

SONIA LUZ CARRILLO

**MARIO VARGAS LLOSA Y JUAN CARLOS ONETTI,
EN TORNO AL PODER DE LA INVENCION**

Resumen

Para una tumba sin nombre (1959) presenta la poética de Juan Carlos Onetti, nacido en Montevideo en 1909 y formado literariamente en momentos marcados por las propuestas de modernización e incorporación de las letras argentinas al concierto occidental. Esta nueva concepción artística se basa en la unidad de la obra artística, su autonomía, y una rigurosa composición interna. Concepción que empiezan a compartir simultáneamente los artistas de casi toda América Latina.

El artículo expone los hallazgos de una lectura de la obra de Onetti fundamentalmente a la luz de las nociones que sobre la naturaleza de la *Ficción literaria* propone Mario Vargas Llosa en su obra *La verdad de las mentiras* (1990). Estimula esta lectura, la posibilidad de establecer coincidencias entre ambos autores frente al tema: Onetti, usando la propia ficción; Vargas Llosa, eligiendo el ensayo.

Palabras clave:

Mario Vargas Llosa y Juan Carlos Onetti, Literatura latinoamericana, Ficción y literatura.

Considerada una de las obras cimeras de la narrativa latinoamericana, *Para una tumba sin nombre* (1959)¹ presenta la poética de Juan Carlos Onetti, formada literariamente en momentos en los que se

¹ Onetti, Juan Carlos. *Para una tumba sin nombre*. Barcelona, 1980, Seix Barral. Montevideo, 1959, Ediciones Signo.

expandía la estética vanguardista en las ciudades de Montevideo y Buenos Aires.

Como recuerda Angel Rama, su nacimiento literario está marcado por la aparición de la influyente revista *Sur* –cuya propuesta de modernización implicaba la incorporación de las letras argentinas al concierto occidental– así como un golpe de estado que inicia una larga temporada de gobiernos militares “sobre un trasfondo social de intensa crisis” y la presencia del pensamiento de Ortega y Gasset (*Revista de Occidente*) Paul Valery y Waldo Frank.

Tanto en la pintura como en la narrativa –dice Rama– se empezará a representar la vida urbana de las clases medias. Esta nueva concepción artística se basa en la unidad de la obra artística, su autonomía, la rigurosa composición interna, el uso coordinado de los elementos significativos, su instalación en el plano estético, su voluntad de otorgar significado al entorno, y el reconocimiento de la libertad en la creación². Concepción que por otro lado, empiezan a compartir simultáneamente los artistas de casi toda América Latina.

En *Para una tumba sin nombre*, encontramos un claro ejemplo de la nueva actitud, expresada como ambición estética, la misma que en algunos escritores implicaba búsquedas cautas y en otros más arriesgadas. El tema es la ficción y su siempre difícil relación con la “realidad real”. Por ello, en las líneas que siguen se exponen los hallazgos de una lectura de la obra de Onetti fundamentalmente a la luz de las nociones que sobre la naturaleza de la ficción literaria propone el narrador peruano Mario Vargas Llosa en su obra *La verdad de las mentiras* (1990)³, en la que una y otra

² Conceptos expresados por Rama en un artículo publicado en *Stui di letterstura Hispano-americana*. Milán, N° 13-14, 1983, pp. 45-61. En: *Juan Carlos Onetti*. Serie El escritor y la crítica. Madrid, 1987, Taurus ediciones, editor Hugo Verani, p. 75.

³ Con este mismo título apareció en 1984 un artículo de M.V.L.I. en el diario *El País* de España. Un antecedente de esta frase la encontramos en la opinión del escritor peruano Sebastián Salazar Bondy en 1965: “La novela es una invención, el arte es una invención, es una gran mentira, es la más maravillosa de las mentiras”. En: *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa-1965*. Lima, 1969, Latinoamericana editores, 2ª. Edición, p. 104.

vez insiste que “las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es”⁴.

Elegimos *Para una tumba sin nombre* porque, pese a que el tema de la escritura se halla presente en casi todo el corpus onettiano, es en esta obra en la que de manera más nítida, el autor nos propone una reflexión acerca del poder y las virtudes de la ficción. Estimula esta lectura la posibilidad de establecer las coincidencias entre ambos autores frente al tema de la ficción literaria. Onetti, usando la propia ficción, mientras Vargas Llosa, elige el ensayo.

La obra de Onetti es un contar cómo se cuenta una historia. Se trata de la historia de “una mujer de Santa María, en Buenos Aires, (que) en la entrada de una estación, sobre una plaza, cuenta un cuento a los viajeros; viene de, va a alguna parte y necesita dinero para el pasaje. Para que le crean, lleva consigo un chivo”⁵.

Sobre esta matriz, un conjunto de voces narra los acontecimientos, ya en forma de testigos-informantes, o como narrador principal que es el que plasma la escritura. Pasan sucesivamente de narrador a lo narrado y queda establecido que el acto de narrar – y por ello la escritura – que es consecuencia de la observación directa, entraña el riesgo de la mentira, en el sentido de variar la realidad objetiva al “contaminarla” de subjetividad.

Es obvio que esta particularidad estilística de narradores múltiples no es gratuita, ni exclusiva de esta obra en Onetti, quien en la casi totalidad de sus obras expone lo que Angel Rama llama “el cuestionamiento a la capacidad cognoscitiva del escritor”, fruto además de un rasgo de la modernidad, cual es la asunción de la realidad con todas sus dudas e incertidumbres⁶.

⁴ Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Lima, 1990, Peisa, p. 7.

⁵ Esta simplificación de la historia se halla en: “Contar el cuento” estudio de Josefina Ludmer (1959). En: *Juan Carlos Onetti. Ob. cit.*, p. 298.

⁶ En el artículo citado anteriormente, Rama señala que es fundamentalmente a partir de *Los adioses* “El narrador deviene en oquedad... transponiéndose todo él en palabra narrativa, en literatura”.

Esta característica de *Para una tumba sin nombre*, nos hace recordar inmediatamente las reflexiones de Mario Vargas Llosa, quien al analizar *Tambor de hojalata* de G. Grass –que también hace uso de este recurso– señala: “Haríamos mal en ver en esta identidad cambiante del narrador un mero alarde estilístico. Se trata sin duda de un símbolo más que representa esta doblez... ser simultáneamente el narrador y lo narrado, quien escribe o inventa y el sujeto de su propia invención. La condición de Oscar, desdoblándose así, siendo y no siendo el que es en lo que cuenta, resulta una perfecta representación de la novela: género que es y no es la vida, que expresa el mundo real transfigurándolo en algo distinto, que dice la verdad mintiendo”⁷.

La obra de arte en general y la literatura por extensión, es una aceptación gozosa y lúdica de la capacidad humana de inventar, y esta invención se da en la elaboración de múltiples sentidos que hacen de ella un texto abierto a la intervención del receptor, participe activo en la elaboración del sentido. En el caso de la obra que analizamos esta participación deja de ser una invitación y se convierte –como en todas las obras de Onetti– en un imperativo de gran fuerza. Desentrañar la simbología de la obra deviene así en una condición ineludible para poder acceder al gozo estético.

Símbolos e imágenes

En primer lugar, quisiera detenerme en el título. Si asumimos que la conjunción de verdades y mentiras de las que está plagada la historia proviene de una y otra voz narradora, cobra sentido la frase “sin nombre” como un señuelo de la incapacidad de atribuir a un narrador identificado e infalible la autoría de este foso, de esta tumba, que sería la realidad distorsionada e inasible.

⁷ Vargas Llosa. *Ob. Cit.* p. 152.

Luego encontramos al chivo, símbolo fundamental y representación de la obra, la escritura de ficción; lo “irreal” que se alimenta a expensas de la realidad. “Enorme y quieto, blanco sucio, creciendo a cada minuto, desinteresado de la gente y sus problemas, hediendo porque sí. El cabrón que es lo que cuenta”⁸. Una ficción, una mentira, de la que nos ha dicho el autor que es: “Un chivo no nacido de un cabrón sino de una inteligencia humana, de una voluntad artística”⁹. Y nos remarca que es lo único que cuenta.

Esta valoración de la ficción es la misma que hallamos en Mario Vargas Llosa con ocasión de su análisis de *Auto de fe* de Elías Canetti. Ahí señala: “Para que una obra de ficción lo sea, ella debe añadir al mundo, algo que antes no existía, que sólo a partir de ella y gracias a ella formará parte de la inconmensurable realidad. Ese elemento añadido es lo que constituye la originalidad de una ficción, lo que diferencia a ésta, ontológicamente, de cualquier documento histórico.”¹⁰ Ese “añadido” para hacer creíble la historia que Rita cuenta a los que aborda en la estación, es el chivo.

Rita, personaje y narradora aludida, es también una poderosa representación de la vida, la realidad, los hechos, lo que es usado, explotado, en aras de la ficción. De sus virtudes y abyecciones se alimenta el chivo; está unida a él, condenada en “la morbosa esclavitud al chivo”. La realidad “real” tan enigmática o tan imposible de ser conocida en su totalidad como la propia ficción. Tanto así, que al final se duda de su existencia o de su identidad. La realidad prostituida, víctima y culpable a la vez, y ante la que él o los narradores manifiestan alternativamente lástima, indiferencia u odio. Realidad que a todos nos involucra. Juegos de verdad y mentiras ante el que: “Todos somos culpables... los culpables éramos todos nosotros, sin excluirla a ella.”¹¹ Rita, o la realidad, que tiene ante la ficción una actitud ambivalente, odia y ama al chivo que ella nutre.

⁸ Onetti, *Ob. Cit.* p. 114.

⁹ *Ibidem.*, p. 98.

¹⁰ Vargas Llosa, *Ob. Cit.* p. 90.

¹¹ Onetti, *Ob. Cit.*, p. 122.

Vargas Llosa lo expresa de otro –casi idéntico– modo: “Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados, a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones... Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagranan de nuestras nostalgias y frustraciones”¹².

Por otro lado, Díaz Grey, Jorge Malabia, Tito Perotti, Godoy y la mencionada Rita son los múltiples narradores, testigos e informantes, representaciones de las distintas perspectivas de encarar un relato de ficción. Jorge Malabia y Tito Perotti, testigos e informantes orales de quienes Díaz Grey irá tomando aspectos de un relato con los que construirá su propia inacabada versión. En un pasaje, Malabia que alcanza unos breves datos sobre el velorio de Rita dice: “un velorio en que durante muchas horas no hubo nadie más que yo, un cadáver, un cabrón rengo y hambriento... Con esos datos puede hacer su historia”.

Todos comparten la incapacidad de conocer realmente la verdad, tal vez porque como dice Vargas Llosa “Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación”. Cuando esta modificación se da en clave literaria, en el sentido de escritura-invencción es fácilmente asimilada como verdad. Como señala Josefina Ludmer “Lo escrito por el médico (Díaz Grey), lo manifiestamente inventado creado, es lo que, en el vértigo de las versiones y los cuentos, persiste como verdad. Tanto Jorge como Tito adoptan de inmediato la existencia de Ambrosio y su creación del chivo y no la cuestionan”¹³.

Interesante aspecto en que debemos detenernos al leer *Para una tumba sin nombre*, es el de las posiciones del creador con res-

¹² Vargas Llosa. *Ob. cit.*, p. 12.

¹³ Ludmer, Josefina. *Ob. Cit.* p. 320.

pecto a los mecanismos de la creación. Primero, hay una alusión al “Precursor” (¿narrador omnisciente?) “No Ambrosio, ya que había desaparecido, aventado por su propia obra, por el detalle de perfección que se aventuró a imponer”. Obra con características ante las que “el público empezó a mostrar una desconcertante tendencia a decir que sí, casi sin dificultad”. Esa facilidad del mensaje unívoco, de la estructura manida, repugna al creador y lo impulsa a las búsquedas formales.

Nuevas técnicas de narrar, nueva estructura del relato, eso aparecerá gozosamente: “alguna noche de ayuno, de forzada lucidez, decidió, simplemente, que el truco podía seguir siendo útil si se le daba vuelta como un guante, si la cabeza pasaba a ocupar el sitio de la cola”. Clara alusión a la transposición de tiempos en el relato, entre otras técnicas modernas. Luego Ambrosio, “el perfeccionador” que ingresa “usando con cautela los pocos elementos disponibles. Puede ser imaginado más que lacónico; casi mudo, permanentemente arrinconado, con la expresión pensativa de quien persigue sin éxito algo en qué pensar”. El trabajo en la formulación de un lenguaje artístico propio, la ambición de consolidar un estilo, presente en todo creador. “Y otra vez silencioso, como si todavía no hubiera aprendido a hablar, como si persistiera en la añosa tentativa de crear un idioma, el único en que le sería posible expresar las ideas que aún no se le habían ocurrido”. Onetti, en boca de sus personajes proclama que en la misma creación de ese lenguaje está la propia creación de un escritor: “ignoraba que estaba vacilando entre su verdadero nacimiento y la permanencia en la nada”¹⁴.

El elemento narrativo constituido por la anécdota, es el pretexto para que todos los otros funcionen. La dosis de “realidad” en un relato determina la naturaleza del mismo. De hecho, tanto la historia como el periodismo, en el decir de Vargas Llosa, “encarcelan en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas del tiempo real”. Pero, como luego añade, la novela se rebela y transgrede la

¹⁴ Onetti, *Ob. Cit.*, pp. 103-106.

vida, mientras los otros géneros no pueden hacerlo. En todo caso se trata de “sistemas opuestos de aproximación a la verdad.”

Es inútil buscar la veracidad en la anécdota que dispara la imaginación. A los lectores nos basta que sea verosímil ese mundo distorsionado maravillosamente por la ficción. Preguntado sobre el tema, el mismo Juan Carlos Onetti responde: “En cuanto al mundo distorsionado, concedo. Pero o uno distorsiona al mundo para poder expresarse o hace periodismo, reportajes, malas novelas fotográficas.”¹⁵ Por su parte, el narrador peruano es reiterativo al propugnar: “No es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas.”¹⁶ En un momento dirá: “... en la distorsión de la realidad ... se esconde una profunda verdad. Una verdad secreta e inasible, huidiza como el azogue, que trasciende lo episódico y no se puede verificar objetivamente, una verdad sutil, cuya silueta sólo se delinea a través de las fantasías (las mentiras) que ella misma inspira”¹⁷.

A la modificación de la realidad representada en palabras se añadirá otra, nos dice Vargas Llosa “A esta primera modificación se entrevera una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden”¹⁸.

En *Para una tumba sin nombre*, el narrador Díaz Grey al final nos habla de los materiales previos a la creación: “esto era todo lo que yo tenía...Es decir, nada; una confusión sin esperanza, un relato sin final posible, de sentidos dudosos, ... Ignoraba el significado de lo que había visto, me era repugnante la idea de averiguar y cercio-

¹⁵ “Onetti y sus demonios interiores” En: *Marcha*, N° 1310, Montevideo, julio de 1966.

¹⁶ Vargas Llosa, *Ob. Cit.*, p. 9.

¹⁷ *Ibidem*, p. 187.

¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

rarme ...(la historia) La hice con deliberadas mentiras...” Uno de los testigos informantes, Jorge Malabia, también había dicho respecto al chivo (respecto a la creación) “Un chivo. Tan blanco, inmóvil y perfecto como un chivo de juguete. Tan increíblemente fiel a la idea que pueda tener de un chivo un niño o un artista fracasado que se ganara la vida trabajando para una fábrica de animales de juguete. Era una mentira y continuó siendo esa estimulante mentira durante toda la historia”¹⁹.

¿Por qué y para qué escribir?... las motivaciones

“Lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz, seguro de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: había aceptado un desafío, había convertido en victoria por lo menos una de las derrotas cotidianas”. Así termina la obra de Onetti. La primera frase nos es familiar, la habíamos leído exactamente igual respecto al chivo. De hecho en cualquier creador está presente como la única motivación válida, el gusto de hacerlo, la gratuidad de la creación, su dimensión lúdica y gratificante .

Esto se traduce en palabras de Jorge Malabia (en conversación con Díaz Grey, el narrador escritor): “Todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos: Una mujer que era dueña de un cabrón rengo, que murió,... Usted estaba casualmente en el cementerio y por eso traté de probar en usted si la historia se sostenía. Nada más”²⁰.

Díaz Grey (¿Onetti?) menciona la paz conseguida por la seguridad de haber logrado lo más importante que puede esperarse de esta clase de tarea: la creación. Ella significa la victoria frente a las derrotas cotidianas. Mario Vargas Llosa insiste en muchos momen-

¹⁹ Onetti, *ob. cit.*, p. 98.

²⁰ *Ibidem.*, p. 142.

tos de la obra citada, en el carácter compensatorio, vicario y gozoso de la creación (y la re-creación a través de la lectura). Coincide una vez más con el narrador uruguayo. Como hemos podido observar, casi con idénticas palabras, la narrativa de Onetti y la argumentación de Mario Vargas Llosa han enarbolado la libertad de la creación a despecho de toda servidumbre, la noción de la autonomía del arte y la indeclinable independencia del creador.

Para terminar, quisiera señalar que las nociones de obra abierta y receptor partícipe, también quedan expuestas en la novela de Juan Carlos Onetti. Recordemos especialmente a Malabia diciendo a Díaz Grey: “La dejamos así como una historia que inventamos entre todos nosotros, incluyéndolo a usted. No da para más”. Y más precisamente a través de la respuesta de éste: “Sí. Quiero decirle que da para mucho más la historia; que podría ser contada de manera distinta otras mil veces”.

Como otras mil veces podrá ser leída. De hecho, será leída. Siempre de manera distinta, de manera creativa, es decir, también mentirosa.