

16

ZET

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Las historias secretas en dos cuentos de Juan Carlos Onetti:
"Un sueño realizado" y "Bienvenido, Bob".

FALLA DE ORIGEN

Tesina que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas
Hispánicas presenta

Blanca Patricia Cruz Anzures

México

1995

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CARRERA DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Introducción-----1

Un sueño realizado-----3

Notas-----34

Bienvenido, Bob-----35

Notas-----59

Conclusión-----60

Bibliografía-----62

Las historias secretas en dos cuentos de Juan Carlos Onetti: "Un sueño realizado" y "Bienvenido, Bob".

Por Blanca Patricia Cruz Anzures

Introducción

"Yo quiero expresar nada más que la aventura del hombre".

Juan Carlos Onetti

El 6 de julio de 1941, en la 2a. sección del periódico La Nación, en las páginas 3 y 4, un joven escritor de nombre Juan Carlos Onetti publicó un cuento titulado "Un sueño realizado"; tres años después --1944-- en el mismo diario, también en la 2a. sección, en las páginas 2 y 4, se publicó el cuento "Bienvenido, Bob", del mismo autor. En un momento, los dos cuentos llamaron la atención por presentar una visión extraña de la realidad que contrastaba con la literatura costumbrista que tanto éxito tenía tanto en Buenos Aires como en Montevideo; sin embargo, nadie podía imaginar que Juan Carlos Onetti, autor de dos novelas: El pozo (1939) y Tierra de nadie (1941), andando el

tiempo se convertiría en uno de los escritores más significativos de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

A más de cincuenta años de distancia, ambos cuentos de Onetti, se han convertido en textos claves para entender el mundo del escritor, pero la crítica sólo se ha ocupado de estos textos narrativos como referencia al mundo novelístico de Juan Carlos Onetti, tanto en lo ideológico como en lo formal.

El presente ensayo tiene como objetivo ocuparse de los dos cuentos mencionados y llevar a cabo una breve cala en sus aspectos tanto formales como ideológicos, con el objeto de hacer ver como estos cuentos anticipan el universo narrativo de Juan Carlos Onetti y por qué pueden ser considerados como las pequeñas claves para la comprensión de la visión del mundo del escritor uruguayo.

"UN SUEÑO REALIZADO"

La representación de un sueño es lo que reúne a tres personajes imposibilitados a tener una comunicación entre sí: Langman, empresario teatral, Blanes un actor acabado y una mujer sin nombre. En la representación del sueño, de un sueño realizado, está contenida la verdadera historia, pero Onetti desde el inicio del cuento, nos hace perderla de vista mediante algunos recursos que intentaré analizar basándome en la Tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia. 1. "Primera Tesis: un cuento siempre cuenta dos historias". (1)

En Un sueño realizado se cuentan en principio dos historias: 1) La historia que nos cuenta el narrador y 2) La historia de lo que le acontece a la mujer del sueño y que no es percibido por el narrador. 2. "El cuento clásico narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie" (2)

El primer plano de Un sueño realizado es lo narrado por Langman, el empresario teatral quien nos ofrece una visión desencantada de la "realidad", del mundo cotidiano, de lo inmediato. Esta sería la historia 1. El mismo narrador construye en secreto la historia 2, mediante un lenguaje cuidadoso donde los tiempos verbales, los condicionales, la broma, el chiste, la mueca, la suposición, la venganza, la comparación, son recursos que cifran la historia 2 en los intersticios de la historia 1. El relato de Langman esconde el relato secreto, el del sueño realizado, "narrado de un modo elíptico y fragmentario". Al final del relato la historia 2, el sueño realizado, aparece en la superficie.

3. "Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto" (3). La historia 1 aparentemente es la que conlleva una visión objetiva, lógica, cuerda de la realidad a través de la óptica del narrador-personaje. La historia 2, está tamizada por la locura, y la protagonista, la mujer que solicita la representación es denominada por el narrador como "pobre loca", la obra a representar como "un rápido disparate", y su reparto, "el reparto de la locura".

En la historia 2 se va desarrollando una lógica autónoma que le dará coherencia y unidad a las dos historias, revirtiendo el punto de vista, la lógica de la narración, donde el narrador empieza a perder credibilidad ante nosotros lectores. Empiezan a coexistir dos lógicas narrativas antagónicas. Es así como el narrador está cada vez más convencido de la locura de la mujer, pero en realidad, no entiende nada, aunque señala: "Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo". Es aquí en esta parte de la narración cuando empiezan a funcionar las 2 lógicas. Nosotros lectores estamos empezando a comprender, a incorporarnos a la verdadera historia de la representación, justamente cuando el narrador empieza a alejarse de ella.

"Lo esencial del cuento tiene una doble función" y es usado de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción:

"No voy a decir que a la primera mirada (...) yo adiviné lo que había dentro de la mujer ni aquella cosa como cinta blanduzca y fofa de locura que había ido desenvolviendo, arrancando con suaves tirones, como si fuese una venda pegada a una herida, de sus años pasados, solitarios, para venir a fajarme con ella como una momia, a mí y algunos de los días pasados en aquel sitio aburrido,

tan abrumado de gente gorda y mal vestida" (l. 69-80)

Para citar con facilidad el cuento he numerado sus líneas de la 1 a la 559. La obra empleada ha sido Onetti, Cuentos completos. Prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Alfaguara, 1994. pag. 103-117.

En este pasaje del cuento encontramos uno de los puntos de cruce donde las dos historias se tocan sin que el narrador lo asuma. La venda que se menciona "como si fuese una venda pegada a una herida (...) para venir a fajarme con ella como una momia..." Con una lectura cuidadosa percibimos como el personaje narrador está inmerso en la historia 1 contando lo que él piensa pero sin darse cuenta que él está incluido en la historia 2.

4. En el inicio del relato, se habla de la broma:

"de las locuras a que lo ha llevado su desmedido amor por Hamlet" (l. 25) "y así fue que pude vivir los 20 años sin saber que era el Hamlet, sin haberlo leído, pero sabiendo (...) que el Hamlet era arte, el arte puro, el gran arte y sabiendo también porque me fui empapando de eso sin darme cuenta". (l. 32-37)

La broma está ahí porque es indispensable en el armado de la historia secreta. La broma de que ha sido víctima el narrador, y que en la historia 1 parece eludir, en la historia 2 es contundente y aleja al narrador de la comprensión de la historia secreta, de la verdadera historia. Lo que es superfluo en una historia es básico en la otra. La broma y la burla "es un ejemplo de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento". (4)

5. "El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento" (5)

Para diferenciar una historia de la otra es necesario leer cautelosamente y empezar a descubrir las estrategias que Onetti emplea para que no se perciba de manera inmediata la historia secreta. Es así como el relato da inicio de una manera ambigua:

"La broma la había inventado Blanes; venía a mi despacho - en los tiempos en que yo tenía despacho y al café cuando las cosas

iban mal y había dejado de tenerlo"
(l. 1-3)

El narrador en primera persona, habla de la broma y no da más información únicamente nos remite a diferentes momentos del pasado: "en los tiempos en que yo tenía despacho y al café cuando las cosas iban mal y había dejado de tenerlo".

"(...) como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento (...)" (l. 8-9)

"Y yo me pasé todo ese montón de años aguantando tanta miserable gente (...) todo ese tiempo perdiendo y ganando (...)"
(l.17-20)

En esta primera parte del relato encontramos una evocación de recuerdos del narrador no sabemos si sucesivos, para llegar también de manera ambigua a:

"aquella burla no comprendida del todo de Blanes: - Sí, claro, las locuras a que lo ha llevado su desmedido amor por Hamlet". (l. 24-26)

La broma, la burla, las locuras que menciona el narrador y el tiempo discontinuo al que hace

referencia en su recuerdo antecede al tono conjetural que predomina en el relato:

"Si la primera vez le hubiera preguntado por el sentido de aquello, si le hubiera confesado que sabía tanto de Hamlet (...) se habría acabado el chiste. Pero tuve miedo de la multitud de bromas no nacidas que haría saltar mi pregunta y sólo hice una mueca y lo mandé a paseo". (l. 27-32)

Los pasajes del relato Un sueño realizado que hasta aquí he mencionado dan muestra de una estructura compleja que requiere de la intervención activa del lector para poder ingresar en la historia secreta.

El manejo de los adverbios temporales cuando, ahora, siempre, después, nunca, son parte de los recursos, de las estrategias que el autor emplea para ocultar la verdadera historia: (los subrayados son míos)

"Por eso, cuando ahora sólo ahora (...) que encontré en la biblioteca ..." (l. 42 y 45)

ese ahora se refiere a un presente del narrador ya envejecido y arruinado que de manera sutil y casi imperceptible conjuga dos momentos del pasado: a) el de la broma de Blanes que ocasiona la venganza del

narrador, y b) la primera mención de la mujer a quién designa "La pobre loca".

El adverbio "cuando" referido al narrador y líneas más adelante a la mujer: "cuando la mujer vino a verme"; nuevamente son dos tiempos muy distantes del relato.

La utilización de los adverbios con la intención oculta de que la temporalidad sea ambigua abundan en el relato:

"Tal vez artificial ahora que pienso" (l. 93)

"Lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar"
(l. 97)

"Todo aquello estaba ahora de pie en la penumbra"
(l. 108)

"era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada"
(l. 98-100)

El adverbio "siempre" acompaña decisiones del narrador:

"buscando sacármela de encima sin
violencias, pero pronto y para
siempre" (l. 129-130)

pero aquí el adverbio no tiene su carga absoluta y contundente, más bien limita el carácter del personaje narrador que lo único que busca es evadir la situación.

También el adverbio siempre subraya el tono engolado del narrador que actúa, o mejor, sobreactúa su papel de empresario:

"Siempre he tenido interés, digamos personal, desinteresado en otro sentido, en ayudar a los que empiezan (...)", (l. 142-144)

se percibe su falsedad, su desinterés en ayudar a la mujer que desea representar.

El adverbio siempre pierde nuevamente su carácter absoluto cuando el narrador define a la mujer:

"aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida". (l. 138-139)

Es importante observar que cada vez que aparece el adverbio siempre, está referido o relacionado con la mujer de la representación:

"bebiendo siempre, conversando con ella (Blanes)" (l. 303)

"Que siempre fue un poco rara, si. Pero no loca" (l. 413)

"la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar siempre."

En la penúltima línea del relato leemos nuevamente el adverbio siempre, en esta ocasión sí conserva su original significado: siempre: en cualquier o en todo tiempo; por todo tiempo o por tiempo indefinido; por tiempo sin fin o perpetuamente.

"Lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar". (l. 557-559)

La técnica narrativa del autor, como ya lo he mencionado en líneas anteriores, sustenta las dos historias contadas, una contenida en la otra. ¿Cómo logra el autor contar una historia mientras está contando otra? ¿Cuál es la estrategia, cuáles los recursos para que una de las dos historias sea secreta? He señalado los primeros aspectos que contribuyen a ocultar una de las dos historias como son la ambigüedad y el juego temporal. Me referiré ahora a la Segunda Tesis de Ricardo Piglia: "La historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes". (6)

Recordemos a los tres personajes centrales:

- Langman, quien desempeña dos funciones en el relato
- a) empresario teatral b) narrador que cuenta dos historias como si fueran una sola.

- Blanes: actor acabado.
- Mujer (sin nombre) que pretende hacer una representación teatral.

La historia 1 es la historia visible que en apariencia, a primera vista es intrascendente, donde el narrador cuenta dos historias, "sin darse cuenta", sin percatarse, sin participar en una de ellas, pero desde el primer segmento del cuento hace una referencia en tono conjetural que vincula al actor Blanes con la mujer, y con la historia secreta:

"(...) aquella cabeza - cuadrada, afeitada, con ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto y se aflojaban en seguida como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener -, aquella cabeza (...)" (l. 6-11)

Podemos observar en las líneas anteriores lo siguiente:

- la referencia en tono conjetural que vincula a Blanes con la mujer, se encuentra disimulada dentro de un grupo de oraciones subordinadas que califican al sustantivo cabeza. El orden del segmento es el siguiente: aquella cabeza, guión que introduce adjetivos y oraciones adjetivas; oración subordinada adverbial de modo: "como si Blanes estuviera a punto de

dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener" (l. 8-10); guión y nuevamente aquella cabeza. La repetición en el relato de aquella cabeza (la de Blanes) mencionada en las líneas 6 y 11 no es gratuita, si leemos las siguientes líneas: (los subrayados son míos)

"Y usted (Blanes) se inclina un poco para acariciarme (la mujer) la cabeza" (l. 335)

"Vi (dice el narrador) como se sentaba cerca del banco de Blanes y sostenía la cabeza con una mano" (l. 500-501)

"El hombre de la tricota y la gorra se inclinó entonces y acarició la cabeza de la muchacha, comenzó a acariciarla y la mano iba y venía, se enredaba en el pelo, estiraba la palma por la frente, apretaba la cinta clara del peinado, volvía a repetir sus caricias". (l. 520-523)

"Con el cuerpo inclinado, Blanes acariciaba la cabeza de la mujer, alargaba el brazo para recorrer con los dedos la extensión de la cabellera gris desde la frente hasta los bordes que se abrían sobre el hombro y la espalda de la mujer acostada en el piso" (l. 534-538)

Si leemos aquella cabeza (de Blanes) y la cabeza de la mujer empezamos a entender el énfasis que el narrador da a la cabeza de Blanes desde las primeras líneas. Ya avanzado el relato vemos como la cabeza de

la mujer será acariciada por Blanes, de que manera se establece la comunicación de ambos personajes, comunicación de la que, desde el inicio del relato, queda excluido el narrador, éste sólo participa en la historia 1, en la superficial y aunque él es quién narra no logra penetrar en la comunicación ni en la verdadera historia, la que importa, la que mantiene el secreto.

Una vez más regreso a las líneas 8-9-10 del relato:

"como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener".

El narrador está contando la verdadera historia sin percibirla, únicamente relata sin comprender, en las líneas anteriores está dicho todo, está la clave del relato: "como si Blanes estuviera a punto de dormirse", como se duerme ella en la representación de un sueño realizado:

"Dice (la mujer) que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa". (l. 442)

El narrador menciona en las primeras líneas del relato:

"o recordara (Blanes) algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener" (l. 9-10)

Lo anterior el narrador lo menciona de soslayo, entre guiones, como de manera incidental, e irónicamente pero como veremos al final del relato Blanes está verdaderamente conmocionado con la realización del sueño ya que para él también se realizó un "momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener". (l. 10) Percibimos la comunicación que logran establecer Blanes y la mujer dentro de la historia secreta. Al hablar de comunicación, dentro del relato necesariamente Langman queda excluido ya que ni con Blanes ni con la mujer puede establecer una verdadera relación : con Blanes desde el inicio del cuento la broma, la burla y la venganza los separa; con la mujer Langman aparece como empresario sobreactuado y todo lo que dice es mentira. Veamos algunos ejemplos de incomunicación en donde Langman dice:

"Si la primera vez le hubiera preguntado por el sentido de aquello, si le hubiera confesado que sabía tanto de Hamlet (...) se habría acabado el chiste. Pero tuve miedo a la multitud de bromas no nacidas que haría saltar mi pregunta y sólo hice una mueca y lo mandé a paseo. Y así fue que pude vivir los veinte años sin saber que era el Hamlet, sin haberlo leído,

pero sabiendo, por la intención que veía en la cara y el balanceo de la cabeza de Blanes, que el Hamlet era arte, el arte puro, el gran arte, y sabiendo también, porque me fui empapando de eso sin darme cuenta (...)" (l. 27-37)

El narrador, no pregunta, sólo supone, no comunica lo que piensa, prefiere hacer muecas y que Blanes piense lo que quiera, pero Langman está consciente que así se venga de su broma:

"(...) sin abrir el libro, resuelto a no abrir nunca el libro y a no leer una sola línea, pensando en Blanes, en que así me vengaba de su broma (...)" (l. 49-51)

Langman no hace nada por comprender, está dispuesto a nunca leer el libro, nunca leer Hamlet, el ser o no ser de la representación, Langman prefiere no ser, no enterarse, no comprender. Cuando ella tiene su primera entrevista con Langman sabemos que él no entiende nada:

"- Señora, es una verdadera lástima ... Usted nunca ha estrenado, ¿verdad? Naturalmente. ¿Y cómo se llama su obra?
- No, no tiene nombre - contestó - Es tan difícil de explicar ... No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar El sueño realizado, Un sueño realizado. Comprendí, ya sin

dudas, que estaba loca y me
sentí más cómodo". (l. 132-140)

Langman al igual que con Blanes y la broma, con la mujer y la representación no entiende nada pero cree comprender que ella está loca y así no se siente comprometido, pero al no comprender, desde el inicio está excluido de la historia 2, de la verdadera historia o como la he denominado, de la historia secreta. En todos los diálogos que sostiene Langman con ella, parece que son diálogos del malentendido, cada uno con su historia: él, pensando que ella está loca y que no importa comprender pues así se siente más cómodo; ella, sabiendo que no importa que él comprenda, únicamente quiere representar un momento para ella y nada más. Veamos:

"(...) Ahora, que podemos hacer una cosa, señora. Si usted puede facilitarme una copia de su obra yo veré si en Buenos Aires ... ¿Son tres actos?

Tuvo que contestar, pero sólo porque yo, devolviéndole el juego, me callé y había quedado inclinado hacia ella, rascando con la punta del cigarrillo en el cenicero.
Parpadeó:

-- ¿Qué?

-- Su obra, señora. ¿Tres actos?

-- No, no son actos.

-- O cuadros. Se extiende ahora la costumbre de...

-- No tengo ninguna copia. No es una cosa que yo haya escrito seguía diciéndome ella. Era el momento de escapar.

(...)

-- No, es todo distinto a lo que usted piensa. Es un momento, una escena, se puede decir, allí no pasa nada, como si nosotros representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y ya no pasara nada más. No -- contestó --, no es cuestión de argumento (...)
(1. 162-184)

Percibimos con claridad en el diálogo anterior que no se logra una comunicación entre ambos personajes, el diálogo subraya que Langman no entiende nada, que lo único que quiere es escapar de la situación, cuando él afirma ella niega y dice:

"No, es todo distinto a lo que usted piensa". (1. 180)

Observamos que en este diálogo ella dice lo que ocurrirá en la representación, lo más importante, lo esencial, pero él sigue sin entender:

"Es un momento, una escena, se puede decir, y allí no pasa nada, como si nosotros representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y ya no pasara nada más".
(1. 180-183)

Ella intenta explicarle una y otra vez pero Langman disfrazado de empresario teatral y representando su propia farsa prefiere pensar que ella está loca, así le es más cómodo:

"--No es nada de eso señor Langman-
- me dijo--. Es algo que yo quiero
ver y que no lo vea nadie más.
Quiero verlo una vez, pero que esa
vez sea tal y como yo se lo voy a
decir y hay que hacer lo que yo le
diga y nada más. ¿Si? Entonces
usted, haga el favor, me dice
cuanto dinero vamos a gastar para
hacerlo y yo se lo doy". (l. 206-
211)

Continúa el diálogo de la incomunicación y
cuando ella ofrece dinero Langman dice:

"(...) Así que le mostré la mejor
de mis sonrisas y cabeceé varias
veces mientras que guardaba el
dinero (...)" (l. 219-220)

-- Perfectamente, señora. Me parece
que comprendo la clase de cosa que
usted ..." (l. 222-223)

-- Perfectamente, aquí mismo; ya
tendremos al primer actor y usted
podrá explicarnos claramente esa
escena y nos pondremos de acuerdo
para que Sueño, Un sueño realizado

...
Acaso fuera simplemente porque
estaba loca; pero podía ser también
que ella comprendiera, como lo
comprendía yo, que no me era
posible robarle los cien pesos y
por eso no quiso pedirme recibo
(...)" (l. 226-233)

La forma de comunicación con Langman es a
través del dinero, a partir de este momento él se

incorpora a la historia pero únicamente en la historia 1, en lo anecdótico, en lo superficial, pues sigue sin entender lo que le pide la mujer:

"(...) hasta no conseguir que me ayudara (Blanes) a dar a la mujer loca lo que ella pedía a cambio de su dinero (...)" (l. 244-245)

Con Blanes como ya señalé en líneas anteriores tampoco logra Langman establecer una comunicación, impera la burla y el chiste que separa a estos personajes; Langman le miente a Blanes, le miente a la mujer, se miente a sí mismo y su conclusión es que todo aquello significa que él se puede ir a Buenos Aires con el dinero de la mujer:

Le expliqué lo que era y Blanes me interrumpía a cada momento, riéndose, diciendo que todo era mentira mía, que era alguno que para burlarse me había mandado la mujer. Después me volvió a preguntar que era aquello y no tuve más remedio que liquidar la cuestión ofreciéndole la mitad de lo que pagara la mujer una vez deducidos los gastos y le contesté que, en verdad, no sabía lo que era ni de que se trataba ni que demonios quería de nosotros aquella mujer. Pero ya me había dado cincuenta pesos y que eso significa que podíamos irnos a Buenos Aires o irme yo (...)" (l. 260-269)

También la burla está en ella y sigue separando a Langman:

"Entonces pareció que ella se burlaba mirando un poco a uno y un poco a otro; después se puso grave y dijo que tenía un poco de prisa (...)" (l. 290-292)

Dentro de la historia 1 Langman intenta formarse un juicio de la mujer a través de la mirada, en ese primer intento fracasa:

"De los ojos, pequeños y quietos, esforzados en agrandarse, no pude sacar nada. Había que esperar que hablara ..." (l. 115-117).

Pero cuando ella habla no permite comunicación alguna:

"Todo indicaba que iba a seguir, pero se detuvo y esperó mi respuesta; me entregó la palabra con un silencio irresistible, sonriendo" (l. 123-125)

La palabra comunica, pero aquí ella busca una comunicación oculta, ella se la entrega pero en silencio y Langman es un ser muy limitado y no logra entender lo que la mujer le solicita. Desde este momento queda claro que no es posible ni siquiera un diálogo superficial, ella se niega a emitir palabra alguna:

"Le ofrecí cigarrillos y ella movió la cabeza, alargó un poco la sonrisa, lo que quería decir que no fumaba". (l. 127-128)

La comunicación entre la mujer y Blanes se establecerá desde el primer encuentro, Blanes ingresará a la historia secreta, desde el primer instante que platica con la mujer, ambos serán los protagonistas y Langman quedará excluido del resto de la historia:

"Aunque yo (Langman) no tenía que molestarte por nada, ya que estaba allí Blanes, correcto, bebiendo siempre, conversando con ella como si se hubieran encontrado ya dos o tres veces, ofreciéndole un vaso de whisky, que ella cambió por una taza de tilo. De modo que lo que tenía que contarme a mí se lo fue diciendo a él y yo no quise oponerme porque Blanes era el primer actor y cuanto más llegara a entender de la obra mejor saldrían las cosas. Lo que la mujer quería que representáramos para ella era esto (a Blanes se lo dijo con otra voz y aunque no lo mirara, aunque al hablar de eso bajara los ojos, yo sentía que lo contaba ahora de un modo personal, como si confesara alguna cosa cualquiera íntima de su vida y que a mí me lo hubiera dicho como el que cuenta esa misma cosa en una oficina, por ejemplo, para pedir un pasaporte o cosa así)" (l. 302-316)

El narrador cuenta lo que ocurre y no percibe que él no participa, que lo han excluido, por eso él se incluye y es una forma de subrayar que sigue sin entender: "Lo que la mujer quería que representáramos para ella" (l. 310). El narrador continúa con su fracasado intento de participar y la mujer lo sigue

excluyendo, ella ha mencionado en dos ocasiones el vaso de cerveza (l. 187 y 329) pero cuando Langman, el narrador, intenta hacer una observación relacionada con el vaso de cerveza, la mujer cambia la denominación y le dice:

"-- jarro -- me dijo ella --. Es un jarro de barro con asa y tapa. Entonces Blanes asintió con la cabeza y le dijo:
-- Claro, con algún dibujo, además, pintado. Ella dijo que sí y parecía que aquella cosa dicha por Blanes la había dejado muy contenta, feliz, con esa cara de felicidad que sólo una mujer puede tener (...)" (l. 339-345)

Mientras Langman queda descalificado para opinar, Blanes participa con una opinión aceptada y acertada que otorga felicidad a la mujer.

Blanes averigua la vida de la mujer, sabe que es un poco rara pero no loca, él quiere saber qué significa la representación, no se conforma con pensar, como lo piensa Langman, que está loca, trata a través de la cercanía con ella, de saber qué es todo aquello, y llega mediante la plática a enterarse de lo que se va a representar, al principio sólo sabe que es un sueño que no tiene, aparentemente, ninguna significación para ella pero:

"Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa". (l. 442-443).

La "otra clase de cosa" es lo que ella busca:

"(...) qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer" (l. 553-554);

Y lo que empezará a buscar Blanes:

"rebuscando vaya a saber el diablo que clase de cosa" (l. 389)

"Lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía". (l. 554-556)

Mientras la mujer y Blanes buscan esa "clase de cosa", Langman busca esconderse:

"me escabullí detrás de los telones" (l. 490)

"Desde allí, trepado en un cajón, buscando esconderme porque yo nada tenía que ver en el disparate que iba a empezar". (l. 492-494)

Para Langman la representación significa el pago, significa dinero para poderse ir a Buenos Aires, Blanes trata de explicarle:

"Quería saber qué era todo esto. Porque no sé si usted comprende que no se trata sólo de meterse la plata en el bolsillo". (l. 433-434)

Langman, aunque es quien nos transmite la historia, no comprende, ni le interesa comprender, para él sólo es posible participar en la parte superficial de la historia, en lo operativo de la representación y en los chismes. Langman se encarga de hacer la escenografía y nuevamente no entiende:

"ni vivió tampoco en una calle parecida a este ridículo mamarracho que hizo usted" (l. 440-441)

Langman es ayudado por un "hombre que entendía de instalaciones eléctricas y de pintar bastidores" y que le cuenta "historias de pueblo". Langman y el hombre entienden de utilería pero nunca la verdadera historia, a ella no tienen acceso, ellos únicamente están en el nivel del chisme, el hombre le cuenta a Langman:

" -- Hoy vi a su amigo bien acompañado (...) Aquí todo se sabe (...) dicen que viene los veranos. No me gusta meterme, pero lo vi entrar en un hotel (...) Pero el hotel donde entraron esta tarde era distinto... De éstos, ¿eh?" (l. 366-371)

Cuando Blanes le empieza a contar a Langman a cerca de lo que averiguó de la mujer, se da cuenta que no tiene sentido compartir la historia con él:

" -- Anduve averiguando de la mujer -- dijo --. Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra. Pero nadie, ¿eh? nadie dice que esté loca. Que siempre fue un poco rara, sí. Pero no loca. No sé por qué le vengo a hablar a usted, oh padre adoptivo del triste Hamlet, con la trompa untada de manteca de sandwich... Hablarle de esto".
(1. 410-415)

Blanes, desde el momento que conoce a la mujer se interesa y averigua lo que puede; trata de participarle la historia a Langman pero reacciona y regresa a la burla y a diferenciar el nivel que le corresponde a Langman, el del chisme. Nuevamente el diálogo no sirve para comunicarse, más bien parecería que los aleja cada vez más:

"Por lo menos -- le dije tranquilamente --, no me meto a espiar en vidas ajenas. Ni a dárme las de conquistador con mujeres un poco raras. -- Me limpié la boca con el pañuelo y me di vuelta para mirarlo con cara aburrida --. Y tampoco me emborracho vaya a saber con qué dinero". (1. 416-420)

Langman no sólo está narrando la historia, participa en ella, nos dice desde su punto de vista lo que ocurre en la representación, para ello asciende de

nivel pero no de entendimiento, únicamente se trepa a un cajón:

"Desde allí, trepado en un cajón, buscando esconderme porque yo nada tenía que ver con el disparate que iba a empezar". (l. 492-494)

Al concluir la representación del "disparate" como lo denomina Langman dice:

"-Bajé del banco, suspirando, más tranquilo y avancé en puntas de pie por el escenario". (l. 524-525)

Mientras Langman está "trepado" en el cajón ocurre lo que la mujer y Blanes buscaban, Langman lo narra desde su "nivel", Blanes y la mujer lo representan y viven la realización del sueño. Langman ve todo sin entender nada:

"vi como ella salía (...)" (l. 494)

"vi como se sentaba cerca del banco de Blanes (...) dejando descansar las yemas sobre los labios entreabiertos y la cara vuelta hacia un sitio lejano que estaba más allá de mí mismo, más allá también de la pared que yo tenía a mi espalda" (l. 500-505)

"Vi como Blanes se levantaba para cruzar la calle (...)" (l. 505-506)

"Vi como el brazo de Blanes" (l. 508)

"Vi, otra vez, al hombre de la tricota azul cruzar la calle (...)" (l. 512-513)

"divisé a la muchacha del cordón de la acera que bostezaba y terminaba por echarse a lo largo de las baldosas (...)" (l. 516-518)

Langman nos cuenta detalladamente todo lo que vio. Acto seguido se baja de su nivel, el banco, y suspira más tranquilo. Dentro de lo detallado de su narración no vio, no se percató que justamente se había representado el sueño y se había realizado ese sueño que no tenía ningún significado. Que únicamente la mujer quería una caricia, que Blanes entiende, encuentra lo que buscaba comprender, así como la mujer encuentra lo que buscaba, la caricia:

"El hombre de la tricota y la gorra (Blanes) se inclinó entonces y acarició la cabeza de la muchacha, comenzó a acariciarla y la mano iba y venía, se enredaba en el pelo, estiraba la palma por la frente, apretaba la cinta clara del peinado, volvía a repetir sus caricias". (l. 519-523)

"(...) y yo (Langman) contesté sin dejar de mirar a Blanes y a la mujer echada; la mano de Blanes, que seguía acariciando la frente y la cabellera desparramada de la mujer, sin cansarse, sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer no podía continuar siempre". (l. 529-534)

Langman no se da cuenta que la escena no ha concluido, que el sueño acaba de realizarse y que esa caricia se quedó para siempre en la muchacha/mujer, que todo lo anterior del relato queda aquí petrificado, suspendido en el tiempo. Langman no se da cuenta que la muchacha/mujer acaba de alcanzar su edad y nosotros lectores en una primera lectura tampoco nos damos cuenta que todo nos lo ha dicho Langman permeado por la locura de la mujer:

"Tenía el pelo casi gris peinado en trenzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; pero no era el que se hubiera puesto una señora en los tiempos en que fue inventado, sino también esto, el que hubiera usado entonces una adolescente". (l. 83-87)

"La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. Y la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dientes presentían el repugnante fracaso que lo amenazaba.

Todo aquello estaba ahora de pie en
la penumbra del comedor (...)"
(l. 96-109)

Todo aquello, estuvo frente a Langman y él nos lo narró, o sea que todo aquello estuvo también frente a nosotros, y mediante la técnica narrativa permaneció oculto o en un plano secundario.

La mujer no pretende establecer comunicación con Langman, como ya lo he mencionado, lo más importante de su representación, la caricia, ni siquiera la menciona cuando por primera vez le dice a Langman de que se trata su "representación", su "obra de teatro":

"-- No, es todo distinto a lo que piensa. Es un momento, una escena, se puede decir, y allí no pasa nada, como si nosotros representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y ya no pasara nada más". (l. 180-183)

Es importante subrayar como ya está dicho lo que ocurrirá "y yo me fuera y ya no pasara nada más". José Balza señala en su ensayo El cuento: Línea y Topo: "lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho". (7)

La mujer al narrarle a Langman lo que quiere que represente lo hace de manera impersonal y no menciona la caricia, cuando corresponde mencionarla únicamente sonríe, pero no con Langman:

"No -- contestó --, no es cuestión de argumento, hay algunas personas en la calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca mío, donde estaba al principio. Se calló un momento y ya la sonrisa no era para mí ni para el armario con mantelería que se entreabría en la pared del comedor; después concluyó:

-- ¿Comprende?" (l. 183-194)

Cuando la mujer le cuenta a Blanes lo que se va a representar lo hace:

"de un modo personal, como si confesara alguna cosa cualquiera íntima de su vida" (l. 312-314)

y sólo a él le menciona lo de la caricia:

"(...) Entretanto yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. Y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza".
(l. 333-335)

La técnica narrativa que emplea Onetti en este cuento hace que una de las historias quede oculta. El narrador forma parte de la estrategia para que nosotros lectores seamos conducidos por él y percibamos la historia, como él aparentemente la percibe. Pero ya en lecturas posteriores empezamos a descubrir las técnicas del relato y advertimos que lo más importante nunca lo dijo el narrador, que la historia secreta se construyó con lo no dicho, con la discontinuidad temporal, con el sobreentendido, con la alusión. El narrador al no comprometerse, al no participar, al negarse a leer el Hamlet, al generar su venganza, al no aclarar la broma y la burla, entreteje la historia secreta. Con los elementos anteriores podemos aplicar la Segunda Tesis del cuento de Ricardo Piglia: "la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes". (8)

NOTAS:

1. Teorías del Cuento I, Teorías de los cuentistas.
Selección introducción y notas de Lauro Zavala. UNAM,
1993. (pg. 55)

2. Op. cit P. 56
3. Op. cit P. 56
4. Op. cit P. 57
5. Op. cit P. 57
6. Op. cit P. 57
7. Op. cit P. 64
8. Op. cit P. 57

"BIENVENIDO, BOB"

El título del cuento es la forma como el narrador - personaje sin nombre - da la bienvenida a Bob, "al tenebroso y maloliente mundo de los adultos". Esta bienvenida es el inicio de una venganza que Bob no percibe. En el cuento es poco lo que ocurre, la trama se construye en torno a tres personajes: Bob, Narrador e Inés. Bob "rabiosamente joven" mantiene una actitud de reto con el narrador, hombre maduro, quien es novio de Inés, hermana de Bob. Cuando el narrador decide casarse con Inés, Bob se opone y consigue destruir el proyectado casamiento. Todo el relato está permeado por la oposición de jóvenes contra viejos, elemento constante en la obra de Juan Carlos Onetti.

Como señalé en líneas anteriores Bob no percibe la venganza del narrador porque éste se encarga de ocultarla. Así es como se van narrando dos historias.

En el presente trabajo intentaré analizar los recursos que emplea Juan Carlos Onetti en este cuento para presentarnos las dos historias en donde una de ellas queda oculta. Me basaré en la Teoría del cuento

de Ricardo Piglia quien señala: "Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias" (1)

I LAS DOS HISTORIAS

La primera historia es la que aparece en la superficie del relato y la denominaremos la historia visible, que nos plantea el duelo que se establece entre Bob y el narrador, primero por el noviazgo y luego por la intención del narrador de casarse con Inés.

La segunda historia está contenida en el duelo de Bob y el narrador y se construye en secreto, es la que cuenta la venganza y el odio del narrador pero también lo fundamental suyo, su pasado de limpieza, su petición de tolerancia y comprensión que Bob no percibe. También cuenta el intento de comunicación del narrador con Bob; la presencia de Inés (muchacha); la idea del "otro", del doble, imagen proyectada por Bob-Inés.

A través del relato se va estableciendo una lógica basada en el silencio, en lo no dicho, en un lenguaje de miradas, sonrisas, actitudes, pensamientos, ironías que imposibilitan la comunicación pero que a su vez participan de un mundo expresivo cuyo código posee,

en este caso, el narrador, quién construye las dos historias y tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice y llevarnos a entender la historia secreta que va más allá del final del cuento.

II CONSTRUIR LA HISTORIA SECRETA

"El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie". (2)

En "Bienvenido, Bob" la historia 2 está cifrada en los intersticios de la historia 1. Intentaré separar la historia 2 de la 1. Para poder citar con facilidad el cuento he numerado la totalidad de las líneas del relato de la 1 a la 277. (3)

El narrador - personaje nos presenta la historia con un dominio total, es sólo a través de él como nos enteramos de lo que acontece en la narración, a diferencia del narrador de "Un sueño realizado", que aunque narra no se entera o no entiende las dos historias. En "Bienvenido, Bob" el narrador participa en las dos historias, la visible y la secreta. Bob e

en este caso, el narrador, quién construye las dos historias y tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice y llevamos a entender la historia secreta que va más allá del final del cuento.

II CONSTRUIR LA HISTORIA SECRETA

"El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie". (2)

En "Bienvenido, Bob" la historia 2 está cifrada en los intersticios de la historia 1. Intentaré separar la historia 2 de la 1. Para poder citar con facilidad el cuento he numerado la totalidad de las líneas del relato de la 1 a la 277. (3)

El narrador - personaje nos presenta la historia con un dominio total, es sólo a través de él como nos enteramos de lo que acontece en la narración, a diferencia del narrador de "Un sueño realizado", que aunque narra no se entera o no entiende las dos historias. En "Bienvenido, Bob" el narrador participa en las dos historias, la visible y la secreta. Bob e

Inés son parte nodal de la historia 2 pero sin saberlo, sin participar conscientemente.

Desde el inicio del relato Bob queda excluido, él sólo participa en la historia 1, en la visible, es así como el narrador nos presenta a Bob:

"Es seguro que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob, del pelo rubio colgando en la sien, la sonrisa y los lustrosos ojos (...)" (l. 1-3).

"Igualmente lejos - ahora que se llama Roberto y se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose - del Bob que tomaba cerveza, dos vasos solamente en la más larga de las noches (...)" (l. 10-13).

A lo largo de todo el relato podremos observar la técnica que emplea Onetti para cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. En cada uno de los ejemplos anteriores observamos dos temporalidades distintas. El narrador dice en tiempo presente: "Es seguro" y las dos oraciones siguientes en futuro y copretérito: "que cada día estará más viejo, más lejos del tiempo en que se llamaba Bob". En el segundo ejemplo: "Igualmente lejos - ahora que se llama Roberto", se refiere al pasado y presente. Uno de los recursos empleados por Onetti en este cuento es el manejo del tiempo, los diferentes tiempos narrativos

que de forma sutil, introducen una historia en la otra.

El narrador, quién cuenta en primera persona, dirige el desarrollo del tiempo. En "Bienvenido, Bob" son destacables las variantes de los tiempos verbales que sirven para estructurar el tiempo narrativo y con una lectura cuidadosa, estas variantes nos ayudan a encontrar las claves que junto con otros recursos nos aproximan a diferenciar con gran claridad cada una de las dos historias.

El presente lo percibimos de dos formas distintas. En la primera, el tiempo presente es empleado por el narrador para llevar el hilo conductor de la historia secreta, que construye minuciosamente puesto que forma parte de él mismo y de su venganza. La segunda forma del presente es empleada por Bob cuando se dirige al narrador, en un simulacro de diálogo, que refiere secuencias temporales pasadas que conciernen de manera directa a la historia secreta.

EL TIEMPO PRESENTE EN VOZ DEL NARRADOR

El presente que emplea el narrador, como ya he señalado, lleva el hilo conductor de la historia secreta. Se encuentra constantemente dentro de la otra

historia. El narrador inicia el relato con una afirmación rotunda, en presente: "Es seguro que (...)" y después a lo largo de todo el relato nos está recordando su presencia "Sólo recuerdo esto como prueba", "recuerdo, de paso, (...)" Ahora veamos la secuencia del uso del presente del narrador: (los subrayados son míos)

"Es seguro que cada día estará más viejo" (l. 1)
"Igualmente lejos - ahora que se llama Roberto" (l. 10)
"Sólo recuerdo esto como prueba (...)" (l. 46)
"recuerdo, de paso, que había campeonato de tenis por aquel tiempo" (l. 85)
"No sé como supo" (l. 92)
"Es cierto que volví a estar con ella (...)" (l. 177)
"estoy seguro que no mintió" (l. 197)

"Ahora hace cerca de un año que veo a Bob casi diariamente. Cuando nos presentaron - hoy se llama Roberto - (...)" (l. 205 a 207)

"Cuando volví a verlo, cuando iniciamos esta segunda amistad que espero no terminará ya nunca (...)" (l. 226-7)

"Nada más que esto hago, casi todas las tardes, frente a Roberto" (l. 230)

"Nadie sabe de mi venganza pero la vivo (...)" (l. 233)

"Hablo con él, sonrío, fumo, tomo café. Todo el tiempo pensando en Bob" (l. 234)

"(...) Roberto que lleva una vida grotesca" (l. 244)

"El hombre que se pasa estos largos domingos hundido en el asiento del café (...)" (l. 246)

"(...) como yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres" (l. 249)

"(...) como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos". (l. 251)

"que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que sirven para que mida con exactitud hasta donde está emporcado para siempre" (l. 253-5)

"No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés (...) como diariamente doy la bienvenida a Bob (...)" (l. 256-258)

"Es todavía un recién llegado (...) sufre sus crisis de nostalgia. Lo he visto lloroso y borracho". (l. 258)

"Puedo asegurar que entonces mi corazón desborda de amor y se hace sensible y cariñoso (...) En el fondo sé que no se irá nunca (...) pero me hago (...)" (l. 261-264)

"(...) o las canciones que gustan traer (...)" (l. 265)

"voy construyendo para él (...)" (l. 267)

"que tienen luz y sabor del país de juventud de donde él llegó hace tiempo. Y él acepta; protesta siempre para que yo redoble mis promesas pero termina por decir que sí, acaba por muequear una sonrisa creyendo que algún día habrá de regresar al mundo de las horas de Bob y queda en paz en medio de sus treinta años (...)" (l. 268-273)

El narrador parte de su presente, del "ahora" para constatar la destrucción física y moral de Bob,

con el tiempo presente enfatiza su venganza ya que la historia que nos refiere ocurrió en un pasado de diez años atrás. Con certeza ve consumada su venganza, nos cuenta la historia de los días de Bob: "del pelo rubio colgando en la sien, la sonrisa y los lustrosos ojos" (l. 2-3), pero aclara "ahora se llama Roberto y se emborracha con cualquier cosa, protegiéndose la boca con la mano sucia cuando tose" (l. 10-12). El narrador sigilosamente nos recuerda su presencia, siempre en presente, y continúa contando la historia de como Bob logra destruir su ansiado casamiento con Inés, aunque no sabe cual fue la anécdota, acredita a Bob, a su juventud diciendo:

"Nunca supe cual fue la anécdota elegida por Bob para aquello; en todo caso estoy seguro que no mintió, de que entonces nada - ni Inés - podía hacerlo mentir" (l. 196-199)

Es así como entre líneas va graduando el tono de la historia, nos proporciona información de Bob, de Inés de él mismo hasta llegar nuevamente al adverbio ahora de la línea 205 que se une al ahora de la línea 10:

"Igualmente lejos - ahora que se llama Roberto" (l. 10)

"Ahora hace cerca de un año que veo a Bob casi diariamente. Cuando nos

presentaron - hoy se llama Roberto
(...) " (l. 205-207)

A partir de la línea 205 se define claramente
la actitud del narrador:

"Cuando nos presentaron - hoy se
llama Roberto - comprendí que el
pasado no tiene tiempo y el ayer se
junta allí con la fecha de diez
años atrás" (l. 206-209)

En este nuevo encuentro, el narrador, ya no pedirá
tolerancia y comprensión a la juventud de Bob puesto
que ahora se llama Roberto. Aquí se inicia la segunda
amistad, la venganza sin tolerancia ni comprensión del
narrador, quién en el presente, en el ahora, dice:

"Sonrío, fumo, tomo café. Todo el
tiempo pensando en Bob" (l. 234)

Ahora Roberto lleva una vida grotesca, está
emporcado para siempre, se le ve lloroso y borracho,
tan lejano al Bob rabiosamente joven que mantuvo una
actitud de distancia, de desprecio y de burla hacia el
narrador que fue echado del país de la juventud al que
Bob pertenecía. En el ahora del relato, el narrador da
la bienvenida a Bob, - ahora Roberto - al mundo que Bob
repudió. Es así como observamos en el pasado la clave
del ahora del relato. Bob - Roberto, pasado - presente.
En el pasado Bob conduce los acontecimientos y el
narrador los padece. En el presente se revierte la

acción, el narrador conduce los acontecimientos y Bob - Roberto los padece. Se puede decir que la historia se divide en dos partes, la primera la dirige Bob; la segunda y definitiva el narrador.

EL TIEMPO PRESENTE EN VOZ DE BOB

Señalé en líneas anteriores la diferencia que existe dentro del relato de las dos formas del presente, la primera en voz del narrador y la segunda en voz de Bob, veamos ésta última. En la primera parte de la historia, con gran desdén Bob se dirige al narrador, en un simulacro de diálogo, pero refiere secuencias temporales del pasado ya que el narrador es quién recuerda las palabras de Bob: (los subrayados son míos).

"Me miró (Bob) un momento y después dijo con una hermosa sonrisa: ¿Esta noche es una noche de leche o de whisky?" (l. 78)

"Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho. Como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios" (l. 128-132).

"Claro que usted tiene motivos para creer en lo extraordinario suyo. Creer que ha salvado muchas cosas

del naufragio. Pero no es cierto"
(l. 134-6).

"No, no se va a casar con ella porque una cosa así se puede evitar si hay alguien de veras resuelto a que no se haga" (l. 114-116)

"No, no - dijo rápidamente -, no soy tan niño. No entro en ese juego. Usted es egoista; es sensual de una sucia manera. Está atado a cosas miserables y son las cosas las que lo arrastran. No va a ninguna parte, no lo desea realmente. Eso es, nada más; usted es viejo y ella es joven. Ni siquiera debo pensar en ella frente a usted. Y usted pretende..." (l. 143-149)

En las citas anteriores el tiempo presente ha sido usado por Bob para referirse al narrador, para definirlo en su vejez. Se puede considerar que con estas menciones del presente Bob se despide de su juventud sin darse cuenta y transita al mundo de los adultos. El narrador hace uso del presente y dice "- hoy se llama Roberto -" y a partir de este momento el tiempo presente iguala a los dos personajes. La juventud de ambos ha quedado atrás, pero la diferencia se encuentra en la actitud, en la posibilidad de transformar la realidad o de conformarse con ella. El narrador rescata muchas cosas del pasado, y aunque no logra realizar la ansiada necesidad de casarse con Inés, salva su imagen de muchacha, la conserva en el país de juventud:

"Presente y perdida para siempre
podía conservarse viviente e
intacta definitivamente
inconfundible, idéntica a lo
esencial suyo". (l. 214-216)

Roberto ingresa al mundo de los adultos y se convierte en "un hombre hecho es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios" y "lleva una vida grotesca, trabajando en cualquier hedionda oficina, casado con una mujer a quien nombra - mi señora -" (l. 244-246). Al final del relato Bob es un hombre acabado.

El narrador conserva su juventud por lo fundamental suyo que es lo fundamental de los personajes centrales de Onetti, las historias secretas de amores imposibles con muchachas para siempre, suspendidas en el tiempo a través del recuerdo, la pureza intacta definitiva e inconfundible, idéntica a la esencia del narrador, nuevamente a lo fundamental suyo, lo cual lo hace extraordinario.

El narrador conserva su juventud a través de la imagen de Bob-Inés, Inés-Bob:

"En aquel tiempo, Bob era muy parecido a Inés, podía ver algo de ella en su cara a través del salón del club, y acaso alguna noche lo haya mirado como la miraba a ella" (l. 32-35)

"Esperé un rato, mirándolo, era tan parecido a ella cuando movía las cejas; y la punta de la nariz, como

a Inés, se le aplastaba un poco cuando conversaba" (l. 111-115)

"Si aquella noche el rostro de Inés se me mostró en las facciones de Bob, si en algún momento el fraternal parecido pudo aprovechar la trampa de un gesto para darme a Inés por Bob, fue aquella, entonces, la última vez que vi a la muchacha". (l. 173-177)

"Las pequeñas y rápidas partes del rostro de Inés que me había mostrado aquella noche Bob, aunque dirigidas contra mí, unidas a la agresión, participaban del entusiasmo y el candor de la muchacha". (l. 185-188)

"Algún gastado rostro de Inés había aún en su cara, y un movimiento de la boca de Bob alcanzó para que yo volviera a ver el alargado cuerpo de la muchacha, sus calmosos y desenvueltos pasos, y para que los mismos inalterados ojos azules volvieran a mirarme bajo un flojo peindo que cruzaba y sujetaba una cinta roja". (l. 209-214)

"No sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob..." (l. 256-258)

El narrador en la primera parte del relato intenta establecer comunicación con Bob, con su juventud, pero Bob se niega y responde con ironía y desprecio, con una actitud de distanciamiento y más adelante de reto.

La juventud de Bob se mantiene en el recuerdo del narrador quien también conserva su juventud a

través de la imagen de Inés. Bob vive su juventud despreciando lo que él llama vejez y al llegar a la madurez su vida adquiere todas las características que él mismo definió despiadadamente años atrás, no muchos, al narrador, quién maneja el tiempo de Bob - Roberto; Inés muchacha - mujer y su propio tiempo: "yo era tan limpio y tan joven como él" (l. 141)

Es así como la historia secreta se va armando dentro de la historia visible. El narrador intenta de muchas maneras, acercarse a Bob, a su juventud, establecer una comunicación que lo lleve a su propio pasado; siente la necesidad de casarse con Inés, necesidad que "había suprimido el pasado y toda atadura con el presente" (l. 95)

La historia visible del relato refiere el deseo del narrador de casarse con Inés pero el hermano de ésta, Bob, lo impide aduciendo que el narrador no puede casarse con Inés porque "es viejo y ella joven". Por lo anterior se inicia un duelo entre ambos personajes, entre la juventud y la vejez, de lo cual se ocupa la primera parte del relato. La historia visible se revierte al cabo de diez años cuando Bob pasa "al tenebroso y maloliente mundo de los adultos" (l. 258) y el narrador se encarga de asistirlo. La historia secreta se encuentra entretejida en la primera parte

del relato y toma espacio absoluto en la segunda. El narrador, aún sintiendo la actitud de reto de Bob, busca, a su manera, comunicación y comprensión.

En la historia visible Bob muestra un distanciamiento hacia el narrador, Bob no habla, murmura, siempre aparte, abstraído mira al narrador y a Inés sin participar, sin un gesto manteniendo el desprecio y la burla el desdén y la ironía:

"... cuando entraba silencioso en la sala, murmurando un saludo (...) o simplemente quieto y aparte, abstraído, mirándonos durante una hora sin un gesto la cara" (l. 4-7)

"... moviendo apenas la cabeza para saludarme cuando yo pasaba, siguiéndome con los ojos tanto tiempo como yo me quedara, tanto tiempo como me fuera posible soportar su mirada azul detenida incansable en mí, manteniendo sin esfuerzo el intenso desprecio y la burla más suave" (l. 16-20)

"Se interrumpía al verme pasar para hacerme el breve saludo y no sacar los ojos de mi cara, resbalando palabras apagadas y sonrisas por una punta de la boca hacia el compañero que terminaba siempre por mirarme y duplicar en silencio el desprecio y la burla" (l. 24-28)

"Pero ni la actitud ni la mirada de Bob mostraban ninguna alteración en aquel tiempo, hiciera yo lo que hiciera" (l. 44-45)

"Me saludó moviendo la cabeza, miró alrededor en seguida y avanzó en la habitación como si me hubiera

suprimido con la rápida cabezada
(...) flojo y pensativo" (l. 50-56)

"Bob, silencioso y ausente (l. 65)

"Bob saludaba mi regreso aumentando
el desdén y la ironía en sus ojos y
se acomodaba en el asiento con una
mueca feliz" (l. 87-89)

"Cuando llegó el momento de que yo
no pudiera desear otra solución que
casarme con Inés cuanto antes, Bob
y su táctica cambiaron" (l. 90-92)

"Enderezó la cabeza y continuó
mirándome en silencio" (119-120)

"Vi en seguida que yo no había
sospechado nunca cuánto y con
cuánta resolución me odiaba; tenía
la cara pálida, con una sonrisa
sujeta y apretada con labios y
dientes" (l. 123-126)

Bob situado en su rabiosa juventud nunca se entera de los repetidos intentos de comunicación del narrador, quien va dosificando entre líneas su propia definición, no acepta la vejez que Bob le ha adjudicado. Pero también se debe destacar que la comunicación buscada por el narrador tiene una carga subjetiva, un código que Bob desconoce y que forma parte de los recursos que emplea Onetti para contar dos historias. No pide la comunicación de manera directa, son claves subjetivas que envía a Bob para que las interprete, pero Bob es joven y no comprende lo que está más allá de sus intereses, no registra que el narrador intenta renacer su juventud, que desea establecer comunicación con la juventud de Bob, que

necesita su comprensión, que la solicita sin decirlo, de manera oculta, va más allá de la palabra. El narrador da por hecho que Bob debe entender y descifrar las claves que constantemente le dirige a través de los golpes de la tecla del piano, de sus llamadas que sustituyen a la palabra omitida y que sugieren y logran hacernos sentir más de lo que comprendemos y que congregan la esencia del narrador y su forma de establecer comunicación:

"(...) me sentaba de espaldas a él y miraba las bocas de los que hablaban en mi mesa, a veces callado y triste para que él supiera que había en mí algo más que aquello por lo que había juzgado, algo próximo a él" (l. 36-39)

"golpeando cada tres exactos segundos la tecla grave con mi índice. Pensé entonces que no estaba haciendo sonar el piano por una incomprensible bravata, sino que lo estaba llamando, que la profunda nota que tenazmente hacía renacer mi dedo en el borde de cada última vibración era, al fin encontrada, la única palabra pordiosera con que podría pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable". (l. 67-74)

"Y hasta llegué a pensar que en su cara inmóvil y fija estaba naciendo la comprensión por lo fundamental mío, por un viejo pasado de limpieza que la adorada necesidad de casarme con Inés extraía de abajo de años y sucesos para acercarme a él". (l. 103-107)

necesita su comprensión, que la solicita sin decirlo, de manera oculta, va más allá de la palabra. El narrador da por hecho que Bob debe entender y descifrar las claves que constantemente le dirige a través de los golpes de la tecla del piano, de sus llamadas que sustituyen a la palabra omitida y que sugieren y logran hacernos sentir más de lo que comprendemos y que congregan la esencia del narrador y su forma de establecer comunicación:

"(...) me sentaba de espaldas a él y miraba las bocas de los que hablaban en mi mesa, a veces callado y triste para que él supiera que había en mí algo más que aquello por lo que había juzgado, algo próximo a él" (l. 36-39)

"golpeando cada tres exactos segundos la tecla grave con mi índice. Pensé entonces que no estaba haciendo sonar el piano por una incomprensible bravata, sino que lo estaba llamando, que la profunda nota que tenazmente hacía renacer mi dedo en el borde de cada última vibración era, al fin encontrada, la única palabra pordiosera con que podría pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable". (l. 67-74)

"Y hasta llegué a pensar que en su cara inmóvil y fija estaba naciendo la comprensión por lo fundamental mío, por un viejo pasado de limpieza que la adorada necesidad de casarme con Inés extraía de abajo de años y sucesos para acercarme a él". (l. 103-107)

El intento de comunicación le ha sido negado.
Bob responde con indiferencia, con ironía, con desdén:

"Pero ni la actitud ni la mirada de Bob mostraban ninguna alteración en aquel tiempo, hiciera yo lo que hiciera". (l. 44-45)

"El continuó inmóvil (...) Entonces Bob se enderezó y vino caminando con pereza hasta el otro extremo del piano, apoyó un codo, me miró un momento y después dijo con una hermosa sonrisa: --¿Esta noche es una noche de leche o de whisky? ¿Impetu de salvación o salto con el abismo?--" (l. 74-79)

"(...) porque cuando me estaba algún tiempo sin aparecer por allí, Bob saludaba mi regreso aumentando el desdén y la ironía en sus ojos y se acomodaba en el asiento con una mueca feliz" (l. 86-89)

"comprendiendo que entonces su cara había dejado de ser burlona y me enfrentaba con seriedad y un intenso cálculo, como se mira un peligro o una tarea compleja, como se trata de valorar el obstáculo y medirlo con las fuerzas de uno" (l. 99-103)

En la primera parte del relato vemos como el narrador trata de entender a Bob, lo tolera, siente un "vergonzante respeto" a su juventud implacable pero ante la actitud de éste último, la tolerancia se transforma en ira contenida, en odio, en la necesidad de vengarse en silencio como parte medular de la historia secreta, en secreto pidió a Bob tolerancia y

comprensión; ahora, diez años después, en silencio mantendrá vivo su odio y día tras día vivirá alimentando su venganza:

"No podía contestarle nada, no podía deshacerle la cara de un golpe" (l. 80-81)

"No reparaba entonces en Bob; pero poco tiempo después hube de recordar cómo había cambiado en aquella época, y alguna vez quedé inmóvil, de pie en una esquina, insultándolo entre dientes, comprendiendo que entonces su cara había dejado de ser burlona y me enfrentaba con seriedad y un intenso cálculo (...)" (l. 96-101)

"Me puse a fumar de perfil a él; me molestaba, pero no le creía; me provocaba un tibio odio, pero yo estaba seguro de que nada me haría dudar de mí mismo después de haber conocido la necesidad de casarme con Inés. No; estábamos en la misma mesa y yo era tan limpio y tan joven como él". (l. 137-141)

"Tampoco entonces podía yo romperle la cara, así que resolví prescindir de él, fui al aparato de música (...)" (l. 149-150)

"Y yo pensaba suavemente si él caería muerto o encontraría la manera de matarme allí mismo y en seguida". (l. 164-166)

"Por entonces, en medio del odio y del sufrimiento me gustaba imaginar a Bob imaginando mis hechos y eligiendo la cosa justa o el conjunto de cosas que fue capaz de matarme en Inés y matarla a ella para mí". (l. 201-204)

"Pero era trabajoso escarbar en la cara, las palabras y los gestos de

Roberto para encontrar a Bob y poder odiarlo". (l. 216-218)

"compuse mañosamente las frases de insulto y encontré el paciente tono con que iba a decírselas, elegí el sitio de su cuerpo donde dar el primer golpe". (l. 221-223)

"no sé si nunca en el pasado he dado la bienvenida a Inés con tanta alegría y amor como diariamente doy la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos". (l. 256-258)

En las nueve citas anteriores observamos la actitud del narrador, su impotencia y coraje ante Bob a quien no puede golpear, es así como se van acumulando las causas que generan la venganza que proporciona fuerza y coherencia a la bienvenida que el narrador le prepara a Bob al mundo de los adultos y Bob pueda identificarse con sus propias definiciones de vejez, con las que diez años atrás había definido al narrador:

"Usted no se va a casar con ella porque usted es viejo y ella es joven. No sé si usted tiene treinta o cuarenta años, no importa. Pero usted es un hombre hecho, es decir deshecho, como todos los hombres a su edad cuando no son extraordinarios". (l. 128-132)

Todos las referencias que Bob hace sobre la vejez, parece que fueron cuidadosamente pensadas para que diez años después se las aplicara el narrador, en

una venganza también cuidadosamente elaborada. Bob no logra distanciarse de lo que él mismo llama vejez, al contrario parece que puntualmente se adhiere a sus propios conceptos y definiciones, no se pensó así mismo como hombre extraordinario a diferencia del narrador, quien para evitar la caducidad de su vida, mediante su imaginación logra inventarse un mundo de juventud que lo alejará de su propia vejez.

LA VENGANZA

El narrador logra obtener su triunfo secreto en el momento que da la bienvenida a Bob. Desde el inicio del relato, con un tono confidencial nos muestra la realidad exterior y paulatinamente nos conduce a la aventura interior, a la historia secreta que lo auxilia para evadir su realidad y transformarla mediante la imaginación, permitiéndole recuperar la juventud perdida, primero con el intento de comunicación con Bob; después con la muerte imaginaria de Inés, quien para él nunca será mujer sino que la mantendrá en su recuerdo como muchacha con todo su entusiasmo y candor.

En las líneas siguientes del relato el narrador nos participa parte de su venganza pero lo más

importante no esta dicho y es en el terreno imaginario donde ocurre la comprensión del narrador:

"Quedó resuelto que no le hablaría jamás de Inés ni del pasado y que, en silencio, yo mantendría todo aquello viviente dentro de mí. Nada más que esto hago, casi todas las tardes, frente a Roberto y las caras familiares del café. Mi odio se conservará cálido y nuevo mientras pueda seguir viendo y escuchando a Roberto; nadie sabe de mi venganza, pero la vivo, gozosa y enfurecida, un día y otro". (l. 228-234)

Roberto ha dejado atrás a Bob, a "sus pasados sueños", al "dueño del futuro y del mundo", y se encuentra "hundido en la sucia vida de los hombres". "El Bob que proclamaba la lucha de jóvenes contra viejos" ahora es Roberto y el narrador dice: "En el fondo sé que no se irá nunca porque no tiene sitio donde ir" y de esa manera sabe que día tras día Roberto seguirá aceptando "estar emporcado para siempre". Es por eso que el narrador da "la bienvenida a Bob al tenebroso y maloliente mundo de los adultos" del cual él se libera mediante la transformación de su realidad, de la búsqueda de formas nuevas que lo hagan participar de los sueños y las ambiciones propias de la juventud a la que él seguirá perteneciendo mientras recuerde a Inés - muchacha y los días de Bob. Es así como lo que importa se encuentra lejos de los hechos reales y las

historias secretas conforman la estructura del relato, la forma de contarlo. Lo que el narrador quiere comunicar no aparece en la superficie sino que está dado en los silencios de los personajes, nunca sabemos, ni siquiera se sugiere qué piensa o siente Inés, tampoco sabemos de manera directa lo que siente el narrador por ella, sólo nos permite conocer lo que significa su necesidad de casarse con ella:

"No sé como supo mi necesidad de casarme con su hermana y de como yo había abrazado aquella necesidad con todas las fuerzas que me quedaban. Mi amor de aquella necesidad había suprimido el pasado y toda atadura con el presente". (l. 92-96)

La estructura del relato se da en torno al recuerdo de los días de Bob contando en presente aunque la acción ocurre en el pasado. El narrador unifica la historia a través de su relato en primera persona. Desde el inicio la descripción mantiene una aparente objetividad a través de descripciones cuidadosas y detalladas de los días de Bob para pasar, en la segunda parte del relato, a la descripción de los días de Roberto y su descomposición.

La descripción de Inés el narrador nos la da a través del parecido con Bob, todos son rasgos

físicos, pero lo que verdaderamente importa está dado en tres líneas:

"ausente y perdida para siempre,
podía conservarse viviente e
intacta, definitivamente
inconfundible, idéntica a lo
esencial suyo". (l. 214-216)

El narrador no hace referencia ni define qué es lo esencial en Inés porque forma parte de lo secreto, de su sueño que le sirve para evadir su realidad y transformarla en un acto de inconformidad e insatisfacción ante lo que la vida ofrece. La historia secreta del relato no es comunicable ni a Bob ni a Inés y el lector tendrá que seguir cuidadosamente la estructura del relato, buscando los signos o las claves que se requieren descifrar para reconstruir la historia puesto que la versión del narrador se presta a la ambigüedad. Lo más íntimo del narrador, la esencia de la muchacha, es incomunicable, forma parte de la historia secreta.

NOTAS:

1. Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas, selección introducción y notas de Lauro Zavala. UNAM, 1993. p. 55
2. Op cit p. 56
3. Onetti, cuentos completos, Prólogo de Antonio Muñoz Molina, Madrid Alfaguara, 1994. p. 125-132

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Conclusión

Después de haber analizado algunos aspectos formales de los cuentos "Un Sueño Realizado" y "Bienvenido, Bob" he llegado a las siguientes conclusiones.

a) La visión del mundo que se presenta en ambos cuentos es ambivalente. En el mundo de los hechos reales se observa el pesimismo, el desencanto y la decepción de los personajes ante una realidad que no les satisface. Pero existe el mundo interior de la mujer de "Un Sueño Realizado" y del narrador de "Bienvenido, Bob", quienes logran trascender su realidad a través de la imaginación o de los sueños que desean realizar, que en ambos casos generan mundos compensatorios ante realidades no aceptadas.

b) En los cuentos de Onetti encontramos dos historias: la visible y la secreta.

La creación del mundo soñado o imaginado por los personajes es la esencia de las historias secretas que forman parte fundamental en la estructura del cuento. Juan Carlos Onetti a través de los siguientes recursos literarios construye en secreto una de las dos historias:

- discontinuidad temporal
- abundantes referencias en tono conjetural
- el empleo de largas oraciones subordinadas

c) En ambos cuentos los personajes de diversas maneras intentan comunicarse entre sí, pero todo intento fracasa y únicamente queda el malentendido. Los signos, las claves abundan en los cuentos de Onetti y sólo con una lectura cuidadosa se tiene acceso a la revelación interna que ofrece el cuento. Cuando se logra esa revelación se ingresa a la historia secreta.

Bibliografía consultada

Ainsa, Fernando. Las trampas de Onetti, Montevideo, Alfa, 1970.

Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, México, FCE, 1954.

Curiel, Fernando, Onetti obra y calculado infortunio, México, UNAM, 1980.

Coloquio internacional, La obra de Juan Carlos Onetti, Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI Editores, 1991.

Fernández Moreno, César, América Latina en su Literatura, coordinación e introducción de.../ México, Siglo XXI Editores-UNESCO, 1984.

Franco, Jean Historia de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Ariel, 1975.

Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1976.

Giacoman, Helmy F. (ed.), Homenaje a Juan Carlos Onetti, New York, Anaya-Las Américas, 1974.

Harss, Luis, Los nuestros, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

Onetti, Juan Carlos, Obras completas. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal, México, Aguilar, 1970.

_____. Cuentos completos. Prólogo de Antonio Muñoz Molina. Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, Cuentos secretos, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1986.

_____, Requiem por Faulkner y otros artículos. Buenos Aires, Calicanto, 1976.

_____, "Discurso en la recepción del Premio Cervantes", México, Revista de Bellas Artes, Tercera Epoca, abril 1982, pp. 49-51.

Ruffinelli, Jorge, Onetti, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1973.

_____, ed., Onetti en Jalapa, México, Universidad Veracruzana, 1980.

Verani, Hugo J., Onetti: el ritual de la impostura, Venezuela, Monte Avila, 1981.

_____, (ed.) Juan Carlos Onetti, Madrid, Taurus, 1987.

Zavala, Lauro (comp.) Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas UNAM, Difusión Cultural 1993.