

Gabriel Saad

Técnica de la narración en el cuento uruguayo contemporáneo

In memoriam Daniel Waksman

En uno de los capítulos de *La vida breve* que más me interesan, el capítulo VII de la segunda parte, después de la visita al obispo en el palacio de la sierra, Díaz Grey decide "volver a la sala de música de Mr. Glaeson, mirar las ancas de la violinista y rectificar el mito de la enana".¹ Es probable que nunca sepamos si el fruto de esa rectificación es el cuento que lleva por título *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput*, que Onetti publicó por primera vez en el número 8 de *Entregas de la Licorne*, en 1956, y que sirve de texto inicial a su segundo libro de cuentos, *El infierno tan temido*, publicado por la editorial Asir, en Montevideo, en 1962. Lo que sí me importa es que todo el relato parece plegarse a una de las más perentorias advertencias del serrano pontífice: "Pero no crean en lo que oyen o leen, desconfíen de la propia experiencia".²

Las referencias a lo que se oye, se lee o se ve, son múltiples en este relato, y la desconfianza como único lazo posible con la realidad parece ser la regla de oro de su lectura. Por esas razones he decidido dedicarle este pequeño estudio, con la intención de desentrañar algunas particularidades de su funcionamiento, de eso que global y, tal vez, falaciosamente, podemos llamar "las técnicas de la narración". Como es mi costumbre, no intentaré apresurar el relato en un esquema exterior, preconcebido, sino que, por el contrario, me limitaré a *escucharlo* con la esperanza —satisfecha hasta hoy— de que el texto termine por entregarnos las claves de su funcionamiento.

I

La *Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* se abre con la afirmación de un saber perfecto, total, inalterable

¹ Juan Carlos Onetti, *La vida breve*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1950, p. 264.

² *Ibid.*, p. 258.

o, más exactamente, con la enunciación de la creencia en ese saber: "En el primer momento creímos los tres conocer al hombre para siempre, hacia atrás y hacia adelante".³

En la clausura, por el contrario, nos encontramos con la enunciación de una incertidumbre que nunca se ha podido colmar: "(...) la montaña insolente y desapareja que expresaba para él y para la muerta lo que nosotros no pudimos saber nunca con certeza".⁴

Al "para siempre", pléora temporal del *incipit*, se opone el "nunca" de la clausura; a la afirmación "creímos saber" se opone la negación "no pudimos saber". Entre esos dos polos se tiende el relato. Que éste se desarrolle en una relación particular con la escritura, su propio título —o lo que, siguiendo a Jean Ricardou, podemos llamar su *epitexto*⁵— nos lo muestra claramente, con la referencia al caballero de la rosa y al país de Liliput. La escritura aparece así como un horizonte mítico del relato, mito que, por lo menos parcialmente, éste viene a rectificar, puesto que, si como lo quiere la sentencia escolar, *scripta manent*, el cuento nos dice lo contrario, con la frase final en la cual lo que permanece —incluso más allá del relato— es la incertidumbre, es decir, lo *no-escrito*, lo que, literalmente, nunca se pudo escribir. Y en esta rectificación, la violinista se asocia, por la música, con el caballero de la rosa y la enana, naturalmente, con la virgen encinta que vino de Liliput.

Pero si escuchamos, ahora, más atentamente el relato, veremos que hay en él otra manifestación de la escritura que ocupa una posición nodal en relación con el misterio y con el deselance. Esta escritura es la del testamento de doña Mina —doña Herminia o doña Herminita, como también se la llama— que crea la expectativa de la herencia y la decepción final. Notemos que, también, aquí se trata de la rectificación de una escritura, puesto que el interés del testamento proviene de la modificación que doña Mina decide introducir en él para que el caballero y la virgen sean también partícipes de su herencia. Y su propio nombre cobra así una riqueza semántica particular. Doña Mina será la "mina" en el sentido peyorativo, de connotación sexual que el término vehicula en el Río de la Plata, lo que nos acerca al "escándalo" de que habla reiteradas veces el principal narrador,⁶ a la cargada historia sentimental del propio personaje y, por fin, al "pecado"⁷ como también se nos dice. Pero el nuevo apelativo de doña Herminia Fraga recuerda, además, que ella se ha convertido en una verdadera "mina de plata", como lo confirma la

³ Juan Carlos Onetti, "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", en *El infierno tan temido*, Asir, Montevideo, 1962, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Véase, en particular, Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

⁶ "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

distribución de sus bienes cuando se abre el testamento⁸ y como lo había subrayado, antes, el diálogo entre Guñazú y Ferragut:

—(. . .) ¿Tiene mucho dinero? ¿Cuánto?

—Tiene mucho dinero —dijo Ferragut.⁹

De tal suerte que las sucesivas rectificaciones del nombre de la mujer —“de Herminia a doña Herminita y a doña Mina”¹⁰— y la rectificación que ella, a su vez, impone al testamento, terminan por coincidir y complementarse como elementos reveladores del trabajo de escritura en la construcción del relato.¹¹

Y mal nos puede sorprender que así sea, puesto que el caballero y la virgen traen como elemento de introducción en Santa María, es decir, en el espacio del cuento, “(. . .) una carta para el gordo, amanerado bisnieto de Latorre (. . .)”,¹² lo que los vincula, también, desde el comienzo, con la escritura. Esta aparece, así, en los dos polos de la historia: carta al bisnieto de Latorre en la introducción y testamento de doña Mina en la conclusión.

II

Tal vez esta última observación no deba ser separada de otra particularidad del relato que el propio texto nos revela con insistencia desde sus primeras líneas: la importancia que en él cobra la mirada.

En el primer parlamento de Guñazú —que es, también, el primer parlamento del cuento— las referencias a la mirada están fuertemente anaforizadas a través de los verbos “ver” y “mirar”, a tal punto que éstos aparecen cinco veces en cuatro líneas:

—Vean —susurró Guñazú, retrocediendo en la silla de hierro—. Miren, pero no miren demasiado. Por lo menos, no miren con avidez y, en todo caso, tengan la prudencia de desconfiar. Si miramos indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan (. . .).¹³

De tal suerte que cuando el narrador asuma nuevamente la enunciación del relato, el verbo “mirar” volverá a aparecer para señalar la principal actividad del grupo: “Estábamos sudorosos y maravillados, mirando hacia la mesa frente a la puerta del café”.¹⁴

⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Para un análisis detallado de ciertos aspectos de la escritura onettiana, véase el excelente estudio de Josefina Ludmer, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

¹² “Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput”, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

Por supuesto, la desconfianza aconsejada aquí por Guñazú nos recuerda el precepto similar del obispo de *La vida breve* y la importancia de la mirada, de lo que se puede ver, no puede dejar de evocar la que anafóricamente y con cierta nostalgia, subraya el narrador de *Los adioses* desde la primera página de esa "nouvelle":

Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos (...).

Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas (...).

En general, me basta verlos y no recuerdo haberme equivocado (...).¹⁵

Resulta imposible, además, no destacar en este estudio la importancia que la mirada ha tenido siempre en la obra de Onetti, en la que, por lo general, el doble vector "ver y oír" permite la transgresión de los límites espaciales y el avance en la producción textual. Todo lo cual nos invita, claro está, a estudiar su importancia en la *Historia* que ahora nos ocupa.

En las primeras páginas, mirar a la pareja es una manera de hacerla existir, de mantenerla en el texto, de permitir, por lo tanto, su escritura. Es una manera, también, de encerrarla en un espacio —que bien podríamos llamar, desde ya, espacio textual. Bueno es observar, además, que todo este primer tramo narrativo está constituido por el esfuerzo de convertir a la pareja en materia de relato, de evitar que el hombre y la mujer se desvanezcan, como dice Guñazú, quien parece resaltar este peligro con la reflexión que le inspira la cercanía de la lluvia:

—Ya cayó una gota —dijo Guñazú—. La lluvia estuvo amenazando desde la madrugada y va a empezar justo ahora. Va a borrar, a disolver esto que estábamos viendo y que casi empezábamos a aceptar. Nadie querrá creernos.¹⁶

Para que existan, para que se establezca por fin la creencia en la posibilidad de conocerlos, será necesario vincularlos con una forma de la escritura:

En el portal donde nos habíamos refugiado, el viejo Lanza dejó de toser y dijo una broma sobre el caballero de la rosa. Nos pusimos a reír, separados de la pareja por el estruendo de la lluvia, creyendo que la frase servía para definir al muchacho y que ya empezábamos a conocerlo.¹⁷

¹⁵ Juan Carlos Onetti, *Los adioses*, Sur, Buenos Aires, 1954, p. 9. Ver también Josefina Ludmer, *op. cit.*, pp. 84-96.

¹⁶ "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

Es interesante que el hombre que pronuncia la frase que sirve para "definir" al personaje sea Lanza, es decir, el corrector de pruebas del *Liberal* y, como lo sabremos más tarde, también redactor de sueltos a sus horas. El es, de todos los miembros del trío que observa a la pareja, el más cercano a la realidad que el lector tiene ante sus ojos y que encierra al relato: la realidad del texto escrito e impreso. Del texto que hay que mirar y leer.

En los siguientes tramos narrativos, la *Historia* se irá construyendo con lagunas, con imprecisiones, proponiendo a veces versiones múltiples de un mismo suceso, frente a las cuales la mirada permitirá escoger una posible verdad. Así, por ejemplo, cuando Specht decide expulsar a la pareja de la casita que ésta ocupa en Villa Petrus, el texto explica la decisión por una variedad de causas posibles:

Los echó porque se habían emborrachado; porque encontró al muchacho abrazado a la señora Specht; porque le robaron un juego de cucharas de plata que tenían grabados los escudos de los cantones suizos; porque el vestido de la pequeña era indecente en un pecho y en una rodilla; porque al fin de la fiesta bailaron juntos como marineros, como cómicos, como negros, como prostitutas.¹⁸

Lo único que permitirá dar una cierta verosimilitud a alguna de las versiones expuestas es la mirada. Pues el narrador agrega, tras enunciarlas todas:

La última versión pudo hacerse verdadera para Lanza. Una madrugada, después del diario y del *Berna*, los vio en uno de los cafetines de la calle Caseros. (...) los vio, solos en la pista, rodeados por la fascinación híbrida de la escasa gente que quedaba en las mesas, bailando cualquier cosa, un fragor, un vértigo, un prólogo del ayuntamiento.¹⁹

Lo que se ha visto cobra así una importancia primordial en la progresión del relato. A tal punto que si Lanza y Guiñazú han podido estar, como dice el narrador, "más próximos" que él "al corazón engañoso del asunto" esto se debe, simplemente, a que ambos —el corrector y el abogado— "habían visto mucho más".²⁰ De la misma manera, cuando Guiñazú quiere demostrar su conocimiento de la historia, no tiene más remedio que recurrir a la mirada: "Los he visto bajar de compras cada semana (...)."²¹

Esta prioridad de lo que se ve impone, además, ciertas particularidades al discurso, en el cual el verbo "ver" es utilizado, por lo menos en una ocasión, de una manera mucho más frecuente en los juegos de cartas que

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

en la narración. Así, por ejemplo, a propósito de la fiesta organizada en marzo por doña Mina, el texto nos dice: "Lo que se vio en seguida fue la fiesta de cumpleaños de doña Mina. Por nosotros la vio Guñazú".²²

Y aunque admitamos que el uso del verbo "ver" no tiene nada de peculiar en esta frase (que, para nosotros, lo tiene, en la medida en que subraya el carácter casi puntual del episodio), no puede soslayarse la otra particularidad que la frase revela, a saber, la necesidad de una mirada vicaria ("Por nosotros la vio Guñazú") para acceder a este tramo de la *Historia*.

Por otra parte, la mirada cobra otra función en el relato, pues termina por encerrar a la pareja en un espacio diferenciado, que se convierte en escena o en cuadro, con sus notas grotescas y caricaturales. Así, durante una de las tantas lagunas de la historia, los narradores no encuentran otra solución para colmarla sino imaginar que el caballero y la virgen han llegado a "cualquier otra ciudad costera", para representar *La vida será siempre hermosa* o la *Farsa del amor perfecto*.²³ Nacidos de la mirada, el muchacho y la enana sólo pueden subsistir representando una farsa, es decir, ocupando una escena. O instalados en un cuadro, espacio que también exige un espectador. Así ocurre, por ejemplo, cuando Ferragut narra su visita a *Las Casuarinas*: "Dejé el coche en la parte alta del camino y los vi casi en seguida, como en un cuadro pequeño, de ésos de marco ancho y dorado (...)"²⁴

No es de extrañar, entonces, que este texto que, para conquistar su espacio, se apoya en la mirada, otorgue una importancia especial a los ojos, alternando la posibilidad de ver y su ausencia, la posibilidad de saber y la incapacidad de comprender lo que se oculta:

Los ojos de la vieja me miraban contándome algo, seguros de que yo no era capaz de descubrir de qué se trataba; burlándose de mi incompreensión y también, anticipadamente, de lo que pudiera comprender equivocándose. Los ojos, estableciendo por un instante conmigo una complicidad despectiva. Como si yo fuera un niño; como si se desnudara frente a un ciego. Los ojos todavía brillantes, sin renuncia, acorralados por el tiempo, chispeando un segundo su impersonal revancha entre las arrugas y los colgajos.²⁵

De manera que, apoyándose en lo visto, el texto deja en la sombra más de un aspecto de la historia, oculta, pues, fragmentos narrativos y permite, así, la presencia/ausencia de lo no-dicho (el contenido del testamento, la verdadera naturaleza de la relación entre el Caballero y doña Mina) cuya importancia aparece claramente subrayada en el desenlace del relato.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

III

Y el texto nos entrega, así, uno de los aspectos más importantes en la técnica de la narración. Porque para que el espacio textual se construya nada más que en base a los aportes de la mirada, es necesario que el narrador sea omnisciente y omnipresente (solución que, aquí, a todas luces, no se ha practicado), o bien que varios narradores sumen sus miradas para construir la narración. Esta es, claro está, la situación que podemos observar en este relato. Esto es lo que hace que el cuento tenga un doble contenido, se desarrolle, por así decir, en dos niveles diferentes. Por un lado, se nos narra la *Historia*. Por otro, se nos cuenta cómo esa historia fue construida. Aparece así toda la importancia de un concepto analítico propuesto hace ya unos cuantos años por el profesor Gerald Prince y que, a nuestro saber, ha tenido una escasísima —si no nula— aplicación en el campo de la narrativa hispanoamericana. Nos referimos al *narratario*, no al “lector virtual” de la obra, sino al destinatario de la narración, definido por el propio relato.²⁶

Así, en la *Historia del caballero de la rosa*... tenemos diferentes narradores. Uno, que llamaremos narrador principal, ocupa la mayor parte del espacio narrativo. Sabemos de él que es médico, sanmariano y que comparte con Lanza y Guñazú una mesa en el *Berna* o en el *Universal*. Pero Lanza y Guñazú también son narradores, puesto que asumen ellos mismos el relato, en forma directa y en varias ocasiones. Y a estos tres deben sumarse Ferragut —narrador del episodio fundamental en el que doña Mina cambia su testamento— y otro narrador innominado y al que se llama, sencillamente, el observador. Lo que no deja de confirmar la importancia de la mirada en la construcción del texto.

Ahora bien, los relatos de cada uno de estos múltiples narradores tienen un único destinatario colectivo: el trío médico-Lanza-Guñazú. Ellos constituyen, pues, el *narratario* interno de la obra y su existencia es lo que permite el desarrollo del cuento en un doble nivel: relato e historia de la construcción de lo narrado. La consecuencia de este desdoblamiento es inmediata: la escritura adquiere una distancia particular respecto de sí misma y se convierte en parodia de la escritura. En otros términos, se representa a sí misma, juega con sus mutaciones y sus permutaciones y desemboca así en lo caricaturesco, lo absurdo, lo grotesco. La rosa hierática del *saco* del desconocido se multiplica así a lo largo del relato, se convierte en ramo de rosas comprado en el muelle de Salto (p. 12), en ramo de flores de paraíso sujeto al vestido por un broche de oro y, finalmente, en el “túmulo/cúmulo” que Ricardo construye afiebradamente sobre la tumba de doña Mina. Y esta multiplicación paródica del signo; esta proliferación semiótica de las flores, tiene por resultado una degradación semántica, una progresiva afirmación del secreto y del

²⁶ Gerald Prince, “Introduction à l'étude du narrataire”, en *Poétique*, n° 14, Editions du Seuil, Paris, 1973, pp. 178-196.

absurdo, que se manifiesta, también, en el feto de once meses que la enana termina llevando en su paródica barriga. De ahí que si al comienzo teníamos una creencia en el saber total, al final sólo tengamos una negación de la posibilidad de saber como corresponde a una forma que pasa, necesariamente, por la afirmación del secreto y la pérdida del valor mágico, omnisciente de la mirada.

El interés de la utilización de narradores múltiples y de un narratario colectivo nos parece, pues, un elemento de la mayor importancia en la conquista de un espacio literario original, cuestionador, en su funcionamiento, de una práctica textual incapaz de distanciarse de sí misma y de poner en escena los mecanismos que permiten su proliferación —incapaz de poner en duda, pues, la noción tradicional de propiedad única, individual, del texto y de su sentido.

En Onetti, como lo sabemos, los ejemplos de este tipo de escritura son múltiples. Tal vez el más logrado sea *Para una tumba sin nombre*. En el ámbito global de la narrativa uruguaya, sólo encuentro un texto cuya producción se basa en esta alternancia de narrador y narratario que hace que, al final el cuento se convierta en historia y tome sus distancias respecto de sí mismo. Me refiero a *La casa inundada*, de Felisberto Hernández.²⁷ El narrador primero, el músico, es también narratario del relato de la señora Margarita. Pero al final, asistimos a la introducción de un narratario inesperado, que repentinamente propone la posdata: "Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto".²⁸ El es, pues, el destinatario de la narración.

Por supuesto, no pienso que esta coincidencia funcional entre un relato de Hernández y otro de Onetti permita una comparación global de las obras de ambos. Si la he practicado aquí es porque ella me permite subrayar la importancia del concepto de narratario en el análisis de la narración y porque ése era, al fin de cuentas, el único interés posible de la ponencia que en este mismo momento acabo de leer.

²⁷ Felisberto Hernández, "La casa inundada", en *Obras completas*, tomo 5, *Las Horrensias*, Arca, Montevideo, 1967, pp. 59-83.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.