

A veces la función metalingüística puede constituirse en la dominante estructural.<sup>6</sup> En "La sintaxis" y "La índole del lenguaje" este rasgo se manifiesta explícitamente desde el título. En el primero de los relatos citados la historia gira en torno a la posibilidad del lenguaje como estructurador de las relaciones humanas: "la fórmula de relación entre dos, permanecía tan fija como la rigidez del lenguaje" (119). Similar planteo aparece en *La rebelión de los niños*: "... como todo oprimido debía aceptar el lenguaje de los vencedores".<sup>7</sup> En "La índole del lenguaje", se plantean una serie de preguntas: ¿Quién le puso nombre a las cosas? ¿Cómo dar la orden de llamar al sol, sin antes llamar de alguna manera a las demás cosas (91) que cuestionan los orígenes y la naturaleza misma del lenguaje?. Curiosamente, en todos los casos, los personajes que manifiestan esta preocupación son niños.

La labor propuesta a la escritura en todos los relatos es relevante, y se asemeja a la de "El centinela", personaje que custodia los despojos del campo de batalla en medio de autopistas: su función es conservar la memoria de estas ciudades disueltas en presente: "No confía en la memoria de los vivos y sabe que los museos están vacíos" (146).

STELLA EMMI

JUAN CARLOS ONETTI, *Cuando entonces* (Madrid: Mondadori, 1987).

#### PESTAÑEAR EL CUENTO

A la infinita habitación contigua de Roberto Ignacio Díaz.

Toda lectura es un desocupado delito, una singular y desigual batalla, una empuñadura de voces que nos desquicia al pasar las páginas, esperar algunas, desechar otras, asociar todo con todo, distraer la vista por culpa de una araña, espiar aquel giro, silbar renglones enteros, o al no apartar la historia ni un solo punto de la verdad; de cualquier manera, se adivina que toda lectura es un diálogo de relámpagos que leemos al pestañear.<sup>1</sup> Dicho en un abrir y cerrar de ojos: pestañeo, entonces leo.

Del otro lado, una historia, cualquier historia, no puede menos que inscribir las inexactitudes de otro diálogo que suprime, mutila, adorna y refuerza un

<sup>6</sup> Roman Jakobson, *Questions de poétique* (París: Editorial du Seuil, 1973).

<sup>7</sup> Cristina Peri Rossi, *La rebelión de los niños* (Montevideo: Ediciones Trilce, 1980), 82.

<sup>1</sup> Según el diccionario de la Real Academia, *pestañear* significa: "1. mover los párpados; 2. figurativamente *tener vida*; 3. las frases figurativas *no pestañear* y *sin pestañear* denotan la suma atención con que se está mirando una cosa, o la serenidad con que se arrostra un peligro". Análogamente, *pestañear* denotaría la suma *tensión* con que se está mirando una cosa, o la alteración (*¿inquietud?*) con que se arrostra un peligro.

imaginario número de crímenes imaginarios. Ante tales evidencias y cicatrices, a los lectores no les queda otra estrategia que aceptar toda lectura como ese diálogo en el que se libera un texto innombrado e informe, cuya odisea (o pretexto) es la escritura que tienen delante.

Quienes están familiarizados con las novelas de Juan Carlos Onetti, ya saben que ellas son conscientes de aquel diálogo convocatorio entre las que podrían llamarse *fuerzas alternativas* de la escritura. Esta nota será una urgente referencia a estas fuerzas en *Cuando entonces*, (Madrid: Mondadori, 1987), la más reciente entrega del conocido escritor uruguayo.

Es posible que toda la obra de Onetti sea el desmontaje de un prodigioso diálogo entre la incertidumbre de lo histórico y la certidumbre de lo imaginario. Desde *El pozo* (1939) y hasta llegar a *Cuando entonces* recorreremos no un linaje de historias que son historias, sino, se diría, un linaje de historias que están historias, un linaje de noticias que, con mil y un recursos, descrea de cualquier historicista. En esta última, sabremos que la historia en cuestión ocurre en Lavanda (muy cerca de Santa María, la ciudad mítica del cosmos de Onetti), pero sin saber con certeza ni el nombre de su protagonista: "No juro que se llamara Magda. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho," se dice al principio. *Cuando entonces* es el título de una grande noticia que se divide a su vez en cuatro noticias: en las tres primeras se nombra, se ama, y se aparta a Magda; en la cuarta, la teletipo escribe el final. En la primera, un testigo llamado Lamas le cuenta al narrador su memoria de Magda, rodeado de significativas interrupciones y del ruido de las jarras y de la ausente presencia de "parásitos" en una cervecería alemana; en la segunda, Lamas narra directamente sus despegados recuerdos; en la tercera, Pastor de la Peña, testigo frente al comisario de Lavanda, nos cuenta la que habrá sido la última noche de Magda; y en la cuarta, Lamas, desde el diario donde trabaja, se refiere al modesto artículo en el que deberá reportar el fatal desenlace de una mujer cuyo nombre se sabe que es Petrona García, pero sabemos que es Magda, pero quién sabe. En esta última noticia se intenta reducir a su mínima escala, y tal vez a borrar por completo, el sentido contable de la historia, historia que es más desconocida cuantas más veces y voces la cuentan. En efecto, su lector se enfrenta al texto innombrado e informe de una vida recapitulada en resúmenes y glosas sobre una protagonista innombrada e informe, a un texto literalmente imaginario porque en todos sus casos se empeña en desarticular punto por punto su atención, porque en sus cuatro noticias se imponen climas de variadas e implacables vigilancias hacia lo que se cuenta, lo que también significa hacia lo que *no* se cuenta; y porque se encontrarán persecuciones de distintos géneros y extrañará que en una historia de carácter policial el juego consista en que no haya culpables, todos sean jueces, y en que, de cierto modo, el único acosado sea el lector mientras se deja contar el cuento: "Decir toda la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumergen en la misma atmósfera de los sueños. Más profundamente,

mientras pasa el tiempo. Además ¿cuándo empieza exactamente el recuerdo, siempre caprichoso y enemigo de cualquier obediencia?" Así habló Pastor de la Peña, "de profesión, contador". Un contador defiende ante el comisario de Lavanda diciéndole que no le queda otra estrategia que descontar el cuento.

Este aplomo transhistoricista es un pertrecho constitutivo de todo el corpus novelístico de Onetti. Baste recordar que casi cincuenta años antes, Eladio Linacero, el narrador de *El pozo*, se había defendido de lo que se dice en el sumario de su divorcio con otra variante de la misma picardía:

Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del recipiente que los llene.

No es difícil comprobar que uno de los permanentes artificios de las novelas de Onetti reside en la casi infinita plurivalencia de los gestos, en las carnavalescas máscaras del lenguaje y de los rostros; en cualquier parpadeo que desconfiando el sentido se convierte en un acto inteligente de todo el cuerpo.

Por otra parte, en un laborioso y magnífico ensayo de Josefina Ludmer se afirma, refiriéndose a otra novela,<sup>2</sup> y también a toda la *producción* de Onetti que "el texto puede leerse como una suerte de gesto teórico que ilumina toda la producción de Onetti en la medida en que pone el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar los acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar".<sup>3</sup> Esta justa conclusión proviene de una lectura administrada según una milimétrica tabla de leyes de la escritura de Onetti se trata también de una lectura que advierte la anarquía de estar siendo leída, una escritura sobre fantasmas de papel con sus papeles en blanco. Vuelvo a decirlo: aquel artificio permanente de las novelas de Onetti no reside nada más que en lo que *produce* el texto del lado de allá, sino, y tal vez sobre todo, en lo que se *altera* del lado de acá. Más hechizo verbal que hechura verbal, su explosiva conciencia de ser lectura (de *estar* historia) nos desquicia haciendo estallar del todo aquella tabla de leyes, movilizandando tanto las *fuerzas alterativas* como las *fuerzas productivas* del cuento.

De cualquier manera, es arriesgado suponer, y por eso vale la pena, que la enteverada escritura de las lecturas de Onetti se constituye, como lo adivinan más o menos sus lectores, al principio, al medio y al final de la vecindad de un diálogo que se agita en textos que no se confiesan, en la contemplación inadvertida de lo que no se cuenta pero está ocurriendo, en la invocaciones simultáneas que no leemos mientras estamos leyendo.

---

<sup>2</sup> Se refiere a *Para una tumba sin nombre*.

<sup>3</sup> Ver *Contar el cuento en Juan Carlos Onetti: El escritor y la crítica*, edición de Hugo Verani (Madrid: Taurus, 1987), 304-305.

Por lo demás, se cuenta en cuento, todo el mundo lo sabe, para dormirnos, actividad, todo el mundo lo sabe, en que se nos olvida pestañear sin la más mínima vergüenza; mientras que se descuenta un cuento para acordarnos de pestañear, estemos durmientes o estemos despiertos.

No desmentiría a quienes crean que *cuando entonces* estuvieron en una ilimitada habitación de pestaños contiguos (de palabras y gestos y silencios) que siguen dialogando por su cuenta y riesgo.

Georgetown University

HÉCTOR FEBLES

FERNANDO AINSA, *Con acento extranjero*, Estocolmo: Editorial Nordan, 1984.

#### UNA VOZ EN BUSCA DE SU DISCURSO. ENSAYO Y FICCIÓN

El ensayo es la forma por excelencia para la transmisión de ideas, teorías, elucubraciones filosóficas, espiritualidad. Sus límites amplios y ambiguos permiten, al tener que ver con la subjetividad, hundir sus raíces más profundas en la estructura de la novela, de la poesía o del teatro. De esa forma, la anécdota, el diálogo, la explosión emotiva y de sentimientos encuentran en él un canal para su exteriorización estética al igual que el tratamiento científico de un tema.

No es infrecuente en la historia de la literatura encontrar autores que cultivan el ensayo y a la par la ficción. Ambos se contaminan frecuentemente. Es claro el caso, por ejemplo, de Eduardo Mallea cuyas novelas comparten el campo ficcional con el del ensayo. Importa por ejemplo que sus personajes sean objetivaciones de sus ideas, de su cosmovisión, de su presencia en el discurso generacional contemporáneo. El personaje inserta su discurso en el del narrador. A la manera de la revelación fotográfica ambas imágenes se superponen la actancial a la autorial para expresar de manera im- o expresionista su situación en el mundo.

Fernando Ainsa en *Con acento extranjero*<sup>1</sup> logra ficcionalizar su teoría, expuesta en *Identidad cultural en la narrativa iberoamericana*.<sup>2</sup>

El discurso es catártico, síntoma de los procesos espirituales del narrador. Es una forma de ratificar, con una mirada retrospectiva, el sincretismo cultural logrado en la búsqueda de su propia identidad.

De esa forma el discurso monológico natural en el discurso científico se transforma en la polifonía de la ficción.

<sup>1</sup> Fernando Ainsa, *Con acento extranjero*, Estocolmo: Editorial Nordan, 1984. En adelante se citara esta edición con el número de páginas entre parentesis, bajo la abreviatura CAE.

<sup>2</sup> Fernando Ainsa, *Identidad cultural en la narrativa iberoamericana*, Madrid: Gredos, 1986.