

«Cuando entonces», la novela paradigmática de Juan Carlos Onetti

Victorino POLO GARCÍA

Escribir sobre Juan Carlos Onetti es hacerlo a propósito de los caudales amazónicos por los que discurre la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas, o llevados por el torrente impetuoso de humanidad que le caracteriza desde los comienzos, incluido el peculiar humanismo comprometido, siempre inquietante, preñado de ideas y sentimientos hondos, reveladores de las «mesmas oscuras aguas de la vida», que gustaba decir Santa Teresa. Habrá de ser, en efecto, el humanismo, la inquietud parturienta del espíritu tenso como el arco de Ulises y la premonición angustiada y angustiante del hombre perdido en el mundo y entre las cosas —tan heideggeriano todo, como fácilmente se avizora— la tríada de pilares en los que se asiente su novela, su novelar cabría decir mejor, pasado todo a través del exigente crisol de la palabra atesorada, tersa, húmeda, al acecho las aristas de la oscura obsidiana, para encontrar al alba del primer sueño, casi como Sor Juana Inés de la Cruz en sus versos prometeicos, el mundo revelado en expresiones que son la gloria de la comunicación, y la ceniza de todas las impotencias de la mente para ofrendar aquello que en las profundidades oníricas adquiere la plenitud del sol a medianoche.

A pesar de su silencio prolongado —apenas la salida misteriosa del Premio Cervantes de Literatura lo rompió en muchos años—, Juan Carlos Onetti nunca estuvo callado de la pluma y la imaginación, realidad demostrada con la publicación de, por ahora, su última novela, que tantos quebraderos de cabeza ha producido a no pocos críticos. Porque, si bien es el mismo narrador desgarrado de otras ocasiones, incorpora en este libro una racionalidad constructora que rompe los moldes y los arquetipos, los tópicos que tanto se han repetido a propósito de un escritor diseccionado para la historia y aun para la crítica literaria por venir. *Cuando entonces*, qué duda cabe, destila los humores del existencialismo más hondo y conspicuo, más que nunca, puede hablarse de catedral de palabras que,

a la postre y si bien se mira, son la esencia última y la definitiva razón de ser de la Literatura. Y adrede transcribo la palabra con mayúscula.

Porque es literatura lo que en esta ocasión mejor destila el texto de Onetti, sin que ello suponga reduccionismo frente a cualquiera de sus restantes obras. Sucede aquí el auténtico fenómeno de la transfiguración lingüística en puridad: los personajes, las situaciones, los ambientes, los tonos narrativos, la historia misma que se cuenta, todo cuanto puebla las aparentemente breves páginas del libro se resuelve finalmente en palabra decantada y estética, transformada y transformadora —atención a la raíz formal de la expresión, porque al cabo la entidad artística jamás trasciende los límites de su propia formalización— con la naturalidad de lo esperado y congruente, pero producto de grandes esfuerzos por el logro. Onetti se revela el escritor sin contaminaciones espurias, ni siquiera el punto de connotación tan habitual y clásico en los textos narrativos, donde el pensamiento y la ideología tan malas pasadas suelen jugar a los escritores. Onetti se sabe dominador del juego y lo asume con entera claridad y riesgo. Sus personajes no juegan esta vez a la ingenuidad de la independencia frente al creador: son el fruto de su propia libertad. Y la magia del arte los convierte en carne misma de paradoja, que en eso consiste la hondura de la expresión literaria, no importa si poética o narrativa: la creación es, al propio tiempo, resultado del libre y controlado albedrío del autor y fruto casi por completo independiente y desconocido del mismo. Ahora más que nunca, el hispanoamericano alcanza la gloria y la miseria literaria en plenitud.

UN TÍTULO INQUIETANTE

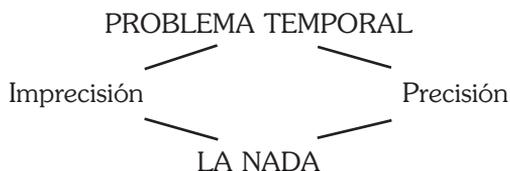
Sobre la base nada desdeñable de la apariencia atractiva material del libro, una portada de ilustración en cierto grado angustiosa, de tonos oscuros y premonitorios y un título en blanco inquietante: el perfume de la culpa irredenta aquí en la tierra. Es cierto que, «cuando entonces», nada dice, todo lo sugiere y, finalmente, reduce la expresión y la sugerencia ineluctablemente a la memoria, realidad humana que se pretende perdurable, eterna, la única parte del hombre que no cambia, que burla la relatividad de Heráclito para afincarse en lo parmenídico irreversible. La memoria es el tiempo en el espejo, pero un espejo superador del bisel de Alicia a través de un juego de aguas permanentemente móviles y escapadas, donde la figura resulta imposible de fijar. Y, por si fuera poco, esa memoria que nos caracteriza y define sobre la tierra se apoya en dos adverbios que,

aislados, sólo tienen la función nexal o introductoria de las palabras vacías, realidad que se acentúa si se yuxtaponen para la complementariedad.

Tres pudieran ser las aproximaciones sugeridas por el narrador cuando se acuerda de proporcionar título al relato: la indefinición, el espacio y el tiempo. Si bien se observa, el campo de arenas movedizas de nuestra peregrina revelación en este mundo de culpa y de pecado original —en absoluto relacionado con las morales y aun las moralinas al uso: la idea busca las raíces últimas de lo humano, de su pequeñez perdida en las galaxias que lo ignoran, por lo que la misma existencia es en sí una correlativa conciencia de culpa— que produce a buen seguro la perplejidad de lo indecible. Ahí comienza la indefinición lógica y aun ontológica, para invadir a su través el ancho campo de la realidad de naturaleza en sus tres reinos posibles. La falta de perfiles como iniciación, a su vez, de los lenguajes poéticos trascendentes de los simplemente literarios. Y el narrador en el centro sin saber muy bien lo que hacer o, paradójicamente, como taumaturgo omnisciente y todopoderoso frente a las criaturas que esperan su *elan vital* para existir y moverse por el mundo, aunque sea una simple caverna platónica de sombras y fantasmas.

No obstante, esa indefinición no agota sus virtualidades en el perímetro, antes al contrario, será el espacio el primer afectado por ella, de manera que los elementos concretos y definidos —la ciudad o ciudades, la cervecería, los aposentos en que se discuten misterios y negocios más o menos turbios, el hotel de las aventuras, el propio apartamento comprado con dinero del coronel— apenas pasarán de ser lejanas sugerencias, apoyaturas endebles del formidable edificio de la memoria, una delicada guía de hitos para el lector desavisado que somos todos en última instancia.

De igual manera el tiempo ya aludido a propósito de los adverbios. La cronología es un juego que se nos escapa de las manos, como el agua de un cesto de mimbre. La presión ciclópea del pasado que amenaza siempre; la no menos agobiante presencia del futuro al que todo tiende y se desliza; la totalidad del tiempo, porque el presente no es sino realidad pulverizable y pasajera, inasible por la misma esencia de las cosas. El espejo bruñido de nieblas revela unas imágenes confusas del tiempo en la memoria, de la memoria transverberada en realidad de fugas permanentes, insospechadas pero ciertas y heridoras de la imaginación, último recurso que conduce directamente al sueño. Y, sin embargo, todo gira y se orienta hacia la nada desde la precisión más absoluta. La imprecisión del ser de la existencia junto a la precisión perfecta de una sutil maquinaria de reloj, traducible en elemental y fuerte geometría.



Grafismo revelador que conduce, femenina dedicatoria mediante, a la clara cita de W. W., igualmente femenina en su referencia, donde destacan, es cierto, los pronombres YO - LA, igualmente indefinidos y concretos; el terrible sintagma «silenciosos labios», contradicción misma de la naturaleza: la palabra y el amor, que tanto se necesitan, aherrojados en la muerte del verbo y en inacción vital del símbolo amoroso por excelencia. Para finalizar con esos dos preciosos y terribles adjetivos: *dolida* y *trémula*.

PRÍSTINA TEORÍA DEL LENGUAJE

Adverbios, adjetivos, pronombres, ¿qué son, sino palabras constructoras del formidable castillo, de la impresionante catedral silenciosa donde habita, sin embargo, la razón de ser de los espíritus? A partir de la indefinición precisa de lo cierto, no es ocioso fijar ideas y parar mientes en la primera fórmula introductoria. *DONDE MAGDA ES NOMBRADA*, se nos dice. Y aparecen de nuevo las palabras, ahora geminales: por fin el nombre que concreta y define al mundo. Cabe observar la correlación casi tautológica *MAGDA - NOMBRADA*. El nombre y el fenómeno de nombrar. Si fuera un discurso filosófico el que analizamos, en efecto, sería redundante su empleo. Pero lo es literario y aquí la palabra nunca sobra; todo lo contrario, cada vez resulta más necesaria su abundancia explicativa.

En todo caso, se trata de la primera página del Génesis fundador de lo que vive para sí y para nosotros todos. Cuando Jehavé decide la existencia no encuentra otro camino que buscar palabras instauradoras, es decir, esfuerza su poder hacia el verbo inaugural: «Hágase la LUZ, la TIERRA, las ESTRELLAS. Y todo se hizo». La pequeña diferencia con respecto a Onetti —poder preternatural aparte— radica en que Magda existe, pero no es con nombre. Y ahí interviene el creador *ex abundantia cordis* para encontrar el denominador esencial: *Magda ES nombrada*. O lo que viene a ser lo mismo, a la existencia magmática indefinida de persona se la reviste del nombre que la esencializa y distingue frente al mundo, para todos los demás que esperan su revelación con la mejor voluntad de iniciar al diálogo fecundo. El rabino en Praga de Borges equivocó la

vía porque pretendió modelar materia para insuflarle su espíritu. Eso era insufrible porque imitaba torpemente el método divino. El escritor recaba el nombre perdido para, evengélicamente hallado, dejar caer su mano desde el viento, sabedor de que la vida continuará tras el nombre.

En la página 17 del libro aparece y se pinta a la mujer con culta y religiosa referencia lejana: «La única puta simpática que figura, con defensa, en el santoral de Gregorio XIII». El nombre aparece dos páginas después y sólo se completa —de nuevo religión mediante— en la 19: «Deme más de María de Magdala y del milico».

Ya está nombrada la protagonista femenina, que es tanto como decir todos los personajes de la narración: los demás apenas existen en función suya. La mujer, la tierra, la esencia, la realidad, cuanto se quiera enumerar y repetir. Lo femenino, en definitiva, invadiéndolo todo, siéndolo todo. Es el símbolo mejor de la fecundidad con lo que ello comporta y significa. A su través van apareciendo una serie de palabras denominadoras que contribuyen a poblar el mundo. Para no ser prolijos bastan dos ejemplos casi mágicos y contradictorios entre sí: ELDORADO y NO NAME. Prescindamos adrede de cuanto puedan significar temáticamente en la novela y fijemos atención sólo en la dimensión de lengua. *Eldorado* es el nombre de un cabaret, de un lugar trasunto del mundo feliz, de la deseable Arcadia. Llamada para la imaginación, incitante con guiños para el gozo, esperanza nunca cumplida pero siempre despierta que, raras veces, se manifiesta y realiza: «Muchos días después visité Eldorado... Nos miramos y ya fui de Magda, hasta hoy, pasara lo que pasó».

Son los hechos, aunque importan las palabras. Poco después de citar a María de Magdala, aparece por primera vez el cabaret de tan sonoro y misterioso nombre, aunado a ella de manera inseparable: la belleza, el imprevisto y la felicidad a lo largo del posible camino, distante y deseable allá en la lejanía: «Nos íbamos reuniendo en Eldorado, el cabaret donde sabíamos que estaba siempre, hermosa y burlona, nuestra Magda». Sucederá una hermosa cita literaria de Werther y, de improviso, como una vuelta atrás, a los orígenes del nombre que desconocieran la realidad definida y aceptada: «Estábamos en *Eldorado*, una sola palabra, no hay artículo».

¿Qué más puede ser condensado para los inicios de la lengua que crea y perfecciona? La redundancia del artículo repetido hubiera desteñido aun sin saberlo la potencia expectativa y acogedora. El escritor lo sabe muy bien: «El cashisho que lo bautizó supo poner el nombre». Así, con la simplicidad de las grandes cosas,

de los acontecimientos grandes. Porque convertida la palabra en centro de las virtualidades, todo resultará asociado a ella, en primer lugar la propia Magda, «una cintura, unos pechos, unas caderas, que sólo pensarla desnuda ya era un lujo chiquito». La plenitud del ser. También de la esperanza. Y, sin embargo, unas cuantas líneas adelante, aparece el antihéroe lingüístico, el indefinido *No Name*, indefinido por las palabras narrativas, aunque demasiado preciso por las acciones que en él se desarrollan, vertidas siempre del lado de lo negativo, de la muerte innombrable: «Íbamos a tomar la última copa al *No Name*, en la calle Corrientes». ¿Cabe recordar aquí el gardeliano tango *A media luz*, en la misma mítica calle? Recordado queda y sigue la cita y la cara oculta y triste de la realidad: «Así hasta el *No Name*, el barman negro y la casi siempre última copa, porque ella necesitaba muchas horas de sueño para resplandecer mañana en *Eldorado*». No es preciso, entiendo, comentario alguno.

Allí estaba todo condensado. Los orígenes inciertos del magma en movimientos pesado e inexorables, la condición de cualquier ser en la tierra y a ella unido de modo indisoluble, los nombres por encontrar y el esfuerzo sobrehumano a la búsqueda de las palabras instauradoras, la gloria del descubrimiento. Al fin, Eldorado, esférico vocablo perfecto en su eufonía y resonancias de historia y de futuro camino de la prometida tierra, de la felicidad penosamente prometida.

Y junto a ello, a manera de envés premonitorio de todos los acabamientos, la negación per se de la misma esencia de las cosas pulverizables por el pecado y la culpa de existir. La palabra autodestructiva que se niega en tanto que palabra. Una *contradictio in terminis*, el agorero y clarividente *No Name*, dos palabras, para separar nítidamente la negación que absuelve del pasado, pero sepulta el futuro sin remedio. Lo dice y cuenta el narrador interpuesto, el otro yo que se despega del autor real y pretende ser feliz con el amor, que acabará, de Marga. Se queja entre senequista y cínico a su interlocutor:

—Me olvidaba, Lamas, de pasarle el dato. Eldorado recibió stock fresco. Cuando quiera compañía dese una vuelta por allí.

—¿Qué diablos es Eldorado?

—Si no lo conoce, no conoce nada. El mejor bailongo de la ciudad.

El dato de referencia que supone la palabra oportuna y precisa, para que la historia que se está desarrollando, perecedera, y la historia que se está contando, permanente, alcancen su cabal significación.

Conviene, por otra parte, retener el dato de que estamos en la segunda parte, llamada DONDE MAGDA ES AMADA, lo que supone que aparece una nueva perspectiva de narración, hecho sobresaliente, y se ha pasado de jugar con las palabras a vivir los sentimientos, particular arena movediza que todo lo puede trastornar. Eldorado continúa como palabra, pero sobre todo como habitáculo receptivo del amor, prenuncio de la felicidad. Y algo nuevo con revelación verbal apodíctica: una teoría y cerrada praxis del conocimiento: «Si no lo conoce, no conoce nada».

El pensamiento, la lengua y la realidad. En el centro, las palabras instauradoras del universo. Y los nombres haciendo distinto y claramente reconocible el mundo y sus circunstancias humanas.

Pues bien, todo termina allá por la página 50, con el acabamiento de *Eldorado* —rota la esperanza, desaparecido el futuro— y el señorío definitivo del *No Name* ya ni siquiera premonitorio: «Las noches en que el comandante estaba de viaje, íbamos a tomar la última, a veces dos copas, en el bar que no tenía nombre y se nombraba *No Name*».

BIG-BANG LITERARIO NARRATIVO

La gran explosión del origen o situada en los orígenes para darle sentido al resultado que al cabo se alcanzará. En el ínterim, toda una dialéctica de movimientos sinuosos, en modo alguno lineales, camino del futuro, que desarrollen la potencialidad embrionaria. Es el signo de los nuevos tiempos narrativos, sin duda, aún cercanos, contemporáneos, algo que, pese a Vollmer o Bajtin, se revela definidor de los más modernos y fragmentarios modos de narrar.

Es, en efecto, la gran explosión concentrada del principio, de manera que en una página inicial, o poco más, es posible hallar todos los elementos que, andando el tiempo y el espacio, constituirán la historia novelesca, tanto como decir creativa. Son tres párrafos:

«Una vez más, la historia comenzó... Magda y su vida».

«Volvía Santa Rosa... casi boqueando, calores y humedades».

«Ahora era en Lavanda... en el Santoral de Gregorio XIII».

Lo siguiente ya es determinado problema, algún dato revelador, si bien parcial, el comienzo de la linealidad; en suma, un primer eslabón de la cadena que sólo en la última página culminará su sucesibilidad previsible.

La página primaria es otra cosa, la condensación. Veamos los elementos constituyentes y anticipadores:

1. La HISTORIA objeto de narración, que lleva aparejado el TIEMPO y de igual modo el ESPACIO.
2. La implicación del narrador (¿omnisciente en este caso?) en la forma de un dativo ético que alcanza los niveles de simpatético: «Comenzó PARA MÍ en el día...».
3. El personaje que después sabremos principal, centro de la narración. Y cabe parar mientes en el matiz, tan propio de Onetti a causa de la escasez de recursos retóricos que suele emplear: «Magda y su vida».
4. De nuevo el espacio, la localización en trilogía personificada al sesgo de dos expresivos verbos: amenazar, bromear.
5. La introducción de un elemento nuevo y sorprendente para lectores europeos: primavera en septiembre. Y además sudorosa y agobiante, con imagen tan distinta de nuestra tradición real y literaria.
6. En el tercer párrafo, de nuevo el tiempo, el espacio y el personaje, si bien ya imbricados en el desarrollo de la historia.

AHORA - LAVANDA - LA ÚNICA PUTA

De nuevo atención a los matices. La indicación cronológica no puede ser más escueta y deíctica. Una sola palabra, el aquí y el ahora sin subterfugios. Es la contextualización en determinado grado de receptividad actuante. Sin embargo, el personaje, la protagonista, está revestida por la metáfora —en modo alguno degradante— que la definirá persona sobre el mundo. Por si algo faltaba, el tono humorístico finísimo de la referencia al santoral, a la sombra de la gran autoridad del Vicario religioso de Occidente.

Toda la historia, pues, impresa en la primera página, con la invitación al esfuerzo lector de quien tiene el libro entre las manos, con la paradoja, igualmente, de favorecer la comprensión desde el principio desvelando las posibles claves

de la trama, cuando en realidad lo que se propone es un auténtico laberinto complejo, precisamente por las múltiples perspectivas que se adivinan tras del claro ofrecimiento.

Los ejemplos que ofrece la narrativa hispánica contemporánea de este particular y preciso método son abundantes y variados. Sin embargo, por reveladores y descolantes, conviene citar dos eximios. La narración de Gabriel García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*. Y el relato *Luvina*, de Juan Rulfo. En la primera, el amanecer de la tierra, el pueblo, el mar y la anunciada visita del obispo condensan de modo preciso lo que vendrá después. Premonitoriamente, Santiago Nasar se halla en el ojo del huracán, decidido por los dioses sin la más leve sombra de su personal intervención, que terminará siendo la víctima fatal decidida desde el principio. En *Luvina*, exactamente igual. Sólo que ahora no existe un protagonista personal reconocible. Si acaso la sombra, el miedo, el silencio, el poblado fantasmal; en definitiva, la muerte de las mil caras y ocultamientos.

No es ocioso insistir en que los tres relatos, novelas breves, cuentos extensos, etc., sean algo imposible de someter a esquemas genéricos prefijados en la teoría. En efecto, de mayor a menor extensión, ¿con qué avales críticos se puede afirmar que *Crónica de una muerte anunciada* sea una novela en extensión al uso? Por su parte, *Cuando entonces* bien puede caracterizarse como novela corta, cuento prolongado o, más bien, una serie de tres cuentos seguida de colofón aclarador. Y *Luvina* no encaja en ninguna definición tradicional o moderna de cuento.

Dejémoslo, entonces, en *relatos*, palabra socorrida y útil para definir una realidad creada difícil de asir por moldes prefijados. No en balde, Rulfo, García Márquez y Onetti son tres de los más grandes narradores hispanoamericanos de hoy, que es tanto como decir universales.

ENTRE LA IMAGINACIÓN Y LA PALABRA

Hablar de personajes, temas, incluso tonos en la obra de Onetti en general, y de modo particular en *Cuando entonces*, supone adentrarse por los túneles de un tiempo vago y lleno de pesadumbre. El gran personaje, prácticamente el único digno de tal nombre, es Magda, con todas las simbologías que dejemos añadirle: lo femenino, la creación, la tierra, la pasión desatada, etc. Junto a ella,

si acaso, el comandante a manera de contrapunto silencioso, actuante indirecto, conocido a través de los espejos que manejan los otros. Los demás constituyen variantes de lo mismo y conocido, por lo que no merece detenerse ni añadir por menores.

Algo parecido sucede con los temas. El tiempo, la historia, la guerrilla ocasional, el tango, la imaginación como tema y como objeto reflexivo, el existencialismo, la desesperanza como hilo conductor temático que lo impregna todo de principio a fin. Es el Onetti de siempre, cuyo mundo gira sobre idénticos goznes, profundizando cada vez, abriendo intersticios nuevos en la personalidad desolada de los hombres y las mujeres, tiñendo de tonos oscuros los volúmenes y los huecos de las cosas. Pesimista como es por naturaleza y convicción, la desesperanza señorea sobre todos los elementos que constituyen el libro y la vida que de él se desprende.

Sin embargo, es precisa la excepción. El amor es el gran tema, como la mujer es el gran personaje. Sin duda están las circunstancias de un amor realizado, a plenitud de vigor físico —no exento de ternura y devoción— con el milico; disperso y transitorio con todos los demás. Magda es esta mujer concreta, de carne y hueso, que la vemos desdoblada, ya se encuentre en *Eldorado*, ya cierre la noche en el *No Name*. Pero es la mujer genérica y preñada de simbolismo trascendente la que hallamos a la vuelta de cada página, vital y reidora, explosiva y feliz, inquietante desde su risa y su palabra, sobre todo desde su cuerpo hecho para la celebración fecunda.

Los tonos que se derivan de tales configuraciones tampoco añaden nada especial a lo establecido por Juan Carlos Onetti en su saga de Santa María y demás conocido: palabra condensada, tersa, móvil y plena de agilidad traductora, económica en los medios empleados, a veces periodística por exigencias de la novela, en ocasiones aristada para la clarificación o la herida, siempre tensa como el arco de Ulises. Basta un ejemplo ilustrador de todo esto: «Las que subían a los palcos o reservados lo hacían por necesidades de comida y alquiler de la pensión. Ahora dos cosas: esas mujeres son un poco menos putas que las putonas patrias de la aristocracia de mi país que, después del nuevo enriquecimiento que les regalaron los pundonorosos, aún conservan su tufillo a bosta y a sudor de vasos alambreadores. Segunda cosa: ¿qué opina de un par de costillitas de cerdo ahumadas?». La dura realidad inmediata y el lupanar como metáfora definitiva del mundo, mientras no cambien las cosas que deben cambiar, que nunca debieron llegar a ser. Una cierta ética.

UNA CIERTA PERSPECTIVA

La construcción de la novela es un capítulo importante, como siempre, en la idea y la realización del autor. Serían jugosas las conclusiones en torno a la narración pura, las descripciones condensadas y potenciales, el valor simbólico de los diálogos, en apariencia breves, pero con suficiente representatividad para el movimiento del tiempo y del *tempo* —sobre todo de este último— en cuya función actúan y se mueven todos los elementos.

Sin embargo, estimo mucho más llamativo el caso del perspectivismo literario, los nidos especulares y de amplia complejidad por la variación de enfoques, ora subsiguientes, ora superpuestos, con que la historia se va tejiendo. Es breve el espacio literario y son abundantes los personajes que introducen su peculiar visión de los aconteceres, numerosas las perspectivas que contribuyen al cañamazo común.

Muy al principio, tras la canción ruidosa de los alemanes, Lamas empieza a contar una historia pasada, iniciando así el camino de los espejos. Apareció ya el nombre de Magda y afirma: «Pida otra vuelta y se la pago regalándole una confesión que tenía reservada para mi lecho de muerte». En apariencia es el comienzo simple de una narración: así habría que calificarla en estricta crítica literaria, con el comienzo típico de los cuentos tradicionales. Le voy a contar un cuento, parece decir el narrador, a cambio de sus monedas o su cerveza. Pero lo que viene de inmediato es la historia de María de Magdala, cuyo nombre completo leíamos unos párrafos atrás. Y el comienzo no puede ser más prometedor: «No le juro que se llamara así, Magda, Magdalena. Tal vez fuera así, tal vez el nombre lo inventó alguno de los parásitos, ya borracho». Así conocemos la historia de esta mujer, todavía no aparecida en la escena de la narración. Incluso cuando el narrador se permite la pequeña licencia de una cita en relación con Díaz Solís, se le ataja para que no haya distracciones posibles: «Nada de textos de historia. Deme más de María de Magdala y del milico».

Continúan los avatares del libro y será necesario saltar a la página 54, ya en la segunda parte de la sonata entre poética y narrativa, para encontrar el natural complemento. Nótese que el protagonista masculino, silencioso y ejecutor, es nombrado al final de petición. Pues bien, la historia del militar vamos a conocerla a través de otros personajes, ahora en forma de diálogo, con cierta crispación en preguntas y respuestas, de cuyo contraste va saliendo la luz del personaje ausente, para introducirnos casi sin advertirlo en la zona más inquietan-

te, por misteriosa y desconocida, de la novela, cuando se descubre que el patrón era patrona.

El tercer momento importante del proceso llega en la tercera parte, con el desenlace a punto. Pastor de la Peña está hablando con el comisario. Primer plano. Vuelve a recordar lo ya contado a la policía. Segundo plano. Llega el momento de inflexión —presencia ante la mujer— en que es descubierto. Tercer plano. Y, entonces, Magda cuenta toda la historia, que es su propia historia y narración. Plano final y real acumulación de perspectivas engarzadas, superpuestas, mezcladas, para el resultado espinoso de los espejismos en el desierto. El punto de vista que introduce Lamas en la cuarta parte, apenas es un matiz, el obligado colofón que cierra y, en cierta medida, vuelve a circular toda la historia, con el tono de la recurrencia añadido a las múltiples visiones.

Lo que nos hace retornar al origen de la pregunta. ¿Qué es este libro breve de extensión, misterioso en no discreta medida, elusivo de principio a fin, cargado de narración activa y precipitado, periodístico como el contexto en el que se mueve, decantando la duda del pensamiento hacia simas únicamente habitables por la palabra finalmente literaria, tanto diera creativa, envuelta en remolinos de vertical atmósfera? Es un relato, sin duda. Pero ¿una novela de corte tradicional o moderno, acaso un cuento de inusual extensión, por ventura una novela corta para zanjar la cuestión?

Se me ocurre un resultado salomónico. La narración de Juan Carlos Onetti es *un poema* con todas sus consecuencias. Basta para mientes en la transfiguración lingüística, en la imagen permanente que puebla las páginas, en la densidad del sentimiento obligado a la condensación de las palabras, en la estructura de círculo y musical de sonata, en tantas virtualidades a la vez que desbordan todos los cauces y caminos. Quizá en el sesgo de estas páginas se vislumbra el sueño de la obra literaria en plenitud, de la creatividad poética que desde los orígenes ha pretendido el escritor.