
*Los cuentos de Onetti: la pregunta sobre el deseo**

Nuria Girona
(Universitat de València)

La castidad, en la que antaño veía una superstición que debía combatirse, le parecía ahora una de las caras de la serenidad: saboreaba ese frío conocimiento que uno tiene de los seres cuando ya no los desea.

Marguerite Yourcenar

Cuando Onetti escribe «los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene»,¹ apunta al valor de los actos en función de la orientación de los deseos. Podríamos conducir la afirmación al terreno de las palabras: «las palabras son siempre vacías, recipientes que tomarán la forma del sentimiento que las llene», con lo que ya no sólo deseamos los actos sino que señalamos el hueco del referente en el lenguaje, y priorizamos no tanto lo dicho como desde dónde se dice. Entendido así, el lugar de la enunciación es también el lugar en el que se elabora el deseo.

Los relatos de Onetti son siempre hechos distintos contados desde un solo deseo, esto es, versiones de lo mismo. Lo que la escritura onettiana resalta es por un lado, la riqueza de la variedad textual que dibuja una sola escena. Por otro, que el derrumbe de los hechos y las palabras conduce a la búsqueda de su

* Una versión de este artículo apareció en Nuria Girona, *El lenguaje es una piel*, Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans / Tirant lo Blanch, 1995, pp. 81-96.

¹ *El pozo*, Arca, Montevideo, 1969, p. 31.



sentido. Podría pensarse entonces que el sentido de sus narraciones es único, pero precisamente lo que la puesta en escena onettiana textualiza es la apertura significativa y la imposible clausura que desencadena el hecho mismo de narrar. En Onetti, contar, aunque se cuenten distintas anécdotas –siempre la misma–, es pervertir.

Lo que abrocha esta escritura es que lo que dice siempre está en relación con los procesos constructivos del relato. Onetti enfrenta el juego de posibilidades que entabla la subjetividad, es decir, los distintos lugares desde los que se habla, en lo que cuenta y en la manera de contarlo. Una subjetividad amenazante, que a veces como un refugio, a veces como una advertencia, se exaspera en las vidas imaginarias que sus personajes se inventan, en los espacios fantasmagóricos que habitan o en la manipulación de los narradores al exponer sus historias, enfrentando sus puntos de vista, de ahí el espesor de sus relatos. Así también resalta el desacuerdo primordial entre realidad y deseo.

Los personajes de los cuentos de Onetti siempre cuentan y siempre desean desde distintos lugares, por eso siempre da a leer la lejanía mínima que conlleva su acercamiento. Sus cuentos son, en el fondo, tratados sobre el deseo, que inevitablemente, se leerán desde los deseos de sus lectores.

Rituales del deseo

En *Esbjerg, en la costa* un narrador cuenta lo que otro le contó que le había contado una mujer. La relación nos llega desde el último eslabón de esta cadena enunciativa, un narrador molesto y desganado, que exhibe las marcas del desconocimiento desde el inicio del relato: «Conocí la historia sin entenderla bien...» (156).² Esta incompreensión no lo desacredita como narrador, más bien lo autentifica, puesto que lo que se apresura a contar primeramente no es la historia sino su implicación en ella –ha sido estafado– y su final, el pacto de humillación que ha sellado con Montes y cuya efectividad se resuelve sin palabras y se mide en el secreto. La escritura podría contradecir la necesidad de mantener este pacto de silencio, pero lo que demuestra es que la fábula se escribe desde otra legalidad distinta a la moral de la historia.

² Todas las citas proceden de la recopilación *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994. Las páginas se consignan entre paréntesis. Agradezco a Sonia Mattalía la orientación y sugerencias para este trabajo. Tanto las que expresó cuando hacía referencia a él como las que apuntó, sin saberlo, cuando no hablaba de él.



El origen generador de este relato es Kirsten, cuya figura nos llega a través del contrapunto de narradores. Por un lado, la de este empresario fastidiado que no entiende cómo una mujer gorda, extranjera y ensoñadora ha desencadenado tal desastre. Por otro, Montes, el marido, que tampoco entiende, pero que aporta el residuo de ternura y condescendencia hacia su mujer. Esta serie rebela además un matiz fundamental: la diferencia que existe entre informar y saber a la hora de contar.

Los deseos de Kirsten nos llegan filtrados por este juego de transmisiones ¿Qué queda de Kirsten en esta sucesión? No importa, importa cómo se arma desde estos lugares, cómo al recoger un deseo ajeno se dice algo sobre el propio. La matriz queda establecida a partir de lo que provisionalmente llamaremos la *nostalgia* de esta danesa. Nostalgia, que como tal, nunca está escrita, pero que se lee de boca en boca en el cuento.

La nostalgia le llega a Kirsten con el invierno. Es porque el fuego del hogar la transporta a los paisajes fríos de su país natal. A partir de esta asociación, incomprensible de entrada para sus narradores, pero dejada al descubierto para el lector, Kirsten empieza a elaborar un orden imaginario en el que se encierra. Si los personajes de *Avenida de Mayo*, *El posible Baldi* y otros relatos onettianos se inventan vidas reconfortantes, Kirsten se construye un espacio alternativo, cimentado en las imágenes de su infancia y su tierra natal, una vuelta atrás para poder seguir adelante. A diferencia de estos personajes, Kirsten no se limita a *fabular*.

En su elaboración, Kirsten está sola, pero está sola no por abandono sino porque no implica a nadie. Aún más, en esta regresión, Kirsten enmudece: «Ella estaba triste y no quiso decir por qué, y siguió triste, sin ganas de hablar, aquella noche y durante una semana más» (157). No hay demanda en este retorno, sus anhelos no pasan por el lenguaje. Su aislamiento es el aislamiento que la coloca en el imaginario y por lo tanto no exige socialización, ni la precisa ¿Qué le falta a Kirsten? No lo dice o dice que no le falta nada: «*No tengo nada*, decía como dicen todas las mujeres en todos los países» (157), transcribe perversamente el narrador, al reconvertir en queja o en negación lo que no es aún un reclamo y extenderlo a genérico femenino. Kirsten empieza a situarse en la otra orilla de la costa que el título del cuento traza, en cuanto sus actuaciones sirven para capturar la extrañeza de su entorno y en cuanto se coloca más allá del lenguaje.

Cuando Kirsten empieza a salir de este autismo, sin atravesar todavía el lenguaje, obra más para reforzar su imaginario que para satisfacerlo en su realización. Cuelga fotografías de Dinamarca en las paredes de su casa, es decir, coloca una pantalla en su espacio cotidiano en la que puede visualizar lo que su memoria ha fabricado y colocarse en el espacio que quisiera habitar. Es un salto

al orden de las representaciones, que imbricadas en el imaginario, si bien resultan mediadoras necesarias para acceder a lo real, no dejan de funcionar como una barrera entre Kirsten y lo real.

Después manda cartas a los parientes lejanos y entabla un puente imaginario entre las dos costas. Entonces, ante el desespero de su marido, se decide a hablar. Empieza a contar y alterna los retazos de su discurso con una frase enigmática: *Esbjerg er noerred kystten*, que repite con nostalgia. Habla en danés, cuando Kirsten abandona su mutismo y regresa a la palabra, habla y se abandona a un lenguaje extranjero, materno. El exilio de un lugar donde quizás nunca habitó la ha llevado al exilio del imaginario, que a su vez la ha transportado al exilio del lenguaje.

¿Qué expresa entre los lapsus de su lengua materna? Un país en el que pueden dejarse las bicicletas en la calle o los negocios abiertos porque no hay ladrones –ladrones de lenguaje–. Una geografía de árboles, olores, pescadores y sensaciones. No es ni tan siquiera Dinamarca, «sólo una parte del país, un pedazo muy chico de tierra» (159), afirma más adelante. Podría aducirse que Kirsten está atrapada por un recuerdo, que su desarraigo le impulsa a recuperar un espacio de identidad en el cual se reconoce.³ Pero no lo expresa como un requerimiento. En este punto del relato, lo importante no es cerrar el sentido del discurso de Kirsten, sino el impacto que causa en su marido y el lugar en el que se coloca al escucharla.

Curiosamente, Kirsten no sintió la necesidad de hacerse entender y su marido se creyó en la obligación de comprenderla. La comprende además desde él mismo, desde un lugar equivocado, la escucha desde sus propios fantasmas: «el imbécil de Montes imaginaba una cosa y otra sin acertar nunca» (157), condena el narrador. Montes imagina, y eso lo explicaría todo, que hay otro hombre en la vida de Kirsten: «esperando que apareciera un hombre en lo que iba contando la mujer» (158). –¿Cómo suponer un imaginario femenino sin la presencia de un hombre?–.

El nudo del relato se origina cuando Kirsten toma la palabra y expresa lo que hemos convenido en llamar *nostalgia*. Ahí radica la fatalidad, porque sus rituales movilizan al marido, que es quien los problematiza. No sólo recoge los ambiguos deseos de Kirsten como un lamento, sino que se convence de que esos deseos pueden satisfacerse de alguna manera y de que él puede y debe cubrirlos. Los rituales de Kirsten lo colocan en el lugar del que protege y del

³ Fernando Aínsa apunta esta hipótesis: «Los posibles de la imaginación, en *Juan Carlos Onetti*, en Hugo Verani (ed.), Madrid, Taurus, p. 135: «Este cuento no sólo insiste en la posible soledad del individuo viviendo en pareja, sino la imposibilidad de recuperar los orígenes perdidos en el tiempo y en el espacio».



que provee (también al narrador, que acaba protegiendo a la pareja). Montes no entiende o entiende mal porque mide el deseo de su mujer desde el suyo propio; la frase en danés funciona como significante vacío que él rellena con su identificación.

El narrador –y en esto se muestra generoso– se encarga de señalar cómo Montes, al intentar capturar la alteridad femenina dibuja su propia identidad:

La frase que él no podía comprender era lo más lejano, lo más extraño, lo que salía de la parte desconocida de ella. Desde aquella noche empezó a sentir una piedad que crecía y crecía, como si ella estuviese enferma, cada día más grave, sin posibilidad de curarse.

Así fue como llegó a pensar que podría hacer una cosa grande, una cosa que le haría bien a él mismo, que lo ayudaría a vivir y serviría para consolarlo muchos años. Se le ocurrió conseguir el dinero para pagarle el viaje a Kirsten hasta Dinamarca (158-9).

Al recurrir a lo patológico, Montes traza la línea de su permisividad. La exclusión que supone la enfermedad se cierne sobre un sistema defensivo de la propia normalidad y marca el umbral de la realización de sus propios anhelos.

El cuento muestra cómo Kirsten gestiona mejor sus deseos que Montes. Ella colgaba fotografías en las paredes; a él, ante la imposibilidad de reunir dinero, se le ocurre robar. No es ella la que lo empuja al robo, es la posición que él se ha obligado a adoptar ante ella. Ambos lo resuelven mediante la transgresión, pero el salto de Montes, a pesar de que no puede obviarse su buena voluntad, no deja de ser un gesto extremo que poco tiene que ver con los deseos de su esposa, que lo trata de convencer «de que era enteramente feliz con América y con él» (158). La transgresión femenina se coloca en lo individual, la masculina en lo social.

Después de la estafa, los dos deben trabajar. Montes para sufragar el robo, Kirsten para mantener a ambos. Es entonces cuando ella reanuda otra ceremonia silenciosa, sin implicar a nadie de nuevo, que tiene otra vez más de representación que de realización de sus deseos intactos: sale de noche, a cualquier hora, hacia el puerto, para mirar los barcos. Montes, después de volver a sospechar de la presencia de otro hombre, se muestra temeroso:

Tuvo miedo por ella y quiso luchar contra esto, quiso convercerla de lo que estaba haciendo era peor que quedarse en casa; pero Kirsten siguió hablando con voz natural, y dijo que le hacía bien hacerlo y que tendría que seguir yendo al puerto a mirar cómo se van los barcos, hacer algún saludo o simplemente mirar hasta cansarse los ojos, cuantas veces pudiera hacerlo. Y terminó por convercerse de que tenía el deber de acompañarla (161).

Parece que esta vez Montes ha aprendido la lección. Sólo puede acompañar a su mujer en lo que presiente como una desgracia. La escena final describe a la pareja, en la misma costa, pero en distintas orillas, mirando de frente el mar. Esta escena de acercamiento máximo de la lejanía es la que se vuelve a relatar en *La cara de la desgracia*, donde la aproximación sí tiene lugar pero se quiebra al final del cuento, al descubrir que lo que la había facilitado era la sordera de la protagonista.

No es tanto la incomunicación como incomprensión, cuyo motivo se reitera una y otra vez en el cuento, sino la comunicación como equívoco. Por eso el relato debe ser contado por un tercero. No se puede contar el equívoco desde uno, sólo se puede mostrar el de los otros. Montes podría haber relatado la incertidumbre, quizás Kirsten la soledad, pero se precisa de un narrador para el desencuentro, que coloque en lugares distintos o de espaldas, sus deseos paralelos y que, al mismo tiempo, contribuya al engaño. Silvia Molloy definió la dudosa actividad narrativa de *Los adioses* como una economía del chisme.⁴ Un chisme dialógico, podríamos añadir, puesto que en su transacción recoge sucesivamente las palabras de los otros sin cerrar del todo el sentido que las orienta.

Probablemente, Kirsten no volvió a ser tan feliz como en su originario aislamiento. Lo lamentable de la situación no es la imposibilidad de su expresión sino su tergiversación. Kirsten no pretendía irse como no pretendía a otros hombres. Al final de cuentas, el narrador resulta más honesto de lo que aparenta y no sólo por no ocultar sus parcialidades. La imagen lastimosa de Kirsten procede más de la indefensión de Montes que del empresario, que indica fugazmente que la mujer es más fuerte que su marido, al que «eso que no entendía lo ablandaba, lo llenaba de lástima por la mujer –más pesada que él, más fuerte–, y quería protegerla como a una nena perdida» (158). Es la mujer que se autoabastece, que alimenta sus propios deseos para sobrevivir mejor, que sostiene el de Montes y que genera el relato. ¿Gorda, extranjera y ensoñadora? Desde otro lugar, Kirsten es la mujer nutrida y nutricia –lo dice su cuerpo– que encarna el amor oblativo, desinteresado por los objetos que el otro puede dar y que se arma como un punto de fuga para otros sueños y otras palabras.

El ritual de Kirsten funciona como ritual fundante, no sólo de deseos o del propio cuento, también como relato primario de otros cuentos. Si Kirsten no hubiera hablado, no habría cuento, ni robo, ni deuda. Sin embargo, apenas se escucha su voz en el relato, encubierta en este círculo de menciones, sofocada

⁴ Sylvia Molloy, «El relato como mercancía: *los adioses*», en Hugo Verani, ed. cit., pp. 262-78.

en el estilo indirecto que la transcribe. Pero entre susurros, se lee el malentendido del lenguaje: *no hables Kirsten, que te pondrán a trabajar. No hables, que pondrás a trabajar a los otros.*

Si Kirsten hubiera partido, probablemente sería la mujer que llega en *El álbum*, que ahora se pasea por el muelle fingiendo que espera y que nutre con relatos de geografías exóticas a Jorge Malabia. Este es un cuento de pasajes: el puerto, como lugar de paso para el que desembarca y para el que parte —entre las costas—; el paso de la adolescencia a la madurez del protagonista; la irrupción brutal de lo real en el bazar de lo imaginario al final de todo. También es un pasaje textual, puesto que está atravesado por personajes de una obra anterior, *Una tumba sin nombre*, que reaparecerán en la posterior.

En este pasaje en el que la lluvia es una mentira —«Agua que cae, pero no lluvia» (181)— de nuevo se cuenta que se cuentan historias, mitad verdad, mitad ficción.

La llegada de la mujer abre el relato. Su primera aparición se presenta como diferencia: «—Debe estar un poco loca —dijo Vazquez» (176), y esa diferencia como apertura del deseo —«Más de uno se tiraría su lance» (176)—. La diferencia también se instaurará en el lugar de la enunciación de todos los relatores de este cuento. Tito, Agustín Malabia, Díaz Grey, todos cuentan desde la mentira. Las historias de la mujer son distintas, no integran la moral de la fábula, puesto que ella no cuenta su vida, la dice. Otra vez su interlocutor las desdice, no recoge literalmente sus palabras y las reconvierte en ficción.

Ese lugar que lleva a Jorge Malabia al descreimiento es el de una vida gris, el producto de su medio, las brumas de Santa María, un paisaje poblado de falsos informantes. Ante la evidencia de que Carmen Méndez ha realizado los deseos que él no ha sabido llevar adelante, Malabia le atribuye la fabulación de un pasado, le imputa una frustración y el correspondiente impulso imaginativo que la compense. Así no sólo se inventa una mujer que inventa y juega con ella al juego de la mentira, sino incluso le perdona su invención y su mentira: «le perdoné el fracaso, estuve trabajando en un estilo de perdón que reflejara mi turbulenta experiencia, mi hastiada madurez» (186). Le perdona justo la turbulenta experiencia que él nunca tuvo y la madurez que aún no ha alcanzado, si por madurez se entiende salir del encantamiento de los cuentos.

Carmen dice la verdad y el protagonista hace de ella una mujer espejo. Hay una identificación especular en juego, aquello de lo que carece lo niega en ella, aquello que tiene lo proyecta en ella; también juega con los espejismos que son sus relatos y a su vez construye una inversión exacta de otro, *El posible*

Baldi, en el que la mentira de lo contado es una proyección imaginaria que convence a la interlocutora.

Todo lo real perturba a Jorge Malabia: «era parte de mi felicidad evitar las preguntas razonables» (186); o la semejanza con lo real: la descripción del viaje a San Francisco lo desilusiona por su parecido con un anuncio publicitario –duplicado de un duplicado en realidad, en esto se vuelve a engañar el personaje–; o la brusca intromisión de lo real: el amante que se lleva a Carmen o el hallazgo del álbum.

Como un aviso de esta perturbación, al principio del relato se intercalan fragmentos de los editoriales que escribe su padre, cuya mención el narrador transcribe literalmente, en un salto de registro y de enunciación. Estas «citas», por las que el narrador muestra un cierto desdén, desbordan su relato, puesto que apuntan directamente al espacio de la acción –son crónicas de Santa María– y no terminan de mimetizarse en su discurso, incorporadas mediante el barrido de las comillas. Las «citas» estigmatizan el texto, son el afuera, remiten a otros textos onettianos, a la mimesis periodística de valoración ambigua: «la imbecilidad de Santa María simbolizada con exactitud por los artículos de mi padre» (177), a la historia contada en otro registro.

Contar no es exactamente mentir, sino colocar la verdad en otro lado. La verdad es el texto, lo escrito o impreso –en cartas o fotos–; las cartas de *Los adioses*, el testamento en *Historia del Caballero de la Rosa*, las fotos de *El álbum*, de *El infierno tan temido*, las fotos y cartas en *La muerte y la niña*.⁵ Contar seduce y de hecho ésta es una historia de iniciación en la que la oralidad se convierte en complacencia erótica: «estaba el hambre, siempre; pero escucharla era el vicio más mío» (183), en un intercambio voraz. Si contar es enfrentar versiones, también el contar celebra el encuentro de los cuerpos y permite el acceso a la verdad, a la otra verdad, obtenida al final del cuento y de los cuentos de la mujer.

Pasaje pues, al cuerpo: la mujer pone el cuerpo en sus relatos. Pasaje a la diferencia: el verdadero saber es el del cuerpo, que distancia a Jorge del inexperto Tito –«él me pidió que no habláramos del cuerpo de su hermana» (188). Si el lenguaje de los cuerpos es perverso, la literatura como corpus es una traducción perversa de otros discursos. Ésta es la voz que se deja oír. Allá donde media el cuerpo se engendra el cuerpo textual, que anticipa a su vez el próximo relato: *cuéntame los secretos de tu anatomía*.

⁵ Josefina Ludmer, *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

Nunca me miras con los ojos que yo te veo

Si hay un cuento que cierra el círculo de los deseos en Onetti es *El infierno tan temido*. De algún modo, Kirsten se negaba a ser seducida y Carmen Méndez era la seductora. Gracia César exige ser seducida y es la que seduce. Conforme a estas exigencias actúa, por eso es tan temible el cuento que se avecina. Esta vez la iniciativa femenina no se queda en un gesto de partida o en la representación de un sueño, sino que busca un efecto en lo real, una alteración en la conducta de Risso. En *Un sueño realizado*, el ritual del deseo cruza la esfera individual y empieza a mostrarse públicamente, pero no deja de ser un espectáculo privado, pues se consume sólo ante los ojos anónimos de los actores seleccionados. En *El infierno tan temido*, el deseo se exhibe ante toda una ciudad.

Gracia César se diferencia de sus antecesoras en la eficacia de la orientación de su deseo: manda fotografías pornográficas a su marido. El cuento textualiza el proceso de elaboración de este deseo, que constituye su eje narrativo, a la vez que arma el cuerpo femenino. En el juego de miradas y de lecturas se imbrica este cuerpo.

Un efecto nuevo se introduce en este juego respecto a los otros cuentos. Al igual que en los anteriores, no se oculta la extrañeza de la alteridad y el consiguiente calificativo de *loca* para Gracia. Si bien es cierto que a diferencia de éstos el pasaje a la acción femenina resulta contundente, en correspondencia se incluye una nueva perspectiva narrativa, seguramente procedente de Landa. ¿En dónde coloca esta nueva perspectiva el deseo femenino? En el lugar de la perversión. Por una vez en que una mujer se decide a intervenir, Landa atribuye su dinamismo a un origen perverso; a la condena de loca se suma la de prostituta. Pero como otras veces, esta es una versión posible o parcial de los hechos, procedente de un mal informante. Nunca contar fue tan perverso.

Al correspondiente recitado narrativo se añade el juego de miradas. La de un narrador, implicado en la historia a partir de los verbos en primera persona del plural, de participación ambigua, que como mínimo se presenta como testigo, un mirón decididamente tendencioso; la que recoge de Landa, rotunda y personalizada, que sólo al final emerge. Y la que asoma de Risso, no del todo asfixiada. El proceso vivencial de este marido agraviado brota a lo largo de la narración y describe el descenso de la negación de los hechos a la súbita y posible iluminación de su sentido, esto es, a la muerte.

A su vez, el relato enuncia las estrategias femeninas de la provocación, tamizadas siempre por los narradores masculinos. Para deconstruírlas hay que remontarse al principio del la historia y no del relato: el matrimonio de Gracia y Risso. Esta incomprensible unión supone para ella un prometedo cumplimiento de expectativas: «Ella imaginó en Risso un puente, una salida, un principio»

(215), que se condensan en cómo se apropia de la frase de Riso: «Todo puede suceder y vamos a estar siempre felices y queriéndonos» (220). Gracia, «que había creído que Riso daba un lema al amor común» empieza a colocar su amor más allá de Riso, de Santa María y del propio amor. Más allá del bien y del mal se entiende la aventura extramatrimonial que provoca el divorcio de la pareja y anticipa la posterior actuación de la mujer. De otra manera no se comprende que la relate confiadamente al marido «con el orgullo y la ternura de haber inventado, simplemente, una nueva caricia» (221). Los signos pierden definitivamente su univocidad en este relato: la infidelidad conyugal se transforma en una nueva caricia, la infamia en mensaje amoroso.

Una vez separados, sigue el ritual de Gracia. Entre el amor y la venganza, la humillación y el chantaje, el reclamo y la afirmación, empieza a enviar las fotografías. Por un lado pretende despertar el deseo de Riso, más bien colocar el deseo de Riso donde ella quiere que esté. Por otro, demostrar de lo que es capaz, en el amor o el desamor, es lo mismo.

¿Cómo avivar el deseo de Riso? Primera estrategia: a partir del deseo de los otros hombres. A modo de propaganda personal, su estrategia consiste en exhibirse como objeto deseante e introducir en esta estructura un tercero que funcione como identificación. El deseo del tercero es aquí el que introduce el objeto y lo convierte en objeto de deseo. En resumen: *mira cómo me desean*. Esta estrategia también habla de las propias condiciones eróticas de Gracia: *quiero que me veas tal como me desean los otros*.

Segunda estrategia: colocar el cuerpo como objeto causa del deseo del hombre –de los hombres–. El cuerpo como desencadenante. El lugar imaginario del deseo es el cuerpo, el cuerpo que lo provoca. Si la mujer de «Un sueño» comercializaba su deseo, en este caso, el objeto de intercambio es el cuerpo. El cuerpo a cambio del deseo, o sea, la fetichización del cuerpo como objeto de mercancía. Cuando el deseo se textualiza en el cuento, se textualiza el cuerpo. Corpus y cuento funcionan otra vez a la par, puesto que las sucesivas fotografías, cada vez menos difusas, arman la morfología de la mujer y del relato. Leer se estructura como ver, que es un momento del saber, pues hay que ver para creer.

En esta estructura, Gracia se coloca en un lugar limítrofe en lo sexual y en lo social. Y coloca también a Riso, pues le reprocha que no la vea desde ese lugar. Las fotografías reproducen la escenografía deseante. En ellas identifica al marido con todos los hombres para los que posa y en ellas se desdobla como prostituta. ¿Qué está diciendo? *Nunca me miras con los ojos que yo te veo*.⁶

⁶ Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Seminario XI, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 112.



Es el espectáculo del exceso, un juego de límites insoportables –un infierno–, en el que se desorbitan las miradas –la de Risso, la del pueblo, la de los lectores–. El clímax se alcanza cuando se abre el deseo al círculo social. El asalto de las fotografías no sólo empuja a mirar sino que a su vez devuelve una mirada que no puede sostenerse, pues funcionan como un punzante recordatorio: *te estoy viendo*. Convierte a su marido en el *voyeur* que mira como los otros la miran, lo obliga a mirarla como ella quiere verse, lo que podría hacer con él se lo da a los otros, le muestra de lo que es capaz –por él o contra él, otra vez es lo mismo–, lo culpabiliza ante su degradación –*mira lo que haces de mí*–. Le enseña lo que se ha perdido: *lo verás, pero no lo catarás*.

Este es el punto que trabaja el cuento, la ambigüedad de la maquinación de Gracia. ¿Es una venganza o una prueba de amor? ¿Es crueldad, desafío o abnegación? Hábilmente se entrelaza además lo que Josefina Ludmer describió como desplazamiento de los significantes en la narrativa onettiana que anticipan su final: Risso trabaja en la sección de carreras de un periódico y al principio está escribiendo sobre el triunfo de un caballo llamado Play Boy, Lanza lo acusa de no llamar por su nombre de yegua a la mujer y conoce a Gracia cuando ella se exhibe en los carteles de la ciudad anunciando su estreno –«ella estaba mirando a los habitantes de Santa María desde las carteleras» (214).

El cuento termina: «Por qué no, llegó a pensar, por qué no aceptar que las fotografías, su trabajosa preparación, su puntual envío, se originaba en el mismo amor, en la misma capacidad de nostalgia, en la misma congénita lealtad» (223). Pero porque Risso no soporta tanto amor o porque no soporta tanta crueldad, porque el catalizador resulta excesivo o porque no se siente a la altura de los deseos, Risso sucumbe.

Como en *Un sueño realizado*, la escenificación del deseo se convierte en una ceremonia a la muerte. Cuando el narrador de este cuento comprende, sin poder explicar, el valor de llevar hasta el final los deseos de la mujer, ya es demasiado tarde. Consumar el deseo es abocarse a un desenlace trágico.

Estos finales coinciden también con revelaciones de sentido, por lo que también clausuran el texto del relato. Risso bordea esta súbita comprensión, quizás la que le permite acceder a la insultante alteridad que le provoca la mujer de la sección de sociales al inicio del cuento, quizás la del desconocido sentimiento que «moriría con él sin nombre». El secreto de su saber se lo lleva a la tumba, una tumba innominada en la que figura la imposibilidad de contar a los otros que *hay amores que matan*.