

## Dinámica reflexiva en dos cuentos de Onetti

Aparece en la obra narrativa de Onetti, como corriente persistente y oscura, la preocupación por el doble y por la pérdida del paraíso. Además de experimentar con el mecanismo de la duplicación interior, Onetti explora estos temas a través de una especial tensión o incertidumbre lingüística que podemos llamar reflexiva: la lengua se sirve de instrumentos y estructuras para testimoniar su propia insuficiencia. Al desplegarse por la narración, las palabras aparentan ignorancia de sí, de aquello que bien se sabe, y bien se conoce y que atrae, sobre todo, la atención del lector<sup>1</sup>; y de ahí esa zozobra y quiebra verbal que muestra todo el mundo onettiano como entorno huidizo y falaz. Dicho de otro modo, lo que fue, en manos de los místicos, un lenguaje de aperturas, se vuelve ahora andamiaje de agujeros, elevado adrede sólo para contemplar su propio desmoronamiento. o como ha señalado José Pedro Díaz, «la verdad última de los hechos está huyendo permanentemente detrás de esos mismos hechos y esa ausencia de un último apoyo verificable es precisamente uno de los temas del relato»<sup>2</sup>

En los cuentos de Onetti todo se monta sobre esa dinámica de lo inestable y cambiante. Vemos que formas y gestos aluden a lo que no hay, a lo que no está o a lo que está más allá de la narración; al mismo tiempo se nos hace ver que ese más allá, esa ausencia, es lo que más cuenta. Es decir, lo que más cuenta en la narrativa es lo que nunca puede ser contado<sup>3</sup>. *Cuento, relato, narración*: Onetti nos brinda una nomenclatura iró-

<sup>1</sup> Sigo aquí las observaciones de MANUEL ALVARO sobre el proceso autocontemplativo del lenguaje místico de algunos poemas de San Juan de la Cruz, en *Lengua como libertad* (Madrid) Ediciones Cultura Hispánica, 1982), p. 22.

<sup>2</sup> JOSÉ PEDRO DÍAZ, «De su mejor narrativa», *En torno a Juan Carlos Onetti* (Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1970), p. 35. Su observación se refiere al relato «La cara de la desgracia» pero resume, de un modo conciso, los rasgos más distintivos de la narrativa de Onetti.

<sup>3</sup> JOSÉ PEDRO DÍAZ, «Lo poético en la narrativa de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández», conferencia pronunciada en el Quinto Congreso Hispánico, Indiana, PA, 26 de octubre de 1979.

nica, por su propia insuficiencia y perfidia, puestas de manifiesto y exhibidas en espectáculo. Levanta la creación verbal como tema; pero la palabra, al doblarse sobre sí misma y volverse objeto de su propia contemplación, acaba borrando para siempre el mundo sustancial al que alude.

El propósito de esta ponencia es investigar esa latente y parcial reflexividad que funciona en dos tempranos cuentos de Onetti, «Bienvenido, Bob» y «Un sueño realizado», ambos publicados en 1941 y recogidos en el volumen «*Un sueño realizado*» y *otros cuentos* (1951)<sup>4</sup>. El primero aparece en varias antologías importantes, por ser un texto casi emblemático en lo que se refiere a la temática de Onetti. El segundo inspiró uno de los mejores capítulos de *Rayuela* —el concierto de Berthe Trépat— y Cortázar lo cita como uno de su colección privada de cuentos excepcionalmente logrados<sup>5</sup>. En ambos cuentos el acto de narrar se hace problema. En «Bienvenido, Bob» crea una peculiar modalidad reflexiva y elegíaca que opera con niveles gráficos y fónicos, sintácticos y semánticos. En «Un sueño realizado» el narrador monta, sin clara conciencia de ello, una serie de duplicaciones interiores y literarias que destacan la condición ficticia de su propia fábula y de su fabla / habla como narrador<sup>6</sup>. La palabra —ya metáfora para cualquier expresión artística— somete a todo hablante o a todo actor al mundo irrisorio del sueño, plenamente «realizado» en la narración, pero por eso mismo últimamente sin realizar<sup>7</sup>.

«Bienvenido, Bob» es un relato interior, narrado en primera persona. El argumento, tal como lo han resumido Marilyn Frankenthaler y John Deredita en sus respectivos estudios, es el siguiente: un hombre maduro, el narrador, celebra la entrada de un joven, Bob, en el mundo sucio y sin valores de los adultos<sup>8</sup>. Diez años antes, Bob le había rechazado como posible marido de su hermana, Inés. Lo rechazó porque vio en él su anta-

<sup>4</sup> Todas las cifras de los cuentos proceden de la edición siguiente: «*Un sueño realizado*» y *otros cuentos*, prólogo de Mario Benedetti (Montevideo, Número, 1951).

<sup>5</sup> EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, «Prólogo» a Juan Carlos Onetti, *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1970), p. 19. Cortázar cita el cuento en su ensayo, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*, II (Noviembre 1962-Febrero 1963), 8.

<sup>6</sup> MARY MCCARTHY señala la relación etimológica y semántica entre *fari*, *fábula* y *fatum* en «Novel, Tale, Romance», *New York Review of Books*, 12 de mayo de 1983, p. 49. Onetti explota esta relación y enlace entre *fábula*, *hablar* y *fatalidad* en «Bienvenido, Bob» y «Un sueño realizado» para signar su mundo ficticio de auto-referencialidad, clausura y suicidio.

<sup>7</sup> Respecto a la dramática paradoja del desenlace del cuento, véase la conclusión de MARILYN FRANKENTHALER, en su libro *Juan Carlos Onetti: La salvación por la forma* (New York, Abra, 1977), p.119. Frankenthaler señala cómo la imposibilidad de volver a la pasada adolescencia niega el propio cumplimiento del sueño.

<sup>8</sup> Véase M. FRANKENTHALER, *Juan Carlos Onetti*, pp. 29-30, y JOHN DEREDITA, «El doble en dos cuentos de Onetti», *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker (Madrid, Castalia, 1973), p. 153.

gonista, la corrupción de la madurez. «Usted no se va a casar con ella, le dice, porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero es usted un hombre hecho, es decir, deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios» (37).

Ahora, un envejecido Bob se llama Roberto y ha cambiado su antigua pureza y vitalidad soñadora por una sórdida rutina de juego y alcohol. Antes, el hombre maduro se sentía acosado por la juventud «implacable» de Bob; jugaba el papel de víctima, siempre inseguro, siempre objeto de burla bajo el filo de esa «mirada azul» del joven. Ahora el narrador contempla a Roberto, regodeándose en la amistad cruel que ha trabado con él. Quieto, silencioso, es ahora el narrador quien mira a su adversario, espiándole la cara, «escarbando» en las palabras y los gestos de Roberto para perforar costras y encontrar a Bob. Frente a los dedos sucios de Roberto; frente a su vida grotesca, «trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una gorda mujer a quien nombra 'miseñora'» (41); frente a esa rutina, el narrador eleva, airosa, la imagen novelesca de Bob, de ese Bob que fue «rabiosamente joven», del Bob «que proclama la lucha de jóvenes contra viejos, del Bob dueño del futuro y del mundo» (41).

Este resumen pone de relieve el tema del doble, tan finamente analizado por John Deredita según su significado múltiple —la polarización del joven y viejo, la relación sado-masoquista entre el relator y Bob, el conflicto edípico y el homosexualismo latente<sup>9</sup>. Ahora me interesa señalar cómo esta temática de dobles se encuentra duplicada en estructuras y formas lingüísticas. Estas formas adensan y complican el fenómeno del desdoblamiento, ya que la *lengua* desempeña una doble función: mientras cuenta, saborea y lame lo contado, creando una paradójica dinámica autoreferencial que *ejecuta* —en el doble sentido de ese verbo— un diseño serpentino y disolvente que corresponde a las sinuosas traiciones del cuento. Veamos de cerca el proceso, desde la propia hechura —o mejor dicho— la *des*-hechura del texto.

Se nota primero la delectación morbosa con que la *lengua* del II narrador inventa a Bob, no una sino dos veces —en la imaginación y en el relato que esa imaginación recrea—. Pensándole «minucioso y plácido» (41), ese narrador le recompone amorosamente en todo detalle, como obra consciente de arte, o sea, como cuento o poema o himno del lejano país natal. Y le eleva en palabras y en todo pormenor para que pueda medir —también con arte, «con exactitud»— hasta dónde está «hundido en la

<sup>9</sup> Deredita, «El doble», pp. 154-160.

sucia vida de los hombres», hasta dónde está «emporcado para siempre» (41). De este modo, mediante la imagen lúcida y coherente del paraíso de la juventud, el narrador cumple su venganza: hace que la elevación estilística gire, de un modo espacial y temporal, sobre su contrario —ese «hundimiento» de Bob en Roberto.

Ahora bien: vemos, por un lado, que ese odio reversible del narrador se renueva cada día por la recreación novelesca, tan consciente y consistente. Pero, por otro, la invención deja traslucir un corrosivo proceso reflexivo, ya que la cara del narrador se refleja en la doble faz de su personalidad. La imagen de Roberto coincide con la de su propia vejez y la borrosa cara de Bob fue alguna vez la suya —como lo es la cara de Inés y de Inés en Bob y de Bob en el que fue y los dos en el que hubiera podido ser. Mediante el juego entre reflexión y reflejo, el *doble* se reduce al *uno* para que ese uno se borre de la página. Porque al recrear a Bob en las costas de Roberto, el narrador vive un continuo acto de autocontemplación que no es sino la proyección erótica e imaginativa del suicidio.

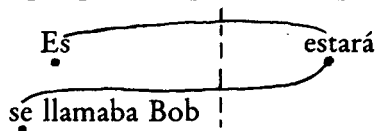
Este suicidio se produce por la paradoja de la palabra creativa. Antes, fue Bob el artista consciente, el que «planteaba ennoblecer la vida de los hombres construyendo una ciudad de engeguedora belleza para cinco millones de habitantes» (41); ahora es el narrador, arquitecto al revés, quien cumple esa misión. Va construyendo con imágenes espurias «fotografías de calles y monumentos» (41)— aquella ciudad ya dos veces novelada y, por eso, ruina circular que se muerde la cola: mediante la *lengua* y su palabra húmeda, hambrienta, es el narrador quien ahora sobresale como protagonista de su propia confabulación «arquitectónica» y novelesca, para quedarse enamorado equivocadamente de sí mismo.

Importa señalar cómo esa deletérea dinámica reflexiva opera ya desde los «dobles» lingüísticos de la primera oración que, según Cortázar, debe condensar todo el sistema de relacioness conexas de un cuento<sup>10</sup>. La oración que da entrada al mundo de «Bienvenido, Bob» se divide en *dos* partes: 1) la cláusula principal, montada sobre presente, futuro y pasado, a que 2) sigue una serie de cláusulas subordinadas. Estas trazan una sinuosa trayectoria que configura la oración completa como unidad aparte; aparece nítidamente recortada como un párrafo o un poema, apretado conjunto lingüístico que contiene en miniatura todo el tema del cuento. De este modo la oración ofrece una estructura encajonada —de cajón— que diseña, adensándola, esa paradójica configuración de un *doble* resbaladizo

<sup>10</sup> En «Algunos aspectos del cuento», Cortázar dice que «un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases» (p. 6) y que «un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas» (p. 8).

y vacilante. En efecto, es un doble que se amontona sobre sí mismo, replegándose en una sola figura.

El comienzo del cuento reza así: «Es seguro que cada día estará más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, [...]». Las palabras precisan un vaivén verbal fónico y gráfico que puede representarse por la siguiente figura:



Este vaivén presenta un carácter paradójico, ya que se desenvuelve mediante tres tiempos, de manera que esa temporalidad ondulante y replegada acabe borrando cualquier noción del tiempo. Al apuntarse simultáneamente en *dos* direcciones —hacia adelante («estará») y hacia atrás («se llamaba»)— esta primera cláusula forma entresijos, un *pliegue* de doblez, un «montón» o «mancha» sintáctica y semántica que equipara e invierte ayer y mañana, juventud y vejez, Bob y Roberto; al mismo tiempo envuelve la voz narrativa en cada uno de ellos. Por ese pliegue, ese vaivén corrosivo y kinestético, todo vuelve al principio, colgándose deshilachado de ese dañado presente, momento «seguro» y helado que enclava aquella «juventud» en permanente vejez.

Esta replegada temporalidad de la primera cláusula enmarca lo que sigue: el retrato elíptico y evasivo de Bob. La temblorosa superficie de este retrato sale a flote entre los suspiros y pausas acompasados por la serie de frases subordinadas; éstas, a su vez, serpentean ondulantes por un sucesivo resbalar de gerundios y aliteraciones suaves y silbantes. Debido a este sinuoso vaivén la oración inicial, compuesta de dos partes, acaba formando un conjunto definitivo, un párrafo, elevado y aparte; en efecto, este párrafo se desprende de lo que sigue, subiendo sólo como pompa de jabón para resumir y repetir la historia, leyenda y mito de Bob y Roberto. Sus contornos dejan traslucir todo aquel mundo clausurado de la juventud, ya tan lejos y por donde transita la gente como «burbujas aisladas»<sup>11</sup>.

Aquel «destruido y lejano Bob» se incorpora, entonces, dentro de deliberadas contexturas poéticas, por las cuales la noción de poesía se identifica con la del paraíso. Pero al mismo tiempo, por el acto de narrar, el retrato de Bob, esa «burbuja aislada», se desdobra en la imagen del narrador, quien sin saberlo se contempla a sí mismo en su «poema». La subordinación sintáctica de ese desdoblado espejismo al «seguro» momento presente destaca aún más su condición doblemente ficticia de algo ya soñado

<sup>11</sup> JOSÉ PEDRO DÍAZ, «De su mejor narrativa», p. 36.

y pasado; de este modo Onetti pone al descubierto el juego paradójico y devorador, eje del cuento, entre *ausencias* que se anidan dentro de una vacilante evocación verbal de *presencias*, convocadas precisamente por haberse perdido para siempre.

Esta declarada insuficiencia de la palabra, hecha ya «segura» por la primera oración, se manifiesta después en muchos detalles; en efecto, todo el cuento rezuma impotencia, física y verbal. La impotencia verbal queda marcada por la acción misma del diálogo, realizado sólo a medias: Bob no habla; sólo *murmura*, «quieto y aparte», «resbalando palabras apagadas» (34). Es decir, la palabra, una vez *elevada* como tema, en realidad *se hunde*, quedándose absorbida por medios extra-lingüísticos —miradas y muecas, música y amanerados gestos vagos—. Montada sobre esta abolida palabra, la narración misma se quiebra, contemplándose en el espejo de su propia insuficiencia.

«Un sueño realizado» concreta y multiplica la dinámica reflexiva patente de «Bienvenido, Bob». Ahora el mecanismo de duplicación interior se exhibe en espectáculo, recortando nítidamente la identidad del cuento como acto literario *lunar*, cuyos contenidos y cuya elaboración se revierten continuamente<sup>12</sup>. La obra de Shakespeare, *Hamlet*, es el modelo clásico de «Un sueño realizado» y desde la primera palabra aparece en el cuento como una replegada estructura de evocadas presencias y personajes.

Hamlet —sin la designación cursiva— es, en primer lugar, una invención verbal: la broma de Blanes, la irónica alusión de éste al sueño realizado del arte puro. Subrayado después, el nombre *Hamlet* se refiere al título de un libro, «tan pequeño encuadernado en azul oscuro donde había unas hundidas letras doradas que decían *Hamlet*» (15) y, como obra literaria, da lugar al resumen espurio que hace Langman de su argumento, al encontrar el libro en la biblioteca del asilo para gente del teatro arruinada. Langman desiste de leerlo, aferrándose a la ignorancia para así vengarse de Blanes y su broma. Pero en realidad vive acosado por *Hamlet*, según su doble forma de broma y libro de papel impreso. Vemos que esas «hundidas letras» del pequeño libro signan la persona del «hundido» Langman, empresario y narrador, como lo fue el príncipe danés, y Langman mismo confiesa que se ha «perdido» por el Hamlet. Vive obsesionado, como dice,

<sup>12</sup> La siguiente observación de M. FRANKENTHALER sobre la reiteración en la narrativa de Onetti debe tenerse en cuenta: «La narrativa de Juan Carlos Onetti representa la reiteración y la inmersión cada vez más profundas en un mundo idéntico. Esto es evidente en una obra que está determinada por círculos concéntricos antes que por una evolución rectilínea... sólo le resta al hombre una única posibilidad, un círculo obsesivo y final: la forma misma» (p. 159).

por «aquella gota de agua en la cabeza pelada, aquel puño en las costillas, aquel trago agridulce, aquella broma no comprendida del todo de Blanes» (15).

Al narrar, al representarse en escena por medio de la palabra, el ofuscado Langman se destruye como persona para salir a las tablas hecho un reflejo esperpéntico de Hamlet. Fantasma ya, «padre adoptivo del triste Hamlet» (28), como le llama Blanes, este grotesco, «empapado» personaje, de dientes postizos y peluca rubia peinada al medio, se divide en dos; ha dejado de ser él mismo para desdoblarse en otro, en una versión falaz del rubio danés, por el acto reflexivo de narrar, de contemplar en palabras la invención verbal de su propia figura. En el caso de Langman, Hamlet —el sueño realizado del arte puro— sólo des-realiza y destruye.

A lo largo del cuento siguen las duplicaciones a base de *Hamlet* que, además de sellar la persona de Langman, alude también a su compañero y antagonista, Blanes: Blanes es actor, como Hamlet, y es autor de la broma denominada Hamlet; es, igual que el príncipe, galán en escena y amante de la mujer. Y a su vez la mujer se remite a la obra de Shakespeare, en primer lugar por ser un personaje declaradamente teatral: aparece en el cuento como si estuviera en escena deteniéndose «en el halo de calor de la puerta encortinada» (16). Luego, como Hamlet mismo, inventa la obra dentro de la obra, actuando como protagonista de su propio sueño realizado. También, con su «aire de jovencita de otro siglo», sus trenzas enroscadas, traje de adolescente y «senos agudos de muchacha» (18), esta anónima mujer se desdobla en Ofelia; así llega a coincidir plenamente con *Hamlet*.

Por esa coincidencia, al intentar la realización de su sueño y afirmarse en escena, sólo se revela como ente ficticio, personaje de papel, pálido reflejo de una sombra sepiriana. Ni es suya su propia muerte, pues al morir se repite, sin clara conciencia de ello, el sino de la triste Ofelia. La repetición constata cómo, en realidad, no existe —no puede existir— un sueño realizado. El cuento, entonces, se contempla a sí mismo en la suprema negación del «sueño» de la mujer; y bajo este signo de suicidio recorta adrede, por su propio título, la irónica insuficiencia del acto de soñar y contar. O como reconoce Langman al final: «Lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar» (32).

En resumen, *Hamlet* «Un sueño realizado», como el narrador y Bob y Bob en Roberto, son espejos enfrentados. Su dinámica reflexiva, al estirar y desdoblar el hilo narrativo, lo enroscan en espiral hasta ejecutar, por planos formales y temáticos, una especie de suicidio; y este suicidio se extiende a nosotros, pues los desdoblamientos sugieren, para recordar

las palabras de Borges, «que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores y espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios<sup>13</sup>». Ambos cuentos, por quebrar el acto de narrar, acaban negando la función verídica y expresiva de la palabra; pero por eso mismo Onetti ha logrado contarnos con una singularidad lo que sólo él puede manifestar.

HARRIET S. TURNER

*Oberlin College, Oberlin, Ohio*

<sup>13</sup> JORGE LUIS BORGES, «Magias parciales del Quijote», *Otras inquisiciones*, en *Obras Completas* (Buenos Aires, Emecé, 1960), p. 67.