

---

«La casa en la arena» de J. C. Onetti:  
los tanteos del lector en un universo  
de signos flotantes

Sabina Giersberg  
(Universidad de Maguncia)

La vida es una herida absurda y  
es todo, todo tan fugaz que es una  
curva, ¡nada más!, mi confesión.  
«La última curda»

**E**n *Against Interpretation* Susan Sontag exige en vez de una hermenéutica una erótica del arte alegando que el proceso hermenéutico, por su vinculación a la teoría de la *mimesis*, reduce la experiencia estética a la construcción de significados a expensas de la capacidad sensorial-sensitiva. En vez de permitir un en-cuentro directo con el objeto de arte, éste se disuelve en mediaciones múltiples a través de interpretaciones que se centran en el contenido. Tanta verbosidad crítica tiende a calmar el efecto de *inervación*<sup>1</sup> inherente al arte: «Real art has the capacity to make us nervous. By reducing the work of art to its content and than interpreting *that*, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable».<sup>2</sup>

La discusión metodológica que se produjo en el ámbito de la crítica en los años sesenta y setenta significó un verdadero cambio de paradigma que rompió definitivamente con la idea del sentido único del texto en favor de una plurali-

<sup>1</sup> Término que ocupa un lugar central en la *Teoría estética* de Th. W. Adorno.

<sup>2</sup> S. Sontag, «Against Interpretation», *Against Interpretation and other essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1969 (4a ed.), pp. 3-14, la cita en p. 8.



dad de lecturas. El acercamiento al texto a través de la *forma* abrió nuevas perspectivas. La estética de la recepción desarrollada por Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss en Alemania enseñó otro camino, subrayando el papel imprescindible del lector en la constitución del significado del texto. Sobre todo el concepto del *lector implícito*, elaborado por Iser,<sup>3</sup> tiene el mérito innegable de ofrecer un modelo heurístico para describir estructuras del texto, o sea *forma*, en relación con su efecto sobre el lector. La ficción ya no se define más ontológicamente como el polo opuesto a la realidad, sino como «discurso escenificado», es decir, como una relación comunicativa propia, donde autor y lector mantienen un juego de máscaras, donde el mundo se construye mediante procesos sígnicos.

La prosa de Juan Carlos Onetti es un terreno resbaladizo que ofrece muchas trabas a todo lector ansioso de apropiarse de ella vía interpretación en el sentido tradicional. No encuadra con el horizonte de expectativas generado por la narrativa del llamado «boom» y hasta parece desvincularse de su contexto por la ausencia de color local, por lo menos *prima facie*. En el estudio, ya canónico, *Los procesos de construcción del relato* (1977),<sup>4</sup> Josefina Ludmer muestra los vértigos de la lectura. Aunque su discurso se vuelve autorreflexivo y se aleja muchas veces del texto onettiano, su enfoque aparte de lo sugestivo es relevante por romper con todo intento de fijación de sentido. Una pequeña nota a pie de página apunta al potencial crítico inherente; me permito citar el fragmento respectivo: «Tal vez habría que aprender a leer en Latinoamérica, y no sólo “literatura”. Aprender, además, a escribir las lecturas; a poder –abierto el vértigo de la significación– pensar ese vértigo; constituirlo sin que nos enmudezca [...] trascenderlo».<sup>5</sup>

Quizás sea en la cuentística del autor uruguayo donde mejor se manifiesta la radical subversión de la *mimesis*. Se ha dedicado a esta parte de su producción narrativa una cantidad de estudios particulares, pero generalmente el eco es más bien moderado comparado con la discusión de las novelas. Guiado por conceptos enraigados en el psicoanálisis y en la teoría feminista, Mark Millington en *An Analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti: Fictions of Desire* (1993)<sup>6</sup> se centra en los cuentos para elaborar la idea de una lectura «a contrape-

<sup>3</sup> W. Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1974.

<sup>4</sup> J. Ludmer, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 145-46, nota 3.

<sup>6</sup> M. Millington, *An analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti: Fictions of desire*, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1993.



lo». El objetivo es trascender el propio proceso de lectura para lograr –se nota cierto parentesco de tenor con Ludmer– la subversión de toda postura logocentrista:

This strategy might be defined as a refusal simply to fill the position of the implied reader, but, as always, that position will have to have been assumed in order to break away from it.[...] What results from this process might be described as a critical movement in and out of (un-) knowability. Reading is «not-all» in this understanding: it is a continual negotiation for control, a process of temporary and partial stabilizations, a series of mirrowings always on the verge of being deflected down new paths.<sup>7</sup>

El que la obra onettiana subvierta en gran parte la labor del lector no significa que no haya una concepción estética subyacente. Sonia Mattalía lo comprueba trazando la figura en el tapiz jamesiana desde los primeros artículos hasta *Dejemos hablar al viento*.<sup>8</sup> El mundo ficticio de Onetti forma su propio sistema signico sumamente complejo –tan cerrado como el de Franz Kafka o el del director de cine polaco Krzysztof Kieslowski. De los textos emana un efecto estético característico de Onetti, apoyado por la obvia recurrencia de situaciones, personajes y diversos detalles. Un análisis más detenido de las actividades complejas del lector permitirá describir tal efecto «onettiano» a partir de los textos. Con ello no se pretende dar ningún código que abra paso al universo cifrado del autor, sino que se trata de llamar la atención sobre la sutilidad con la que el autor uruguayo sondea los límites de procesos herméticos situando la experiencia estética más allá de lo meramente cognitivo. Mattalía define la posición del lector como la de un «lector límite entre la sabiduría y la ignorancia, quizá por ello un lector apasionado».<sup>9</sup> Los cuentos, por su densidad, son menos explícitos y normalmente se leen de un tirón, por lo que este efecto sobre el lector puede ser más intenso.

Si echamos un vistazo al prólogo de Antonio Muñoz Molina a la edición reciente de los *Cuentos Completos* (1994),<sup>10</sup> que por fin ofrece el *corpus* definitivo de los cuentos,<sup>11</sup> nos percatamos de la gran sensibilidad con la que el autor tematiza justamente los efectos provocados en el lector. Habla del descubrimiento de «sentimientos inéditos» que «tendrán para siempre la tonalidad del

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>8</sup> S. Mattalía, *La figura en el tapiz: Teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti*, London, Tamesis Book, 1990.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>10</sup> J. C. Onetti, *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>11</sup> Desgraciadamente echamos de menos el cuento «Nueve de julio».

estilo de Onetti»<sup>12</sup> o de «las indudables dosis de toxicidad»<sup>13</sup> que dejan al lector hecho polvo. Partiendo de su propia experiencia de lectura subraya que era necesario «aguzar el oído para percibir una línea melódica que discurría casi oculta». <sup>14</sup> A través de las metáforas el efecto se caracteriza como psicológico y hasta patológico, por lo que volvemos a la idea de *inervación* aludida al principio.

Mis propias reflexiones, que forman parte de un estudio más amplio al respecto, se centran precisamente en el efecto estético creado por los cuentos de Onetti. Para el análisis escogí «La casa en la arena» (1949),<sup>15</sup> ya que este cuento hermético y fascinante, crecido a la sombra de *La vida breve* —se trata de un capítulo desechado de dicha novela—, ha levantado poco interés en los críticos. La atestiguada «impenetrabilidad»<sup>16</sup> no se debe a que haya quedado fragmentario sino, por el contrario, a que le es inherente como principio de construcción. Millington subraya el carácter fluido del proceso de lectura: «It is a story which resists translation into transparent meaning». <sup>17</sup> En lo que sigue veremos como se produce la volatilización de lo real.

El cuento se caracteriza sobre todo por un alto grado de estructuración interna, donde el discurso se revela como ficticio. El protagonista Díaz Grey, que ocupa un lugar preeminente en la obra onettiana, vuelve a su pasado y, recordando, evoca la atmósfera de su encuentro con Molly, llena de misterio y de sugerencias:

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 [...]. 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* (163).

Se trata de la clásica situación bifocal, donde el yo que recuerda se enfrenta al yo recordado. Percepción y mediación se fusionan y desde el principio queda claro que se trata de un proceso de ficcionalización consciente. La expe-

<sup>12</sup> A. Muñoz Molina, *ibid.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Cito según la edición indicada. Todos las cursivas en los párrafos citados son míos.

<sup>16</sup> Véase, por ejemplo, el comentario de Prego y Petit: «Fuera de él [el contexto de *La vida breve*], el texto parece no sólo hermético, sino impenetrable»; en O. Prego y M. A. Petit, *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981, p. 203.

<sup>17</sup> Millington, *op. cit.*, p. 38.



riencia existencial de la soledad genera un proceso de búsqueda de sentido y, por lo tanto, de identidad a través del acto de recordar. No se trata de un suceso determinado, fijo, capaz de llenar la carencia actual y paliar sus efectos, sino de un proceso de continua recreación. El aspecto referencial –en cuanto a tiempo, espacio, persona y acción– pierde su relevancia. La actitud de *indiferencia*, que desvincula a Díaz Grey de su propia realidad y le permite entregarse al juego, influye en el proceso de mediación en el sentido de ausencia de subjetividad –en cuanto anécdota o análisis psicológico– y de esquemas interpretativos en todo lo que no es comentario metanarrativo. Se analiza el proceso mismo de recordar:

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. Descubriría entonces que el Colorado [1], la escopeta [2], el violento sol [3], la *leyenda* del anillo enterrado [4], los *premeditados* desencuentros en el chalet carcomido [5] y aun la fogata final [6] *estaban ya en aquel perfume* de marca desconocida que ciertas noches, *ahora*, lograba *oler* en la superficie de las bebidas dulzonas. (163)

El recuerdo queda vinculado a un estímulo olfatorio, el perfume, pero no se recurre a la memoria involuntaria como en el famoso episodio de la magdalena en la *Recherche* de Marcel Proust, sino que «Díaz Grey *conscientemente* efectúa el recuerdo»,<sup>18</sup> buscando apropiarse del mismo a través de procesos cognitivos. En la retrospectiva del «ahora», donde predomina el saber acerca de lo sucedido, la experiencia originaria queda enterrada bajo mediaciones múltiples de la conciencia.<sup>19</sup> Los diversos elementos –que he marcado con números– forman el esqueleto de la fábula, tan ininteligible para el lector como para la conciencia en aquel momento en que lo presencié. Lo único que se desprende es una atmósfera violenta de destrucción. Referencias como *historia, suceso, pre-*

---

<sup>18</sup> G. Brower, «"La casa en la arena" de Onetti: técnica y estructura», en H. F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Anaya Las Américas, 1974, pp. 217-23, la cita en p. 220.

<sup>19</sup> Millington subraya la aporía: «the more the older Díaz Grey reinvents and falsifies the memory as a function of knowledge of the self in the present, the more the basic experience becomes remote an intangible», en *op. cit.*, p. 37.

*meditado* sugieren la existencia de un margen, un paradigma estructurador. La conciencia mediadora prefigura, en cierta medida, el proceso hermenéutico efectuado por el lector después de haber terminado la primera lectura, forzosamente lineal.

El recuerdo «único» resulta ser variable, el producto de una continua ficcionalización, para quitarle de antemano todo aspecto anecdótico. La variación, a su vez, es considerada una función del tiempo, y la vinculación de perfección y ancianidad pone énfasis en la acumulación de variaciones que –como veremos más adelante– se enriquecen por referencias intertextuales.<sup>20</sup>

La tematización del acto de recordar forma una especie de marco y produce su propio eje temporal que empieza en determinado momento del pasado y se desplaza hacia el presente a través de la actualización del recuerdo, por lo cual el recordar se inserta como acto repetido en un *continuum* temporal. En una situación comunicativa de presente, que también es el presente de la lectura, se vuelve a reflexionar sobre la relación compleja entre memoria y existencia:

Cuando Díaz Grey, en el consultorio frente a la plaza de la ciudad provinciana, se entrega al juego de conocerse a sí mismo mediante este recuerdo, el único, está obligado a confundir *la sensación de su pasado en blanco* con la de sus hombros débiles; la de la cabeza de pelo rubio y escaso, doblada contra el vidrio de la ventana, con *la sensación de la soledad* admitida de pronto, cuando ya era insuperable. También le es forzoso suponer que su vida meticulosa, su propio cuerpo privado de la lujuria, sus blandas creencias, «son símbolos de la cursilería esencial del recuerdo» que se empeña en mantener desde hace años (173).

En vez de plenitud, es la carencia la que aparece inscrita en cuerpo y mente negando todo esfuerzo de anclaje en pasado (blanco) y presente (soledad). No existe progresión, queda anulada por el sinfín de variaciones que terminan en el vacío. La existencia como símbolo apunta al recuerdo continuamente actualizado, que, calificado de «cursilería esencial», queda finalmente desvalorizado. La sensación de lo fugaz se acentúa aún más si vinculamos el otro significado de «esencia» con el «perfume» que cataliza todo el proceso.

En consecuencia, la narración termina en el nivel del recuerdo –descartando la expectativa del final sorpresivo– con el *final preferido*, que consiste en la quema de la casa. Éste se caracteriza por su efecto purgatorio, todo queda

<sup>20</sup> El episodio es retomado por el propio Onetti en *Juntacadáveres* de 1964: «Volver a casa, ponerme una inyección, escuchar música y pensar en Molly, en la casa de arena, en el hotel de madera... suponer que soy Dios y suponer que me importan el pasado y el destino del doctor Díaz Grey» (Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 45).

borrado, otra vez en blanco. Coincide con el final del acto de la lectura y el proceso puede empezar de nuevo. Seguir recordando/narrando —«evitar el punto muerto»— se convierte en condición existencial como en el caso de Sheherazade y lo narrado no alcanza su perfección sino en la variación que se potencia.

Varias estrategias textuales tienden a no dejar morir el interés o el deseo del lector frente al texto. Hay un alto grado de consciente «escenificación» del discurso que dota al texto de autorreferencialidad, marcando su carácter de artefacto y subvirtiendo todo intento de lectura ilusionista. El texto impide la recepción según los modelos de apropiación del mundo internalizados. Pero —y en esto discrepo de otros estudios al respecto— la tensión del texto no reside tanto en la inherente reflexión sobre la relación entre *mímesis* y *génesis*, sino entre el nivel metacomunicativo que ofrece un esquema de orientación para el lector y la elaboración del recuerdo propiamente dicho, que rompe con la discursividad y lo evoca como si fuese tangible. Es justamente en el momento de la actualización del mismo —indicada por el cambio del tiempo a nivel gramatical— cuando el lector ve derrumbada otra de sus expectativas en cuanto al cuento como género: la posibilidad de recontarlo. Los personajes reunidos en la casa de la arena, a saber Díaz Grey, el piromaniático Colorado y el objeto oscuro del deseo, Molly, entran en una interacción inconexa y cargada de misterio. El Dr. Quinteros, con quien Molly mantiene una relación amorosa, se limita a llevar y buscar a los personajes a la casa, en conexión con unos antecedentes brevemente aludidos (la venta de morfina).

El *cronotopos* creado en el cuento es de mucha importancia. Se trata de un lugar desconectado de la realidad. Es una especie de «introversión» de la acción que se acentúa aún más por la reducción del radio al interior de la casa debido a la lluvia. La noción de tiempo que se va formando, transgrede los criterios de linealidad, relacionada con lo cronológico —en cuanto estructura de sucesos vividos/narrados—, para después volver a ella:

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 (164).

Aquí se inician los momentos que alimentan el resto del recuerdo y le otorgan un sentido variable; y así como los días y las noches anteriores a la llegada del Colorado se convirtieron en un solo día de sol, «este pedazo del recuerdo se extendió y se fue renovando en un atardecer lluvioso», vivido en el interior de la casa (167).

Aquí termina, en el recuerdo, la larga tarde lluviosa iniciada cuando Molly llegó a la casa de la arena; nuevamente el tiempo puede ser utilizado para medir (173).

Poco a poco se le revelan al lector las coordenadas de la realidad psíquica donde prevalecen procesos de condensación y de extensión. La continua renovación del momento tiende a suspender el tiempo. El espacio por sus calidades atmosféricas refleja este movimiento cíclico. Sin embargo, se insinúa la presencia de la temporalidad («marchitas»):

Entonces se iniciaron los días de lluvia, un periodo de nieblas que se enredaban y colgaban, velozmente marchitas, de los árboles, *borrando* a veces y *haciendo revivir* otras los colores de las hojas aplastadas en la arena (166).

Como en un juego de espejos, el movimiento aparecer/desaparecer se reproduce en varios niveles del texto: en el acto de recordar –igual a narrar–, reflejado al nivel del recuerdo en el rito de (des)enterrar el anillo, y en los (des) encuentros recordados/narrados. Se crean ordenamientos estéticos perceptibles que contribuyen a formar, por debajo de los signos flotantes, aquella «melodía» a la que aludía Muñoz Molina. El papel del lector, por lo tanto, no se reduce a efectuar procesos hermenéuticos que acaban en un vacío.

Sobre este trasfondo, Onetti rompe igualmente con las expectativas vinculadas con las categorías «personaje» y «acción» que se funcionalizan como «vectores» de determinados movimientos intrapsíquicos. Para desautomatizar la óptica habitual, condicionada por el saber, Onetti nos da «una visión de lupa que al lector le [muestra] el poro aunque le [hurta] el rostro»: <sup>21</sup>

El médico empieza a *comprender* la cara de Molly, los ojos azules e inquietos, lo que hay de dureza en su mandíbula, en la facilidad con que puede alegrar su boca y hacerla inexpresiva de inmediato (168).

Reducida a fenómenos concretos, la expresividad de la cara humana se disuelve. Otra estrategia textual, que opera en el mismo sentido, es la alusión a estados anímicos o actitudes de modo impersonal sin concreción alguna (astucia, esperanza, desesperación, ardor, llanto, etc.)

Un ejemplo muy ilustrativo de la desrealización de los personajes es la metamorfosis del Colorado en perro. A partir de una impresión visual – el Colo-

<sup>21</sup> M. Benedetti, «Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre», Giacomán, en ed. cit., pp. 53-75; la cita en p. 70.





rado que, empapado por la lluvia, se estremece «como un perro mojado» (166)–, se genera la transformación que no forma parte de una supuesta realidad objetiva, sino por la que se exteriorizan actitudes interiores subjetivas –desprecio, sumisión. Una vez establecida esta relación, se crea el triángulo mediante la integración de Molly: «Díaz Grey comprendió, emocionado, que ella había sido capaz de descubrir, con una sola *mirada*, tal vez por el *olor*, que el Colorado había sido transformado en perro» (167). Aquí se nota muy claramente la proyección efectuada por Díaz Grey.

Las relaciones entre los personajes se rigen por motivaciones instintivas y no racionales. En vez de crear una situación concreta con diálogos y acciones con *telos* explícito, Onetti hace que sus personajes se muevan siguiendo una especie de coreografía. Poco a poco sus movimientos van tejiendo una red compleja de interacciones detrás de la cual se asoma toda una gama de movimientos psíquicos que rigen la comunicación humana. En lo que sigue voy a citar algunos párrafos para mostrar con cuánta sutileza Onetti logra auscultar tales procesos. Para conseguir la abstracción necesaria, Onetti recurre a una estrategia de desplazamiento que consiste en actos de habla –*speech acts*– indirectos:<sup>22</sup>

Vuelven a jugar a los naipes hasta aquel momento en que ella bebe demasiado y deja caer los que acaba de pasarle el Colorado, con sólo *abrir los dedos*, de manera más definitiva que si los *arrojara con violencia* contra la mesa estableciendo así que no volverán a jugar (168).

Se trata del momento clave en el que los movimientos disparan, produciendo varias constelaciones opositivas entre los personajes. Los naipes, recurrentes en la obra onettiana, insinúan desde el principio cierta fatalidad inherente a los (des)encuentros. Cabe destacar que el gesto de Molly es interpretado por Díaz Grey, ya que la suya es la única conciencia cuyos motivos quedan explícitos, eclipsando a los otros personajes en un aire de misterio. «Sólo resta, piensa el médico, acariciar a Molly o hablarle; encontrar una frase limpia pero que aluda al amor» (168-69). Diametralmente opuesto a este núcleo de trama, lleno de posibilidades, se asoma el final destructivo: «El Colorado se levanta, recoge los naipes y los va tirando en el *fuego* de la chimenea» (168).

La relación entre los personajes queda marcada por una tensión en la que resuenan intenciones ocultas o semiocultas de diferentes tonalidades como *amenazar, provocar, herir, asustar, esconder, seducir*, etc., escenificadas con variaciones:

<sup>22</sup> Tomamos en préstamo este término de la lingüística. Se refiere al desplazamiento de actos ilocutivos, la intención del hablante, a actos secundarios.

Díaz Grey *levanta* el pelo y lo *suelta*, imaginando cada vez el suave *golpe* que debe sentir ella contra la oreja. El Colorado está hablado sobre sus cabezas; agita la escopeta y su sombra; repite el nombre de Quinteros, *termina* y *vuelve a comenzar la misma frase, dándole un sentido más transparente o confuso*, según Molly lo *mire* o *baje* los ojos. La escopeta *golpea* la muñeca de Díaz Grey y la empuja contra la mesa (169).

En una interacción casi mecánica se transmiten estados cognitivos y afectivos hasta que la amenaza se objetiviza en el golpe efectuado. El motivo del *golpe* que significa *dolor*, tanto físico como psíquico, se convierte en núcleo generador de movimiento. El golpeteo de la lluvia que crece y disminuye exterioriza el grado variable de intensidad dinámica, frente a la cual el silencio de los personajes forma un contrapunto. El acto de «remedar» introduce otro motivo que se retoma más adelante:

El ruido del agua se hace furioso en el techo y en el follaje, se gasta; ahora ellos andan en el silencio expectante, escudriñando el paisaje gris desde las puertas y las ventanas, «*remedando ademanes de estatua en galería, un brazo estirado, todos los sentidos juntos en el dorso de la mano*» (169).

La dinámica creciente y decreciente se repite en los pasos del Colorado sobre el trasfondo de una supuesta *desgracia* inminente. El movimiento físico parece indicar cierta irritación no especificada:

El Colorado presiente la *desgracia* y se pasea en círculos, dentro de la habitación: arrastra un gemido y la culata del arma contra el piso. El médico espera que la velocidad de su marcha *aumente, se haga frenética*, asuste a Molly, *amaine* (169-70).

La interacción de los personajes pasa a formar un coro de voces aparentemente armónicos, pero subliminarmente divergentes, en el que entra también escenario:

El otro [Colorado] continúa paseándose jadeante, ensaya *una canción* que ella no quiere oír pero que *finje acompañar* con movimiento de la cabeza [...] El Colorado arrastra los pies y *canta*; ella *balancea la cabeza* con astucia y esperanza, mientras Díaz Grey enciende los fósforos, mientras la llamada se alza y *suenan* en el aire. Sin mirar hacia atrás, sin intentar saber qué pasa, Díaz Grey entra en la habitación de Molly. Tendido en la cama *repite* a media voz *la canción* que cantaba el Colorado, mira los dedos de Molly en la hebilla del cinturón, *calla* al adivinar que



el «celestinaje» corresponde al silencio. *Vuelve a resonar* la lluvia y las nubes se desgarran, sostienen la luz triste de la eterna tarde de mal tiempo (170).

Predominan las intenciones camufladas, la fuerza del encanto, el elemento erótico –todo cristalizado en la creación verbal «celestinaje». La evocación de la *Celestina* en forma despersonalizada dirige la atención del lector hacia la situación arquetípica desconectándola casi del contexto literario. La cercanía sonora de «celaje» actualiza implícitamente los componentes atmosféricos tanto exteriores –naturaleza– como interiores –intuición–, pero dentro de un marco estético. Es precisamente el elemento atmosférico que da al final del párrafo esta tonalidad de «gris menor» –para variar el famoso título de un poema dariano– calificada de *triste, eterna y mal..* Y no por casualidad. Hay un movimiento básico en el texto, una especie de oleaje entre dos «intensidades de existencia»,<sup>23</sup> que el propio texto menciona: una fluctuación «entre el ardor y el llanto» (171).

polo	motivos afines	estado anímico
ardor	calor, fuego, batalla	ánimo, entusiasmo, frenesí, etc.
llanto	llorar, llover, golpe	tristeza, depresión, etc. desgracia

Los motivos esenciales que se relacionan con el llanto forman una red muy densa de interrelaciones que habría que ver en detalle –llorar → llover (desgracias) → mala nube, etc.– y que sólo podría ser reconstruida gráficamente. Dan la impresión de cascadas semánticas empujadas por mecanismos intrínsecos a la lengua. Rompen con la linealidad del texto formando estructuras poemáticas que exigen otro ritmo de lectura.

Las figuras centrales que rigen el movimiento del texto son la línea y el círculo. Las reiteradas alusiones al «silencio», la ausencia de voz y a la inmovilidad son de mucha importancia. Se asoma el más allá del punto final –también de la lectura–, suspendido pero no evitado por el retorno cíclico, debido al inevitable progreso lineal de la acción/narración:

<sup>23</sup> «Onetti destaca los minúsculos estados de ánimo, las intensidades de existencia, con él las llama, en el gris *continuum* que lo rodea» (L. Harss y B. Dohmann, «Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared», *Los Nuestrs*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp. 214-51; la cita en p. 223).

Molly –dice Díaz Grey. Sabe que es necesario suprimir las palabras para que cada uno pueda engañarse a sí mismo, creer en la importancia de lo que están haciendo y atraer hasta ellos la sensación, ya reacia, de lo perdurable. Pero Díaz Grey *no puede evitar nombrarla*. (Molly) repite, *inclinado sobre su último olor*. Molly (170).

La figura del círculo reaparece en el rito intercalado en la narración antes de que ésta vuelva a la linealidad:

Entonces –a veces en el final de la tarde, otras en su mitad– cava un pozo en la arena, tira el anillo y lo cubre; lo hace ocho veces, en los lugares que pisó el Colorado, en los que él mismo había señalado con una sola mirada. Ocho veces, bajo la lluvia entierra el anillo, y se aleja [...] Pero vuelve siempre en línea recta, sin vacilaciones hasta el sitio exacto del enterramiento; hunde los dedos en la arena y toca el anillo (172).

Se trata de una actuación vacía, sin *telos*, cuya función primordial consiste en llenar tiempo y espacio para suspender el fin inminente, o sea la separación. Es precisamente el sinsentido del acto el que acentúa el efecto sobre el lector, que en un primer intento de llenar el vacío se ve forzado de actualizar el valor simbólico del anillo que evoca ideas como vínculo, fidelidad, etc., invocadas por el narrador. Pero todo está teñido ya de gris por la inminencia del final. Se crea una isotopía que corre por el texto entero y que apunta a la temporalidad (carcomido, marchitas, silencio, enterrar, never-get-up-no-more Place, etc.).

Un lugar central ocupa el acto de fingir reflejado en el recuerdo como en un espejo. Es Molly que en su ensimismamiento, desvinculada de todo lo que la rodea, construye un poema en inglés:

Here is that sleeping place  
Long resting place  
No stretching place  
That never-get-up-no-more  
Place  
Is here (171).

En repeticiones rítmicas se evoca un punto muerto, donde principio y fin se tocan (here is-is here). El significado es casi nulo, lo importante es cierta magia sonora que se produce al leerlo en voz alta. Es una situación comunicativa extraña, donde prevalece la *ficción* como inherente al comportamiento humano: «Díaz Grey mueve los labios *como si* leyera los versos y guarda con cuidado el papel mientras ella fluctúa entre el ardor y el llanto» (171). No hay diálogo

sino ficciones superpuestas. Se establece otra isotopía –remedar, fingir, como si, mentir– que vincula lo estético a lo existencial. Los actos humanos corren el peligro de disolverse en repeticiones infinitas, de convertirse en farsa, de quedar sólo como «remedo de la pasión y su ridículo» (173).

La instancia narrativa –que es ambigua porque el agente focalizador es el propio Díaz Grey detrás del cuál se asoma un narrador virtual, pero de ninguna manera «omnisciente»–<sup>24</sup> niega la autoría de Molly –«Lo escribí yo, es mío (*mente ella*)» (171)–, por lo cual el poema queda descontextualizado y el lugar de la voz vacío. Éste podría ser ocupado, como en una caja china, por la instancia narrativa o por el propio Onetti que, a su vez, se encuentra en todo un universo textual.

El lector, motivado a dar paseos inferenciales (Eco), pensará en otras dos obras claves de la literatura universal relacionadas con el nombre de «Molly»: *Ulysses* de James Joyce y *Voyage au bout de la nuit* de Ferdinand Céline, autor muy apreciado por Onetti. Tales intertextos enriquecen la lectura sin que al lector le sea posible echar anclas.

La recurrencia de la palabra «place» insinúa otro intertexto, aludido otra vez mucho más tarde en *La muerte y la niña* (1973), a saber «A clean, well lighted place» (1933) de Ernest Hemingway. Este cuento contiene la famosa secuencia: «Some lived in it and never felt it but he knew it all was *nada y pues nada y nada y pues nada*» que termina en la versión «nadaísta» del Padre nuestro que engancha con la visión del mundo antes expuesta. Los modelos –más aludidos que citados– en última instancia no remiten sino al mundo onettiano, otorgándole una densidad poética única.

Las figuras de círculo y línea se reflejan tanto a nivel de la historia narrada como en el acto de narrar. En un último intento por suspender la linealidad, ésta queda disuelta, a nivel de la historia, en la destrucción final. El acto de narrar, en sí lineal, es absorbido por el eterno retorno dentro del universo textual. Para el autor la creación a partir de un inventario limitado de modelos se convierte en un acto abismal y corre el peligro de caer en la (re)imitación. La comunicación misma se ve amenazada por múltiples interferencias que la estorban. Frente a la acumulación de tentativos hermenéuticos que tiende más a cubrir que a revelar es el silencio, creado a través del vacío, el que despliega su potencial creativo.

La radical subversión de la *mimesis* se logra a través del alto grado de *introversión*. Hay un continuo cuestionamiento del acto creador que llega hasta

---

<sup>24</sup> Esta definición dada por Brower (*op. cit.*, p. 219) resulta equívoca por la ausencia de introspección –aparte de Díaz Grey– y de todo esquema interpretativo global.

los mecanismos intrínsecos de la lengua sin que el autor caiga en la trampa de un experimentalismo puramente intelectual. Muy al contrario: logra carcomer desde adentro las estructuras del saber valiéndose de las armas que le ofrece un sistema de codificación literaria que se ha ido diferenciando con el paso de los siglos. Juega con los valores simbólicos de las palabras –muchas veces no es más que una relación fugaz que le *suen*a al lector– para lograr un efecto poético de extrema densidad. La desestabilización intencionada provoca desasogiego. Un profundo escepticismo respecto a la comunicación misma les quita a los textos toda pretensión de efecto estético forzado. Éste emana más bien de los ordenamientos estéticos que a través de una *lectura detenida* se revelan al lector. Es quizás este ritmo lento impuesto por el alto grado de resistencia de los textos mismos –insalvable incluso después de la vigésima lectura– el que permite otra vez la vinculación de la experiencia estética a la existencial sin volver a un arte representativo. Existencial en el caso de Onetti incluye lo corporal, o «carnal»<sup>25</sup> como lo llama Mattalía.

Onetti nos hace sentir con cuerpo y alma esta atmósfera de fracaso, en muchos aspectos tanguera. Como en el Tango la denuncia de pérdidas aparentemente concretas sirve para dar voz a una experiencia caracterizada por un profundo desarraigo, una tristeza metafísica quizás. Nos lleva a su «semimundo» poético para dejarnos finalmente enmudecidos. Los tanteos del lector son igualmente los tanteos del crítico que ha quedado «amurado»<sup>26</sup> y empieza a escuchar una melodía lejana en gris menor.

<sup>25</sup> «Carnal, porque remite al cuerpo, a sus agonías y estratagemas; pero no a un cuerpo ingenuamente biologizado, sino a un cuerpo marcado por las instancias límites de lo decible», en *op. cit.*, p. 179.

<sup>26</sup> En lunfardo, «abandonar la mujer al hombre».

