

Con la fe que la empecina
La composición del personaje de Julita
Bergner en el proceso de escritura de
Juntacadáveres

María Alejandra Alí¹

Investigadora invitada del Núcleo Onetti de
Estudios Literarios Latinoamericanos

Resumen

El artículo aborda una instancia del proceso de escritura de *Juntacadáveres*, consignado en uno de los cuadernos manuscritos de Juan Carlos Onetti que forman parte del Archivo literario del autor (Biblioteca Nacional de Uruguay). El estudio del *dossier* genético de la novela permite descubrir e ir descifrando el enigma de los métodos de composición, en particular el del personaje de Julita Bergner del cual parece surgir otra de sus narraciones, “La novia robada”, lo cual nos ha permitido una visión diferente de los papeles femeninos en la obra del autor que contrasta con otras lecturas críticas.

Palabras clave: Julita Bergner - la novia-viuda doliente

Abstract:

The article deals with an instance of the writing process of *Juntacadáveres* recorded in one of the handwritten notebooks of Juan Carlos Onetti that are part of the author’s Literary Archives (National Library of Uruguay). The study of the genetic dossier of the novel allows us to discover and decode the enigma of the methods of composition, in particular that of Julia Bergner’s character from which it seems to emerge another of her stories, *La novia robada*, which allows

1. María Alejandra Alí es doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires (UBA, 2011) y actualmente prepara su proyecto posdoctoral. En su tesis de doctorado abordó los procesos de escritura de las novelas *Respiración artificial* y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1940-2017). Se ha especializado en crítica genética bajo la tutela y dirección de Ana María Barrenechea en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA, 1996-2002). Desde 2012 es investigadora asociada a la Biblioteca Nacional de Uruguay donde está dedicada al estudio de la Colección Onetti del Archivo literario, y desde marzo de 2015 integra el equipo de investigación “Núcleo Onetti” de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, coordinado por la Dra. Liliana Reales. Correo electrónico: malejandra_ali@yahoo.com y maali@filo.uba.ar.

us to have a different vision of the feminine roles in the work of the author that contrasts with other critical writings.

Key words: Julita Bergner - the inconsolable bride-widow

Introducción

En este estudio consideraremos cómo se van trazando los rasgos físicos y especialmente la caracterización psicológica de Julita Bergner en el borrador redaccional de la novela *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, que harán de ella uno de los personajes más conmovedores de la trama novelística.² Para comenzar diremos que el de Julia es uno de los caracteres más profundamente delineados en su singularidad. Se distingue de los otros personajes femeninos y contrasta con ellos porque no forma parte de un grupo o colectivo, como Nelly, María Bonita e Irene, las prostitutas que Larsen ha conducido a Santa María para llevar a cabo el proyecto del prostíbulo; tampoco integra la Liga de Señoritas que se reúnen en su casa una vez por semana, o a veces más frecuentemente, para defender la moral social a través de la escritura de los anónimos que denuncian el comercio sexual en la casita de la costa.³ Si bien Julia las recibe amablemente a la hora del té y les proporciona papeles delicados para sus oficios de escritura, en los diálogos con Jorge manifiesta un fuerte rechazo hacia ellas y su oscura curiosidad, y repugnancia por sus mezquinos propósitos, sentimientos más notoriamente expresados en los borradores de la novela que en el texto édito. En contraposición, se muestra bastante indiferente respecto del otro grupo de mujeres, las que habitan en la casita de la costa, paradójicamente denominadas cadáveres, a pesar de que a las mujeres que ejercían la prostitución por esa época se las denominaba “mujeres de la vida”. Durante el proceso de escritura se va construyendo una explicación

2. Como hemos observado en un estudio anterior (Alí, 2013), el narrador parece reflexionar sobre el proceso de escritura en el capítulo XX, al expresar: “Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de Santa María, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con las balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, *conmuevan*, sean felices y malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, *una fe nunca examinada en la inmortalidad*; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles” (Onetti, 2007 [1964], págs. 183-184, el énfasis es mío).

3. En este sentido, más próximas a la Liga de Caballeros pro-Decencia.

del tenebroso nombre atribuido a las prostitutas, que pasará a la versión publicada del texto:

Impasible en el centro de las miradas irónicas, en restaurantes que servían puchero en la madrugada, sonriendo a gordas cincuentonas y viejas huesosas con trajes de baile, paternal y tolerante, prodigando oídos y consejos, demostrando que para él continuaba siendo mujer toda aquella que lograra ganar billetes y tuviera la necesaria y desesperada confianza para regalárselos, conquistó el nombre de Junta Cadáveres [...] Y cada vez, en el epílogo de aquellas noches de bodas, cuando el cadáver adiposo o esquelético que acababa de agregar a su colección... (Onetti, 2007 [1964], págs. 198, 200).⁴

Por una parte, Julia nace de un modo contrapuesto a las mujeres de la vida en el devenir de la trama narrativa (María Bonita, Irene, Nelly, la Tana), por tanto, la caracterización que hace Jorge de ella la acercaría a un cadáver en el sentido literal del término, ya que se erige asociada a la muerte por su aspecto rígido, por la dureza de sus gestos, en especial el rictus de su boca que semeja un oscuro agujero; contrasta también con las muchachas vírgenes de Santa María (que le provocan asco y desdén). Por otra parte, su silueta y su fisonomía parecen calcadas de los personajes masculinos que le son próximos (como su hermano Marcos, su tío Anton) y de lo que predicán de ella: su rostro se asemeja al de su hermano, según la descripción de Jorge, está loca desde siempre o eligió la locura como refugio, tal y como piensan y dicen de ella Marcos, Jorge, o su tío, el cura; no puede tener hijos, afirman sus padres.⁵ Para la familia de su marido muerto, los Malabia, es una desequilibrada; por su parte, el grupo conformado por las jovencitas que se juntan en sus habitaciones la contempla con perplejidad y algo de morbo.

La viuda inconsolable

Julia pertenece a la clase alta sanmariana, a ese estrato social al que su hermano Marcos llama los fundadores, los notables del pueblo. A diferencia de los otros personajes femeninos de esta novela de Onetti, tiene nombre propio y apellido de alcurnia, en contraposición con las jóvenes

4. Citamos de la edición de Punto de Lectura consignada en la bibliografía. En una entrevista televisiva que ha indagado en el tema, el escritor se refiere al origen del apodo de Larsen. Un fragmento de este testimonio titulado “Juan Carlos Onetti, su obra literaria y los prostíbulos” puede verse en YouTube.

5. En el cuaderno manuscrito se observa que la insistencia en este impedimento de Julia funciona como un latiguillo que incita la escritura.

muchachas que la visitan, anónimas como sus escritos, vinculados con las actividades en el prostíbulo que ha instalado Larsen en la ciudad, y, por otra parte, con las mujeres que habitan allí, cuyos nombres son ficticios –como el de María Bonita– o desprovistos del apellido que designa la pertenencia a una familia. Julia, en cambio, proviene de una familia rica, condición que disimula su confinamiento en los altos de la casa de los Malabia. Otro rasgo que la distingue y diferencia del resto de las mujeres es su patética locura, desencadenada según la lógica narrativa a partir de la muerte de su marido, Federico Malabia, otro personaje ligado a las familias patricias de la ciudad. La singular relación que mantiene con su cuñado adolescente al enviudar aporta a la visión del personaje la mirada cercana, profunda, extrañada de Jorge Malabia, que observa con el menor detalle su fisonomía y su aspecto físico, sus movimientos en las puestas en escena que ella prepara para cada encuentro nocturno con él (designado por Jorge “entrevistas” en el manuscrito), su vestimenta excéntrica, aparentemente inadecuada para la situación, que manifiesta el profundo descentramiento de su ser y nos habla de su peculiaridad.

El personaje surge en el transcurso del proceso de escritura entremedio de otros núcleos narrativos que se van alternando, tales como el proyecto de Larsen y Barthé de instalar un prostíbulo en Santa María, viejo sueño de la juventud con ánimo vindicativo de Larsen; las acciones de su hermano Marcos, su relación con Ana María, su mujer; con su amante, Rita, y el experimento del falansterio; la búsqueda de identidad y estética de Jorge Malabia y sus encuentros con Lanza, un viejo empleado de la redacción de *El Liberal* (el periódico fundado por sus antecesores) con quien suele hablar de la relación entre arte y escritura, entre vida y poesía. Julia aparece nombrada por primera vez en la página 7 del cuaderno, en el diálogo entre Marcos y Anton Berger, el cura de la iglesia de la ciudad, quien se manifiesta preocupado por el confinamiento de su sobrina y su alejamiento de la fe.⁶

En la versión publicada, el vínculo entre Julita y Jorge Malabia se despliega en los capítulos V, VII, XII, XV, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXXIII (el último de la novela). En el proceso de escritura se observa, tal como permite notar la enumeración de los capítulos, que la relación se va desarrollando, ganando protagonismo e imponiéndose por momentos por sobre las otras historias que narra la novela; de hecho, esa

6. En un artículo publicado en el tercer número de *Lo que los archivos cuentan*, Daniel Balderston y su grupo de estudio describen las características del cuaderno, soporte material en el que Onetti comienza a inscribir la trama de esta novela que luego continuará en otros cuadernos y hojas mecanografiadas. Véase Balderston, Dollard, Hoyos, Ortiz y Urli. *Lo que los archivos cuentan* 3, págs. 153-154. <http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/7674/1/lo-que-los-archivos-cuentan-3.pdf>.

relación amorosa se despliega en doce capítulos sobre un total de treinta y tres en el texto édito. Como hemos anticipado, en el cuaderno, la primera mención de Julita surge en las primeras páginas, en una conversación entre Marcos y su tío que citaremos a continuación: “Bien –dijo el cura– me basta. ¿Y Julita? Me preocupa y no entiendo” (7) aflicción sobre la que insiste en la siguiente página, con la misma expresión: “–Me preocupa y no entiendo– siguió el cura–. No ha vuelto a misa, no quiere visitarme ni recibirme. O acaso, he pensado, sean los Malabia. Que la alejen de mí, de Dios. Pero Julita sabe que no soy hombre para sermonear o discutir.” Marcos, al igual que Jorge y las jóvenes de Santa María que se reúnen en su casa, la perciben como una mujer desquiciada:

–Es fácil. Hablábamos de Julita. Y yo le digo que nunca vi una mujer tan llena de amor. Tan ~~hena~~ absolutamente loca, tan restallante. Entienda. Tan indiferente a todo eso que llamamos mundo, al olor de ropa con mugre agria que le llena el dormitorio. Cree en Federico vivo. Y lo llama a Malabia chico para exagerar a dúo los méritos del difunto. O para tener un oído que la escuche, un coro tal vez. Hay que dejarla y esperar. Entretanto, reza (*Archivo*, 9).⁷

La perspectiva de Jorge Malabia aporta otro matiz a la caracterización del personaje y al relato, ya que desde el comienzo la percibe como si estuviera muerta, con el cabello rígido y apelmazado, sujetado por una trenza que parece hecha de plantas entrelazadas, la mirada ausente, vacía, como si ya no formara parte de este mundo, la risa desprovista de motivación, despegada de cualquier causa, sin ninguna conexión con este mundo:

(La recuerdo, firme y recta como un poste, estirando y recogiendo el antebrazo en la puerta, despidiendo y dando las gracias a los que no habían ido al cementerio o regresaron desde allí; recuerdo mi odio por sus ojos secos y sin sangre, por sus ^{palabras y} movimientos adecuados, cotidianos, que no concedieron a nadie ~~el desahogo de sentirse~~ ^{verse} ~~–más feliz~~ ~~menos desgraciado que ella,~~ ~~arrepentirse de esa sensación~~ la oportunidad de medirse menos desgraciado que ella y librarse del remordimiento (ileg.) compadeciéndola. Recuerdo su sonrisa que empezaba a vaciarse, recuerdo aquella expresión que ~~era~~ ^{nacía} del orgullo de la eficiencia y aquella otra que no estaba en ella –ni en su cara, ni en su cuerpo, ni en sus ~~gestos~~ ^{ademanes} ni en la palabra incomprensible que repetía–, que estaba erguida y rígida a su lado, como una hermana menor y en la que yo sospeché un desprecio inexplicable y capaz de tragarse aquel presente y cualquier futuro como el mar un naufragio) (*Archivo*, págs. 229-230; cap. V del texto édito).

7. Cuando citamos los borradores manuscritos de la novela indicaremos *Archivo* y la página correspondiente. Seguimos este criterio ya que el *dossier* digitalizado de la novela incluye los dactiloscritos en paginación correlativa (págs. 500-743).

En las descripciones de Julita siempre hay un adjetivo que alude con mayor o menor énfasis a su proximidad con la muerte: “La vi enloquecida y muerta; la trenza suelta colgaba inmóvil, opaca y filosa como un enredo de fibras vegetales”. Esta cita textual del capítulo VII (56), refleja la percepción que Jorge tiene de ella, a través de una serie de paralelismos que evocan “El aleph” de Borges por las construcciones sintácticas que aluden a la mujer amada, y anticipan el final de Julia y por lo tanto de su relación con Jorge, lo que marca el tono y funciona como una prolepsis del desenlace de la novela. La trenza con la que Julia anuda sus cabellos, opaca y filosa, se constituye en una sinécdoque del personaje: rígida, remite a ella colgando de la viga luego de haberse ahorcado para ponerle fin a su doliente vida. Frecuentemente Jorge se refiere a ella calificándola con una palabra que connota rigidez, como si el *rigor mortis* ya estuviera instalado en Julita desde el principio del relato, conjeturamos que por contigüidad con la muerte de Federico. En el capítulo XXVI ella le cuenta a Jorge cómo ambos palpitaban y temían ese final trágico: frente a la creciente felicidad de su relación, uno de los dos debía morir, dejándole al otro el penoso deber de recordar y sufrir. Estos trazos del duelo en Julita se van delineando en el manuscrito a través de la sucesión de adjetivos que aluden a la dureza y a la frialdad características de la muerte:

...me asomo a la ventana para buscar la luna, verla ^{aplastada} en el jardín, oler las flores y ~~mirar~~ mirar la puerta de Julita con la cara endurecida, meditativa, hecha resuelta por un gesto automático, ~~que construye~~ ^{construido} para mí solo y ^{que} no sé qué expresa (*Archivo*, 451).

...este vivir porque sí y ~~furiosamente~~ con furia que es ella –simulando a veces creer, imponiéndose otras la creencia–, todo esto soy yo, y aquí es donde debo reconocerme sin asombro ni ~~en~~ orgullo. Yo soy ella, soy esa ~~torpeza~~ demencia ahora fría y después ardiente, soy esa intensidad separada de la fe (*Archivo*, 237).⁸

Tal vez creyera cuando se estuvo vistiendo y se adornó, tal vez no se haya ^{estuviera} mentido del todo ~~cuando~~ mientras se ponía las alhajas y el perfume, tal vez temblara de alegría cuando ~~trajo~~ abrió la botella y se sentó a esperarme; pero ahora no tiene más que la memoria de aquella creencia, *se empecina en conservar el tamaño de una confianza*⁹ (*Archivo*, 456).

8. En esta etapa del proceso de tramado novelístico el *scriptor* la llama Julieta (pasaje intermedio entre Carlota y Julita), que remite a una de los personajes literarios más prominentes y recordados por su devoción amorosa. Podemos observar cómo va componiendo a Julita Bergner a través de sintagmas definitorios que la caracterizan por su fe, por su intensidad dramática, por la resonancia de su carácter, con la dosis necesaria de masculinidad para convertirla en una mujer-personaje irresistible.

9. El resaltado me pertenece. Es notable el parecido de esta expresión con el título del ensayo de Borges, *El tamaño de mi esperanza*.

La descripción de Julia está impregnada de los sentimientos de Jorge hacia la viuda de Federico, hacia su hermano muerto y sus padres. Julia parece determinada por los otros personajes de la novela: Jorge piensa que “se dirige a cosas que planearon sus abuelos, cosas nunca comprendidas del todo, cosas no enjuiciadas e inevitables”; forma parte de un conjunto inevitable: “es una cara gringa, modelada por un furor frío, no convincente, una cara de la colonia”. Parece impersonal, y sin embargo, se impone como personaje por la intensidad de sus sentimientos, por la fuerza de su locura, por la convicción de su amor por Federico: “cree en Federico muerto” afirma su hermano Marcos de ella. En ese sentido, seguiría la impronta de “los personajes mujeres, [que] son percibidas, descritas y expresadas, casi siempre, desde un dominante yo masculino, sea este el del autor, narrador o de cualquier otro varón” (Izquierdo Rojo, 2011). Pero la melancolía impulsa a Julia a crear un rito del que hace partícipe a su joven cuñado. Para ello, lo recibe frecuentemente vestida de fiesta, enjoyada y con zapatos de taco sin estrenar,¹⁰ de los que se despoja rápidamente poco después de que él llegue a sus habitaciones para dejarlo entrar en su cuerpo y reencontrarse con la intimidad marital perdida. Para penetrar en ese mundo, Jorge debe despojarse a su vez de su identidad, confundirse con Federico en esos encuentros con Julia, por quien siente y proyecta sentimientos ambivalentes: la quiere y quisiera odiarla, imagina cómo va a lastimarla, despreciándola, y a la vez experimenta sentimientos amorosos, de inmensa ternura. Estos núcleos narrativos consignados en el borrador de la novela están desarrollados desde la perspectiva de dos personajes masculinos que ocupan el lugar de hermanos varones (Marcos y principalmente su cuñado Jorge), de su tío y de la sentencia de sus padres que registra tres veces el manuscrito de *Juntacadáveres*: “no podía tener hijos”. Como sugiere su tío Anton, el cura, uno de los personajes más lúcidos del pequeño mundo de Santa María, ella se refugia en su locura y se evade de sus padecimientos a través del delirio místico. Para ello, erige un altarcito en su cuarto donde le reza a la virgen María tratando de crear así una comunión con Jorge buscando que se produzca “el milagro”. Por eso Marcos –en el diálogo que mencionamos al principio– le dice a su tío, con la intención de tranquilizarlo en cuanto a su temor de que los Malabia la alejen de Dios, que no conoce a nadie con tanta fe como ella. En el altar que ha erigido en su habitáculo, Julita adora a Federico y llama a su cuñado, como hacen los sacerdotes con los fieles, a rezar, recortando de la plegaria a la virgen María y reiterando a modo de letanía la frase que alude a la inmaculada concepción: “Y bendito es el fruto de tu vientre –decía

10. Más adelante estableceremos un paralelo con la génesis de “La novia robada” a partir de un testimonio del propio autor.

Julita con una voz áspera”. La oración a la virgen María, replegada a través de las letras mayúsculas que condensan cada palabra, como si se tratara de un abecedario, se inscribe en varias partes del cuaderno manuscrito trazando mojonos en el proceso del devenir-texto. De la plegaria, que aparece por primera vez en la página 10 del borrador manuscrito, se recortará a modo de estribillo una frase que actuará como *leitmotiv* del personaje, “bendito es el fruto de tu vientre, Jesús”. Ese sintagma que simboliza la fe de Julia va a contradecir la sentencia paterna “no puede tener hijos” al oponerle el milagro de una concepción sin cópula, ya que los núcleos narrativos de la relación entre Jorge y Julia giran alrededor de su embarazo, aunque no de Jorge –con quien mantiene relaciones íntimas en cada encuentro nocturno– sino de su esposo muerto. A su vez, Julia reconoce la importancia que tiene el vínculo con Jorge, el elegido luego de la muerte de Federico para perpetuar no solo la memoria de su amado esposo, sino el ilusorio, imaginado e irremisiblemente perdido contacto con él: “–Si nos hemos entendido siempre... Yo estoy viva por eso, de veras sólo por eso, por haberme entendido siempre contigo” (*Archivo*, 458).

Si bien Julita comparte la alienación con otros personajes femeninos de la trama novelística, como las prostitutas de la casita celeste, en su caso porque encuentra en la locura un refugio de la frustración que representa para ella la muerte de su marido, tiene una fuerza dramática que la diferencia de las otras mujeres maduras del relato (viejas desde el punto de vista masculino, se trate de Larsen o del adolescente Jorge). A través de la visión de Jorge Malabia, revelada en su percepción de ella y en la narración de sus actos, se corporiza la fuerza descomunal que por momentos adquiere Julita: lo alza, lo aparta, sería capaz –de acuerdo con la apreciación de Marcos– de aplastarlo de un cachetazo. Consecuentemente, aparece dotada de una potencia física más propia de los varones que se vuelve notoria en sus anchas y hermosas piernas, en sus robustos brazos, de acuerdo con la mirada de Jorge y la descripción que hace de ella. Julita Bergner integraría en parte el conjunto de los personajes femeninos maduros de las novelas de Onetti, pero con reminiscencias de niña-adolescente en sus rasgos físicos, en sus gestos y comportamientos, lo cual la ubicaría en una intersección entre distintos prototipos de mujeres en la narrativa onettiana:

Diferenciamos así *un primer tipo* de mujer madura que podemos denominar, siguiendo su analogía con el sexo opuesto, *la mujer fracasada*, y cuyos atributos fundamentales vienen a ser: Una insatisfacción en el amor (generalmente apreciada ya desde el matrimonio) y la gran decepción que siente ante la diferencia entre lo que esperaba de la vida y lo que la vida realmente le ha dado; consecuencia de esta sensación de fracaso es el intento de huir de esa existencia frustrada, bien por la locura, bien con recuerdos o imágenes que revivan un pasado vivido, bien con la mera ruptura de ese

amor y esa forma de vida, o, incluso, con la muerte, pero nunca, como hace el hombre onettiano, con la imaginación o la creación literaria. A ellas se las considera incapaces para ambas cosas. Simbolizan este fracaso: Cecilia Huerta, Balbina, Beatriz, Gertrudis, Julita Bergner, la mujer de Gálvez, Moncha Insurralde, Kirsten y la protagonista de *Tan triste como ella*.

Un *segundo tipo*, **la mujer alienada o enloquecida** que entra también en la edad de la madurez, de la “mujer” frente a la de la adolescente. Es víctima de una alienación que le impide tomar conciencia del fracaso; otra forma de alienación, es la que afecta a **la prostituta**, quien padece una enajenación impuesta por su “status” y simbolizada por una máscara. **La prostituta**, cuya presencia es constante a lo largo de toda la obra onettiana, sin embargo no es tratada apenas como individualidad y despierta escaso interés, consecuencia de los rasgos despectivos que configuran y definen su arquetipo, a saber: vulgaridad, imbecilidad, estupidez, superficialidad, etc... Es siempre una mujer víctima y objeto desde la perspectiva ajena, pero en cambio, ella se adapta perfectamente a su “profesión” aceptando, sin más problema, la vida. Suele padecer una beatería que raya en superstición y necesita cambiar sus denominaciones, buscar nuevos atractivos en su nombre (Izquierdo Rojo, 2011).

Julia parece contradecir la percepción de *ese dominante yo masculino*, se trate de un narrador o personaje, que plantea Izquierdo. Aunque participa de ciertas características de los diversos tipos de personajes femeninos del universo onettiano, por momentos adopta actitudes usualmente atribuidas a la masculinidad: se comporta de forma dominante como los hombres, fuma, se adueña de la escena, maltrata o desdeña a Jorge adjetivándolo despectivamente (“idiotaidiotita”) como si jugara con él, lo ignora, lo recluta –al modo de Larsen con las mujeres de la vida– para dar rienda suelta a su propio deseo. Sus acciones, desplegadas en las puestas en escena, o las mentiras que inventa, desde la perspectiva de Jorge, parecen contrapesar a los personajes masculinos dominantes en la narración, como puede verse en ciertos tramos del texto:

[...] Junta erguía hacia el techo del dormitorio el cigarrillo encajado en la boquilla y meditaba unos minutos en aquel fracaso y en aquella sensación de fracaso que se vinculaban con todas las mujeres, después de los cuarenta años, y que parecían estar aguardándolas desde el principio, desde el nacimiento o la adolescencia, como un salteador en un camino. O que ellas llevaban adentro y alimentaban con su sangre y algún día inevitable parían para verse acogotadas por él, por el fracaso, y culpar de su existencia a los demás, al mundo, al Dios que imaginaban después de cuarentonas (201).

Desde la puerta que da al jardín, suelta por misterio esta noche, escucho la risa idiota, vuelvo a saber que todo tiene un final.

Pero, arriba, no hay nadie, nada más que Julita, tirada en la cama, mojándose con perfume el escote y la nuca.

Me mira y sé que yo no cuento aunque le sea imprescindible. Ni mis problemas, ni mi alma, ni mis ganas. [...]

–Idiotaidiotita– me saluda con cariño.

Está fumando en la cama, vestida con un traje negro de fiesta, con oro en el cuello y en los brazos. Contempla las vigas del techo con una sonrisa perfecta y enfriada. Yo soy el dueño, el indiferente, el cornudo (227).

En un estudio anterior consideramos que la estructuración de la novela se sostenía por medio de los binomios Bien/Mal y Pecado/Redención, vinculados con el relato bíblico, siguiendo las conjeturas trazadas desde la perspectiva narrativa según la cual la penetración del pecado en la ciudad de Santa María se presenta con la consecuente oportunidad de redención para sus habitantes. Otro tanto podría afirmarse de la composición del personaje de Julita Bergner, quien parece estar diseñada siguiendo ciertos escenarios bíblicos:¹¹ la inmaculada concepción, la anunciación, y finalmente la crucifixión que ella opera sobre su propio cuerpo al colgarse de una viga. En cuanto a la primera instancia, la de la concepción, surge dentro de la lógica narrativa como consecuencia de la locura en la que ella se ha amparado luego de la lacerante muerte de su esposo Federico (aunque en el cuaderno manuscrito se hace hincapié en que el carácter enajenado de Julita tiene un origen lejano, expresado por medio del fluir de

11. Parafraseamos el sintagma empleado por David Viñas para referirse a la trayectoria de Rodolfo Walsh: “En una última (o penúltima) instancia, si tuviera que simbolizar el itinerario de Walsh, echaría mano de escenarios de la Biblia. Con una cita de Daniel arranca Walsh. Entonces, uno, el inicio como *descifrador* frente a los cortesanos de Nabucodonosor. Dos, hacia 1956, con *Operación [masacre]*, el camino hacia Damasco. Y tres, por último, con su carta abierta a la Junta Militar, en 1977, el sacrificio del Gólgota.” (Viñas, 2005).

su conciencia textualizado en el capítulo XXVI de la novela). La pérdida de su marido la ha confinado a la soledad y el aislamiento, pero también a poner sus ojos sobre su cuñado para recrear los encuentros amorosos con su difunto marido, lo que le permite “revivir un pasado vivido” (Izquierdo Rojo). La anunciación (del embarazo imaginado por Julia) se manifiesta en una de las representaciones que ella prepara noche a noche para Jorge encarnando a Federico.

El embarazo fantasma de Julita cruza dos componentes de la narrativa onettiana: en primer lugar, la idea de que las mujeres cuando llegan a adultas pierden los encantos de la adolescencia que las hacían más deseables para el amor desde el punto de vista masculino y desean intensamente parir un hijo, tal como lo plantea un personaje en la primera novela de Onetti, *El pozo*; a su vez, ese elemento compositivo confluye con un núcleo narrativo bíblico extraído del acróstico que escande el borrador: la inmaculada concepción. En cuanto a los escenarios bíblicos, como hemos anticipado, la novela se organiza a partir del cruce de varios binomios que se conectan con el paradigma cristiano: la contraposición entre el bien y el mal, que organiza las prédicas y sermones del cura Bergner, el pecado/redención, que actúa como justificativo de la inacción del cura ante la instalación del prostíbulo en Santa María, la apostasía de los fieles y la casuística,¹² términos que aparecen consignados en el borrador redaccional de la novela. En la génesis del personaje de Julita Bergner confluyen los dos núcleos narrativos mencionados: el oscuro y ciego deseo de parir un hijo en las mujeres adultas –tal como lo plantea el monólogo de Eladio Linacero en el incipit de *El pozo*– y el misticismo cristiano de la concepción, el milagro en el que cree Julia. El contrapunto con este imaginario está dado por el personaje de Jorge Malabia, desde cuya perspectiva contemplamos y asistimos a la locura de Julita: “Mientras bajo la escalera pienso en una planta desconocida, pienso en lo mejor –casi nunca visible– de cada persona, pienso en la situación que sostenemos Julita y yo, mi hermano muerto, el hijo que ella no tiene en la barriga” (Capítulo XXI).

Así como Julia “cree en Federico muerto”, Jorge piensa a menudo en Federico muerto, en el lugar que él vino a ocupar en la sucesión familiar, en la abyección del cuerpo enfermo y posteriormente sin vida de su hermano que invade sus recuerdos: su trayectoria como personaje, en el retrato del artista adolescente que trazan los manuscritos, cruza sus búsquedas estéticas con su iniciación sexual con una mujer mayor que él,

12. Este último significante se insinúa en las primeras páginas del cuaderno, en el diálogo entre Marcos y su tío que tiene lugar en la sacristía de la iglesia. Resulta sugerente una nota del *scriptor* agregada en interlínea que se refiere al término casuística como “Difícil de explicar” (*Archivo*, 8).

relación amorosa que –como en otras novelas del autor– está atravesada por el incesto.

Pienso que la escena de esta noche en la sala quiere decir que mis padres aceptaron la muerte de Federico –que no está más, que el sufrimiento y el recuerdo no pueden tocarse con las manos, que no es posible asociarse ni luchar con los muertos porque son excesivamente maleables y serviles– y que ahora, también para ellos, yo soy Federico, el continuador del continuador ~~del inmor~~ de un Malabia imperecedero que fundó “El Liberal” de Santa Marta. –Hoy volvieron a estar– dice Carlota, sin renunciar al balanceo –Como siempre, teniendo lástima de mí y yo lástima de ellas. Pero ellas, además, con su sucia curiosidad. ¿Y yo tuve esa misma curiosidad, tan sucia, tan mezquina? Cuando era una muchacha, como ellas.

Pero no, todavía, del todo; la muerte de Federico ^{mi hermano} no es aún definitiva y ellos, mis padres, no llegaron a imaginar un futuro desprovisto de Federico. Como Carlota; y como Carlota piensan que soy demasiado joven para encajar en las actitudes, las circunstancias que han imaginado, durante años, para Federico –No entiendo– digo con rabia; ella se detiene y me mira, casi seria, sin ~~terminar~~ ^{concluir} de recoger la sonrisa. Pero no comprende que la quiero, no sabe que es mía y que el tiempo del juego y las historias acaba de ~~concluir~~ terminar (*Archivo*, 105-106).

La lectura y el estudio de los manuscritos permiten observar que los rasgos de los personajes se originan en otros personajes, y los desarrollos textuales se extraen de relatos mayores como el bíblico, siguiendo un procedimiento de recorte, como hemos analizado en un estudio anterior sobre el proceso de escritura de la novela. Este procedimiento se vincula y alterna a su vez con las supresiones, como puede advertirse en la gran elipsis que hace el autor al comienzo del capítulo VII del texto édito al eliminar varias páginas del manuscrito condensándolas en un solo párrafo en el que Julita asiste a su hermano Marcos, maltrecho por la embriaguez, mientras Jorge contempla la escena entre bambalinas, encerrado en un armario entre las ropas de su hermano muerto. Esta escena de comunión entre los hermanos Bergner se despliega y desarrolla a lo largo de ocho páginas del cuaderno manuscrito (238-245) que se resumen en el párrafo inicial del séptimo capítulo donde aparece Marcos muy borracho, estado que le es consustancial al personaje. En las primeras páginas del cuaderno, en un diálogo con el cura Bergner, él define su estar en el mundo apelando a la palabra casuística, una de cuyas acepciones es, en el dominio de la teología moral, la aplicación de los principios morales a los casos concretos de las acciones humanas. Podemos vincular este significativo con el de apostasía, ya que como hemos señalado anteriormente, el sentido religioso de apostasía es de origen bíblico y connota en sentido amplio rebelión

contra Dios.¹³ Esta observación surge a partir de una inscripción de la palabra en la contratapa del cuaderno y ya hemos señalado en otro lugar el peso que tiene en la arquitectura de la trama narrativa. Esta digresión acerca de la apostasía permite observar cómo la intriga novelística se va tejiendo en contrapunto mediante dos operaciones que se sitúan en las antípodas la una de la otra: la primera es el mencionado procedimiento de supresión o corte, que consiste en una sinopsis que extracta lo que ha sido desarrollado a lo largo de numerosas páginas manuscritas, y la segunda operación es la inscripción de una palabra sugerente, como las ya citadas apostasía o casuística, que disparan toda una red de asociaciones y de desarrollos posibles para el proceso de escritura.

A continuación reproducimos y transcribimos las ocho páginas en las que se desarrolla el incipit del capítulo VII lo cual permite apreciar la operación de síntesis textual:

13. Ampliamos aquí la explicación del término apostasía tal como lo hicimos en el artículo citado: no obedecer a Dios ya sea por seguir falsos dioses (la idolatría) o por una desviación moral de la ley. Las causas de la apostasía pueden incluir la enseñanza de falsos maestros, y la adopción de una vida de pecado promovida por los herejes, la persecución y la tentación satánica. Frente al peligro de la apostasía los autores apostólicos presentaban un antídoto: la exhortación de perseverar hasta el fin; estar firmes y retener la doctrina apostólica, retener la confianza en Dios, y resistir al diablo en la confianza de que Dios fortalece a su pueblo frente a las adversidades que pueden llevarlo a la apostasía. Puede advertirse aquí la matriz de los sermones del cura Bergner.

No en ^{el} ruido del automóvil; @ sin embargo el
pequeño coche al pararse en la noche del camino,
hacia el centro de la ciudad, la cabeza del hombre
se inclinaba sobre el volante, la de la mujer, de
hacia atrás. URUGUAY
BIBL. OFICIA
MONTEV. URUGUAY
ARCH. VO.
1953 Y ahora, estoy segura, Dios
lo quiso, voy a tener un hijo de Federico. Otra
vez, Federico. Lo voy a tener. S.C.O.
D. 18-53 Ciego el bra-
zo a fuerza, abajo, el cuello del cuello de
Marecos. Antes de que ella entienda me acerco
a tocarle la cabeza y acepto pensar se hace
tres meses que recibí mi hermano, ~~pero con~~
pregunta sin hablar, sin decir, si ~~ella~~
Incluíte ~~podría~~ puede verme tan bien, tan
imbuible, como para ~~no haberme oír nada de~~ esa periódica
incomodidad de los cuerpos. — ¿Entonces?
pregunta: angustiada, en los poros de Marecos
en el jardín, en el beso y los brazos; así que los
tentativas, el forajido de Marecos en la llaga en
la cerandera. No fue yo que me encuentre aquí, no
puede encontrarme aquí; me de seguir así mi vida.
— Hace ya tres meses que recibí mi hermano —
dijo como si dijera otra cosa — No puede ser,

entonces - apuro. Oigo el castillo que golpea
y fracasa en la cerradura. Esta angustia cruel,
este miedo mío de la presencia de Marcos, de sus
pequeños ojos furiosos, de sus pensamientos y co-
mon tonos, de su cuerpo pesado y maduro, este
miedo se transmite a ella. Julieta me empuja
a la mano con la cabeza y pierde la sonrisa -
- Marcos - murmura, me mira y, me sonrío,
no alcanza a verme; se levanta y me toma del brazo,
me mueve a la izquierda y después a la iz-
quierda. No es más alta que yo, pero me empuja
y me ablanda - En el beso no, porque a lo me-
jor se acerca domina - Me hace borrar los pies
de la cama y me desvía hacia la izquierda: abre
la puerta frente al armario y se hace entrar,
sin empujarme, en la sombra que hace a
nada, a la luz y humedad. Me siento en
un baño y a propósito abre en su ojos
un abrigo que cubre, la refugio contra una
suavidad pedrada, contra un perfume avoca-
do y real. En pos de las sillas por la
cerca pero so los más de animarse, se penetra

Pero no se se la cuenta. Hablé hasta lo no sé y después no
quise saber más. La Anhica notó la cosa de que quería
hablarme de eso. Todos se corrieron y. Ya en lasomas. Pero
ahora, en los momentos, volvió a hablar. No podía preguntarle
y volver a alguien. Estaba borracho, pero no estaba borracho
cuando me iba a hablar a mediodía. Y voy a ir solo, le
dije; voy a ir solo porque en esta ciudad no hay ruidos,
no hay ruidos, y voy a ir solo la casa, voy a ir a ir a
una inmundicia el río. — En la sombra, con los ojos
cerrados, yo sé que de la tapa de la cabeza va a venir
con mi peso, es como no estar, ni aquí ni en ninguna
parte. Puede ser de todo este mundo la voz de
México que se infla y se achica, como un objeto, los
palabras de cuando la voz de México, pero no puedo entender, ni
abrirlo, ni tocarlo; la unicidad y el abstracción de
que se alteran para sustituirse — pero todo me, man-
trao cuando la comparación del mundo (o la comparación está aquí,
en esta sombra, en el territorio, en la vida y el mundo y las
voz y los usos de las palabras se convierten a mundos en la
comparación) y sé de México, cuando parece, en esto no puedo
ser menos vago que ahora; yo sé de la palabra, y cuando
este mundo doblado, este destino de tiempo el abstracción
y la unicidad, nada de mi podrá ser recordado. — Ahora
hora, con la boca abierta, interrumpiéndome para

22 pasar la saliva y los mocos: debe tener la cabeza en los
 rodillos de su sillona y ésta mirará lo que se da del fuego
 en la chimenea. Pienso que le ocurre a él, a los
 otros, a las cosas grandes y cosas, cosas, sus
 cosas, ^{mandado} cosas de Meica en el automóvil, porque él que
 te: No me toques, él y sus cosas, soy más cosas grande.
 cosas ^{revelación} — ^{revelación} el tema que sabe como se fue a
 él por el todo, que en un día de vida en un
 una vez y otra — pero yo sé que soy sus cosas. Estoy en el
 punto, soy la última palabra. Pero siempre lo está
 sabiendo, ¿verdad? Y un día, yo sé que un día.
 — ¡Buen día! y la cosas que es, pero la está de lejos a
 que está a esta lado de la cama; me siento unida a ella
 minutos y minutos el silencio de Meica y, sin
 giro, pronto, trato de escribir ^{in silencio} con un disgusto, su
 mirada, sus firmes, en lo que puede ser posible — aunque
 sea un error — la actividad de su cuerpo vestido de negro.
 Debajo de la ropa, sólo puedo imaginar un cuerpo
 que es y blanco, caliente pero no de él, en una línea
 de puntada y fuego, casi invisible, en el libro. ^{ella}
~~de un~~ En el silencio de Meica — hay un profundo
 un ruido de tela arrugada — ella también la que
 él no puede ver y proponer a Meica a él, ¿no?

J.C.O.
 D.12.55
 100 1000
 100 1000
 100 1000
 100 1000

Transcripción de las páginas del cuaderno reproducidas por las imágenes:¹⁴

[238] No oigo ^{ahora} el ruido del automóvil; ~~te~~ imagino [a][<el>] pequeño coche alejándose en la noche del camino, hacia el centro de la ciudad, la cabeza del hombre inclinada sobre el volante, la de la mujer echada hacia atrás. Y ahora, estoy segura, Dios lo quiso, voy a tener un hijo de Federico. Otra vez Federico. Lo voy a tener. Oigo el bocinazo afuera, abajo, el aullido del coche de Marcos. Antes de que ella entienda me acerco a tocarle la cabeza y acepto pensar que hace tres meses que murió mi hermano, ~~pienso sin~~ pregunto sin hablar, sin rencor, si ~~es~~ si Julieta ~~podrá~~ puede creerme tan niño, tan imbécil, como para ~~ignorar~~ ^{no haberme enterado de} esa periódica inmundicia de las mujeres. –¿Entonces?–pregunta; angustiado, oigo los pasos de Marcos en el jardín, en el barro y los charcos; oigo las tentativas, el forcejeo de borracho con la llave en la cerradura. No quiero que me encuentre aquí, no puede encontrarme aquí, me da vergüenza y miedo.

–Hace ya tres meses que murió mi hermano– digo como si dijera otra cosa. –No puede ser, [239] entonces– afirmo. Oigo el pestillo que golpea y fracasa en la cerradura. Esta angustia concreta, este miedo mío de la presencia de Marcos, de sus pequeños ojos furiosos, de sus pensamientos y comentarios, de su cuerpo pesado y maduro, este miedo sí se trasmite a ella. Julieta me empuja la mano con la cabeza y pierde la sonrisa.

–Marcos– murmura; me mira y, nuevamente, no alcanza a verme; se levanta y me toma del brazo, me maneja hacia la derecha y después a la izquierda. No es más alta que yo, pero me encojo y me [<ab>]lando. –En el baño no, porque a lo mejor necesita vomitar– Me hace bordear los pies de la cama y me desvía hacia la izquierda; abre la puerta junto al armario y me hace entrar, sin empujarme, en la sombra que huele a ratas, alcanfor y humedad. Me siento en un baúl y apoyo la ~~cabeza en u~~ mejilla en un abrigo que cuelga, la refrego contra una suavidad peluda, contra un perfume evocador y reacio. Un poco de luz entra por la cerradura pero no hace más que anunciarse, se penetra [240] en el armario, sólo sirve para que pueda considerar mejor la oscuridad en que estoy metido. Ya no tengo

14. El criterio de transcripción se consigna al final del artículo, en el anexo.

miedo, me siento casi completamente feliz, con ellos, escuchando a los otros y sin embargo aparte, sin participar. ~~¶~~ Marcos no sabe que estoy aquí, ella me recordará pocas veces y en forma distraída. –Perdón– dice Marcos– pero hay que seguir viviendo. Si uno está vivo, tiene que seguir viviendo, quiera o no. Perdón, pero no te enseñe nada, lo sabés ~~mejor que yo~~ tan bien como yo, aunque s no entiendas lo que eso significa. Las putas están aquí. Pero nadie sabe lo que significa. Hay un prostíbulo metido entre nosotros y nadie se ruboriza. Lo digo y lo repito. Lo estuve diciendo a todo el mundo hasta el anochecer. Y a nadie le importa, nadie comprende. Si la cosecha es buena, sólo importa la cosecha; si es mala lo mismo. Hay un prostíbulo entre nosotros y no se dan cuenta de que es igual que cada casa de la ciudad fuera un prostíbulo, que la plaza y las calles apestan. Lo conozco: ese perfume que sólo se usa en los polvos y el [de][<la>]del[a]estufa a querosene de la estufa y el del tabaco rubio. Estás viva y es peor que yo porque no sólo tenés la responsabilidad por vos sino por él. (Tal vez haya mirado el retrato de Federico y tal vez sepa y haya pensado en la barriga de Julieta).

[241] Pero nadie se da cuenta. Hablé hasta la noche y después no qu[e][<s>]e saber más; le hubiera roto la cara al que quisiera hablarme de eso. Todos se sonríen y hacen bromas. Pero ahora, con los muchachos, volví a hablar. No podía aguantarlo y voltee a alguno. Estaba borracho, pero no estaba borracho cuando empecé a hablar a mediodía. Y voy a ir solo, les dije; voy a ir solo porque en esta ciudad no hay machos, no hay machos, y voy a quemar la casa, voy a tirar toda esa inmundicia al río. – En la sombra, con los ojos cerrados, ya seguro de que la tapa del baúl no va a crujir con mi peso, es como no estar, ni aquí ni en ninguna parte. Puede ser que todo esto suceda – la voz de Marcos que se infla y se achica, como un globo, las palabras de consuelo de Julieta, que no puedo entender, mi abandono, mi tristeza; la curiosidad y el aburrimiento que se alternan para sustituirme –; pero todo tiene, mientras sucede, la imprecisión del recuerdo (o la imprecisión está aquí, en esta sombra, en el dormitorio, en la ciudad y el mundo y las voces y las cosas que ellos cuentan sólo vienen a hundirse en la imprecisión) y sé que mañana, cuando piense, en ésto no podrá ser menos vago que ahora; yo detrás de la puerta, en cambio, este cuerpo doblado, esta lástima que desaloja al aburrimiento y la curiosidad, nada de mí podrá ser

recordado. – Marcos llora, con la boca abierta, interrumpiéndose para [242] aspirar la saliva y los mocos; debe tener la cabeza en las rodillas de su hermana y ésta mirará lo que queda del fuego en la chimenea. Pienso que le acaricia el pelo, o los hombros o las manos grandes y cortas, rojas, sin uñas, sucias manchadas de la grasa de automóvil; porque él grita: No me toques, estoy sucio, soy más sucio que nadie. Pero yo – otra vez nuevamente el tono que sube como si fuera a empujar el techo y cae enseguida hecho suspiro, una vez y otra– pero yo sé que soy sucio. Estoy en el fondo, soy la última porquería. Pero siempre lo estoy sabiendo, ¿entendés? Y un día, yo sé que un día...

– [Carlota] [<Julietta>] habla y da unos pasos, pisa la tabla floja que está a este lado de la cama; me siento unido a ella mientras examinamos el silencio de Marcos y, vertiginosamente, trato de coincidir ^{con Julieta} en su disgusto, su miedo, su firmeza, en lo que pueda expresar – aunque sea por error – la actitud de su cuerpo vestido de negro. Debajo de las ropas, sólo puedo imaginar un brazo grueso y blanco, colgando pero no desatendido, con una línea de plenitud y fuerza, casi masculina, en el hombro. ~~EHa descubre~~ [en][<En>] el silencio de Marcos – hay un ronquido, un ruidito de tela arañada – ella descubre lo que yo no puedo ver y propone: -¿Vamos a rezar?

[243] Es como despertar, sentado un segundo sobre el baúl (y alcanzo a tomar conciencia de mi cuerpo débil y su edad, del ~~la-er~~ orgullo y ^{el} secreto que puede reflejar mi cabeza, echada hacia atrás y contra las ropas de mi hermano, los olores, los papeles doblados, las monedas, los rostros que él dejó en ellas), ~~despertarme~~ sentirme aquí y estar en el momento siguiente en el dormitorio, creyendo que quiero a Julieta y que fué con deseo que imaginé su brazo derecho colgante y desnudo. Pero Marcos empuja una silla y equivocándose, casi corriendo, cruza el cuarto y se encierra en el baño. Mis entrevistas nocturnas con Julieta siempre terminan así. “Vamos a rezar”, dice ella; o se arrodilla junto a la cama y entrelaza los dedos, esperándome. Me inclino a su lado y voy repasando, con la lengua sujeta y mordida, las palabras del Ave María; ~~er~~ ^{me invade} un entusiasmo generoso, ~~er~~ ^{alcanzo} la convicción ^{desinteresada} de que las almas pueden acariciarse entre sí mientras ordeno las frases del ángel; solemne y lento, sin felicidad, pienso las cuatro líneas finales. Así, alternando ~~er~~ ^{en} la sensación de júbilo y la de rutina, y sin incurrir nunca en otra oración, hasta que ella deja caer las manos en la colcha y alza ^{con} la cabeza un gesto de calma, mis- [244] terio y superioridad. A veces, mientras reza, le espío la boca bisbiseante, las expresiones de ansiedad y comprensión que alterna su cara; [sin][<y>] nunca puedo saber si sucederá o no lo mismo cuando

ella reza a solas. Ahora lo está haciendo, pero no puedo verla; friolento, temeroso del encierro y de la ~~idea de~~ asfixia sólo me es posible escuchar el murmurio apresurado de sus rezos y los ruidos de tos[,] [<y>] agua que hace Marcos mientras vomita en el baño. Y en el silencio de la noche sin viento, el silencio [ce][<có>]ncavo del cielo ~~que~~ ^{donde se} recoge y ^{se} aleja la lluvia – los ruidos que hacen las bocas de los dos hermanos se asemejan, se mezclan en la común dualidad de querer mantenerse íntimos y secretos, y querer ser escuchados y compadecidos. – No voy a asfixiarme, no soy yo el que está para siempre preso en la oscuridad, entre tablas herméticas, ~~dando~~ ^{recibiendo} de sí mismo los horrores, los únicos elementos con los que puede actuar. Marcos saldrá del baño y simulará que vuelve a la costa en el automóvil rojo, sin color en la noche. Ella vendrá a rescatarme y me besará la mejilla junto a la puerta del dormitorio; y mientras me bes[a][<e>] y ^{mientras} baj[o][<e>] cauteloso la escalera, pensaré en por qué me escondió, por qué no quiso que Marcos me viera, por qué puede presu- [245] mir lo que imaginará Marcos si me encuentra a medianoche en el dormitorio. Cruzaré el jardín tragándome el aire con la boca abierta, robaré un pedazo de pan y carne en la cocina, antes de subir a mi cuarto, antes de volver a enfrentar el fracaso ~~en~~ inclinado sobre la hoja en el escritorio, sobre los versos muertos, de letras trabajadas. El coche de Marcos volverá, deslizándose con un viscoso sonido hipócrita encima del fango, y él cruzará a su vez el jardín, marcará una silenciosa diagonal sobre mis pisadas, para golpear con la yema de los dedos en la ventana de la sirvienta. Oiré la excitación, el ~~miedo~~ ^{la negativa y} sueño, la delicia del miedo en la voz de Rita; luego ella se levantará descalza para abrirle y, si no estoy muy cansado, volveré abajo para espiarlos, meterme en el asco, la envidia y la incompreensión, ~~añe~~ cargar – porque me corresponde – con [te][<la>] vergüenza de cada cosa que ellos hagan.

(Este capítulo sigue, ver más adelante. Aunque ya es muy tarde, Jorge va al Berna con la esperanza de encontrar a Tito; se encuentra con Quevedo)

Las ocho páginas que narran la escena entre los hermanos Bergner –las cuales reproducimos y transcribimos a modo ilustrativo– se resuelven en un solo párrafo en la versión publicada:

Estuve escondido detrás de la cortina del altarcito, inmóvil todo el tiempo que demoró Julita ayudando a su hermano a vomitar en el baño. Los oí hablar y susurrar, escuché a Marcos repetir las amenazas contra el prostíbulo y contra toda la ciudad. Después, los ruidos de derrumbe en la escalera y el motor del cochecito rojo rodando hacia la costa. Julita estuvo dando vueltas por la habitación antes de separar las cortinillas, acomodar las flores y las imágenes, e invitarme a rezar (55).

La lectura y análisis de los manuscritos permite hacer visible la poética de la brevedad que marca las elecciones de Onetti, entre otros notables escritores, como Hemingway y Piglia, que señalan que mientras más se suprima de un relato, más ganará este en intensidad y calidad literaria.¹⁵ En este sentido, podemos citar la autoindicación que Onetti consigna en el cuaderno de *Juntacadáveres*: “Hay que sacar mucho al principio, hay repeticiones, hay exceso de prólogo”.

La novia robada

Aunque Onetti se haya manifestado con frecuencia refractario a hablar sobre su propia obra, algunas de sus declaraciones en entrevistas televisivas y reportajes resultan muy esclarecedoras de la génesis de sus narraciones, tal como podemos apreciarlo en el prefacio-reportaje a la edición de “La novia robada” coordinada por Ricardo Piglia,¹⁶ en el que el escritor uruguayo explica:

No recuerdo cuando escribí *La novia robada*. ¿De dónde viene ese cuento? Convendría hablar de inspiración y trance y médium. [...]

Era una niña muy hermosa que trabajaba o concurría a una embajada en Montevideo. Tuvo novio, se comprometió, hizo un viaje a Europa para comprar encajes, puntillas o lo que sea necesario para un vestido de novia. Cuando volvió, el prometido mostróse renuente. [...]

Cuando supe dije: —¿Y ahora? Laura Dolores se hará un uniforme de novia para ir a la embajada, para viajar en taxi, para recorrer vidrieras.

Era un mal chiste; pero yo lo estuve viendo así.

15. En el prólogo a su primer libro de cuentos, *La invasión* (2006, 12), Piglia se refiere al ejercicio de revisión del material publicado en la que los “cortes y supresiones” estuvieron guiados por la idea atribuida a Hemingway, de que “todo lo que podamos sacar de un cuento, lo va a mejorar”.

16. Piglia aclara que se le habían enviado a Onetti una serie de temas y cuestiones vinculados con el relato y con el conjunto de su obra que el editor había decidido no reproducir para no entorpecer el reportaje (firmado al pie con el nombre de Juan C. Onetti y fechado el 31 de mayo de 1970) ni interrumpirlo con aclaraciones o comentarios, lo cual marca la distancia que ha impuesto el entrevistado. El cuestionario no aparece reproducido en dicha edición pero puede inferirse, a partir de las respuestas de Onetti, que se vinculan con el proceso de escritura del relato en particular y con cierta teoría de las formas narrativas; su lectura permite advertir los intereses del entrevistador. Al respecto, podemos mencionar que en un diálogo con jóvenes investigadores publicado una década atrás en la revista *Recto/Verso*, Piglia expresó su interés por la crítica literaria consagrada al estudio de los procesos de escritura. Cf. Piglia R., Ali M. A., Bellon G., Estrade C., Durante E. (2007). “‘Me interesa cualquier crítica que se ocupe de los procesos de construcción’. El escritor Ricardo Piglia entre la crítica y la creación literaria”. En *Recto/Verso*, núm. 2, “Latinoamérica: un eldorado de papiers”.

A esto se agrega la historia de una mujer que cincuenta años atrás se paseaba vestida de novia, en noches de luna llena, por el jardín de un caserón de Belgrano (R).

En algún momento las cosas se juntaron y tuve que escribir el cuento de un tirón como se escriben todos los cuentos, aunque después se corrija, alargue o suprima.

No; no puedo decirle nada del cuento en general ni de su autonomía ni de cuánto pesa en lo que llevo escrito.

Cuando a uno le ocurre un cuento no tiene más remedio que liquidarlo por lo más en un par de días o noches.

Y, por lo menos, el esqueleto. Cuando la ocurrencia es una novela, hay que resignarse y tenerla y escribir un año o dos.

En ambos casos, la palabra fin es en verdad la última palabra. La historia, aventura o ensueño queda liquidada para siempre. Ya no me importa, ya no es mía. Se trata de algo que alguien hizo y que yo no leeré.

Ni siquiera para corregir pruebas (Onetti, 1970).

En este diálogo que mantiene con el por entonces joven escritor argentino Ricardo Piglia sobre el punto de partida del cuento, resalta ese traje de novia preparado con tanta ilusión, para el cual Moncha Insaurralde ha viajado a Europa a comprar encajes, puntillas y tules. El vestido se convierte en un personaje que impulsa a la novia a transitar a través de distintos espacios. En el caso de Julita Bergner, desde el estatismo y el encierro que le impone la melancolía por la muerte de Federico, ella se viste de fiesta para recibir a Jorge y recrear “a dúo –como afirma su hermano Marcos– los méritos del difunto”, celebrándolos.

La joven viuda, menuda e inmensa a la vez según la visión de Jorge: “Los hombros estrechos, los senos pequeños, cada uno, exactamente, para el hueco de una mano; más abajo de la cintura flaca todo se ensancha y exagerado, casi bestial” (*Archivo*, 56) como el personaje de Moncha Insaurralde en “La novia robada” (descrita de un modo similar, como una mujer flaca de grandes caderas) se reencuentra con su amor muerto a través de los atuendos. Ambas tienen o adoptan en sus actitudes una dosis de masculinidad que las vuelve muy atractivas para los hombres, dotadas de un gran magnetismo: “Es fácil escribir jugando; según dijo el viejo Lanza o algún irresponsable nos dijo que informó de ella: una mirada desafiante, una boca sensual y desdeñosa, la fuerza de la mandíbula”. Para Díaz Grey es una mujer atractiva, cuya percepción recuerda los rasgos de Julita: “Si pudiera verte otra vez desafiando la imbecilidad de Santa María, sin defensa ni protección ni máscara, con el pelo mal atado en la nuca, con el exacto ingrediente masculino que hace de una mujer, sin molestia,

una persona. Eso inapresable, ese cuarto o quinto sexo que llamamos una muchacha”.¹⁷

Moncha, que ha sido abandonada por su novio luego de una promesa incumplida de matrimonio, también se quita la vida a los veintinueve años, provocando en los habitantes de Santa María el recuerdo de Julita Bergner: “Otra loca, otra dulce y trágica loquita, otra Julita Malabia en tan poco tiempo y entre nosotros, también justamente en el centro de nosotros y no podemos hacer más que sufrirla y quererla”.¹⁸ En efecto, el relato “La novia robada” parece detonar a partir de ciertos sintagmas de la novela *Juntacadáveres*, como el que citaremos a continuación: “Y es mentira pero te vi desfilas frente a la iglesia, cuando Santa María se sacudió el primer, tímido, casi inocente prostíbulo, joven, vigorosa y torpe equivocando el paso, con tu expresión de prescindencia y desafío, detrás del cartelón donde flameaban con audacia y timidez las altas, estrechas letras negras: ‘Queremos novios castos y maridos sanos’”. La cita textual del cuento –cuya primera edición es de 1968– permite observar cómo el autor retoma uno de los núcleos narrativos de la novela no solo para darle unidad a su universo ficcional al evocar esa circunstancia, sino también por la potencia que tienen esos elementos consignados en el cuaderno, como afirma Benjamin en su ensayo “El narrador” (1972 [1936]), cuando compara el arte de narrar con la fertilidad de algunas semillas que se han conservado guardadas durante décadas o aún siglos en las pirámides y que, sin embargo, conservan todo su vigor generativo para eclosionar más tarde.

El vestido de novia

La entrevista de Piglia a Onetti, distante en el tiempo y en las circunstancias que se revelan en el título del prefacio-reportaje a “La novia robada”, “Onetti por Onetti”, nos permite espiar a través de una ventanita la escena de escritura y asistir al nacimiento de un elemento narrativo con intenso poder dramático como lo es el vestido de novia de Moncha Insaurralde.¹⁹ Como hemos señalado en el apartado anterior, la

17. Onetti, J. C., “La novia robada”, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 30.

18. Onetti, J. C., *Op. cit.*, 30. En la página 67 del manuscrito de *Juntacadáveres*, Marcos Bergner, el novio imaginario de Moncha Insaurralde, le dice a Jorge Malabia, con quien poco después irá a vivir a la casa de la costa: “–Ni recuerdo el nombre. Una muchacha, una vasquita. Historia vieja”.

19. Conviene señalar que la instancia narrativa oscila entre el apellido Insaurralde e Insaurralde en el texto publicado, en tanto que en el caso de *Juntacadáveres* las variaciones entre Julita-Julieta y Carlota se resuelven a favor del diminutivo afectuoso, pleno de ternura, de Ju-

indumentaria adquiere el carácter de un personaje porque moviliza la acción narrativa, impulsando la escritura del cuento según podemos leer en el testimonio del autor.

Por su parte Julia, con sus puestas en escena para los encuentros nocturnos con su joven cuñado, también recurre a la vestimenta para generar una situación dramática: un abrigo de pieles sobre el cuerpo desnudo, trajes o vestidos de fiesta coloridos o desprovistos de color (como el negro), zapatos de tacón nuevos, combinados con la vestimenta; las joyas de oro relucen en sus brazos, cuello y cabellos de un modo sensual, que estarían más en sintonía con una celebración importante, ajena al “olor a mugre agria” que según Marcos invade sus habitaciones y su soledad.

De la vestimenta con la que Julia recibe a Jorge, resaltan dos trajes de fiesta: uno negro, en el que confluyen el luto que guarda por la muerte de Federico con la elegancia y la sobriedad de un traje de noche, y uno de color celeste, en el que nos detendremos, para trazar un paralelo con la casita de la costa, con la cual armoniza y se emparenta. Caracterizada a través del recurso de la personificación, la prenda parece adquirir vida propia como el vestido de novia de Moncha Insaurralde. Cito los fragmentos del texto publicado en los que aparece el traje celeste:

...ella tiene un vestido de noche celeste, que le toca los zapatos brillantes (189).

Vacía su vaso y se levanta, el vestido celeste oscila con libertad cerca del piso, murmura, se dilata y se cierra (193).

Preñada o no –cada una de las mentiras puede dar un paso adelante esta noche, ocupar un lugar en el mundo– el vestido celeste hace una curva en el vientre, se adhiere entre las piernas. Enternecido, reconozco su locura en los zapatos de raso, con enormes tacos, sin uso, brillantes en la comba de las suelas (195).

Hay una expresa conexión entre el color de la vestimenta de Julia y la casita de la costa en la que Junta montó el prostíbulo: celeste alude al cielo, a su color y a la condición de beatitud. Como la casa donde Larsen y las mujeres instalaron el prostíbulo, propiedad que podría pertenecerle a Julia como un bien aportado a la sociedad conyugal por los Malabia, el vestido que cubre su cuerpo encinto en su imaginación es celeste; mediante el color se establece una alianza con el cielo, con el milagro de esa concepción, con

lita para la versión definitiva de la novela. De todas las opciones consideradas, Carlota parece la más antigua y podemos vincularla con la connotación de la dureza atribuida a la gestualidad tanática del personaje que la hubiera asimilado más aún a una “cara gringa, una cara de la colonia”, mientras que Julia y su diminutivo cariñoso la dotan de singularidad diferenciándola y a su vez asemejándola al proverbial personaje de Julieta por su incondicional entrega amorosa.

la gracia de (Santa) María. El sintagma “ella tiene un vestido de noche celeste” une dos elementos contrapuestos en una construcción sustantiva más breve “noche celeste” que funciona como un oxímoron enlazando a su vez los dos trajes de fiesta con los que Julia recibe a Jorge: el negro y el celeste. Aquí podemos señalar dos esferas también: la terrestre, que corresponde a los bienes, a la herencia de los Malabia, a la casa del pecado, y la celeste, color que tiñe la casita de la costa pero también los delirios de Julita, cuya locura, anterior a su relación con Federico y temprana viudez, le permite creer en el milagro de un hijo póstumo de su marido. En el personaje de Julita Bergner convergen las series de opuestos del relato bíblico plasmadas en la relación incestuosa que mantiene con su joven cuñado, y en sus delirios místicos, que la redimen del pecado, a través de la adoración a Federico y a la virgen María en el altar donde cada noche convoca a Jorge a rezar en ese espacio consagrado a la ofrenda a Dios y la unión matrimonial, como la que celebra en el recuerdo del narrador de “La novia robada” el extravío de Moncha, la “otra dulce y trágica loquita, otra Julita Malabia...”:

Y luego, lentamente, cada noche clara, la ceremonia de la mano, ya infantil, extendida con su leve, resucitado temblor, a la espera del anillo. En este otro parque solitario y helado ella, de rodillas junto a su fantasma, escuchando las ingastables palabras en latín que resbalaban del cielo. Amar y obedecer, en la dicha y en la desgracia, en la enfermedad y en la salud, hasta que la muerte nos separe.²⁰

A modo de réquiem

Tal como Moncha Insaurralde, su ilusoria cuñada puesto que la vasquita, como la llama Marcos, evoca una y otra vez en su vagar solitario a su prometido perdido, Julita Bergner se suicida antes de los treinta años colgándose de una viga en los altos de la casa de los Malabia. El atavío que elige para su último acto la acerca peligrosamente al borde de la infancia, tal como señala Jorge Malabia en un amanecer de Santa María cuando recuerda la noche, la madrugada y el amanecer, sin solución de continuidad, que pasó a su lado; esa regresión está magníficamente expresada a través de un soliloquio, “hablándole a las vigas y a la nada”, al rememorar su trágica relación con Federico:

Estoy mirando la gran olla de bronce colgada sobre el fuego de la chimenea. Soy chica; sentada en el gran sillón que nos dejó la abuela, me hamaco mirando desde lejos el ardor de las astillas y las luces de Nochebuena que

20. Onetti, J. C., *Op. cit.*, 28.

entreveran las chispas, me hamaco y espero el sueño, la orden de dormir con mi muñeca, porque soy muy chiquita y no quieren que me acerque al fuego (*Juntacadáveres*, 232).

Al quitarse la vida alcanzará una “vejez repentina y creciente... luego de rebotar en la infancia” para darle el último “adiós a un mundo hecho, administrado por hombrecitos imbéciles” (*Juntacadáveres*, 277-278). Julita vuelve a la niñez eligiendo una vez más la vestimenta acorde para despedirse del mundo, ya que se cuelga en su dormitorio con el uniforme de una colegiala: túnica blanca, un lazo azul para su cuello ahora doblemente enlazado, por el moño y por la trama que la ahorcó, con medias negras tirantes que insinúan y proponen el luto y a la vez evoquen una parte de su cuerpo que incitaba la lujuria. Antes de tan trágica decisión, circuló por el relato como un personaje femenino *restallante*, intenso, conmovedor, capaz de provocar una inmensa ternura en su ininterrumpido diálogo con los límites de la existencia humana: la temprana infancia, la locura y la muerte.

Bibliografía

- ALÍ, M. A. (2013). Juan Carlos Onetti: La escritura con propósitos. *Cuadernos LIRICO*, número 9. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1061>.
- BALDERSTON, D.; DOLLARD, M.; HOYOS, J.; ORTIZ, R. y URLI, S. (2014). “Pidiendo estilo y aciertos para los errores: reflexiones sobre un primer manuscrito de *Juntacadáveres*”. *Lo que los archivos cuentan*, número 3, pp. 153-190. Disponible en: <http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/file/7674/1/lo-que-los-archivos-cuentan-3.pdf>.
- BENJAMIN, W. (1991). “El narrador”. En W. BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, España: Taurus.
- IZQUIERDO ROJO, M. (2011). “Las mujeres dichas y el comercio sexual. Género, erotismo y sexualidad en Juan Carlos Onetti”. *Encuentros latinoamericanos*, número 12. Disponible en: <http://www.fhuce.edu.uy/index.php/estudios-interdisciplinarios/centro-de-estudios-interdisciplinarios-latinoamericanos>.
- ONETTI, J. C. (2007 [1964]). *Juntacadáveres*. Buenos Aires, Argentina: Punto de Lectura, primera edición.
- _____. (2002 [1973, 1978]). *La novia robada*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- ONETTI, J. C.; PIGLIA, R. (2002) [1973, 1978, segunda edición, nuevamente compuesta] “Onetti por Onetti (Reportaje de Ricardo Piglia)”. *La novia robada*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

- PIGLIA, R. (2006 [1967]). *La invasión*. Barcelona, España: Anagrama.
- PIGLIA, R.; ALÍ, M. A.; BELLON, G.; ESTRADA, C.; DURANTE, E. (2007). “‘Me interesa cualquier crítica que se ocupe de los procesos de construcción’. El escritor Ricardo Piglia entre la crítica y la creación literaria”. *Recto/Verso*, número 2, “Latinoamérica: un eldorado de papiers”. Disponible en: <http://revuerectoverso.com/>.
- VIÑAS, D. (2005). *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.

Transcripción de los borradores redaccionales de los capítulos XXVI y XXVII de *Juntacadáveres*.²¹

Códigos y criterios de la transcripción

Las tachaduras serán reproducidas y los términos que las han reemplazado serán transcritos entre líneas. Se diferencia si la interlínea es superior o inferior.

[] Tachado, borrado. Con tachado simple las tachaduras de un solo trazo, con doble tachado los borrones.

[] [<>] En caso de sobreescritura. Si se lee la palabra de abajo, se pone entre paréntesis rectos y al costado la palabra que se sobreescribe entre los signos de interlínea y los paréntesis rectos.

« » Agregado en margen
(ileg.) Ilegible

Las páginas del manuscrito aparecen entre corchetes de la [54] a [59] y de la [62] a [64].

[54]
(H)

Desde la puerta que da al jardín,²²~~abierta~~ y suelta por misterio esta noche, escuch[é][<o>] la risa idiota, ~~volv~~^ívuelvo a saber que todo tiene un final. [Pero, arriba, no [había] [<hay>] nadie,^{nada} más que Julita, tirada en la cama, mojándose con perfume el escote y las orejas.

Me mir[ó][<a>] y ~~sup~~^é que yo no ~~contaba~~^{cuanto} aunque le ~~fuera~~^{sea} imprescindible. Ni mis problemas, ni mi alma ni mis ganas. Ni siquiera la boina, la pipa, la revuelta angustia de los versos que ~~había estado~~^{estuve} escribiendo. Recuerdo la luna amarilla y redonda en el cielo, disminuido del jardín.

Ahora Julita vuelve a reír pero más despacio, prolongando las pausas, agotando la ~~(ileg.)~~^{histeria} y el contento.

~~Idiota idiota~~ me saluda con cariño.

Está fumando en la cama, vestida con un traje negro de fiesta, con oro en el cuello y en los brazos. Contempla las vigas del techo con una sonrisa

21. Hemos escogido anexas aquí esta transcripción parcial del cuaderno en función de los núcleos narrativos desarrollados en el artículo, de ahí que solo presentemos el incipit del capítulo XXVII.

22. Desde aquí el cuaderno está escrito en tinta.

perfecta y enfriada. Yo soy el dueño, el indiferente, el cornudo. ~~Me siento~~
Voy a sentarme junto al fuego

–Idiota idiotita=

[55] agonizante y lleno la pipa con demora y torpeza. (2

–Hay una botella entre las bombachas y cosas del ropero. Ahí está la botella. Tomo y escondo, no hay necesidad de vasos entre nosotros.

Bebimos en silencio, alternando los tragos (~~hég.~~)^{em} la redonda botella de coñac. Vuelvo a mezclarla entre las ropas.

Lentamente, apoyándose en los codos, moviendo las grandes caderas, oprimiendo^{se} después los pómulos con las manos, logr[ó][<a>]sentarse en la cama y ~~volvió~~ vuelve a reír. Nunca tuvo unas piernas tan lindas.

–¿Estoy borracha? –pregunta.

–Un poco sí, parece– murmur[ó][<o>] tratando de adivinar el resto que me espera, equivocándose.

–Federico– me dice. No le creo.

–Seguro.

–Federico o lo que yo quiera...

–Claro.

–Traéme.

Mientras vuelvo a ~~revolver~~ buscar en el armario y aparto ~~ropas delgadas y sin~~^{calzoncitos sin peso ni} olor, la escucho:

–Un tordillo, un rosal, una mañana, un perro tullido. Yo me transformaba, era inevitable. Y ~~siempre~~^{nunca varió} la ~~misma~~ distancia entre la cama y el water.

[56]

3

[Le dejo la botella en la falda y vuelvo a sentarme.²³ Oigo con asco el ruido de los tragos, me llama y no contesto. Se levanta para mirar lo que es posible de la noche en la ventana. ~~Dice mi~~ Pronuncia mi nombre, lo repite como un gato maullando, no espera ninguna clase de respuesta. Vuelve a reír y ahora siento ~~se~~ que se ríe de mí y para que la oiga. ~~Dice~~ Me nombra y empieza a desnudarse ~~golpeando~~^{tirando} las ropas contra las paredes y los vidrios.

Los hombros estrechos, los senos pequeños, cada uno, exactamente, para el hueco de una mano; más abajo de la cintura flaca todo se ensancha y exagerado, casi bestial. Desnuda, se acomoda en la cama, bebe, se acurruca para la muerte, bebe y me llama. Recuerdo la navaja sevillana en mi bolsillo, la escondo ~~bajo~~^{debajo de} la almohada y me ~~desnudo~~^{desvisto}. Julita ~~murmura~~^{balbucea} idioteces, sonriendo, los ojos cerrados.

23. El corchete que antecede a la frase es del *scriptor*.

Separa los grandes muslos para dejarme entrar. Siempre es distinto,
es siempre la primera vez.

–Así– dice–, no te muevas.

[57]

4)

Hay un silencio en la noche y estoy seguro que lo hizo ella. Al rato la oigo llorar, casi sin ruido añadir ruido. Senti^{Siento} apenas las lágrimas resbalando en la sien, la agitación del pecho. [Pensé][<Pienso>] en un título ya viejo y gastado, tal vez muerto; imagino que el viaje y el resto del invierno han ~~muerto~~^{terminado} para siempre.

Al rato, después del amor, las palabras prohibidas y el suspiro, habla. Su voz suena en el cuarto, anula (ileg.) los ~~perros~~^{perros} lejanos. No me habla, no ^{me} cuenta. Describe cosas que está viendo, que ~~ve~~^{inventa} o recuerda. Más que yo, la escucha mi mano lúcida sobre la frescura de la navaja.

De pronto mueve las caderas, me aparta, me pide un cigarrillo encendido. Ahora está sentada en el borde de la cama; habla de nuevo para el aire grisado por el tabaco, para nadie, tengo miedo que hable para ella. La mano libre descansa entre los muslos; es pesada y fuerte, muy blanca. Dice y [y] [<la>] mano asciende, acaricia, separa.

[58]

5)

Julita fuma y (ileg.) cuenta; sonrío tan feliz que sufro de envidia y ternura; su cuerpo musculoso ya está, casi, en la adolescencia.

~~Espero~~ Observo la caricia ~~infantil~~^{pueril} y ~~rítmica~~^{acompañada} de [la][<los>] ~~mano~~ dedos, espero que no abra los ojos, que ~~ya no hay motivo para~~ sepa, esté sabiendo, que ya no hay motivo para abrirlos.

Tira el cigarrillo, se derrumba en la cama, se arquea como un feto, cierra los puños. Ahora está sin senos, tiene el pubis calvo; murmura mientras la nariz se le hace diminuta, respingada. Por fin se duerme. Me (ileg.)^{agacho} para besarle los pies, las rodillas.

[59]

A M L E D G E S E C B T E

E T L M Y B E F D T V J

Sin violencia, cariñosa, la mañana entra por la ~~ventana~~^{cortina} ~~entornada~~^{entrecabierta} y me va despertando. ^{Parpadeo} junto a la penumbra sonrosada de la

concha de Julita:^{yempiezo a comprender}. Semidormido, [recuerdo][<pienso>] en la noche y la madrugada, el coñac excesivo, la vertiginosa locura de la mujer, su galope de regreso al pasado; hasta ~~golpear~~^{tocar peligrosamente} el borde de su^{la} infancia.

Vuelvo a besarla ~~sin~~ rozándola apenas para conservar su sueño, su ausencia, la postura (ileg.)^{impúdica y abandonada} de las ~~grandes~~^{gruesas} piernas. Enciendo ~~sin~~ sin ruido un cigarrillo y me estiro boca arriba, ~~serio~~ protegiéndome de mirarla, recuperando el leve terror que me acerca el recuerdo.²⁴

[62]

(Ojo: ya no hay tiempo presente)²⁵

1)

Me ~~pongo~~^{puso} las ropas con cuidado, ~~termino~~^{yterminaba} de peinarme cuando escuché la queja leve y prolongada de la bocina del coche de Marquitos. Bajé apresurado para evitar que la voz del Alfa ~~despierte~~ despertara a Julita. Era extraño: los escalones de la vieja escalera crujían más aquella mañana que en tantas remotas noches confundibles.

Todavía no ~~pue~~ era posible llamar mañana a la claridad del jardín, al vapor que se ~~alza~~^{alzaba} desde el pasto ~~y se engancha~~^{para engancharse,} ~~se destroza~~^{destrozándose,} en el ramaje de los árboles.

Miré alrededor, traté de adivinar qué se traía Marquitos, estuve demorándome en cargar y encender la pipa. Él estaba apoyado en el cochecito rojo, abrigado con una chaqueta de cuero, ~~recto~~^{horizontal} en la boca el cigarrillo largo, de humo perezoso. Avancé en el aire frío y gris, me puse la boina, ~~me~~ torcida hacia una oreja.

–¿Y? ¿Qué pasa allá arriba? –pregunta Marquitos ~~con~~ indiferente, como si me diera los buenos días.

[63]

2)

Encogí los hombros, vacilé entre mentir el hastío o la resignación.

–Lo mismo, siempre. Habla de Federico y llora, habla de Federico y se emborracha. Ahora duerme, debe estar feliz. Cada vez me convenzo más que hay que hacer algo, internarla. Aunque sea [e] [] la fuerza.

24. Hasta aquí, la transcripción corresponde a las páginas 54 a 59 inclusive del Archivo Literario.

25. En adelante, reproducimos la transcripción de las pág. 62 a 64 del Archivo; en las pág. 60 y 61 hay ilustraciones que funcionan como separadores en el interior del cuaderno: en este caso, la primera página mencionada tiene una fábula de Félix María Samaniego (Álava, España, 1745-1801) junto con una reseña biográfica del autor, vocabulario y ejercicios para estudiantes de la escuela primaria; la siguiente página contiene una ilustración de una fábula de Tomás de Iriarte junto con una inscripción en el margen derecho de la página que sugiere coleccionar ese tipo de relatos.

Marquitos, sin moverse, incrustado para siempre el codo en la portezuela del automóvil, me [mira] [<miró>]; ~~me mide~~^{midiéndome}, [sonríe] [<sonrió>] y [arrastra][<arrastró>] el cigarrillo a un ángulo de la boca. No estaba borracho.

—Tan amorosamente de acuerdo—... [dice] [<jo>]—. Quién te habrá hecho creer que naciste para entender de mujeres. Hacer algo a la fuerza. De un solo cachetazo Julita te aplasta. Así que cuando te acostás con ella, nunca es a la fuerza. Sucede cuando ~~Julita~~ se le antoja a mi inconsolable hermana. Esposa sin tacha, viuda ejemplar. Ya es de mañana. Y desde las once de la noche estuviste oyendo ~~la~~ el capítulo mil de la novela Federico. Es cierto: vine a buscarte y

[64]

3) te encuentro vestido, correcto, como un caballero. Pero el pelo húmedo, ojeras, cara de sueño. Sabía dónde estabas. Algunas veces espías a Rita; otras veces ella te espía a vos. Tu mamá y Julita se van a llevar un disgusto.

Se rió escupiendo el cigarrillo, arrancándose del coche.

—Si te gusta más así... —~~empiezo~~^{empecé} a decir.

—No hables de eso. No hay necesidad de explicaciones ni cuentos ni disculpas. Prefiero que te haya elegido a vos. Porque, pibe, nada de sueños. Fue ella. Y en cuanto a que esté loca...

Miró a lo lejos las nubes que se fundían frente al sol en ascenso. ^{Le atribuí} [miró] [<ar>] la ~~mañana~~ franqueza de la mañana, la injusticia incomprensible de la vida.

—Está loca. Loca desde siempre. Lo tengo observado. Desde antes de la viudez, desde antes de conocer a tu hermano.

—¿Y por qué no la encierran, no la cuidan, no la vigilan?

—Porque yo no quiero. ^[La veo muy pocas veces pero necesito saber que la tengo ahí.] Pero no vine a conversar.