

## Cartas a *La novia robada* de Juan Carlos Onetti, un juego especular

Tatiana Suárez Turriza

*Este ensayo estudia la incidencia de la forma epistolar en la estructura y el estilo del cuento “La novia robada” de Juan Carlos Onetti. Se expone y analiza el sentido diverso que adquiere la “carta” como leit motiv en este cuento, en particular, y en la narrativa onettiana, en general. Se evidencia la manera como ciertos aspectos de la forma epistolar determinan la escritura del relato. Se explica también la relación del motivo de la “carta”, como medio de comunicación y como objeto lúdico, con la noción de muerte en el universo narrativo del escritor uruguayo.*

*Vamos a ver si es posible escribir una carta que diga alguna cosa. Como verá, habrá visto, la carta con que rompía mi largo y profundo silencio, se cruzó con la suya. Esto me ha pasado muchas veces: voy a escribir hoy, me digo: no, es mejor esperar a mañana, porque si hoy llegara carta, la mía, al cruzarse con la otra, perdería todo sentido [...] Y así repitiéndose la reflexión todos los días, pasan semanas y meses, hasta que valerosamente se acepta correr el riesgo del cruce epistolar.*

Fragmento de carta de Juan Carlos Onetti a Julio Payró, 16 de mayo 1939

En 1968, cuando aparece por primera vez *La novia robada*, Onetti había ya fabulado gran parte de su mundo narrativo. Los per-

sonajes de Santa María que aparecen en ese relato eran ya bien conocidos por sus lectores. Como opina Josefina Ludmer, al leer este cuento de Onetti, pese al “terror de lo ilegible”, es posible experimentar el “goce del reconocimiento”.<sup>1</sup> Para adentrarse en “la selva de *La novia robada*”, uno de los hilos de Ariadna que pueden servir de guía para descubrir el cariz de sentido distinto de esta obra en el universo onettiano, es la forma epistolar o el motivo de la carta. Ludmer ha advertido que la forma epistolar “exhibe ciertos elementos que fundan la escritura” en este relato”.<sup>2</sup> pero su análisis no se dirige a evidenciar cuáles son esos elementos que el autor toma del género epistolar, o la manera como estos son determinantes de su forma y estilo. En este trabajo pretendo explorar e intentar mostrar la manera en que “la carta”, como motivo y forma discursiva, influye en algunos aspectos de la narración.

Este cuento de Onetti no se inscribe, al menos no del modo tradicional, en el género de obras literarias que utilizan como recurso la forma epistolar, pero sí toma ciertos elementos propios del género y los subvierte. Recordemos que, con frecuencia, los escritores del siglo XIX recurrieron a la carta o al género epistolar como recurso literario para dar verosimilitud a sus historias, baste mencionar la novela *Les liaisons dangereuses* de Chardel de Laclos, uno de los ejemplos más conocidos de la novela epistolar en sus inicios. Pero más cercano a Onetti es, en definitiva, Marcel Proust, quien en *À la recherche du temps perdu* utiliza lo epistolar para subrayar, paradójicamente, la imposibilidad de comunicación verdadera, muchas veces como medio que propicia o provoca la destrucción.

Este cuento parodia algunos aspectos de la forma epistolar. Más aún, con él Onetti trastoca la aspiración a la verosimilitud que es determinante en la tradición literaria del género epistolar. El autor se sirve del género epistolar con el propósito de configurar una estructura metaficcional que cuestiona las nociones de “ficción y realidad. A diferencia de otras obras de Onetti, en las que la carta

---

1 Josefina Ludmer, “La novia (carta) robada (a Faulkner)”, *Hispanamérica*, 1975, núm. 9, pp. 3-20. / *Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, pp. 187-212.

2 *Ibid.*, p. 3.

aparece como un motivo más o menos relevante en la trama, en *La novia robada* injiere en la estructura. Las cartas de distintos tipos –cartas de amor, cartas de juego, del tarot– se insertan en el relato dando lugar a una textura especular. A partir del motivo de la carta, Onetti urde una estructura narrativa en *mise en abyme* que complejiza y enriquece el texto. Para llevar a cabo esta lectura hay que diferenciar entre “la carta” como motivo o elemento de la trama, y la forma epistolar como una manera de expresión discursiva que determina la enunciación del relato. En *La novia robada*, la carta se presenta en estos dos aspectos.<sup>3</sup>

Las cartas personales, como el diario, son escritura de tono íntimo, que involucra la noción de secreto y, por lo tanto, de misterio. En palabras de Carlos Monsiváis, “en la cartas la intimidad deviene recinto del secreto gracias al tránsito a esa psicología individual”.<sup>4</sup> En la narrativa de Onetti, las nociones de misterio, secreto y enigma son cardinales y se relacionan con el concepto de “verdad” que suele presentarse como dilema.

En *La novia robada* la historia importa poco, lo que parece substancial es la insinuación del misterio que subyace en ella. De ahí que el narrador (y emisor de la carta) declare a su destinataria-protagonista: “Me dijeron, Moncha, que esta historia ya había sido escrita y también, lo que importa menos, vivida por otra Moncha en el sur que liberaron los yankis, en algún fluctuante lugar del Brasil, en un condado de una Inglaterra con la Old Vic”.<sup>5</sup> Esta trivialización de la originalidad de la historia confirma que la re-escritura (definitiva en este cuento y en la narrativa de Onetti en general) implica una renovación o potenciación del sentido.

Contar, narrar, es la mejor manera de desnudar el misterio, porque, como dice el narrador a su destinataria, “las palabras son más

---

3 En otras obras, como *Los adioses*, *La muerte y la niña* o “El infierno tan temido”, la carta aparece como motivo, aunque en cada relato adquiere un distinto matiz de sentido y diferente relevancia en la trama.

4 *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*, Porrúa, México, 1991, p. 19.

5 Juan C. Onetti, *La novia robada*, México, Siglo XXI, 2007, p. 18. Todas las citas de este cuento pertenecen a esta edición, por lo que en adelante consignaré sólo el número de página en el texto.

poderosas que los hechos” (19). De ahí que en las primeras páginas el narrador (cuando ya ha adoptado el pronombre “nosotros”) apunte: “La Vasquita Insurrealde estuvo pero nos cayó después desde el cielo y todavía *no sabemos; por eso contamos*”(25). Lo que se pretende descubrir y escribir es “el alma de los hechos”, en la cual, para Onetti, se halla la “verdad”, si ésta existe. Por esa razón resulta significativo que el narrador justifique la falta de originalidad de su historia al aludir, precisamente, al género epistolar: “Dije Moncha, que no importa porque se trata, apenas, de una carta de amor o cariño o respeto o lealtad”(18). Esta cita advierte de la relevancia de la forma epistolar, más bien de la carta personal, para dar sentido a lo que se cuenta. La subjetividad, el tono confesional, entre otros rasgos propios del género de la escritura de una carta personal (semejante a las memorias que intenta escribir Eladio Linacero, en *El Pozo*), sirven bien para desentrañar, mediante la exposición de la psicología individual (en este caso colectiva, la del pueblo de Santa María), la confesión de un secreto, acaso de una culpa, que subyace en el relato ambiguo de los hechos .

El inicio del relato: “En Santa María nada pasaba...” (17) sugiere la suspensión del tiempo y de la vida en ese lugar mítico de la literatura de Onetti. Pero, como advierte Edgardo Dieleke, retomando una idea de Ricardo Piglia, esta frase inicial del narrador indica que la literatura de Onetti “no impone un cierre, y en parte postula un mundo alternativo, autónomo, donde el tiempo parece detenerse, o donde ya no importe”.<sup>6</sup> En efecto, a pesar de que al

---

6 Edgardo Dieleke, “En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti, *Letral*, [Princeton University] 2009, núm. 2, p. 110. En esa misma entrevista, Ricardo Piglia, ante la pregunta de ¿cómo conoció a Onetti?, menciona datos sobre la publicación de *La novia robada*, en específico sobre la edición en la que se incluye como prólogo la entrevista “Onetti por Onetti”, que hizo al autor. Comenta Piglia: “Yo tuve un diálogo con él cuando llega a Buenos Aires, sería el año 70, creo, Onetti era jurado de un concurso literario, y lo vi en casa de María Rosa Oliver. En esa época yo era amigo de José Bianco y me dijo que iba a estar Onetti y me invitó. Ahí fue donde le propuse a Onetti editar *La novia robada* como libro en una colección que yo hacía en aquel tiempo. Le dije que me gustaba mucho el cuento, me lo sabía de memoria en realidad... “En Santa María nada pasaba”... Le dije que me gustaría que circulara en otro contexto, porque él lo había publicado en una revista de Venezuela. Lo había

principio se indica que “era en otoño, apenas la dulzura brillante de un sol moribundo, puntual, lentamente apagado”, y se precisa una fecha: “un marzo quince empezó sin violencia” (17), a lo largo del relato los datos se vuelven más imprecisos. La ambigüedad se acentúa conforme avanza la escritura del relato-carta. Por ejemplo, las fechas dejan de ser puntuales y se alude a “la ignorancia de las fechas de los seguros regresos” (37), que subrayan la sensación de que el tiempo de lo narrado es eterno, o bien un “tiempo fuera del tiempo”, cíclico, como el del mito. Además, la referencia al otoño como indicador del tiempo en el relato tiene un evidente sentido simbólico que acentúa la idea de indeterminación. El otoño es un paso transitorio hacia la total decadencia, simboliza el inicio o a la entrada a la vejez, y en el cuento se relaciona con la edad de la protagonista (29 años) que también es el umbral de la etapa de la vida que, en Onetti, significa el inicio de la decadencia, la pérdida total de la pureza o inocencia, la de los 30 años en adelante.

Las descripciones de los personajes y sucesos fluctúan entre distintas perspectivas que se conjugan, sin embargo, en una sola, la del “nosotros” indefinido de la enunciación, en el cual se diluye el “yo” que abre el relato-carta: “Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros”(22). Son abundantes las marcas en el texto que evidencian la intención de crear un efecto de ambigüedad;<sup>7</sup> entre otras, está la insistencia en la confusión acerca del correcto apellido de la protagonista, “Insurrealde o Insaurralde”; o la indecisión del narrador al definir el tipo de carta que escribe (o escribirá): “es carta de amor o cariño o respeto o lealtad” (18), “No es carta de amor ni elegía; es carta de haberte querido y comprendido” (19). Pero, antes de analizar la manera cómo la forma epistolar y la “carta” incide en la estructura de *La novia robada*, es importante señalar un aspecto constante en éste y otros relatos

---

leído de casualidad, ni sé cómo me llegó esa revista. Efectivamente hicimos una entrevista y me dio muy generosamente el texto” (p. 113).

7 Cabe mencionar el uso reiterativo en el discurso de la conjunción disyuntiva (“o”), y de la enumeración de palabras, por lo común adjetivos, a veces contrarios, para calificar un mismo sustantivo o definir un hecho.

de Onetti en que aparece este motivo, me refiero a su relación con la noción de muerte. La idea de muerte asociada con la escritura epistolar tiene en la narrativa onettiana una expresión simbólica que no se puede obviar, pues forma parte de una propuesta estética que en *La novia robada* adquiere mayor significancia.

#### LAS CARTAS Y LA MUERTE

En la entrevista de Ricardo Piglia al escritor uruguayo y que bajo el título de “Onetti por Onetti” aparece como prólogo al cuento *La novia robada*, el autor reflexiona sobre la génesis de esta obra. En sus declaraciones confirma que es la noción de misterio uno de los rasgos esenciales de su relato:

No recuerdo cuándo escribí *La novia robada*. ¿De dónde viene ese cuento? Convendría hablarle de inspiración y trance y médium. Porque cada vez que mi amigo Sherlock Holmes le explicaba deducciones a Watson éste pensaba con desencanto: ‘Elementary Holmes’. En literatura todo es elementary hasta que se produce una reunión misteriosa que no necesita –ni soporta– más adjetivos.<sup>8</sup>

No es extraño que Onetti mencione las palabras “trance” y “médium” para referir la experiencia creativa de *La novia robada*, ya que la escritura en este cuento se presenta en la forma de un diálogo con la muerte, con la novia-muerta, Moncha Insaurralde. Tampoco es casual que para este relato el autor haya elegido la forma epistolar, si se piensa, como ha observado Ludmer, que la escritura de una carta exige la ausencia o el silencio del otro, que es una especie de muerte: “[la forma epistolar] es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria –el silencio: esa forma de la muerte– para incluirlo como destinatario y lector”(1975: 4 n. 9).<sup>9</sup> En muchos relatos de

---

<sup>8</sup> “Onetti por Onetti” (Entrevista de Ricardo Piglia a Onetti), Prefacio-reporte de *La novia robada*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, p. 2.

<sup>9</sup> Ludmer, art. cit., p. 4.

Onetti, y de manera contundente en *La novia robada*, lo epistolar se relaciona con la idea de muerte. Casi siempre, las cartas tienen como destinatario alguien muerto o alguien que está en espera de la muerte; más aún, en ocasiones, como en “El infierno tan temido”, las cartas son las que propician esa muerte.

Jacques Derrida, en una de las “misivas” o “envíos” que abren su estudio sobre la carta postal, sugiere también que la escritura epistolar supone, de manera metafórica por supuesto, la idea de la muerte del destinatario. Escribe Derrida en ese “envío” a su destinataria:

Si digo que escribo para destinatarios muertos, no por venir sino ya muertos en el momento que llego al final de una frase, no es por juego. Genet decía que el teatro estaba dirigido a los muertos y lo entiendo así desde este tren donde voy escribiéndote sin fin. Los destinatarios están muertos, la destinación es la muerte [...] la idea misma de destinación incluye analíticamente la idea de muerte, como un predicado se halla incluso en el sujeto de la destinación, el destinatario o el destinador.<sup>10</sup>

Hablar de la carta como género de escritura en el que la ineludible ausencia del otro, con quien se “dialoga” en silencio, puede traducirse como un diálogo con la muerte, no pasa de ser una metáfora. Pero en la ficción onettiana este planteamiento se concretiza: las cartas se presentan, en efecto, como un medio para establecer contacto o diálogo con alguien ya muerto, o que está en espera segura de la muerte, o bien, son el “tipo de comunicación” que la propicia. Desde distintas perspectivas, la carta es un *leit motiv* en la narrativa de Onetti que no se deslinda de la noción de muerte.

En *Los adioses*, las cartas que dirigen las dos mujeres al basquetbolista enfermo pueden leerse como cartas de “duelo”, ya que mediante de ellas se establece una especie de desafío por el “privilegio” de acompañar al hombre en el momento de su muerte. Además, esta correspondencia secreta desencadena las especula-

---

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, trads. Haydée Silva y Tomás Segovia, Siglo XXI, México, p. 40.

ciones que llevan al narrador a formular su versión de la “verdad” acerca de la relación misteriosa que une a esos tres personajes. Escrita por los mismo años que *La novia robada*, *La muerte y la niña* es otra de las *nouvelles* por donde circulan cartas que son esenciales en la trama y que también se relacionan, aunque en distinto sentido, con la idea de muerte. Mientras que la carta-relato de *La novia robada* pretende delatar una culpabilidad, la de los propios emisarios (la sociedad sanmariana), las cartas que aparecen en *La muerte y la niña* (las que dirige Goerdel al padre Bergner, y que interpreta Grey) intentan deslindarse de la culpabilidad por la muerte de Helga.

En “El infierno tan temido”, aunque la correspondencia obscena que constituye el elemento cardinal de la trama no sea de “cartas”, propiamente dichas (pues su contenido no es un discurso escrito sino fotografías íntimas, lo que las acerca más al concepto de “cartas postales”), es otro ejemplo de la predilección del autor por incluir en sus narraciones este tipo de comunicación a distancia que, de manera paradójica, entraña la idea de intimidad y de confesión. Las cartas-fotografías (a manera de tarjetas postales) son las que propician el suicidio de Risso. De manera simbólica, estas cartas también suponen en este caso la muerte de la inocencia de la niña, que al final se convierte en destinataria, lo mismo que de la mujer que las envía. Además, las cartas juegan con la idea de intimidad que subyace en la concepción de toda carta personal. Las cartas íntimas que envía Gracia a Risso, en tanto más pretenden ser “realistas”, más delatan su artificiosidad, de “largas y exageradas” cartas de amor se convierte en fotografías obscenas cada vez más planeadas, como una puesta en escena que busca impactar y aniquilar a su destinatario-espectador. El hecho de que Gracia sea actriz de teatro acentúa la idea de que la “realidad” que muestran sus cartas-fotografías enmascara una verdad más profunda. Y, de manera paradójica, mientras más íntimas, su emisora las hace más públicas, abiertas a la lectura de otros.

Como la carta a la “novia robada”, las del “El infierno tan temido”, exponen la intimidad a muchas miradas o lecturas. El narrador de *La novia robada* insiste en que su escritura es una carta dirigida



a Moncha, aunque “muchos serán llamados a leerla”; carta íntima, personal, con un destinatario preciso que, sin embargo, es escritura abierta a varias lecturas. Otra coincidencia entre el sentido que tiene lo epistolar en “El infierno...” y en *La novia robada* es el ya mencionado de “muerte de la inocencia”. La carta a la “novia robada” no provoca esa muerte, pero sí es una carta que da cuenta de la pérdida de esa inocencia, de la pureza degradada, simbolizada por la blancura amarillenta del vestido de novia de Moncha.

En la primera parte del cuento, el narrador-emisor declara ser un hombre viejo que sólo se atreve a confesar sus sentimientos en una carta porque la joven amada está muerta, y es posible identificarlo, como se confirmará al final del relato, con el doctor Díaz Grey. La carta del viejo (Díaz Grey) supone la muerte de la amada, pero sobre todo, la pérdida de su pureza; es una carta escrita toda vez que ha podido “oler” la “casi grata avanzada” de la “podredumbre” de su amada: “Porque yo siempre estuve viejo para ti y no me inspiraste otro deseo posible que el de escribirte algún día lejano una orillada carta de amor, una carta breve, apenas, un alineamiento de palabras que te dijeran todo”(20). Precisamente porque se afirma que es una carta determinada por el “amor” o la “comprensión” –“es carta de haberte querido y comprendido desde el principio inmemorable...”(19)– tiene la intención de desentrañar o inventar la “verdad” que subyace a la locura y degradación de Moncha Insaurralde; una “verdad” que la muestra como víctima, y propone que su locura y suicidio fueron provocados por la sociedad sanmariana.

Desde la primera parte del cuento, la perspectiva del narrador sobre la historia de Moncha que se dispone a “contar” o construir es indeterminada, oscila entre lo que sabe de “cierto”, lo que otros le dicen y lo que es “invención”, entre lo que recuerda y lo que imagina; en su relato los planos de verdad y mentira se entrelazan. Al reflexionar sobre los sucesos de los que hablará en su carta/relato para/sobre Moncha Insaurralde, el narrador menciona algunos hechos sobre la vida de la protagonista que la delatan como una mujer “impura”: “Me dicen, además, que si persisto, debo comenzar por el final [...] regresar a tus veinte años y al viaje,

moverme de inmediato hacia tu primer, siniestro, desconsolado aborto”; “Moncha, otra vez, *recuerdo y sé* que regimientos te vieron y usaron desnuda. Que te abriste sin otra violencia que la tuya, que besaste en mitad de la cama, que te hicieron, casi lo mismo” (19-20). Sin embargo, estos recuerdos (que parecen ser “ciertos”) se presentan en el mismo plano de otros eventos “imaginados”, que contradicen la imagen de mujer *non santa* antes expuesta: “*Y es mentira pero te vi* desfilar 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 presidencia y desafío, detrás del cartelón flameaban con audacia y timidez las altas, estrechas letras negras: *Queremos novios castos y maridos sanos*” (21). Evocación e imaginación, realidad y ficción se mezclan en la escritura de esta carta póstuma a la “vasquita Isaurralde”; como sucede en las memorias de Linacero, en *El Pozo*, esta carta recrea los hechos tal como se presentan en la memoria —que, en este caso, es colectiva—, es decir, fragmentados, y también moldeados por la fantasía. Pero poco interesa lo que sucedió en realidad, ya que, como expresa el mismo narrador de esa primera parte del cuento: “las palabras son más poderosas que los hechos” (17).

#### JUEGOS DE CARTAS

Si bien las cartas circulan en varios cuentos, *nouvelles* y novelas del escritor uruguayo, en *La novia robada* inciden, de manera esencial, tanto en la trama como en la estructura del relato. En el cuento, a nivel estructural como temático, se despliegan distintos tipos de cartas, que representan una suerte de microestructuras insertas dentro del relato o la “carta” principal, como en un juego especular, una *mise en abyme*. Para entender ese juego especular es necesario intentar discernir las diferentes partes y niveles discursivos que estructuran el entramado narrativo y epistolar que da unidad al cuento.

La primera parte del cuento, por la manera en que está enunciada, un “yo”, Díaz Grey, que se dirige a un “tú”, Moncha, y por el tono íntimo, semeja la forma de una carta personal. Sin embargo,

en la segunda parte del cuento hay un cambio en la enunciación, que podría interpretarse como una especie de quiebre de la continuidad del relato en forma de carta, si no fuera porque el mismo narrador-emisor advierte al final del primer apartado: “La carta, Moncha, que ahora invento haber presentado desde el principio [...] Por astucia, recurso, humildad, amor a lo cierto, deseo de ser claro y poner orden, dejo el yo y simulo perderme en el nosotros. Todos hicieron lo mismo.” Además, el “nosotros” que enuncia la narración en tercera persona, por momentos adopta el tono personal de ese “yo” de la primera parte, para dirigirse directamente a Moncha, destinataria de su discurso (que es carta para ella, a la vez que relato dirigido a un lector indeterminado); y casi siempre, ese tipo de irrupciones son para justificar o disculparse por algún hecho contado:

Misteriosamente, todavía, Moncha volvió de Europa para no hablar con ninguno de nosotros, los notables.[...] Era inevitable, Moncha, que nos dividiéramos (25).

No podíamos, Moncha, ampararte en los grandes espacios grises y verdes de las Avenidas, no podíamos aventar tantos miles de cuerpos, no podíamos reducir la altura de los incongruentes edificios nuevos para que estuvieras más cómoda, más unida o en soledad con nosotros (53-54)

De modo que los siguientes nueve fragmentos, de los diez que dividen la obra, según la cita anterior, son continuación de esa carta personal que abre el cuento, por más que presenten un estilo de escritura distinto. Esta oscilación entre el tono y la forma de una carta y los de un relato, involucra al lector en un juego de ficción–realidad, en el que puede advertirse una subversión respecto de la manera como se recurre al género epistolar en la literatura tradicional, en específico, en la novela decimonónica. Mientras en ésta, lo epistolar sirve para dotar de verosimilitud a lo narrado, en la obra de Onetti, al contrario, es precisamente por “amor a lo cierto” que se abandona el tono y la forma de la carta.

Puede notarse, así, una estructura metafictional, en la medida en que hay una reflexión sobre el proceso de escritura del mismo relato dentro del relato. Es preciso tener en cuenta que la metafiction, según la definición que ofrece Patricia Waugh:

is a term given to fictional writing which self consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the World outside the literary fictional text.<sup>11</sup>

En efecto, el juego entre ficción y realidad que se presenta en el cuento traspasa los límites del texto literario, pues alcanza la imagen del autor persona. El segundo apartado empieza con la declaración de un “yo” (líneas antes de que se adopte el “nosotros” anunciado al final del primer fragmento de la obra) que sugiere ser el autor implícito de la narración que sigue; un autor que confiesa usar el seudónimo J. C. O.: “Porque es fácil la pereza del paraguas de un seudónimo, de firmar sin firma: J. C. O. Yo lo hice muchas veces” (18). Hay razones para creer que ya no es Díaz Grey quien habla, así lo sugiere el narrador cuando dice “dejo el yo y simulo perderme en el nosotros”, palabras que anteceden a la aparición de ese otro “yo” de la segunda parte, quien se erige como el autor del relato que está por venir, un autor que se ha disfrazado bajo el seudónimo J. C. O., nombre (o personaje) falso, inventado. De tal modo que hay un emisor de una carta, el “yo” de Díaz Grey, que simula ser un “nosotros” en el relato que es continuación de esa carta; pero hay también un “autor” del relato (que forma parte de la carta de Grey), un autor implícito que firma con el seudónimo J.C.O., el del autor persona que merced a este juego se perfila como personaje ficticio.<sup>12</sup>

---

11 Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London / New York, 1988, p. 2.

12 Si se atiende al universo narrativo onettiano, que trasciende los límites de

En *La novia robada*, la aspiración a un status de no ficcionalidad es uno de los aspectos de las novelas epistolares que se subvierte. Siguiendo a Linda Hutcheon en su concepción de parodia, se puede decir que Onetti se desvía de la norma literaria de recurrir a la carta para proporcionar a la obra un matiz de verosimilitud.<sup>13</sup> La carta en *La novia robada* pone en evidencia los mecanismos de producción o creación de la historia, pero lejos de reafirmar en el lector la sensación de verosimilitud, atiza el principio de incertidumbre entre ficción y realidad. Incluso, paradójicamente, el narrador (colectivo) hace notar que su relato-carta es una invención en proceso, sobre la que no hay certidumbre alguna: “La vasquita Insurralde estuvo pero nos cayó después desde el cielo y *todavía no sabemos; por eso contamos*” (19).

Entonces, el procedimiento metaficcional antes referido en *La novia robada*, puede considerarse como un tipo de *mise en abyme* en tanto que elabora una figura autorial que se endosa a un personaje – ese “yo” que firma con el seudónimo de J. C. O– artificio mediante el que se “presentifica” en la diégesis al productor del relato, reflejando así el proceso de creación y enunciación del propio relato.<sup>14</sup> En el cuento se insertan otras *mise en abyme* que utilizando, de manera alegórica, el motivo de las cartas, son “reflejo” de la carta-relato principal. Me refiero a los naipes que juegan los “notables” y la cartas del tarot que leen Moncha, Barthé y el “mancebo” en la botica, que se presentan en escenas que funcionan como *mise en abyme*, más que de la historia o del “enunciado”, del procedimiento de enunciación del relato, lo mismo que de la manera como se urde. Cabe mencionar que el juego de póker o de naipes

---

esta obra, se puede especular que este “yo” podría ser Brausen, en tanto que es el creador “ficcional” del universo sanmariano, el que decide el destino de los personajes, y que, aquí se adjudica la creación de otro personaje J. C. O., quien firma las obras en que él (Brausen) es su alter ego de ficción. En suma, es otra manera más del autor uruguayo de imponer ese principio de incertidumbre respecto a lo que es “verdad” o “fantasía” que propone su poética.

13 Cfr. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispano-americanos)*, UAM, México, 1992, p. 177.

14 Cfr. Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, pp. 95-96.

de los “notables”, además de tener una carga semántica que le da la categoría de “reflejo” del relato, es decir de *mise en abyme*, es, a la vez, un *leit motiv* no sólo en el texto de *La novia robada*, sino en la narrativa onettiana en general (del ciclo sanmariano, se entiende). Baste recordar el inicio de *Para una tumba sin nombre*: “Todos nosotros, los notables, los que tenemos derecho a jugar al póker en el Club Progreso y a dibujar iniciales con entumecida vanidad al pie de las cuentas por copas o comidas en el Plaza. Todos nosotros sabemos cómo es un entierro en Santa María”.<sup>15</sup>

La escena del juego de cartas aparece varias veces en el cuento. En el fragmento segundo, cuando apenas el narrador o narradores (el nosotros) se dispone a iniciar el relato, se hace alusión a la afición de los notables a los juegos de cartas (póker, naipes) y se hace explícita su relación con su tendencia a “contar” o especular sobre los misterios de Santa María y sus habitantes:

Unos no creíamos y pedíamos otra copa, *naipes*, un tablero de ajedrez *para matar el tema*. Otros creíamos desapasionados y dejábamos arrastrarse las ya muertas tardes de invierno al otro lado de los vidrios del hotel, *jugando al póker*, aguardando con la cara inmóvil una confirmación esperada e indudable. Otros sabíamos que era cierto y flotábamos entre la lujuria imposible de entender y un secreto sellado (25).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Para una tumba sin nombre*, Madrid, Punto de Lectura, 2007, p. 9.

<sup>16</sup> Intriga el por qué de la distinción que el autor establece entre los que juegan a los naipes, que son los que “no creen”, y aquellos que juegan al póker, porque “creen desapasionadamente”. Me parece que puede dar luz sobre esta cuestión un dato referencial. El juego de naipes más popular en Uruguay y Argentina en aquel tiempo era el “truco”, en el que, como su nombre lo indica, es importante saber mentir para convencer a tu adversario del valor de tus cartas, de manera que, en cierto sentido, el triunfo depende en mucho de la destreza de los jugadores para el engaño, para la “ficción”, se puede decir. El póker, a diferencia del “truco” [el juego de naipes], es un juego silencioso, como lo especifica el mismo narrador de *La novia robada*: “cuando se trata de póker está prohibido hablar” (p. 43). En el póker, los jugadores imaginan lo que “dicen” las cartas de los otros, podría decirse que tratan de “leer” sin mirar, en silencio; mientras que en el juego de naipes (en el truco, es específico) los jugadores no se limitan a “leer” mentalmente las cartas de sus oponentes, sino que comentan, mienten sobre lo que “dicen” sus cartas para intentar ganar la partida.

Se especula también sobre un “complot de mentira o silencio”, en el que “era imposible que toda la ciudad participara”, y se añade: “Pero Moncha estaba rodeada, aún antes del vestido, por un plomo, un corcho, un silencio que le impedía comprender o siquiera escuchar las deformaciones de la verdad suya, la que le habíamos hecho, la que amasamos junto a ella”(35). No todo el pueblo, sólo los “notables” participan en este “complot” que inventa y sostiene la “verdad” de Moncha, con su silencio o fabulando: los que juegan al póker son los que guardan silencio, los de rostros hieráticos, que imaginan lo que “dicen” las cartas de los otros, pero no “cuentan”; los que juegan naipes son los que mienten, fabulan, porque “no creen” y prefieren inventar su “verdad”.

En el universo fictivo sanmariano, el oficio de contar es esencial, los personajes siempre están especulando o fabulando sobre la vida de otros personajes. Santa María, creada, en el espacio diegético de la narrativa de Onetti, por un “Dios-Brausen” (como lo denomina el narrador de *La novia robada*), se transforma o descubre otras facetas en virtud de esta propensión de los mismos personajes a inventar o narrar. El narrador “colectivo” de *La novia robada* ignora, por eso imagina, deduce y cuenta, y con sus palabras van moldeando o creando la “verdad” de Moncha Insaurralde. Por eso, la escena de los “notables” jugando al póker o a los naipes puede interpretarse como una *mise en abyme*, en tanto que “refleja” lo que sucede en el cuento, la afición de los sanmarianos por provocar e incluso mantener con sus mentiras o su silencio la locura de Moncha. Dos ejemplos pueden bastar para confirmar esta idea: la escena en la que Moncha va al restaurant y alucina una cena con su novio muerto, ilusión “todos” protegían “por indiferencia o por temor, y en la que, incluso, como el *maitre* Francisco, participaban (60-63); o el pasaje en el que consulta al Dr. Díaz Grey, y éste reconociendo su locura, no se atreve a contradecirla, le confirma la “verdad” que ella quiere oír: “que iba a casarse”, “que iba a morirse” (31-33).

Lo que está en juego es la “realidad” de Moncha Insaurralde, que es narrada y, al mismo tiempo, inventada por los sanmarianos. El “barajar” las cartas equivale a fabular historias; de ahí

que el narrador, casi al final del cuento, en el penúltimo fragmento diga: “Todas las cosas son así y no de otro modo; aunque sea posible barajar cuatro veces trece después que ocurrieron y son irremediables”(59). El juego de póker y de naipes de los notables es puesta en abismo, “reflejo” del acto enunciativo y creativo de la carta-relato en la que se inserta. Pero hay otras escenas aún más representativas de la reflectividad metaficcional que priva en el texto, en las que se retoma el motivo de los juego de cartas pero ampliando su sentido o su carga semántica. Me refiero, en específico, a dos escenas que se presentan casi simultáneas en el texto. En la primera, mediante metáforas de juego, se expone lo que los “notables” “ven” o imaginan respecto de la segunda escena que acontece en la botica, donde se encierran por la noches Moncha, Barthé y el mancebo:

Algunos de nosotros, mientras daba o recibía cartas en el juego de póker, habló del brujo ausente, del solitario aprendiz de brujo. No comentamos porque cuando se trata de póker está prohibido hablar.

–Veo

–No veo. Me voy.

–Veo y diez más. (43)

Movíamos fichas y naipes; murmurábamos juegos y desafíos, pensábamos sin voz: los tres; dos, y uno mira, dos y mira el que dijo estoy servido, me voy, no veo, pero siempre mirando. O nuevamente, los tres y las drogas, líquidos o polvos escondidos en la farmacia del propietario confuso, equívoco, intercambiable. Todo posible, hasta lo físicamente imposible, para nosotros, cuatro viejos rodeando naipes, trampas, legítimas, bebidas diversas (44)<sup>17</sup>

---

17 En estas murmuraciones, aparentemente respecto al juego de cartas, acaso, subyace una lectura de contenido erótico, pues “los tres” a los que se refieren los jugadores y sobre los que se especula son Barthé, el mancebo y Moncha. En apoyo a esta interpretación está el hecho de que Barthé es quien, en *Juntacadáveres*, tiene la iniciativa de poner el prostíbulo en Santa María, y si a este dato se le añaden las referencias, en la primera parte del cuento, a la “promiscuidad” de Moncha, no me parece aventurado leer este párrafo con un sentido erótico. Hay



La idea de “ver sin mirar” las cartas del otro, que implica el juego de póker, sirve bien para representar, de manera metafórica, lo que sucede todo el tiempo en el relato. Los “notables”, que son a la vez los narradores del relato, no “saben”, no pueden ver lo que pasa con Moncha encerrada entre “Los muros, ociosamente altos, de la casa del muerto vasco Insurrealde nos protegían del grito y la visión. El crimen, el pecado, la verdad y la débil locura no podían tocarnos...”; o en la botica de Barthé. Su única manera, pues, de “ver” y saber es mediante las cartas que “leen” y “escriben” a la vez.

En este juego ficción y realidad, a partir de la cual el relato se convierte en un espacio textual de palabras ambiguas, todos los sucesos presentan una doble lectura, o sentido. Así, lo que se refiere acerca de lo sucedido en la botica, usando las metáforas del juego, páginas adelante, en el siguiente fragmento, se “desmiente” esa versión del misterio de la botica:

Porque fue muy pronto que supimos [...] que Moncha se encerraba en la botica con Barthé y el mancebo; siempre, ella, vestida de novia, siempre el muchacho mostrando sin recordar el torso desnudo, siempre el boticario con gota, pantuflas y el eterno, indefinible malhumor de las solteras. [...] Inclínados los tres encima de las cartas de tarot y brujería, simulando creer en retornos, golpes de suerte, muertes esquivadas, traiciones previsibles y guardadas. [...] Pero siempre estaban sobre la mesa los extraños naipes del tarot y era irresistible volver a ellos, asombrarse, temer o vacilar (46).

La especularidad en el relato de *La novia robada* presenta un mecanismo gracias al cual una escena o imagen no sólo es “reflejo” de algún aspecto del relato, como se ha visto, sino que es, al mismo tiempo “sujeto” o “enunciado” de otra *mise en abyme*. De modo que la escena del juego de naipes de los notables, no sólo es imagen o metáfora en la que se “refleja” el relato, sino que tam-

---

que tener en cuenta que en el relato se deja entrever la degradación tanto física como mental en la configuración de la protagonista, aquella “verdad” sobre su “pureza” que, el o los narradores parecen intentar velar o, al menos disculpar.

bién, ella misma se ve “reflejada” en otra escena, la de la lectura de las cartas del tarot, arriba referida. Para aclarar esta idea es necesario comparar la descripción de los rostros de los “notables” cuando juegan a las cartas, con la descripción de los “rostros” que figuran en los naipes del tarot que indican a Moncha su destino: “cada uno de los cuatro habíamos aprendido, acaso antes de conocer el juego, a mantener inmóviles durante horas los músculos de la cara, a perpetuar un mortecino, invariable brillo de los ojos, a repetir con indiferencia voces arrastradas, monótonas, aburridas”. La actitud con que se pinta a los “viejos” jugando cartas tiene mucho de hieratismo, de una solemnidad casi sacerdotal, que se intensifica con la alusión a esa repetición monótona de “voces”, cual si se dijese una letanía.<sup>18</sup> Es perceptible la correspondencia con la breve pero significativa descripción que el narrador hace de las figuras en las cartas del tarot, a las que se alude en el pasaje antes citado, pero, sobre todo, en el siguiente:

Y cada noche, después de cerrada la botica[...] el largo insecto blanquecino recorría los habituales grandes círculos y pequeños horizontes para volver a inmovilizarse, frotando o sólo uniendo las antenas, *sobre las promesas susurradas por el tarot, sobre el balbuceo de los naipes de rostros hieráticos y amenazantes que reiteraban felicidades logradas luego de fatigosos laberintos, que hablaban de fechas inevitables e imprecisas* (48).

En efecto, a lo largo de la carta-relato, el narrador (el “nosotros”), como las figuras en las cartas del tarot que dictan a Moncha su destino, se refieren a “fechas inevitables e imprecisas” al contar la historia de la protagonista: “Esto, la ignorancia de las

---

<sup>18</sup> Los naipes del Tarot que se usan para la adivinación o las prácticas esotéricas (22 cartas de las 78 que conforman la baraja) son llamados los “Arcanos mayores”, las cuales se leen en tiradas de tres cartas, que representan el pasado, el presente y el futuro. He intentado buscar correspondencias precisas entre la configuración de algunos personajes del cuento y el simbolismo de ciertas imágenes de las cartas del tarot, pero me ha parecido que toda relación tiende a la sobreinterpretación ya que, a mi modo de ver, no hay marcas textuales claras que sostengan de manera sólida esas asociaciones.

fechas de los seguros regresos...”. Las palabras de los “notables”, los narradores, como las que lee Moncha en las cartas del tarot, son palabras que al pronunciarse crean la “realidad”, la “verdad” de Moncha, y de la ficción que nosotros (los lectores de Onetti) leemos; una “verdad” que es, al fin y al cabo, como el narrador afirma, la “verdad indiscutible” (48).<sup>19</sup>

Las cartas circulan, entrecruzan voces y sentidos, a lo largo de la narrativa onettiana. La correspondencia epistolar, como motivo y forma de escritura, es nítida alegoría de una de las fatalidades y paradojas del ser humano que los personajes onettianos ponen de manifiesto: el hecho de que a pesar de nuestra “capacidad de vivir en sí, de tener el universo en uno”, somos “animales sociales”, deseantes y necesitados de “hacer eco en los demás”.<sup>20</sup> *Moncha Insurreal*, la “novia robada”, como muchos de los personajes que pueblan la mítica Santa María, es un ser alienado y deseante, destinatario de una carta (cuento) extraviada, recibida a destiempo, que no logró salvarla de la soledad, la locura y la muerte.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Dällenbach, Lucien

1991 *El relato especular*. Madrid: Visor.

Derrida, Jacques

2001 *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, trads. Haydée Silva y Tomás Segovia. México: Siglo XXI.

Dieleke, Edgardo

2009 “En Santa María nada pasaba”. Entrevista a Ricardo Piglia sobre Juan Carlos Onetti, en *Letral*. [Princeton University], núm. 2, pp. 110-124.

---

<sup>19</sup> Estudiosos del cultismo, como Eliphaz Levi, han mostrado la conexión de la cábala con el tarot. Para los cabalistas es esencial la “palabra” y su repetición como instancia creadora, el lenguaje y sus combinaciones como fuentes generadoras de mundos y de otras realidades. Idea que subyace en la concepción estética e incluso filosófica que plantean algunos textos de Onetti, y que en este cuento es fundamental.

<sup>20</sup> “Carta de 1937”, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio Payró*, ed. Hugo Verani, México, Era, 2009, p. 42.

Hutcheon, Linda

1992 “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM.

Ludmer, Josefina

1975 “La novia (carta) robada (a Faulkner)”, en *Hispanamérica*, núm. 9, pp. 3-20.

Monsiváis, Carlos

1991 *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*. México: Porrúa, p. 19.

Onetti, Juan C.

2007 *La novia robada*. México: Siglo XXI.

2009 *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio Payró*, ed. Hugo Verani. México: Era.

2013 *Cuentos Completos*, ed. Hortensia Campanella. México: Alfaguara.

Piglia, Ricardo

1973 “Onetti por Onetti” (Entrevista de Ricardo Piglia a Onetti), Prefacio-reportaje de *La novia robada*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI.

Waugh, Patricia

1988 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London / New York: Routledge.

#### PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

*cuento, género epistolar, carta, metaficción,*

Tatiana Suárez Turriza

Doctorado en Literatura Hispánica

El Colegio de México

Teléfono: (996) 961016

e-mail: [tatianne679@hotmail.com](mailto:tatianne679@hotmail.com)