
El último cuento: aspectos de la firma de Onetti

Mark Millington
(Universidad de Nottingham)

Empiezo por el final, con «La araucaria», último cuento de Onetti. Por lo menos, es el último en la colección de los cuentos completos publicada por Alfaguara en 1994 y hasta entonces inédito.¹ Y, apropiadamente, es de momentos finales que me voy a ocupar en este ensayo.

Una primera lectura de «La araucaria» sugiere cierta mínima lógica de acción que podría resumirse así: hablar, confesar, contar un cuento, inventar, subvertir. Esta serie contiene términos fundamentales para la comprensión de Onetti, términos que se repiten implícitamente en toda su obra. Y la repetición será otro tema de mi análisis,² ya que quisiera investigar un poco la cuestión de la firma de Onetti: la manera en que puede reconocerse un cuento como el producto de Onetti, los rasgos recurrentes que nos permiten decir que «el último cuento» y, por ejemplo, el primero, «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo»,³ fueron escritos por la misma persona. ¿Qué es necesario y qué es suficiente para permitir colocar «Avenida» y «La araucaria» al comienzo y al final de una colección de cuentos?; ¿qué es lo que se mantiene unido entre ellos?; y ¿qué es lo que los une? Nada mejor para poner a prueba la firma de un escritor que los extremos. Con la firma no se trata tan sólo de la autoridad, sino de

¹ Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 463-65.

² Ver la discusión de la repetición en el último capítulo de mi *The Short Stories of Juan Carlos Onetti: Fictions of Desire*, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen, 1993.

³ «Avenida de Mayo-Diagonal Norte-Avenida de Mayo», en *Cuentos completos (1933-1993)*, pp. 27-33.



estructuras, énfasis y mecanismos recurrentes. De hecho, en «La araucaria» se manifiesta un mecanismo recurrente y fundamental de Onetti: precisamente la subversión sutil de la autoridad.

* * *

«Avenida» y «La araucaria»: una lista preliminar de aspectos compartidos. 1) Viajes de ida y vuelta que se centran en una experiencia que cambia la perspectiva de y sobre el protagonista. El lugar afectivo al que vuelven los protagonistas ya no es el mismo. En «Avenida», Suaid camina por Buenos Aires –sobre todo por Florida–, y sus fantasías de macho son interrumpidas por una ansiedad aguda respecto a una mujer. Después, al regresar por Florida, se dedica a una fantasía de violencia destructiva. En «La araucaria», el padre Larsen va a oír la última confesión de una mujer agonizante. Después de su confesión chocante el viaje de regreso es enérgico. 2) En ambos cuentos se esboza una relación clave entre un hombre solitario y una mujer; la presunción de estabilidad y control del hombre es subvertido por la mujer. Los encuentros con las mujeres crean cambios decisivos. 3) En ambos cuentos la realidad y la ficción interactúan de una manera enigmática revelando capas indeterminadas de deseo humano –la verdad es ambigua. 4) Como consecuencia, los dos cuentos manifiestan cierta densidad o impenetrabilidad –resisten una lectura transparente. Imposible estabilizar los cuentos en una realidad concreta y unívoca.

* * *

Uno de los principales marcos semánticos de «La araucaria» se deriva del catolicismo –es una estructura que aparentemente provee autoridad. En parte, este marco se establece mediante el simbolismo. El padre Larsen llega al villorrio en el que vive la mujer en una mula, lo que recuerda la llegada de Cristo a Jerusalén, pero esta referencia se subvierte inmediatamente porque la mula de Larsen se niega a subir una cuesta empinada y el padre tiene que bajar y caminar. La identidad de Larsen también depende del simbolismo: cuando la mujer le pregunta si es cura, contesta enseñándole silenciosamente su sotana y las imágenes católicas en la pared (463-64). Curiosamente, esta respuesta no hace más que subrayar la visibilidad de los símbolos que la mujer puede ver antes de hacerle la pregunta. Estos elementos simbólicos equívocos refuerzan la estructura narrativa del cuento que es fundamentalmente católica –la misión de un padre para oír la última confesión y salvar el alma agonizante, estructura narrativa que se establece en el primer párrafo y que se mantiene como



el marco del cuento entero. Pero así como se subvierte los símbolos de la mula y de la iglesia, la narrativa de la confesión también tropieza con ciertas complicaciones.

De hecho, el padre Larsen es objeto de constante subversión. Hasta puede suponerse que la autoridad del catolicismo se haya introducido en el cuento simplemente para poder subvertirla. Este efecto se manifiesta de varias maneras. La sotana de Larsen está desteñida: ya no es negra sino de un verde botella. La mujer le pregunta abruptamente si es cura como si no estuviera convencida o no pudiera ver la sotana que lleva. Al recibir la prueba que Larsen le ofrece, la mujer estalla con una confesión sórdida acerca de los actos de incesto que ha cometido con su hermano, e insiste en ellos sin excusarse: es una confesión gritada y totalmente sin remordimientos. Reaccionando ante esta confesión poco ortodoxa, Larsen se equivoca con los padrenuestros y avemarías como si no supiera su oficio. En vez de arrepentirse, la mujer le ofrece otro cuento descarado la próxima vez que vaya a morir y así convierte la confesión en una posible serie de cuentos sórdidos para tentar al padre. Y Larsen, en vez de rechazar esta tentación, regresa del villorrio contemplando el placer que puede derivarse de la próxima entrega de la confesión de la mujer. Parece que es la mujer la que tiene el poder en esta relación. Y siempre, por debajo de las subversiones de la autoridad católica de Larsen, hay otra: en el contexto intertextual de la obra de Onetti, hay una falta total de verosimilitud al encontrar a Larsen en el papel de cura. Su papel habitual en la ficción de Onetti es el de proxeneta venido a menos, que, se supone, no representa la preparación ideal para la vida de un cura. En resumen: varios tipos de autoridad se establecen en el cuento pero son minados sutilmente. Esta es una de las «huellas digitales» notables de la firma de Onetti.

* * *

Un proceso parecido caracteriza «Avenida», en que la autoridad también se desautoriza. En este caso parece que un marco seguro se establece al principio basado en el protagonista, Suaid. La autoridad aquí deriva de la masculinidad: Suaid demuestra una confianza en sí mismo al enfrentarse con el mundo urbano y crear imágenes positivas de sí mismo. Esta característica es evidente en su determinación de resistir el frío por extremo que sea: «Podría desafiar cualquier temperatura» (p. 27), y también en su manera de evitar un coche que casi lo detiene al cruzar Rivadavia. Pero su confianza se manifiesta sobre todo en las fantasías que interactúan con la realidad de las calles de Buenos Aires. Al caminar Suaid se imagina en situaciones en las cuales desempeña



papeles heroicos que le ofrecen una aparente plenitud masculina, situaciones que constituyen sitios de identificación imaginaria. Se imagina en la frontera bárbara de Alaska –en una aventura tipo Jack London–, con soldados del ejército ruso y con pilotos de carrera en los Estados Unidos batiendo el récord mundial de velocidad en automóvil. Cada fantasía crea una identificación imaginaria en la que Suaid se impone a la realidad y parece fuerte. Pero este marco se subvierte abruptamente cuando se le ocurre pensar en una mujer, María Eugenia. No está muy claro si su reacción tiene que ver con una cita real con ella a la que se está acercando o con el recuerdo de un encuentro. Lo que sí está claro es que de repente sus emociones se desvían hacia la ansiedad y el enojo. Hay una lógica emocional en el personaje que el cuento no explica. La fantasía de coches de carrera representa un esfuerzo patente de escaparse de la realidad de su agitación emocional. El esfuerzo falla, y Suaid queda enfrentado con su ansiedad y con María Eugenia «metida en el pecho» (p. 31). Se hace patente la superficialidad de la confianza inicial. Sin embargo, durante el viaje de regreso por Florida Suaid vuelve a la fantasía y empieza a imaginar el uso de ametralladoras contra los transeúntes, lo cual equivale a otra narrativa de aventuras que parece expresar su frustración destructiva. En este contexto, su calma al final del cuento no puede percibirse como una reconciliación con María Eugenia porque no ha intentado desarrollar una relación viable con la violencia de sus emociones. Imposible ahora para el lector aceptar la perspectiva de Suaid sobre sí mismo.

* * *

En «La araucaria», la autoridad del varón puede subvertirse porque existe otro tipo de autoridad, la del acto de contar. El cuento parece surgir de un contexto general de negatividad. Y esta negatividad se relaciona sobre todo con Larsen: la negativa de la mula, la sotana desteñida, la falta de monaguillo, vinagrera y oraciones; y también se relaciona con el ambiente: el villorio, la casa de sucio blanco con puertas hostiles y estrechas, y el mal olor persistente de la recámara de la mujer. Paradójicamente, la mujer agonizante se inserta en este contexto negativo como un estallido de energía. Se retuerce en la cama y desvaría: palabras y frases incomprensibles salen atropelladamente de su boca y atraviesan el silencio que la circunda. Cuando empieza a confesarse lo hace gritando, y la confesión constituye una celebración descarada de su relación sexual con el hermano. Además subraya el deseo compartido de los dos y el hecho de que no se arrepiente. Su irrupción física en el cuento corresponde entonces a la irrupción anárquica del deseo sexual en la escena formal de la última confesión.



Además, el efecto de la conducta y las palabras de la mujer es el de desdibujar las distinciones claras. En su delirio «variaba del llanto a la risa desafiante» (p. 463): los extremos emocionales se entremezclan. Después de esta confesión, la risa y el llanto reaparecen simultáneamente, como si continuaran las palabras de confesión: «Volvió a reír y a llorar sin lágrimas como si el llanto y risa fueran sonidos de palabras y graves confidencias» (p. 464).⁴ El desdibujar de las distinciones es desconcertante para Larsen y el lector, pero también es una señal de creatividad.

En realidad, lejos de significar su destrucción definitiva, la agonía de la mujer es un momento para hablar, para una explosión de la actividad de contar cuentos –y la alusión a la invención o ficción en esta expresión es completamente apropiada. Larsen utiliza la palabra «mentir» al referirse a lo que la mujer ha dicho y en Onetti la palabra «mentir» es ambigua, admitiendo una lectura positiva: sugiere el poder de la mujer para inventar, para no sucumbir a la negatividad de su situación. La muerte es el estímulo para contar cuentos, e inclusive es posible que esta actividad la reanime: antes de la confesión-mentira es una mujer agonizante; después, «Larsen supo que no estaba moribunda ni se burlaba» (p. 464). Parece que la muerte le da la posibilidad de reinventarse: contar el cuento de su incesto posibilita la renovación de su vida. Por eso la mujer puede ofrecer una invitación curiosa: «Cuando otra vez me vaya a morir, lo llamo y le cuento lo del caballo y la sillita de ordeñar» (p. 464). Otra muerte acarreará otro cuento, otra reinención de sí misma. Y el cuento prometido acarreará más deseo sexual, más energía poco ortodoxa –en este caso, la bestialidad. De esta manera, lo que parecía opuesto –la muerte/la vida, la destrucción/la creatividad– se confunde. Y puede ser el delirio que coincide con esta confusión que lleve a Larsen a sacar la conclusión poco antes de partir de que la mujer «estaba loca» (p. 464). Sin embargo, parece posible que esta reacción no represente nada más que una manera conveniente de estabilizar el flujo de interpretaciones, porque al reaccionar así Larsen se define como lector del cuento de la mujer luchando para encontrar un asidero.

En efecto, si Larsen empieza el cuento con la autoridad de un confesor lo termina como un hombre susceptible al deseo y sin certeza: por un lado, desea más cuentos, y, por otro, carece de la confirmación de la verdad de la primera confesión ya que la araucaria que la mujer menciona no puede encontrarse en la realidad (p. 465).

⁴ Este proceso se repite con el hermano de la mujer que, en un momento dado, intenta intervenir en su confesión para hacerla callar, pero que, en otro momento, la vigila impasiblemente «con una rígida cara de madera» (p. 464).

Después de la confesión, Larsen no busca juzgar negativamente a la mujer; contiene al hermano que quiere hacerla callar diciendo que le deje mentir, que Dios la juzgará. No se escandaliza al escuchar esta confesión –añade poco a lo que ya ha escuchado en otras, tiene varios incestos en su colección, y este hecho subraya la ambigüedad de la palabra «mentir». Esta palabra es crucial y muchas veces positiva en Onetti, porque se relaciona con la invención y la creatividad.⁵ Pero aquí Larsen añade algo más: «Tenía ya varios incestos, inevitables en el poblacho despojado de hombres que se llevó la guerra o la miseria» (p. 464). Al contrario del sentido inventivo de «mentir», esta alusión al contexto social tiende a reforzar la posible verdad de la confesión, y así las palabras que Larsen dirige al hermano podrían leerse como una manera de disculparlo y consolarlo en un momento muy difícil.

El contenido y la insistencia de la confesión y del deseo de la mujer hacen que Larsen se convierta en el que escucha y colabora en lo que no es ortodoxo. Larsen no la condena, es más, desea escuchar otra confesión –se ha interesado de veras. Se hace otro de los personajes claves de Onetti que saben escuchar cuentos. Y es importante insistir: le interesa el contar cuentos y no la mujer. La mujer le resulta repugnante a causa de su pelo húmedo y revuelto, y no puede besarla en la frente. Pero la experiencia de escuchar «la mentira» le llena de energía: después de la promesa de una segunda entrega, el viaje de vuelta le resulta fácil y la mula trota alegremente (p. 465). Larsen sopesa lo que ha pasado y desea más: «aguardaba, esperanzado, a que llegara la segunda agonia de la mujer» (p. 465). Ahora está al acecho de más confesiones/ficciones. Y la posible «ficcionalidad» de lo que ha escuchado se refuerza cuando descubre la falta de la araucaria. El árbol se menciona en la confesión como el lugar en que se realizaron las experiencias incestuosas, y su ausencia puede ser que tienda a confirmar lo mentiroso de la confesión porque la ficción no tiene por qué obedecer las reglas de la realidad. En cambio, no encontrar el árbol ahora no quiere decir definitivamente que el árbol no estuvo allí en el momento del incesto y que, por consiguiente, nunca aconteció. Larsen descubre que la araucaria no está allí, pero este descubrimiento no le devuelve ninguna autoridad para arbitrar sobre la confesión –los asuntos humanos son demasiado complejos. Finalmente, Larsen no es nada más que un lector.

* * *

⁵ Ver mi discusión del término «mentir» en el capítulo 7 de mi *Reading Onetti: Language, Narrative and the Subject*, Liverpool, Francis Cairns, 1985.



Como tantas veces en Onetti, la lectura es de suma importancia: es un proceso interminable a causa de la fugacidad y resistencia de la ficción. En «La araucaria» hay una metáfora de la actividad del lector. Después de escuchar la confesión de la mujer, de dictar la penitencia y de recibir la invitación de volver para escuchar otra confesión, Larsen sale de la casa y descubre que su mula está restregando el hocico en las piedras «buscando, en vano, mordiscar» (p. 464). La mula no encuentra nada que morder y comer, y de la misma manera el lector no puede hacer más que buscar un asidero interpretativo.⁶ En mi opinión, la fugacidad de la escritura en «La araucaria» se vincula con la tendencia en Onetti hacia cierta opacidad o ilegibilidad. Esta opacidad o ilegibilidad no tiene que ver con la existencia de una capa profunda de sentido escondido que puede ser descubierto por el lector perseverante, sino con el hecho de que la ficción existe en un límite en el cual el sentido estable está constantemente a punto de disolverse. Esta cualidad se manifiesta en la negación continua de la voz en adherirse a una expresión simple y determinada. En «La araucaria», eso se intuye en la superficie lacónica y sugestiva con su capacidad para desdibujar distinciones ortodoxas. En «Avenida», las dislocaciones y la resistencia a la interpretación se perciben más obviamente –en la falta de una perspectiva equilibrada. Por eso el título del cuento puede ayudar mucho al crear una orientación global: la estructura de ida y vuelta. Pero la opacidad se percibe también en el predominio de lo físico en el cuento, en la resistencia que lo concreto presenta a la significación, en la misma inercia de la descripción material. La opacidad e ilegibilidad son «huellas digitales» de la ficción de Onetti en todas sus fases.

* * *

«La araucaria» y «Avenida» representan viajes de ida y vuelta que simultáneamente encierran un viaje de la ficción a través de sesenta años: 1933-1993. En un sentido, «La araucaria» representa el final del viaje, pero en otro sentido es un viaje incompleto. Esta falta de finalización exige una explicación. La elección de «La araucaria» para este análisis no fue fortuita dado el contexto de esta colección de ensayos en el que una muerte preocupa a todos los contribuyentes. «La araucaria» es un cuento en el que la muerte es un elemento temá-

⁶ No puedo resistir la tentación de mencionar el nombre de la araucaria en inglés: se llama «monkey-puzzle tree», o sea, el árbol del rompecabezas del mono. Una interpretación de este nombre sería que la forma del árbol parece crear un problema insuperable para cualquier mono que quiera treparlo. El árbol, al igual que la confesión, es un enigma.



tico importante y es el «último» cuento de los *Cuentos completos*, y, por lo menos simbólicamente, el cuento más cercano al momento de la muerte de Onetti. Pero no hay ninguna muerte en «La araucaria»: la muerte no llega a imponerse. La creatividad se escapa de la muerte: la energía creativa no se deja vencer. Al contrario, la idea de la muerte es un estímulo: la mujer cuenta su cuento/confesión; y, por consiguiente, el lector lee «La araucaria». Así como puede ser que sea demasiado temprano para los ritos fúnebres de la mujer es un poco temprano para los de Onetti. Por eso podemos volver a nuestro punto de partida, pero, como siempre con Onetti, no es exactamente el mismo lugar. Ahora la serie de acciones claves del cuento puede resumirse así: hablar, confesar, mentir, contar un cuento, evitar la muerte, sobrevivir.

