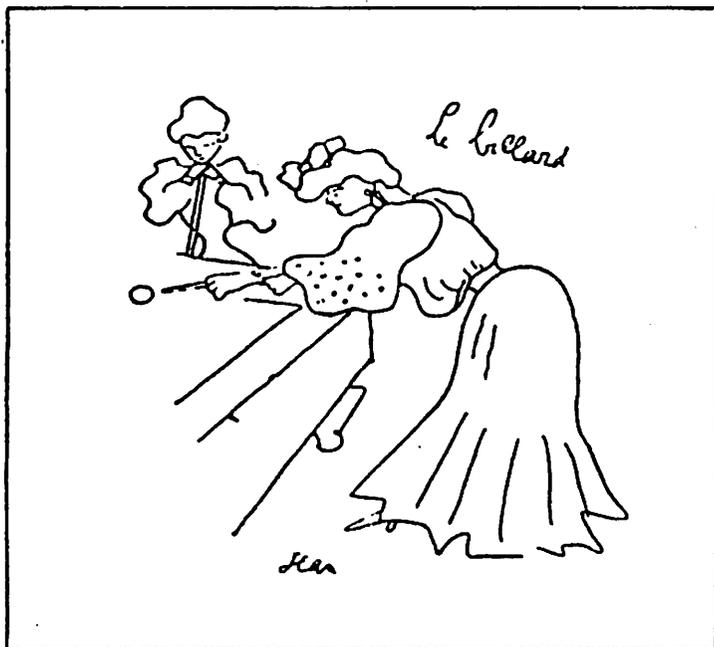


*María Eugenia Mudrovic*

## Notas sobre **Cuando entonces**



**T**oda vez que se habla de la obra de Juan Carlos Onetti ya es lugar común de la crítica insistir en la ambigüedad que provocan sus sistemas narrativos, sin embargo, parecería que en este punto nunca resulta excesivo volver sobre lo mismo y repetir, por ejemplo junto a Josefina Ludmer, que Onetti "escribe para crear ignorancia"! No se trata, por cierto, de una fama mal habida, sobre todo si se piensa que frente a textos que evaden toda ideología de la estabilidad y que a partir del ejercicio sistemático de la no-disyunción trabajan por el ocultamiento deliberado del sentido, toda lectura que se ensaye corre sin remedio a cuenta y riesgo de las incomodidades de un lector conscientemente excluido de cualquier código de certezas. Un lector que, en el mejor de los casos, duda si los enunciados onettianos son realmente vis

cosos o sólo parecen serlo, y en el peor, -y permítaseme el exabrupto impresionista- comienza a sospechar que el viscoso mental es él mismo. Tolerar a Onetti no es tarea fácil y hacer un trabajo crítico de sus textos lo es acaso menos aún. Sin embargo, aquel que con testa a la oferta puede aclarar, con honestidad, que el "orden" de lectura que le atribuya no debe dejar de leerse sino en cohabitación fatal con su propio contraorden; puede admitir que su lectura no es sólo una lectura provisoria sino también una lectura insegura. El mérito es sin duda de Onetti pero valga esta salvedad que se impone como condición previa a abordar una escritura que en su trabajo de resistencia, está permanentemente institucionalizando la sospecha sobre el sentido. Lo que, desde todo ángulo que se lo mire, no es poco decir.

1. Diríase que **Cuando entonces**, su última novela, ofrece una suerte de alivio en este sentido. Diríase que se trata de una historia de amor desperdiciado, casi de un tango monódico, narrado con intermitencias sobre un dispositivo que no parece obstruir la inteligibilidad del relato. Pero esto a primera vista. La ilusión es transitoria porque ser credu lo/ creer en Onetti es una forma de endeudarse que termina pagándose con usura. Si muchos de sus textos -estoy pensando en **El pozo**, **Una tumba sin nombre** y, por supuesto, en **La vida breve**- son libros vacíos (o por lo menos adelgazados) narraciones del narrar donde el texto se exhibe a sí mismo. **Cuando entonces** repite esta misma operación pero lo hace desde un espacio enraizado, tramposamente saturado por confesiones que aparecen gravadas con el peso inflacionario de contar una historia que termina siendo la misma:

Fue entonces que nacieron y se fueron extendiendo, aunque truncadas, Magda y su

vida. (p. 15) <sup>2</sup>

Relato de ondas, el texto prolifera el gesto bajtiniano de **oratio obliqua** y la bio-grafia deceptiva de Magda es retomada, indefinidamente referida dentro de los márgenes de un espacio que procede por acumulación y adjunción de enunciados. Como tantos otros textos de Onetti y por medio de un régimen intermitente de redundancia y variación, la escritura de **Cuando entonces** trabaja provocando los bordes de lo mismo y de lo otro, y lo hace a cuenta de dos riesgos simétricos: la puesta en duda de la repetición como acto tautológico y el movimiento en fuga de la diferencia. Más cerca de la desfiguración por anamorfosis que del reflejo especular, el efecto de la expansión reproductiva se convierte en principio de transformación de un discurso que es puesto a prueba a fuerza de la dilatación y resistencia que ofrece un mismo enunciado reproducido en varios registros. Efecto corrosivo de un gesto que -habría que aclarar- no sólo se inscribe hacia adentro, quiero decir en el interior de este único texto, sino también hacia afuera, vale decir, a todo el corpus Onetti <sup>3</sup> que siempre se infiltra como una lectura en filigrana. Búsquedas-sinédoque casi todos, la parte explora-explota, se repite y es redistribuida en un sistema de versiones que no hace sino gastar la densidad significativa del todo; un todo que, -llámese verdad, saber o enigma- aparece como la gran ausencia aludida. Paradoja contingente del corpus: si narrar se cumple como un proceso apropiatorio de saber, y si ese saber ocupa el lugar del no-acceso, la escritura onettiana persigue un movimiento perturbado, por la certeza de su propia impotencia, un querer poder que se disuelve en el poder descompuesto de la deceptión. Es, en efecto, Onetti escribiendo para crear ignorancia.

## NOTAS SOBRE CUANDO ENTONCES

2. Y a modo de disruptor deceptivo, el primer capítulo de *Cuando entonces* escribe un juego de preliminares y escarceos puestos en escena a partir de un contrato prostitucional que se exhibe como en negativo, asordado por la saturación de ruidos y de voces cacofónicas. Lamas, gravado por una historia de amor "a lo Werther", aparece canjeándola a un interlocutor -¿Onetti?⁴- que además de escuchar, "apunta", "corrige" y "puntuá". En una casi exasperante división de trabajo textual, hay un "yo" que escribe y un "él" que cuenta y los avances contractuales progresan o retroceden por los vaivenes y desprolijidades de un propietario que quiere acceder al circuito sin sacrificar la mercancía, ganar sin dejar de poseer. En el medio, la historia-objeto de Magda se entrega escamoteada, "a cuenta gotas", en boca de un Lamas no del todo convencido que ofrece un relato perturbado por las distracciones y el uso digresivo del accesorio improductivo. Finalmente, la cuenta se cierra con el aparente acuerdo de las partes: "Todo fifty-fifty. Sin tratar de desviar el tema" (p.21). Pero por debajo de la comida, de ese valor de lo económico en bruto que son las "patitas de cerdo" y las vueltas de cerveza y que aparecen financiando la superficie del pacto, se filtran sin duda los costos diegéticos que sancionan el contrato: el sujeto de la enunciación se exhibe distribuyendo la palabra y el salvoconducto o pretexto que simula el control del pase y disfraza el relevo, es la marca que accede a la desprivatización del secreto. Hecho este guiño desde un código de doble señalización, queda legalizado el recambio de sujetos y en este travesismo de posta-narración aparece repetido aquel otro pase que se da hacia el final de *La vida breve* cuando Brausen/Arce concede la palabra a Díaz Grey y con ello queda obturada la "fundación mítica" de Santa María.

A partir de este momento, el yo-transpersonal se repliega en su función de disimulo aunque sin dejar por ello de materializarse en los burocratismos que competen a la dramaturgia discursiva: 1) controlando y distribuyendo enunciados (el yo que hace hablar), 2) actuando sobre toda la extensión pronominal (la no persona que se metamorfosea en personaje) y 3) produciendo el metadiscurso clasificatorio de los títulos (el yo que se sitúa antes y por encima de los enunciados).

Por lo dicho y en rigor de verdad, el primer capítulo bien podría no existir. Es, como diría Cortázar, un "capítulo prescindible" ya que su omisión en nada afecta la economía del relato mientras que su inclusión parece a todas luces incomodar la racionalidad de su norma. Frente al disimulo o al simulacro, el texto elige exhibir la "transacción", y el pacto escriturario aparece declarado, ventilando así los entreteñidos del proceso de constitución del texto. Se trata de una antesala del relato, gesto anafórico por el que se des-origina el incipit y se sutura el espacio de mora con las marcas fuertemente onettianas de gestación textual. En primer lugar, se está esperando la llegada de Santa Rosa y ya se conocen las prodigalidades genésicas que trae la tormenta primaveral en el corpus Onetti. En segundo lugar, el encuentro sucede en Lavanda -deformación y apócope de La Banda Oriental- espacio que habla de contigüidad pero también de pasaje, es el lado de al lado del relato y la otra orilla de su espacio, Buenos Aires. Por último, el acto de nombrar aparece estableciendo el corte, la marca de la diferencia con lo indiscriminado. Nombrar es comenzar, inaugurar la cadena significativa que impone un sentido a la afasia de la escritura:

No juro que se llamara Magda, Magdalena.  
Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo

MARIA E. MUDROVIC

tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho (...) Alguno interrumpió los hipo para murmurar: María de Magdala y samaritana, todo junto en tu belleza. Algo así (...) Todos los imbéciles festejaron. No ella, la Magda recién nacida... (p.18)

Nombrar pone en circulación más de un sintagma para recolocar en el plano de las operaciones textuales que actúan garantizando la movilidad en la producción (reproductiva) de la significación. Tenaz en la práctica de una escritura anfibológica, Onetti se desplaza por las zonas de la periferia con la intención de provocar la expansión en las brechas comunicantes y lejos de fijar jurisdicciones deja vacante los espacios pronominales para poder activar la intercambiabilidad de predicados. Nombrar será por ello no tanto un acto de designación sino más bien el efecto deseado de un proceso de anonimación que marca el punto falso de un comienzo conjetural y provisorio. Nuevo acto de derogación y des-origen: el nombre se escribe sobre una relación icónica permitiendo de esta manera que se realice el choque relativizador que va del paradigma al uso, o, para ser más explícitos, de la Biblia al burdel. Los sobre-nombres en Onetti alejan y desnaturalizan al nombre, lo desvían de la designación y lo hacen divagar en un nomadismo de sustituciones indeterminadas. Repertorio de apodos, Magda, Magdalena, María de Magdala, Flor de té, Potota..., el texto más que nombrarla, la está aludiendo o eludiendo, convocándola al equívoco y a la vagancia textual. Magdala/Mandala, la prostituta que es el foco infeccioso del relato y la fuerza centrífuga de sus discursividades, termina paradójicamente por moldear una categoría vacía, un punto ciego, un pseudo-centro permutativo que no posee otro valor que el ser objeto de cambio. Crítica y parodia de usos, el acto de nombrar no sólo impor

ta un falseo, es comercio clandestino, un intercambio prostitucional en el tráfico de restos y de cuerpos. Por ello y en más de un sentido la escritura de Onetti es también escritura Junta-cadáveres.

3. Si la risa des-origina el nombre y la anáfora des-ordena el valor absoluto del incipit, la entropía de matrices discursivas parodiadas en Cuando entonces de-genera los márgenes posibles del género. Acto de confesión, declaración jurada, tango, reporte o liturgia, desde todos los registros se narra, redunda y manosea la bio-graffa evasiva de Magda. Y en la base de este rito moroso de consumación se encubre el deseo velado de poseer al objeto. Escritura parasitaria, narrar es consumir el cuerpo discursivo del otro sólo para confrontar que después de cumplir con este proceso sospechoso de apropiación, no se es más que el dueño de una posesión falsificada: la confesión de Lamas se transforma entonces en el monólogo de un despojado y el cuerpo verbal de Magda, su objeto, en el sostén ilusorio de unos cuantos costosos ornamentos. Fetichización riesgosa del referente perdido, narrar es consumir y consumirse. Y la ceremonia de rito cultural es ejecutada por una escritura que se materializa bajo el peso dilatorio del inventario: vestidos, colores, perfumes y mobiliarios, vienen a saturar el espacio vacío que no puede ser llenado más que con la mueca de la falsa utilería. Magda como gran espectáculo escenificado y Lamas consumiendo y dilapidando su propia constructo con indigestión de bulfímico; incontinencia que desde otra banda narrativa, vuelve a reescribirse cuando empieza comiendo delicatessens alemanas y, después de unos taglietelle alla bolognesa, termina tomando bicarbonato.

Por inflexión, y conforme a una po

## NOTAS SOBRE CUANDO ENTONCES

lítica histórica de seducción narrativa, el momento de la cópula de los cuerpos se ubica en oposición simétrica al momento de mayor extrañamiento. El yo de Lamas es vaciado y sustituido por el "otro" en una operación que lo ajeniza y lo despoja, que lo deporta del circuito y lo reinstala en el espacio textual haciéndolo circular con un nombre desviado. Magda, la prostituta que ofrece el cuerpo para el consumo, invierte ahora la sintaxis y además de consumir el cuerpo del otro practica el lujo doble de metaforizarlo. Con esto, el proceso de posesión parece virtualmente cerrarse con la expropiación (Lamas/"cornudo") y la renuncia (Lamas/"viudo"). Alejado-desalojado, Lamas despeja también su lugar de locución y por el mismo mecanismo de posta-narración con que le fuera otorgada, cede la palabra a Pastor de la Pena.



4. Sin embargo esta lectura puede considerarse sólo una versión parcial; otra versión parcial y por lo tanto complementaria, puede ser la siguiente: el relevamiento en la locución sería sólo nominal y equívoco porque Pastor de la Pena es el duplicado de Lamas, un duplicado más o menos desfigurado por fuertes axiomas de castidad y policía o una versión burguesa perfeccionada del doble-Lamas prostibulario. En otras palabras, Lamas y Pastor de la Pena son dos caras de los mismo y en un típico gesto onettiano de mímica dual los dos cuentan -Lamas hechos/ de la Pena números-, los dos hacen balances, los dos repiten la rutina de un mismo circuito trabajo-ocio, ambos hacen referencia a la madre, a Dante y a la ruleta, los dos son sometidos a un interrogatorio y los dos son, por último, los destinatarios de las confesiones de Magda. Pero más allá de señalar el travestismo diagético de **Cuando entonces**, la relación Lamas-Pastor de la Pena parece obturar

un vínculo mucho más sutil y privado. Si el enunciado de Pastor de la Pena se reescribe sobre el de Lamas, también se hace cargo de Magda, su objeto fóbico por excelencia. Deseado y odiado a la vez, el cuerpo verbal de Magda refracta e invierte la pulsión destructiva de Lamas pero no opone resistencia frente a la puesta entre paréntesis con la que lo silencia la sordera de Pastor de la Pena. Como Enrique que mata a la Queca y se adelanta a Brausen o, como Seoane que en **Dejemos hablar al viento**, asume la responsabilidad del crimen de Medina, Pastor de la Pena es uno más de los tantos crédulos útiles que circulan obedientes por el corpus Onetti: "Estas creencias absurdas -repite- cuando las cumplo, me hacen sentir que estoy comunicado o respetando al destino". (p.76/7).

Desde su posición de respeto al código naturalista, Pastor de la Pena es el informante-traductor, el "testigo ocular de los hechos" y el que confía resolver "las preguntas sin respuesta" de la policía. Habla-narra sin ser interrumpido en un monólogo-declaración que se pretende cita literal de otro monólogo -el último de Magda- y traducción fiel de su propia repetición. Reproducción en abismo o transcripción indefinida de sí mismo, el discurso culpable del "contador" se reconcentra en eludir la contradicción y en no desbordarse de los márgenes de un registro monológico que se vuelve a reescribir una y otra vez sobre su propio cuerpo. Como uno más en la cadena de monologantes de **Cuando entonces**, Pastor de la Pena también usa y abusa de una palabra muda y ruidosa a la vez, porque se trata de una palabra que invade el espacio sin dialogar con su réplica. Intermitente y simultáneamente, los enunciados de Lamas, de Magda y de Pastor de la Pena sobreactúan las distintas variables de un mismo rito consumatorio: confesar/narrarse como una forma de "sacarse un peso de encima", un modo de materializar la culpa y de ponerla en discurso; de provocar, por fin, ese otro acto contiguo suyo que es el acto de absolución/extremaunción: "Pida otra vuelta -dice Lamas- y se la pago regalándole una confesión que tenía reservada para mi lecho de muerte" (p.17). Previa a su "partida en misión área peligrosa", el Comandante "regala" a Magda un "papelito con olor a pequeño testamento". Y extremando la cadena de lo mismo, antes de suicidarse, Magda regala a Pastor su confesión y su cuerpo. Si métrica vectorizada de paradigma y uso que no resulta extravagante si se piensa en aquella sentencia de Blake: "Los burdeles están edificados con los ladrillos de la religión"...

5. Concedamos en este punto que la si

metría de las series no es una simetría neutra. cedamos asimismo que el efecto de contrariedad que se deriva de la distancia lógica entre sus recorridos tampoco es un efecto aleatorio. Concedamos por último, que la forma del azar que viene a coronar el espectáculo final de **Cuando entonces** no puede ser, por así decirlo, una forma de la incertidumbre: El hecho de que Magda se suicidó precisamente la noche que muere la esposa del Comandante y cuando estará an dadas las condiciones materiales para su felicidad, constituye un caso extremo de mala suerte. Se está, poco más o menos, frente a una fatalidad que se sospecha inteligente pero que se manifiesta ininteligible. En otras palabras, la coincidencia aberrante de estos sucesos da expresión a un colmo,<sup>5</sup> figura en la que el mismo carácter insoporable de lo serio exige el escape necesario hacia la relativización que provee lo irrisorio.

Seriedad e irrisión: lejos de una **literatura del tener y del lleno**, **Cuando entonces** pertenece a esa rara clase de textos que Barthes llama **obras-testigo**, obras que "por vocación sitúan espaldas contra espaldas lo serio y lo cómico", textos donde alternativamente "la irrisión vacía la seriedad, pero la seriedad también comprende la irrisión".<sup>6</sup> Colocada en el centro inestable de esta contradicción, **Cuando entonces** se arriesga a poner en réplica simultánea estos dos planos para que se señalen uno al otro y produzcan, en su cohabitación, tanto la forma como la significación del texto. Por ello, dentro del corpus Onetti que acostumbra recubrir de ambigüedad el sentido y ponerlo sistemáticamente bajo sospecha, **Cuando entonces** ocupa un lugar acaso atípico e inesperado. Elige decirlo casi todo sin renunciar a su ideología de la ambigüedad. La apuesta -riesgosa- apunta no tanto al sentido sino a la significación; con este peligro: caer en la trampa de lo explícito

## NOTAS SOBRE CUANDO ENTONCES

to. Pero con esta tentación: saturar el sentido y alentar, desde el plano de coexistencia seriedad/irrisión, la posibilidad de avanzar hacia la autoaniquilación.

### Notas:

1. Josefina Ludmer, "Figuras del género policial en Onetti" en: *Revistas de la Universidad Autónoma de México*, Septiembre 1983, pp. 19-20.
2. Juan Carlos Onetti, *Cuando entonces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. Los paréntesis de las citas remiten a esta edición.
3. "A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia", (*La vida breve*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981, p.188.) Y este deseo de Brausen queda duplicado en el deseo metonímico de Lamas cuando se imagina escribiendo "la novela total, capaz de sustituir a todas las obras maestras" (p.60).
4. Dado que efectivamente Onetti publicó en el periódico *Acción* de Montevideo un artículo sobre Marilyn Monroe de Sábato -artículo al que se hace referencia en la página 29- parece lícito pensar que estaría ocupando el lugar de enunciación en un gesto paródico de autoinclusión que por lo demás tiene un antecedente en *La vida breve*. Cfr. Juan Carlos Onetti, "Mrs. Marilyn Monroe de Sábato", *Acción*, 26 de julio de 1964, reproducido en *Vuelta Sudamericana* 12, Julio 1987, pp. 53/4.
5. Cfr. Roland Barthes, "Estructura del suceso", en: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp.225-36.
6. R.Barthes, "Zazie y la literatura", en *Ensayos críticos*, op. cit. p.158.