ed. México, Siglo Veintiuno, 1981.

- Céspedes, Diógenes, *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*. Santo Domingo, Editora Búho, 2005.
- -----*Estudios lingüísticos, literarios, culturales y semióticos*. Santo Domingo, Editora Búho, 2012.
- Céspedes, Diógenes; Álvarez, Soledad; Vergés, Pedro (editores), *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura*. Santo Domingo, De Colores, 1994.
- Cioran, E. M., *La caída en el tiempo*. Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets, 1993.
- -----*La tentación de existir*. Trad. Fernando Savater, Madrid, Punto de Lectura, 2002.
- Conde Sturla, Pedro, *Los cuentos negros*. Santo Domingo, Búho, 2004.
- Cortázar, Julio, *Cuentos completos* (Tomos I-II). 17ma ed. Madrid, Alfaguara, 2001.
- -----*Cuentos completos*, México, Punto de Lectura, 2011.
- -----*Obras Completas* (I), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Curiel, Fernando, *Onetti: calculado infortunio*. México, Premià Editora, 1984.
- De Rosamantes, José, *El destino está marcado*, Santo Domingo, Editorial Argos, 2007.
- -----*El amor se fue de viaje*. Santo Domingo, Editorial Santuario, 2009.
- Donoso, José, *Coronación*. 2da ed., Barcelona, Seix Barral, 1998.
- -----*El jardín de al lado*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1996.
- -----*Este domingo*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- -----*Donde van a morir los elefantes*. Argentina, Alfaguara, 1995.
- -----*Historia personal del "boom"*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.
- -----*El lugar sin límites*. Madrid, Alfaguara, 1995.

- -----*Casa de campo*. 7ma ed., Barcelona, Seix Barral, 1989.
- -----*La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- -----*Nueve novelas breves*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1996.
- Espinal, Cayo C., *Comedio*. San Francisco de Macorís, Ediciones Contextuales, 1993.
- Faulkner, William, *Luz de agosto*. Barcelona, Seix Barral. Trad. Enrique Sordo, 1983.
- Fernández Fraile, M., *Historia de la literatura chilena*, tomo II. Santiago de Chile, Ariel, 1995.
- Fernández Moreno, César, *et. al., América Latina en su literatura*. 9na ed. México, Siglo Veintiuno, 1984.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 13ra ed. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. 5ta ed., México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*. 2da reimpresión. Trad. Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós, 1998.
- Gadamer, James, *¿Cultura o basura?* Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid, Acento Editorial, 1996.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. 2da ed. (revisada y ampliada) Madrid, Cátedra, 1994.
- Harss, Luis, *Los nuestros*. Trad. L. Harss. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.
- Kirk, G. S., *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. 2da reimpresión. Trad. Teófilo de Loyola. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- Lechte, John, *50 pensadores contemporáneos esenciales*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1996.
- Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. 4ta ed. Barcelona, Ariel, 1994.

- Marco, Joaquín, *Literatura Hispanoamericana: Del Modernismo a nuestros días*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1987.
- Martínez, Elena M., *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector*. Madrid, Editorial Verbum, 1992.
- Mateo, Andrés L., *Pisar los dedos de dios*. Santo Domingo, Taller, 1979.
- -----*La otra Penélope*. Santo Domingo, Taller, 1982.
- -----*La balada de Alfonsina Bairán*. Madrid, Alianza, 1999.
- -----*Al filo de la dominicanidad*. Sto. Dgo., Editora De Colores, 1996.
- -----*El violín de la adúltera*. Santo Domingo, Alfaguara, 2007.
- -----*El habla de los historiadores y otros ensayos*. Santo Domingo, Editora Búho, 2010.
- Mentor, Seymour, *El cuento hispanoamericano*. 6ta ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- -----*La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- -----*Caminata por la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Rosental, M. M.; Iudin, P. F., *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Akal editor, 1978, p. 181.
- Nietzsche, Federico, *El anticristo*. Trad. Ma. Cándor Orduña, Madrid, Alba, 1998.
- Núñez, Manuel, *Los días alcionios*. Santo Domingo, Editora Búho, 2012.
- Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos*. 2da. ed. Madrid, Alfaguara, 1994.
- -----*El pozo*. Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007.
- -----*Tierra de nadie*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.
- -----*La vida breve*. Barcelona, Edhasa, 1977.
- -----*Los adioses*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995.

- -----*Para una tumba sin nombre*. 2da. ed. Barcelona, Edhasa, 1980.
- -----*El astillero*. Barcelona, Seix Barral, 1984.
- -----*El astillero*. 6ta. ed. Madrid, Cátedra, 2001.
- -----*Juntacadáveres*. 2da. ed. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- -----*Dejemos hablar al viento*. Barcelona, Seix Barral, 2002.
- -----*Cuando entonces*. Madrid, Mondadori, 1987.
- -----*Cuando ya no importe*. Madrid, Alfaguara, 1993.
- -----*Confesiones de un lector*. Madrid, Alfaguara, 1995.
- Oviedo, José Miguel, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980) La gran síntesis y después*. 1ra ed. revisada. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- -----*Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- *País Cultural*. Revista de la Secretaría de Estado de Cultura. Santo Domingo, Año IV, N° 8, abril 2009.
- Paz, Octavio, *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral, 1996.
- Rábago, Alberto, *La novela psicológica en Hispanoamérica. Ensayo estético-humanístico*. México, D. F., Publicaciones Cruz O., 1980.
- Ramírez, Sergio, *Catalina y Catalina*. México, D. F., Alfaguara, 2001.
- -----*Mentiras verdaderas*. México, D. F., Alfaguara, 2000.
- -----*Cuentos completos*. México, D. F., Alfaguara, 1997.
- Reyes, Pablo, *Espuma de ángel*. Santo Domingo, Isenia Gráfica, 2004.
- -----*Retazos del otro*. Santo Domingo, Búho, 2009.
- Ródenas, Domingo, *100 escritores del siglo xx. Ámbito Hispánico*, Madrid, Ariel, 2008.

- Rodríguez Monegal, Emir, *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- -----*El arte de narrar. Diálogos*, 2da. ed. Caracas, Monte Ávila, 1977.
- Rosario Candelier, Bruno, *Lenguaje, identidad y tradición en las letras dominicanas. De Javier Angulo Guridi a Manuel Salvador Gautier*. Santo Domingo, Editorial Letra Gráfica, 2004.
- Sábato, Ernesto, *El túnel*. Madrid, Cátedra, 2002.
- -----*Sobre héroes y tumbas*. Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 1991.
- Saldaña, Víctor, *Sombra de nada*. Santo Domingo, Isenia Gráfica, 2003.
- Sánchez, Luis A., *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1976.
- Selden, Raman; Widdowson, Peter; y Brooker, Peter, *La teoría literaria contemporánea*. 3ra ed. actualizada. Trad. Blanca Rivera de Mandariaga. Barcelona, Ariel, 2001.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación* (Libros III y IV). Dir. ed. Virgilio Ortega. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, 1996.
- Vargas Llosa, Mario, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos. Onetti*. Bogotá, Alfaguara, 2009.
- Ulibarri L., Luisa et al., *Donoso: 70 años. Coloquio internacional de escritores y académicos*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1997.
- Vega, Máximo, *El libro de los últimos días*. Santo Domingo, Ediciones Rumo Norte, 2011.
- Verani, Hugo, *Onetti: el ritual de la impostura*. Venezuela, Monte Ávila, 1981.
- Villanueva, Darío; Viña Liste, J. M., *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años ochenta*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Índice Onomástico

A

Abreu Mejía, Rafael 99
Acosta, José 16, 151
Airó, Clemente 274
Alarcón, Renato D. 39, 189,
215, 226, 235
Alazraki, Jaime 16
Alemany, Mariel 171, 172
Aligieri, Dante 403
Alegria, Ciro 209
Alegria, Fernando 259, 279,
360, 368
Alfonseca, Miguel 163
Almont, Tony 176
Álvarez, Soledad 99, 177
Amado, Jorge 209
Amarante, Héctor 202
Amorós, Andrés 93, 95, 112,
115, 116, 120, 122, 363, 369,
378, 382, 398
Anderson I., Enrique 124, 125,
126, 290
Anderson, Sherwood 77
Arguedas, Alcides 208
Arguedas, José María 111, 118,
119
Arenas, Reinaldo 67
Arlt, Roberto 209, 216, 287,
358
Arreola, Juan José 210
Asturias, Miguel Ángel 111, 210,
292
Azuela, Mariano 208

B

Bajtín, Mijaíl 391, 405
Bal, Mieke 88, 121, 213, 289,

301

Balaguer, Joaquín 101, 104, 144,
193, 194
Barthes, Roland 100, 128, 183,
349, 404
Baumgarten, Teófilo 202
Belliard, Basilio 17, 143...156
Bellow, Tom Wilhem 121
Benedetti, Mario 73, 274, 327,
395, 397, 409
Benveniste, Émile 349, 377
Blanchot, Maurice 403
Bloom, Harold 367, 368, 369
Borges, Jorge Luis 13, 15, 17,
20, 21, 37, 42, 43, 67, 69, 86,
89, 92, 96, 119, 128, 133, 149,
160, 168, 174, 181, 196, 200,
207, 210, 220, 221, 222, 224,
228, 256, 259, 269, 278, 285,
287, 288, 292, 295, 303, 306,
353, 358, 366, 367, 368, 369,
372, 375, 376, 378, 393, 406
Bosch, Juan 16, 37, 68, 71, 75...
90, 104, 132, 210, 244,
245, 251, 252, 253, 293
Bousoño, Carlos 198
Brioschi, F. 302
Brooker, Peter 332, 336
Brushwood, John 25, 26, 274,
328, 365, 369, 370
Burgos, Fernando 68, 338, 376

C

Calamaro, Andrés 176, 177, 178
Camacho, Eugenio 16
Camacho, José Manuel 212,

- 213, 214, 257, 269, 369, 375,
383, 391, 407, 410
- Camus, Albert 14, 60, 64, 101,
102, 103, 104, 265, 275
- Caro, Pedro 99
- Carpentier, Alejo 67, 75, 91,
111, 210, 256, 287, 288, 292
- Cassá, Roberto 17, 141
- Céline, Louis F. 267
- Céspedes, Diógenes 100, 101,
104, 133, 135, 177
- Chahín, Plinio 150, 188
- Chéjov, Anton 77, 367, 368
- Cifuentes, Vicente 176, 179, 180
- Cioran, E. M. 103, 178, 196,
216, 225, 231, 236, 258, 264,
270, 272, 275, 277, 278, 296,
399
- Clapton, Eric 177
- Conde Sturla, Pedro 135...142
- Cordero Michel, Emilio 141
- Cortázar, Julio 11, 13...18, 26,
32, 60, 67, 91, 92, 210, 244,
249, 359, 395
- Courtoisie, Rafael 151
- Curiel, Fernando 266, 284, 287,
294, 295, 306, 338, 364, 379,
390, 393, 394, 397
- D
- Dacal, Pablo 180
- Dalí, Salvador 27
- Darío, Rubén 404
- De Cervantes, Miguel 213, 403
- De Chirico, Giorgio 27
- De la Rosa, Ilia 176
- De Maupassant, Guy 77
- De Moya, Pastor 202
- Del Risco Bermúdez, René 14,
90, 180
- Del Risco Bobeá, René 180
- Díaz Grullón, Virgilio 91...97,
293
- Díaz, Luis 178, 179
- Di Girolamo, C. 302
- Dickson, David 174, 175
- Domínguez, Óliver 176, 180
- Donoso, José 11, 19...34, 67, 71,
90, 288
- Dostoievsky, F. 404
- Dylan, Bob 176, 177
- E
- Echavarrem, Roberto 239, 256,
263, 278
- Eco, Umberto 349
- Espinal, Cayo Claudio 202, 204
- Eusebio, Enrique 99
- F
- Faulkner, William 19, 40, 50,
79, 108, 207, 226, 244, 248,
252, 277, 278, 285, 286,
295, 319, 384, 385, 386, 410
- Fernández Fraile, M. 20, 22, 27,
32
- Fernández Moreno, César 20,
49, 50, 208, 228, 259, 279, 287,
288, 289, 292, 309, 359, 368,
395, 397, 409, 413
- Fernández Ramírez, José R.
(Rosamantes) 11, 121...134
- Ferdinand, Jim 202
- Ferreira, Alex 171
- Flaubert, Gustavo 44, 285
- Forradellas, J. 213, 291, 303,
349, 377, 390, 404, 405, 406
- Franco, Jean 28, 153, 155, 233,
269, 291, 292, 306, 366, 367

- Frankenthaler, M. R. 216, 280
 Freud, Sigmund 173, 174, 201
 Fuentes, Carlos 19, 32, 33, 34, 35, 47, 48, 54, 55, 67, 210, 357, 358, 359, 369, 370, 396, 397, 406
- G
- Gabriel, Sandy 176
 Gadamer, Hans-George 331, 380
 Gadamer, James 121, 133, 190, 265, 280, 282
 Gallegos, Rómulo 51, 208, 209
 García Berrio, Antonio 65, 84, 85, 96, 97, 125, 133, 142, 146, 148, 163, 199, 201, 205, 206, 215, 267, 285, 293, 294, 319, 331, 337, 351, 352, 356, 360, 361, 370, 384, 393, 403, 407
 García, Charlie 176
 García Hortelano, Juan 302
 García Márquez, Gabriel 32, 33, 67, 79, 90, 94, 111, 252, 358, 410, 411
 García Ramos, J. M. 319, 384, 385, 399, 412, 415
 Gnómico 177
 Gómez, Alexis 99
 Gómez, Bolívar 176, 180
 Gómez Doorly, Carlos 136, 138, 139
 Gómez, Luis M. 17
 Grande, Félix 347
 Guimaraes Rosa, J. 288, 395
 Gutiérrez-Miolat, Ricardo 27
 Guzmán, Luichy 176
 Guzmán, Luis Martín 208
- H
- Hamsun, Knut 267
 Harss, Luis 14, 20, 37, 91, 92, 155, 208, 209, 211, 222, 233, 261, 269, 281, 296, 297, 356, 381, 382
 Heidegger, M. 399
 Hemingway, Ernest 302
 Henríquez Ureña, Pedro 100
 Hernández, Ángela 15, 90, 93
 Hierro, Chris 176
 Hierro, Henry 176
 Hirschberger, Johannes 64, 265
 Hitler, Adolf 139
 Homero 188, 403
- I
- Icaza, Jorge 209
- J
- Jakobson, Roman 349
 James, Henry 302, 363
 James, Joyce 50, 207, 295, 403
 James, Norberto 99
 Jansen, Carolina 180
 Jauss, Hans-Robert 145, 196
 Javier, Adrián 157...162
 Javier, Eulogio 16, 151, 181...191
 Jítrik, Noé 228, 309
 Juárez, Roberto 194
- K
- Kafka, Franz 40, 160, 181, 207, 274, 303, 363, 364, 367, 368, 403
 Kalaf, Karel 176
 Kierkegaard, Sören 63, 272, 283

- Kipling, Rudyard 77
 Kirk, G. S. 406
 Klein, Franz 265
 Kristeva, Julia 404
 Kolakowski, Leszek 255, 257,
 260, 263, 275, 276
- L
- Laing, R. D. 184, 188, 266
 Lechte, John 201
 Leschörn, Allan 176
 Lezama Lima, José 153, 194,
 395
 Libre Otero, Manuel 202
 López, Amadeo 26
 López Velarde, Ramón M. 404
 Lora, Janio 171...180
 Lora, Janio Mikel 176, 180
 Lozano, Wilfredo 99
- M
- MacCullers, Carson 178, 260
 McCartney, Paul 177
 Magritte, René 27
 Mallea, Eduardo 274, 292
 Malraux, André 103, 265, 276
 Mann, Thomas 207, 403
 Marchese, A. 213, 291, 303,
 349, 377, 390, 404, 405, 406
 Marco, Joaquín 26, 28, 29, 30,
 254, 270, 292, 367, 376, 389
 Marechal, Leopoldo 292, 359
 Mármol, José 150, 166, 167,
 202
 Martínez, Elena 362, 405, 416
 Martínez, José Luis 208, 209,
 211
 Mateo, Andrés L. 11, 14, 90,
 99...109, 163, 240, 266, 361
 Mauro, Teresita 257, 282, 283
 Mejía, Amable 159
 Menton, Seymour 227, 270,
 286, 311, 364
 Messón, Omar 16, 151
 Mieses Burgos, Franklin 196,
 197
 Miller, Jeannette 99
 Millon, T. 185, 266
 Möller, Joan R. 180
 Monterroso, Augusto 243
 Morales, Leonidas 20
 Morillo, Françoise 151
 Morrison, Mateo 99
 Moya Pons, Frank 17, 141
 Muñoz Molina, Antonio 229,
 259, 332, 350, 351, 374, 377,
 407
- N
- Napolitano, Papo 177
 Neruda, Pablo 27, 155
 Nietzsche, Federico 18, 138,
 139, 188, 195, 272, 399
 Núñez, Manuel 99, 100, 101
- O
- Onetti, Juan Carlos 11, 14, 18,
 25, 29, 42, 43, 60, 62, 67, 71,
 79, 90, 91, 92, 4, 96, 102, 103,
 104, 105, 118, 196, 207...420
 Ortega y Gasset, José 196
 Otero Silva, Miguel 413
 Oviedo, José Miguel 35, 36, 37,
 40, 42, 43, 52, 56, 207, 232,
 233, 256, 288, 289, 358

P

Pacheco, José E. 67
 Páez, Fito 175, 176
 Paulino, Martín 17
 Paz, Octavio 149, 194, 277, 395, 404
 Peirce, C. S. 349
 Peix, Pedro 14
 Pelage, Catherine 151
 Peña, José Alejandro 150
 Pereyra, Patricia 179
 Perrone-Moisés, Luisa 404
 Pitágoras 194
 Polanco, Lacay 102
 Pont, Jaume 266
 Prieto, Adolfo 287
 Proust, Marcel 50, 207, 285, 295, 362, 381, 403
 Puig, Manuel 30, 67

Q

Quiroga, Horacio 67, 76, 77, 92, 209, 293

R

Rábago, Alberto 61, 91, 92, 292
 Ráful, Tony 99
 Ramírez, Sergio 11, 67...73, 75, 76, 77, 80, 90, 293
 Ramos, Graciliano 209
 Revueltas, José 292
 Reyes, Pablo 11, 163...169, 196
 Rilke, Rainer M. 166
 Rivera, José Eustaquio 208
 Ródenas, Domingo 212, 214
 Rodríguez, Danilo 139
 Rodríguez Fernández, Arturo 14
 Rodríguez M., Emir 55, 67, 289, 395, 413

Rodríguez, Mario 24
 Rodríguez, Silvio 176
 Rodríguez Soriano, René 15, 139
 Roncagliolo, Santiago 111...120
 Rosario Candelier, Bruno 163
 Rot, Ariel 177
 Rulfo, Juan 15, 33, 60, 101, 210, 233, 292, 321
 Russel, Bertrand 140

S

Sábato, Ernesto 14, 49, 59...65, 101, 102, 256, 292, 369, 376, 413
 Sabina, Joaquín 116, 175, 176, 178
 Saldaña, Víctor 11, 163, 193...205
 Sánchez, Enriquillo 99
 Sánchez Ferlosio, R. 302
 Sánchez, Luis A. 47, 54
 Sánchez, Luis Rafael 67
 Santana, Ivelisse 35
 Sánz, Alejandro 176
 Sartre, Jean Paul 14, 60, 64, 103, 105, 140, 205, 220, 235, 265, 268, 276, 277, 278, 399, 402
 Saussure, F. 349
 Schopenhauer, Arthur 264, 283
 Selden, Raman 332, 336
 Shakespeare, William 378, 403
 Solano, Rafael 180
 Steinbeck, John 244, 417
 Susana, Leo 176

T

Tellerías, Alexéi 196
 The Beatles 176
 Torres-Saillant, Silvio 177

U

Ulillarri L., Luisa 20, 24, 25, 26
Uslar Pietri, Arturo 209

V

Valdez, Pedro A. 16, 90, 151
Vallejo, César 111, 118, 119,
155, 193, 197
Vargas Llosa, Mario 11, 13, 14,
15, 31, 32, 33, 35...57, 67, 90,
95, 111, 207, 232, 242,
259, 267, 272, 273, 274, 293,
303, 322, 329, 348, 350, 364,
374, 381, 400, 409, 412, 414,
416
Vásquez, David 176
Vásquez, Ely 176, 180
Vásquez, María Esther 69
Vásquez Montalbán, Manuel 116
Vega, Máximo 16, 60, 97, 102,
108, 109, 151, 178, 288, 392
Veloz Maggiolo, Marcio 67, 90,
99, 135
Verani, Hugo 207, 211, 214,
236, 267, 268, 286, 293, 318,
320, 322, 343, 358, 360, 361,
363, 372, 387, 392, 406, 407,
409
Verdú, Vicent 287, 303, 390,
391, 393, 394, 395, 404
Vergés, Pedro 135, 177
Víctor, Víctor 176
Vidal, Guillermo 39, 189, 215,
226, 235
Vidal, Hernán 26
Villanueva, Darío 21, 22 23, 24,
28, 29, 60, 61, 62, 63, 68, 93,
297, 386, 388

Villegas, Víctor 136

Viña Liste, J. M. 21, 23, 24, 28,
29, 68, 93, 279, 386, 388

W

Waller, Fats 179, 180
Widdowson, Peter 332, 336
Woolf, Virginia 50, 363

X

Xirau, Ramón 20, 34, 49, 50

Y

Yáñez, Agustín 292
Yurkievich, Saúl 13, 14, 15, 16

Z

Zayas, Noé 151, 158
Zum, Alberto 293

Publicaciones Fondo Editorial UNAPEC

- *El derecho de huelga: estudio comparativo*, Porfirio Hernández Quezada, 1982.
- *Cien años de miseria en Santo Domingo. 1600-1700*, Frank Peña Pérez, 1985.
- *Y nadie sabe quién es su legislador. Coloquio experiencias del sistema electoral: evaluación y perspectivas*, Leonel Rodríguez y Joachim Knoop (ed.), 1986.
- *La inmigración dominicana en los Estados Unidos*, José del Castillo y Christopher Mitchel (editores.), 1987.
- *Barreras: estudio etnográfico de una comunidad rural dominicana*, Víctor Ávila Suero, 1988.
- *Cuba y la República Dominicana: transición económica en el Caribe del siglo XIX*, Roberto Marte, 1989.
- *Gestión financiera y administrativa de la pequeña industria en la República Dominicana*, Sonia Lizardo, 1989.
- *Discursos desde la Rectoría*, Leonel Rodríguez, 1991.
- *El Quintana de Oro*, Evalina Estrella (recop.), 2000.
- *Estaba escrito*, Dennis Rafael Simó Torres, 2000.
- *Bajo la cruz del sueño*, Mariano Lebrón Saviñón, 2002.
- *El huracán de la ignorancia*, Dennis Rafael Simó Torres, 2002.
- *Cancionero de vida*, Dennis Rafael Simó Torres, 2003.
- *Relaciones humanas*, María del Carmen Genao, Ana Pérez y Rosa Castro, 2003.
- *Vida y obra de don Mariano Lebrón Saviñón*, Carlos T. Martínez, 2003.
- *Lenguaje, identidad y tradición en las letras dominicanas. De Javier Angulo Guridi a Manuel Salvador Gautier*, Bruno Rosario Candelier, 2004.
- *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*, Diógenes Céspedes, 2005.

- *Los árboles de UNAPEC. Un monumento de la naturaleza*, Ricardo García, Francisco Jiménez y Ángel Haché, 2005.
- *Los intelectuales y el poder*, Guillermo Piña Contreras (ed.), 2005.
- *Usted no lo diga y otros temas de lingüística*, Mariano Lebrón Saviñón, 2008.
- *Max Henríquez Ureña en el Listín Diario. 1963-1965. Desde mi butaca*, Tomo I, Diógenes Céspedes (ed.), 2009.
- *El control de constitucionalidad como garantía de la supremacía de la Constitución*, Hermógenes Acosta de los Santos, 2010.
- *El habla de los historiadores y otros ensayos*, Andrés L. Mateo, 2010.
- *Estudios lingüísticos, literarios, culturales y semióticos*, Diógenes Céspedes, 2010.
- *30 años de coloquios jurídicos*, Alejandro Moscoso Segarra (comp.), 2011.
- *Los días alcionios*, Manuel Núñez, 2011.
- *Los intelectuales y el poder II*, Diógenes Céspedes (ed.), 2011.
- *La barca y el gavián, arengas del alba y la lengua*, Tony Raful, 2012.
- *Lecciones de cálculo superior. Ecuaciones diferenciales y métodos matemáticos*, Francesco Semerari, 2012.
- *Responsabilidad penal de los administradores en los delitos societarios*, Francisco Manzano, 2013.
- *En la universidad*, Justo Pedro Castellanos Khoury, 2014.
- *Relaciones humanas*, María del Carmen Genao, Ana Pérez y Rosa Castro, tercera edición, 2014.
- *Formas del ascenso. Estructura mitológica en Escalera para Electra de Aída Cartagena Portalatín*, Rey Andújar, coedición con Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2014.
- *Primera jornada científica Universidad-Empresa-Desarrollo 2012*, Aida Roca y Matías Bosch (eds.), 2015.
- *Un año de cultura tradicional dominicana. Una muestra*, Edis A. Sánchez R., 2015.

- *Santa Teresa de Jesús y el misticismo español*, Antonio Ramos Membrive, rev. padre Alfredo de la Cruz, Andrés L. Mateo, Diógenes Céspedes y Manuel Maceiras Fafián, 2015.
- *Métodos y técnicas de conservación de las obras de arte (I)*, Simona Cappelli, 2015.
- *Antología I. Taller Literario Mariano Lebrón Saviñón*, miembros del Taller, 2015.
- *La primera defensa de los Derechos Humanos en el Nuevo Mundo*, Manuel Maceiras Fafián, María Antonietta Salamone Savona, Jesús Cordero Pando, Graciano González R. Arnáiz, Luis Méndez Francisco y David Méndez Coca, 2015.
- *Pedro Henríquez Ureña: errancia y creación*, Andrés L. Mateo, 2015.
- *Proyección de las Ciencias Pedagógicas en UNAPEC*, Luz Inmaculada Madera, Olga Basora, Dalma Cruz, Aida Roca, César Feliz, Ivelisse Zorob, Enma Encarnación, Soledad Lockhart, Miguel Díaz, Iara Tejada, Raynelda Pimentel, Ileana Miyar, Cecilia González, Mirtha González y Génova Feliz, edición digital, 2016.

Serie Metodología de la Enseñanza Superior

- *Evaluación en el aula*, Héctor Manuel Rodríguez, 1978.
- *Metodología de la enseñanza universitaria*, Héctor Manuel Rodríguez, 1978.

Colección UNAPEC por un mundo mejor

Serie Artes y Comunicación

- *La imagen corporativa en la comunicación organizacional: teoría, conceptos y puntos de vistas*, Alicia María Álvarez Álvarez, 2005.
- *Arte y comunicación I*, Elena Litvinenko, 2008.
- *El dibujo humorístico. Una aproximación didáctica*, Alexandra Hasbún, 2009.
- *Arte y comunicación II*, Elena Litvinenko, 2010.

Serie Investigación

- *La enseñanza del español: retos para la República Dominicana. El proyecto UNILINGUA-UNAPEC*, Irene Pérez Guerra, 2005.
- *La enseñanza-aprendizaje de la matemática: un modelo metodológico. El proyecto UNAPEC*, Génova Feliz, 2005.
- *Un ensayo con los programas de matemática. Colegios APEC 2002-2006*, Lidia Dalmasí, 2006.
- *Auditoría forense aplicada al lavado de dinero de las instituciones financieras*, Zoila Cáceres, César Novo, Rafael Martínez y Rafael Nova, 2010.

Serie Desde la Rectoría

- *Discursos del Rector*, Dennis Rafael Simó Torres, 2005.
- *Discursos del Rector 2*, Dennis Rafael Simó Torres, 2007.

Serie Tecnología

- *El molino de viento, una solución eólica al problema energético dominicano*, William E. Camilo R., 2005.
- *Estudio bitemporal de la deforestación en la República Dominicana usando sensores remotos*, Yrvin A. Rivera Valdez y Rubén Montás, 2006.

Serie Derecho

- *El nuevo Código procesal penal: los desafíos de la transculturación jurídica*, Cristina Aguiar, 2010.

Serie Ensayo

- *Para entender la sociedad del conocimiento de Peter Drucker*, Mario Suárez, 2005.
- *Globalización, educación y universidad. Cambio y transformación curricular*, Francisco D'Oleo, 2006.
- *Programa de Desarrollo Profesional Docente: una experiencia de postgrado accesible como estrategia de cambio y excelencia en la Universidad APEC (estudio de caso)*, Dennis R. Simó

Torres, Inmaculada Madera Soriano y María de los Ángeles Legañoa Ferrá, 2006.

Serie Conferencia

- *Un país con futuro. Crisis, corrupción y pobreza: ¿cómo evitarlas?*, Opinio Álvarez, 2005.
- *Los desafíos de la universidad en el siglo XXI*, Carlos Tunnermann Bernheim, 2008.

Serie Ética

- *Los valores morales desde la perspectiva de la fe*, Juan Francisco Puello Herrera, 2009.

Serie Artículos

- *Mi opinión*, Wilhelm Brouwer, 2010.

Serie Administración

- *Una nueva perspectiva de la administración*, Raynelda Pimentel y Roberto Portuondo, 2005.

Esta primera edición de *Pasión Analítica*, de Nan Chevalier, consta de 500 ejemplares que se terminaron de imprimir en el mes de septiembre del 2016 en los talleres de Editora Búho, en Santo Domingo, República Dominicana.