

1980

El caballero de la rosa o los inventos del prejuicio

Aurea María Sotomayor

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Sotomayor, Aurea María (Otoño 1980) "*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 12, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss12/5>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

«EL CABALLERO DE LA ROSA» O LOS INVENTOS DEL PREJUICIO

Aurea María Sotomayor

all worlds have halfsight, seeing either with
life's eye (which is if things seem spirits) or
(if spirits in the guise of things appear)
death's: any world must always half perceive
e.e. cummings

I - El «veo veo»

El juego del «veo veo», ¿qué ves? es la prueba por excelencia de la imaginación infantil. Su objetivo consiste en que los jugadores (el que mira y el que intenta identificar lo mirado por el otro) logren fijar - nombrando -el objeto común al alcance de la vista de ambos. Es, por tanto, el juego del nombrar y constituye, a su vez, la aventura imaginativa del describir. Asimismo, el juego de las nubes, que estriba en identificar todas las posibilidades figurativas que éstas puedan sugerir. Ya no se depende de la descripción que de los objetos materiales se haga, sino de querer ver, querer crear, fantasías hechas de puro aire, nubes convertidas en formas y provocadas hasta el punto de forzarlas a ser por obra y gracia de una voluntad imaginística. La dosis de invento, deformación y ajuste que el juego exige del espectador es tan vertiginosa como el objeto en trance de transmutación. Son formas tan frágiles y modificables, tan perpetuamente transitivas, que nunca logramos saber quién cambia más rápido: la nube y su viento o el mirador y su deseo.

La mirada tendenciosa constituye uno de los pilares estructurales de la narrativa onettiana, como se desprende de obras como *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre*, *El pozo*, y cuentos como «Jacob y el otro», «Bienvenido Bob» y «La novia robada», en los cuales la mirada suele manifestarse como un duelo callado (cf. *Los adioses*), como órgano usado para crear la confusión

(*Para una tumba sin nombre*) o como acto de magia, creación de un mundo totalmente diferente a la realidad dada (*La vida breve*). Josefina Ludmer ha descrito este fenómeno de la siguiente manera: «El ver personalmente no sólo es en la totalidad del corpus, el primer momento de la apropiación de la «materia» en la escritura sino que implica siempre el problema de creencia, esencial en los relatos de Onetti; presupone un 'ver para creer». La observación de Ludmer es importantísima para mi lectura de *El caballero de la rosa*, donde a mi juicio la fórmula del «ver para creer» debe sustituirse por la del «querer ver para poder creer».¹ El ver onettiano simula fundamentarse en lo concreto-material, pero no siempre coincide con un objeto o acto verificable. Esa vista responde a un mecanismo de superposiciones donde *lanecesidad de ver impone* y crea un panorama, *ficcionaliza*. El tránsito entre la realidad y la necesidad de transformarla crea una novela como *El pozo*, en la cual realidad e imaginación se mezclan, donde los hechos van seguidos de sus sueños.

Al efecto, en el cuento *El caballero de la rosa*, es imposible afirmar con certeza que la aparición de la pareja en Santa María es un sueño de los tres narradores personajes, y no un hecho. Esta negativa onettiana a otorgar autonomía al hecho del sueño, es decir, la necesidad de hacer interdependientes a ambos, constituye la base de la ambigüedad característica de toda su obra. En otras palabras, para que exista el sueño es imprescindible el hecho, al que se accede a través de la vista. Y, a su vez, el ver, por ser voluntarioso, está fundamentado en una creencia (pues ver es quererlo), y es la etapa previa a la creencia segunda, la más obvia (creer es querer ver). En última instancia, la cadena ficcionalizadora onettiana se organiza a partir de la creencia, se materializa en el hecho y culmina en un «sueño».

La actividad desempeñada por el niño en el juego de las nubes y por el narrador colectivo en *Historia del caballero de la rosa*² es análoga, pues en base al «mirar» se mantiene el equívoco y la calumnia predicada por los imaginadores respecto a la materia descrita; la diferencia entre ambos miradores radica en los móviles ocultos de cada cual. Mientras que el niño se halla relativamente libre de éstos, el narrador del *Caballero de la rosa* se encuentra, por adulto, en el terreno del prejuicio, el de la visión complicada por una serie de valores que transforman el acto de mirar en enjuiciamiento. La manifestación más clara de la asimilación ocurrida entre mirar y enjuiciar la hallamos en la descripción que de sí mismo y de los sanmarianos en su totalidad hace el narrador colectivo, descripción que constituye un autorretrato del narrador y del ambiente estático y tradicionalista que modela sus propios modos de pensamiento:

Los pobladores antiguos podíamos evocar entonces la remota y breve existencia del prostíbulo, los paseos que habían dado las mujeres los lunes. A pesar de los años, de las modas y de la demografía, los habitantes de la ciudad continuaban siendo los mismos. Tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia o miedo. (Lo importante, a decir de esta gente, es que está desprovista de espontaneidad y de alegría; que sólo puede producir amigos tibios, borrachos inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios. Hablo de los sanmarianos; tal vez los viajeros hayan comprobado que la fraternidad humana es, en las coincidencias miserables, una verdad asombrosa y decepcionante).³

Pueden extraerse de este pasaje los rasgos principales de los sanmarianos: la repetición y el estatismo propios de una sociedad anacrónica y conservadora; su actividad preferida, el enjuiciamiento, y su móvil: una falsa solidaridad basada en el miedo, la tristeza y el pesimismo desús habitantes, quienes se convierten así en la contrapartida de la pareja recién llegada al pueblo, la cual provoca la fascinación y envidia de todos. Son extraños y extranjeros por su alegría, por su sentido de la libertad y su compañerismo basado en el amor y no en el odio.

El narrador se ocupa de sugerir y subrayar la diferencia existente entre ambas partes: la pareja *vs.* ellos, los observadores. De ahí que la mirada de éstos siempre sea un juicio, un discurso evaluativo cuya lógica responde y se apoya en unos cánones de comportamiento dados por un estamento social específico. No nos encontramos, pues, ante el tono gozoso que signa los descubrimientos del ver infantil, sino frente a la amargura del cínico que rechaza a la pareja y a su vez es atraído por la diferencia que ésta encarna. A través del tono de su relato los narradores proyectan en ese espectáculo ideal e inaudito del cual son transcritores su propia impotencia y pesimismo; describen, pero marginan de su mundo la hermosura y la perfección de la cual son portavoces mudos la pareja. Se habla de la belleza como mera posibilidad ideal, de ahí que ante sus ojos éstas sea tildada de farsa, comedia e infracción.

II - Tres voces y una perspectiva

Partiendo de la ambigüedad como rasgo fundamental de la narrativa onettiana, puede decirse que *El caballero de la rosa* problematiza dos aspectos específicos de la narración, a saber, 1) el de la voz narrativa de la cual depende la perspectiva desde donde se ve lo contado y 2) el del argumento, lo que se

cuenta. En consecuencia, se nos hace difícil discernir cuál es el elemento dominante de la narración: el intento de exponer metalingüísticamente el proceso que rige la caracterización que los narradores hacen de la pareja, o mostrar cómo los conflictos generados ante la mirada deformadora de los primeros manifiesta los fundamentos ideológicos de dos puntos de vista antinómicos ante la realidad. ¿Se trata del monólogo de los descriptores Guiñazú-Lanza-Díaz Grey o, en cambio, de la peripecia sufrida por la pareja? Es decir, ¿Quién es el personaje central, la tríada de narradores o la pareja? Ante esta disyuntiva es lícito analizar la obra bajo esta doble perspectiva y una duda: ¿Es o no es *El caballero de la rosa* un relato sobre el relato? Independientemente de mis conclusiones, una cosa es obvia: la importancia atribuible al narrador en ambos casos.

El narrador colectivo se descompone en tres voces, cuya unidad y coherencia es dictada consciente o inconscientemente por el contexto social: la clase media alta denominada «notables» en *Para una tumba sin nombre*.⁴ Estos son Guiñazú, abogado cuya meta es enriquecerse, el médico, cuya única esperanza es envejecer, y Lanza, el periodista, caracterizado por su tos y su mirada cínico burlona. Pese a que todos ellos (dada su pertenencia a una misma clase social) coinciden en una visión unívoca del espectáculo, cada cual se singulariza por un tipo de observación. Guiñazú es el materialista de la tríada y es además el que provoca, encauza y dirige la mirada, convirtiéndose así en la conciencia estructural del relato. El médico es el lector de la enfermedad y de la vejez sin alicientes, de la degeneración; mientras que Lanza es el moralista del grupo, proviniendo de éste muchas de las descripciones físicas de la pareja. Finalmente, es Lanza quien hace explícitas las dicotomías básicas que expone y desarrolla la novela, determinando así el tono cínico-burlón del relato. De ahí que el mundo al que remite la narración se divida maniqueístamente en dos extremos mutuamente excluyentes: la pareja o los narradores como paradigmas de la alegría y la vida, y la tríada de narradores, modelos de la vejez y la muerte. A los primeros los distingue la risa, mientras que a los narradores los delata la tos.

A medida que progresa la acción en la novela la relación entre los narrados y los narradores se dificulta cada vez más, hasta el punto en que al finalizar la narración la mayoría del pueblo, sin diferencia de clase, adopta la misma perspectiva sostenida por los «notables» al inicio del relato:

Pero el desprecio indeciso con que los habitantes miraban a la pareja que recorría una o dos veces por semana la ciudad barrida y progresista, era de esencia distinta a la del desprecio que habían usado años atrás para medir los pasos, las detenciones y las

vueltas de las dos o tres mujeres de la casita en la costa que jugaron a ir de compras en las tardes del lunes de algunos meses.⁵

Lo que en un principio es la narración de tres de los habitantes más económicamente privilegiados del pueblo se transforma en una narración compartida por el pueblo, asumiéndose así que la tríada de narradores o notables son los representantes *objetivos* de la verdad. Esta es la razón por la cual una de las pocas veces en que Ricardo habla, éste se refiere a toda Santa María (y no solamente a la tríada) como seres que desconfían de su palabra.⁵ Las dicotomías existentes entre ambas estratas sociales son aún más visibles si consideramos a los personajes restantes de la novela, quienes se agrupan en términos de la aceptación vs. la infracción, la de los ordenadores vs. los marginados. Pertenecen a la primera los profesionales o notables (simbolizados en la tríada, Cabanes, el abogado, y Ferragut, el escribano) y a la segunda, los infractores, la pareja, el homosexual, las prostitutas, marineros, cómicos, etc. Así mismo, cada uno de los narradores se caracteriza por un tipo de interpretación: la interpretación teológica del médico, la interpretación erótica de Lanza y la interpretación materialista de Guiñazú.

Esta sutil diferencia entre los narradores da lugar a que el médico declare la existencia de dos tipos de interpretación respecto a los «hechos» vistos: la interpretación soez y la teológica. No obstante, la diferencia entre las versiones no conduce a la incoherencia. La visión es unívoca y su ambigüedad no nace de la heterogeneidad de los narradores, sino de su mutua duda ante un objeto inverosímil para estos: la pareja perfecta, denominada por ellos de absurda. Estas divergencias interpretativas desaparecen en cuanto se redefine el móvil que guía su común empresa: la ridiculización de la pareja que para ellos representa el desorden, la falta de adaptación social, la infracción de las normas que rigen el mundo sanmariano. Ante la abismal diferencia entre ambas partes resulta el estupor y envidia de los narradores, quienes se dedican a la tarea de castigar la divergencia con la risa y la burla.

Por otra parte, todo parece indicar que lo que Guiñazú exige de los co-miradores, a saber, una mirada atenta y disimuladamente indiferente, el lector debe hacerlo por iniciativa y exigencia propias:

- Vean - susurró Guiñazú, 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, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras.⁶

Las palabras iniciales de Guiñazú en el primer capítulo no son más que la adaptación del efecto brechtiano de la distanciaci3n a una situaci3n narrativa. Justamente, esta estrategia del mirar es lo que nos sitúa en la siguiente paradoja: tal como es imprescindible no involucrarse demasiado en el acto de mirar-crear porque el espectáculo se echaría a perder, así mismo Guiñazú parece dictar al lector implícito las condiciones de esta lectura: no cuestionarse excesivamente una narraci3n tendenciosa. Pero la paradoja estriba en que, simultáneamente, esta aceptaci3n de la ilusi3n dramática supone un acto previo de sobrevivencia, la del lector avisado que se impone un cambio brusco de actitud: aceptar la ilusi3n y luego adoptar la posici3n contraria: dudarlo todo. Sólo así se aclaran los mecanismos onettianos en *El caballero de la rosa*. Accedemos al juego de los narradores, pero entramos en su enredo para entenderlos, no para coincidir en sus apreciaciones y prejuicios.

El texto plantea un problema de enfoque. Se trata de un relato de localizaci3n interna fija⁷ en el cual tres narradores autodenominados portavoces de la comunidad, trazan y esbozan los movimientos de una pareja recién llegada a Santa María, aspecto éste que se pormenoriza en toda la primera parte de la novela. Las dicotomías operantes en el mundo sanmariano se manifiestan más palpablemente al observar las evaluaciones, reacciones y actitudes del pueblo hacia la pareja. Los narradores - estratégicamente divididos en periodista (manipulador de la opini3n pública), abogado (representante de poder judicial) y médico (lector de los síntomas de la muerte y reconocedor de la vida) asumen una perspectiva y fraguan el equívoco mayor del que depende el destino de sus personajes: toman posici3n ante lo visto, crean y dictan una imagen de la pareja en base a un punto de vista premeditadamente parcial, como se desprende de la aclaraci3n hecha posteriormente por uno de los narradores:

- Pero puede ser - insistió Guiñazú - que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine por borrarlos. Puede ser que alguno pase y los sienta extraños, demasiado hermosos y felices, y dé la voz de alarma.⁸

Tan viciada es su apreciaci3n del espectáculo como injusta la premisa que la sostiene, a saber, simular que ellos como narradores representan a los sanmarianos. Esta oculta premisa sólo se aclara al iniciarse el sexto capítulo, es decir, cuando ya la narraci3n y todo lo que el modo de contarla supone está asegurado. Existen, pues, dos coartadas iniciales dirigidas al lector: asumir que

los narradores representan al pueblo en su totalidad y aceptar la creciente ridiculización de la pareja. A fin de aclarar ambas coartadas se hace necesario precisar el papel desempeñado por el enunciado y la enunciación en la novela.

III - La visión de mundo

Toda comunicación está sujeta a diversos tipos de análisis, el de su aspecto denotativo (la información transmitida) y el connotativo (la forma en que aquélla se transmite). La primera toma como objeto de estudio al hecho y la segunda al emisor del hecho.⁹ Dado que toda comunicación envuelve un emisor (humano, en este caso), se hace imposible negar el aspecto connotativo de ésta. Aclarada la interdependencia entre el elemento subjetivo y objetivo del proceso comunicativo en lo que al *Caballero de la rosa* se refiere, sería pueril cuestionarse qué aspecto debemos acentuar: el del emisor (generador de la visión) o el de la información que aquel transmite. Ambos elementos están tan indisolublemente ligados que si suprimiésemos al emisor destruiríamos gran parte del valor connotativo de su discurso. Ciertamente, la novela ofrece un interesante problema respecto al emisor pues en la medida en que todo relato es suasorio, el modo en que se transmite la información va a determinar nuestra lectura e interpretación *en cierta manera*. Así mismo, la novela se logra manteniendo y haciendo valer, disimuladamente en un principio y sistemática y abiertamente más tarde, la visión de mundo de sus narradores. De ahí que resulte imprescindible cuestionar los valores sobre los cuales se modela y apoya esa visión, lo cual equivaldría a desenmascarar la coartada del narrador y sus motivaciones para presentar tan negativamente a la pareja. La treta de los «notables» consiste en obviar los fundamentos de su cosmovisión dándola por sentado a través de su discurso y, en consecuencia, tratando de provocar en el lector el desconcierto ante la belleza, pues según éstos lo bello, lo perfecto y lo sincero es imposible. De ahí que todos los que se vinculan de una u otra manera con la juventud, la honestidad y la belleza pasen a identificarse con las clases inferiores de la sociedad y sean marginados, sentenciados a vivir en la abyección y la anomalía a que los condena la burla de los notables. Esta negativa a aceptar socialmente a la pareja se manifiesta a través del continuo desplazamiento espacial de ésta. A la vez, su marginalidad posibilita la relativa independencia de la pareja, independencia que opera como un elemento provocador generante de la envidia de los sanmarianos, quienes desde los inicios se han propuesto socavar a la pareja en su inocente in vulnerabilidad.

El caballero de la rosa nos ofrece un mundo sin tonalidades medias y de bruscos contrastes en lo que se refiere a personajes y situaciones. De este conjunto, digamos maniqueísta, se desprenden y perfilan más nítidamente los

antagonismos propios del universo estático y cerrado representado por la triada narrativa *vis a vis* el elemento disruptor o subversivo ejemplificado por la pareja. Cada uno de los seis capítulos que componen la obra ponen al desnudo las diferencias, los contrastes, la pugna existente entre la clase de los notables y la de los marginados. Por el otro lado, los narradores propician una vista y al hacerlo crean un espectáculo. Una vez se completa la descripción de la pareja en su llegada al pueblo, la voz propiciatoria de Guiñazú duda de su creado espectáculo. Mediante un giro pirandelliano, él como narrador se cuestiona quién es más real (su persona propia o sus personajes), revelando dramáticamente cuan ambigua puede ser su visión de las cosas, haciendo confluír lo aparentemente factual (el hablante) con lo ficticio (la historia), pugnando ambos por predominar en el texto. Se explora, en este caso, la ambigüedad del narrador y no la de la historia; el lugar de lo ficticio lo ocupa ahora el narrador-espectador y no el espectáculo mismo. Es este el momento en que reconocemos que parte de la importancia de esta novela estriba en el elemento metalingüístico; toda la narración ha sido un pretexto para exponer los mecanismos que posibilitan un relato en el cual el acto enunciativo original generante de la narración está representado en texto mismo.

Así también, se hace aún más ambivalente el papel codificador del narrador, quien funcionalmente alude a la doble actividad connotativa y denotativa que supone su comunicación. Esta es la razón por la cual el texto tiene concomitancias con aspectos metalingüísticos y sociológicos. La simultaneidad con que operan ambos niveles complica nuestra interpretación de la novela porque ésta se mueve en la zona de una doble duda, tanto en lo que se refiere al narrador (prejuiciado, bromista, nostálgico), como en lo que se dice del espectáculo (inverosímil, risible, insensato). La imposibilidad de que el narrador mismo crea en la existencia de su espectáculo tildándolo de ridículo o cómico es la consecuencia lógica que resulta de la impotencia a que lo condena su posición social, el reconocimiento de la diferencia entre él como narrador y la pareja, es decir, todo lo que supone el círculo limitante y tendencioso del «ver» de un notable.

Esta limitación de miras se manifiesta a nivel cognoscitivo en los narradores al revelarse la frontera que separa el mundo sanmariano del de la pareja, y que es confirmado por el «creímos los tres conocer» que se menciona al principio de la novela y culmina en la escena final con la oración que lee «lo que nosotros no pudimos saber nunca con certeza».¹¹ Obviamente, *la imposibilidad de conocer es consecuencia directa de la incapacidad para convertirse en el otro*, lo cual estilísticamente se manifiesta mediante el discurso modalizante. Las antinomias, contrastes y oposiciones no hacen más que subrayar este titubeo a través de todo el argumento y especialmente en

relación a las coordenadas espaciales que, en su mayoría, resulta configurarse como espacio no compartido y, en casos extremos, como simbólicamente antagónico. La ruptura a nivel espacial se apoya principalmente en la dicotomía existente entre miradores y mirados, entre seres reales de carne y hueso, carcomidos por la desilusión y la amargura (narradores) y por la otra parte, en los muñecos de resorte, surgidos por obra de una mirada prudente, timorata, envidiosa, que convierte a aquéllos en seres «demasiado temibles y felices». Esto se hace más evidente si consideramos la diferencia de clases que coloca a unos en los lugares más altos de la escala social y a los otros en su base, concediendo a los primeros el derecho a ser codificadores y detentadores del *statu quo* y a los últimos, a ser sus víctimas. Los narradores, portavoces de la sociedad sanmariana, establecen la norma, encarnan una ideología, connotan. En cambio, la pareja y los otros marginados sufren las imposiciones de la norma y son considerados ya sea como descartados o como personajes cuyas acciones resultan gratuitas o inverosímiles.

El elemento de gratuidad en la pareja y en sus acciones se manifiesta principalmente a nivel humorístico. Onetti logra ubicar a los narradores físicamente distanciados de los personajes de su narración, lo suficientemente alejados como para que sus descripciones compartan muchos de los elementos que Henri Bergson identifica con lo cómico. En primer lugar, la pareja existe por virtud de un acto de distanciamiento y por eso la mirada de los narradores opta por no involucrarse activamente en lo mirado.¹¹ Contamos, pues, con una de las peculiaridades de la ironía: separarse para poder ver y burlarse es precondition de la ausencia de sentimiento que acompaña a la risa. En segundo lugar, la distorsión, la caricaturización de lo visto está logrado mediante el énfasis concedido a la estatura de ambos, la dificultad de la pareja a integrarse en la sociedad, la reiteración de situaciones paralelas (el baile); situaciones todas en que la pareja es considerada como elemento ajeno al grupo dominante por un lado y además inconsciente de sus diferencias. Todos estos hechos apuntan hacia uno de los significados posibles de la obra: la pareja como imagen de la anomalía constituye, mediante presencia y acto, un atentado contra un modo de ser. De ahí que la risa sea un instrumento de combate efectivo que declara a la pareja ridícula por inadaptada. Como señala Bergson, la risa, cuya función es representar la actitud de un grupo, funciona como un correctivo. El análisis bergsoniano es aún más esclarecedor en nuestro caso si consideramos que, según el filósofo, todo humorista es un moralista disfrazado de científico y que toda risa contiene en su fuero más íntimo una gran dosis de amargura y pesimismo. Nos encontramos aquí ante el mismo fenómeno pues reiteradamente la mirada de los narradores intenta destacar la naturaleza fársica

y cómica de la situación, tildando de mecánica la risa de los cónyuges y de hipócritas todos sus movimientos.

IV - Las dos lecturas posibles

En *El caballero de la rosa* se explican subrepticamente las razones del *impasse* existente entre dos grupos sociales, el por qué un punto de vista específico no habla de lo visto, sino del que ve. Pero el que ve, ¿expone autorreferencialmente el proceso creativo o distorsiona?, es decir, ¿hace metalenguaje o ridiculiza? La novela es lo suficientemente rica como para asumir ambas alternativas: nos propone una interesante lectura a dos niveles: el ontológico-sociológico y el metalingüístico, lo cual genera opiniones diversas respecto a lo visto: asumir la historia como distorsión, como invento del prejuicio.

Considerado desde un punto de vista ontológico, el significado de la historia se aclara en términos de la empresaseudocognoscitiva. Los narradores ven y quieren creer en lo visto:

Ya cayó una gota - dijo Guiñazú -. 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. ¹³

No obstante, por adultos y por notables que son están condenados a ver enjuiciando, convirtiendo su actividad en un ver-sospechar-odiar. Así se explica su fracaso de no poder ver el espectáculo tal cual es y de que a sus ojos los personajes vayan distorsionándose paulatinamente hasta el punto de que todos los movimientos de la pareja puedan interpretarse como un proceso de degradación.

La mayor parte del análisis que hasta ahora he hecho hace hincapié en el aspecto ontológico-sociológico que considera entre sus elementos esenciales las diferencias económico-sociales entre ambos estratos, la conversión de todo el espectáculo en objeto de risa, la parcelación del mundo entre ordenadores y desordenados, en suma, las consecuencias que a nivel práctico resultan y crean las deformaciones del prejuicio. Así lo corrobora el pasaje que sigue, donde se encuentran los ojos del narrador Guiñazú y los de doña Mina:

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 incomprensión* y también, anticipadamente, *de lo que pudiera*

comprender equivocándome. 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.¹⁴

Si los ojos de los narradores ven y cuentan partiendo del prejuicio, los de doña Mina miden la distancia existente entre la ignorancia y el conocimiento, su libertad de movimiento frente a un mundo que también a ella se le hace ajeno por diferente. Sin embargo, pese a esta mutua enajenación, doña Mina aprecia con lucidez su circunstancia. Ella conoce el por qué de las diferencias tan bien como las sabrá Ricardo en el momento de la muerte de su protectora:

Porque todo Santa María está condenada a pensar que yo la envenené, o que nosotros, mi mujer, el feto y yo, la envenenamos para heredarla. Pero, por suerte, como usted comprobará cuando le abra los intestinos, la vida es mucho más complicada.¹⁵

Es esta complicación de la vida la que escapa a los ojos de los narradores, quienes miden el mundo con su singular cintita métrica y, por eso, su situación y su visión de mundo equivale a una condenación, a la ceguera congénita a que los destina su condición sanmariana. Es interesante que aún para ellos en este momento, ser y querer continuar siendo sanmariano suponga una especie de mácula, una limitación que acarrea consigo la ignorancia y que, consecuentemente, convierte el mundo de la norma en infierno y el de las Casuarinas en paraíso.

Desde el momento en que enfocamos la obra como novela de metalenguaje la historia como tal pasa a ser una muestra del proceso creador, en donde seguimos paso a paso las peripecias de los personajes, no en tanto seres distorsionados o degradados, sino como seres para el devenir, en un proceso de transformación en que se exhiben las varias etapas sufridas por la pareja, desde su aparición como entes ficticios, su lenta introducción en sociedad, su gradual definición como seres humanos, hasta su obstinación en ser felices e independientes de sus creadores, quienes son justamente su opuesto. En suma, mientras que la lectura ontológica remite a un acto descriptivo cuya finalidad es autorretratar a los narradores, la lectura metalingüística postula la descripción como un ver creativo. Ambos, sin embargo, están interrelacionados porque todo ver delata los fundamentos que sostienen esa visión. En la lectura ontológica valen las categorías ético-morales definidoras del bien y del mal; y en la otra rigen las dicotomías existentes entre ficción y realidad.

La novela en su totalidad explora las dificultades, insatisfacciones y logros de un narrador ante su obra. Sin embargo, es de mayor importancia destacar las instancias en que los narradores aluden directamente a su actividad creadora. Al efecto, el pasaje más representativo del tema en el primer capítulo es aquel en que Guiñazú va descubriendo la «materia», como ya se corrobora en la cita seis de este trabajo. Guiñazú dicta las condiciones a que debe atenerse el proceso creativo mediante prohibiciones de tipo cuantitativo y cualitativo, pues se parte del supuesto de que una mirada insistente podría destruir la ilusión de la imagen y de que la duración de ésta puede hacer que el espectáculo sea aún más efímero. El objetivo de los narradores se hacerlos «existir de veras», mantenerlos vivos. Tal como este momento representa el descubrimiento de la materia, más adelante se alude a la condición física de los miradores «sudorosos y maravillados», pasando luego a la etapa del asombro, con una segunda aclaración de parte de Lanza: el miedo al desorden y la importancia dada por éste a la intención.¹⁶ Continúa Guiñazú instruyendo, dudando de su propio órgano - la mirada -, prohibiendo el habla de sus compañeros. Al efecto, es importante recalcar la primera descripción que se hace de Ricardo, visto y descrito por cada uno de los narradores. La diferencia de modos, y no de perspectiva, que acompaña a la descripción produce que la acción del «mirar» no resulte en una imagen homogénea y unívoca de Ricardo; las voces y la unívoca mirada colectiva producen una imagen multiforme, rica. Más que la descripción del hombre es la descripción de una mirada en su intensa conciencia de mantenerse viva; es el punto en que se define un acto.

En los inicios del relato los narradores hallan un enemigo en la naturaleza y específicamente en la lluvia, la cual actúa como una fuerza destructora en relación al intento creativo de los narradores. La lluvia, por ser un elemento natural, supera el poder que los narradores puedan tener sobre su materia, creada mediante un mero artificio:

- Ya cayó una gota - dijo Guiñazú. 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.¹⁷

Los narradores lamentan que la lluvia destruya su visión, visión sobre la cual se apoya su creación, como objeto verosímil, y su palabra, en función conativa. La esperanza de Guiñazú y de los narradores restantes estriba en mantener viva la visión y así lo sugieren las oraciones indicadoras de posibilidad y de deseo. La posibilidad de que la pareja subsista depende de un truco: hacer más visible la diferencia existente entre aquéllos y éstos, el contraste entre la realidad (los que

miran) y la ficción (los mirados). Se definen asidos mundos antinómicos: el de los tristes creando a los felices. La creación hecha por la triada de narradores define, por exclusión, a los creadores mismos: los imposibilitados de la perfección y de la felicidad.

En suma, una lectura de la novela, considerada ésta como obra de contenido metalingüístico, reconocería varias etapas dentro del proceso imaginativo relatado: Ver-conocer - Creer-crear. La fase en que se mira va sucedida por la fase en que se pulveriza lo mirado, lo cual se ejemplifica en la réplica de Lanza: «lo sensato es olvidarlos, no poder rendir cuentas a nadie».¹⁸ Observar implica destruir lo visto, mediante un proceso parecido al del recuerdo que distorsiona. De ahí la elusion del dato, la distanciación espacial existente entre narrador y narrados, la necesidad de implantar un tono humorístico logrado sólo en base a esa distanciación. El primer gesto común de la triada es consecuencia de esa voluntad distanciadora, es el equívoco de creer que empezaban a conocer a la pareja.

La importancia del segundo capítulo radica en la iniciación a que se somete a la pareja, su introducción en sociedad, etc. En la escena del baile la mirada de los narradores se nutre de la exageración, del contraste, y de una descripción de los personajes como figuras hábilmente corteses, un poco entumecidos y previsibles. Puede decirse que el tercer capítulo aclara la «poética» de esta triada, definiéndose allí el proceso creativo como un agregado de mentiras que confluyen en una especie de verdad intuida, resultado de una labor común en la que cada narrador aporta con lo que sus posibilidades le permiten. Así también, es en este capítulo que se insinúa la coexistencia de ambas lecturas, la ontológica y la metalingüística, respectivamente:

- Bailan - son bailarines -, eso puede afirmarse, y no es posible decir otra cosa, si hemos jurado decir solamente verdades para descubrir o fomar la verdad. Pero no hemos jurado nada. De modo que las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos serán útiles y bienvenidas.¹⁹

La oscilación entre el descubrimiento y el forjamiento de la verdad en el pasaje citado es un proceso paralelo al que ocurre en la identificación que Guñazú establece entre la justicia de los hombres y la justicia divina cuando se cuestiona el contenido del testamento:

Gasté mucho tiempo, me distraje imaginando las cláusulas que podría haber dictado la justicia divina. Tratando de adivinar cómo

sería este testamento si lo hubiera ordenado Dios nos pensamos a nosotros mismos. Y el Dios que yo puedo pensar - insisto en que dediqué mucho tiempo al problema - no hubiera hecho mejor las cosas, según se verá muy pronto.²⁰

El papel del narrador aquí es ser un calco teológico y, así mismo, la imaginación de éste intenta confundirse con el dictamen divino hasta el punto de que el acto imaginativo se convierta en adivinanza, pronosticando (predicando) la coincidencia de ambos: Dios y el narrador. Pese a que el testamento es un documento objetivo, ofrece a su vez posibilidades inventivas dada su condición de objeto para interpretarse. Como se ve más adelante en la novela, la lectura del testamento confirma las expectativas y deseos de los narradores. Estos han podido «leer» subjetivamente las posibles motivaciones de doña Mina, pero no han logrado saber que también los otros son capaces de connotar tan intensamente como lo han hecho ellos. Guñazú y sus amigos comprenden el documento al pie de la letra, pero pierden el verdadero significado de éste, olvidan una de las reglas básicas del juego creativo: cuan distante se halla la denotación de la connotación, la historia como hecho y la historia como recuento o discurso. Por un lado, los narradores describen una situación a través de la cual se evidencia una visión de mundo y, por el otro, doña Mina logra introducir una fisura dentro del mundo clausurado de los narradores: su propia creación, su propio juicio (el testamento), contraponiendo así la opinión subjetiva de los narradores frente al hecho incontrovertible de la voluntad de doña Mina plasmada como documento. Dentro del inquebrantable orden impuesto por la palabra de los narradores, asoma lo otro, con caracteres definidos de madurez y firmeza. A esto se añade el hecho de que aún el ente ficticio de los narradores, Ricardo, adquiere estatura de personaje verdadero, haciendo culminar él mismo su propio proceso de definición al enfrentarse con sus creadores (los notables), mostrándoles cuan compleja puede ser la vida, cuan dolorosa su risa al descubrir la muerte. Este proceso hacia la adultez, el descubrimiento del dolor y la desilusión culminan en un homenaje motivado por el amor llevado a cabo por los personajes marginados. Entre los narradores, no obstante, persiste la actitud inicial: la ignorancia, la no superación de un estado de cosas, el no proceso. Del enfrentamiento de ambos mundos algo se logra: el surgimiento en el mundo sanmariano de la heroína de los descastados, doña Mina, en contraposición al héroe de los notables: Brausen:

Con esos elementos, si saben usarlos, lograrán que cualquier visitante del museo pueda reconstruir fácilmente la personalidad de doña Mina, para orgullo de todos nosotros, constreñidos por la

historia a la pobreza de un sólo héroe, Brausen, el Fundador. Nada nos apura -²¹

V - Conclusiones

Juan Carlos Onetti muestra aquí, en forma reducida, uno de los mecanismos organizativos más característicos de sus narraciones; exhibe las estructuras mentales que fundamentan una visión específica de la realidad. Por un lado, los narradores del relato encarnan toda una ideología y visión de mundo: pesimistas y pervertidos son el arquetipo del personaje onettiano. Por el otro, la pareja constituye el sueño de los narradores, pertenece a la zona ideal de lo irreal y lo increíble. Dado que son producto del sueño (del deseo) de los narradores pervertidos e infelices, éstos convierten su invención en seres mecánicos y paralíticos, dependientes de la realidad a la cual pertenecen ellos mismos como «notables» al fin. Es esta vil realidad quien crea el sueño que es la pareja; es ésta quien simultáneamente los degrada.

De acuerdo a la visión onettiana, los sueños adquieren sentido al enfrentarse con la realidad, pero al éstos adquirir un sentido pierden una batalla porque una vez enfrentados con ésta, los sueños resultan insignificantes, por fantásticos e irrealizables. De esta manera, la obsesión del mal implícita en los narradores vence a la inocencia representada por la pareja; los desahuciados continúan tratando de corromper a los felices. Simbólicamente, Ricardo le rinde un homenaje a la vida mediante su pira de flores y hojas, usa a la muerte como instrumento para homenajear a la vida - su dios -.²² No así los narradores, quienes han usado la vida para invocar y predecir la muerte, ya sea a nivel real o metafórico.

En última instancia, en el cuento se muestra el proceso ciego que rige todo mecanismo ideológico, entendido éste como «un sistema de valores, creencias y representaciones que autogeneran necesariamente las sociedades en cuya estructura haya relaciones de explotación».²³ Proceso ciego, aceptado como natural y que presume de objetivo. Ciertamente, la transición abrupta habida entre la visión y el enjuiciamiento supone un movimiento que no se expone abiertamente en esta breve novela. La triada no habla de por qué lograron crear esta criatura (la pareja) sino que la muestran, y en su muestra obvian los elementos, escamotean los fundamentos subyacentes a su visión. Tan sólo contamos con su perspectiva particular de un hecho, con el resultado último del cálculo (implícito o no) en que incurren las clases dominantes al referirse a todos los restantes. Si del proceso descrito en la novela quiere hablarse, se trata de un proceso de deformación ideológica y, por lo tanto, de una puesta al desnudo, por parte del autor Juan Carlos Onetti, de las limitaciones de un

narrador sumido en la red de su propio autoensimiamiento. El análisis de este proceso y las causas de las racionalizaciones asumidas por los narradores para justificar sus prejuicios nos corresponde a nosotros, y por eso la importancia de la llamada «triada de narradores» en el presente análisis.

Es la libertad la que sugiere al niño el nombre de sus nubes. A ellos los estimula la simple sugerencia, carente en sus inicios de un sistema de valores que la encuadre y, en cierta medida, que la limite. Sin embargo, la esclavitud y el prejuicio empiezan más tarde en la vida. Entonces es cuando el deseo se convierte en imposición, como ocurre en *Historia del caballero de la rosa*, donde el deseo es tan inquebrantable y obstinado que destruye toda posibilidad de vida en el juego del ver hasta el punto de que en el espectáculo deseado, en el resultado de su «veo veo», se traiciona el aliento que lo movió originalmente, el proceso mismo iniciado por la fantasía. Se convierten así las nubes del juego en piedras sometidas al amparo de una mirada sí, mas de gorgona. El narrador, mediante su mirada, cesa de crear para empezar a destruir y al proyectar en su visión sus propias limitaciones, se define y, a su vez, se asesina. Ya no produce seres a su imagen, sino contrincantes. Entonces comienza la diferencia, el extrañamiento, la lucha y el mundo.

NOTAS

1 En «Contar el cuento» estudio preliminar a la edición de *Para una tumba sin nombre*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, nota 7, p. 1.

2 De aquí en adelante todas las citas corresponden a la edición de las *Obras completas* de J.C. Onetti. México: Aguilar, 1970.

3 *Obras completas*, p. 1262.

4 «Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza». En *Para una tumba sin nombre*, p. 987.

5 «Porque toda Santa María está condenada a pensar que yo la envenené, o que nosotros, mi mujer, el feto y yo, la envenenamos para heredarla. Pero, por suerte, como usted comprobará cuando le abra los intestinos, la vida es mucho más complicada.» *El caballero de la rosa*, p. 1266.

6 *Obras completas*, p. 1249.

7 Utilizo la definición de Genette, quien aplicando la distinción hecha por Pouillon (cf. *Tiempo y novela*) identifica el término «focalización interna» con el de narrador-personaje, o la visión «con». *Figures III* (Paris: Seuil, 1972).

8 *Obras completas*, p. 1250.

9 «La manera en que el emisor denota el mensaje, en la medida en que resulta de una opción, constituye el estilo con el cual la operación es ejecutada. Naturalmente, este estilo suministra a su vez una indicación, y tenemos de este modo una indicación que resulta de la manera en que es suministrada otra indicación: es eso precisamente lo que constituye el fenómeno llamada connotación. La indicación cuyo suministro constituye la operación que se ejecuta es llamada indicación «denotativa» ; en cuanto a la otra, las que resultan del estilo con el cual se suministra la indicación denotativa, recibe a su vez el nombre de indicación «connotativa». En «Lengua y connotación», de Luis Prieto (p. 38), del libro *Lenguaje y comunicación* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1969, pp. 31-50).

10 *Obras completas*, p. 1249.

11 *Ibid.*, p. 1271.

12 Véase la cita 6 de este trabajo.

13 *Obras completas*, p. 1250.

14 *Ibid.*, p. 1264, subrayado mío.

15 *Ibid.*, p. 1266.

16 Vemos, pues, que los narradores recorren las mismas etapas que tendría que superar el artista con su obra: la intuición, el asombro, el sudor, el orden.

17 *Obras completas*, p. 1250.

18 *Ibid.*, pp. 1250-1251.

19 *Ibid.*, p. 1253.

20 *Ibid.*, p. 1268.

21 *Ibid.*, p. 1267.

22 En este sentido se aclara quizás la oscuridad de una frase como «que mueren jóvenes los que aman demasiado a los dioses».

23 Ludovico Silva, en su libro *Teoría y práctica de la ideología* (México: Editorial Nuestro Tiempo, 1976).