

MARGINALIA A CUANDO ENTONCES

MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ

Universidad de la República - Montevideo, Uruguay

En *Teoría de la novela*, Lukács afirma que el género es una reflexión del autor acerca del destino y del juicio que le merece la realidad y, a su vez, supone la confrontación con un ideal que sólo existe en la mente del creador y que necesita ser expresado. De esta necesidad surgiría “la muy profunda melancolía de toda novela auténtica”. La novela remitiría siempre “al sacrificio en el que ha sido necesario consentir, al Paraíso perdido para siempre que se ha buscado y que no se ha encontrado, y cuya búsqueda y su abandono resignado, permitieron cerrar el círculo de la forma” (Lukács, 1963).

Esta afirmación parece cierta para el conjunto de la obra de Onetti, y por lo tanto aplicable a su penúltima novela breve, *Cuando entonces* (Onetti, 1987.) Todo en ella habla de una expectativa insatisfecha, así como de la frustración que resulta tanto para los diferentes personajes narradores como para el lector. La novela es la búsqueda de algo que no se produce, la apropiación de una identidad, la revelación de un misterio, la aspiración de unos personajes a salir de sí mismos, a encontrarse. El resultado de la búsqueda es irremediamente el fracaso.

Vocare y evocare

El relato se presenta, desde el título, como la evocación de un pasado remoto al que se superponen otros pasados más o menos recientes. Por lo menos para el comienzo de la novela es válida la afirmación de Carlos Dámaso

Martínez respecto a que “la estrategia narrativa es la del diario, la escritura fragmentaria de anotaciones, en una cronología irregular. Lo que el narrador protagonista escribe tiene un tono rememorativo, a través del recuerdo se intenta la recuperación de una experiencia vivida”. (Martínez, 1997)

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

Dos elementos –tiempo y espacio– anudan la irrupción del mundo evocado. La instalación de esas coordenadas busca, desde el comienzo, la complicidad del lector, puesto que se remite a otros relatos de ficción del propio autor, a una lectura anterior con la que se establece un nexo, lo que se explicita: “Una vez más la historia comenzó, para mí, en el día-noche de Santa Rosa. Estábamos, con Lamas, en una cervecería bautizada Munich, en Lavanda”. El texto apela a un lector conocido y fiel, que debe entender “de qué se trata”, a la vez que anuda diferentes historias onettianas en su común atmósfera. La situación inicial también es típica de este universo narrativo: dos hombres sentados en la mesa de un bar. Los nombres aportan una serie de claves: Lavanda –anagrama de La Banda Oriental, nombre del territorio del que se desprendió el estado uruguayo– permite reconstruir un lejano Montevideo, cercano y a la vez, enfrentado, a Buenos Aires. Como en tantos otros textos del escritor, aparecen el desplazamiento, los exilios voluntarios, las huidas que tienen como ejes la concreta Buenos Aires y las imaginarias Lavanda y Santa María. En este caso, Montevideo se va recreando cada vez con más nitidez a través de la célebre cervecería Munich –desaparecida a mediados del siglo XX–, sus playas, sus vientos primaverales. Santa Rosa remite al primer capítulo de *La vida breve* (1950) y al deseo de la tormenta como un augurio de primavera y una esperanza de felicidad.

Una mala pasada del recuerdo le hace decir “treinta de setiembre” cuando debió decir treinta de agosto, fecha asociada en el Río de la Plata a los fuertes temporales que suelen poner fin al invierno, casi siempre precedidos de unos días de calor. Por eso la mención trae consigo la idea de la pesadez previa a la tormenta. La humedad, el calor, la escasez de aire sugieren la falta de renovación, el desgano de vivir, la asfixiante rutina de la que parten muchos relatos del autor y a partir de la cual se produce la ruptura, el conflicto, la expectativa que generará la historia. Los textos de Onetti parecen, por momentos, estar hechos de esas insignificancias: el aire, el calor, la atmósfera, el perfume, eso que Josefina Ludmer llama “las nada de la escritura” (Ludmer, 1977). El notorio regodeo en la evocación de costumbres y ritos locales –que puede explicarse si se lee *Cuando entonces* como una producción del destierro– adopta un tono que da el justo equilibrio entre la mitificación y la ironía, que otorga a la vez familiaridad y distancia: “Se burlaban, sobre todo, de la gran esperanza colectiva: calor para asaltar las playas más bellas del mundo, calor para agregar a la suciedad de las arenas municipales papeles grasientos, envases de bebidas refrescantes y gringas”.

La ficción posibilita un escape, una renovación. La expectativa se va generando a partir de las palabras; la “espera del discurso” –para seguir con las categorías empleadas por Ludmer en su lectura de *Para una tumba sin nombre*– surge de la historia que está naciendo, del cuento que está siendo contado. Ningún dato que permita identificar a este narrador en primera persona que, a su vez, se convierte en oyente de la historia; apenas sabemos que es “compatriota” y “periodista”. Quizás pueda entenderse como un *alter ego* de Onetti, si se tiene en cuenta el título de un artículo que dice estar escribiendo por orden de Lamas, su jefe en el periódico: “*Lolita de Nabokov*”. Lo deja caer entre otros títulos absurdos o cursis, a los que se refiere con ironía como “temas tan valiosos”. Pero ese en particular podría relacionarse con un artículo que Onetti publicó en la prensa a propósito de la famosa novela de Nabokov (Onetti, 1975). De todos modos, cualquier especulación sobre la identidad “real” de este narrador sería abusiva, debe tomarse como una guiñada más, un juego. En todo caso sirve para abrir el relato a la ficción, que se presenta como un recuerdo muy privado, como una confesión. El clima tenso previo a Santa Rosa, la momentánea intimidad y empatía de los dos hombres posibilita la génesis del cuento: “fue entonces que nacieron y se fueron extendiendo, aunque truncadas, Magda y su historia”. Los hechos son producto del lenguaje, nacen de la conversación, nacen para él y para nosotros; renacen en tanto historia pasada y concluida.

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

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

Creación y develación de Magda

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

En el segundo capítulo es Lamas quien asume la voz del relato y como tal remite también a la escritura, a la creación literaria de esta historia: “Para terminar el retrato *pondré* los pómulos altos”. En todo caso la irrupción de Magda, y los acontecimientos y circunstancias que rodean su evocación, centran y ordenan la narración. Podemos reconocer un orden narrativo de acuerdo a los distintos capítulos:

I) Pasado cercano: exilio de Lamas en Lavanda, confesión.

II) Pasado lejano: conocimiento y frecuentación de Magda en Buenos Aires (Lamas narrador)

III) Pasado reciente: confesión del muchacho-testigo en la comisaría de Buenos Aires.

IV) Pasado reciente: redacción de diario en Buenos Aires (Lamas narrador)

Reconstruir el orden cronológico de la historia supone invertir los dos primeros capítulos, ya que el segundo proporciona los datos más lejanos en el tiempo. La historia surge de una serie de situaciones narrativas, escenas, motivos o secuencias que el lector ordenará al final. Entre esas secuencias se privilegia el punto de vista de Lamas; interesan menos los hechos, su estricto orden, los datos concretos –prescindibles o imprescindibles– que faltan para la comprensión “total” de los hechos, que el punto de vista desde el cual se narra, su forma de vivir los hechos. La información se ordena y jerarquiza de acuerdo a este criterio. A partir de esa construcción fragmentaria las situaciones se crean gracias a informaciones parciales que el lector debe reconstruir. La tarea del lector de Onetti, dice José Pedro Díaz, será elaborar las imágenes e interpretar los hechos. El procedimiento es siempre “de la emoción a la cosa”, la función de la escritura es hacer presente una ausencia a través de un sentimiento (Díaz, 1989). Este propósito estético ya estaba presente en su relato de iniciación, *El pozo* (1939): “Hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene” (Onetti, 1977). El horror a la verdad, la superación

y desconfianza del realismo tradicional, la desmitificación del lenguaje en cuanto representación de la realidad es una constante en la producción de Onetti. La “verdad” sólo puede resultar de esas verdades parciales, las versiones, que no son sino acercamientos a través de la emoción. Por otra parte la historia involucra a periodistas, profesionales que están, por definición, vinculados con los “hechos”. Un periodista cuenta –en el capítulo I– y otro periodista registra. Pero para que el resultado sea auténtico deben preservarse zonas de misterio. Decir es no decir. Decir las relaciones visibles entre las cosas es salvaguardar lo más importante, su esencia, su zona sagrada.

Dentro del misterio Magda –construida con retazos de su vida y nunca del todo aprehensible: “Más de una vez se me ocurrió que la mujer del cabaret y la muchacha que yo acompañaba en aquellas madrugadas, no existían de verdad y que sólo Dios sabía cuántas más guardaba en su repertorio”– se abre otro misterio: el del militar.

Respecto a la forma de presentar a la muchacha puede tenerse en cuenta la opinión de Alicia Migdal respecto a que “hay que desconfiar de la mirada de los hombres de Onetti que son los que siempre cuentan la historia: es parcial, interesada, muchas veces mezquina, y temerosa”. La forma morbosa de mostrar y no mostrar es una estrategia de seducción que involucra al narrador tanto como al lector. Magda se describe de perfil, el “ángulo desde el cual Onetti espía a las mujeres, a través de sus dobles, mediadores parciales y vacilantes del relato, observadores que no pueden mirar de lleno”. En rigor, la curiosidad y el deseo de saber del lector nunca se ve satisfecho en Onetti, cuya escritura es el deseo permanente, abierto, sin consecución. Nunca nos dice todo lo que queremos saber, nos mantiene en una suerte de expectación y desasosiego. El deseo de saber se reproduce en la novela en la actitud investigativa de los personajes: el interrogatorio de Don Luis, la investigación policial y, por último, la periodística. Cada una de las investigaciones da paso a otra, que se abre a su vez gracias a ella, como en un juego de cajas chinas. El resultado es una acumulativa búsqueda de respuestas para desentrañar las distintas claves que el relato propone.

Es conocida la afición de Onetti por la novela policial y el homenaje que rinde su escritura a este género, en algunos aspectos. Ludmer postula esta influencia en el reconocimiento de una “armadura narrativa” común al corpus de Onetti, deudora de algún modo de la novela policial. Esta se articularía en tres momentos: la llegada de lo insólito, la investigación y el cierre. El primer momento corresponde a una aparición transgresora en el espacio del narrador que rompe la estabilidad rutinaria. De esa alteración surge la ansiedad y, por ende, la expectativa. En *Cuando entonces* la irrupción se da por la compulsión de contar, porque el clima es propicio para la confesión, sin que se sepa muy bien porqué: “Tal vez estos ataques de delación me llegan cuando se produce cierta conjunción de astros”. Narrar es delatar. Hay una cierta vergüenza o pudor de revelar espacios privados del recuerdo o la fantasía, ya presentes en *El pozo*; reparos que parecen, por otra parte, muy masculinos.

En el universo evocado, finalmente, la irrupción es Magda, quien interfiere en los espacios rutinarios, esto es, en el mundo del trabajo de Lamas. La aparición de “otros mundos” con su sordidez y sus reglas propias; la presencia de marginados, rufianes, prostitutas, cafishios, matronas regentas de cabarets, es también un homenaje a la novela policial. De hecho, el comienzo corresponde al enigma policial: la carencia es la necesidad de conquistar un objeto, de cubrir la grieta abierta por la ficción. A partir de este momento hay que investigar, conocer y narrar esa diferencia introducida. El enigma Magda es alimentado por secuencias inconexas que nos presentan, ante todo, formas de aparición de Magda. Tenemos un retrato, aunque muy impregnado de subjetivismo, que ya significa toda una interpretación. José Pedro Díaz dice refiriéndose a *El astillero* que las “descripciones, más que retratos, son una lectura del destino del personaje [...] una interpretación que el narrador nos ofrece”. Opiniones generales afirmadas con el carácter de una verdad inducen la lectura: “Los ojos se estrechaban al correrse hacia las sienas. Eran negros y con chispas permanentes que delataban lo que no era necesario decir. La boca estaba hecha con labios delgados, austeros, engañosos, tan frecuentes en las mujeres que saben disfrutar de una cama.” Se va induciendo la Magda de gran energía sexual, la Magda vulgar aunque no ordinaria, inteligente e irónica. El interés no se explicita porque pertenece a zonas indescriptibles de la experiencia como la mirada: “Cierta vez nos miramos y entonces ya fui de Magda, hasta hoy, pasara lo que pasó”; o el olor: “Recuerdo que nunca en mi vida respiré un olor comparable, tan cargado de nostalgia y esperanza”. La presentación de Magda es inseparable de la huella definitiva que dejó en Lamas y que necesariamente nos presenta una historia ya cerrada. El único movimiento posible es hacia el pasado, reconstruyendo un “enigma al revés”, porque no hay un futuro posible.

Por otra parte, el relato de la intimidad no nos da una mujer más cercana, sino que acentúa y desencadena la irrealidad y el misterio. Muchos episodios de ese pasado, *cuando entonces*, presentan una condición vacilante y engañosa. El militar mantiene en el misterio su nacionalidad, su trabajo, sus ingresos. El nombre de Magda no es el verdadero: “tal vez fuera así, tal vez lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho.” Nadie es lo que aparenta: Don Luis “en aquel tiempo se hacía llamar Serna” y la “Señora” que gobierna “Eldorado” es una reaparición de el pasado, cambiado nombre, lugar y estatus : “creí recordar, indeciso, a la mujer que había visto fugazmente, siglos atrás una noche en un burdel de lujo...en la ciudad de El Rosario”. El bar donde se encuentran Magda y Lamas –que constituye su espacio exclusivo, independiente de Eldorado, un lugar ya contaminado– tiene un nombre paradójico “No name”. Hay aspectos de la realidad que se escapan y no pueden ser nombrados. El bar aparece como el espacio de suspensión del tiempo, el lugar de lo mágico, del encuentro. Será también en el relato del testigo policial el lugar de la confesión y el sinceramiento, la borrachera, el interior, lo innombrable.

Cuando se obtiene el nombre real se ha cerrado el ciclo de Magda, se ha conocido. El conocimiento sólo puede completarse con la muerte, que es

el conocimiento absoluto. El testimonio del capítulo tres viene a cumplir el papel de informante: el muchacho que ha sido testigo de las últimas horas de Magda, resulta un intermediario entre los hechos de la realidad y el narrador que los organiza. Ya vimos el desprecio que caracteriza a los textos de Onetti acerca de los datos de la realidad, por lo que no es sorprendente que esta voz aparezca desvalorizada. Cuenta desde un punto de vista divergente, pero no es totalmente respetable. Su tono cae por momentos en el ridículo, adopta una actitud moralista burguesa, representa el miedo, la obsesión, la sumisión: “Estoy seguro que madre, aún viéndola sobria, la habría juzgado una mujerzuela”.

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

El cierre debe corresponder a la muerte o la desaparición, huida o partida del elemento transgresor, pero la investigación fracasa o logra un resultado ambiguo. A diferencia de otros textos de Onetti la investigación ha progresado y el lector obtiene algo más que versiones subjetivas o parciales mediante el procedimiento policial. El resultado igualmente defrauda, porque la realidad que resulta de la narración cruda de los hechos es una realidad degradada, prosaica, grotesca, ajena a aquel propósito estético enunciado por boca de Eladio Linacero en 1939 de escribir “la historia de un alma, de ella sola” (Onetti, 1977). Se rechaza la realidad, la antiimaginación, la verdad desnuda y material, y ese rechazo se hace manifiesto en la descalificación de Pastor de la Peña como personaje, al único que le cabe narrar la muerte. Este muchacho es una voz atípica en Onetti porque es alguien que pertenece al sistema, que no puede ver desde otro lado, que está integrado a esa realidad despreciable.

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz, J. P. *El espectáculo imaginario, II*, Montevideo, Arca, 1989.
- Lukács, *Teoría de la novela*, Barcelona, Gonthier, 1963.
- Ludmer, J. *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Martínez, C. D. “Onetti: escritura y fragmentos de “La novela total” (sobre la lectura de sus tres últimas novelas)”, en Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti, Montevideo, Universidad de la República, 1997: 114-120.
- Migdal, A. “Las locas de Onetti”, en Actas de las jornadas de homenaje a Juan Carlos Onetti, Montevideo, Universidad de la República, 1997: 123.
- Onetti, J. C. *Cuando entonces*, Madrid, Mondadori, 1987.
- _____. *Réquiem por Faulkner y otros ensayos*. Montevideo, Arca, 1975.
- _____. *El pozo*. Montevideo, Arca, 1977. [1939]
- Vilariño, I. *Poesía*. Montevideo, Cal y Canto, 1997. [1951]